

Leopold Mozart

Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters

gründliche

Violinschule,

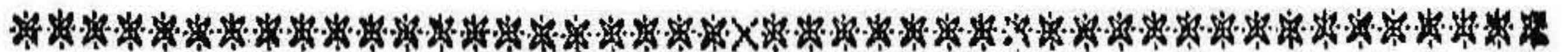
mit

vier Kupfertafeln

und

einer Tabelle.

Dritte vermehrte Auflage.



Augsburg,

gedruckt und zu finden bey Johann Jakob Lotter und Sohn,
Buchdrucker und Musikalien Verlegere.

1787.



CONVENIT IGTUR IN GESTU
VENUSTATEM CONSPICUAM NEC UR-
DINEM ESSE, NE AUT HISTRIONES
AUT OPERARI VIDEAMUR ESSE.

Duret
2533V



VORREDE.

Viele Jahre sind es, als ich für jene, welche sich von mir in der Violin unterweisen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeschrieben hatte. Es wunderte mich oft recht sehr, daß zu der Erlernung eines so gewöhnlichen, und bey den meisten Musikern fast unentbehrlichen Instruments, als die Violin ist, keine Anweisung zum Vorscheine kommen wollte: da man doch guter Anfangsgründe, und absonderlich einiger Regeln über die besondere Strichart nach dem guten Geschmacke schon längst wäre benöthiget gewesen. Mir that es oft sehr leid, wenn ich fand, daß die Lehrlinge so schlecht unterwiesen waren: daß man nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viele Mühe anwenden mußte die ihnen beygebrachten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen. Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchnal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen, die etwa nur dem Striche nach von der gemeinen Spielart abgiengen, ganz wider die Meinung des Componisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen mußte, daß sie auch bey mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vorspielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaum, oder oft gar nicht erreichen konnten.

Es kam mir demnach in den Sinn, diese Violinschule dem Druck zu übergeben. Ich besprach mich auch wirklich mit dem Buchdrucker. Allein, so groß auch mein Eifer, der musikalischen Welt so viel an mir ist, zu dienen, immer war;

V o r r e d e.

so zauderte ich dennoch mehr denn ein ganzes Jahr: weil ich zu blöde war bey so aufgeklärten Zeiten mit meiner geringen Bemühung an das Tageslicht zu treten.

Endlich erhielt ich von ohngefähr Herrn Marpurgs Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Ich las seine Vorrede. Er sagt gleich anfangs: Daß man sich über die Anzahl musikalischer Schriften nicht zu beklagen habe. Er beweiset es auch, und beklagt unter andern, daß noch eine Anweisung zur Violin fehle. Dieß machte nun meinen schon vormals gefaßten Entschluß auf einmal wieder rege und war der stärkste Antrieb diese Blätter sogleich in meine Vaterstadt an den Buchdrucker zu schicken.

Ob sie nun aber so abgefaßt sind, wie es Herr Marpurg und andere gelehrte Musikverständige wünschen; dieß ist eine Frage, die nicht ich, sondern die Zeit beantworten kann. Und was könnte ich denn wohl auch davon sagen, ohne mich zu tadeln oder zu loben? das Erste will ich nicht: denn es läuft wieder die Eigenliebe. Und wer würde mir doch glauben, daß es mein Ernste wäre? Das Zweyte läuft wider die Wohlansständigkeit; ja es läuft wider die Vernunft und ist sehr lächerlich: da jedermann weiß, was für einen übeln Geruch das eigene Lob nach sich läßt. Wegen der Herausgabe dieses Buches werde ich mich wohl nicht entschuldigen dürfen: weil dieß, meines Wissens, die erste Anweisung zur Violin ist, welche öffentlich erscheint. Wenn ich mich bey der gelehrten Welt entschuldigen sollte: so müßte es nur wegen der Art der Abhandlung und des Vortrages seyn.

Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch,
was

V o r r e d e.

was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmacks einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleyet; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch ist meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. Mit einem Buche, welches den Käufer ein bißchen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beyzuschaffen, als der Dürstige, welcher nicht im Stande ist auf eine lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der größten Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Händen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?

Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem Beyspiele einiger Schriftsteller, alles von andern Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Sekunst gehören; theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nützen da stehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im Vierten Hauptstücke mit zweyen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzt, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden.

V o r r e d e.

Endlich muß ich frey gestehen, daß ich diese Violinschule nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behufe der Lehrmeister geschrieben habe: sondern daß ich sehr wünsche alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ihrer Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen wollten, gar bald erkennen würden.

Decipit Exemplar Vitilis Imitabile:

Horat. Lib. I. Epist. XIX.

Vielleicht werden sie dieselben in diesem Buche ganz lebhaft abgemalet finden; und vielleicht wird mancher, wenn er es gleich nicht gestehet, durch das überzeugende Gewissen zur Besserung gerühret werden. Nur das will ich öffentlich verbetten haben, daß man nicht glaube, als hätte ich bey ein und andern Fehlern, die ich in diesem Buche verächtlich vorstelle, auf gewisse Personen geziehet. Ich bediene mich hier der Worte, mit welchen sich Herr Rabener am Ende des Vorberichtes seiner satyrischen Schriften vor solcher Nachrede verwahret, und erkläre mich; daß ich niemand meine, als diejenigen, welche wissen, wen ich gemeynet habe.

*Omni Musarum licuit Cultoribus ævo
Parcere Personis, dicere de Vitilis,
Quæ si irascere agnita videntur.*

Son.

Salzburg, geschrieben den 26. des Heumonats
1756.

Mozart.

Einleitung



Einleitung in die Violinschule.

Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geiginstrumenten, insonderheit von der
Violin.

S. 1.

Das Wort Geige, begreift in sich Instrumente verschiedener Art und Größe, welche mit Darmsaiten bezogen sind, deren jede einer richtigen Austheilung nach grösser als die andere seyn muß, und die mit einem aus Holz gemachten und mit Pferdhaaren bespannten Bogen gestrichen werden. Aus diesem erhellet, daß das Wort Geige ein allgemeines Wort ist, welches alle Arten der Geiginstrumente in sich einschliesst; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man die Violin platterdings die Geige nennet. Ich will die gewöhnlichsten Gattungen hersehen.

§. 2.

Eine schon fast veraltete Art der Geigen sind die kleinen Sack- oder Spitzgeiglein, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Saiten bezogen sind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit sie in den Schubsack zu stecken, gemeinlich von den Herren Tanzmeistern bey Unterweisung ihrer Lehrlinge gebraucht.

Eine zwote, aber auch wenig mehr übliche Art sind die einfachen, oder Brettgeigen; welche also benennet werden, weil die 4. darauf gespannten Saiten, nur über einem gewölbten Brett gezogen sind, so eigentlich dem obern Theile einer gemeinen Violin oder Diskantgeige gleicht.

Die dritte Art sind die Quart- oder Halbgeiglein. Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch ist es allezeit besser, wenn es die Finger eines Knaben zulassen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beständigen Gleichheit erhält, sie abhärtet, und solche recht auszustrecken erlernt. Vor einigen Jahren hat man noch so gar Concerte auf diese von den Italiänern sogenannte kleine Violin (Violino piccolo) gesetzt: und da es sich weit höher als eine andere Violin stimmen läßt; so wurde es sonderbar bey musikalischen Nachstücken mit einer Zwerchflaute, Harfe, oder mit einem andern solchen Instrumente vergesellschaftet, öfters gehöret. Ist ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe.

Die vierte Gattung sind die gemeinen Violinen oder Diskantgeigen. Von welchen wir eigentlich in diesem Buche zu reden haben.

Eine fünfte Art sind die Altgeigen: welche von dem italiänischen Viola di Braccio, auch Violen heißen; am gemeinsten aber (von Braccio) die Bratschen genennet werden. Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Bass, (a) dazu man doch sonst

Eine sechste Gattung, nämlich die Fagotgeige brauchet; welche der Größe und Besetzung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbassel; doch es ist das Handbassel noch etwas größer als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Bass damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und andern hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen den wie-
der

(a) Ich hatte oft die Gelegenheit über Violoncellisten zu lachen, die den Bass zu ihrem Solo so gar mit einer Violin accompagnieren ließen, wenn gleich ein Violoncell noch zugegen war.

der die Regel laufenden Auflösungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen. Diese Ueberschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Sekunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler.

Die siebente Art heißt das Bassel oder Bassete, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; ist geigt man es nur mit vieren. Es ist das gemeinste Instrument den Bass damit zu spielen: und obwohl es einige etwas grössere, andere etwas kleinere giebt; so sind sie doch nur der Besetzung nach, folglich nur in der Stärk des Klanges, ein wenig von einander unterschieden.

Der große Bass, (il contra Basso) der auch gemeinlich der Violon genennet wird, ist die achte Gattung der Geiginstrumente. Dieser Violon wird ebenfalls von verschiedener Grösse verfertigt: allein es bleibt allezeit die nämliche Stimmung; nur daß man bey der Besetzung den nöthigen Unterschied beobachtet. Weil der Violon viel grösser als das Violoncell ist; so ist auch dessen Stimmung um eine ganze Octav tiefer. Er wird am gewöhnlichsten mit 4, und auch nur mit 3, der grössere aber mit 5. Seyten bezogen. Bey diesem mit 5. Seyten bespannten Violon sind an dem Hals durch alle Intervallen Bände von etwas dicken Seyten angebracht; welches das Ausfliegen der Seyten auf dem Griffbrette hindert, und folglich der Klang dadurch gebessert wird. Man kann auch auf einem solchen Basse die schweren Passagen leichter herausbringen: und ich habe Concerte, Trio, Solo ic. ungemein schön vortragen gehört. Doch habe ich bemerket, daß beym Ausdruck einer Stärke beym Accompagnieren allezeit sich zwei Seyten zugleich hören liessen; weil die Seyten merklich dinner sind und näher beyammen stehen, als bey einem Basse, der nur mit 3. oder 4. Seyten bezogen ist.

Die neunte Art ist die Gamba. Sie wird zwischen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das ist: Beingeige. Heut zu Tage wird auch Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen. Im übrigen ist die Viola di Gamba von dem Violoncell in vielem unterschieden. Es hat 6, auch 7. Seyten; da das Bassel nur 4. hat. Es hat auch eine ganz andere Stimmung, einen angenehmeren Ton, und dienet meistens zu einer Oberstimme.

Die zehnte Gattung ist der Bordon, nach dem gemeinen Sprechen der Barydon, von dem italiänischen Viola di Bordone, (b). Dieses Instrument hat, gleich der Gamba, 6. bis 7. Sente. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo 9. oder auch 10. messingene und stählerne Sente hinunter gehen, die mit dem Daumen berührt, und geknippt werden; also zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben gespannten Darmsente die Hauptstimme abgeiget, der Daume durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Sente den Bass dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzt seyn. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente.

Eine eilfte Art mag die Viola d'Amor seyn; nach dem italiänischen Viola d'Amore, und nach dem französischen Viole d'Amour. Es ist eine besondere Art der Geigen, die, sonderheitlich bey der Abendstille, recht lieblich klinget. Oben ist sie mit 6. Darmsente, davon die tiefen übersponnen sind, und unter dem Griffe mit 6. stählernen Sente bezogen; welche letztere weder gegriffen, noch geiget werden, sondern nur den Klang der obern Sente zu verdoppeln und fortzupflanzen, sind erdacht worden. Dieses Instrument leidet viele Verstimung.

Die zwölfte Gattung ist das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterschieden ist, daß es oben 7. und unten 14. Sente, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch, wegen Viele der untern Klangente einen stärkern Laut von sich giebt.

Eine alte Art der Geiginstrumente ist die aus dem Ertrimscheid entstandene Trompete marine. Es hat nur eine grosse Darmsente; hat einen dreneckichten Körper; einen langen Hals, u. s. w. Die Sente liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berührt, und folglich verursacht, daß die Sente, wenn sie geiget wird, einen schnarrenden Ton, gleich einer Trompete, von sich giebt.

Diese nun sind alle mir bekannte, und meistentheils noch übliche Gattungen der Geigen; davon die vierte, nämlich die Violin, der Stoff dieser zum Versuch unternommenen Lehrschrift seyn wird.

S. 3.

(b) Einige sprechen und schreiben Viola di Bardone. Allein Bardone ist meines Wissens kein italiänisch Wort; wohl aber Bardone: denn dieses heißt eine Tenorstimme; bedeutet auch eine grobe Sente, eine Hummel, und das leise Brummen der Bienen. Wer dieses Instrument kennet, wird auch einsehen, daß durch das Wort Bardone, der Ton desselben recht sehr gut erklärt sey.

§. 3.

Die Violin ist ein aus Holz verfertigtes Instrument, und aus folgenden Theilen zusammen gesetzt. Der obere Theil bestehet in einem gewölbten Dach; der untere Theil in einem eben dergleichen Boden; die Seitenwände, welche das Dach und den Boden zusammen fügen, werden von den Geigenmachern der Zarge (c) genennet; das Ganze aber heißt bey ihnen das Corpus, oder der Körper. An diesem Körper, Corpus, oder Leib, ist der Hals, und auf dem Hals der Griff; welcher also benennet wird, weil die darüber gespannten Saiten dort gegriffen werden. Unten ist ein Bretchen fest gemacht, an welches die Saiten angebunden sind, die auf einem hölzernen Stege ruhen, und ober dem Hals in Schrauben eingezogen werden; durch derer Hülfe die Violin gestimmt wird. Damit aber der Gewalt der über den Stattel ausgespannten Saiten das Dach nicht niederdrücke, und dadurch der Violin den Klang benehme, so wird in den Körper derselben unter den Steg oder Sattel ein klein Hölzchen gesteckt; welches man den Stimmstock nennet.

Am äußersten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohlgearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer sollte es meinen! dem allgemeinen Betrug des äußerlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schätzt; der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnißes beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraufte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quatreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschätzt; und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüpste Perücke jene Verdienste, die manchen; zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen. Doch wo bin ich hingerathen? Der Eifer gegen das so gewöhnliche Urtheil nach dem äußerlichen Scheine hat mich fast aus dem Geleise getrieben.

(c) Der Zarge oder die Zarge: aber nicht Sarge; denn dieses kommt von *εἶργε*, *σαρξ* und heißt die Einfassung eines todten Körpers.

§. 4.

Mit vier Seyten wird die Violin bezogen, derer jede, seiner richtigen Abtheilung nach, grösser als die andere seyn muß. Ich sage, nach seiner richtigen Abtheilung: Denn, wenn eine Seyte gegen die andere etwas zu schwach oder zu stark ist, so kann unmöglich ein gleicher und guter Ton heraus gebracht werden. Sowohl die Herren Violinisten, als auch die Geigenmacher bestimmen diese Auscheidung nach dem Augenmaass; und es ist nicht zu leugnen, daß es oft sehr schlecht damit zugehet. Man muß in der That mit allem Fleiß an das Werk gehen, wenn man die Violin recht rein beziehen will; und zwar so: daß die Seyten nach der wahren Beschaffenheit der Intervallen, nach welchen sie von einander absehen, ihre richtige Verhältnisse, und folglich ihre richtige Tone gegen einander haben. Wer sich Mühe geben will, der kann eine Probe nach mathematischer Lehrart machen, und zwei feine gut ausgezogene Darmseyten aussuchen; es sey ein (A) und (E) ein (D) und (A) oder ein (D) und (G): deren edoch jede für sich, so viel möglich, eine gute Gleichheit hat. Das ist: der Diameter oder Durchschnitt der Seyte muß gleich groß seyn. An jede dieser zwei a Seyten können Gewichte von gleicher Schwere gehänget werden. Sind nun die zwei Seyten recht ausgesucht; so müssen sie, bey dem Anschlagen derselben, das Intervall einer Quint hervorbringen. Klingt eine gegen die andere zu hoch, und überschreitet die Quint; so ist es ein Zeichen, daß selbige zu schwach ist, und man nimmt eine stärkere. Oder, man verändert die zu tief klingende, und leset sich dafür eine feinere aus: denn sie ist zu stark. Auf diese Art wird so lange fortgefahren, bis man das Intervall einer reinen Quint gefunden; alsdann haben die Seyten ihr richtiges Verhältniß und sind wohl ausgesucht. Allein, wie schwer ist es nicht, solche gleichdicke Seyten anzutreffen? Sind sie nicht an ehrentheils an einem Ende stärker, als an dem andern? Wie kann man mit einer ungleichen Seyte eine sichere Probe machen? Ich will also nochmalen erinnern haben, daß man bey Auslesung der Seyten den möglichsten Fleiß anwenden, und nicht alles so hin auf Gerathewohl machen solle.

§. 5.

Das bedauerlichste ist, daß unsere heutigen Instrumentmacher sich bey Verrfertigung ihrer Arbeit so gar wenig Mühe geben. (a) Ja was noch mehr? Daß

(a) Die Instrumentmacher arbeiten heut zu Tage freilich meistens nur nach Brod. Und eines theils sind sie auch nicht zu verdenken: man verlangt gute Arbeit, und will wenig dafür bezahlen.

Daß ein ieder nach seinem Kopfe und Gutgedüncken so hin arbeitet, ohne einen gewissen Grund in einem oder dem andern Stücke zu haben. Zum Beispiel: Der Geigenmacher hat etwa durch die Erfahrung zu seiner Regel angenommen, daß bey einem niedern Farge das Dach höher gewölbt seyn müsse; daß hingegen, wenn der Farge hoch ist, das Dach etwas weniger gewölbt und erhöht seyn könne: und dieß wegen der Fortpflanzung des Klanges; damit nämlich der Klang durch das Niedere des Farges oder des Daches nicht zu sehr unterdrückt werde. Er weis ferner, daß der Boden im Holze stärker als das Dach seyn müsse; daß sowohl das Dach als der Boden in der Mitte mehr Holz als auf den Seiten haben sollen; daß übrigens eine gewisse Gleichheit in der sich verlierenden oder allmählich wieder anwachsenden Holzdicke zu beobachten sey, und er weis solche durch den Greisirkel zu untersuchen, u. s. f. Woher kömmt es denn, daß die Violinen so ungleich sind? Woher kömmt es, daß eine laut, die andere still klingen? Woher hat diese einen, so zu sagen, spitzigen; jene einen recht hölzernen; diese einen rauhen, schreienden; jene einen traurigen und betäubten Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieses rührte von der Verschiedenheit der Arbeit her. Ein ieder bestimmet die Höhe, die Dicke, u. s. w. nach seinem Augenmaas, ohne sich auf einen zureichenden Grund fassen zu können: folglich geräth es einem gut, dem andern schlecht. Dieß ist ein Uebel, welches der Musik wirklich vieles von ihrer Schönheit entziehet.

§. 6.

In diesem Stücke könnten die Herrn Mathematiker ihren Ruhm verewigen. Der gelehrte Herr M. Lorenz Nizler, hat vor einigen Jahren schon den nie genug zu rühmenden Vorschlag gethan, eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen. Sie hat auch wirklich schon im Jahr 1738. ihren Anfang genommen. Es ist nur zu bedauern, daß eine solche edle Bestrebung nach der redlichen Verbesserung der musikalischen Wissenschaften nicht allezeit reichlich unterstützet wird. Das ganze musikalische Reich wüßte es einer solchen gelehrten Gesellschaft nimmer genug zu verdanken, wenn sie den Instrumentmachern ein so nükbares Licht anzündete, dadurch der Musik eine ungeheure Zierde zuwachsen könnte. Man wird es mir ja nicht verargen, wenn ich ganz aufrichtig sage: daß an genauer Untersuchung der Instrumente mehr lieget, als wenn man durch die Bemühung vieler Gelehrten endlich vom Grunde erörtert: warum zwei unmittelbar auf einander folgende Octaven oder Quinten nicht wohl in das Gehör fallen. Bey rechtschaffenen Componisten sind sie ohnehin schon längst

längst des Landes verwiesen: und es ist genug, daß sie, wegen ihrem allzuvollkommenen Verhältniß, dem aufmerksamen Ohr, da es eben eine Veränderung erwartet, durch sträfliche Wiederholung zur Last fallen. Ist es denn nicht mehr in Betrachtung zu ziehen, daß wir so wenig gute Instrumente sehen; daß selbige von so ungleicher Arbeit, und von so verschiedener Klangart sind: als wenn wir ganze Reihen papierener Intervallen ausmessen und hinschreiben; davon oft viele in der Ausübung wenig oder gar nichts nützen? Diese gelehrten Herren könnten also durch eine nützliche Untersuchung, z. E. was für Holz zu einem Geigeinstrumente das tauglichste? Wie solches am besten auszutrocknen wäre? (e) Ob nicht bey der Ausarbeitung das Dach und der Boden nach den Jahren (f) einander entgegen stehen sollten? Wie die Schweißlöcher des Holzes am besten zu verschließen seyn, und ob nicht auch der innere Theil deswegen mit Firniß ganz fein zu bestreichen, und was für Firniß der tauglichste wäre? Hauptsächlich aber, wie hoch, wie dick, u. s. f. das Dach, der Boden, und der Zarge seyn müsse? Mit einem Worte, durch ein richtiges System, wie eigentlich die Theile einer Geige sich gegen einander regelmäßig verhalten sollen, könnten, sage ich, diese gelehrten Herren durch Hülfe der Mathematik, und mit Benziehung eines guten Geigenmachers die Musik ungemein verbessern.

§. 7.

Unterdessen bemühet sich ein fleißiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstockes nach Möglichkeit zu verbessern. Hat die Violin einen grossen Körper, so werden unfehlbar grössere Seyten von guter Wirkung seyn: ist der Körper hingegen klein, so erfordert es eine kleine Besetzung. (g) Der Stimmstock muß nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder seyn, und rechter Hand etwas wenig hinter dem Fuß des Sattels stehen. Es ist kein geringer Vortheil den Stimmstock gut zu setzen. Man muß ihn mit vieler Geduld öfters hin und her rücken; jedesmal durch Abspielung verschiedener Töne auf ieder Seyte den Klang der Geige wohl untersuchen, und so lang auf diese Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden. Der
Sattel

(e) Ich habe selbst eine Violin in Händen gehabt, deren Theile nach der Ausarbeitung, vor dem Zusammensetzen, mit recht gutem Erfolge im Rauchfang sind ausgetrocknet worden.

(f) Die Jahre nennet man die verschiedenen Züge, die sich im Holze zeigen.

(g) Bey hoher und tiefer Stimmung hat man das nämliche zu beobachten. Die dickern Seyten tangen ganz natürlich besser zur tiefen Stimmung, gleichwie die feinen bey der hohen Stimmung von besserer Wirkung sind.

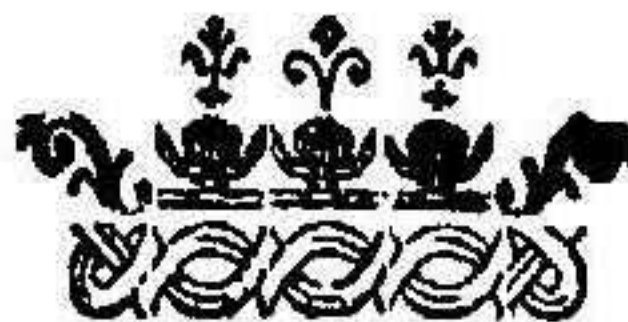
Sattel kann auch viel beitragen. Z. E. Ist der Ton gar zu schreiend und durchdringend, oder, so zu reden, spitzig, folglich unangenehm: so wird er mit einem niedern, breiten, etwas dicken und sonderbar unten wenig ausgeschrittenen Sattel gedämpft. Ist der Ton an sich selbst schwach, still, und unterdrückt so muß mit einem feinen, nicht zu breiten, anben so viel es sich thun läßt, hohen, und unten sowohl als in der Mitte viel ausgeschrittenen Sattel geholfen werden. Solcher muß aber überhaupts von einem recht feinen, wohl geschlossenen, und ausgetrockneten Holze seyn. Uebrigens hat der Sattel seinen Ort auf dem Dache der Violin in der Mitten der zweenen Ausschnitten, welche in der Gestalt eines la-

teinischen **S** Buchstabens auf beyden Seiten angebracht sind. Damit aber

der Klang nirgends unterdrückt werde: so muß das Bretchen, an welches die Seyten festgemacht sind, und welches man, nach dem gemeinen Waidspruche, das Sattelfest nennet, an das unten deswegen eingesteckte Zäpfchen also eingehängt werden, daß er mit dem untern und schmahlen Ende weder über das Dach der Violin herein, noch hinaus reiche, sondern demselben völlig gleich stehe. Man muß endlich auch sein Instrument immer reinlich halten, und absonderlich die Seyten und das Dach, bevor man zu spielen anfängt, allezeit von dem Staub und Koliphon säubern (*h*).

Dieses wenige mag inzwischen einem fleißig Nachdenkenden schon genug seyn; bis gleichwohl sich jemand hervor thut, welcher, nach meinem Wunsche, diesen meinen kleinen Versuch erweiteret, und alles in ordentliche Regeln bringet.

- (*h*) Colophonium wird aus gereinigtem Harz gemacht, und man schmiert mit demselben die über den Geigebogen gezogene Pferdhaare; damit sie die Seyten schärfer angreifen. Man muß aber den Bogen nicht zu sehr schmieren; sonst wird der Ton rauh und dumpficht.





Der Einleitung zweyter Abschnitt.

Von dem Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumenten.

§. 1.

Nachdem nun die Wesenheit der Violin erkläret worden, sollte man auch etwas von dem Ursprunge derselben beybringen; um dem Anfänger die Abkunft seines Instruments einigermaßen bekannt zu machen. Allein, je weiter man in das Alterthum hinein siehet; je mehr verliert man sich, und geräth auf ungewisse Spuren. Es liegt fast alles auf ungewissem Grunde; und man findet in der That, mehr fabelhaftes als wahrscheinliches.

§. 2.

Der Musik überhaupts gehet es eben nicht viel besser. Man hat zu dieser Stunde noch keine vollständige musikalische Historie. Wie viele raufen sich nicht fast nur um den Namen, Musik? Einige glauben das Wort Musik komme von den Musen, welche als Göttinnen des Gesanges verehret worden. Andere nehmen es vom griechischen *μῦσας*, welches fleißig nachforschen, und untersuchen heißt. Viele halten dafür, es habe seinen Ursprung von Moys (a), welches in egyptischer Sprache ein Wasser, und Jcos, so eine Wissenschaft bedeutet (b): daß es also eine bey dem Wasser erfundene Wissenschaft anzeige; und zwar, weil einige wollen, das Geräusch des Nilflusses habe zur Erfindung der Musik Anlaß gegeben: denen aber jene widersprechen, die es dem Gesäuse und Gepfeife des Windes oder dem Gesange der Vögel zuschreiben. Endlich wird

(a) Margarita Philosophica, Lib 5. Musicae speculativæ, Tract. 1. Cap. 3. Impress. Basileæ 1508.

(b) Zacharias Tevo nel suo Musico Testore. P. 2. C. 7. pag. 10. Stamp. in Venezia 1706.

wird es auch mit gutem Fug von dem griechischen *Mōsa* hergeleitet, welches eigentlich ein aus dem hebräischen entsprungenes Wort ist. Denn es heißt so viel als *מוֹסָא*. nämlich: ein vortreffliches und vollkommenes Werk, welches zur Ehre Gottes ausgedacht und erfunden worden (c). Der Leser wähle sich, was ihm beliebt. Ich will nichts entscheiden.

§. 3.

Was können wir denn von der Erfindung und den Erfindern der Tonkunst gewisses sagen? Man ist auch in diesem Stücke so uneinig, daß es mehrtheils auf Muthmassungen hinaus läuft. Jubal hat das Zeugniß der H. Schrift für sich: wo er der Vater derjenigen genennet wird, welche auf Citharn und Orgeln spielten (d). Und einige glauben, daß nicht Pythagoras, wie man doch sonst vor gewiß (e) behauptet, sondern selbst der Jubal durch die Hammerschläge seines Bruders des Tubal, welcher ein Schmidt solle gewesen seyn, die Verschiedenheit der Töne erfunden habe (f). Vor der Sündflut wird ausser dem Jubal keines Musikverständigen in der H. Schrift gedacht. Ob nun also die Musik mit der allgemeinen Weltstrafe zu Grunde gegangen; oder ob nicht Noe (g), oder einer seiner Söhne, solche mit sich in die Arche genommen, davon haben wir keine Nachrichten. Nur das wissen wir, daß die Egyptier solche erstlich wieder empor gebracht; von welchen sie auf die Griechen, von diesen aber auf die Lateiner gekommen ist.

§. 4.

Wollen wir die alten und neuen Instrumente gegen einander halten? Da werden wir auf lauter ungewisse Wege gerathen, und immer im Finstern wandeln. Wer belehret uns denn, was die ehemaligen Harfen, Citharn, Orgeln, Peyern, Pfeifen, u. s. f. eigentlich für Instrumente gewesen? Wir wollen hören, was ein ganz neues und kostbares Buch (h) von einem Instrumente, dessen

B 2

Jubal

(c) Mich. Prætor. Syntagm. Mus. T. I. p. 38.

(d) Genesis IV, 21.

(e) Franchini Gafuri Theorica Musicæ, Lib. I. Cap. 8. Impress. Mediolani 1492.

(f) (Petrus Commestor in Historia Scholastica.) Marg. Phil. L. I. Tract. I. C. 4. Tevo P. I. C. 11.

(g) Man spricht auch Noah.

(h) Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegegeschichten. 2. Buch. 60. Blat. S. 20.

Jubal der Erfinder seyn soll, und weisläufig erzählt: Das Instrument *Ennyra*, heißt es, war auch bey den Phönicern, und Syrern gebräuchlich. Die Hebräer nannten es *Kinnor*; die Chaldäer *Kin-tora*, und die Araber *Kinnara*. Dieses Instrument soll von dem Jubal erfunden und also schon lange vor der Sündflut bekannt gewesen seyn (i). Es soll dasjenige seyn, worauf David vor dem König Saul gespielt (k), und welches man gemeiniglich für eine Harfe hält. Es war aus Holz gemacht (l) mit zehen Seyten überzogen, und wurde auf der einen Seite mit einer Schlagfeder gerühret, auf der andern aber mit den Fingern gegriffen, u. s. w. (m). Mit was für einem unserer heutigen Instrumente könnte man wohl dieses *Kinnor* vergleichen? Es sind ja alle weit davon unterschieden. Der Bericht selbst gründet sich auf Muthmaßung, und die musikalischen Wörterbücher sind zum Theil anderer Meinung. Die gelehrten Herren Verfasser dieses ansehnlichen Werkes haben sich alle Mühe gegeben bey ihren Nachrichten, so viel immer möglich, auf den Grund zu sehen. Allein, die Klingzeuge der Musik betreffend, bekennen sie die Ungewißheit in folgenden Worten, (n): Bey Verehrung des vom Nebucadnezar aufgerichteten Bildes, erwähnt der Prophet Daniel der Posaunen, Trommeten, Harfen, Psalter, Lauten, und allerley Seytenspiels, u. s. w. (o). Wir wollen aber dem Leser nicht gut dafür seyn, ob die hier angedeutete Instrumente eben auch so ausgesehen haben, wie diejenige, die wir heut zu Tage so nennen (p). Man hat also wenig oder gar keine sichere Nachricht mehr von der wahren Beschaffenheit der alten Instrumenten.

§. 5.

Nicht viel gründlicher finden wir, wenn wir auf die Erfinder der musikalischen Klingzeuge zurücke sehen. Der so beruffenen Veyer der Alten streitet man heute

(i) 1. Mos. 4, 21.

(k) 1. Sam. 16, 16. 23.

(l) 1. König. 10, 12. 2. Chron. 9, 11.

(m) Joseph. Antiq. Lib. 7. Cap. 10.

(n) In dem ersten Buch, 68 Blatt. S. 67.

(o) Cap. 3. 5.

(p) Man lese, was Calmet in seinem *Commentaire sur les Pseaumes* von der Musik der Alten angemerkt hat.

heute noch ihren Vater an. Diodor saget: Daß Merkur nach der Sündflut den Lauf der Sterne, die Zusammenstimmung des Gesanges und der Zahlen Verhältniß wieder erfunden habe. Er soll auch der Erfinder der Leyer mit 3. oder 4. Saiten seyn. Diesem stimmen bey Homer und Lucians: Lactantius aber schreibet die Erfindung der Leyer dem Apollo zu; Plinius hingegen will den Amphion zum Urheber der Musik machen (q). Und wenn endlich Merkur durch die mehrern Stimmen das Recht zu seiner Leyer behält (r), solche auch nach ihm erst in die Hände des Apollo und Orpheus gekommen ist (s): wie läßt sich solche mit einem unserer heutigen Instrumenten vergleichen? Ist uns denn die eigentliche Gestalt dieser Leyer bekannt? Und können wir etwa den Merkur zu dem Urheber der Geiginstrumenten angeben? Bevor ich hier weiter gehe, will ich einen Versuch wagen, und den Anfängern zu Lieb nur im Kleinen, eine ganz kurze musikalische Geschichte entwerfen.

Versuch

einer kurzen Geschichte der Musik.

Gott hat dem ersten Menschen gleich nach der Erschaffung alle Gelegenheit an die Hand gegeben, die vortreffliche Wissenschaft der Musik zu erfinden. Adam konnte den Unterschied der Töne an der menschlichen Stimme bemerken; er hörte den Gesang verschiedener Vögel; er vernahm eine abwechselnde Höhe und Tiefe durch das Gepfeife des zwischen die Bäume dringenden Windes: und der Werkzeug zum Singen war ihm ja von dem gütigen Erschaffer schon zum voraus in die Natur gepflanzt. Was soll uns denn abhalten zu glauben, daß Adam von dem Trieb der Natur bewogen, eine Nachahmung z. E. des so anmuthigen Vogelgesanges u. s. f. unternommen, und folglich eine Verschiedenheit der Töne in etwas gefunden habe. Dem Jubal sind seine Verdienste nicht abzuspochen; denn die H. Schrift selbst beehret ihn, mit dem Titel eines Musikvaters:

B 3

vaters:

(q) Giuseppe Zarlino. Instit. & Dimost. di Musica. P. I. C. 1.

(r) Tevo, P. I. C. 12. pag. 11. (Robertl Stephanl Thesaurus Linguæ Lat. sub Voce Chelys.)

(s) Dittionario univ. di Esralmo Chambers sub Voce Lyra. Und Polldorus Vergillus de re- rum Invent, pag. 51. & 52.

vaters: und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik entweder durch den Noe selbst oder durch einen seiner Söhne in die Arche, und nach der Sündfluth durch Unterweisung auf die Egyptier gekommen; von denen sie nachgehends die Griechen erlernet, sich in Verbesserung derselben viele Mühe gegeben, und solche endlich auf die Lateiner und andere Völker gebracht haben. Ob aber Cham und sein Sohn Mesraim eben diejenigen waren, davon finden sich keine gründliche Anzeigen in der H. Schrift (t). Daß zu Labans und Jakobs Zeiten die Musik schon wieder getrieben, ja so gar zum Geleite der Abreisenden als ein Ehrenzeichen gebraucht worden, ist ganz gewiß; weil Laban zu Jakob sprach: Warum hast du ohne mein Wissen fliehen, und mirs nicht anzeigen wollen, daß ich dich mit Freuden, mit Gesang, mit Trummen, und Citharn begleitet hätte? (u) Das Lied der Maria, (x) und wie sie mit andern Weibern bey dem Durchzuge durch das rothe Meer auf der Trumme spielte, ist bekannt (y). Nicht weniger weis man aus der Schrift, daß Moses zwei Posaunen unter gewissen Regeln zu blasen verordnet hatte (z). Man weis das Blasen der Leviten, davon die Mauern der Stadt Jericho einstürzten (aa). Man weis die musikalischen Anstalten, die David gemacht hatte (bb). Und daß man zu seiner Zeit schon vielerley Instrumente gehabt habe, ließt man aus den Aufschriften seiner Psalmen. Assaph der Sohn des Bacrachias war sein Capellmeister, und Jehiel über die Instrumente gesetzt; man mag ihn also einen Concertmeister nennen (cc). Die Propheten bedienten sich der Musik, wenn sie weissagen wollten: Saul kann uns dessen ein Zeuge seyn (dd). Und in der H. Schrift lesen wir es von den Kindern des Assaph, des Heman und des Jothun (ee). Daß nächst den Hebräern die Griechen die ältesten Musikverständigen gewesen, ist gar nicht zu zweifeln. Es sind uns

Mercur,

(t) Kircherus war dieser Meinung, und Tevo schreibt in seinem Musico Testore, Cap. 12. pag. 11.

(u) Genesis 31, 27.

(x) Maria, die andere Mirjam nennen, war Moses und Aarons Schwester.

(y) Exod. 15. 20. & 21.

(z) Num. 10, 2.

(aa) Josue 6, 4. & seq.

(bb) I. Paralip. 15. 16. & seq. nicht weniger Cap. 23. 5. 30.

(cc) I. Paralip. 16. 5.

(dd) I. Regum 10. 5. & 10.

(ee) I. Paralip. 25. 1, 2, 3, 4, 5, 6, andere sprechen auch Jeditim.

Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion, und mehr andere bekannt. Und wenn gleich einige sind, die behaupten wollen, daß z. E. niemals ein solcher Mann, welcher Orpheus geheissen, auf der Welt gewesen sey; ja daß das Wort Orpheus in der phönicischen Sprache so viel heisse, als ein weiser und gelehrter Mann: so gehen doch die allermeisten Zeugnisse der Alten dahin, daß dieser Orpheus gelobt habe (ff). Daß viel fabelhaftes mit unterläuft, ist ganz gewiß: doch liegen unter diesen Fabeln auch viele Wahrheiten (gg). Bis auf die Zeiten des Pythagoras gieng keine Veränderung in der Musik vor: er aber war der erste, welcher der Töne Verhältniß mit dem Maaßstabe suchte. Das zu brachte ihn ein ungeführer Zufall. Denn als er einmahl in einer Schmiede mit Hämmern von verschiedener Größe auf den Ambos schlagen hörte, merkte er die Verschiedenheit der Töne nach dem Unterschied der Schwere der Hämmer. Er versuchte es mit zwey gleichen Seyten, an eine derselben hieng er ein Gewicht von 5. Pfunden, an die andere ein Gewicht von 12. Pfunden, und fand bey dem Anschlagen dieser zweyen Seyten, daß sich die zwote zu der ersten wie 2. zu 1. verhielte: denn sie war die hohe Octav. Und so fand er auch die Quart, und Quint; aber nicht die Terz, wie einige irrig glauben. Dieß war nun schon genug der Musik eine andere Gestalt zu geben, und ein Instrument mit mehrern Seyten zu erfinden, oder solches immer noch mit einer Seyte zu vermehren. Es kam aber auch bald zu einem musikalischen Krieg: denn nach dem Pythagor kam Aristoxen von Tarent, ein Schüler des Aristoteles. Und da jener alles nach der Ration und Proportion, dieser aber alles nach dem Ohr untersuchte, erwuchs ein langwieriger Streit, welcher endlich durch den Vorschlag beygelegt wurde:

Daß

(ff) Seine Schriften sollen seyn: die Argonautica, Hymni und Præcepta de Lapidibus. Die neueste Ausgabe soll zu Utrecht 1689. von Andr. Christ. Eschenbach mit gelehrten Anmerkungen heraus gekommen seyn.

(gg) Zu jener Zeit als diese Männer lebten, wurden die gelehrten Leute vergöttert. Und eben dieses ist die Ursache, warum alles so fabelhaft läßt. Wer weiß es? Vielleicht haben die Poeten der künftigen Jahrhunderte Stoff genug unsere heutigen Virtuosen als Götter zu besingen? Denn es scheint wirklich als wenn die alten Zeiten wieder kommen möchten. Man pflegt (wie man sagt) dermal schon an vielen Orten, die Gelehrten und Künstler, mit lauter Bravo fast zu vergöttern, ohne sie mit einer andern gebührenden und nachdrücklichen Bezeichnung zu beehren. Allein, dergleichen magere Lobeserhebungen sollten den Herrn Virtuosen auch eine Natur der Götter einflößen, und ihre Leiber verklären, damit sie von himmlischen Einbildungen leben könnten, und nimmer einer zeitlichen Nothwendigkeit bedürften.

Daß Vernunft und Gehör zugleich urtheilen sollen. Die Ehre dieser Vermittelung wird von einigen dem Ptolomäus, von andern dem Didymus zuerkannt: obwohl auch einige sind, die den Didymus selbst für einen Aristoxener halten. Inzwischen soll sich doch die pythagorische Lehrart 5. bis 600. Jahre in Griechenland erhalten haben. Die, so des Pythagors Meinung beypflichteten, wurden *Canonici*, die Aristoxener aber *Harmonici* genannt (*hh*). Von dieser Zeit bis auf die gnadenreiche Geburt unsers Erlösers, und etwa hernach bis gegen das Jahr 500., ja gar bis gegen das Jahr Christi 1000., hat man zwar da und dort in der Musik etwas zu verbessern gesucht; man hat mehrere Töne ausgedacht, wie Ptolomäus die grosse Terz, und ein gewisser Olympus einige Zwischentöne (*ii*). Doch ist in der Hauptsache nichts geändert worden. Es hat zwar auch gegen das Jahr Christi 502., oder 515. Boetius, ein edler Römer, die griechische Musik, so viel an ihm war, zu den Lateinern gebracht, viele griechische Schriften in die lateinische Sprache übersetzt, und, wie viele glauben, anstatt über die griechischen, nun über die lateinischen Buchstaben zu singen angefangen. Nicht weniger hat der Heil. Papst Gregor der Große, etwa im Jahre Christi 594., sich in Verbesserung der Musik recht sehr viele Mühe gegeben; Er hat, um die Musik in eine bessere Ordnung zu bringen, die unnüthigen Buchstaben weggeschafft, und dadurch die Musik um vieles erleichtert; Ihm hat man den gregorianischen Kirchengesang zu verdanken, u. s. f. Doch blieb es noch immer im Grunde bey der griechischen Musik. Bis endlich Guido von Arezzo eine sogenannte neuere Musik erfand; und zwar im Jahr Christi 1024. oder vielleicht, nach anderer Meinung 1224.: die aber noch neuer und lebhafter wurde durch die Erfindung eines gewissen gelehrten Franzosen, Jean de Murs, oder Johann von der Mauer, welcher die Musik in ein ganz anderes Licht gesetzt hatte (*kk*). Diese merkliche Veränderung soll sich nach einiger Meinung um das Jahr Christi 1220, oder wie andere wollen 1330. oder gar 1353. zuge-
tragen

(*hh*) Pythagoras mag etwa um das Jahr der Welt 3430., Aristoxen aber im 3620sten gelebt haben.

(*ii*) Ptolomäus hat zwar das wahre Verhältniß der grossen Terz gefunden; es war aber nur im harmonischen Geschlechte brauchbar. Joseph Jarlin, ein Italiäner, hat erst das Verhältniß der grossen und kleinen Terz gefunden.

(*kk*) Guido war ein Benedictiner im Kloster Pomposa in dem ferrarischen Gebiete. Er wurde Arretinus genannt: weil er zu Arrezo in Welschland geboren war. Was er, und Johann von der Mauer eigentlich in der Musik gethan, wird im ersten Hauptstücke in etwas beygebracht werden.

tragen haben. Man hat es nach der Hand gewagt immer etwas beyzusetzen, und endlich ist sie nach und nach zu einer so schönen Gestalt gekommen, in welcher man sie heut zu Tage bewunderet. Unter den ältesten Schriftstellern sind die, welche vorhin vom Boetius, in letztern Zeiten aber jene, welche von dem Maiborn aus dem Griechischen ins Lateinische sind übersezt worden. (ll) Dem ist Wallis gefolget, welcher zu Orfort in Engelland im Jahre 1699. die übrigen griechischen Schriftsteller gleichfalls griechisch und lateinisch herausgegeben hat. (mm) Glarean, Zarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gassur, Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Groschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheibe, Prinz, Werkmeister, Sur, Mattheson, Mizler, Spies, Marpurg, Quanz, Kiepel, und andere mehr, die ich oder nicht kenne, oder die mir iht nicht gleich beyfallen, sind lauter Männer, die sich durch ihre Schriften um die Musik bey der gelehrten Welt ungemein verdient gemacht haben. Es sind aber lauter theoretische Schriften. Wer practische Schriftsteller sucht, kann derer viele hundert finden, wenn er sich nur in den Wörterbüchern Brossards und Walthers umsieht. Der erste hat sein Buch französisch, der andere deutsch geschrieben: und beede haben sich damit Ehre gemacht.

§. 6.

Nun will ich mit meiner Untersuchung fortfahren, und inzwischen den Merkur vor den Erfinder der Senteninstrumente angeben; bis gleichwohl ein anderer ein mehreres Recht dazu erweist. Es kommen die alten und neuen Schriften völlig übereins, daß, nachdem einmals der über seine Gränzen ausgetretene Nilfluß ganz Egypten überschwemmet hatten, endlich aber in sein Lager wieder zurücke geflossen war, Merkur unter den ausgeschwemmten und auf dem

(ll) Marcus Melbomius hat den Aristoxenum, Euclidem, Nicomachum, Alypium, Gaudentium, Bachium, Aristidem Quintilianum und das neute Buch Martiani Capellæ griechisch und lateinisch zu Amsterdam Anno 1652. in Quart heraus gegeben.

(mm) Wer sich die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik mehr bekant machen will, der lese Marburgs Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik; und in Mizlers musikalischer Bibliothek wird er vieles finden.

den Wiesen und Feldern zurück gebliebenen Thieren eine Schildkröte gefunden habe, in deren Schale nichts mehr, als die ausgetrockneten Nerven oder Spannsadern noch übrig waren. Diese, da sie bey deren Berührung, nach der Verschiedenheit ihrer Länge und Dicke, auch verschiedene Töne von sich gaben, sollen den Merkur zur Erfindung eines dergleichen Instruments veranlasset haben. (nn). Und dieß war die so berufene Leyer der Alten, und das erste Seyteninstrument, (oo) aus welchem nach der Hand durch Vermehrung der Seyten, deren anfänglich nur 3. bis 4. waren, und durch die Abänderung der Gestalt viele andere Instrumente entstanden sind. Zu diesem mehrerem Beweise dienet uns das Wort Chelys, durch welches man im lateinischen eine Geige und oft durch Chelysta einen Geiger ausdrückt. Da es nun aber im Grunde griechisch ist, und χελύς eine Schildkröte heißt, (pp) nicht weniger vor die Leyer des Merkur genommen wird: (qq) was läßt uns zweifeln, daß unsere heutige Geigeinstrumente von dem Merkur, von der gefundenen Schildkröte, und endlich von der so oft benannten Leyer abstamme?

§. 7.

Daß man aber, wie heut zu Tage, mit Darmseyten die Instrumente bezogen habe, davon finden wir gründliche Anzeigen. (rr) Das lateinische Chorda, italiänische Corda, und französische la Chorde sind alle von dem griechischen χορδή geborget, welches das eigentliche Wort ist, mit welchem die Mediciner das Jugeweide oder Gedärme benennen; (ss) da es doch in ieder der ist angeführten Sprache eine Seyte heißt: weil nämlich die Seyten meistentheils aus dem Gedärme der Thiere verfertiget werden,

§. 8.

(nn) Poldorus Vergilius p. 51. Roberti Stephani Thes. Ling. Lat. sub Voce Chelys.

(oo) Dizionario univers. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. p. 187. & 188.

(pp) Joannis Scapulae Lexicon Græco-Latinum.

(qq) Rob. Steph. Thes. Ling. Lat. loco jam cit.

(rr) Homer aus dem Lobgesange des Merkur : : : Ἐπτά δὲ συμφώνως ἄισι ἰκανώτατο χορδὰς :
Aber sieben durch richtige Verhältnisse unter sich übereinstimmende Seyten, die von ausgezogenen Schafdärmen gemacht sind. Und Horaz spricht vom Merkur: Tuque testudo resonare septem callida Nervis.

(ss) Dizion. Univers. di Efr. Chambers sub Voce Corde p. 212.

S. 8.

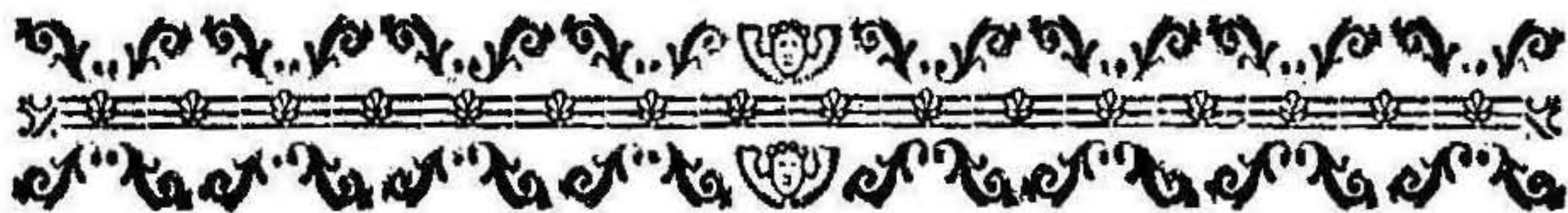
Nun ist noch zu untersuchen übrig: ob auch die Klingzeuge der Alten mit einem Bogen gestrichen worden. Wenn wir dem Glaream glauben, so ist so gar die liebe Leyer gezeigt worden; denn er sagt, da er von einem Instrumente, so Tympani Schizan heißt, redet, folgende Worte: - - - arcu, quo Lyrae Chordae hodie equinis fetis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius (tt). Was ist dieß anders, als ein mit Pferdehaaren bezogener, und mit Pech beschmierter Geigebogen? und will es uns etwas anders sagen, als daß die Leyer gezeigt, oder vielmehr nach ihrer Art gekrahet worden? Es finden sich auch neuere Schriften die dieser Meinung sind; (uu) Und wenn wir es mit dem Tevo halten, so bleibt uns kein Zweifel mehr übrig. Ja wir wissen so gar den Erfinder der Violin und des Geigebogen; da er sagt: Die Violin ist von dem Orpheus dem Sohn des Apollo erfunden worden; und die Dichterin Sapho hat den mit Pferdehaaren bespannten Bogen erdacht, und war die erste, welche nach heutiger Art gezeigt hat. (xx) Daß wir also, nach diesem Ausspruche, dem Apollo die eigentliche Erfindung der Violin, der Dichterin Sapho die Art selbige mit dem Bogen zu streichen, aus dem ganzen wissenschaftlichen Hergang der Sache aber dem Merkur den Ursprung aller Geiginstrumente zu verdanken haben.

(tt) Glareanus in Dodecachordi Libro I. C. 17. pag. 49. Er schrieb dieß sein ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ im Jahre Christi 1547.

(uu) Dizion. Univers. di Efr. Chambers. pag. 188.

(xx) Tevo. P. I. C. 12. p. 11.





Erstes Hauptstück.

Des ersten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben
und Noten, wie auch von den igt gewöhnlichen
Linien, und Musikschlüsseln.

§. I.

Es ist nothwendig, daß ein Anfänger, bevor der Lehrmeister ihm die Geige in die Hände läßt, nicht nur das Gegenwärtige, sondern auch die beyde folgende Hauptstücke dem Gedächtnisse vollkommen einprägen: da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beyden Hände strecket; ein und anderes Stücke geschwind nach dem Gehör abzuspielen erlernet; den Grund nur obenhin beschauet, und mit Unbedacht über die ersten Regeln weg siehet, er aladann auch das Versäumte gewiß nimmermehr nachholet, und folglich sich selbst dadurch in dem Weg
stehet

steht zu einem vollkommenen Grad der musikalischen Wissenschaften zu gelangen.

§. 2.

Alle unsere Erkenntniß entsteht von dem Gebrauche der äußerlichen Sinnen. Es müssen also nothwendig gewisse Zeichen seyn, welche durch unsere Sehungskraft den Willen augenblicklich dahin antreiben, oder mit der natürlichen Menschenstimme, oder auf unterschiedlichen Klingzeugen nach dem Unterschied der Zeichen auch verschiedene Töne hervorzubringen.

§. 3.

Die Griechen sangen über ihre Buchstaben, welche sie bald liegend, bald stehend, bald nach der Seite, und auch umgekehrt hinsetzten. Sie hatten derselben bey 48., und bedienten sich keiner Linien; sondern jede Singart hatte ihre besondere Buchstaben, neben welche sie Punkte setzten, um dadurch das Zeitmaas anzuzeigen. (a) Diese Punkten gaben den Alten viel zu schaffen; und sie hatten hauptsächlich zu 3. bis 4. Bedeutungen, nämlich: Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi, & Alterationis. (b)

§. 4.

Der heilige Papst Gregor hat die Buchstaben abgekürzt. Er hat die folgende sieben erwähnt: A, B, C, D, E, F, G, und hat sie auf 7. Linien gesetzt, aus deren Höhe und Tiefe man die Verschiedenheit der Töne erkennen konnte. Jede Linie hatte folglich ihren Buchstaben: und man sang auch über diese Buchstaben.

§. 5.

Ben 500. Jahre hernach kam Guido und nahm eine merkliche Veränderung vor. Er bemerkte, daß es sehr beschwerlich fiel, die Buchstaben auszusprechen: er veränderte sie also in 6. Syllben; die ex aus der ersten Strophe des

C 3

auf

(a) Gaffurius in seiner Practica Musicæ, Lib. 2. C. 2. Man lese auch den Marcum Mel-boinum.

(b) Zarlino, P. 3. C. 70, Glarean, L. 3. C. 4. Artusi l'Arte del Contrapunto. p. 71.

auf das Fest des heiligen Johann des Taufers gemachten Lobgesanges entnommen, nämlich: ut, re, mi, fa, sol, la:





<i>Ut</i> queant Laxis,	<i>re</i> sonare fibris
<i>mi</i> ra gestorum,	<i>fa</i> muli tuorum
<i>sol</i> ve polluti,	<i>la</i> bii reatum
	Sancte Joannes! (c)

§. 6.

Hierbey blieb es nicht. Er veränderte nach der Hand auch die Sylben in grosse Punkte, die er auf die Linien setzte, und die Sylben oder Wörter darunter schrieb. Ja er gieng noch weiter; und es fiel ihm bey die grossen Punkte auch in den Zwischenraum zu setzen. (d) Dadurch ersparte er auch zwei Linien: denn er setzte die vormaligen 7. Linien wirklich auf 5. herunter. Dieß hieß nun zwar viel gethan; doch blieb die Musik wegen der gleichen Punkte noch langsam und schläferig.

§. 7.

Diese Beschweriß überwand Johann von der Mauer. (e) Er veränderte die Punkte in Noten; und dadurch entstande endlich eine bessere Einteilung und ein Zeitmaas, so man vorher nicht hatte. Anfanglich erfand er die folgenden 5. Figuren:

				
<i>Maxima,</i>	<i>Longa,</i>	<i>Brevis,</i>	<i>Semibrevis,</i>	<i>Minima.</i> (f)







Man wagte es nach der Hand diese fünf Figuren mit noch zwei andern zu vermehren: nämlich mit einer *Seminima* und mit einer *Susa*, z. E.
man

(c) Angelo Berardi hat es in eine Zeile geschlossen: *ut rolevet miserum fatum soltosque labores.*

(d) Von diesen Punkten ist das Wort Contrapunct entstanden, welche Art der Composition ein ieder verstehen muß, der ein rechtschaffener Componist heissen will.

(e) Was Guido und Johann von der Mauer für Leute gewesen, ist in der Einleitung schon gesagt worden.

(f) Glareanus L. 2. C. 1.

man machte aus der Minima eine Semiminima, da man sie schwarz ausfüllte:  oder man ließ sie weiß; sie bekam aber oben ein kleines Häckel.  Auf eben diese Art wurde die Fusa schwarz vorgestellt; oben aber durch ein Häckel von der Semiminima unterschieden:  oder man ließ sie auch weiß; doch bekam sie 2. Häckel.  Die Instrumentisten nahmen sich endlich die Freiheit auch so gar die Fusam zu zertheilen, und eine Semifusam zu erfinden. Sie war freylich bald erfunden. Man strich die schwarze Noten zweymal;  oder, wenn sie weiß blieb, strich man sie dreymal.  (g) Endlich ist mit dem Anwachs der Jahre auch die Musik immer gestiegen, und mit langsamen Schritten durch viele Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit (h) empor gestiegen.

§. 8.

Fünf Linien sind es auf welche wir ist unsere Noten setzen, und die uns gleich einer Stiege das Aufsteigen und Absteigen der Töne zu erkennen geben. Es werden sowohl unter diese 5. Linien, als auch über dieselben noch andere gezogen: wenn nämlich die Höhe oder Tiefe des Instruments und der Melodie solches erfordert.

§. 9.

Jedes Instrument wird an einem Zeichen erkannt, welches man den Schlüssel nennet. (i) Dieser Schlüssel stehet allezeit auf einer Linie. Er führt einen gewissen

(g) Glareanus, eodem loco.

(h) Man stosse sich nicht an dem Worte: Vollkommenheit. Wenn wir genau und nach der Schärfe darein sehen, so sind freylich noch Stufen ober uns. Doch glaube ich, wenn es wahr wäre, daß die griechische Musik die Krankheiten geheilet hätte: so müßte unsere heutige Musik unfehlbar gar die Erblassenen aus ihrer Sarge rufen.

(i) Das Wort Schlüssel ist hier metaphorisch genommen. Denn gleichwie ein aus Eisen gemachter Schlüssel das Schloß, zu dem er gemacht ist, aufschließt; also eröffnet uns der musikalische Schlüssel den Weg zu dem Gesange, zu welchem er bestimmet ist.

gewissen Buchstaben, aus dem wir den Gesang und die Folge der Musikleiter erkennen. Man wird es an seinem Orte klärer sehen. Hier sind die Schlüssel:

Diekant. Alt. Tenor. Baß. Violin.

Der Diekant, der Alt, und der Tenor haben ihren Schlüssel im (C) folglich was höher hinauf geht heißt (d) (e) (f) u. Der Baß hat ihn im (F) was herunter geht heißt also (e) (d) und so fort: hinauf aber (g) (a) und so weiter. Der Violinschlüssel hat seinen Sitz im (G), wie wir bey der Erklärung der Buchstaben sehen werden.

§. 10.

Es kann sich aber die Violin dieses Schlüssels nicht allein rühmen: denn es bedienen sich dessen auch verschiedene andere Instrumente, als da sind: die Trompete, das Jägerhorn, die Zwerckflaute und alle dergleichen Blasinstrumente. Und obwohl sich die Violin theils durch die Höhe und Tiefe theils auch durch solche Passagen unterscheidet, die nur der Violin eigen sind: (k) so würde es doch sehr gut seyn, wenn man den Schlüssel wenigstens bey der Trompete und bey dem Jägerhorn versetzte. Aus dieser Versetzung könnte man doch alsobald wissen, ob man ein C oder D Trompete, und ob man ein c, d, f, g oder a Horn u. s. f. nöthig hat. Man könnte es also setzen:

C Horn. D. E. F. oder

g c g d g e g f g f

g g a g b Der

(k) Dieß ist ein merklicher Punct. Man sieht gleich aus dem Satze ob der Seher die Natur des Instruments versteht. Und wer sollte nicht lachen, wenn man z. E. auf der Violin solche Gänge, Sprünge und Verdoppelungen abgetzen soll, dazu noch 4. andere Finger nöthig wären?

Der Schlüssel bleibt allezeit im G; und wenn man hinauf zählt bis in den Zwischenraum, wo das gewöhnliche c der Violin stehet; so weiß man auch alsogleich was für Horn der Schlüssel anzeigt. Man hat auf diese Art in vorigen Zeiten sehr oft den Violinschlüssel um 3. Töne herunter gesetzt, um die gar hoch gesetzten Stücke süglicher zu Papier zu bringen. Alsdann hieß er der französische Schlüssel: z. E.



§. 11.

Die Noten sind musikalische Zeichen, welche durch ihre Lage die Höhe und Tiefe, durch ihre Gestalt aber die Länge oder Kürze, das ist, die Dauer derjenigen Töne anzeigen, die wir mit der menschlichen Stimme, oder auf dazu gefertigten Klingzeugen hervorzubringen bemühet sind. Hier sind die heutigen Noten, samt ihrer Benennung.



§. 12.

Man hat die 7. gregorianischen Buchstaben bis diese Stunde in der Musik beybehalten, durch welche die Noten nach ihrer Lage, und folglich die Töne der Benennung nach unterschieden werden. Sie sind also folgende: A, B, C, D, E, F, G, welche allezeit wiederholet werden.

§. 13.

Die Violin hat 4. Seyten, deren jede ihre Benennung von einem dieser 7. Buchstaben hat. Nämlich:



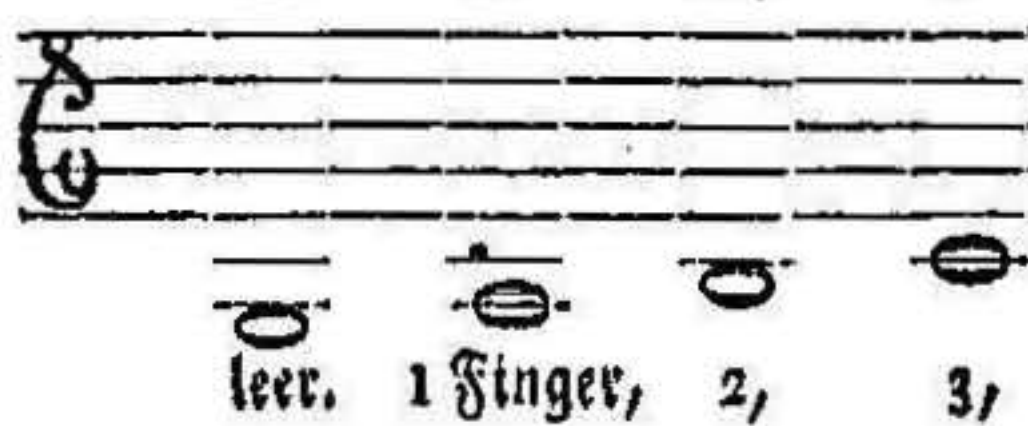
Die kleinste oder feinste Seyte heißt (E); die neben ihr etwas grössere (A); die folgende (D); und die stärkste heißt (G).

§. 14.

Um nun mehrere Töne hervorzubringen muß man die Seyten mit den Fingern belegen. Dieses geschieht aber in folgender Ordnung:

Die unterste und tiefste Seyte.

G a b ♯ c



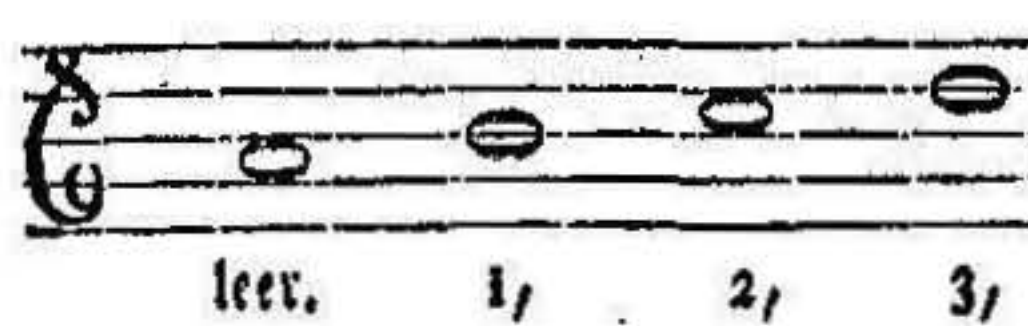
Die zwote Seyte.

D e f g



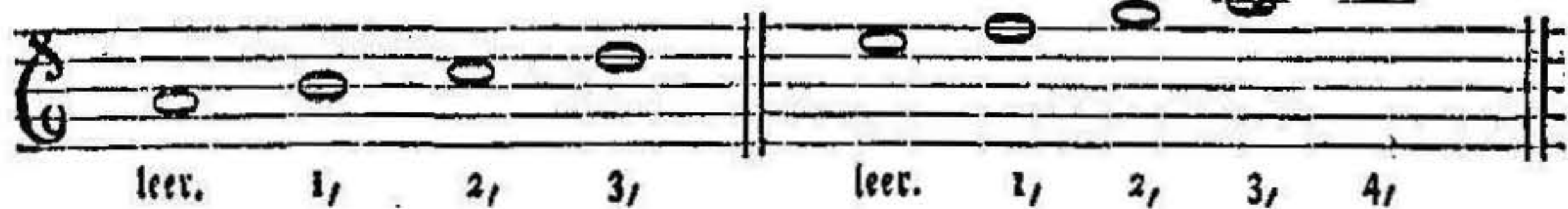
Die dritte Seyte.

A b ♯ c d

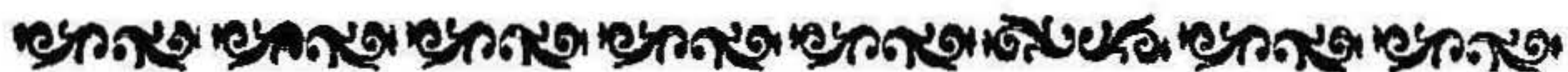


Die vierte und kleinste Seyte.

E f g a b ♯



Man sieht hier ganz klar die mit den grossen Buchstaben bemerkte 4. leeren Seyten, und nach jeder die mit den Fingern auf denselben zu nehmende übrigen Töne; welche sich der Schüler wohl in das Gedächtniß fassen muß; damit er ohne die Buchstaben auf den Noten zu sehen, und ohne vielem Nachdenken also gleich weis, was für einen Buchstabenname jede Note führet, sie stehe wo sie wolle. Nicht minder ist hier wohl anzumerken, daß das unter den 7. Buchstaben vorkommende, und mit dem Zeichen (♯) bemerkte B, oder (b ♯) bisher meistens mit dem Buchstabe (H) ist benennet worden. Wovon man die Ursache an seinem Orte lesen wird.



Des ersten Hauptstück's

zweyter Abschnitt.

Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase.

§. 1.

Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. Der Tact bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielt werden, und ist dasjenige, was manchem, der sonst in der Musik schon ziemlich weit gekommen ist, auch wider seine von sich selbst hängende gute Meinung öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachlässigung des Tactes herrühret. Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen; und der Lehrmeister hat seine größte Mühe mit Geduld dahin anzuwenden, daß der Schüler solches mit Fleiß und Obachtsamkeit recht schaffen ergreife.

§. 2.

Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen (a): also heißt man in der Musik das Niederschlagen *Thesin* das Aufheben der Hand aber *Arsin* (b).

§. 3.

Ben der alten Musik hatte man unterschiedliche Meinungen; und es war alles in grosser Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und hal-

D 2

be

(a) Συστολή, Διαστολή.

(b) Θέσις, Ἀρσις Giuseppe Zarlino Cap. 49. Es kommt unfehlbar von τίθημι, pono; und von αἶρω, tollo.

be Cirkel, die theils durchschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen (c).

S. 4.

Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet, und am Anfange eines jeden Stückes angezeigt. Der gleiche Tact hat zweyen Theile (d); der ungleiche hingegen hat 3. Theile. Damit aber die Gleichheit dem Schüler begreiflicher wird; so wird der gleiche oder der sogenannte gerade Tact in vier Theile eingetheilet, und darum auch der Bierviertheiltact genennet. Sein Zeichen ist der lateinische C Buchstabe. Hier sind alle ist gewöhnliche Gattungen der Tacte.

Das gleiche Zeitmaaß.

Der gerade oder Bierviertheiltact. Der Zweyviertheiltact. Der Allabreve.

Das ungleiche Zeitmaaß.

Der ganze Trippel. Der halbe Trippel. Der Dreyviertheiltact. Der dreyachttheil. Der Sechsviertel. Der Sechsaachttheil. Der Zwölfaachttheil.

Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich den natürlichen Unterscheid einer langsamen und geschwinden Melodie einigermaßen anzuzeigen, und auch demjenigen

(c) Dergleichen Unterhaltung findet man unter andern bey dem Glareau, L. 3. C. 5. 6. & 7. Man lese auch den Artusi, pag. 59, 67, & seq. und den Froschium C. 16.

(d) Daß der gerade Tact hauptsächlich nur zweythellig sey, muß ein guter Componist am besten wissen: denn wie schlecht lobt das Werk den Meister, wenn mancher in dem zweyten oder vierten Gliede seine Cadenze schließt. Nur in wenigen und besonders in Baurentänzen, oder andern ausschweifenden Melodien wird es entschuldiget.

jenigen der den Tact schlägt seine Bequemlichkeit zu verschaffen (e). Denn in einem Zwölfttheiltacte wird eine geschwindere Melodie angebracht, als in dem Dreyachttheiltacte; weil dieser in dem geschwindesten Tempo nicht kann geschlagen werden, ohne die Zuschauer zum Gelächter zu bewegen: sonderheitlich wenn man die ersten zwey Vierteltheile durch starke Erhebung der Hand unterscheiden wollte.

§. 5.

Unter diesen Tacten ist der gerade Tact der Haupttact, auf welchen sich alle die übrigen beziehen: Denn die obere Zahl ist der Zähler; die untere aber der Nenner. Man spreche also: Von den Noten deren vier auf den geraden Tact gehen, kommen zwey auf den Zweyvierteltact. Man sieht daraus, daß der $\frac{2}{4}$ Tact nur zwey Theile hat, nämlich, den Aufstrich und Niederstrich. Und weil 4. schwarze oder Viertelnoten auf den geraden Tact gehen; so müssen derselben zwey auf den $\frac{2}{4}$ Tact kommen. Auf diese Art werden alle Tacte untersucht. Denn eben also sieht man bey dem ganzen Trippel $\frac{3}{4}$, daß von den Noten, deren eine auf den geraden Tact kommt, nothwendig drey auf den $\frac{3}{4}$ Trippel kommen müssen; welches man in dem folgenden Abschnitte klärer einsehen wird.

§. 6.

Der Allabreve ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zwey Theile, und ist nichts anders, als der in zwey Theile gebrachte Vierteltact: daß folglich zwey Vierteltheile auf eins zu stehen kommen. Das Zeichen des Allabreve ist der durchstrichene C Buchstabe: $\overset{\cdot}{C}$. Man pflegt in diesem Tacte wenige Auszierungen anzubringen (f).

D 3

§. 7.

(e) Die Herren Kunstrichter werden sich ja nicht daran stossen, wenn ich die $\frac{4}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{24}$ $\frac{12}{4}$ Tacte weg lasse. In meinen Augen sind sie ein unnützes Zeug; man findet sie in den neuern Stücken wenig oder gar nicht; und man hat wirklich Tactveränderungen genug alles auszudeücken, daß man dieser letztern nicht mehr benöthiget ist. Wer sie liebt, der mag sie mit Haut und Haars nehmen. Ja ich würde den ganzen Trippel auch noch großmüthig dazu schenken, wenn er mich nicht noch aus einigen alten Kirchenstücken trozig anschauete.

(f) Die Welschen nennen den geraden Tact: Tempo minore; den Allabreve aber Tempo maggiore.

S. 7.

Dies ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen (g). Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor jedes Stück eignes dazu bestimmte Wörter, als da sind: *Allegro*, lustig; *Adagio*, langsam, u. s. f. Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stufen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischet, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Aufmerksamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntniß eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?

S. 8.

Man muß demnach bey der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe sparen ihm den Tact recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich seyn, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Tacte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Tactsart und abwechselnder Bewegung vorspiellet, und den Lehrling den Tact ganz allein dazu schlagen läßt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung verstehet. Geschieht dieses nicht; so wird der Anfänger manches Stücke schon fertig nach dem Behr wegspielen, ohne einen guten Tact schlagen zu können. Und wem wird es nicht lächerlich scheinen, wenn ich ihm sage, daß ich selbst einen gesehen, der, ob er gleich die Violin schon ziemlich gut spielte, doch den Tact, sonderbar zu langsamen Melodien, unmöglich hat schla-

gen

(g) Tempus, Mensura, Tactus. Lat. Battuta. Ital. La Mensura. Franc.

gen können? Ja, daß er vielmehr, anstatt die Vierteltheile mit der Hand richtig anzuzeigen, alle Noten, die man ihm vorgespielt, mit gleicher Bewegung der Hand nachgeahmet, bey aushaltenden Noten ausgehalten, bey laufenden gleichsam auch mitgelaufen, und mit einem Worte alle Bewegungen der Noten mit gleicher Bewegung der Hand nach dem Gehör ausgedrückt hat? Wo kommt dieß anders her, als wenn man dem Schüler gleich die Meise in die Hände läßt, bevor er genugsam unterrichtet worden? Man lehre ihn also vorher jedes Vierteltheil des Tactes mit Ernst, mit Gleichheit, mit Geiste und Eifer recht schlagen, ausdrücken und unterscheiden; hernach wird er die Violin mit Nutzen zur Hand nehmen.

§. 9

Die Anfänger werden auch nicht wenig verderbet, wenn man sie an das beständige Abzählen der Achttheilnoten gewöhnet. Wie ist es möglich, daß ein Schüler, dem sein Meister mit solchen Irrlehren bange macht, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaase fortkomme, wenn er jede Achttheilnote abzählet? Ja was noch ärger! wenn er alle Vierteltheilnoten und so gar auch die halben Noten in einfache Fusellen in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogen unterscheidet, und auch (wie ich es selbst gehört habe) mit lauter Stimme herzählet, oder gar mit dem Fusse so viele Schläge niederstößt? Man will sich zwar entschuldigen, daß diese Art zu unterweisen nur aus Noth ergriffen werde: um einen Anfänger eher zu einer gleichen Eintheilung des Tactes zu bringen. Allein dergleichen Gewohnheiten bleiben; und der Schüler verläßt sich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne diese Abzählung keinen Tact richtig wegspielen kann (h). Man muß ihm also erst die Vierteltheile recht beyzubringen suchen, und alsdann die Unterweisung dahin einrichten, daß der Anfänger jedes Vierteltheil mit genauer Gleichheit in Achttheile, die Achttheile in Sechzehnthelle u. f. f. verändern kann. In dem folgenden Hauptstücke wird es durch Beispiele klärer vor Augen gestellet werden.

§. 10.

(h) Man muß freylich zu Zeiten auf ganz besondere Mittel gedenken, wenn man Leuten, die keine natürliche Fähigkeit haben, etwas beybringen soll. Eben also mußte ich einmahl eine ganz besondere Notenerklärung erfinden. Ich stellte nämlich die ganzen Noten als sogenannte Wagen oder 4. Kreuzerstücke vor, die halben Noten durch halbe Wagen, die Vierteltheilnoten durch die Kreuzer, die einfachen Fusellen durch die halben Kreuzer oder Zweypenniger, die doppelten Fusellen als Pfennige, und endlich die dreyfachen Fusellen als Häller. Läßt dieß nicht recht lächerlich? Und so lächerlich und einfältig es immer klingt, so half es doch: Denn dieser Saamen hatte das richtigste Verhältniß mit der Erde, in die er geworfen ward.

§. 10.

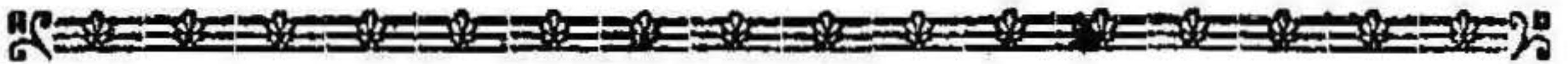
Manchesmal verstehet zwar der Lehrling die Eintheilung; es ist aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man sehe hierbey auf das Temperament des Schülers; sonst wird er auf seine Lebensstage verdorben. Ein fröhlicher, lustiger, hitziger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kaltsinniger hingegen wird immer zögern. Läßt man einen Menschen der viel Feuer und Geist hat gleich geschwinde Stücke abspielen, bevor er die langsamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; so wird ihm das Eilen lebenslänglich anhängen. Legt man hingegen einem frostigen und schwärmüthigen Mannhänger nichts als langsame Stücke vor; so wird er alle eit ein Spieler ohne Geist, ein schläfriger und betrübter Spieler bleiben. Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Den Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen.

§. 11.

Ueberhaupt soll man einem Anfänger nichts Hartes vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menuetten oder andere melodische Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darinn sind, oder auch fugirte und mit einem Worte solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, abspielen und folglich zu Tage legen muß, ob er die ihm vorgetragene Regeln verstehe oder nicht. Widrigensfalls wird er sich angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerathe wohl abzuspielen.

§. 12.

Der Schüler muß sich sonderbar befeissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bey vielen Musikern beobachtet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.



Des ersten Hauptstücks

dritter Abschnitt.

Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; sammt einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und Kunstwörter.

§. 1.

Die Gestalt der heutigen Tages üblichen Noten ist in dem vorigen Abschnitte bereits vor Augen gelegt worden. Nun sind auch die Dauer oder Geltung der Noten, deren Unterschied, die Gestalt der Pausen, u. s. w. noch zu erklären übrig. Ich will Anfangs von der Pause reden; alsdann aber beydes, Noten und Pausen, mit einander vereinbaren, und unter jede Note jene Pause setzen, die mit derselben in gleichem Verhältnisse steht.

§. 2.

Die Pause ist ein Zeichen des Stillstehens. Es sind drey Ursachen, warum die Pause als eine nothwendige Sache in der Musik erfunden worden. Erstens, zur Bequemlichkeit der Sänger und Blasinstrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen etwas auszuruhen und Athem zu holen. Zweytens, aus Nothwendigkeit: weil die Wörter in den Singstücken ihren Absatz erfordern; und weil in mancher Composition eine oder die andere Stimme öfter stille halten muß, wenn anders die Melodie nicht soll verdorben und unverständlich gemacht werden. Drittens, aus Zierlichkeit. Denn gleichwie ein beständiges Anhalten aller Stimmen den Singenden, Spielenden und Zuhrenden, nichts als Verdruß verursacht: also erwecket eine liebliche Abwechslung vieler Stimmen, und derselben endliche Vereinigung und Zusammenstimmung ein vieles Vergnügen (a).

§. 3.

(a) Es liegt viel daran, wenn der Componist die Pause am rechten Orte anzubringen weiß. Ja so gar eine kleine Sopra zur rechten Zeit gesetzt, kann vieles thun.

Mozarts Violinschule.



S. 3.

Eine Art der Pausen sind auch die Sospiren. Man nennet sie Sospiren (b); weil sie von kurzer Dauer sind. Hier will ich jede Pause unter die Note setzen, mit welcher sie in der Dauer oder Gestung übereins kömmt.

Longa.	Breve.	Semibreve.	Minima.
Eine lange Note.	Eine kurze Note.	Eine ganze Note.	Die halbe Note.
Gilt 4. Tacte.	Gilt 2. Tacte.	Sie gilt einen Tact, oder 4. Vierteltheile.	Gilt jede 2. Vierteltheile.
<p>NB. In dem $\frac{1}{3}$ Tripel wird diese ganze Note, als ein Vierteltheil angesehen.</p>			
Diese Pause gilt 4. Tacte, es mag in einem gleichen oder ungleichen Tacte seyn.	Die Pause gilt 2. Tacte.	Diese Pause gilt allezeit einen Tact, es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaasse. Im $\frac{1}{3}$ Tripel vertritt diese Pause die Stelle eines Vierteltheils.	Eine halbe Pause. Gilt einen halben Tact.

Semiminima.	Croma.
Die Vierteltheilnote.	Die einfache Fuselle, oder Achttheilnote.
Gilt jede ein Vierteltheil.	Gehen 2. auf ein Vierteltheil.
Gehen 4 auf den geraden Tact.	Gehen 8. auf den geraden Tact.
Ein Vierteltheilsospir.	Ein halb Vierteltheil- oder Achttheilsospir.
Gilt so viel als eine Vierteltheilnote.	Gilt so viel als eine Achttheilnote.

Semis

(b) Vom italiänischen, Sospirare, Seuffzen.

Semicroma.

Die doppelte Fuselle oder Sechzehnthelnote. Gehen 4. auf ein Viertel.



Eine doppelte oder Sechzehnthelsoſpir.

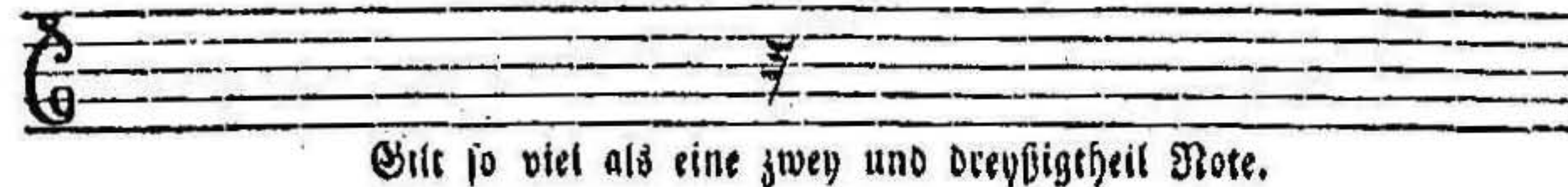


Bicroma.

Die dreysfache Fuselle, oder 32theilnote. Gehen 8. auf ein Viertel.



Eine dreysfache, oder 32theilsoſpir.



§. 4.

Die Geltung der Noten liegt hier ganz klar zu Tage. Man sieht, daß eine ganze Note, zwey halbe, vier Viertelnoten, 8. einfache Fusellen oder Achttheilnoten, 16. doppelte und 32. dreysfache Fusellen in einem Werthe sind, und daß sowohl die ganze Note, als die zwey halben, und 4. Viertelnoten, und die 8. einfache Fusellen, u. s. f. jede vor sich einen ganzen geraden Tact oder vier Vierteltheile betragen.

§. 5.

Gleichwie nun aber diese verschiedene Gattungen der Noten, Pausen und Sospiren in der heutigen Musik beständig untereinander vermischet werden: so wird

wird zu mehrerer Deutlichkeit zwischen jedem Tacte eine Linie gezogen. Daß also die zwischen zwei Linien stehenden Noten und Pausen allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Tact erfordert. 3. E.



Das (c) ist eine Viertelnote, folglich das erste Viertel; die (d) und (e) Noten sind zwei einmal gestrichene oder Achttheilnoten und machen also das zweyte Viertel aus; die doppelte Sospir und die folgenden 3. Noten (f) (g) und (a) sind zusammen vier Sechzehntheile und deswegen das dritte Viertel; das (g) als ein Achtelnote und die zwei doppelte Fusellen (e) und (d) machen das vierte Viertel. Hier ist eine Linie gezogen: denn hier schließt der erste Tact. Die vier doppelten Fusellen (c) (g) (e) und wieder (g) sind das erste Viertel des zweyten Tactes; die Viertelnote (c) aber ist das zweyte Viertel, und die darauf folgende Pause beträgt 2. Viertel, denn sie ist eine halbe Pause, folglich das dritte und vierte Viertel. Alsdann kommt abermal eine Linie, und hier endet sich der zweyte Tact.

§. 6.

Eben so geht es in dem ungleichen Zeitmaase zu, 3. E.



Die erste Sospir beträgt ein Achttheil folglich ein halbes Viertel: man nimmt also die darauf folgende Achttheilnote (c) dazu, so hat man das erste Viertel. Die Doppelsospir mit den drey doppelt gestrichnen Noten (g) (e) und (d) sind das zweyte Viertel. Das einmal gestrichene (e) und die zweymal gestrichnen zwei Noten (d) und (e) machen das dritte und letzte Viertel dieses ersten Tactes, den die Linie von dem zweyten unterscheidet. Die Achttheilnoten (d) und (g) sind das erste Viertel; die zwei Viertelsoospiren aber sind das zweyte und dritte Viertel des zweyten Tactes. Und so fort durch alle Tactesveränderungen.

§. 7.

S. 7.

Oft werden die Noten auch so vermischet, daß eine oder auch mehrere müssen zertheilet werden. Z. E.



Die Achttheilnote (c) beträgt hier nur ein halbes Viertel: es muß also die nebenstehende Viertelnote (c), anfangs in Gedanken, nachdem aber auch mit dem Bogenstriche zertheilet, und der erste halbe Theil zur ersten Achttheilnote (c), der zweite halbe Theil hingegen zur zweiten Achttheilnote (e) gerechnet werden. Wer dieses nicht genug einsieht, der stelle sich die oben angebrachten Noten nur also vor,



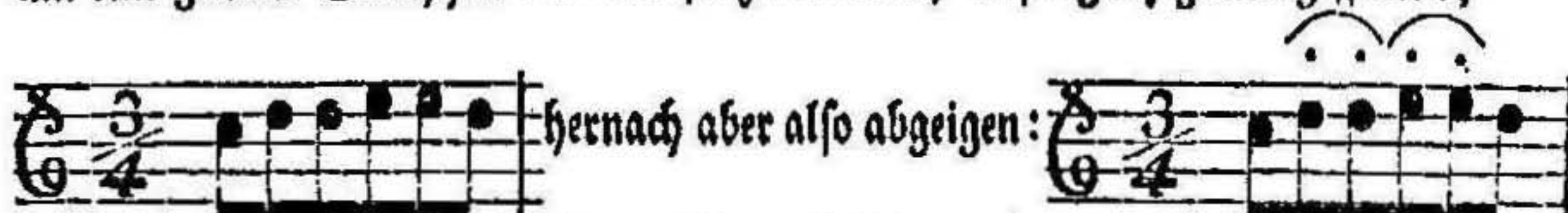
und spiele sie auch, wie sie ihm hier vor Augen liegen. Nachdem aber nehme er das zwey und dritte (c) mit der nämlichen Gleichheit des Tactes in einem Striche; jedoch also, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bey jeder Note vernehmlich werde. Z. E.



Welches man auch also thun kann, wann mehrere solche abzutheilende Noten nach einander folgen. Z. E.



Denn weil die zwei Noten (d) und (e) müssen zertheilet werden; so kann man sie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erobern, anfänglich glattweg spielen;



Wo die zwei (d) Noten in einem Hinaufstriche, die zwei (e) Noten aber in einem Herabstriche zusammen genommen und mit guter Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müssen unterschieden werden (c). Hauptfächlich

E 3

(c) Die Zertheilung dieser Noten durch den Bogenstrich findet nur anfangs Platz, bis der Schüler die Gleichheit des Tactes genau versteht. Dann muß man aber die Abtheilung nicht mehr hören. Man lese nur den gleich folgenden S. 18. muß

muß man sich befehlen den zweiten Theil jeder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, sondern dem ersten Theile gleich zu halten: denn diese Ungleichheit bey der Zertheilung der Noten ist ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaas aus seiner Gleichheit in das Geschwinde treibt.

§. 8.

Der Punct, welcher bey einer Note steht, vergrößeret seine vorhergehende Note um den halben Theil; und die Note, nach welcher der Punct steht, muß noch halb so lang gehalten werden, als ihre natürliche Größe beträgt. Z. E. Wenn der Punct nach einer ganzen Note steht, so gilt er eine halbe:



Ist eben dieß.

Nach einer halben Note gilt der Punct eine Viertelnote.



Ist eben dieß.

Nach einer Viertelnote eine Achtelnote.



Ist eben dieß.

Nach einer Achtelnote eine Sechzehntelnote, u. s. f. (d).



§. 9.

(d) Ich kann unmöglich einsehen, wie jene ihren Satz beweisen, welche Lehren: Daß der Punct eben so viel gelte, als die darauf folgende Note. Wenn nun z. E. hier



der Punct nach solcher Regel eine 16theilnote, und hier



gar nur eine zwey und dreyßigtheilnote gilt, so wird ein solcher Lehrmeister mit seiner Rechnung im Tacte schlecht bestehen.

§. 9.

In langsamen Stücken, wird der Punct anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht: um sicherer im Tacte zu bleiben. Wenn man sich aber im Tacte schon feste gesetzt hat; so wird der Punct durch eine sich verliührende Stille an die Note gehalten und niemals durch einen Nachdruck unterschieden. Z. E.



§. 10.

In geschwinden Stücken wird der Geigebogen bey jedem Puncte aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgesondert und springend vorgetragen. Z. E.



§. 11.

Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert; wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. Z. E. wenn hier

Adagio.



der Punct in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushalten aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, so zu reden, abstehlen.

Man halte demnach in dem ist bengebrachtten Exempel die Note (e) mit ihrem Puncte länger; die (f) Note aber nehme man mit einem kurzen Striche so spät, daß die erste der 4. (g) Noten dem richtigen Zeitmaase nach also gleich darauf komme. Der Punct soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenem fast all gemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Puncts die Musik gar leicht in das Geschwinde verfallt,

fällt. Es wäre sehr gut, wenn diese längere Aushaltung des Puncts recht bestimmt und hingesezt würde. Ich wenigstens habe es schon oft gethan, und meine Vortragsmeynung habe ich mit zweenen Puncten nebst Abkürzung der darauf folgenden Note also zu Tage geleyet:



Es ist wahr, anfangs fällt es fremd in die Augen. Allein was verschlägt dieß? Der Satz hat seinen Grund; und der musikalische Geschmack wird dadurch beförderet. Man besehe es zergliedert. Die Note (e) ist ein Achttheil; der erste Punct gilt dessen halben Theil, folglich ein Sechzehntheil; der zweite Punct gilt des ersten Puncts halben Theil, also ein zwen und dreyßigtheil; und die letzte Note ist dreyimal gestrichen. Man sieht also mittelbar der zweenen Puncten eine einmal gestrichene, eine doppelt gestrichene und zwo dreyimal gestrichene Noten, welche zusammen genommen ein Viertel ausmachen.



S. 12.

Man muß es öfters versuchen, ob der Schüler die mit Puncten und Sospiren unter einander vermischte unterschiedlichen Noten in die Vierteltheile recht abzutheilen weis. Man muß ihm unterschiedliche Tactarten vorlegen, und ihn nichts anders vor sich nehmen lassen, bis er alles dieß ist Vorgetragene aus dem Grunde versteht. Ja der Lehrmeister handelt sehr vernünftig, wenn er dem Anfänger unterschiedliche Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Tacts aufschreibt, und um es begreiflicher zu machen, jedes Vierteltheil genau unter das andere sezet.

Hier ist ein Muster über den geraden Tact, welches der Schüler ist nur studiren, und alsdann erst geigen muß, wenn er das Hauptstück von der Strichart erlernet hat.

NB. Hieher gehört die hinten beyliegende Tabelle.

S. 13.

§. 13.

Nun kommen wir auf die noch übrige musikalischen Zeichen. Diese sind das sogenannte Kreuzel (X), das B (b) und das H (h), welches die Italiäner das B quadro oder das viereckigte B nennen. Das erste, nämlich das Kreuzel (X) zeigt an, daß die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton muß erhöht werden. Es wird also der Finger um einen halben Ton vorwärts gerückt (e). Z. E.

Die mit X bezeichneten Noten heißen: No, So oder No, Co, Do, Es, Si und Co.

Das zweyte, nämlich das (b) ist ein Zeichen der Erniedrigung. Es wird demnach wenn ein b vor der Note steht der Finger zurück gezogen, und die Note um einen halben Ton tiefer gegriffen (f). Z. E.

Die durch b erniedrigten Noten heißen: No, B oder Beo, Co, Des, Es, Ses und Es.

Das dritte Zeichen, nämlich das (h), vertreibt sowohl X als b, und rufet die Note in ihren eignen Ton zurück. Denn es wird allezeit gesetzt, wenn eines dieser beyden Zeichen kurz vorher bey der nämlichen Note, oder vorne bey dem Schlüssel in dem nämlichen Tone steht (g). Z. E.

Hier wird die erste Note tiefer genommen; weil vor derselben ein b gezeichnet ist. Da aber die zwote Note in dem nämlichen Tone steht, und ein h voraus

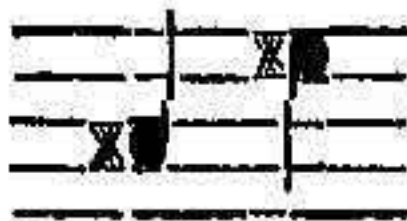

- (e) Es wird von dem griechischen (*Διέσις*) Diesis genennet. Auch Signum Intensionis.
- (f) Das ist das Signum remissionis.
- (g) Signum Restitutionis. Diejenigen, welche das h Zeichen in ihrer Composition nicht brauchen wollen, die irren sich. Wenn sie es nicht glauben, mögen sie mich darum fragen.

ausgesetzt ist: so wird bey dieser Note der Finger wieder vorwärts gerückt, und die Note in ihrem natürlichen Tone genommen. Im zweyten Tacte ebendieses Exempels wird die zwote Note (c), die durch das * im vorigen Tacte erhöht worden, durch das ♭ Zeichen wieder erniedriget, u. s. w.

§. 14.

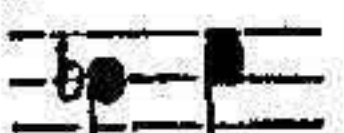
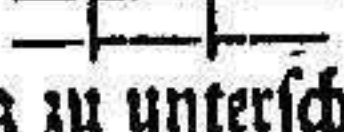

Wenn es zum Spielen dergleichen Erhöhungen und Erniedrigungen kömmt, so ergiebt es sich, daß sie oft auf die leeren Senten fallen: wo die auf die leeren Senten zu stehen kommenden Noten allezeit mit dem vierten Finger auf der nächsten tiefern Senyte müssen gegriffen werden. Absonderlich wenn es eine Erniedrigung ist. Z. E.





Wenn ein * vorsteht  kann man zwar die Note auf der nämlichen Senyte mit dem ersten Finger nehmen: Es ist aber allezeit besser wenn man sie  mit Ausstreckung des vierten Fingers, auf der nebenstehenden tiefern Senyte greift.

§. 15.

Hier müssen wir auch von demjenigen reden, was wir oben im ersten Abschnitte dieses ersten Hauptstückes §. 14. angemerket haben. Das Intervall oder der Zwischenraum von (B ♯) bis (C) machet den natürlichen größern halben Ton: (Hemitonium majus naturale.) Man pflegte demnach bisher, wenn ein (b)

vorgezeichnet war, allezeit  b, c, zu sprechen; hingegen das natürliche (B) mit (H) zu benennen Z. E.  a, h, c. und dieß geschah, um das mi von fa zu unterscheiden; man  sagte folglich, wenn

ein * dabey stand  Bis, Cis. Ich sehe aber gar nicht, warum man bey dem natürlichen (B) nicht ganz natürlich (B) sagen, und warum man  das durch das (b) erniedrigte nicht ein Bes, das durchs (*) erhöhte hingegen nicht ein Bis nennen sollte.

§. 16.

Unter den musikalischen Zeichen ist kein geringes das Verbindungszeichen: Obwohl es von manchen oft sehr wenig beobachtet wird. Es hat die Gestalt

Gestalt eines halben Cirkels, welcher über oder unter die Noten gezogen wird. Die Noten welche unter oder ober solchem Cirkel stehen, es seyn hernach 2, 3, 4, oder auch noch mehr, werden alle in einem Bogenstriche zusammen genommen, und nicht abgesondert, sondern ohne Aufheben oder Nachdrucke des Geigebogens in einem Zuge aneinander geschleifet. Z. E.



§. 17.

Es werden auch unter dem Cirkel, oder, wenn der Cirkel unter den Noten steht, über demselben, unter die Noten oder über die Noten oft Punkte gesetzt. Dieses zeigt an, daß die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bey jeder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden müssen vorge tragen werden. Z. E.



Sind aber anstatt der Punkte kleine Striche gesetzt; so wird bey jeder Note der Bogen aufgehoben; folglich müssen alle die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten zwar an einem Bogenstriche, doch gänzlich von einander getrennet abgespielt werden. Z. E.



Die erste Note dieses Exempels kömmt in den Herabstriche; die übrigen drey aber werden mit jedesmaliger Erhebung des Bogens und mit einem starken Abstoße von einander abgesondert im Hinausstriche gespielt, u. s. f. (h).

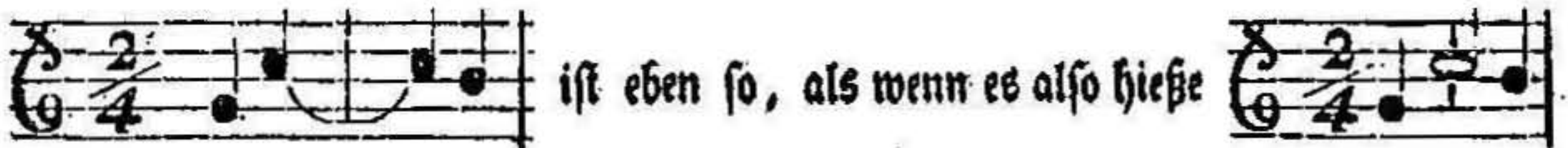
§ 2

§. 18.

(h) Viele Herren Componisten setzen bergleichen Zeichen gemeinlich nur bey dem ersten Tacte, wenn viele solche gleiche Noten folgen: man muß also so lang damit fortfahren, bis eine Veränderung angezeigt wird.

§. 18.

Dieses Verbindungszeichen wird auch nicht selten über die letzte Note des einen, und über die erste Note des andern Tactes gezogen. Sind die beyden Noten im Tone unterschieden; so werden sie nach der erst im 16. §. gegebenen Regel zusammen gezogen: sind sie aber in einem Tone; so werden sie so zusammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. Z. E.



Das erste Viertel des zweiten Tactes wird zwar anfangs durch den Nachdruck des Bogens, ohne jedoch denselben aufzuheben, von dem letzten Viertel des ersten Tactes in etwas unterschieden, und vernehmlich gemacht; welches nur geschieht, um sich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo sicher ist dann muß die zweite Note, welche an die erste gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterschieden, sondern nur so ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu spielen pfleget (i). Man mag es nun auf eine oder die andere Art abgeigen, so muß man allezeit bedacht seyn die zweite Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dieß ist ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaß aus seiner Gleichheit gebracht wird, und in das Geschwinde verfällt.

§. 19.

Wenn ein halber Cirkel über einer Note allein steht die über sich einen Punct hat: so ist es ein Zeichen des Aushaltens. Z. E.



Ein

- (i) Es ist übel genug, daß es Leute giebt, die sich auf ihre Kunst sehr viel einbilden, und doch keine halbe Note, ja fast keine Viertelnote abspielen können, ohne sie in zwene Theile zu zertheilen. Wenn man zwei Noten haben wollte, würde man sie ohnfehlbar hinsetzen. Solche Noten müssen stark angegriffen, und durch eine sich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn sie scharf angeschlagen wird, sich nach und nach verliert.

Ein solches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muß es nicht zu kurz und nicht zu lang, sondern mit guter Beurtheilung geschehen. Alle die Mitspielenden müssen einander beobachten: um sowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden; als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es ist hierbey sonderbar zu merken, daß man den Ton der Instrumente recht auslösen und verlauschen lasse, ehe man wieder zu spielen anfängt; auch daß man dahin sehe, ob alle Stimmen zugleich, oder ob eine nach der andern wieder eintritte: welches man aus den Sospiren, und aus der Bewegung des Anführers, auf den man allezeit die Augen wenden muß, erkennen kann. Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner la Corona nennen) über oder unter einer Sospir und Pause steht; so wird bey der Sospir etwas mehr, als es die Ausrechnung im Tacte erforderte, stillgeschwiegen: hingegen wird eine Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten; sondern manchmal so vorbegegangen, als wenn sie fast nicht zugegen wäre. Z. E.



Hier wird länger still gehalten.



Diese Pause wird nicht ausgehalten.

Man sehe fleißig auf den Capellmeister, der den Tact schlägt, oder auf den Anführer: denn dergleichen Sachen kommen auf den guten Geschmack und eine richtige Beurtheilungskraft an.

S. 20.

Manchesmal fehlet der Componist einige Noten, deren er jede mit ihrem eignen Striche recht abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen

§ 3

gen

gen wissen will. In diesem Falle zeigt er seine Vortragsmeynung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten setzt: Z. E.



§. 21.

Man sieht oft in musikalischen Stücken über ein und andere Note den kleinen Buchstaben (*t.*) oder auch (*tr.*) gesetzt. Dieses zeigt einen Triller an. Z. E.



Was aber ein Triller ist, wird an seinem Orte weitläufig abgehandelt werden.

§. 22.

Jeden Tact sowohl als die musikalischen Stücke selbst in Ordnung zu bringen und einzutheilen, bedienet man sich verschiedener Striche. Jeden Tact unterscheidet ein Strich, wie schon §. 4. gesagt worden; den man den Tactstrich nennt: Die Stücke selbst aber werden mehrentheils in zweene Theile getheilet, und, wo die Theilung angebracht wird, mit zweenen Strichen bemerket, die beyderseits Punkte, oder kleine Nebenstriche haben. Z. E. :||: oder ||: Hierdurch will man anzeigen, daß jeder Tact soll wiederholet werden. Wenn aber nur ein oder der andere Tact zu wiederholen ist; so wird es also angezeigt:



Was immer zwischen solchen Strichen eingeschlossen ist, wird noch einmal wiederholet.

§. 23.

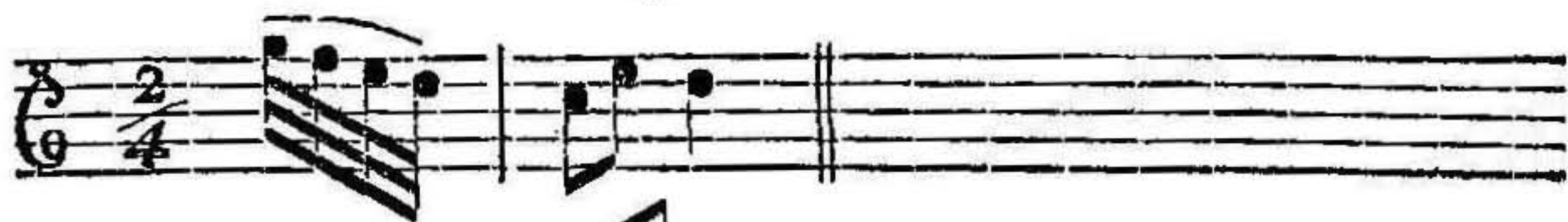
Die kleinen Noten, welche man, sonderheitlich bey der heutigen Musik, immer vor den gewöhnlichen Noten sieht, sind die sogenannten Vorschläge (Appo-

(Appogiature) die nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind, wenn sie am rechten Orte angebracht werden, unstreitig eine der ersten musikalischen Zierrathen, folglich niemals außer Acht zu lassen. Wir werden sie besonders abhandeln. Sie sehen also aus:



S. 24.

In dem erst gesehenen Exempel sind anfangs nur zwei Sechzehnthelnoten, folglich nur ein halbes Viertel; und dennoch folget der Tactstrich. Dieß heißt man den Aufstreich, welcher gleichsam den Eingang in die darauf folgende Melodie macht. Dieser Aufstreich hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten. Z. E.



S. 25.

Wenn es in der Musik recht Chromatisch (*k*) zugeht, so kommt auch oft auf eine nach der Tonart schon mit einem (*♯*) versehene Note noch ein Diesis, welches auch also (*♯♯*) oder auch so (*×*) angezeigt wird. Folglich muß die

(*k*) Nachdem die verschiedenen Tongeschlechter der Alten abgeänderet worden, so hat man nur zwei Gattungen erwählet: Das natürliche nämlich, Genus Diatonicum se in seinem Gebiete weder *♯* noch *b* leidet; und das mit (*♯*) und (*b*) vermischte oder Genus Chromaticum.

die durch das gewöhnliche (♯) schon vorhin erhöhte Note nochmals um einen halben Ton erhöht werden. Z. E.



Hier ist das doppelte (♯) im fis, welches, nachdem die vielen Subsemitonien, folglich die vielen gebrochenen Claviere zur Bequemlichkeit der Cembalisten aufgehoben und die Temperatur erfunden worden, ist das natürliche (♮) ist. Man nimmt aber nicht den dritten Finger, sondern man rückt ordentlich den zweiten vor (A). Eben dieß geschieht bey der doppelten Erniedrigung einer Note, welche durch kein besonderes Zeichen, sondern nur durch zwey (bb) oder ein grosses (b) angezeigt wird. Denn man nimmt auch keinen andern Finger, als den, welcher ohnehin auf dieselbe Note fällt.

§. 26.

An dem Ende fast jeder musikalischen Zeile sieht man dieses Zeichen (w), welches der Custos Musicae genennet und nur hingesezt wird die erste Note der folgenden Zeile anzumerken, und hierdurch, sonderbar in geschwinden Stücken, dem Auge einigermaßen zu Hülfe zu kommen.

§. 27.

Ueber alle hier schon hergebrachte musikalische Zeichen, giebt es noch viele Kunstwörter, die ein Stück nach seinem rechten Zeitmaase vorzutragen, und die Leidenschaften nach des rechtschaffenen Componisten Sinne auszudrücken unentbehrlich sind. Die Ordnung derselben mag folgende seyn.

Musika-

- (A) Wenn man ist, da die gebrochenen Claviere auf der Orgel aufgehoben sind, alle Quinten rein stimmen; so giebt es bey der Fortschreitung durch die übrigen Töne eine unerträgliche Dissonanz. Man muß demnach temperiren, das ist: man muß einer Consonanz etwas nehmen, der andern aber etwas beylegen; man muß sie so eintheilen und die Töne so gegeneinander schweben lassen, daß sie alle dem Gehöre erträglich werden. Und dieß heißt man die Temperatur. Es wäre zu weitläufig alle die mathematischen Bemühungen vieler gelehrten Männer hier anzuführen. Man lese den Sauver, den Bümler, Senfing, Werkmeister den Weidhardt.

Musikalische Kunstwörter. (m)

Prestissimo, (*Prestissimo*.) zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist **Presto assai** (*Presto assai*.) fast eben dieß. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaasse wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert.

Presto, (*Presto*.) heißt geschwind, und das **Allegro assai**, (*Allegro assai*.) ist wenig davon unterschieden.

Molto Allegro, (*Molto Allegro*.) ist etwas weniger als **Allegro assai**, doch ist es noch geschwinder als

Allegro, (*Allegro*.) welches zwar ein lustiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeigt; sonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemässigt wird, als da sind:

Allegro, ma non tanto, oder **non troppo**, oder **moderato**, (*Allegro, ma non tanto, oder non troppo, oder moderato*.) welches eben sagen will, daß man es nicht übertreiben solle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert, als bey dem geschwindesten Tempo.

Allegretto, (*Allegretto*.) ist etwas langsamer als **Allegro**, (*Allegro*.) hat gemeinlich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem **Andante** (*Andante*.) gemein. Es muß also artig, tändelnd, und scherzhaft vorgetragen werden: welches artige und scherzhafte man sowohl bey diesem als bey anderem Tempo durch das Wort **Gustoso** (*Gustoso*.) deutlicher zu erkennen giebt.

Vivace (*Vivace*.) heißt lebhaft, und **Spiritoso** (*Spiritoso*.) will sagen, daß man mit Verstand und Geist spielen solle, und **Animoso** (*Animoso*.) ist fast eben dieß. Alle drey Gattungen sind das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen, welches uns das musikalische Stück, bey dem diese Wörter stehen, selbst mehrers zeigen muß.

Modus

(m) Tremoli Technick. Man sollte freylich sich durchaus seiner Muttersprache bedienen und man könnte so gut langsam als **Adagio** auf ein musikalisches Stück schreiben: allein soll denn ich der erste seyn?

Moderato, gemäßigter, (*Moderato.*) bescheiden; nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben dieß weist uns an das Stück selbst, aus dessen Fortgang wir die Mäßigung erkennen müssen.

Das *Tempo Commodo*, und *Tempo giusto*, (*Tempo Commodo* und *Tempo giusto.*) führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns daß wir das Stück weder zu geschwind weder zu langsam, sondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo spielen sollen. Wir müssen also den wahren Gang eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen: wie oben im zweiten Abschnitte dieses Hauptstücks schon ist gesagt worden.

Sostenuto (*Sostenuto.*) heißt aushalten, oder vielmehr zurückhalten und den Gesang nicht übertreiben. Man muß sich also in solchem Falle eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen.

Maestoso, (*Maestoso.*) mit Majestät, bedachtsam, nicht übereilet.

Staccato oder *Staccato*, (*Staccato* oder *Staccato.*) gestossen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander absondern und mit einem kurzen Bogenstriche ohne Ziehen vortragen solle.

Andante, (*Andante.*) gehend. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn man *un poco Allegretto*, (*ma un poco Allegretto.*) dabei stehet.

Lente oder *Lentement*, (*Lente*, *Lentement.*) ganz gemächlich.

Adagio, (*Adagio.*) langsam.

Adagio pesante, (*Adagio pesante.*) ein schwermütiges *Adagio*, muß etwas langsamer, und zurückhaltend gespielt werden.

Largo, (*Largo.*) ein noch langsameres Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit abgespielt.

Grave, (*Grave.*) schwermütig und ernsthaft, folglich recht sehr langsam. Man muß auch in der That durch einen langen, etwas schweren und ernsthaften Bogenstrich, und durch das beständige Anhalten und Unterhalten der unter einander abwechselnden Töne den Charakter eines Stückes ausdrücken, welchem das Wort *Grave*, (*Grave.*) vorgesetzt ist.

Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den igt erklärten beygefüget, um die Meinung des Componisten noch mehr an Tag zu legen; als da sind:

Cantabile, Singbar. (*Cantabile.*) Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags bestreiffen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik (*).

Arioso, (Arioso.) gleich einer Arie. Es will eben das sagen, was Cantabile saget.

Amabile, Dolce, Soave, (Amabile, Dolce, Soave.) verlangen alle einen angenehmen, süßen, lieblichen und gelinden Vortrag: woben man die Stimme mäßigen, und nicht mit dem Bogen reißen; sondern mit gelinder Abwechslung des Schwachen und Halbstarcken dem Stücke die gehörige Zierde geben muß.

Mesto, (Mesto.) betrübt. Dieß Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abspielung des Stückes in den Affect der Betrübniß setzen sollen, um die Traurigkeit, welche der Componist in dem Stücke auszudrücken sucht, bey den Zuhörern zu erregen.

Affettuoso, (Affettuoso.) mit Affect, will, daß wir den Affect, der in dem Stücke steckt, aussuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend abspielen sollen.

Piano (Piano.) heißt still; und **Forte, (Forte.)** Laut oder Stark.

Mezzo (Mezzo.) heißt halb, und wird zur Mäßigung des Forte und Piano gebraucht. Nämlich **Mezzo forte, (Mezzo forte.)** halb stark oder laut; **Mezzo piano, (Mezzo piano.)** halb schwach oder still.

(*) Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkehren, und aus einer Note ein paar duzend machen. Solche Notenwürger lenen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihre gewöhnlichen und ungeschickten Verzerrungen anzubringen.

Piu (*Piu.*) heißt mehr. Daß also *Piu forte* (*Piu forte*) eine mehrere Stärke; *Piu piano* (*Piu piano.*) eine mehrere Schwäche anzeigen.

Crescendo, (*Crescendo.*) wachsend, will uns sagen, daß wir bey der Folge der Noten, bey welchen dieses Wort stehet, mit der Stärke des Tones immer anwachsen sollen.

Decrescendo, (*Decrescendo.*) hingegen zeigt an, daß sich die Stärke des Tones immer mehr und mehr verlihren solle.

Wenn *Pizzicato*, (*Pizzicato.*) vor einem Stücke oder auch nur bey einigen Noten stehet; so wird solches Stücke durchaus, oder dieselben Noten, ohne dem Gebrauche des Geigebogens abgespielt. Es werden nämlich die Saiten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daume der rechten Hand geschnelleset, oder, wie einige zu sprechen pflegen, gekneipet. Man muß aber die Saiten, wenn man sie schnellet, niemals unten; sondern allezeit nach der Seite fassen: sonst schlägt sie bey dem Zurückpressen auf das Griffbrett und schnarret oder verlihet gleich den Ton. Den Daume soll man gegen dem Sattel an das Ende des Griffbretts setzen und mit der Spitze des Zeigefingers die Saiten schnellen, auch den Daume nur alledann dazu brauchen, wenn man ganze Accorde zusammen nehmen muß. Viele kneipen allezeit mit dem Daume; doch ist hierzu der Zeigefinger besser: weil der Daume durch das viele Fleisch den Ton der Saiten dämpft. Man mache nur selbst die Probe.

Col Arco, (*Col Arco.*) heißt mit dem Bogen. Es erinneret, daß man sich des Bogens wieder bedienen solle.

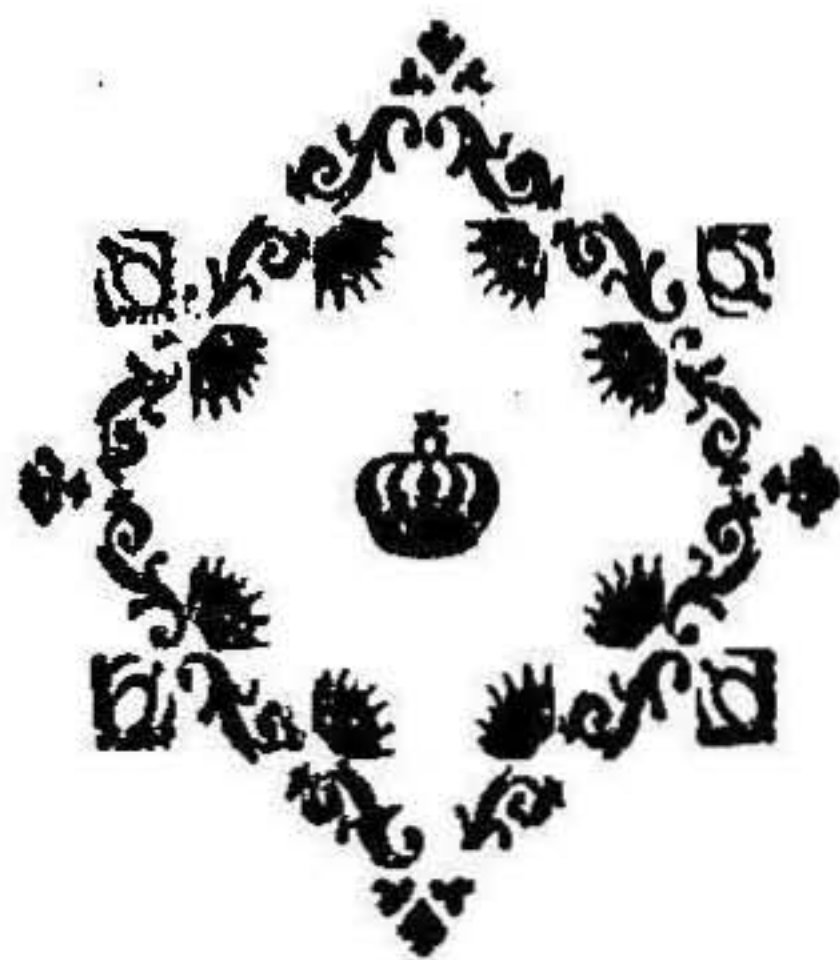
Da Capo, (*Da Capo.*) vom Anfange, zeigt an, daß man das Stück vom Anfange wiederholen müsse. Wenn aber

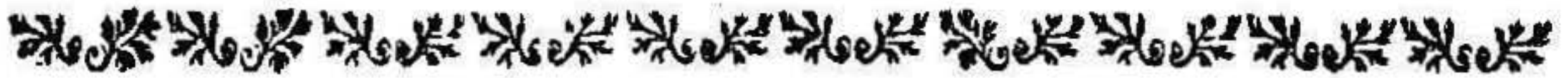
Dal Segno (*Dal Segno.*) dabey stehet; das ist, von dem Zeichen: so wird man auch ein Zeichen beygesetzt finden, welches uns an den Ort führt, wo man die Wiederholung anfangen muß.

Die zweene Buchstaben *V. S.* *Vertatur Subito* (*Vertatur Subito.*) oder auch nur das Wort *Volti* (*Volti.*) stehen gemeiniglich am Ende eines Blatts, und es heißt: Man wende das Blatt geschwind nach der andern Seite.

Con Sordini, (*Con Sordini.*) mit Dämpfern. Das ist: Wenn diese Wörter bey einem Musikstücke geschrieben stehen, so müssen gewisse kleine Aufsätze, die von Holz, Blei, Blech, Stahl oder Messing gemacht sind, auf den Sattel der Geige gesteckt werden, um hierdurch etwas stiller und trauriger besser auszudrücken. Diese Aufsätze dämpfen den Ton: man nennet sie deswegen auch Dämpfer, am gemeinsten aber Sordini vom lateinischen *Surdus*, oder italiänischen *Sordo*, betäubt. Man thut sehr gut, wenn man bey dem Gebrauche der Sordini sich sonderbar hütet die leeren Saiten zu nehmen: denn sie schreien gegen den Begriffenen zu sehr, und verursachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

Aus allen den ihr erklärtern Kunstwörtern siehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrschet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen. Man muß also, bevor man zu spielen anfängt, sich wohl um alles umsehen, was immer zu dem vernünftigen und richtigen Vortrage eines wohlgeschickten musikalischen Stückes nothwendig ist.





Das zweite Hauptstück.

Wie der Violinist die Geige halten,
und den Bogen führen solle.

§. 1.

Wenn der Meister nach genauer Ausfrage findet, daß der Schüler alles ißt Abgehandelte wohl begriffen und dem Gedächtnisse recht eingepräget hat: alsdann muß er ihm die Geige (welche etwas stark bezogen seyn solle) in die linke Hand richten. Es sind aber hauptsächlich zweyerley Arten die Violin zu halten; welche, weil man sie mit Worten kaum genug erklären kann, zu mehrerem Begriffe in Abbildungen hier vorgestellet sind.

§. 2.

Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. Fig. I. Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seiten gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen, weil, bey schneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Übung der Vortheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird.

§. 3.

Die zwote ist eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesetzt, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas auflieget, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinste Septe ist, unter das Kinn kömmt: dadurch die Violin, auch bey der stärksten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allezeit unverrückt bleibt.

Die Fig. I. stehet. diese Citesblatte gegen über.

Fig. II. da



Der Fehler.

Fig. III^{ta}



bet. Man muß aber hierbey iederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey Führung des Striches nicht zu sehr in die Höhe komme; sondern immer etwas nahe, doch ungezwungen, zum Leibe gehalten werde. Man besehet den Fehler in der Abbildung Fig. III. Man kan diesem Fehler vorbeugen, wenn man den Theil der Violin, wo die (E) Seyte liegt etwas mehr gegen die Brust herein wendet, um zu verhindern, daß der rechte Arm, wenn auf der (G) Seyte zu spielen ist, sich nicht zu sehr erheben muß.

S. 4.

Der Griff, oder vielmehr der Hals der Violin muß nicht gleich einem Stück Holz in die ganze Hand hineingelegt, sondern zwischen den Daumen und Zeigefinger also genommen werden, daß er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an den obern Theil des Daumengliedes ansetze, die Haut aber, welche in der Fuge der Hand den Daumen und Zeigefinger zusammen hängt, keinesweges berühre. Der Daume muß nicht zu viel über das Griffbrett hervorstehen: sonst hindert er im Spielen, und benimmt der (G) Seyte den Klang. Er muß auch mehr vorwärts gegen den zweyten und dritten Finger, als zurück gegen den ersten gehalten werden; weil dadurch die Hand sich auszudehnen mehr Freyheit erlanget. Man versuche es nur: und der Daume wird gemeiniglich den zweyten Finger, wenn er (F) oder (Fis) auf der (D) Seyte greift, gegenüber zu stehen kommen. Der hintere Theil der Hand (nämlich gegen dem Arm) muß frey bleiben, und die Violin muß nicht darauf liegen: denn hiedurch würden die Nerven, welche den Arm und die Finger zusammen verbinden, an einander gerückt, folglich gesperrt, und der dritte und vierte Finger sich auszustrecken gehindert. Wir sehen täglich die Beispiele an solchen plumphen Spielern, bey denen alles schwermüthig läßt; weil sie sich durch ungeschickte Haltung der Violin und des Geigebogens selbst einschränken. Um nun diesem Uebel vorzubeugen, so bediene man sich des folgenden Vortheiles. Man setze den ersten Finger auf das (f) der (E) Seyte, den zweyten auf das (c) der (A) Seyte, den dritten auf das (a) der (D) Seyte, und den vierten oder kleinen Finger auf das (d) der (G) Seyte, doch so, daß keiner aufgehoben werde, bis nicht alle vier Finger richtig, und zugleich auf dem vorteschriebenen Platze stehen. Man bemühe sich alsdann bald den ersten, bald den dritten, bald den zweyten bald den vierten aufzuheben und gleich wieder nieder zu stellen; doch ohne

ne die andern drey von ihrem Orte wegzulassen. Man hebe aber den Finger nur so viel auf, daß er die Seyte nicht berühre : und man wird sehen, daß diese Uebung der kürzeste Weg ist die wahre Stellung der Hand zu erlernen, und daß man hiedurch zu einer ungemeinen Fertigkeit gelanget seiner Zeit die Doppelgriffe rein vorzutragen.

S. 5.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, nicht zu weit von der unten angebrachten Nuss, in die rechte Hand zwischen den Daumen und zwischen oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers, doch nicht steif, sondern leicht und ungezwungen genommen. Man sehe es in der Abbildung. Fig. IV. Und obgleich der erste Finger bey der Verstärkung und Verminderung des Tones das meiste thun muß; so soll doch auch der kleine Finger allezeit auf dem Bogen liegen bleiben: weil er zur Mäßigung des Bogenstriches durch das Anhalten und Nachlassen vieles be trägt. Sowohl die, welche den Bogen mit dem ersten Gliede des Zeigefingers halten, als jene, welche den kleinen Finger vom Bogen weglassen, werden finden, daß die oben vorgeschriebene Art weit vorträglich sey einen rechtschaffenen und mannbaren Ton aus der Violin herauszubringen; wenn sie anders es zu versuchen nicht zu eigensinnig sind. Man muß aber auch den ersten, nämlich den Zeigefinger nicht zu sehr auf dem Bogen ausstrecken, und von den übrigen entfernen. Man mag also dann den Bogen mit dem ersten oder zweyten Gliede des Zeigefingers halten; so ist die Ausstreckung des Zeigefingers allezeit ein Hauptfehler. Denn dadurch wird die Hand steif: weil die Nerven angespannet sind. Und der Bogenstrich wird schwermüthig, plump, ja recht ungeschickt: da er mit dem ganzen Arme gemacht wird. Man siehet diesen Fehler in der Abbildung Fig. V.

S. 6.

Wenn nun der Schüler auch dieses recht verstehet: so mag er die im ersten Abschnitte des ersten Hauptstücks S. 14. eingerückte Musikleiter oder A, b, c, unter beständiger Beobachtung der folgenden Regeln abzuspielen den Anfang machen.

Erstens, muß die Geige nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder gehalten werden. Das Mittel ist das Beste. Man halte demnach die Schnecke der
Violin

Fig. V. der Fehler.

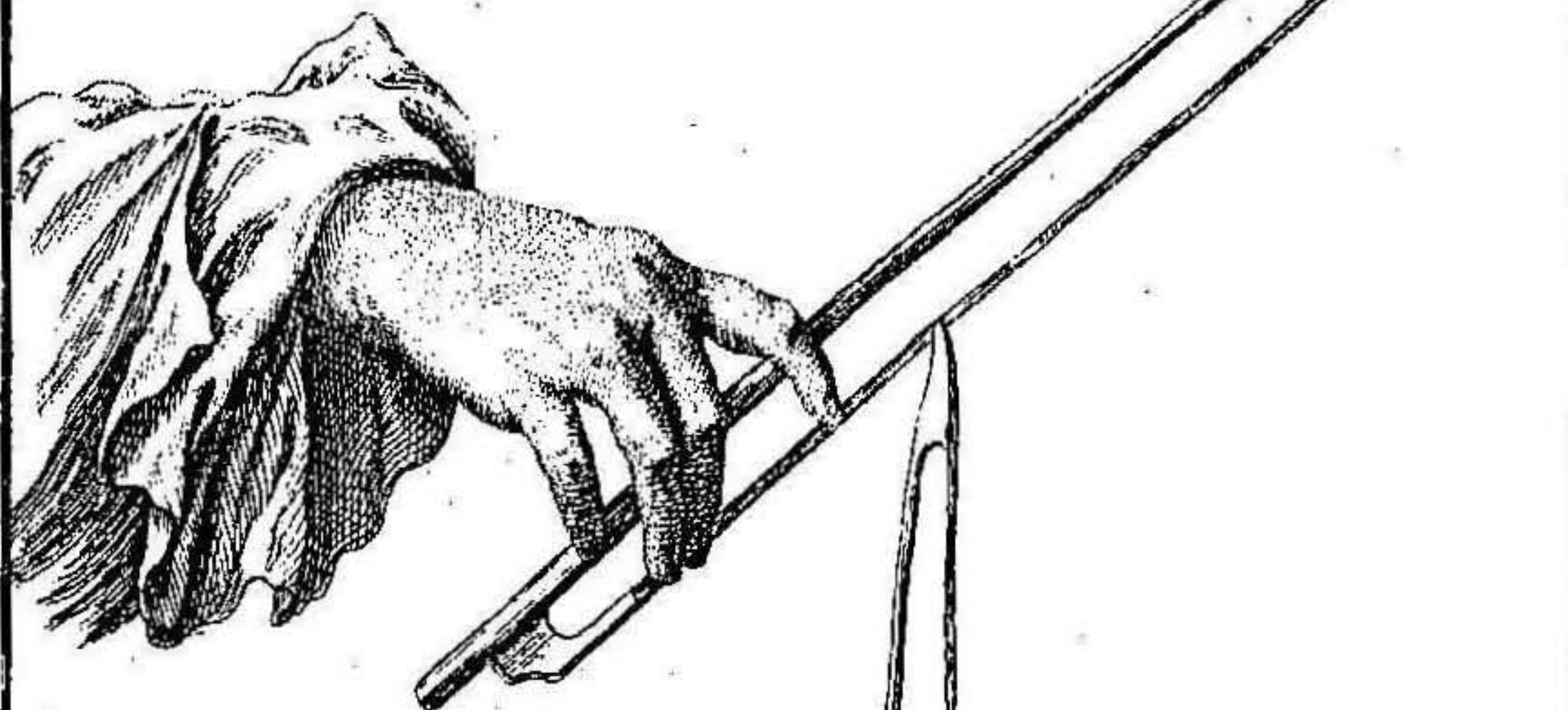
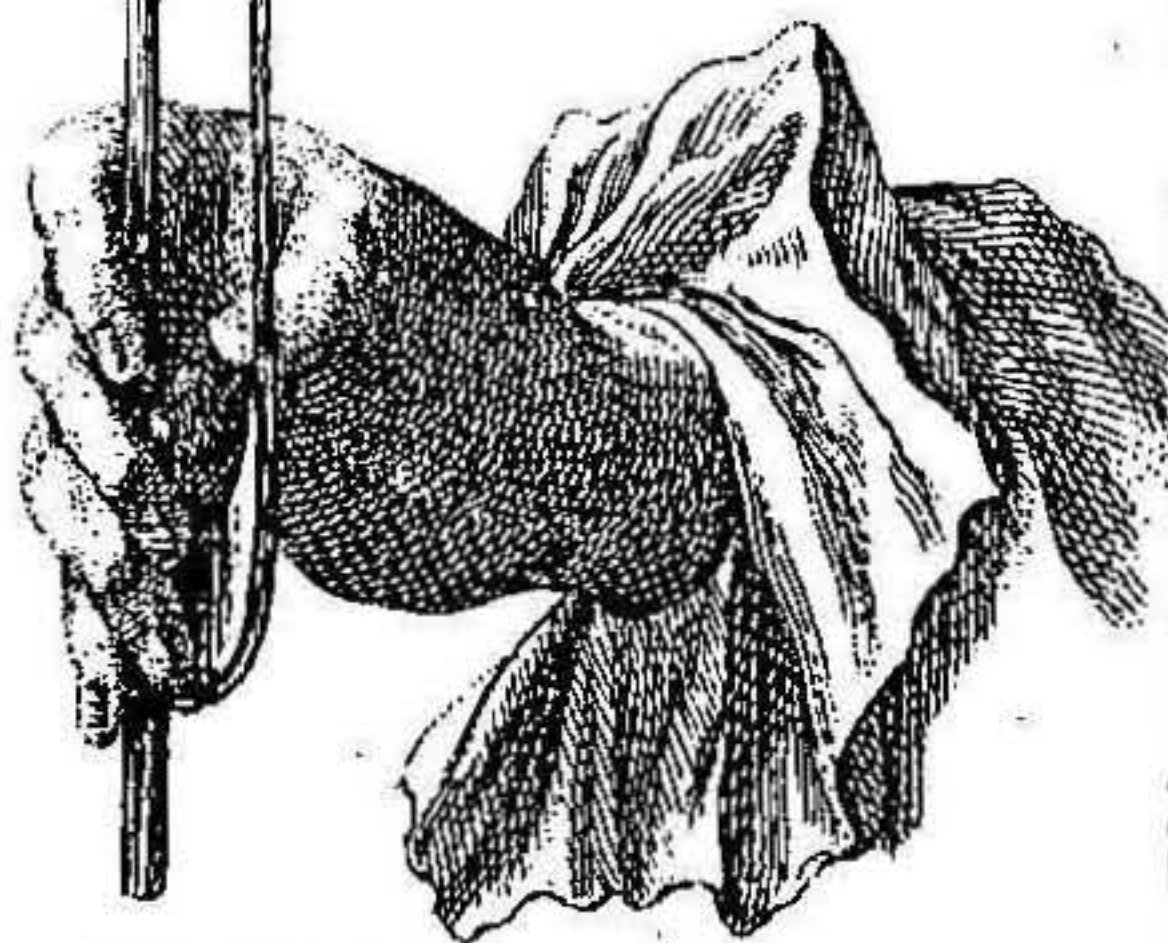


Fig. IV.



Violin dem Mund, oder höchstens den Augen gleich: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, daß die Schnecke der Brust gleich komme. Hierzu trägt vieles bey, wenn man die Noten, so man abspielen will, nicht zu nieder hinleget; sondern etwas erhöht vor das Angesicht bringet, damit man sich nicht niederbiegen, sondern vielmehr den Leib gerad halten muß.

Zweytens, bringe man den Bogen mehr gerad als nach der Seite auf die Violin: denn hierdurch erhält man mehr Stärke, und biegt dem Fehler vor, den einige haben, welche so sehr mit dem Bogen nach der Seite kommen, daß sie, wenn sie ein wenig nachdrücken, mehr mit dem Holze als mit den Pferdehaaren geigen.

Drittens, muß der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführt werden. Man bewege das Achselglied wenig, den Ellenbogen stärker, das Glied der Hand aber natürlich, und ungezwungen. (a) Ich sage: das Glied der Hand soll man natürlich bewegen. Ich verstehe hierdurch: ohne lächerliche und unnatürliche Krümmungen zu machen; ohne es gar zu sehr auswärts zu biegen, oder etwa gar steif zu halten: sondern man lasse die Hand sinken, wenn man den Bogen abwärts ziehet; bey dem Hinaufstriche aber biege man die Hand natürlich und ungezwungen, auch nicht mehr und nicht weniger, als es der Gang des Bogens erforderet. Uebrigens merke man sich, daß die Hand, ja vielmehr der Zeigefinger bey der Mäßigung des Tones das meiste thun muß.

Viertens, muß man sich gleich anfangs an einen langen, unabgekehrten, sanften und fließenden Bogenstrich gewöhnen. Man muß nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewissen schnellen Strichen, die kaum die Seyte berühren, fortgeigen; sondern allezeit ernsthaft spielen.

Fünftens: muß der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbrett, bald aber herunter an den Sattel, oder gar nach der Quer geigen; sondern den Bogen an einem von dem Sattel nicht zu weit entfernten Orte in einer beständigen Gleichheit führen, und durch ein gemäßigtes Niederdrücken
und

(a) Will der Schüler den Ellenbogen nicht biegen, und zeigt folglich mit einem steifen Arm und starker Bewegung der Achsel; so stelle man ihn mit dem rechten Arm nahe an eine Wand: er wird, wenn er beim Herabstriche den Ellenbogen gegen die Wand stößt, solchen ganz gewiß biegen lernen.

und Auflaffen den guten und reinen Ton suchen und mit Gedult zu erhalten sich befeiffen.

Sechstens, müssen die Finger auf den Saiten nicht nach der Länge hin gelegt, sondern die Glieder derselben erhöht, die vordersten Theile der Finger aber stark niedergedrückt werden. Sind die Saiten nicht wohl niedergedrückt: so klingen sie nicht rein. Man erinnere sich immer des am Ende des §. 4. vorgeschriebenen Hilfsmittel; man sey nicht zu weichlich und lasse sich durch die kleine Empfindlichkeit, die diese Übung anfangs wegen der Ausspannung der Nerven verursacht, nicht abschrecken.

Man merke sich Siebentens als eine Hauptregel, daß man die Finger die einmal liegen, so lange unverrückt liegen lasse, bis man sie, durch die beständige Verwechslung der Noten, aufzuheben gezwungen wird; und dann lasse man sie gerade über dem vormals gegriffenen Tone stehen. Man hüte sich einen oder mehr Finger in die Höhe zurecken, oder beim Aufheben der Finger immer mit der Hand zusammenzurücken, und den kleinen oder noch mehr Finger unter den Hals der Violin stecken. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer beständigen Gleichheit und jeden Finger über seinem Tone: um hierdurch sowohl die Sicherheit im Greifen, als die Reinigkeit und Geschwindigkeit im Spielen zu erhalten.

Es muß Achtens die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verstehe ich: daß man die Violin nicht immer mit jedem Striche hin und her drehen, und sich dadurch bey den Zuschauern zum Gelächter machen solle. Ein vernünftiger Lehrmeister muß gleich anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und allezeit die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nachsiehet: denn nach und nach wird eine eiserne Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzuziehen ist. Es giebt eine Menge solcher Quartan. Die gewöhnlichsten derselben sind das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Knüpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist; das Zischen, Pfisen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bey Abpielung einer oder der andern beschwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des ganzen Leibes, wodurch sich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man spielt erschüt-

erschüttert, und die Zuhörer bey dem Anblicke eines so mühsamen Holzhauers entweder zum Gelächter oder zum Mitleiden bewegt werden.

§. 7.

Wenn nun der Lehrling unter genauer Beobachtung der ihm gegebenen Regeln die Musikleiter, oder das sogenannte musicalische A, b, c, abzuspielen angefangen hat; so muß er so lang damit fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler weg zu ziehen im Stande ist. Hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die erstern haben oft die Gedult nicht die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Mesniere herabkragen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern, oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzeln zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich! Wer sich nicht gleich Anfangs die Lage der Lüne durch öfteres Abspielen des A, b, c, rechtschaffen bekannt macht, und wer nicht durch fleißiges Abspielen der Musikleiter es dahin bringet, daß ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger so, wie es ieder Ton erfordert, schon so zu reden, natürlich kommt, der wird allezeit in Gefahr laufen falsch und ungewiß zu greifen.

§. 8.

Will es etwa einem Anfänger nicht gleich recht angehen, die Violin auf die vorgeschriebene Art frey zu halten; denn alle sind nicht von gleicher Geschicklichkeit: so lasse man ihn die Schnecke der Violin an eine Wand halten; sonderbar, wenn er die Geige, ohne Furcht daß sie ihm entfalle, nicht anders als mit der ganzen Hand, und mit niedergedrückten Fingern halten kann. Man richte ihm die Hand nach der Vorschrift des §. 4. und 6., und in dieser Stellung lasse man ihn unter Beobachtung aller oben angeführten Regeln die Musikleiter abziehen; man wiederhole diese Übung wechselweise bald frey, bald an der Wand; man erinnere ihn öfter, daß er sich die Lage der Hand rechtschaffen einpräge, und fahre so lange fort, bis er es endlich frey abzuspielen im Stande ist.

§. 9.

Es lehret die Erfahrung, daß, weil der erste Finger natürlich immer vorwärts trachtet, der Anfänger anstatt des (F) fa oder puren (F) mit dem ersten

Finger auf der (E) Seite allezeit das fis oder (F) mi nehmen will. Hat sich nun der Schüler angewöhnet durch das Zurückziehen des ersten Fingers das natürliche (F) auf der (E) Seite rein zu greifen: so wird er bey (B ♯) mit dem ersten Finger auf der (A) Seite, und bey dem (E) mit dem ersten Finger auf der (D) Seite aus Gewohnheit auch zurücke greifen wollen; da doch diese zween Töne, als die natürlich grösseren halben Töne, auch höher müssen gegriffen werden. Der Lehrmeister muß demnach bey der Unterweisung sonderheitlich auf dergleichen Dinge sehen. Ja es wird nothwendig seyn, den Schüler so lang aus dem E Tone spielen zu lassen; bis er die in diesem Tone liegende natürlich grössere halben Töne und das pure (F) rein zu greifen weis: sonst wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiß und falsch zu greifen, hart oder nimmermehr abhelfen.

§. 10.

Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben auspicken, oder wohl gar an der Seite des Griffes den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör; so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzart als die Violin zur Hand nehmen.

§. 11.

Endlich muß ich noch erinnern, daß ein Anfänger allezeit ernstlich, mit allen Kräften, stark und laut geigen; niemals aber schwach und still spielen, noch weniger aber so gar mit der Violin unter dem Arme tändeln solle. Es ist wahr; anfangs beleidiget das rauhe Wesen eines starken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren ungemein. Allein mit Zeit und Gedult wird sich das Rauhe des Klanges verliehren, und man wird auch bey der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.





Das dritte Hauptstück.

Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichen was man ihm anfangs zu spielen vorlegen solle.

§. 1.

Vor der Abspielung eines musikalischen Stückes hat man auf 3. Dinge zu sehen: nämlich auf die Tonart des Stückes; auf den Tact, und auf die Art der Bewegung die das Stück erfordert, folglich auf die beygesetzten Kunstwörter. Was der Tact ist, und wie man aus den Wörtern, die bey einem Stücke stehen, die Art der Bewegung erkennen kann; beydes ist schon im ersten Hauptstücke gesagt worden. Nun müssen wir auch von der Tonart reden.

§. 2.

In der heutigen Musik sind nur zwei Tonarten, die weiche und die harte (a). Man erkennet sie an der Terze: die Terz aber ist der dritte Ton von eben dem Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es gesetzt ist. Die letzte Note eines Stückes zeigt gemeiniglich den Ton

§ 3

des

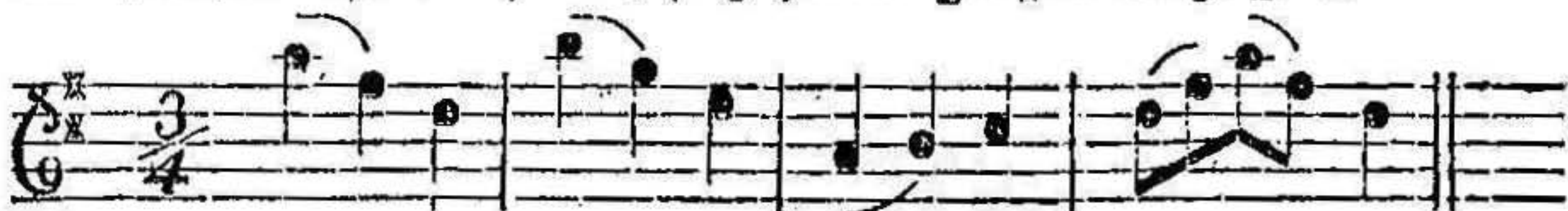
(a) Einem Violinisten wird diese meine Lehre von den Tonarten unfehlbar nützlich seyn, als wenn ich ihm vieles von der Alten ihrem Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius, Ionius, und, durch Hinzusetzung des Hypo von noch andern solchen 6. Tonarten vorschwätze. In der Kirche genießen sie das Freyungsrecht; bey Hofe aber werden sie nimmer gelitten. Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll verſetzt zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der (b) und (x) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. von (F) ins (G) überſetzt wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Musikus bey Anhöhrung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weiß, wenn sie nicht unterschieden sind?

des Stückes; die vor dem Stücke ausgefetzten (♯) oder (b) hingegen die Terz des Tones an. Ist die Terz groß; so ist es die harte Tonart; ist aber die Terz klein; so ist es die weiche. Z. E.



Hier sehen wir, daß dieses Exempel im (D) schliesset. (F) ist von dem (D) der dritte Ton, folglich die Terz. Es ist aber das pure und natürliche (F), denn wir sehen, daß kein Erhöhungszeichen vorausstehet: also gehet dieses Exempel aus der weichen Tonart, oder aus dem Molltone; weil es die kleinere Terz hat.

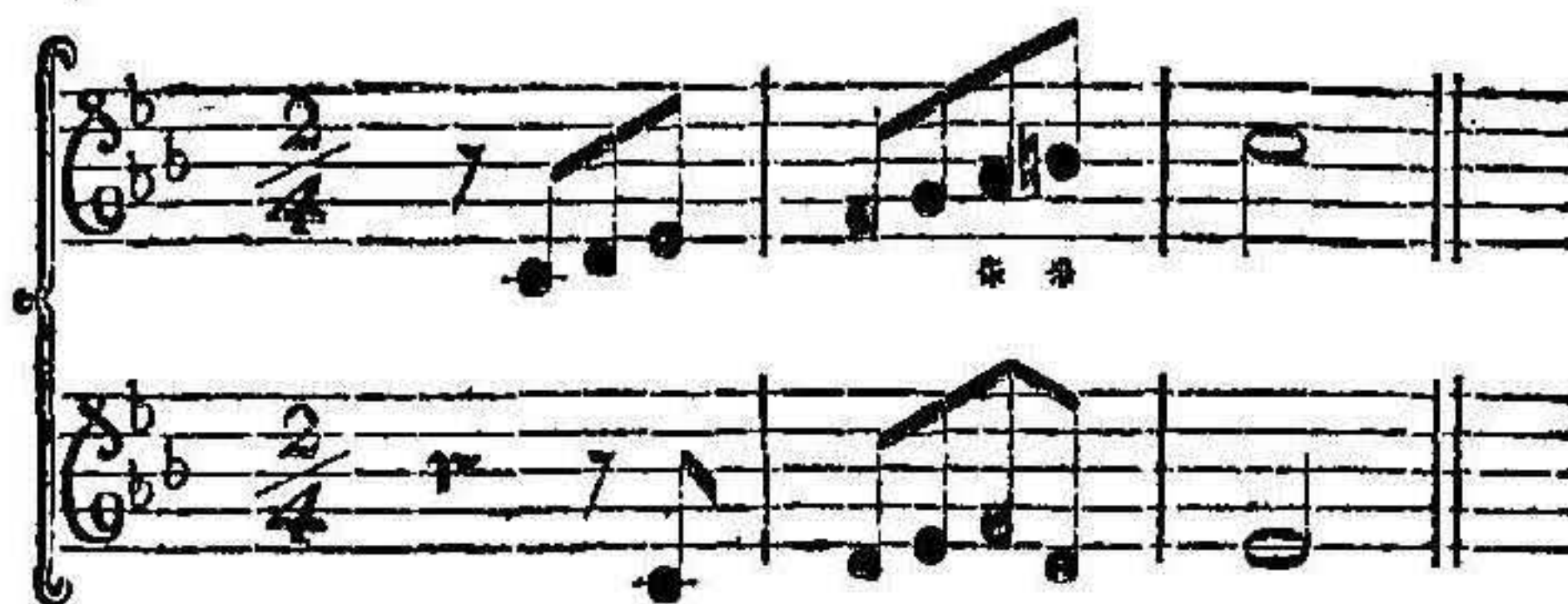
Der Durton oder das harte Gesang hat die grössere Terz. Z. E.



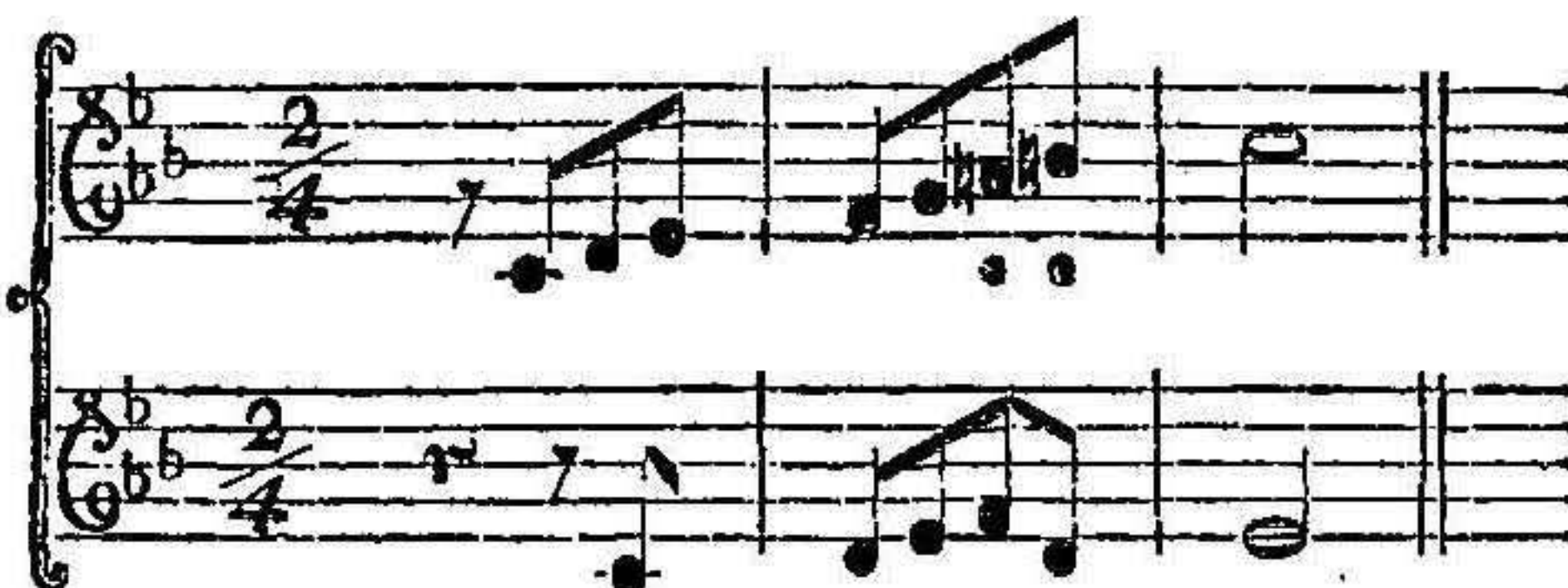
Dieses Exempel schliesset abermal im (D); allein es ist vor dem Tactzeichen ein Diesis im (F), und eins im (C) angebracht. Es ist also dieses Exempel in der harten Tonart gesezet; weil das (F) als die Terz vom (D) durch das ♯ erhöht ist.

S. 3.

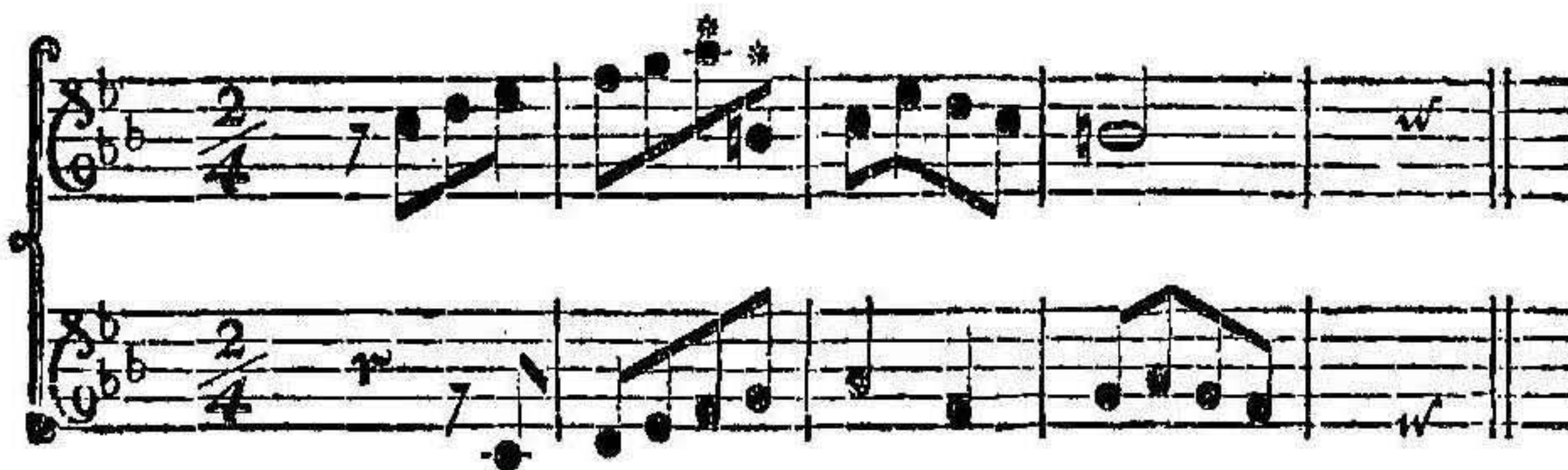
Man muß aber auch wissen, daß es von ieder der zwei Tonarten 6. Gattungen giebt; die aber nur der Höhe nach unterschieden sind. Denn jede harte Tonart hat vom Grundtone gerechnet in ihrer Tonleiter folgende Intervallen: Die grosse Secund, die grosse Terz, die reine Quart und ordentliche Quint, und letztlich die grosse Sechst und Septime. Jeder Mollton oder jede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die grosse Secund und kleine Terz, die richtige Quart, und reine Quint, die kleine Sechst und kleine Septime: obwohl man heut zu Tage besser im Aufsteigen die grosse Sechst und grosse Septime, und nur im Herabsteigen die kleine Sechst und kleine Septime braucht. Ja es macht oft eine weit angenehmere Harmonie, wenn man im Zinaufsteigen auch vor der grössern Septime die kleinere Sechste nimmt. Z. E.



Soll denn dieß nicht besser klingen als folgendes? Und soll denn dieß vorhergehende nicht richtiger und natürlicher in den Molston treiben, als das nachkommende?



Einer Singstimme kömmt ein solcher Gang freylich nicht natürlich. Allein also dann richtet man die Melodie also ein: Z. E.



§. 4.

Die obenstehenden Intervallen eines Durtones liegen in der Tonleiter des E Dur schon natürlich, und die absteigenden Intervallen der weichen Tonart findet man in der diatonischen Scala des A moll: die übrigen Gattungen der Dur und Molldöne aber müssen erst durch (*) und (b) gebildet werden. Z. E.

Hier

Das dritte Hauptstück.



Hier liegen die Intervallen eines Durtones in der diatonischen Tonleiter.



Hier werden sie durch die vorausgesetzten (x) gebildet. Und hier durchs (b).

Weil nun hieraus folget, daß man aus den neben dem Schlüssel stehenden (X) oder (b), nebst der Schlußnote, die Tonart eines jeden Stückes erkennen muß: so will ich hier die Bezeichnungen aller Gattungen der Moll und Durtone hersehen; wo in einem ganz engen Begriffe zwei gleich bezeichnete Tonarten unter einander zu sehen sind. Man wird aber wohl selbst leicht begreifen, daß Z. E. ein im (C) stehendes (X) durch alle (C) der hohen, mittlern und tiefen Octav, und ein im (H) stehendes (b) durch alle (H) der hohen, mittlern und tiefen Octav u. s. f. zu verstehen ist.



C Dur.

Das dritte Hauptstück.

E Dur. B oder H Dur.
Eis moll. Bis moll.



Fis Dur. oder übersezt, G b oder Ges Dur.
Dis moll. oder übersezt, E b oder Es moll.



D b oder Des Dur. A b oder As Dur.
Bes moll. F moll.



E b oder Es Dur. Bes Dur.
E moll. G moll.



Der von einem Durtonne um eine Terze abwärts stehende Ton ist also ein Mollton, und sind beide gleich bezeichnet. Z. E. Die letzte Tongattung hier ist (F) Dur; die Terz abwärts aber ist (D) moll, und beide haben ein (b) im natürlichen (B) oder (H) vorgezeichnet um dadurch die nöthigen Intervallen und folglich die Tonart zu bilden.

§. 5.

Mancher glaubet ein Violinist wisse genug, wenn er die grosse und kleine Terz, und nur überhaupts die Quart, Quint, Sechst und Septime kennet, ohne den Unterscheid der Intervallen zu verstehen. Man sieht aus dem Vorhergehenden schon, daß es ihm sehr nützlich ist; kommet es aber einmal auf die Vorschläge und andere willkührliche Auszierungen an, so siehet man auch die Nothwendigkeit. Ich will demnach alle die einfachen, grösseren und kleineren, wohl und übellautenden Intervallen hersehen. Die auf der untern Zeile stehende Note soll den Grundton vorstellen, von welcher man nach der obern Note zählen muß.

Der Einklang. hat keine Tonweite.

Die Secund. Die kleinere. Größere. Vergrößerte.

Unisono: non est Intervallum. 2 Minor. 2 Major. 2 Superaddita.

Die

Die Terz. **Die Quart.**

Kleinere. Größere. Die verkleinerte. Die wahre oder reine. Die grosse oder dreytönige.

3 Minor. 3 Major. 4 Minuta. 4 Vera. 4 Major vel Tritonus.

Die Quint. **Die Sext.**

Die falsche. Die wahre oder reine. Die vergrößerte. Die kleine. Größere. Die vergrößerte.

5 Falsa. 5 Vera. 5 Superaddita. 6 Minor. 6 Major. 6 Superaddita.

Die Septime. **Die Octav.**

Die abgekürzte oder verkleinerte. Die Kleinere. Die Größere.

7 Diminuta. 7 Minor. 7 Major. Octava.

Diese heißt man die einfachen Intervallen. Gehet es nun immer höher, so heißt mans alsdann die zusammengesetzten Intervallen, z. E. Die einmal zusammengesetzten Intervallen.

The image displays musical notation for various intervals on a staff. The intervals are grouped into five sections, each with a title above and a label below:

- Octav.**: Shows an octave interval. Labels below: Kleinere, Größere, Vergrößerte, Kleinere, Größere.
- Non.**: Shows a ninth interval. Labels below: Kleinere, Größere, Vergrößerte, Kleinere, Größere.
- Decime.**: Shows a tenth interval. Labels below: Kleinere, Größere, Vergrößerte, Kleinere, Größere.
- Undecime.**: Shows an eleventh interval. Labels below: Verkleinerte, Reine, Große, Falsche, Reine, Vergrößerte.
- Duodecime.**: Shows a twelfth interval. Labels below: Verkleinerte, Reine, Große, Falsche, Reine, Vergrößerte.

und also weiter fort. Und doch bleibt immer die grosse oder kleine Terz, die reine, verkleinerte und grosse Quart, u. s. f. wenn man gleich Decime und Undecime spricht. Ja wenn der Grundton tief ist, so kann man mit einer hohen Oberstimme 2, 3 und viermal zusammengesetzte Intervallen darauf bauen; die doch allezeit die Benennung der einfachen Intervallen behalten.

§. 6.

Damit nun ein Anfänger alle Intervallen sich recht bekannt mache und rein abzuspielen erlerne; so will ich ein paar Tonleitern zur Übung hersehen, deren eine durch die (b) die andere durch die (X) führet (b).

♭ Senz

(b) Auf dem Clavier sind Gis und As, Des und Cis, Fie und Ges, u. s. f. eine. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind alle die durch das

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system shows the G and D strings, and the second system shows the A and E strings. Each string is labeled with its name and 'Seite' (side). The notation includes notes with stems and flags, indicating specific fret positions. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 below the notes. Asterisks (X) are placed above certain notes to indicate a specific fretting technique. The notation is arranged in a grid-like fashion, with the G and D strings on the top staff of each system, and the A and E strings on the bottom staff.

Oben sind die Senteu angemerket; die Finger sind durch die Ziffern angezeigt; die ungezeichneten Noten werden leer gespielt, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zwoten Tonleiter das D^{*}, A^{*}, und E mit dem vierten Finger sollen gegriffen werden. Es ist wahr, einige nehmen diese 3. Noten mit dem ersten Finger; und es läßt sich in langsamen Stücken gar wohl thun. Aber in geschwinden Stücken, und sonderbar wenn die nächsten Noten, (e) (h) oder (f) gleich darauf folgen, ist es gar nicht thunlich: weil

3 3

das (b) erniedrigten Ebne um ein Komma höher als die durch das (X) erhöheten Noten. Z. E. Des ist höher als Cis; As höher als Gis, Ges höher als Sie, u. s. w. Hier muß das gute Gehör Richter seyn: Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zu dem Klangmässer (Monochordon) führete.

der erste Finger in solchem Falle gar zu geschwind gleich nacheinander kömmt. Man versuche es. Z. E.



Wer sieht nicht, daß es zu beschwerlich fällt im geschwinden Tempo den ersten Finger hier bey 3. Noten nacheinander zu brauchen? Man nehme also D♯, A♯ und E♯ mit dem vierten Finger auf der nebenstehenden tiefern Seyte.

Mit dem vierten Finger
auf der G Seyte.

Mit dem vierten Finger
auf der D Seyte.

Mit dem vierten Finger
auf der A Seyte.



S. 7.

Ein Anfänger handelt sehr vernünftig, wenn er sich befließiget auch das pure D, A und E öfter mit dem vierten Finger auf der nebenzu liegenden tiefern Seyte zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher: denn die leeren Seyten schreien stärker als die Begriffenen. Und der kleine Finger wird brauchbarer und geschickter, welchen man den übrigen Fingern gleich stark zu machen sich allezeit rechtschaffen bemühen soll. Man kann anfangs die leeren Seyten auch dazu streichen; um zu versuchen ob es rein klinget.

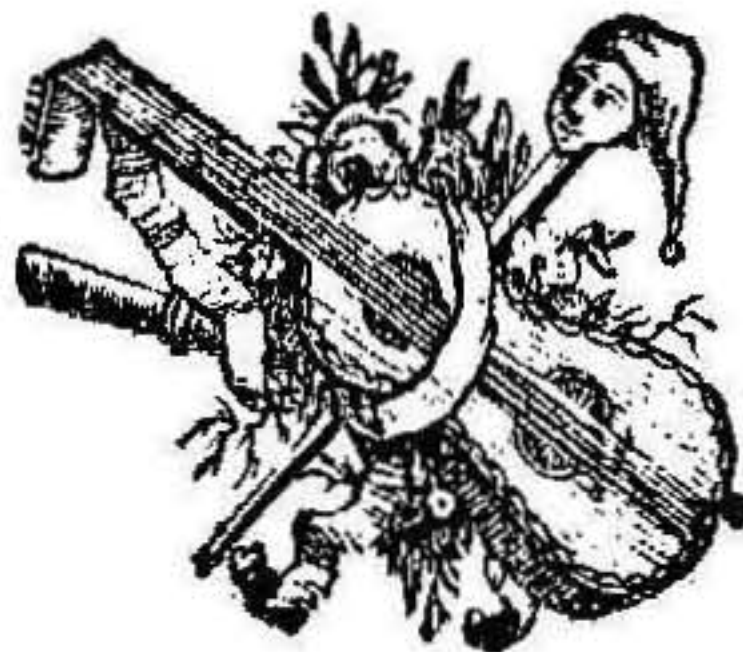
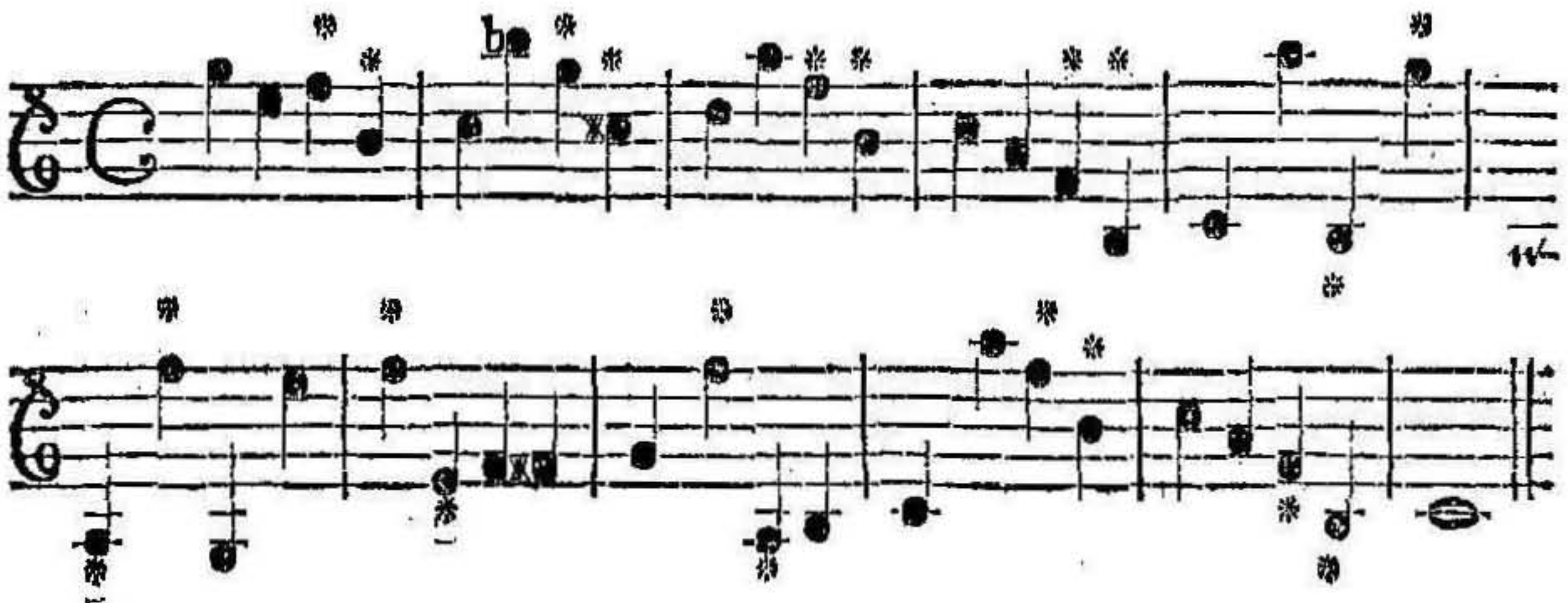
S. 8.

Wenn man nun alles, was ist in diesem Hauptstücke gesagt worden, recht versteht, so spiele man die ersten 5. Linien der im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks stehenden Tabelle; um in einem recht gleichen Zeitmaase die richtige Eintheilung der halben Noten in Vierteltheile, der Vierteltheile in Achttheile, der Achttheile in Sechzehnththeile, u. s. f. in die Übung zu bringen. Alsdann wiederhole man die Lehre von dem Punkte in eben dem dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes, und versuche öfter genau nach dem Tacte die achte und neunte Zeile der Tabelle abzuspielen. Endlich nehme man alle die in diesem Hauptstücke S. 4. angebrachten Tonleitern vor sich, und lerne sie rein und richtig abspielen. Damit es aber ordentlicher und dem Begriffe leichter kömmt; so fange man

man zwar bey (C Dur) und (A moll) an, und fahre durch die Tonleitern mit dem Anwachs der Erhöhungszeichen bis auf 6 (♯) fort: hingegen nehme man hernach auch die zuletzt stehenden zwei Tonleitern (F Dur) und (D moll) im Anfange der mit (b) vorgezeichneten Tonarten, und spiele herwärts durch die immer sich vermehrenden Erniedrigungszeichen bis auf die 6 (b) zurück.

S. 9.

Zum Beschlusse dieses Hauptstückes will ich noch ein kleines Exempel hersetzen, welches man mit grossem Nutzen üben wird: weil viele Noten darinnen sind, die zwar gleich nacheinander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müssen abgespielt werden. Die Noten sind mit (*) bezeichnet: und man erinnere sich, was im vorhergehenden Hauptstücke S. 9. gesagt worden.





Das vierte Hauptstück.

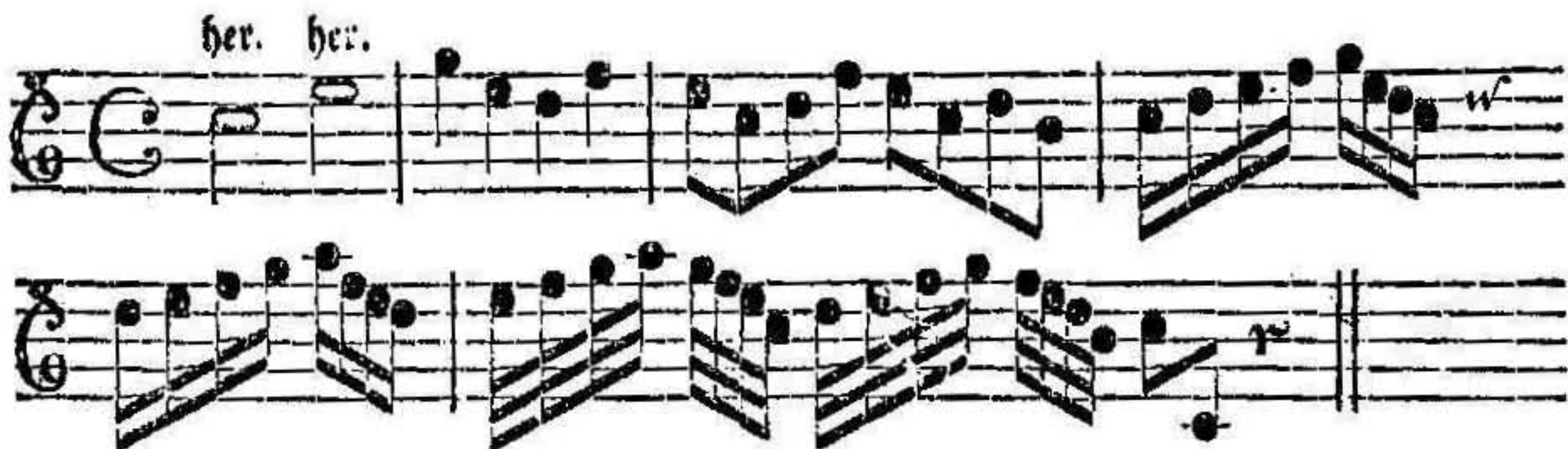
Von der Ordnung des Hinaufstriches und Herabstriches.

§. 1.

Da die Melodie eine beständige Abwechslung und Vermischung nicht nur hoher und tiefer, sondern auch langer und kurzer Töne ist, die durch Noten ausgedrückt und in ein gewisses Zeitmaas eingeschränket sind: so müssen nothwendig auch Regeln seyn, welche den Violinisten belehren, wie er den Geis gebogen ordentlich und also führen solle; daß durch eine regelmässige Strichart die langen und kurzen Noten mit Leichtigkeit und Ordnung vorgetragen werden.

§. 2.

Wenn im gleichen Zeitmaase, als da sind der 4 und 2 Viertelstact, auch gleiche Noten abzuspielen sind; so hat es keine Beschweriß. Z. E.



Die erste Note wird mit dem Herabstriche, die zwote aber mit dem Hinaufstriche genommen, und so wird immer fortgefahren. (a)

§. 3.

(a) Ich ersuche nachdrücklich sich des zweyten Hauptstückes beständig zu erinnern, und alles langsam mit einem immer auhaltenden langen Vogenstriche zu spielen. Man vergesse auch nicht was ich allda §. 6. erinnert habe. Man lasse die Finger nach jeder Note liegen, bis man sie zu einem andern Tone nothwendig hat. Hier z. E. bleibt der zweyte Finger bey der halben Note (c) liegen, bis man die erste Note des zweyten Tactes (g) nehmen muß. Der dritte Finger im dritten Viertel des zweyten Tactes (d) bleibt liegen, bis man im dritten Tacte die zweyte Note (c) nehmen muß, u. s. f. Wer dieses vernachlässiget, wird weder zur Reinigkeit, noch Fertigkeit im Spielen gelangen.

S. 3.

Es kann also die erste und zwar eine Hauptregel seyn: Wenn sich das erste Viertel eines Tactes mit keiner Sospir anfängt; es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaase: so bemühe man sich die erste Note jedes Tactes mit dem Herabstriche zu nehmen. Wenn auch gleich der Herabstrich zweymal nach einander folgen sollte. Z. E.

Man erhält durch diese Übung die Fertigkeit den Bogen geschwind zu ändern.

S. 4.

Bei dieser ersten Regel macht nur das geschwindeste Tempo eine Ausnahme. Wie man aber den Strich einrichten muß, daß auf das erste Viertel eines jeden Tactes der Herabstrich komme; wird die Folge der Regeln lehren. Eine solche Einrichtung des Bogenstriches ist um so nöthiger; weil im geraden oder Viertheil tacte das dritte Viertel auch allezeit mit dem Herabstriche muß genommen werden, wie wir in dem ersten Exempel schon gesehen haben. Hier ist noch eins:

S. 5.

Nach jeder der drey folgenden Sospiren (Z) (Z) (Z) muß, wenn sie am Anfange eines Viertheils stehen, der Zinaufstrich gebraucht werden. Z. E.

hin. hin. hin. hin. hin.

hin. hin.

Adagio. hin. hin. hin. hin.

hin. hin.

S. 6.

Wenn aber die Achttheilsospir (7) ein ganzes Viertel vorstellt; so wird die darauf kommende Note herabgestrichen. Dieses ergibt sich in dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte. Z. E.

her. her. her. her.

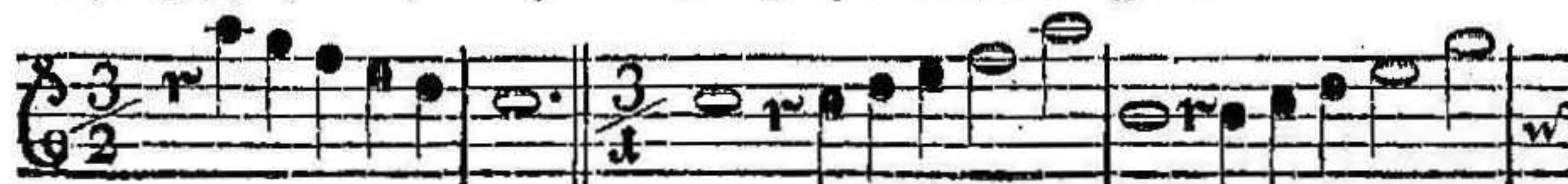
S. 7.

In dem Allabreve wird die Viertelsospir nur als ein halbes Viertel betrachtet. Wenn sie also am Anfange eines Viertheils steht; so muß die darauf folgende Note mit dem Zinaufstriche genommen werden. Z. E.

Dieses



Dieses geschieht auch im halben und ganzen Trippel. Z. E.



§. 8.

Das zweyte und vierte Viertel wird meistens mit dem Zinaufstriche gespielt: sonderheitlich wenn in dem ersten und dritten Viertel eine Viertheilsospir angebracht ist. Z. E.

hin. hin. hin.



§. 9.

Jedes Viertel, wenn es aus zwei oder vier gleichen Noten besteht, wird mit dem Herabstriche angefangen; es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaße.



§. 10.

Das geschwinde Zeitmaaß giebt hier wieder Gelegenheit zu einer Ausnahme. Denn im ersten Beispiele des vorigen Paragraphs wird man besser, wenn das Tempo geschwind ist, die zwei (E) Noten in einem Striche, doch also nehmen: daß jede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterschieden wird. Eben also werden im geschwindesten Tempo die vier doppelten Fußellen im zweyten und dritten Tacte besser in einem Hinaufstriche zusammen geschleift. Z. E.



§. 11.

Zwei Noten im zweyten und vierten Viertel, deren eine punctiert ist, werden allezeit mit dem Hinaufstriche, doch so, zusammen genommen: daß, wenn der Punct bey der ersten Note stehet, der Bogen bey dem Puncte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden, die letztere aber ganz spät ergriffen wird. Z. E.

her. hin. her. hin.



§. 12.

Ist hingegen die letzte Note punctiert, und die erste abgekürzet; so werden beyde an einem schnellen Hinaufstriche zusammen gezogen. Z. E.

her. hin. her. hin.



§. 13.

Wenn 4. Noten in ein Viertel zusammen kommen; es sey hernach das erste oder zweyte, das dritte oder vierte Viertel: so wird, wenn die erste und dritte Note punctiert sind, jede Note mit ihrem besondern Striche, doch abgesondert und also vorgetragen: daß die dreymal gestrichene ganz spät ergriffen, die darauf folgende aber mit geschwinder Abänderung des Striches gleich daran gespielt wird. Z. E.



§. 14.

Trift aber von ohngefähr auf die erste solcher vier Noten der Zins aufstrich; so werden die ersten zwei Noten in einem Striche zusammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgesondert vorgetragen: um hierdurch den Bogenstrich wiederum in seine Ordnung zu bringen. Z. E.



§. 15.

Wenn 4. Noten in einem Viertel sind, deren die zwote und vierte punctiert ist; so werden allezeit zwei und zwei in einem Bogenstriche zusammen gezogen. Man muß aber die punctierte Note weder zu ge-

schwind auslassen, weder bey dem Puncte nachdrücken, sondern selbe ganz gelind aushalten. Eben dieß hat man sonderheitlich S. 12. zu merken. Z. E.

her. hin. her. hin.



S. 16.

Die letzte Note eines jeden Tactes, ja eines jeden Viertheiles, hat gemeiniglich den Hinaufstrich. Z. E.

hin. her. hin.

hin.

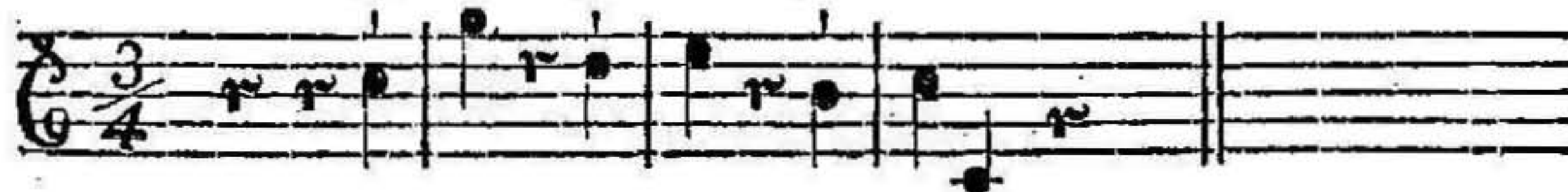
hin.



hin.

hin.

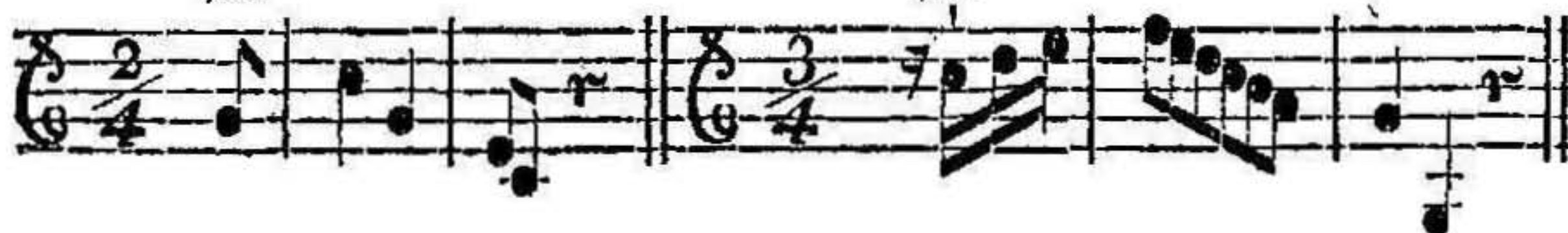
hin.



Wie auch der sogenannte Aufstreich sich allezeit mit dem Hinaufstriche anfängt. Z. E.

hin.

hin.



Was aber der Aufstreich ist, wird man aus dem S. 24. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes wissen.

S. 17.

Wenn 3. ungleiche Noten in einem Viertheile zusammen kommen, deren eine langsam und zwei geschwindere sind; so werden die zwei geschwindern in einem Bogenstriche zusammen geschleiset: ist aber eine

eine der zwei geschwinden Punctiert; so werden sie zwar an einem Bogenstriche, doch abgestossen vorgetragen. Hier sind Exempel.

her. hin. her. hin.

her. hin.

Dergleichen Figuren werden aber auch oft zu Ausdrückungen eines besondern musikalischen Geschmacks auf eine ganz andere Art vorgetragen: wie wir im zweyten Abschnitte des siebenten Hauptstückes lehren werden. Ja es giebt Fälle, wo man sie aus Nothwendigkeit anders vortragen muß: um die Strichart in seiner Ordnung zu erhalten, oder vielmehr, um den Strich wieder in die Ordnung zu bringen.

§. 18.

Wenn bey 3. ungleichen Noten die zwei geschwinden oder kürzern voran stehen; nach der darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punct folgt: so muß man jede der zwei geschwindern Noten mit einem besondern Bogenstriche abgeigen. Z. E.

her. hin. her. her. hin. her. hin.

§. 19.

Man merke sich demnach als eine richtige Regel: Wenn bey einer Langten und zwey Kurzen Noten die erste der zwey Kurzen mit dem Herabstriche genommen wird; so wird jede derselben mit ihrem besondern Striche gezeiget. Z. E.



Kömmt aber die erste der zwey geschwinden Noten mit dem Hinaufstriche, so bleibt es bey der Regel §. 17.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



Hier ist von beyden ein Exempel. Ich verstehe es aber allezeit von den Figuren, wo die lange Note vor den zwey kürzern stehet. Und dieß erdauget sich meistens in den Trippeltacten.

§. 20.

Die nach einer halben Note im geraden Tacte unmittelbar folgende Note wird herab gestrichen. Z. E.



§. 21.

Wenn 3. Noten abzuspielen sind, deren die mittlere muß zertheilet werden; wovon schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes ist gesprochen worden: so muß man beobachten, ob mehrere solche Figuren gleich nacheinander folgen. Sind es mehrere? so wird der Bogenstrich

Das vierte Hauptstück.

81

Bogenstrich ohne Absicht auf die bisher gegebenen Regeln nach den vor Augen liegenden Noten hin und her gezogen. Z. E.

her. hin. her. hin. her. hin.



Oder in geschwinden Noten.

her. hl. her. hl. her. hin.



Man muß aber hierbei bemerken, daß die mittlere Note zwar in Gedanken, aber nicht in der Ausübung soll zertheilt werden: das ist, man muß die mittlere, nämlich die längere Note mit dem Bogenstriche etwas stärker angreifen, keineswegs aber durch einen Nachdruck vernehmlich abtheilen; sondern nach Erforderung des Zeitmaßes still aushalten.

§. 22.

Ein anders ist es, wenn der Componiste die Strichart durch ein Verbindungszeichen eigens anzeigt. Z. E.

her. hin. her. hin.

her. hin. her. hin.



Denn hier verbindet er die zweite und dritte Note mit einander: sie werden also in einem Hinausstreiche zusammen geschleift. Man muß aber in solchem Falle nicht nur die mittlere Note nicht durch einen Nachdruck in zweenen Theilen hören lassen: sondern man muß auch noch dazu die dritte Note ganz gelind an die zweite halten, ohne dieselbe besonders anzustossen.

§. 23.

Es wird allezeit so gespielt, wenn nur eine Figur von solcher Art vorkommt: Denn man erhält hierdurch, nach der Hauptregel, den *Herz* Mozarts Violinschule. abstrich

abstrich bey dem Anfange eines Tactes, und bleibt folglich mit dem Striche in der Ordnung. Z. E.



Man vergesse nicht die mittlere Note mit dem Hinaufstriche etwas stärker anzugreifen; die dritte Note aber durch ein sich verlierendes Piano gelind daran zu schleifen.

S. 24.

Wenn die zwote und dritte Note nicht auf einer Seyte können gegriffen werden; so werden sie zwar in einem Hinaufstriche genommen: der Bogen wird aber nach der zwoten Note etwas aufgehoben. Z. E.



Dies geschieht auch bey Noten die auf einer Linie oder in einem Tone stehen.



S. 25.

Oft ist anstatt der ersten Note eine Sospice angebracht. Dann kann man die zwote und dritte zusammen hängen, oder jede besonders vortragen. Will mans zusammen hängen; so bedienet man sich des Hinaufstriches: damit man bey dem ersten Viertel des folgenden Tactes den Herabstrich wieder erhält. Z. E.

Will



Will man hingegen die Noten absondern, und jede mit ihrem eigenen Striche abspielen; so fängt man mit dem Herabstriche an. Hier ist das Beispiel.



§. 26.

Wenn vor und nach der Note, die man zertheilen muß, zwei kurze Noten stehen; so werden entweder die ersten zwei, oder die letzten zwei in einem Striche zusammen geschleift. Z. B.



§. 27.

Es giebt manchesmal 3, 4, 5, ja, durch das Verbindungszeichen, ganze Reihen solcher Noten, welche dem Zeitmaase nach müssen zertheilt werden. Solche Noten werden alle, ohne Rücksicht auf die vorigen Regeln, wie sie vor Augen liegen, mit dem Hin-ufstriche und Herabstriche fortgespieler. Man besehe hier einige Beispiele.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



her. hin. her. hin. her. hin.



(*) her. hin. Und so immerfort.



§. 28.

Ein Anfänger findet die größte Beschwerlichkeit in den Trippeltacten. Denn da das Zeitmaaß ungleich ist, so leidet die Hauptregel im 3. §. darunter; und man muß besondere Regeln haben, um dadurch den Strich immer wieder in die Ordnung zu bringen. Eine neue Hauptregel mag seyn: Wenn im ungleichen Zeitmaase nur Viertheilnoten vorkommen; so müssen allezeit von drey Noten zwei in einem Striche zusammen genommen werden. Sonderheitlich wenn man im folgenden Tacte geschwindere oder sonst vermischte Noten vorsiehet. Zum Beyspiele.



§. 29.

(*) Dies ist der einzige Fall, wo man die Vertheilung der Noten durch einen kleinen Nachdruck des Bogens vernehmlich vorzutragen pfliget: nämlich wenn mehr solche zu zertheilende Noten im geschwinden Zeitmaase hintereinander vorkommen.



§. 29.

Nun ist die Frage: Ob man die ersten oder letzten zwei Noten zusammen schleifen solle? Und noch eine andere Frage ist: Ob, und wenn man sie schleifen oder abstossen müsse? Beydes kommt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geschmacke, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componiste anzumerken vergessen, oder selbst nicht verstanden hat. Doch kann einigermassen zur Regel dienen: Daß man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen, die von einander entfernten Noten aber meistens mit dem Bögenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen solle. 3. E.



§ 3

§. 30.

§. 30.

Geschieht es etwa von umgekehr, daß jede der 3. Viertheilnoten mit ihrem besondern Striche ist abgespielt worden; so muß man gleich darauf bedacht seyn, den Strich in dem darauf folgenden Tacte wieder in Ordnung zu bringen. Sind in dem folgenden Tacte noch so viel Noten, 3. E.



so muß man die ersten zwei in dem Zinaufstriche zusammen nehmen, die übrigen aber jede mit ihrem eigenen Striche abspielen.

§. 31.

Wenn nach drey Viertheilnoten, deren jede mit ihrem besondern Striche ist genommen worden, im ersten Viertel des darauf folgenden Tactes zwei Noten stehen, in den zwey andern Viertheilen aber wieder 2. Viertheilnoten sind; so werden die zwei Noten des ersten Viertheils in einem Zinaufstriche gespielt. 3. E.



§. 32.

Man pflegt den Strich immer hin und her zu ziehen, wenn durch einige Tacte nacheinander Viertheilnoten gesetzt sind. 3. E.



Das vierte Hauptstück.

87

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



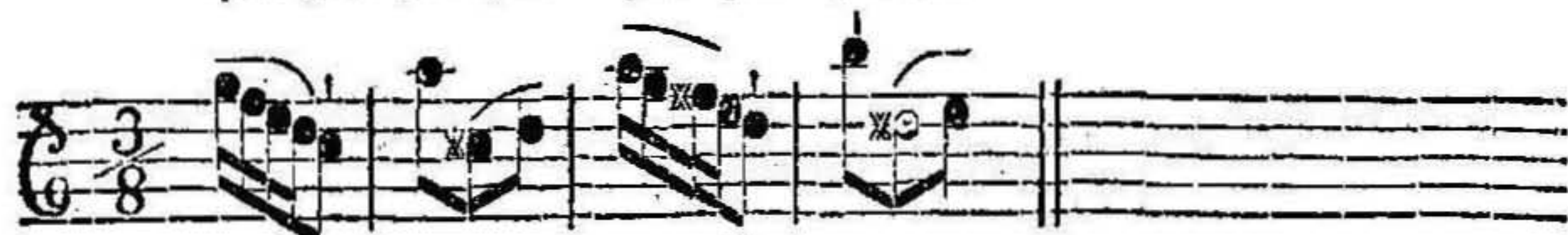
Bei dem ersten Viertel des zweiten Tactes bekommt man zwar allezeit den Hinaufstrich: der Strich kommt aber gleich im dritten Tacte wieder in seine Ordnung. Man unterscheide die erste Note eines jeden Vierteltes durch einen starken Anstos mit dem Bogen; und in dem $\frac{6}{8}$ Tacte stosse man auch das vierte Viertel, in dem $\frac{12}{8}$ Tacte das erste, vierte, siebente und zehende Viertel stark an: nicht in der Absicht, daß alle dergleichen Passagen auf diese Art müssen gespielt werden; sondern um die Fertigkeit zu erlangen, aller Orten, wo es nöthig ist, die Stärke anbringen zu können.



§. 33.

Wenn in dem $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, oder $\frac{12}{8}$ Tacte, zwey Vierteltes mit 4. Sechszehnttheilnoten ausgefüllt sind, auf welche ein Achttheilnote folgt; so werden die 2. Vierteltes oder die 4. Sechszehnttheilnoten, in einem Herabstriche zusammen gezogen. Sonderheitlich, wenn das Tempo geschwind ist. Z. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



§. 34.

Im geschwindesten Zeitmaase, besonders im $\frac{12}{8}$ Tacte, kann man solche Figuren auch gar in einem Striche zusammen nehmen. Z. E.

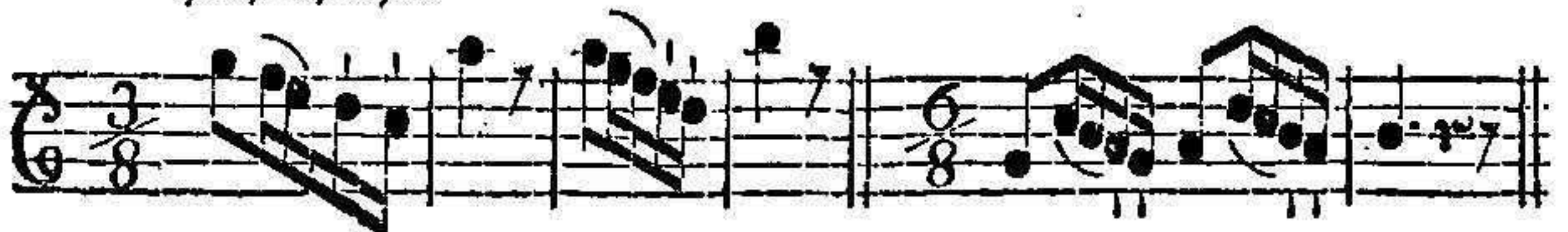
§. 35.



S. 35.

Diese Figur ist oft umgekehrt: Es steht nämlich die Achttheilnote vor den 4. Sechzehnteilnoten. In solchem Falle schleift man die ersten zwei Sechzehnteilnoten in einem Zinaufstriche zusammen; hingegen wird jede der zwei letzten mit ihrem besondern Striche gespielt. Z. E.

her. hin. her. hin.



S. 36.

Ist aber das Tempo gar geschwind, so werden die 4. doppelten Susellen in dem Zinaufstriche zusammen gezogen. Z. E.



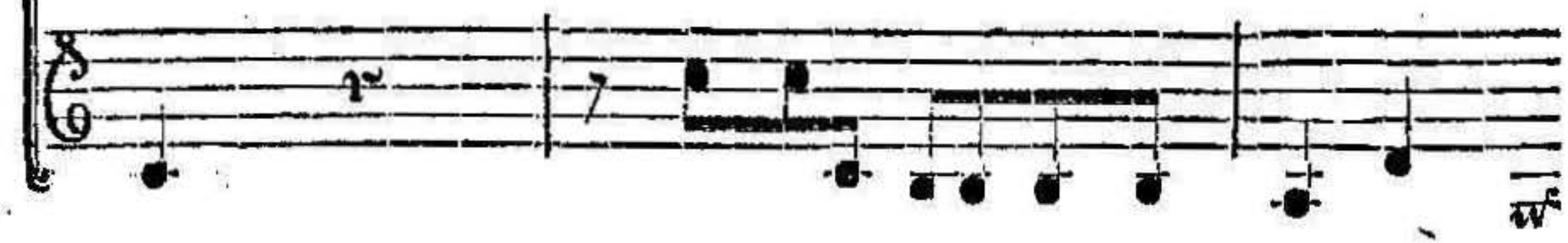

her. hin.

S. 37.

Nun kann der Schüler die im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes eingerückte Tabelle völlig abspielen lernen: um sich recht im Tacte fest zu setzen. Denn hat er des Striches halben einen Zweifel; so mag er sich in diesen Regeln umsehen: kann er aber bey der Vermischung unterschiedlicher Noten im Tacte nicht recht fortkommen; so muß er aus zwei doppelten, anfangs eine machen. Z. E. Es wären etwa in einem musikalischen Stücke diese Noten abzuspielen.

Das vierte Hauptstück.

S. 23.



The image displays a musical score for a piece titled 'Das vierte Hauptstück'. It consists of three systems of two staves each, likely representing a violin and a second violin. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'r' (ritardando). The first system shows a complex melodic line in the upper staff with many slurs and a '7' marking in the lower staff. The second system continues this pattern with similar complexity. The third system shows a simpler melodic line in the upper staff and a more rhythmic line in the lower staff, both ending with a double bar line. The page number '91' is in the top right corner.

S. 39.

In diesem und in allen den folgenden Exempeln ist ein zweytes Violin als eine Unterstimme beygesetzt: damit der Lehrmeister und der Schüler solche wechselseitig mit einander abspielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen; so sind die Regeln des Striches durch Zahlen angezeigt: wie schon in der Tabelle, und auch in der Unterstimme des vorhergehenden Beyspieles zu sehen ist.

M 2

Sie

Sie zeigen den Paragraph an, in welchem man die Regel von der Art des Striches nachsuchen mag. Wenn aber die Regel einmal angezeigt ist; so wird sie in dem nämlichen Exempel nimmermehr angemerkt. Nur dieses muß ich noch erinnern, daß der Lehrmeister diese vorgeschriebene Beispiele seinem Schüler ja nicht vorspielen: denn hiedurch würde er sie nur nach dem Gehör, und nicht nach dem Grunde der Regeln abzuzeigen lernen. Der Lehrmeister lasse ihn vielmehr jeden Tact des Stückes in die Vierteltheile austheilen; nach diesem den Tact schlagen, und sage ihm, daß er zu gleicher Zeit, als er den Tact schlägt, die Abtheilung der Vierteltheile sich, durch genaue Betrachtung des Stückes, in Gedanken vorstelle. Nachdem mag er zu spielen anfangen: wozu der Lehrmeister den Tact schlagen, und nur wo es die Noth erfordert mit ihm gehen; die Unterstimme aber erst dazu spielen muß, wenn der Discipel die Oberstimme schon gut und rein abgeigen kann.

Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie nämlich zu machen.

(S. 5.)

The image shows three musical exercises, each consisting of two staves. The first exercise is labeled with (S. 5.) above it. The first staff of each exercise is in the treble clef (C-clef), and the second staff is in the bass clef (C-clef). The exercises are labeled with numbers in parentheses: (17), (5), and (24) for the first exercise; (2) for the second exercise. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

Das vierte Hauptstück.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. A double bar line is present in the middle of the system.

(23)

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a measure marked with a circled number '23'. It contains notes and rests. The lower staff continues the complex rhythmic pattern from the first system. A double bar line is present in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes and rests. The lower staff continues the complex rhythmic pattern. A double bar line is present in the middle of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes and rests. The lower staff continues the complex rhythmic pattern. A double bar line is present in the middle of the system.

Das vierte Hauptstück.

(5)

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. A '7' is written above the second measure. The bass line consists of quarter notes. A 'w' is at the end of the system.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Treble clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth-note patterns. A '7' is written above the fifth measure. A repeat sign is present between measures 6 and 7. A 'w' is at the end of the system.

(9) (5) (17)

Musical notation for the third system, measures 9-12. Treble clef, 2/4 time signature. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. A '7' is written above the tenth measure. A 'w' is at the end of the system.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Treble clef, 2/4 time signature. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. A '7' is written above the thirteenth measure. A 'w' is at the end of the system.

(23)

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Treble clef, 2/4 time signature. The melody features eighth-note patterns with slurs and ties. A '7' is written above the seventeenth measure. A 'w' is at the end of the system.

Das vierte Hauptstück.

First system of musical notation, measures 5-16. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It contains measures 5, 22, 17, and 16. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature and contains measures 5 and 17. Both staves feature eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Second system of musical notation, measures 17-24. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, containing measures 27 and 24. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, containing measure 24. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and articulation marks.

Third system of musical notation, measures 25-30. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, containing measures 25, 26, 27, 28, 29, and 30. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, containing measures 25, 26, 27, 28, 29, and 30. The notation features eighth and sixteenth notes with slurs and articulation marks.

Fourth system of musical notation, measures 31-36. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, containing measures 31, 32, 33, 34, 35, and 36. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, containing measures 31, 32, 33, 34, 35, and 36. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and articulation marks.

(5)



(9)



(5)



b₂ (27)



(28)



(17)



Das vierte Hauptstück.

Allegro.

(15) (14) (13) (5) (17) (9)

(11) (12) (14) (4) (8)

(17) (9) oder 10.

(11) (4)

Mozarts Violinschule.

Das vierte Hauptstück.

Allabreve.

(17)

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The tempo marking 'Allabreve.' is written below the first staff. A measure number '(17)' is placed above the final measure of the top staff.

(17)

(7)

The second system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). A measure number '(17)' is placed above the first measure of the top staff. A measure number '(7)' is placed above the first measure of the bottom staff.

(28)

(29)

The third system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature. Measure numbers '(28)' and '(29)' are placed above the first and last measures of the top staff, respectively.

(19)

(28)

(35)

The fourth system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). Measure numbers '(19)', '(28)', and '(35)' are placed above the first, second, and fourth measures of the top staff, respectively.

Das vierte Hauptstück.

Dergleichen Gänge werden ohne Abänderung mit dem Herabstriche und Hinaufstriche gespielt.

(16) (32) (28) (9)

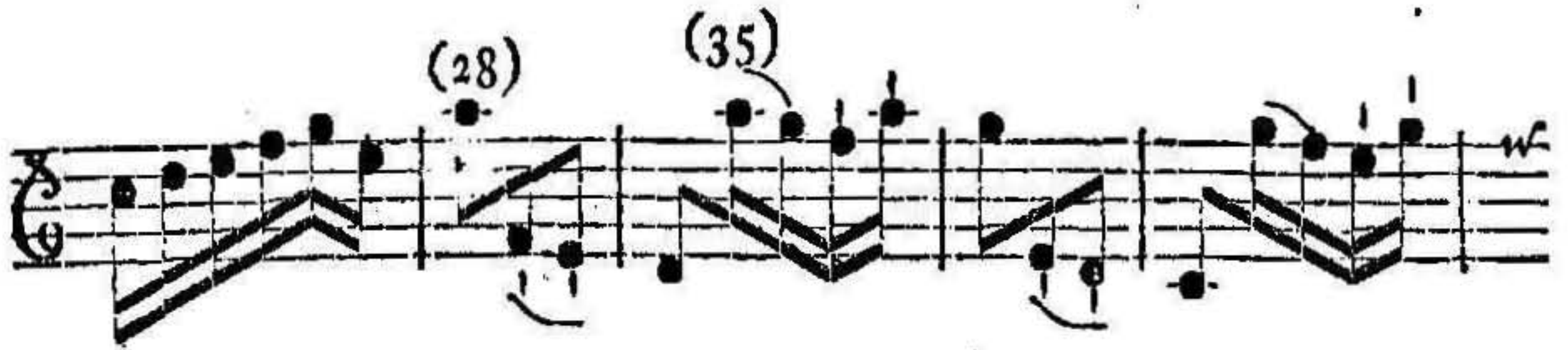
(32) (6)

R 2

Man

Das vierte Hauptstück.

Man kann den 4, 5 und 6 Tact auch nach der Regel des 33. S. abspielen. 3. E.

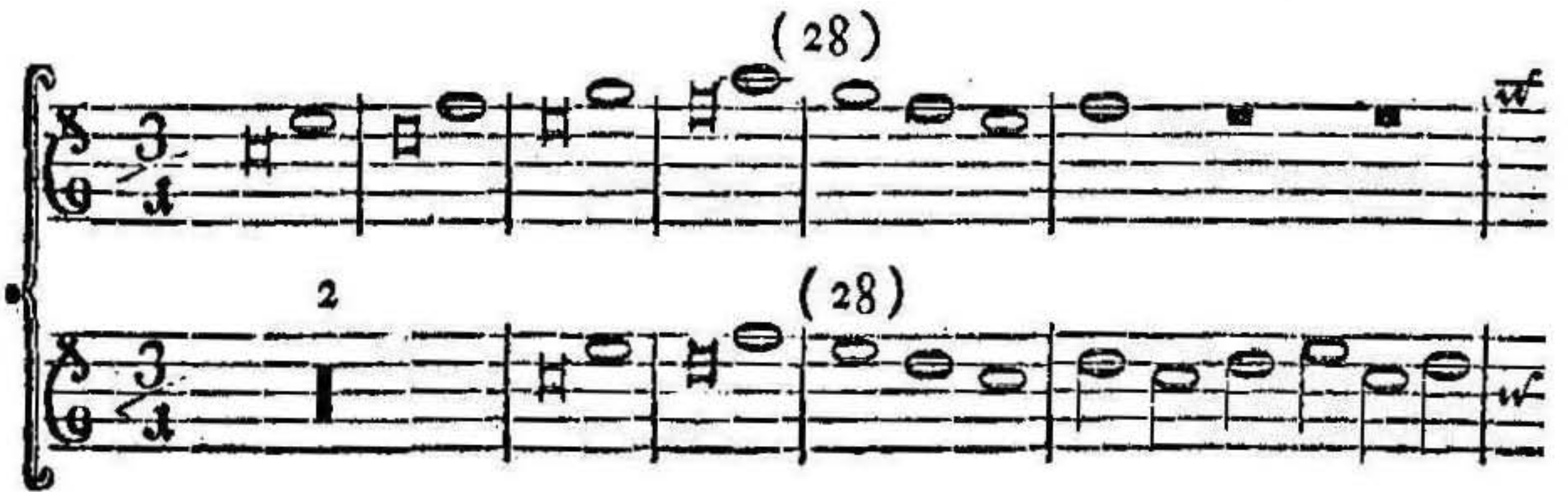


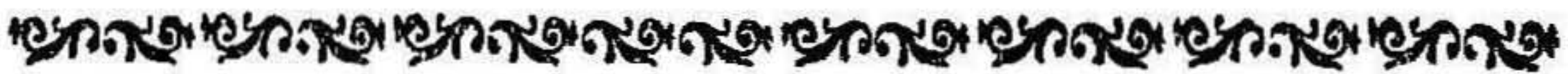
Diese und die folgenden Gattungen der Tacte pfleget man zu langsamen Melodien zu gebrauchen.

Das vierte Hauptstück.



Man darf also alle Noten mit einem langen Hinauf- und Herabstriche abgeigen, ohne dadurch die Regeln von der Strichart sehr zu beleidigen.





Das fünfte Hauptstück.

Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin suchen und recht hervor bringen solle.

§. 1.

Es mag etwa einigen scheinen, als wäre gegenwärtige Abhandlung am unrechten Orte angebracht, und hätte dieselbe vielmehr gleich anfangs sollen eingeschaltet werden; um den Schüler schon bey dem Ergreifen der Violin zu der Hervorbringung eines reinen Tones geschickt zu machen. Doch wenn man erwäget, daß ein Anfänger um zu geigen auch nothwendig eine Strichart wissen muß; und wenn man betrachtet, daß er genug zu thun hat alle die vorgeschriebenen nothwendigen Regeln genau zu beobachten, und mit vieler Sorge bald auf den Strich, bald auf die Noten, bald auf den Tact und auf alle die übrigen Zeichen sehen muß: so wird man mirs nicht verargen, daß ich diese Abhandlung bisher ersparet habe.

§. 2.

Daß man gleich anfangs die Geige etwas stark beziehen solle, ist schon oben im zweyten Hauptstücke §. 1. gesagt worden; und zwar darum: damit durch das starke Niederdrücken der Finger, und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein starker und männlicher Bogenstrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berührt, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will:

weil

Das fünfte Hauptstück.

weil alles lediglich nur einem Zwecke gleichet (a). Man bestimme also die Orte, wo etwas stärker; man bemühe sich allezeit mit Ernst und mannhafte zu spielen, und endlich bestimme man sich auch bei der Stärke die Zone rein vorzutragen, dazu die Abtheilung des Bogens in das Schwache und Starke das meiste beytragen wird.

§. 3.

Geht auch auf das Stärkste ergiffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich; sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut sein. Eben diese Schwäche ist an dem Ende jedes Zones zu hören. Man muß also den Weidbogen in das Schwache und Starke abtheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Zone schon und ruhend vorzutragen wissen.

§. 4.

Die erste Abtheilung kann diese sein; Man fange den Geräusch oder durch einen unermesslichen Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mache dieselbe durch Nachlassung des Nachdrucks immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliert.

Fig. I.



Schwäche. 1
Stärke. 2
Schwäche. 3

Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist; um sich hierdurch in den Stand zu setzen in einem

Notatio

(a) Solche Zusatzen sind so zu verstehen, daß sie die schwereren Stücke aus dem Regierweg zu spielen, keinen Zustand nehmen. Wenn ihre Absichten, wenn sie gleich nichts treffen, hören man nicht: Dies aber heißt bey ihnen angenehme spielen. Die größte Stärke dünket sie sehr stille. Mäßigen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg.

Adagio eine lange Note zu der Zuhörer großem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sängler ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält. Man hat aber auch hierbey sonderheitlich zu merken, daß man den Finger der linken Hand, mit der man die Sente greift, bey der Schwäche etwas weniges auflasse, und den Bogen ein bißchen von dem Stege oder Sattel entferne: wo man hingegen bey der Stärke mit den Fingern der linken Hand die Sente stark niederdrücken, den Bogen aber näher an den Stege rücken muß.

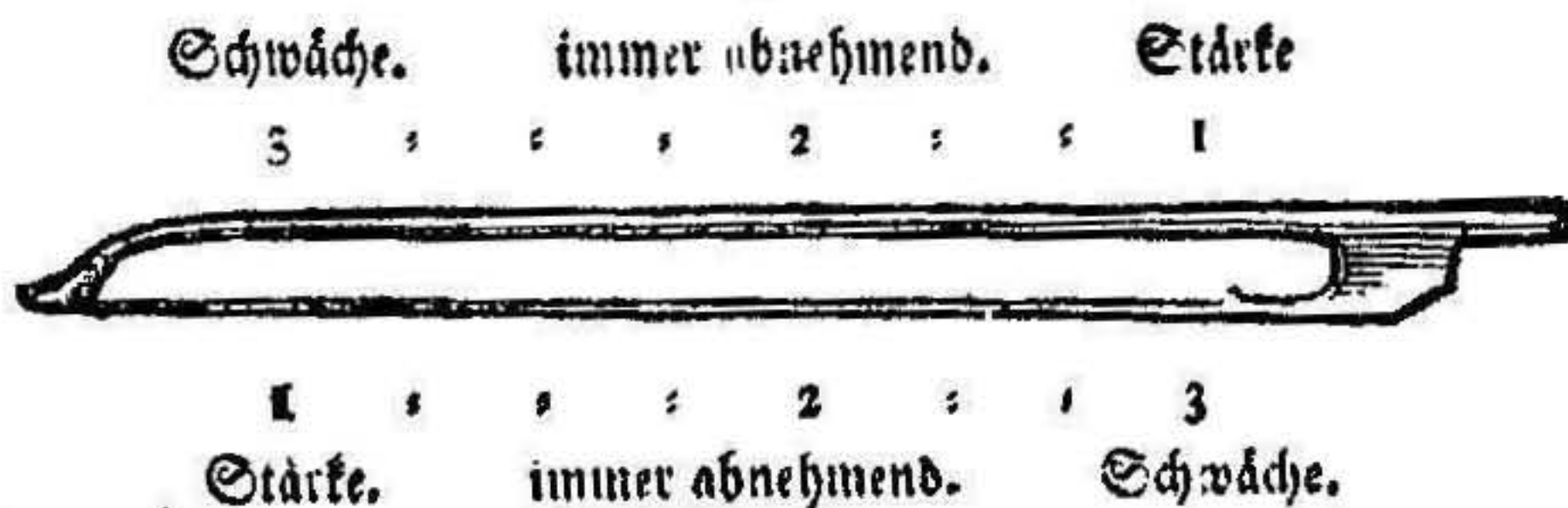
S. 5.

Ben dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wie er gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen.

S. 6.

Die zwote Abtheilung des Bogens mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich stark an, man mässige selben immer unvermerkt, und endige ihn leßlich ganz schwach.

Fig. II.



Ich verstehe es von dem Hinaufstriche wie von dem Herabstriche. Beydes muß fleißig geübet werden. Diese Art braucht man mehr bey kurzen Aushaltungen im geschwinden Zeitmaase, als in langsamen Stücken.

§. 7.

Die dritte Abtheilung ist folgende. Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verstärke selben nach und nach gelind, und endige ihn mit der Stärke.

Fig. III.

Schwäche. wachsende Stärke. Stärke.
1 ' ' ' 2 ' ' ' 3



3 ' ' ' 2 ' ' ' 1
Stärke. wachsende Stärke. Schwäche.

Auch dieses muß mit dem Herabstriche und Hinaufstriche geübet werden, welches von allen Abtheilungen zu verstehen ist. Nur muß man beobachten, daß man den Strich bey der Schwäche des Tones recht langsam, bey der anwachsenden Stärke etwas geschwinder bey der endlichen Stärke aber ganz geschwind hinaus ziehe.

§. 8.

Man versuche die vierte Abtheilung mit zweymal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenstriche.

Fig. IV.

Schwach. Stark. Schwach. Stark. Schwach.
1 ' 2 ' 1 ' 2 ' 1



Man versuche es aber hinauf und herab. Die Zahl (1) zeigt die Schwäche, die Zahl (2) hingegen die Stärke an: es hat folglich die Stärke iedermal eine gelinde Schwäche vor und nach sich. Diese hier nur zweymal angebrachte Stärke kann zwischen abwechselnder Schwäche vier, fünf und sechsmal, ja noch öfter in einem Striche vernehmlich vorgetragen werden. Man lernet durch die Übung dieser und der vorigen Abtheilungen, die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen; folglich ist es sehr nützlich.

§. 9.

Es läßt sich aber noch ein sehr nützlicher Versuch machen. Man bemühe sich nämlich einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervor zu bringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommenen gleichen Stärke. Man halte aber den Bogen rechtschaffen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemacht werden; je mehr wird man Herr seines Bogens, welches zu vernünftiger Abspielung eines langsamen Stückes höchst nothwendig ist.

§. 10.

Durch die fleißige Uebung dieser Abtheilungen des Striches wird man geschickt den Bogen zu mäßigen: durch die Mäßigung aber erhält man die Reinigkeit des Tones. Die auf der Violin gespannten Saiten werden durch den Geigebogen in die Bewegung gebracht; diese bewegten Saiten zertheilen die Luft, und dadurch entstehet der Klang und Ton, den die Saiten bey deren Berührung von sich geben. Wenn nun eine Saite öfter nach einander gestrichen, folglich jedesmal aus der vorigen Erzitterung in eine neue, oder gleiche, oder langsamere, oder auch noch geschwindere Bewegung gesetzt wird; nachdem nämlich die auf einander folgenden Striche sind: so muß nothwendig jeder Strich mit einer gewissen Mäßigung gelind angegriffen, und ohne Erhebung des Bogens mit einer so anhaltenden Verbindung genommen werden, daß auch der stärkste Strich die bereits schon in die Erzitterung gebrachte Saite ganz unvermerkt aus der wirklichen in eine andere Bewegung bringe. Dieß will ich durch jene Schwäche verstanden haben, von welcher §. 3. schon etwas ist erinnert worden.

§. 11.

Wenn man rein spielen will, kömmt auch vieles darauf an, daß man auf die Stimmung der Violin sieht. Ist sie tief gestimmt; so kann man den Bogen von dem Sattel etwas entfernen: ist sie aber hoch gestimmt; so kann man sich dem Sattel mehr nähern. Hauptsächlich aber muß man sich bey der (D) und (G) Saite alle Zeit mehr vom Sattel entfernen, als auf der (A) und (E) Saite. Die Ursach hievon ist ganz natürlich. Die dicken Saiten sind am Ende wo sie aufliegen, nicht so leicht zu bewegen: und will man es mit Gewalt thun; so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine
weite

weite Entfernung. Der Unterschied beträgt nur etwas weniges: und da eben nicht alle Violinen gleich sind; so muß man auf jeder den Ort sorgfältigst zu suchen wissen, wo die Saiten mit Reinigkeit in einen gelinden oder gähnen Schwung zu bringen sind: wie es nämlich das Singbare des abzuspielenden Stückes erfordert. Uebrigens darf man die dicken und tiefen Saiten allezeit stärker angreifen, ohne das Gehör zu beleidigen; denn sie zertheilen und bewegen die Luft langsam und schwach, folglich klingen sie nicht so scharf in den Ohren: die feinen und stark angespannten Saiten hingegen sind von einer geschwinden Bewegung, und durchschneiden die Luft stark und geschwind; man muß sie also mehr mäßigen, weil sie schärfer in das Gehör dringen.

§. 12.

Durch diese und dergleichen nützliche Beobachtungen, muß man die Gleichheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben; welche Gleichheit aber auch bey Abwechslung des Starken (forte) mit dem Schwachen (piano) allezeit muß beygehalten werden. Denn das piano bestehet nicht darinnen, daß man den Bogen geschwind von der Violin weglasse, und nur ganz gelind über die Saiten hingliedte; dadurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die Schwäche muß die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte; nur daß sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß allezeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird, welches durch eine besondere Mäßigung der rechten Hand, sonderbar aber durch ein gewisses artiges Steifhalten, und abwechselndes gelindes Nachlassen des Handgledes muß bewerkstelliget werden: so man aber besser zeigen als beschreiben kann.

§. 13.

Jeder, der die Singkunst ein bißchen versteht, weis, daß man sich eines gleichen Tones bestreiffen muß. Denn wenn würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Nase, bald aus den Zähnen u. s. w. singen, oder gar etwa dazwischen falssetiren wollte? Die Gleichheit des Tones muß also auch auf der Violin nicht nur bey der Schwäche und Stärke auf einer Saite, sondern auf allen Saiten und mit solcher Mäßigung beobachtet werden, daß eine Saite die andere nicht übertäube.

Wer ein Solo spielt handelt sehr vernünftig, wenn er die leeren Saiten selten oder gar nicht hören läßt. Der vierte Finger auf der tiefern Nebenseite wird allezeit natürlicher und feiner klingen: weil die leeren Saiten gegen den gegriffenen zu laut sind, und gar zu sehr in die Ohren dringen. Nicht weniger wird ein Solospieler alles, was immer möglich ist, auf einer Saite heraus zu bringen suchen; um stäts in gleichem Tone zu spielen. Es sind also jene gar nicht zu loben, welche das piano so still ausdrücken, daß sie sich kaum selbst hören; bey dem forte aber ein solches Raspeln mit dem Geigebogen anfangen, daß man, besonders auf den tiefern Saiten, keinen Ton unterscheiden kann, und lediglich nichts anders, als ein unverständliches Geräusche höret. Wenn nun auch das beständige Eismischen des sogenannten Glascholets noch dazu kommt; so entstehet eine recht lächerliche, und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur selbst streitende Musik, bey der es oft so still wird, daß man die Ohren spizen muß, bald aber möchte man wegen dem gähnen und unangenehmen Geräffel die Ohren verstopfen (b).

§. 14.

Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzt und ändert. Ein Singer der bey jeder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern (c). Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk

aller

(b) Wer das Glascholet auf der Violin will hören lassen, der thut sehr gut, wenn er sich eigens Concerte oder Solo darauf setzen läßt, und keine natürliche Violinklänge darunter mischet.

(c) Die Abschnitte und Einschnitte sind die Inclusiones, Distinctiones, Interpunctiones, u. s. f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet wissen. Hier steht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Componisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rad am Wagen: denn die Diastolica (von διαστολη) ist eine der nothwendigsten Sachen in der melodischen Kunst. Ein besonderes Naturell er-

setzet

aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das forte und piano von einander in, etwas unterschieden werden.

S. 15.

Dieses wenige mag einem fleißig Nachdenkenden genug seyn durch öfteres Versuchen zu einer geschickten Mäßigung des Bogens zu gelangen, und eine angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche nach und nach hervor zu bringen. Ich würde auch hier eine gewisse nützliche Beobachtung eingeschaltet haben, die zur Uebung den Ton rein aus der Violin zu bringen nicht wenig beyträgt, wenn ich sie nicht lieber, wegen der Doppelgriffe, und wegen der dazu nöthigen Applicatur in den dritten Abschnitt des achten Hauptstückes verschoben hätte. Man wird sie im zwanzigsten Paragraphen finden.

setzet zwar manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit; und oft hat, leider! ein Mensch bey der besten Naturegabe die Gelegenheit nicht sich in den Wissenschaften umzusehen. Wenn nun aber einer, von dem man glauben soll er habe studiret, merkliche Proben seiner Unwissenheit ablegt, das läßt einmal gar zu ärgerlich. Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allein aber ungeachtet ein gelehrter Componist heißen will? Eben ein solcher, der wenigstens dem Scheine nach die Schulen durchgelaufen ist, um in den Stand zu kommen, in dem er sich nun auch befindet; eben dieser schrieb einmal an mich, aber einen, sowohl nach den Verdiensten der Materie, als auch der grammaticalischen Schreibart nach, unendlich schlechten Brief, der alle so ihn lasen der dummesten Unwissenheit des Verfassers überzeuge. Er wollte in diesem Schreiben eine musikalische Streitigkeit entscheiden, und die Ehre eines seiner würdigen Freunde rächen. Es gerieth aber so, daß sich der einfältige Vogel in seinem eignen Narne fieng, und zu einem öffentlichen Gelächter wurde. Seine Einfalt rührte mich, ich ließ den armen Tropfen laufen: obwohl ich zur Belustigung meiner Freunde schon eine Antwort niedergeschrieben hatte.



Das sechste Hauptstück.

Von den sogenannten Triolen.

§. 1.

Ein Triole oder sogenanntes Dreyerl ist eine Figur von 3. gleichen Noten, welche 3. Noten, da sie ihrem Zeitmaase nach, unter welchem sie stehen, nur als zwey anzusehen sind, auch also unter sich müssen eingetheilet werden, daß alle 3. nicht mehrer Zeitraum einfüllen, als man zu Abpielung zweyer derselben bedarf. Es ist demnach bey jedem Dreyerl eine überflüssige Note, mit der sich die beyden andern so vergleichen müssen, daß der Tact nicht im mindesten dadurch geändert wird.

§. 2.

So zierlich diese Triolen sind, wenn sie gut vorgetragen werden; so abgeschmackt klingen sie, wenn sie ihren rechten und gleichen Vortrag nicht haben. Wider dieses fehlen gar viele, und zwar auch solche, die sich nicht wenig auf ihre musikalische Wissenschaft zu gute thun, bey allem dem aber nicht im Stande sind 6. bis 8. Triolen in der gehörigen Gleichheit abzuspielden; sondern entweder die ersten oder die letzten zwey Noten geschwinder abzugeben, und, anstatt



solche Noten recht gleich einzutheilen, auf eine ganz andere Art und mehrentheils also spielen:



welches doch ganz etwas anders saget, und der Meinung des Componisten schnurstracks entgegen läuft. Diese Noten werden eben deswegen mit der Zahl (3) bemerkt, um dieselben desto eher gleich von andern unterscheiden zu können, und ihnen den erforderlichen, eigenen, und keinen andern Ausdruck zu geben.

§. 3.

§. 3.

Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten besteht. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeigt, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden. Denn ist es in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme zusammen spielen; so muß es ohnedem der Gleichheit halben geschehen, welche die Spielenden unter sich beobachten sollen: ist es aber in einem Solo; so will der Componist seine Affecten dadurch ausdrücken, oder wenigstens eine beliebte Abwechslung machen. Die Violon sind auch solchen Veränderungen unterworfen, wo der Bogenstrich alles unterscheidet, was man immer zur Ausdrückung dieses oder jenes Affects bedarf, ohne der Natur eines Dreyerls entgegen zu seyn.

§. 4.

Anfangs kann man jede Note mit ihrem besondern Striche abgeigen; wie es sich nach Beobachtung der vorgegangenen Strichregeln ergibt. Hier ist ein Exempel.

Andante.

The musical score consists of four staves. The first two staves are for Violin I and Violin II, and the last two for Viola and Violoncello. The time signature is 2/4. The music is marked 'Andante'. The score shows various bowing techniques, including triplets (marked with '3') and slurs. The first staff has a 'w' at the end, and the second staff has a 'w' at the end. The third and fourth staves also have 'w' at the end.

§. 5.

Das sechste Hauptstück.

The musical score for the sixth main piece is presented in two systems, each with two staves. The first system begins with a key signature change to B-flat (indicated by a 'b' and a natural sign over the first staff). It features a series of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and some slurs. The second system continues with similar rhythmic patterns, including slurs and triplet markings, leading to a final measure with a fermata.

N. 5.

Will man aber das erste der zwey Triolen mit dem Herabstriche, und das zweyte mit dem Hinaufstriche zusammen schleifen; so hat man schon eine Veränderung. Man besehe das Exempel, welches man anfangs ganz langsam, nach und nach aber allezeit geschwinder üben muß.

The musical score for exercise N. 5 is presented in two systems, each with two staves. The time signature is 3/4. The first system shows a sequence of notes with a slur and a fermata over a triplet. The second system shows a similar sequence, but with a slur and a fermata over a different triplet, illustrating the technique of sliding between the two triplets. The score ends with a fermata.

Das sechste Hauptstück.

113

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system has two systems of two staves. The second system has two systems of two staves. The third system has two systems of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and asterisks. The asterisks are placed above certain notes in the first two systems. The third system ends with a double bar line and a repeat sign.

Nicht nur in diesem Exempel wo die (*) Zeichen sind; sondern auch in allen dergleichen Fällen muß anstatt der leeren Seite die tiefere Nebenseite mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man ist hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton; wie wir schon aus dem 13. §. des vorhergehenden Hauptstückes wissen.

S. 6.

Ganz anders klingen die Triolen, wenn die erste Note eines Dreierls mit dem Herabstriche ganz allein schnell weggespielt wird; die zwei andern aber im Hinaufstriche zusammen geschleift werden. Es muß aber bey dieser, bey der vorhergehenden und bey allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der Noten des Spielenden einziges Augenmerk seyn. Hier ist das Beyspiel:

The image displays six variations of a triplet exercise, arranged in three pairs. Each pair consists of two staves. The first staff of each pair shows the triplet with the first note marked with a downward bow stroke and the last two notes marked with an upward bow stroke. The second staff shows the same triplet with the first note marked with a downward bow stroke and the last two notes marked with an upward bow stroke. The variations are numbered 1 through 6.

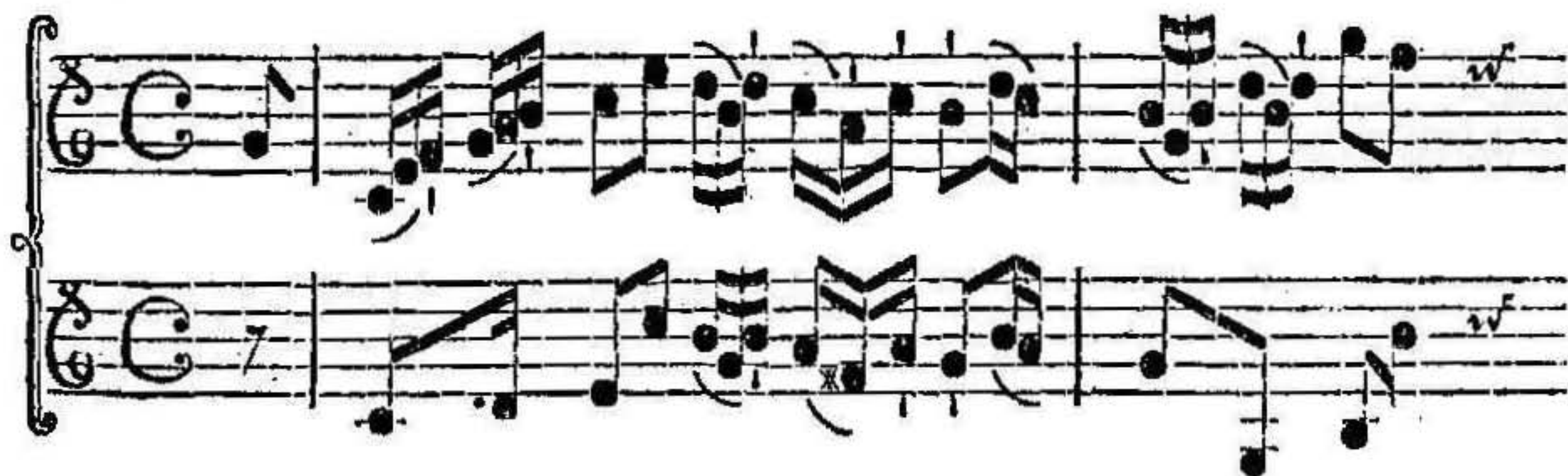
Das sechste Hauptstück.

Es kann auch anstatt der ersten Note eine Cospir stehen: 3. E.



S. 7.

Man lehre den Strich um, und schleife die zwei ersten Noten im Herabstriche, und stosse die letzte im Hinaufstriche nach der Anweisung des folgenden Exempels.



2

Hier

Hier muß ich erinnern, daß man die erste Note eines Dreyerls im vorhergehenden Exempel des 6. §, und die letzte Note jedes Dreyerls in dem gegenwärtigen Beispiele zwar schnell wegspielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und zwar so nährlich abreißen solle, daß man sich dadurch bey den Zuhörern lächerlich machet. Die, so diesen Fehler an sich haben, pflegen auch bey gewissen Figuren, und zwar 3. E.



Hier die erste Note, oder auch aller Orten, wo sie nur eine Note allein erwischen können, solche so possierlich weg zu zupfen, daß sie jedermann gleich bey dem ersten Anblicke zum lachen bewegen.

§. 8.

In geschwinden Stücken muß man oft zwey Triolen, folglich 6. Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr Triolen auf einander folgen; so werden die ersten 6. Noten mit dem Herabstriche, die andern 6. Noten aber mit dem Hinaufstriche genommen. Man muß aber die erste jeder 6. Noten etwas stärker anstoßen, die übrigen 5. Noten ganz gelind daran schleifen, und also durch die vernehmliche Stärke die erste von den übrigen fünf Noten unterscheiden. 3. E.

Musical notation for a piece in 2/4 time, marked 'Molto Allegro'. The notation shows two staves. The upper staff contains a series of sixteenth-note triplets, with the first note of each triplet marked with a '1' and the following two notes with a '3'. The lower staff contains a series of eighth-note triplets, with the first note of each triplet marked with a '1' and the following two notes with a '3'. The piece concludes with a 'w' marking.



Es geschieht aber auch oft in langsamen Stücken. Z. E.

Andante.



§. 9.

Will man aber eine solche Passage mit Nachdruck und Geist abspielen; so nehme man die erste Note von 2. Triolen oder von 6. Noten mit dem Herabstriche, die übrigen 5. Noten aber schleife man in dem Hinaufstriche zusammen. Z. E.

Allabreve.



¶ 3

Damit

Damit sich ein Anfänger auch an die Treppe in einer andern Tactesart, und an die unterschiedliche Schreibart gewöhne; so sind hier zwey Triolen zusammen gehänget, mit der Zahl (6) bezeichnet, und in dem Allabreve Tact an gebracht.

§. 10.

Wenn anstatt der ersten Note zweyer Triolen eine Sospier hingeseht ist; so werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Hinaufstriche zusammen gezogen. In langsamen Stücken läßt diese Art ungemein gut; sonderbar wenn die ersten zwei Noten etwas stärker angegriffen, die übrigen aber ohne den Bogen nachzudrücken oder aufzuheben ganz still und gelind daran geschleifet werden. Hier ist ein Beispiel:



Allezeit mit dem Hinaufstriche.

Man kann es auch versuchen das erste Viertel mit dem Hinaufstriche, das zweyte mit dem Herabstriche zu nehmen.

§. 11.

Es läßt sich eine Passage zwar auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vortragen: wenn man nämlich die 5. Noten in einem Hinaufstriche abstoßet und jede durch einen kurzen Nachdruck unterscheidet. Wie das vorige beweglich klingen: so läßt dieß etwas lecker und hat mehr Geist; sonderbar wenn es mit Stärke und Schwäche ausgezieret wird. Z. E.

Allezeit mit dem Hinaufstriche.



§. 12.

Will man hingegen eine solche Figur recht verächtlich und frech ausdrücken; so stosse man jede Note mit einem besondern Bogenstriche stark und kurz weg, welches den ganzen Vortrag ändert und von dem vorigen merklich unterscheidet. Z. E.



§. 13.

Wenn zwei Triolen, die singbar gesetzt sind, mit einer Sospir anfangen; so kann man sie sehr artig und schmeichelnd in einem verzogenen Striche vortragen: wenn man nämlich die erste, zweite und dritte Note im Hinaufstriche, die vierte, und fünfte aber im Herabstriche zusammen schleift. Man muß aber die erste des Hinaufstriches etwas stärker angreifen, und die übrigen alle, auch bey der Wendung des Striches, immer stiller daran schleifen. Z. E.



§. 14.

In einem Tempo, welches nicht zu langsam noch übertrieben ist, kann man die erste Note eines Dreyerls mit dem Herabstriche allein, die zweite und dritte aber in dem Hinaufstriche zusammen nehmen; doch also: daß jede der zwei letzten Noten abgesondert klinge. Dieß muß durch die Erhebung des Bogens geschehen. Man besche das Exempel:



§. 15.

§. 15.

Man kann eine Veränderung machen, die man gleich von allen andern unterscheidet: wenn man zwar Drey Noten, aber nicht die gewöhnlichen drey, zusammen schleifet; sondern von jedem Dreyerl die zwote und dritte Note mit der ersten Note des darauf folgenden Dreyerls oder einer andern nachkommenden Figur verbindet. Man muß aber sonderbar auf die Gleichheit der Triolen sehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, sondern am Ende des Bogens anbringen: sonst fällt dieser Nachdruck auf den unrechten Ort, nämlich auf die zwote Note; da er doch auf die erste Note fallen muß. Das Exempel wird es klärer machen.



§. 16.

Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren Charactermäßiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet. Wenn z. E. jedes Dreyerl mit einer Sospir anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwö Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinausstriche zusammen geschleifet werden. Man muß aber den Strich mit einer sehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz still enden. Man versuche es in dem folgenden Beispiele.

§. 17.

Man kann auch viele Triolen in einem Bogenstriche zusammen schleifen; sonderbar im geschwinden Tempo. 3. E.



Die ersten 6. Triolen werden in dem Herabstriche, die andern 6. aber in dem Hinaufstriche, doch also gespielt: daß die erste Note eines jeden Tactes durch den Nachdruck des Bogens mit einer Stärke bemerket wird. Man wird sich übrigens auch noch wohl erinnern, was §. 5. wegen den mit (*) bemerkten Noten gesprochen worden. In diesem Beispiele sind auch solche Gänge; und man muß überhaupt wegen der leeren Seyten niemals eine Seyte verlassen, sondern allezeit den vierten Finger brauchen.

§. 18.

Wenn man es noch anders abspielen will; so darf man nur die erste Note von 2. Triolen allein, die 4. folgenden Noten in einem Schleifer zusammen, die letzte aber wieder ganz allein abgeigen: so hat man eine neue Veränderung. 3. E.



§ 19.

Dies sind nun jene Veränderungen der Triolen, die mir ikt befallen. Sie können in allen Variationen des Tactus gebraucht, und nach Erforderung der Umstände bald be anders bald vermischet angebracht werden. Man wird mir wohl vorwerfen: daß ich die bisher eingeschalteten Beispiele nicht meistens in (C) Dur hätte setzen sollen? Es ist wahr, sie sind fast alle in dem nämlichen Tone angebracht. Aber ist es denn nicht besser, wenn ein Anfänger die diatonische Tonleiter sich rechtchaffen bekant macht; als wenn er aus mehr Tonleitern zu spielen anfängt ohne eine derselben vorher vom Grunde zu verstehen? Ist es einem Schüler nicht vorträglicher, wenn er sich in jener Tonleiter übet, wo die Intervallen schon natürlich liegen, und er folglich hierdurch alle Töne gut in das Gehör bekommt; als wenn er bald aus dieser bald aus jener Tonart spielt, aller Orten falsch greift, dadurch in eine Verwirrung geräth, und etwa gar so unglücklich wird, daß er das Falsche von dem Reinen nimmer unterscheiden kann. Solche Leute kommen gemeinlich dahin, daß sie letztlich so gar ihre Violin rein zusammen zu stimmen verlernen. Es giebt lebendige Beispiele hiervon.



Das



Das siebente Hauptstück.

Von den vielen Veränderungen des Bogenstriches.

Des siebenten Hauptstücks

erster Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches
bey gleichen Noten.

S. 1.

Daß der Bogenstrich alles unterscheidet, haben wir schon in dem vorhergehenden Hauptstücke in etwas eingesehen. Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenstrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, ist eine schmelzende, ist eine gefetzte und erhabene, ist eine traurige, ist aber eine lustige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe, wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß. Oder wenn ein wohlgeübter Violinist selbst eine gesunde Beurtheilungskraft besizet, die, so zu reden, ganz nackenden Noten mit Vernunft abzuspielen; und wenn er sich bemühet den Affect zu finden, und die hier folgenden Stricharten am rechten Orte anzubringen.

N. 2

S. 2.

§. 2.

Gleiche nacheinander fortlaufende Noten sind schon vieler Veränderung unterworfen. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen, welche man anfangs ganz platt wegspielen, und jede Note mit ihrem eigenen Bogenstriche besondern vortragen mag. Man befeiffige sich einer genauen Gleichheit, und bemerke die erste Note eines jeden Vierteltheiles mit einer Stärke, welche den ganzen Vortrag begeistert. 3. E.



§. 3.

Wenn zwei und zwei Noten mit dem Herabstriche und Hinaufstriche zusammen geschleift werden; so hat man gleich eine Veränderung. 3. E.



Die erste zweier in einem Striche zusammen kommender Noten wird etwas stärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zweite aber ganz still und etwas später daran geschleift. Diese Art des Vortrages befördert den guten Geschmack durch das Singbare, und es hindert das Forttreiben durch das Zurückhalten.

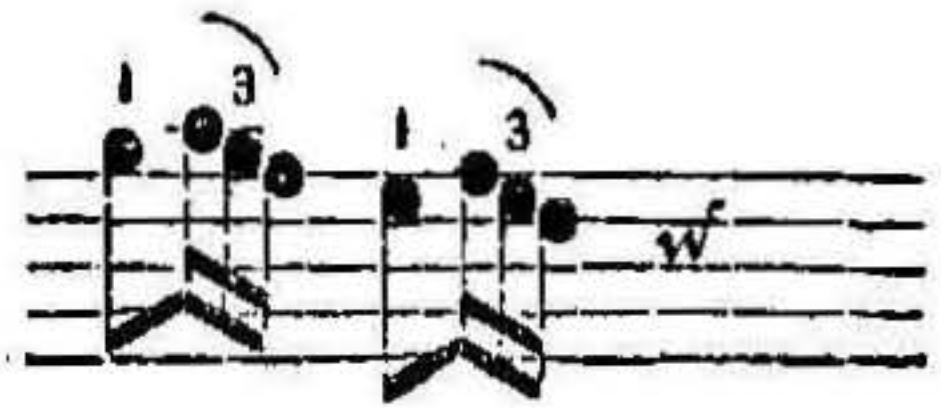
§. 4.

Man nehme die erste Note mit dem Herabstriche allein; die 3. folgenden aber schleife man in einem Hinaufstriche zusammen; so hat man eine zweite Veränderung. 3. E.



Man

Man vergesse aber die Gleichheit der 4. Noten nicht; sonst möchten etwa die 3. letzten Noten gar wie Triolen klingen und also vorgetragen werden:



§. 5.

Schleift man die ersten 3. Noten in dem Herabstriche zusammen, und nimmt die vierte in dem Hinaufstriche abgesondert und allein; so entstehet eine dritte Veränderung. Man erinnere sich aber allezeit der Gleichheit.



§. 6.

Es erwächst eine vierte Veränderung, wenn die ersten zwei Noten in dem Herabstriche zusammen geschleift werden; jede der zwei folgenden hingegen mit ihrem besondern Striche schnell weg gespielt und abgestossen wird. Diese Art wird mehrentheils im geschwinden Zeitmaase gebraucht; und es ist als eine Ausnahme der im 9. §. des vierten Hauptstückes angebrachten Strichregel anzusehen: weil sich das erste Viertel zwar mit dem Herabstriche, das zweite aber mit dem Hinaufstriche u. s. f. anfängt. Z. E.



§. 7.

Nimmt man nun die dritte und vierte Note auch in einem Bogenstriche zusammen; doch also daß die ersten zwei Noten, wie im vorhergehenden Paragraph, herunter geschleift, die zwei letzten aber in dem Hinaufstriche mit Erhebung des Bogens abgesondert vorgetragen werden: so hat man eine fünfte Veränderung. Z. E.



§. 8.

Eine sechste Veränderung erhält man, wenn man die erste Note im Herabstriche ganz allein schnell abstößt; die zweite und dritte in dem Hinaufstriche zusammen schleift; die vierte aber im Herabstriche wieder besonders und schnell weg spielt. Auch hier fängt sich das zweite und vierte Viertel, wider die im 9. §. des vierten Hauptstückes vorgeschriebene Regel, mit dem Hinaufstriche an. Man spiele die erste und letzte Note jedes Viertels mit einem schnellen Striche; sonst entsteht eine Ungleichheit des Zeitmaßes.



§. 9.

Es läßt sich eine solche Passage auch artig vortragen, wenn man die erste Note mit dem Herabstriche abstößt; die zweite und dritte mit dem Hinaufstriche zusammen schleift; die letzte aber mit dem ersten des folgenden Viertels durch den Herabstrich in ein in Schleifer verbindet, und so immer fortfährt, daß so gar die letzte Note an die vorletzte geschleift wird. Dieß mag die siebente Veränderung seyn.



§. 10.

Man kann ferner die 4. Sechzehnteilnoten des ersten Viertels in dem Herabstriche, die vierte des zweiten Viertels hingegen in dem Hinaufstriche zusammen

sammen schleifen, und so immer fortfahren. Dieß giebt eine achte Veränderung. Man muß aber die erste Note eines jeden Vierteltheils durch die Stärke unterscheiden.



§ 11.

Es giebt gleich eine neue und neunte Veränderung, wenn man das erste und zweite Viertel, folglich 8. Noten in dem Herabstriche; das dritte und vierte Viertel aber, als die andern 8. Noten, in dem Hinaufstriche doch also zusammen schleift, daß die erste Note eines jeden Vierteltheils durch einen starken Nachdruck des Geigebogens bemerkt, und von den übrigen unterschieden wird. Die Gleichheit des Zeitmaases wird hierdurch befördert; der Vortrag wird deutlicher und viel lebhafter; und der Violinist gewöhnet sich dadurch an einen langen Bogenstrich. Hier ist das Beispiel:



§ 12.

In einem geschwinden Zeitmaase, und um eine neue Uebung und zehnte Veränderung zu machen, mag man auch gar einen ganzen Tact an einem Striche wegspielen. Man muß aber auch hier wie in der vorigen Art die erste Note eines jeden Vierteltheils mit einem Nachdruck bemerken. Z. E.



§ 13.

§. 13.

Will man sich nun aber an einen recht langen Bogenstrich gewöhnen; will man viele Noten in einem Striche mit Nachdruck Deutlichkeit und Gleichheit vorzutragen lernen, und folglich sich recht Meister seines Bogens machen; so kann man mit grossem Nutzen diese ganze Passage an einem einzigen Bogenstriche bald hinauf, bald herunter abspielen. Man vergesse aber nicht bey der ersten Note eines jeden Vierteltheiles den Nachdruck anzubringen, welches jedes Vierteltheil von dem andern deutlich unterscheiden muß. Dieß ist die eilfte Veränderung.



§. 14.

Wenn man nun so viele Noten in einem Bogenstriche zusammen zu schleifen sich recht geübet hat; so muß man auch lernen den Bogen aufheben und mehrere Noten in einem Striche abgesondert vortragen; welches eine zwölftte Veränderung giebt. Z. E.



Die ersten zwei Noten werden zwar in dem Herabstriche, und die zwei andern in dem Hinaufstriche genommen; doch werden sie nicht geschleift; sondern sie werden durch die Erhebung des Bogens von einander getrennet und abgestossen.

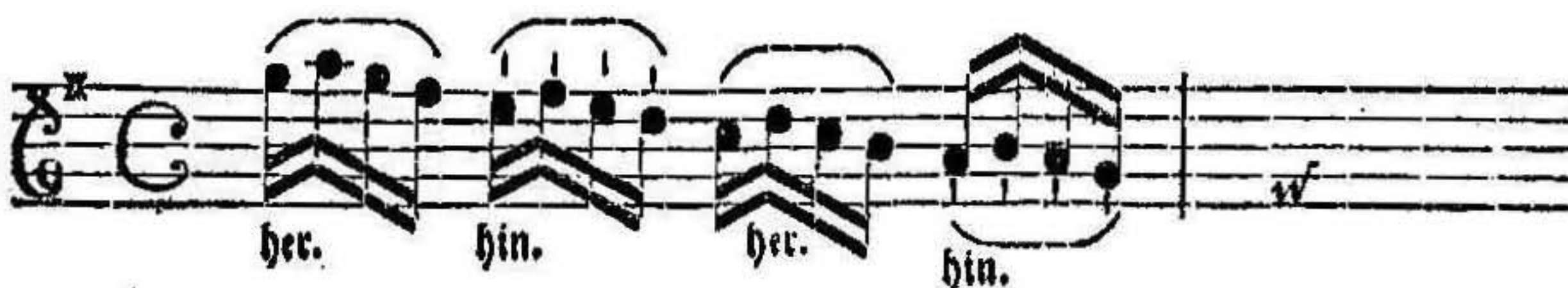
§. 15.

Eben also kann man auch die erste Note mit dem Herabstriche nehmen; die übrigen 3. hingegen in einem Striche abstoßen. Welches die dreyzehnte Veränderung seyn mag.



№. 16.

Will man es das vierzehntemal abändern, so darf man nur die 4. Noten des ersten Vierteltheils in dem Herabstriche zusammen schleifen; die 4. Noten des zweiten Vierteltheils hingegen in dem Hinaufstriche abgefordert vortragen. Man vergesse aber die Gleichheit des Zeitmaases nicht: denn bey dem zweiten und vierten Vierteltheile kann man gar leicht in das Eilen gerathen. Hier ist das Beispiel:



№. 17.

Hat man in den Paragraphen 11, 12 und 13 einen ganzen, ja gar zwey Tacte in einem Schleifer weg zu spielen geübet; so muß man auch viele Noten an einem Bogenstriche abstossen lernen. Man schleife also das erste Vierteltheil in dem Herabstriche; die 12. Noten der übrigen 3. Vierteltheile hingegen spiele man zwar an einem Hinaufstriche, man trenne und unterscheide sie aber durch eine geschwinde Erhebung des Bogens. Hier hat man eine fünfzehnte Abänderung.



Diese Art des Vortrags wird einem Anfänger etwas schwer kommen. Es gehört eine gewisse Mäßigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeiget, und durch die Übung selbst gefunden, als mit Mozarts Violinschule.

Wörter kann erklärt werden. Die Schwere eines Geigebogens trägt vieles bey; nicht weniger die Länge oder Kürze. Ein schwerer und langer Bogen muß leichter geführt, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kürzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurück gehalten. Die rechte Hand muß überhaupt hieben ein bißchen steif gemacht, das Anhalten und Nachlassen derselben aber muß nach der Schwere und Länge oder nach der Leichtigkeit und Kürze des Bogens gemäßiget werden. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrückt und nicht übereilet oder, so zu reden, verschlucket werden. Absonderlich aber muß man den Bogen so einzuhalten und zu führen wissen, daß gegen das Ende des zweiten Tactes noch so viel Kraft zurück bleibt, die am Ende dieser Passage stehende Viertelnote (G) an dem nämlichen Striche mit einer merklichen Stärke zu unterscheiden.

S. 18.

Endlich kann man auch noch eine sechzebente Veränderung machen. Wenn man nämlich die erste Note mit dem Herabstriche besonder abgeiget; und die 3. folgenden zwar in einem Hinaufstriche zusammen nimmt, die zweite und dritte aber zusammen schleiset, die vierte hingegen durch eine geschwinde Erhebung des Bogens abstößt. Z. E.



Doch läßt diese Art des Vortrags besser, wenn die Noten mehr von einander entfernt, oder, so zu reden, springend gesetzt sind. Z. E.



S. 19.

Man muß aber nicht glauben, als könnte man dergleichen Veränderungen nur im gleichen Zeitmaasse anbringen. In dem ungleichen Zeitmaasse kann

Kann man die nämlichen und noch viele andere machen. Ich will, was mir be-
fällt, hersehen: doch hoffe ich, man wird aus den vorhergehenden vielen Bey-
spielen und deren Berechnungen so viel erlernen haben, daß man die folgen-
den Exempel, ohne einer fernern Erklärung, nach den darauf gesetzten Zeichen
wegzuspielen keinen Anstand haben wird. Zum Ueberflusse will ich noch sa-
gen, daß man jede der unbezeichneten Noten mit ihrem eignen Striche ab-
geigen, die mit kleinen Strichen markierten Noten schnell wegspielen, die
mit dem Halbcirkel bezeichnete Noten in einem Striche zusammen schleifen und
die nebst dem Cirkel auch mit kleinen Strichen bemerkten Noten zwar an ei-
nem Striche, doch mit Erhebung des Bogens abgestossen vortragen muß.

Die erste Note eines jeden Viertheils wird hier stark angegriffen.



Der Strich wird hier immer hin und her gezogen.



132 Des siebenten Hauptstücks, erster Abschnitt.

5.

5.

6.

6. hin. her.

7.

7.

8.

8.

9.

9.

10.

10.

11.

11. her. hin. her. hin.

12. 

13. 

An einem Hinauf, oder Herabstriche.

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. *her. hin. hin.*

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

her. hin. her. hin.

S. 20.

Es ist aber nicht genug, daß man dergleichen Figuren nach der angezeigten Strichart platt wegspielt: man muß sie auch so vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des schmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: Von dem guten musikalischen Geschmack. Allein warum soll man denn nicht bey guter Gelegenheit auch etwas vom guten Geschmack mitnehmen, und den Schüler an einen singbaren Vortrag gewöhnen? Ein Anfänger wird dadurch geschickter die Regeln des Geschmackes seiner Zeit besser einzusehen; und der Lehrmeister hat alsdann nur halbe Mühe solche ihm bezubringen. Wenn nun in einem musikalischen Stücke 2. 3. 4. und noch mehr Noten durch den Halbcirkel zusammen verbunden werden, daß man daraus erkennet, der Componist wolle solche Noten nicht abgesondert, sondern in einem Schleifer singbar vorgetragen wissen: so muß man die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen. Man versuche es in den vorigen Beispielen. Man wird sehen, daß die Stärke bald auf das erste, bald auf das andere oder dritte Viertel, ja oft sogar auf die zwote Hälfte des ersten, zwoten oder dritten Viertels fällt. Dieß verändert nun unstreitig den ganzen Vortrag: und man handelt sehr vernünftig, wenn man diese und dergleichen Passagen, sonderheitlich die vier und dreyßigste, anfangs recht langsam abspielet; um sich die Art ieder Veränderung rechtschaffen bekannt, nachdem aber erst durch eine fleißige Uebung geläufiger zu machen.

Des



Des siebenten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches bey Figuren,
die aus unterschiedlichen und ungleichen Noten
zusammen gesetzt sind.

§. 1.

Daß ein melodisches Stück nicht aus pur lauter gleichen Noten zusammen
gesetzt ist, dieß weiß ein jeder. Man muß demnach auch lernen, wie
man die aus ungleichen Noten zusammen gefügten Figuren nach der Anzeige
eines vernünftigen Componisten (a) abspielen solle. Es giebt derselben aber
so viele, daß es nicht möglich ist sich aller zu erinnern. Ich will, was mir
benfällt, gleich nach einander hersehen. Wenn ein Anfänger diese alle richtig
wegspielet; dann wird er sich in andere dergleichen Sätze gar leicht zu finden wis-
sen. Hier sind sie.



2.

(a) Es giebt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines guten Vor-
trags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen.
Von solchen Strimpfern ist die Rede nicht: in solchem Falle kömmt es auf die gute
Beurtheilungskraft eines Violinisten an.

2. (a) her. hin. (b) her. hin.

(c) punctiert. her. hin.

3. (a) her. hin (b) p f p f p f her. hin. her. hin.

4. (a) her. hin. (b) besser. her. hin. her.

5. (a) her. hin. (b) f p f p f p p her. hin. her. hin.

6. (a) her. hin. (b) her. hin. (c) noch singbarer. her. hin.

7. (a) her. hin. (b) her. hin.

(c)

her. hin. her. hin. her. hin.

8.

her. hin. her. hin. her. hin.

Vey dem Punct wird der Bogen aufgehoben. Es wird ohne den Bogen aufzuheben geschleift und anhaltend vorgetragen. Nach dem Punct wird die darauf folgende No so ganz spät genommen.

(b)

her. hin.

Vey dem Punct wird der Bogen aufgehoben.

9.

her. hin. her. hin. her.

10.

11.

her. hin. her. hin. her.

12.

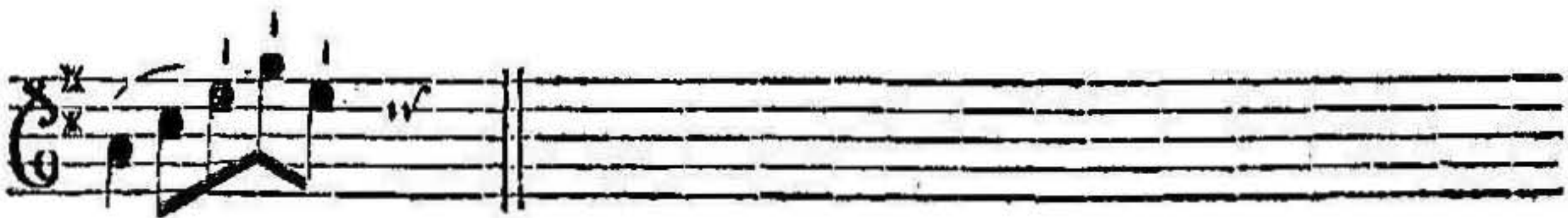
her. hin. her. her. hin.



Vey dem Punct nicht abgestossen.

13. (a)  her. hin. her. hin. (b)  her. hin. her. hin.

(c)  her. hin. (d)  her. hin.

14. (a)  hin. her. hin. (b)  hin. her. hin. her. hin.



15. (a)  her. hin. (b)  her. hin.

(c)  her.

16. (a)  hin. her. hin. (b)  hin. her. hin.

17. (a)



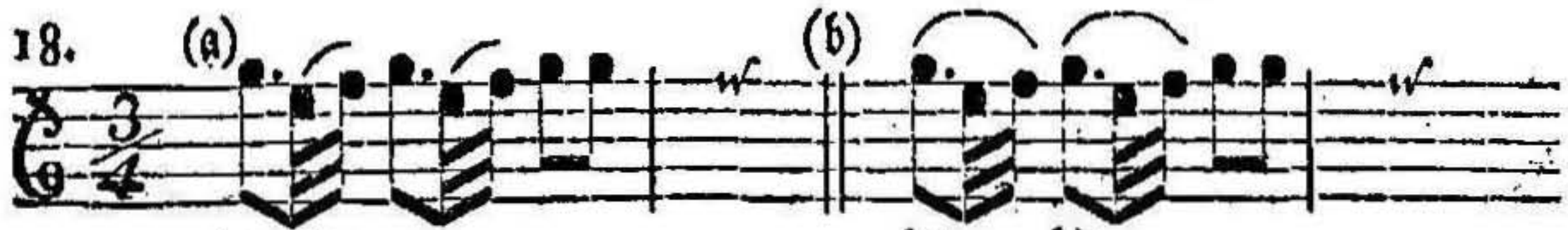
her. hin.

(b)



her. hin. her.

18. (a) (b)



her. hin.

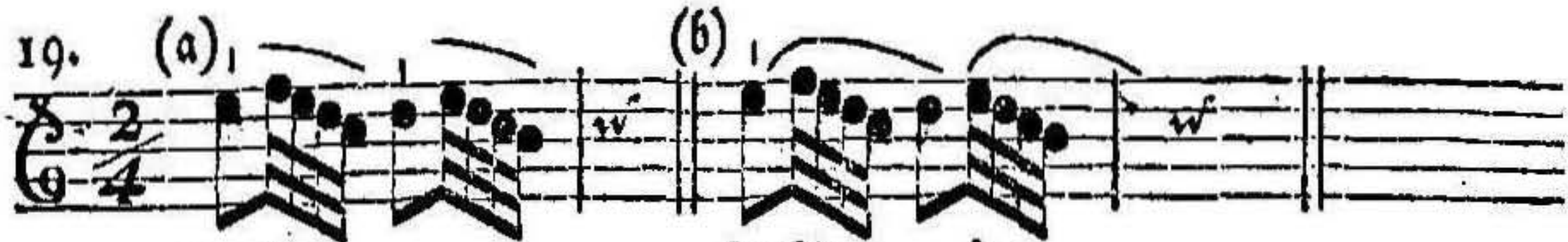
her. hin.

(c)



her. hin. her. hin.

19. (a) (b)



her. hin.

her. hin.

her.

20. (a) (b)



her. hin.

her. hin.

(c)



her.

hin.

21. (a) (b)

her.hin. her.hin. her. hin.

Detailed description: Exercise 21 is in 2/4 time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6. Part (b) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

22. (a) (b)

her. hin.

Detailed description: Exercise 22 is in 3/8 time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6. Part (b) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

(c)

her. hin.her. hin. her.hin.

Detailed description: Exercise 22, measure (c) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

23. (a) (b)

her. hin. her. hin.

Detailed description: Exercise 23 is in 2/4 time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6. Part (b) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

24. (a) (b)

her. hin. her. hin.

Detailed description: Exercise 24 is in 2/4 time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6. Part (b) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

25. (a) (b)

her.hin. her. her. hin. her. hin.

Detailed description: Exercise 25 is in 2/4 time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6. Part (b) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

26. (a)

her. hin.

Detailed description: Exercise 26 is in common time with a key signature of two flats. Part (a) consists of two measures of eighth-note pairs: G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-D6, E6-F6, G6-A6.

(b)

her. hin. her. hin. w

27. (a) (b) (c)

her. hin. her. hin. b

28. (a)

her. hin. her. hin. her. hin.

(b)

her. hin. her. hin.

29. (a) (b) (c)

her. hin. her. hin. her. her. hin.

30. (a) (b) *oder her.*
hin. her.

(c) *hin. her. hin.*

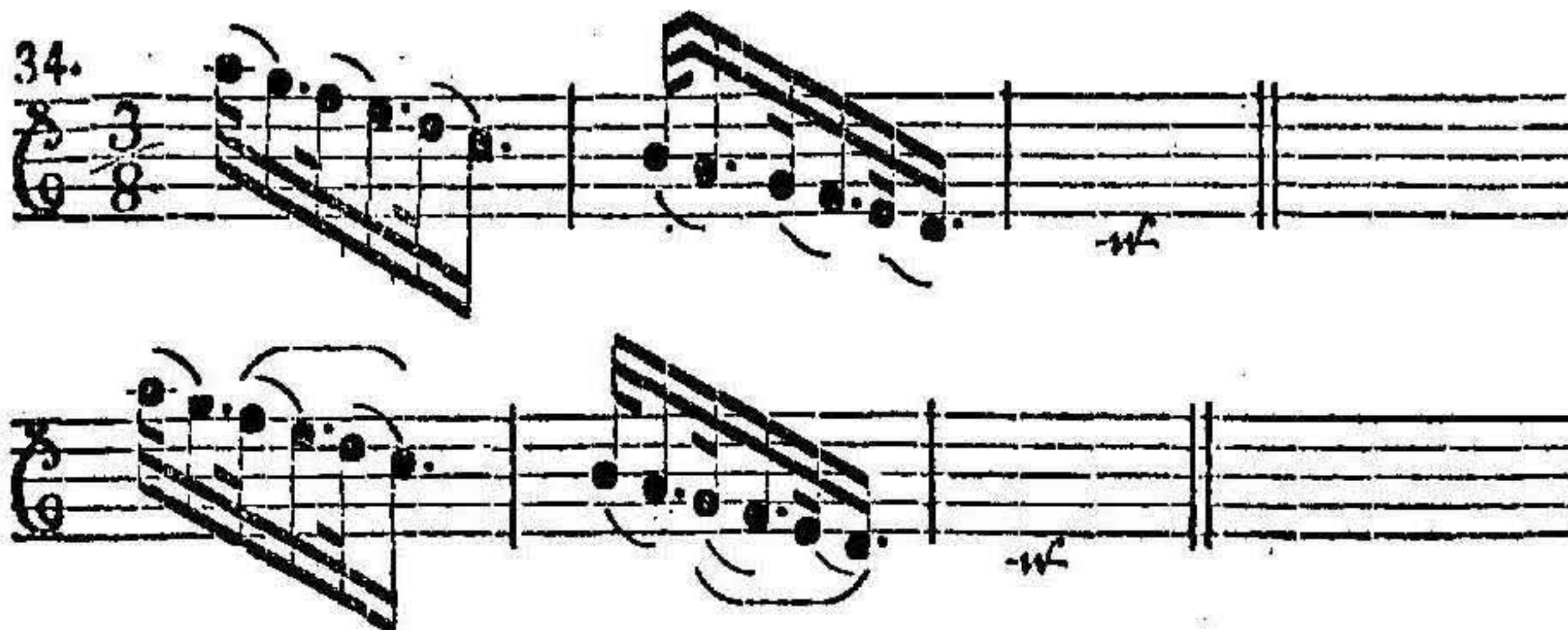
31. (a) (b) *hin. he. hi. her. hin.*
her. hin.

32. (a) (b) *her. hi. her. hin.*
her. hin.

33. (a) *her. hin. her. hin.*

(b) *her. hin.*

(c) *her. hin. her. hin. her. hin.*



Hier werden mehrere Noten an einem Bogenstriche vorgetragen.

§. 2.

Bei allen diesen Passagen und derselben Abänderung will ich, wie allemal, die Gleichheit des Zeitmaases recht sehr empfohlen haben. Man kann gar bald im Tempo irren: und man eilet nicht leichter, als bey den punctirten Noten, wenn man die Zeit des Puncts nicht aushält. Man thut demnach allezeit besser, wenn man die nach dem Puncte folgende Note etwas später ergreift. Denn bey den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abgestosfen sind, wird der Vortrag lebhafter; wie bey N. 2. (c). N. 4. (a). und (b). N. 8. (a). (c). und (d). N. 12. (a). N. 24. (a). und (b) N. 26. allezeit bey der zwoten punctirten Note in (a). und (b). Bey geschleiften Noten hingegen wird der Vortrag nahrhaft, singbar und angenehm. Man muß aber die punctirte Note nicht nur allein lange anhalten; sondern selbe etwas stark angreifen, und die zwote verlierend und still daran schleifen, wie bey N. 8. (b). N. 12. (b). N. 22. (b). und (c). und die erste punctirte Note in N. 26. (a). und (b). Ferner in N. 29. (c) und in 30. (c).

§. 3.

Eben dieß muß man bey den Noten beobachten, die einen Punct nach sich haben, auf welchen zwey geschwinde Noten folgen, die in einem Schleifer zusammen kommen; wie z. E. in N. 15. bey (a). b). und (c). N. 16. (a). und (b). N. 18. (a). (b). und (c). N. 23. (a). und (b). N. 25. (a). und (b). N. 27. (a). (b). und (c). Man muß allemal den Punct eher zu lang

lang als zu kurz halten. Dadurch wird dem Eilen vorgebogen: und der gute Geschmack wird befördert. Denn was man den Punct zu viel hält, das wird unvermerkt den folgenden Noten abgetragen. Das ist: sie werden geschwinder abgespielt.

§. 4.

Wenn die zwote Note punctirt ist; dann muß die erste schnell an die punctirte Note geschleifet, der Punct aber nicht durch einen Nachdruck, sondern durch ein sich verlierendes gelindes Anhalten nahrhaft vorgetragen werden: wie z. E. bey N. 34. und N. 10. in (a). und (b). geschieht. Bey N. 30. in (b). geschieht es zwar auch; allein nur zufälliger Weise. An sich selbst wird diese Figur so abgespielt, wie sie in (a). und (c). angezeigt ist: nur durch die Verbindung des Striches, welches den Vortrag ändert, fällt diese Figur in die Regel dieses Paragraphs.

§. 5.

Die erste von zwei, drey, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bißchen länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleifet werden. Doch muß es mit so guter Beurtheilungskraft geschehen, daß der Tact auch nicht im geringsten aus seiner Gleichheit geräth. Das etwas längere Anhalten der ersten Note muß durch eine artige Eintheilung der ein bißchen geschwinder darangeschleiften Noten dem Gehör nicht nur erträglich, sondern recht angenehm gemacht werden. Also sind abzuspielen die Beispiele N. 1. (a). N. 6 (b) und (c). N. 7. (a). und (c). N. 9. (a). und (b). N. 11. (a). und (b). N. 13. (a). (b). (c). und (d). N. 14. (a). N. 17. (a). und (b). N. 25. im zweyten Theile beeder Tacte. N. 22. (b). N. 28. (a). und (b). und N. 33. in (a). (b). und (c).

§. 6.

Eben also muß man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zusammen treffen, die längere gar nicht zu kurz, ja eher etwas wenig zu lang aushalten, und solche Passagen nach der im vorhergehenden Paragraph angezeigten Art mit gesunder Beurtheilungskraft singbar abspielen. Dergleichen sind z. E. bey N. 2. in (b). und (c). N. 4. (a). und (b). N. 5. (b)

(b). N. 7. (b). N. 8. (c). und (d). N. 13. (c). und (d) N. 14. (b).
N. 20. (b). und (c). N. 21. (a). und (b). N. 32. (a). und (b).

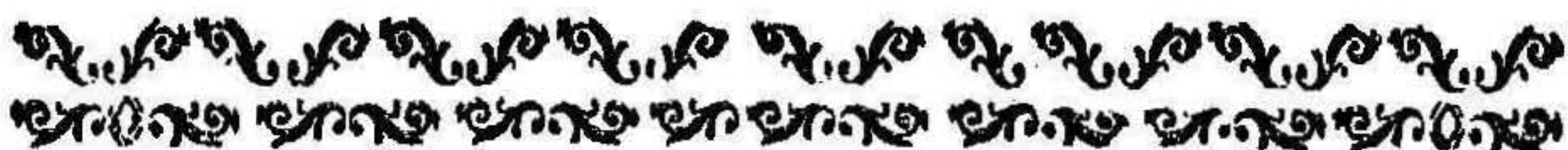
§. 7.

Man muß auch oft eine vorausstehende kurze Note an eine folgende lange ziehen. Wo die kurze Note allemal still genommen, nicht übereilet und so an die lange geschleifet wird: daß die ganze Stärke auf die lange Note fällt. Z. E. bey N. 1. in (b). vom (E) ins (F) und im zweyten Tacte vom (E) ins (D), bey N. 3. in (b). vom (D) ins (E), vom (B) ins (A) und vom (G) ins (F). N. 30. (b). vom (A) ins (F) u. s. f.

§. 8.

Dies ist es nun was mir von solchen Passagen geschwind beyfällt. Eine fleißige Uebung dieser wenigen Beispiele wird einem Anfänger schon sehr nützlich seyn. Er wird dadurch eine Fertigkeit erhalten alle andere dergleichen Figuren und Abänderungen, nach der Vorschrift eines vernünftigen Componisten, mit Tempo, Geist und Ausdruck richtig und rein wegzuspielen, und den Strich nach belieben zu wenden, zu ändern und so zu führen: daß, wenn auch, dem Striche nach, die verwirrtesten Gänge vorkommen, er doch alles ganz leicht nach der im vierten Hauptstücke angebrachten Lehre wieder in Ordnung bringen wird.





Das achte Hauptstück.

Von den Applicaturen.

Des achten Hauptstücks

erster Abschnitt.

Von der sogenannten ganzen Applicatur.

§. 1.

Es liegt in der Natur der Violin, daß, wenn man auf der (E) Seite über die Note (B)  weiter hinauf greift, allezeit noch gute Töne können hervorgebracht  werden: welches auch von den übrigen 3. tiefern Seiten zu verstehen ist. Wenn nun heut zu Tage in den musikalischen Stücken durchgehends über die gewöhnlichen 5. Linien noch andere 2. 3. 4. und noch mehr deren gesehen werden: so muß nothwendig auch eine Regel seyn, nach welcher die darüber gesetzten Noten müssen abgespielt werden. Und dieses ist es was man Applicatur oder auch Application nennet.

§. 2.

Drey Ursachen sind, die den Gebrauch der Applicatur rechtfertigen. Die Nothwendigkeit, die Bequemlichkeit, und die Zierlichkeit. Die Nothwendigkeit äussert sich, wenn mehrere Linien über die 5. gewöhnlichen
gezogen

gezogen sind. Die Bequemlichkeit erheischt den Gebrauch der Applicatur bey gewissen Gängen, wo die Noten so aus einander gesetzt sind, daß sie ohne Beschweriß anders nicht können abgespielt werden. Und endlich bedienet man sich der Applicatur zur Zierlichkeit, wenn nahe zusammen stehende Noten vorkommen, die cantabel sind, und leicht auf einer Seite können abgespielt werden. Man erhält hierdurch nicht nur die Gleichheit des Tones; sondern auch einen mehr zusammen hangenden und singbaren Vortrag. Beispiele hiervon wird man in der Folge dieses Hauptstückes sehen.

§. 3.

Die Applicatur ist dreyfach: Die ganze Applicatur; die halbe Applicatur; und die zusammengesetzte oder vermischte Applicatur. Vielleicht sind einige, welche diese meine dritte Application als etwas überflüssiges ansehen: weil sie von der ganzen und halben zusammen gesetzt ist. Allein ich weis gewiß, man wird sie bey genauerm Einsehen, nicht nur nützlich, sondern auch nothwendig finden.

§. 4.

In gegenwärtigem Abschnitte ist die Rede von der gewöhnlichen, oder sogenannten ganzen Applicatur. Da man nämlich die Note (a) auf der (E) Seite, welche sonst mit dem dritten Finger gegriffen wird, ist mit dem ersten Finger belegt: um die über das gewöhnliche (B) noch höher hinaufgesetzten Noten mit dem zweyten dritten und vierten Finger abspielen zu können. Man muß also dieß kleine Alphabeth üben,



in welchem man bey der Note (a) * den ersten Finger wieder nimmt, den man erst bey der (f) Note hatte. Der gewöhnliche Weidspruch heißt: Das Aufssetzen. Man pflegt nämlich zu sagen: Hier muß man mit dem ersten Finger aufssetzen; oder vielmehr: den ersten Finger aufssetzen.

§. 5.

Diese Art die Finger aufzusetzen nennet man die gewöhnliche oder ganze Applicatur: weil sie den allgemeinen Violinregeln am nächsten kommt. Der erste und dritte Finger wird allemal bey den Noten gebraucht, die auf den Linien stehen; der zweyte und vierte hingegen trifft auf jene Note, die den Zwischenraum ausfüllen. Man erkennet folglich hieraus am geschwindesten, wenn man sich dieser Application bedienen muß. Wenn nämlich die oberste oder höchste Note im Zwischenraum steht, ist es fast allezeit ein untrügliches Zeichen, daß keine andere als die ganze Applicatur statt habe.

§. 6.

Es kommen aber oft springende Noten vor; das ist: solche Noten die sehr weit auseinander stehen, wo man von der (E) Seyte gleich in die (D) und auch gar in die (B) Seyte hinabspringen, und auch gleich wieder zurück gehen muß. Nicht weniger giebt es geschwinde Noten, die von der Höhe in die Tiefe und von der Tiefe in die Höhe so schnell fortlaufen, daß man sie ohne dem Gebrauche der Application kaum heraus bringen kann. Man muß demnach die Applicatur auf allen 4. Seyten zu gebrauchen wissen, und folglich das hier beygerückte Alphabet rein abspielen lernen.



Das (c) auf der (B) Seyte (*) wird anstatt mit dem dritten ist mit dem ersten Finger genommen; die Hand bleibt alsdann unverrückt in dieser Stellung; man höret folglich keine leere Seyte mehr: weil man die sonst leeren Seyten mit dem zweyten Finger auf der tiefern Nebenseyte nimmt. 3. E.



§. 7.

Man kann sich zu dieser Applicatur nicht eher geschickt machen, als wenn man die nächsten besten Stücke, die man sonst platt wegspielt, zur Uebung durchaus in der Applicatur abgeigt. (a) Man macht sich dadurch die Lage der Finger rechtchaffen bekannt; und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Es ist nicht gar schwer, wenn man sich nur ein wenig Mühe geben will; denn man kann die Lage der Finger in dem Alphabet nachsuchen.

§. 8.

Wenn in einer Passage die höchste Note das hohe (d) nur um einen Ton übersteiget, folglich nicht weiter als ins (e) geht; so bleibt man bey dieser ganzen Applicatur, und nimmt die Note (e) mit dem vierten Finger. In solchem Falle wird oft der vierte Finger zweymal nacheinander gebraucht. Hier sind Beispiele:



Man

(a) Man nehme nur gleich die im vierten Hauptstücke nach §. 39. kommenden Stücke; und spiele sie in der Applicatur.

Man muß aber bey dem Vorwärtstücken des kleinen Fingers nicht auch die ganze Hand, folglich alle Finger vorwärts mit bewegen; sondern man muß die Hand unverrückt in ihrer Lage lassen, und nur den vierten Finger allein ausstrecken. Dieß geschieht am süglichsten, wenn man den Finger, mit dem man die unmittelbar vor dem (e) stehende Note greift, stark niederdrückt, und bey dem Ausstrecken des vierten Fingers nicht aufläßt. Im ersten Beispiele ist es der zweyte Finger *, im zweyten Exempel ist es der erste *, und in dem dritten ist es der dritte * Finger.

S. 9.

Sind mehrere Noten über die Note (d) hinauf gesetzt, so muß die Hand geändert werden. Bey gleichen Ton für Ton nach einander immer aufsteigenden Noten, die sich im (a) mit dem ersten Finger anfangen, wechselt man allemal den ersten und zweyten Finger. Z. E.



Und sind es zwar aufsteigende Noten, die doch vorher noch allezeit um eine Sechste zurück treten; so fang man eine solche Passage gemeiniglich auch allemal mit dem ersten Finger an. Z. E.

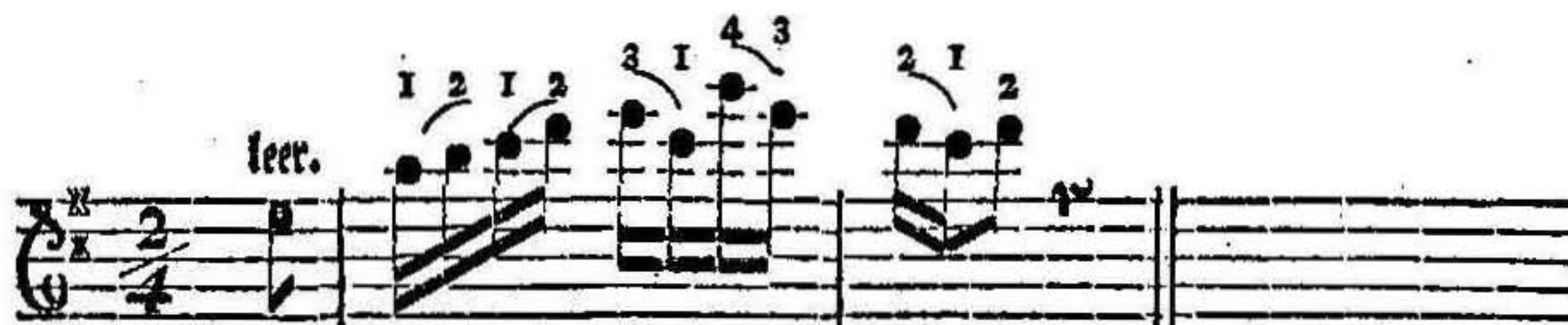


Doch muß man wohl darauf sehen, ob die Passage noch weiter in die Höhe fortschreitet, oder ob sie nicht vielmehr wieder zurück geht? ob man den ersten Finger noch einmal hinauf setzen muß, oder ob man die höchste Note mit dem vierten Finger erreichen kann? Es würde gefehlet seyn, wenn man in dem ersten Beispiele die Note (g) (*) mit dem ersten Finger nehmen wollte: weil man vorsieht, daß der dritte und vierte Finger die zwei höchsten Noten ohnedem schon

schon erreichen; die Passage aber bey den zwei Viertelnoten (f) und (e) wieder zurück kehret. Und eben deswegen würde es auch ein Fehler sein, wenn man im zweyten Exempel die (d) Note (*) mit dem ersten Finger greifen, und also die Hand noch einmal hinauf rücken wollte: da die Passage im fünften Tacte nimmer hinauf, sondern herab gehet.

§. 10.

Und wenn sie auch so gar noch um eine Note höher steigt, daß, dem Ansehen nach, oder eine neue Fortsetzung der Applicatur, oder ein fünfter Finger erfordert würde; die Passage aber nach solcher Note gleich wieder herab gehet: so läßt man die Hand in ihrer Lage, und nimmt die oberste oder höchste Note mit dem vierten Finger.

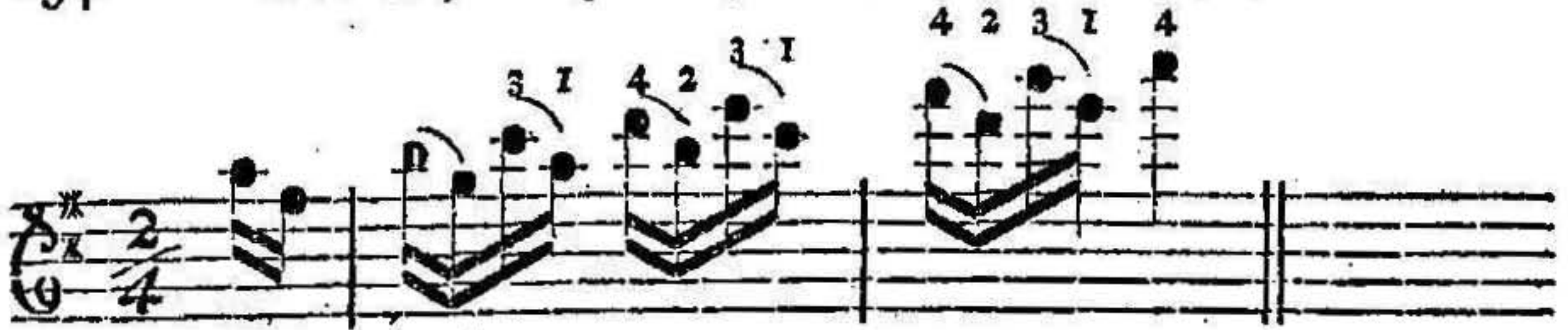


Der vierte Finger wird oft zweymal nacheinander gebraucht. Man muß aber auch hier dasjenige wohl beobachten, was erst am Ende des §. 8. ist erinnert worden.



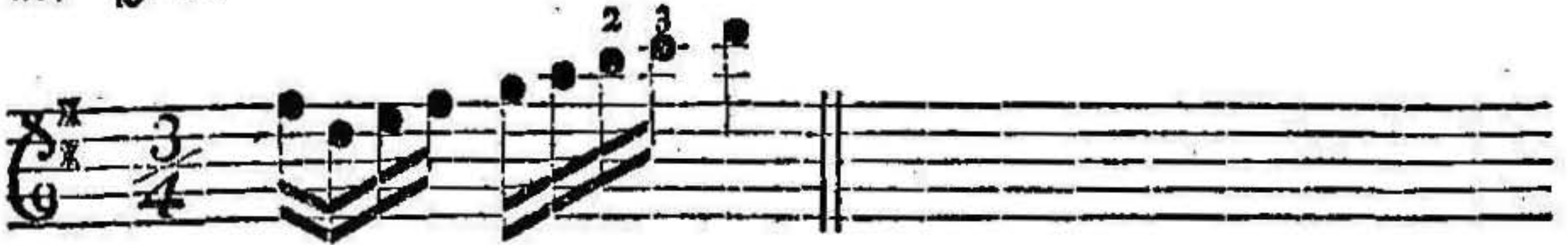
§. 11.

Es fangen sich aber eben nicht alle Passagen mit dem ersten Finger an. Bey vielen muß man den dritten Finger hinauf setzen, und mit Abwechslung des dritten und vierten Fingers fortschreiten. 3. E.



§. 12.

Viele fangen sich mit dem zweyten Finger an; das ist: man setzt den zweyten Finger zuerst hinauf, und wechselt immer mit dem zweyten und dritten ab. Z. E.



Man könnte freylich schon bey der (a) Note mit dem ersten Finger hinauf gehen: allein weil die Abwechslung des zweyten mit dem dritten Finger viel ordentlicher und natürlicher läßt; so fährt man besser bey der (b oder h) und (c) Note in der Höhe mit dem zweyten und dritten Finger fort, wie man es unten in der natürlichen Lage bey den Noten (g) und (a) angefangen hat. Ja wenn es in solcher Ordnung noch weiter über die (d) Note hinauf geht; so muß man allemal mit dem zweyten und dritten Finger abwechseln. Z. E.



§. 13.

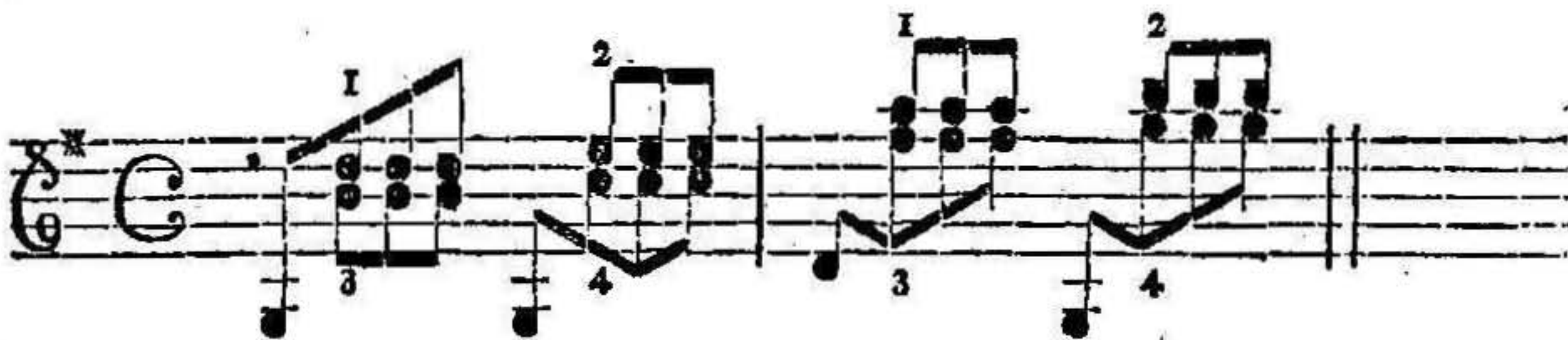
Es giebt Passagen, die ohne den Gebrauch der Applicatur sehr ungelegen zu spielen sind; die hingegen in der Applicatur schon, so zu reden, in der Hand liegen. Bey solchen Passagen bedienet man sich der Applicatur theils zur Nothwendigkeit, theils zur Bequemlichkeit. Z. E.



§. 14.

§. 14.

Viele Doppelgriffe sind nicht anders, als in der Applicatur abzuspielen.
B. C.



Man könnte zwar in dem gegenwärtigen Beispiele das zweite und dritte Viertel des ersten Tactes ohne Applicatur abgeigen; allein man muß wegen der Folge in der Applicatur bleiben: denn alles unnöthige hin und herrücken mit der Hand muß man sorgfältigst vermeiden.

§. 15.

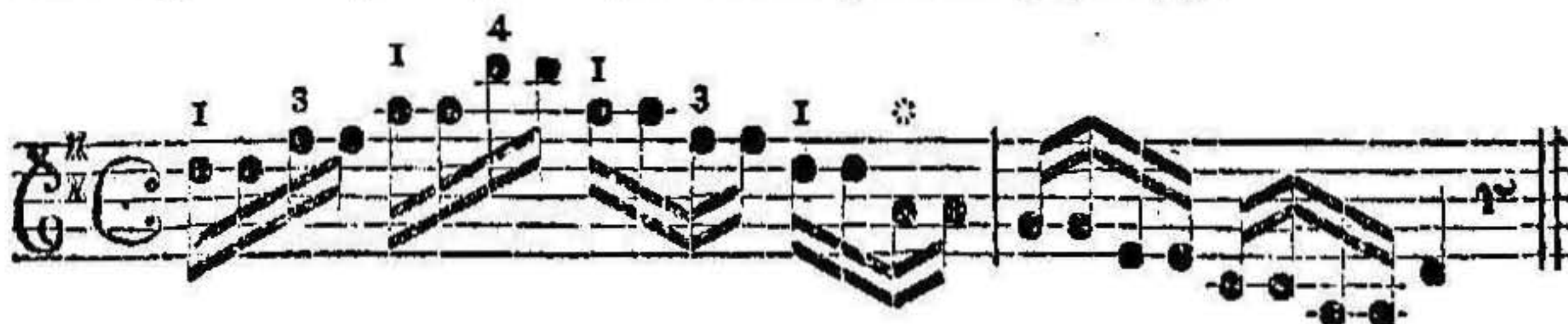
Gar oft muß man bald mit dem ersten, bald mit dem zweiten, dritten, oder auch mit dem vierten Finger auf gerathe wohl in die Applicatur hinauf gehen. Es erfordert also eine starke Übung, daß man die Töne allemal rein erwische, und weder zu hoch, noch zu tief greife. Man übe sich demnach in den folgenden und dergleichen Gängen:



§. 16.

So lang es immer nöthig ist, muß man in der Applicatur bleiben. Man muß sich beständig vorsehen, ob nicht ein oder die andere hohe Note, oder auch ein anderer Gang vorkömmt, so den Gebrauch der Applicatur er-

heißet? Ist man nun aber der Applicatur nimmer benöthiget; so muß man nicht augenblicklich über Hals und Kopf herab rennen; sondern eine gute und leichte Gelegenheit abwarten auf eine solche Art herunter zu gehen, daß es die Zuhörer nicht bemerken. Dieses geschieht am süglichsten, wenn man eine Note abwartet die mit der leeren Sente kann genommen werden: wo man unter dem Abspielen derselben gar bequem kann herunter gehen (*).



S. 17.

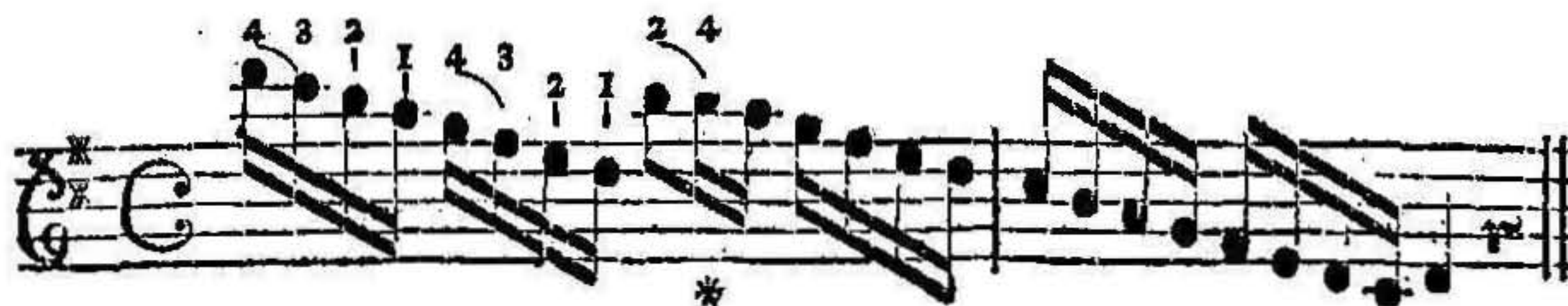
Es läßt sich auch sehr leicht herab kommen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern abzeigt. Das Beispiel wird es verständlicher machen.



Man kömmt hier bey der Note (g) herunter. Es ist ein natürlicher Gang, der sehr bequem in die Hand fällt: weil die Abwechslung des zweiten mit dem ersten Finger öfter nach einander vorkömmt, und das Zurückgehen der Hand erleichtert. Man mag diese Passage nicht ohne Nutzen nach und nach geschwinde üben.

S. 18.

Wenn zwei Noten in einem Tone stehen; so hat man ebenfalls sehr gute Gelegenheit herab zu gehen. Man muß aber die erste Note in der Applicatur; die zwote in der natürlichen Lage nehmen. Z. E. (*)



Auf

Auf diese Art wird man die schon oben in der Applicatur gehörte Note bey der darauf erfolgten Veränderung nicht so leicht falsch greifen; sondern den vierten Finger in diesem Beispiele so viel sicherer auf das zwente (b oder h) legen: weil der zwente Finger den Ort vorher in der Application schon angewiesen hat.

§. 19.

Nach einem Puncte kann man auch gar süglich herunter gehen.



Bei dem Puncte wird der Bogen aufgehoben, und inzwischen die Hand herab gerückt, folglich die Note (f) in der natürlichen Lage genommen. (*).

§. 20.

Damit man sich aber in dieser ganzen Applicatur auf unterschiedliche Art hinauf und herab zu gehen recht gefast mache; so will ich ein Beispiel hersetzen, welches man nach der beygefügtten Vorschrift, rechtschaffen üben muß.

N. 1.

N. 2.

N. 3.

U 3

N. 4.

Musical notation for N. 1, N. 2, N. 3, and N. 4, showing various fingerings and hand positions for ascending and descending exercises.



Die erste Art dieser Passage abzuspielen ist nur zur Uebung hergesezt: damit ein Anfänger durch das Abspielen dieses und anderer solchen Beispiele eine Leichtigkeit im Hinauf- und Herabgehen bekomme. Denn das Herabgehen bey der (e) Note im ersten Viertel des zweyten Tactes ist unnöthig: weil man bey dem (h oder b) im dritten Viertel des nämlichen zweyten Tactes wieder hinauf gehen muß. Es ist also nur ein Exempel zur Uebung. Die Abänderung N. 2. ist schon besser. Man fängt gleich in der Applicatur an, und bleibt in der Höhe bis in den vierten Tact: wo man bey der ersten Note des vierten Tactes (c) in die natürliche Lage zurück geht. Die Veränderung N. 3. mag man zur Uebung durchaus in der Applicatur abspielen. N. 4. hingegen ist die beste und auch die gewöhnlichste Art. Die zwey ersten Tacte werden in der Applicatur gespielt; die erste Note des dritten Tactes bleibt noch in der Applicatur; bey der zwoten aber als dem (e) leer kömmt man herab, und das übrige wird in der gewöhnlichen Lage ohne Application abgezeigt.



Des achten Hauptstücks zweiter Abschnitt.

Von der halben Applicatur.

§. 1.

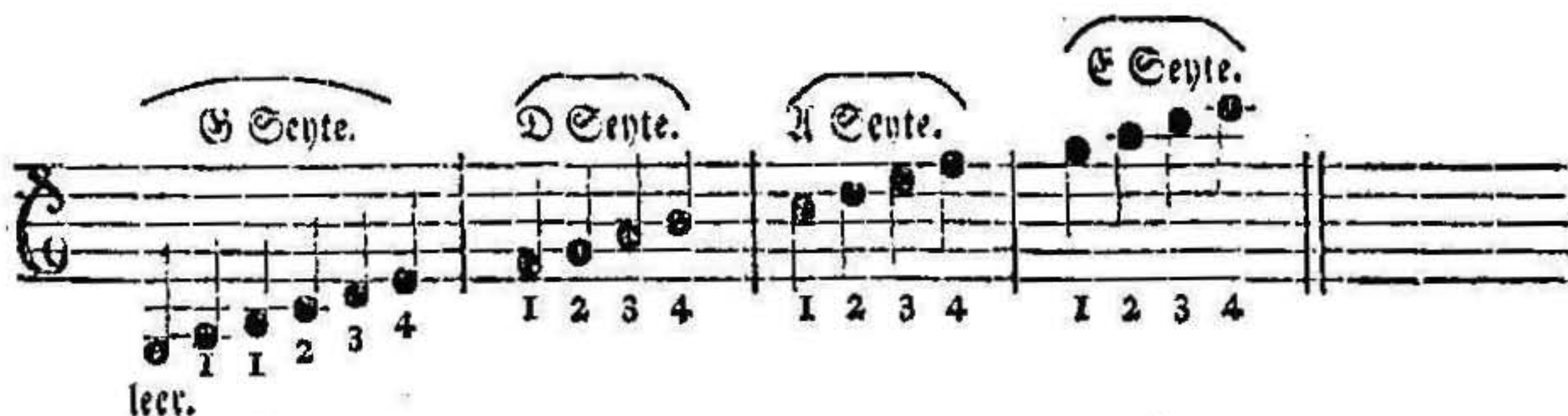
Die halbe Applicatur oder Application heißt es: wenn man die Note (c) auf der (A) Seyte, und die Note (g) auf der (E) Seyte, die man sonst mit dem zweyten Finger greift, mit dem ersten Finger nimmt; um mit dem vierten Finger die (c) Note auf der (E) Seyte zu erreichen. Man nennet es die halbe Applicatur: weil es nicht nach der gewöhnlichen Regel geht. In der ganzen Applicatur werden die Noten, welche auf den Linien stehen, gleichwie in der gemeinen und gewöhnlichen Musikstiege mit dem ersten oder dritten; in dieser halben Application hingegen mit dem zweyten oder vierten Finger genommen. Nach der gewöhnlichen Spielart werden die Noten, so den Zwischenraum ausfüllen mit dem zweyten und vierten Finger gegriffen; ist greift man sie mit dem ersten und dritten. Hier ist das Alphabet. Man übe es fleißig, und vergesse nicht das (h oder natürliche h) (*) fein rein, und nicht zu nieder zu greifen; das (c) * aber gleich mit dem vierten Finger daran zu fügen. Eben dieß hat man bey den Noten (e) und (f) mit dem dritten und vierten Finger auf der (A) Seyte zu beobachten *.



§. 2.

Gleichwie sich die ganze Applicatur auf alle Seyten erstrecket; eben so wird auch die halbe Application auf allen Seyten gebraucht. Man muß aber
sonders

sonderheitlich den dritten Finger recht sehr beobachten: denn man läuft Gefahr immer mit demselben falsch zu greifen. Hier ist das Alphabet durch alle Sente.



Damit man dem Falschgreifen mit dem dritten Finger vorbeiege, so kann man den mit dem dritten Finger in der Applicatur gegriffenen Ton gegen die vorwärts nebenbey liegende höhere und leere Note versuchen: Z. E.

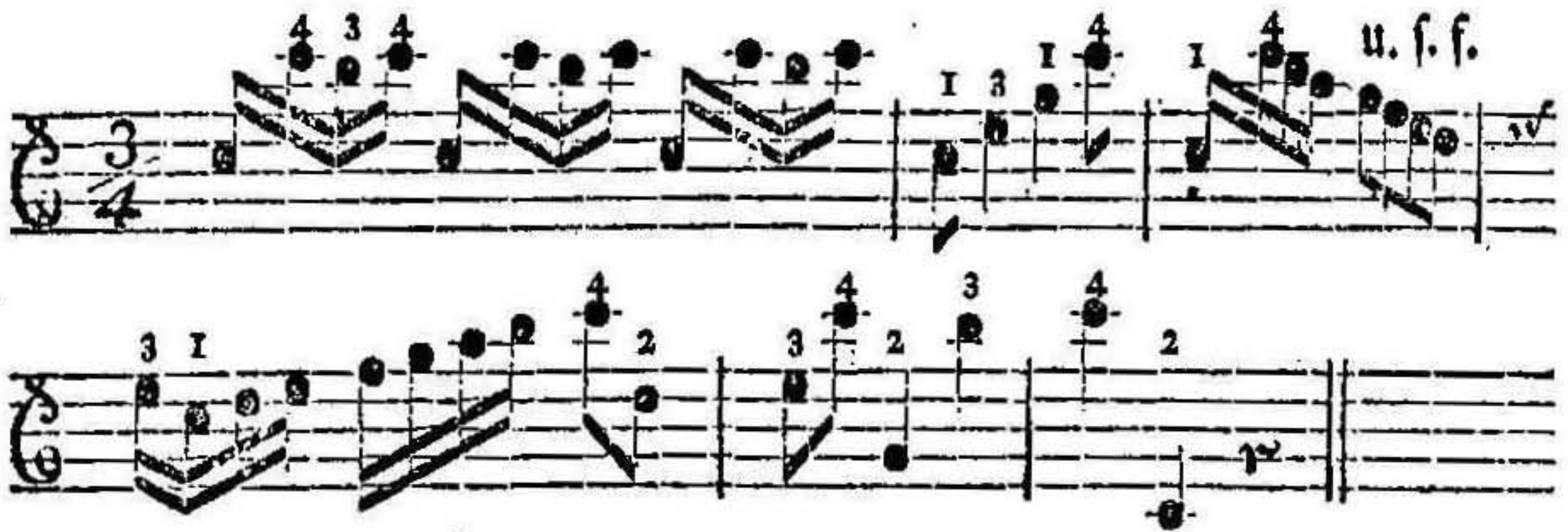


§. 3.

Diese halbe Applicatur wird meistens in Stücken gebraucht, die im (C) oder (E), mit der grössern oder kleinern Terze, denn auch bey denen, so im (F) (B) und (A) gesetzt sind; und zwar bey diesen letztern, wegen der Ausweichung in die Nebentöne. Man hat hauptsächlich zu beobachten: ob der Gang einer Passage das obere (c) nicht überschreite? ob das mit

leere (c) auch vorhanden sey? und ob die Quint hiervon, nämlic

lich das (g) auch noch dazu im Satz vorkomme? Bey diesen drey Fällen ist die halbe Applicatur schier allemal nothwendig. Hier ist ein Beispiel:



§. 4.

Auch in der halben Applicatur kann man mit dem zweyten Finger oft eben so hinauf gehen, wie es in der ganzen Application geschieht; wovon §. 12. im vorigen Abschnitte ist gesprochen worden. Besonders wenn die Passage etwas weiter hinauf läuft: dann ist die Abwechselung des zweyten und dritten Fingers nothwendig. 3. E.

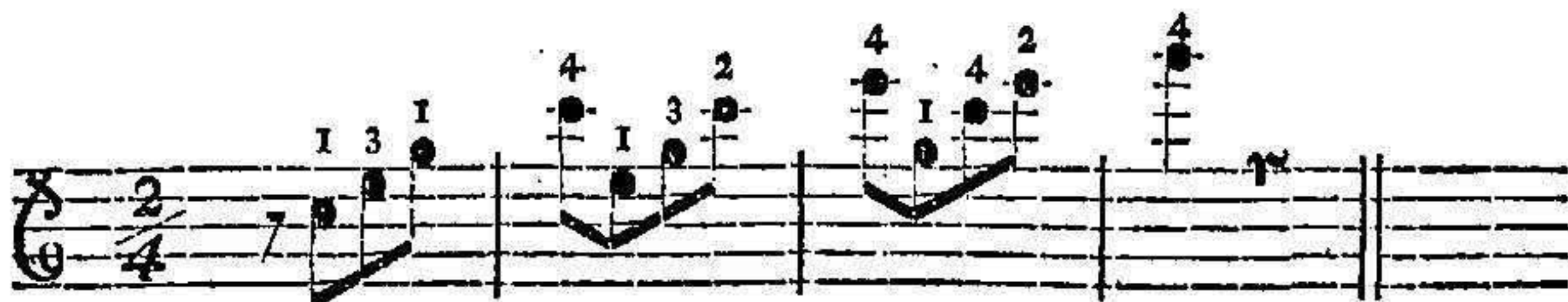


§. 5.

Mit dem ersten Finger ergiebt es sich sonderheitlich in Passagen, die im (C) gesetzt sind. 3. E.



Hier wird Schritt vor Schritt mit dem ersten Finger hinauf gegangen. In dem folgenden Beispiele aber, wo die obere Note allemal um eine Sechste zurück springet, wird jede Note unten mit dem ersten Finger um eine Terze höher angefangen:



§. 6.

Alle dergleichen Gänge sind leicht abzuspielen; wenn man nur geschwind beobachtet: ob die oberste und unterste Note eine Octav von einander abstehen. In der ganzen Applicatur kennt man es: wenn die untere Note auf der Linie steht; die obere hingegen in dem Zwischenraume gesetzt ist. Man sieht es gleich im ersten Viertel des §. 9. im vorigen Abschnitte angebrachten zweyten Exempels bey (d) (f) (a) und (d). In dieser halben Applicatur geschieht iust das Widerspiel. Die untere Note stehet allezeit im Zwischenraume; die obere hingegen allemal auf der Linie. Wir sehen es in dem erst oben angeführten Beispiele (c) (e) (g) (c) und dem so fort.

§. 7.

Man muß aber auch in dieser halben Applicatur, so wie in der ganzen, auf die Höhe einer Passage sehen: ob nämlich der Gang noch höher hinauf gehet, oder ob man die höchste Note ohnedem schon erreichen kann? Man lese nur was im vorigen Abschnitte am Ende des §. 9. ist erinnert worden: denn eben dieß hat man auch in dieser Applicatur genau zu beobachten; wenn man sich anders mit den Fingern nicht versteigen will.

§. 8.

Nicht weniger wird auch in dieser Application bald mit dem ersten, bald mit dem zweyten, dritten oder vierten Finger schnell und auf getathe wohl hinauf gegangen. Hier sind die Beispiele davon:

§. 9.

Three staves of musical notation. The first staff is in 2/4 time, the second in 2/4 time, and the third in 3/4 time. The notation includes various note values, slurs, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. There are also some articulation marks like 'p' and 'w'.

§. 9.

Ganz gemeine Gänge werden oft der Bequemlichkeit wegen in dieser halben Applicatur abgespielt. Z. E.

A single staff of musical notation in 3/8 time. It shows a sequence of notes with specific fingering instructions: 3, 4, 2, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 1.

Man thut aber am allerbesten, wenn man auch den ersten Tact gleich in der Applicatur anfängt. Z. E.

A small musical staff showing a specific fingering technique for the first measure, with notes and fingering numbers 2, 1, 4.

§. 10.

In langsamen Stücken wird manchmal der vierte Finger nicht aus Nothwendigkeit, sondern des gleichen Tones wegen, folglich Zierlichkeit halben gebraucht. Z. E.

Andante.

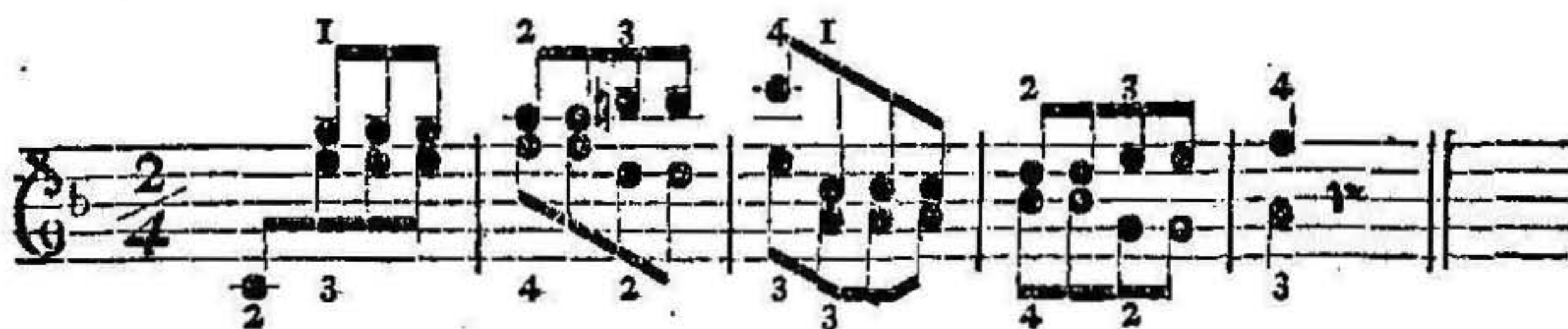
A single staff of musical notation in common time (C), marked 'Andante'. It shows a slow passage with specific fingering instructions: 4, 4, 4, 2.

Die

Die halbe Note (f) könnte freylich wohl auf der (E) Seite mit dem ersten Finger genommen werden. Allein da die (E) Seite gegen der (A) Seite gar zu scharf klingen; so wird der Ton gleicher, wenn man das (f) zwar mit dem vierten Finger nimmt, doch die Hand unverrückt in ihrer Lage läßt, und also auch die Note (e) mit dem vierten Finger greift. Ja die Passage hängt mehr zusammen, und wird singbarer.

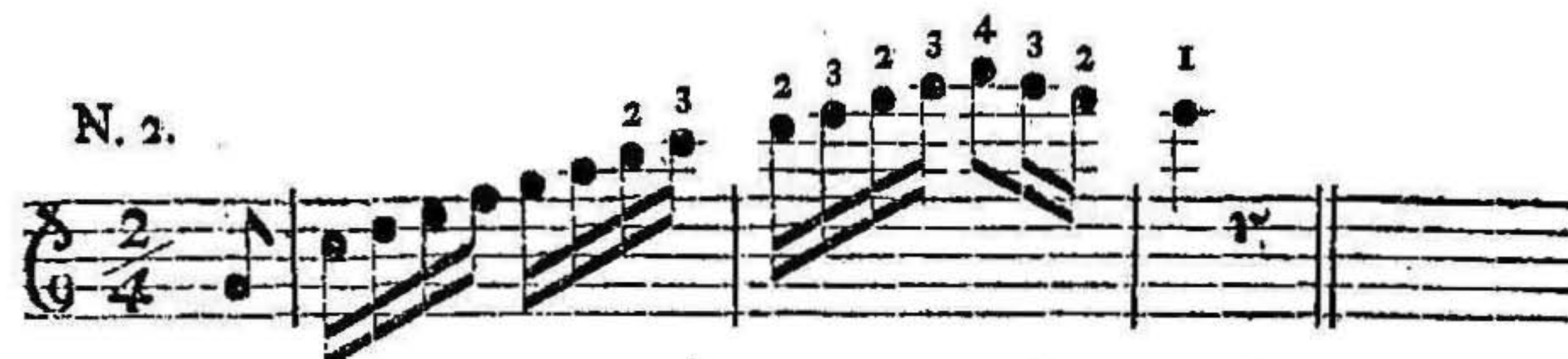
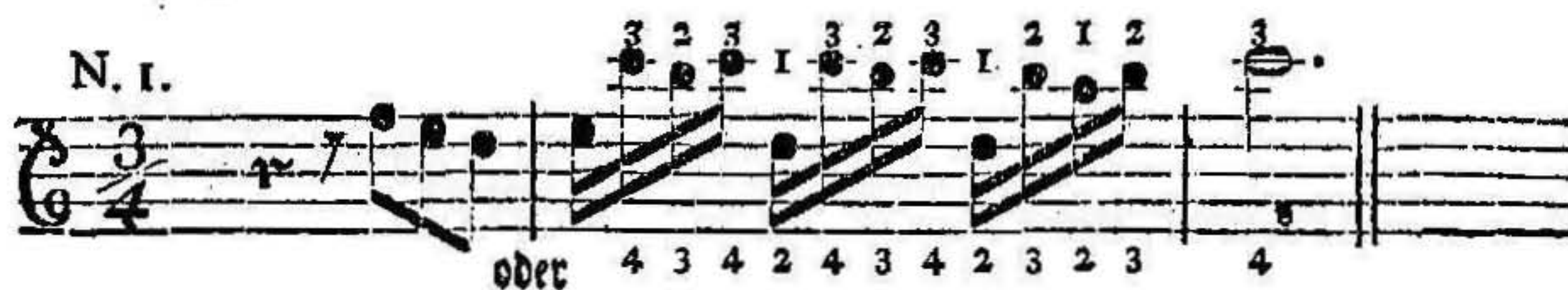
§. 11.

Bei Doppelgriffen wird die halbe Applicatur theils aus Nothwendigkeit, theils aber auch aus Bequemlichkeit gebraucht. Man sehe das Exempel:



§. 12.

Viele Gänge, die der halben Applicatur vollkommen eigen zu seyn scheinen, können und müssen manchmal in der ganzen Application gespielt werden. 3. E.



Das erste Beispiel läßt sich zwar auch in der halben Applicatur abspielen. Das zweyte hingegen will einmal vor allemal in der ganzen Applicatur abgeübt seyn.

§. 13.

Wenn in einer Passage die Note (c) auf der (E) Seite nur allein, und zwar in einem Terz, Quart, Quint und Sechstsprünge vorkommt: so bedient man sich nicht allezeit der Applicatur; sondern man läßt oft die Hand in der natürlichen Lage, und nimmt die (c) Note mit Ausstreckung des vierten Fingers. 3. E.



Manchmal kommt so gar, und zwar in eben nicht gar langsamen Stücken, der vierte Finger zweymal. 3. E.



Und viele Stücke können entweder in der Applicatur, oder auch ohne Application abgespielt werden. Hier ist ein Beispiel. Man spiele es in der halben Applicatur: man übe es aber auch ohne Application; in welchem Falle man eben dasjenige zu beobachten hat, was im §. 8. des vorigen Abschnittes ist erinnert worden.



§. 14.

Bei dem Zurückgehen aus dieser Applicatur in die natürliche Fingerlage hat man eben auf jene Regeln zu sehen, die ich im §. 16. 17. 18. und 19. des vorigen Abschnittes vorgeschrieben habe. Es ist überhaupt leichter aus dieser Applicatur herab zu kommen: weil sie näher an der Fingerlage der gewöhnlichen Spielart liegt als die ganze Applicatur, welche um eine ganze Terze erhöht ist; da die halbe Application nur um einen Ton höher steht. Aus

166 Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

eben der Ursache kann man allenfalls bey geschwinden fortlaufenden Noten, bey jeder Note herab gehen. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen; man übe sie nach der Vorschrift: so wird man aufgelegt bey jeder Note nach Belieben herab zu gehen.

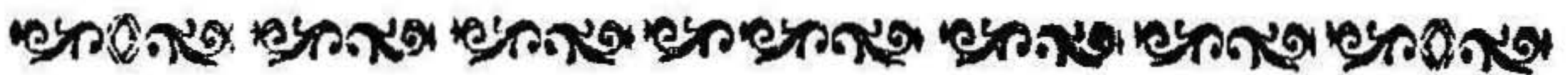
Dies spiele man ganz in der halben Applicatur.

The image contains seven musical exercises, labeled N. 1 through N. 7, arranged in three rows. Each exercise is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time. The exercises consist of descending passages of eighth notes, often with slurs and fingerings indicated above the notes. Exercise N. 1 starts with a 4-finger on the first note and includes the instruction 'u. s. f.'. Exercise N. 2 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. Exercise N. 3 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. Exercise N. 4 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. Exercise N. 5 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. Exercise N. 6 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. Exercise N. 7 starts with a 4-finger and includes 'u. s. f.'. The exercises are separated by double bar lines.

Es liegt klar vor Augen, das bey N. 1. schon bey der zwoten Note herabgegangen wird; folglich wird der vierte Finger zweymal genommen. Bey N. 2. bekommt man den dritten Finger zweymal, und geht im (a) zurück. Bey N. 3. trifft es auf die (g) Note mit dem zwenten Finger. Bey N. 4. tritt man bey dem zwenten (a) zurück. Bey N. 5. kommt man im (g) des zwenten Theils; bey N. 6. aber im (f) herab. Und endlich bey N. 7. nimmt man die erste

erste Note (f) des zweyten Tactes in der natürlichen Lage. Vor allem aber muß man auf die beygesetzte Strichart sehen. Man muß allemal die Noten dort zusammen zu schleifen anfangen, wo man von der Applicatur in die gewöhnliche Fingerlage zurück geht; um hierdurch das Ohr der Zuhörer zu betriegen: damit sie nämlich die Abänderung und das schnelle herabgehen der Hand nicht bemerken. Eben so kann man auch den ersten Tact völlig in der halben Applicatur abspielen, und erst im zweyten Tacte auf so vielerley Art herunter gehen, als man im ersten Tacte zurück gegangen ist. Ich will es, doch nur zur Übung, hersehen, und alsdann zur vermischten Applicatur schreiten.





Des achten Hauptstücks

dritter Abschnitt.

Von der zusammengesetzten oder vermischten Applicatur.

Die zusammengesetzte oder vermischte Application will ich jene Art des Spielens nennen, wo bald die ganze bald die halbe Applicatur, ist zur Nothwendigkeit, ist zur Bequemlichkeit, und ist zur Zierlichkeit nach Erforderung der Umstände gebraucht wird. Man könnte hiervon unzählige Beispiele beybringen; die aber einem fleißigen Violinisten, bey vor die Handnehmung unterschiedlicher musikalischen Stücke, auch von verschiedener Art vor Augen kommen werden. Wer wollte doch alle die oft recht mit vieler Mühe ausstudierten Passagen hersetzen? Gibt es denn nicht Violinisten, welche in die von ihnen selbst zusammengesetzten Solo oder Concerte alle nur erdenkliche Gauckeleyen einslicken? Gibt es nicht andere, die mit den unverständlichsten Passagen alle Tonleitern durchwandern; die unverhohlestesten, seltsamesten und wunderschönsten Bocksprünge anbringen; ja solche widrige Gänge unter einander mischen, die weder Ordnung noch Zusammenhang haben. Die Regeln die ich hier geben kann sind mehrentheils auf ordentliche gut geführte Compositionen gerichtet. Die Beispiele sind plattweg und einfältig hingeschrieben; und ein und anderes aus guten Concerten entlehnet.

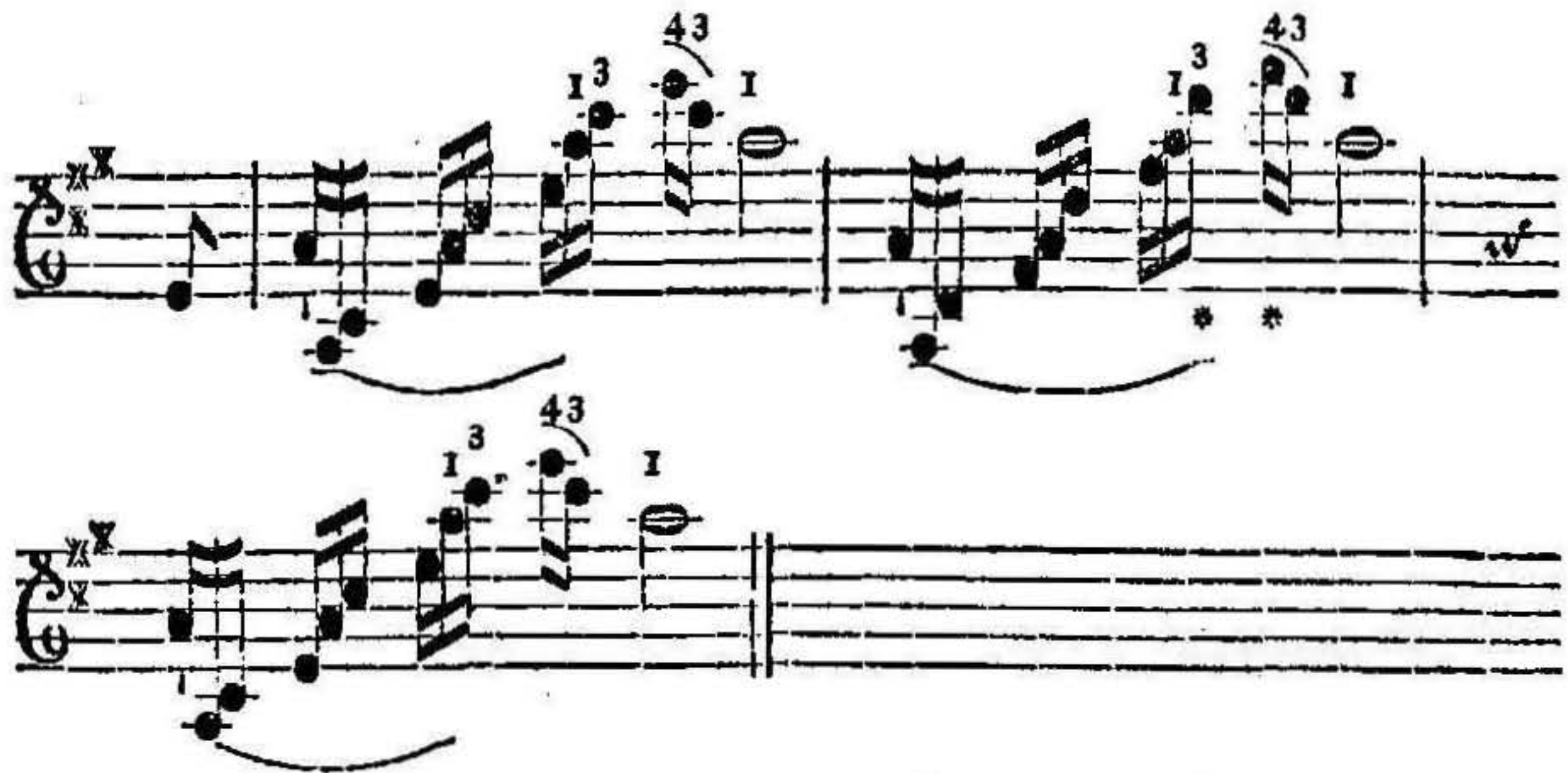
§. 2.

Wenn eine Passage nur um einen Ton steigend oder fallend wiederholt wird; so pflegt man sie allemal mit den nämlichen Fingern abzuspielen, die man bey dem Vortrage derselben anfangs hatte: absonderlich wenn der Gang
eine

§. 3.

Manchmal wird eine Passage in dem nämlichen Tone, wo man sie ausläßt wieder angefangen; nur daß ein anderer Finger genommen wird. Z. E. (*).

Man

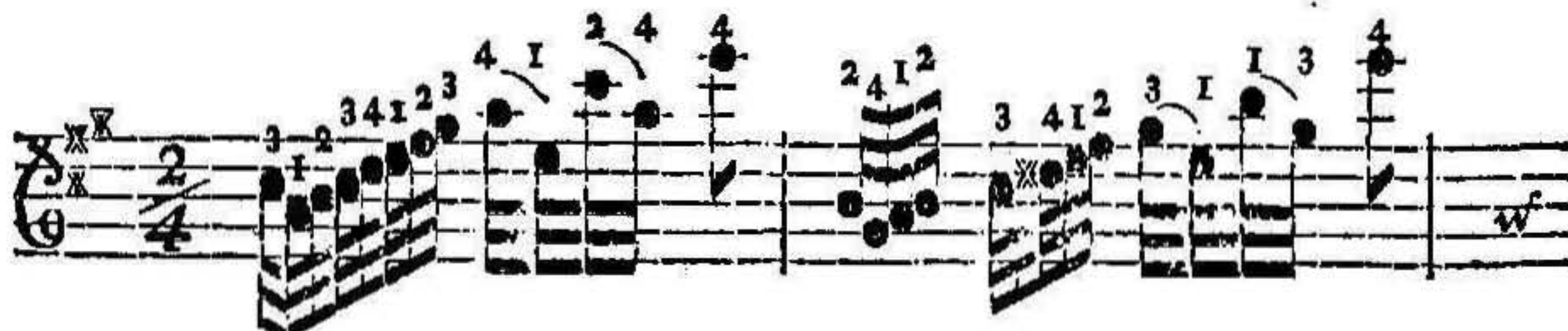


Man mag aber auch so gar mit dem zweiten Finger in die (d) Note springen; ja eine grosse Hand mag sie, ohne den ersten Finger von der (a) Note wegzulassen, erreichen. Ich setze dergleichen Dinge zur Uebung her. Man lernet dadurch die Finger wohl ausstrecken: und wenn man eine Passage auf vielerley Art abzuspielen übet; so setzet man sich in mehrere Sicherheit sie auf eine oder die andere Art richtig heraus zu bringen.



Hier sind noch andere dergleichen Beispiele:

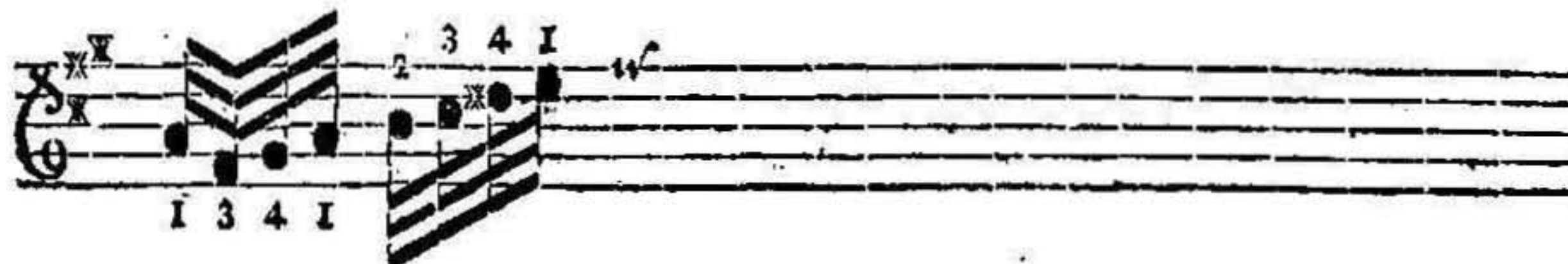
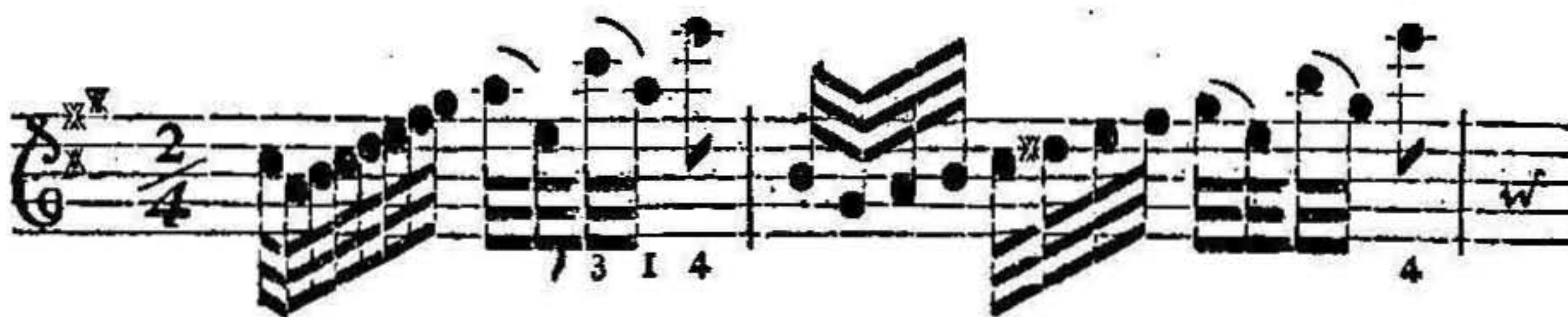




Diese Passage fängt sich auf der (D) Seite an.



Gefetzter Weise nun aber man spielete das erste Viertel des ersten und zweiten Tactes ohne Applicatur in der natürlichen Lage; so muß man dennoch nicht ins Stecken gerathen. Z. E.



Und

Und warum soll man es denn nicht auch auf die folgende Art üben? Es geschieht nicht ohne Nutzen, wenn man also fortfährt:



Oder auch endlich gar so:



Man thut freylich am besten, wenn man in der Applicatur bleibt. Die erste Vortrageart dieser Passage ist also auch die natürlichste: allein die übrigen muß man des Nutzens halben üben. Denn manchmal sind dergleichen nahe Sprünge unentbehrlich: Und wie geschieht alsdann einem, der sie nicht geübet hat? Eben so geht es mit der Ausdehnung der Finger. Hier sind noch Beispiele zur Übung.



Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above. Fingerings include 'I 2 3 2 I' and 'I 2 3 2 I 4'. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above. Fingerings include '3 I 4 3', '4 3 I 2', and 'I 2 3 2 I I 2 3 2 I'. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above. Fingerings include 'I 2 3 2 I', 'I 2 3 2 I', '3 I 4 3', and '4 3 I'. Below the staff, the text "Auf der (U) Seite." is written.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above. Fingerings include 'I 4', '3 2 I', and '3 2 I'. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above. Fingerings include '3 2 I', 'I 2 3', and '4 3 2 I'. The staff ends with a double bar line and a fermata.

§. 6.

Gleichwie man in allen Gattungen der Applicatur den vierten Finger oft sehr ausstrecken muß; eben so muß man in der vermischten Applicatur auch oft den ersten Finger zurück zu hen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbei hat man sonderheitlich auf den vierten Finger zu sehen, den man stark niederdrücken, und nicht aufheben muß; wenn sich gleich der erste Finger abwärts bewegt. Man besehe ein Beispiel:

The musical notation consists of three staves. The first two staves show a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1) and accents (4) above them. The third staff shows a similar sequence with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1) and accents (4) above them, ending with a double bar line and a fermata.

§. 7.

Die Tonart, in welcher eine Passage gesetzt ist, muß man hauptsächlich beobachten. Und gleichwie eine Passage entweder in einer Tonart bleibt, oder in die Nebentöne austritt; eben so muß man die Hand nach Veränderung der Umstände bald ändern bald liegen lassen. Es liegt aus den beygebrachten Exempeln klar zu Tage; daß man meistens auf die höchste Noten den vierten, auf die unterste aber den ersten Finger bringen muß. Man muß demnach die übrigen Finger darnach einrichten. Wenn man nur auf den Umfang der Octav sieht; so ist es gar nicht schwer. Z. E.

oder

Ich will noch ein paar Beispiele hersehen, und zu mehrerer Deutlichkeit dieselben am Ende in etwas erklären.

N. 1.

N. 2.

N. 3.

Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

N. 3.

Auf der (2) Seite.

N. 4-

oder

In dem ersten Beispiele nimmt man, nach der Regel, die oberste Note (f) im dritten Tacte mit dem vierten Finger; man ändert aber schon im dritten Blatte eben dieses Tactes die ganze Hand, und man beweget sie abwärts: weil

§. 8.

Es giebt noch Zufälle, wo die vermischte Applicatur unentbehrlich ist. 3. E. Bey Doppelgriffen kann man sie manchmal nicht vermeiden. Hier ist ein Beispiel.

The musical score consists of five staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above or below notes. Articulation marks, including slurs and accents, are used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff shows a sequence of chords and notes with fingerings like 'I 2', '3 4', and 'I'. The second and third staves feature more complex rhythmic patterns with fingerings like '3', '4', '3', '4', '3', '4', '3', '4', '3'. The fourth staff continues with similar patterns and includes a '1^o' marking. The fifth staff concludes with a '3' marking and a 'leer.' (empty) instruction, followed by a final chord and a double bar line.

§. 9.

Auch in den Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgestreckt; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. Z. E. (*)

Die untern Noten werden durchaus ohne Applicatur gespielt.

§. 10.

Es wird auch der erste Finger abwärts bewegt; wo dann der dritte oder vierte Finger liegen bleiben, oder an seinen Ort richtig gebracht werden, oder auch in der Folge nachgerückt werden muß. Z. E.

Hier bleibt der vierte Finger oben liegen.

Man muß hier den vierten Finger rein hinauf zusehen sich bestrengen.



Der dritte Finger wird nachgerückt.



§. II.

Ja man muß manchmal zweene Finger wegstrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie Z. E. in den folgenden zweyen Beyspielen der zweyte und vierte Finger aus der Applicatur ganz allein hinauf in eine andere, und dann gleich wieder zurück gehen; der erste Finger aber immer in seiner Lage bleibt.



§. 12.

§. 12.

Bei einer oder zwei Noten läßt sich in Doppelgriffen oft die leere Sente brauchen: allein wenn ich die Wahrheit sagen will, so gefällt es mir nicht sonderliche. Die leeren Sente sind gegen den gegriffenen im Klange zu sehr unterschieden, und eben die daraus entstehende Ungleichheit beleidiget die Ohren der Zuhörer. Man versuche es nur selbst. Hier ist ein Exempel.



§. 13.

Man bedienet sich aber auch der vermischten Applicatur zur Bequemlichkeit: um nämlich alles näher aneinander in die Hand zu bekommen, und dem unnöthigen Auf- und Absteigen vorzubiegen. Z. E.

186 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

In solchem Falle wird anstatt des dritten Fingers der vierte, statt des zweiten der dritte, und anstatt des ersten der zweite Finger genommen, und dieser über ihnen hingelegt. Daher kommt denn auch das Wort Ueberlegung. Man muß aber rein greifen. Hier sind Beyspiele.

Example 16 consists of three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a sequence of notes with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 2, 1, 2, 1. The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It shows a sequence of notes with fingerings 2, 4, 4, 1, 3, 3, 1, 3. The bottom staff is in bass clef and shows a sequence of notes with fingerings 3, 1, 3, 3, 2, 2, and the word 'leer.' below it. There are also some 'w' marks at the end of the middle staff.

§. 16.

Es giebt noch einige andere Figuren, wo allemal drey Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nehmen muß. Da muß man nun manchmal mit der ganzen Hand auch so gar aus der natürlichen Lage zurück weichen. Man besehe das Beyspiel.

Example 17 consists of a single staff of musical notation in treble clef with a 3/8 time signature. It shows a sequence of notes with fingerings 2, 2, 4, 2. There are also some 'X' marks above the first two notes and 'I' marks below the notes.

§. 17.

Den Regeln dieser vermischten Applicatur sind auch die aus drey Noten bestehenden übrigen Griffe meistens unterworfen. Z. E.

N. I.

N. II.

N. III.

N. IV.

Das erste Exempel behält durch die ganze Passage den ersten, zweyten und vierten Finger. Die andern zwey unter N. I. stehenden Beispiele gehen durch die vermischte Applicatur. Bey N. II. ist die Ueberlegung angebracht, wovon erst im §. 15. ist gesprochen worden. In den zwey Beispielen unter N. III. steckt die Ausstreckung des vierten Fingers, die wir vorher im §. 9. schon

Musical staff 1: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-4, 2-4, 1-4, 1-3, 1-2, 1-3, 4-2, 4-2. Includes a trill-like figure on the right.

Musical staff 2: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 4-2, 4-2, 2, 2.

Musical staff 3: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-2-2, 1-3, 4, 3, 2, 2-2, 1-3, 4, 3, 1.

Musical staff 4: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 1-2-3, 4-3-2, 2-1-3, 4-3-1, 1.

und so fort.

Musical staff 5: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 4, 4, 1, 4, 4, 4, 4.

Musical staff 6: Treble clef, C major, 3/4 time. Features a sequence of chords with fingerings 4, 2, 3, 3, 4, 3.

§. 19.

In diesen Beyspielen findet man die Ueberlegung; dann das Ausstreifen und Zurückziehen eines, und auch oft zweener Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehen durch die vermischte Applicatur: und endlich findet man auch etwelche Veränderungen in der Arpeggierung. Wie das Arpeggio in dem ersten Tacte eines jeden Exempels angezeigt ist; so muß man in der Folge der übereinander gesetzten Noten fortfahren. Es sind diese wenige Beyspiele freylich nur ein Schattenriß aller möglichen Veränderungen sowohl dieser Applicatur, als der gebrochenen Accorden: Doch wenn ein Anfänger diese rein abspielen kann, so hat er einen so guten Grund gelegt, daß er sehr wenig Beschwerniß finden wird alles, was ihm dergleichen vorkömmt, bald richtig und rein vorzutragen.

§. 20.

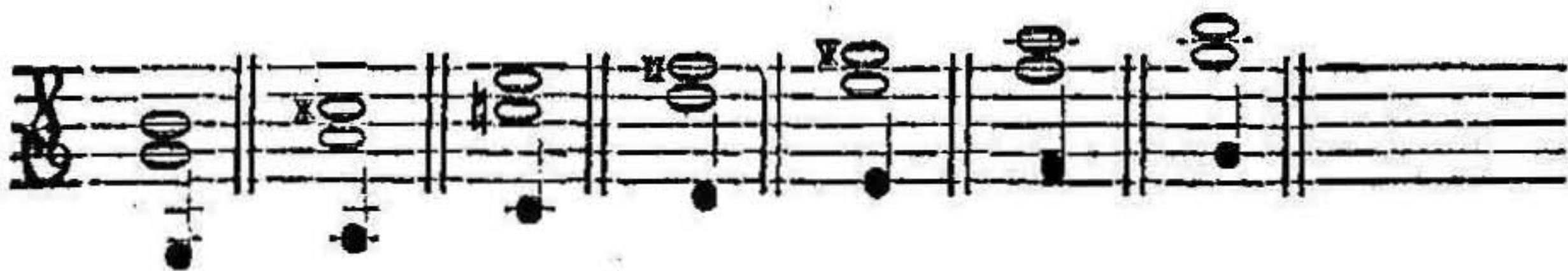
Zum Beschlusse dieses Hauptstückes muß ich noch eine nützliche Beobachtung einschalten, die ein Violinist bey Abspielung der Doppelgriffe machen kann: um mit gutem Tone, kräftig und rein zu spielen. Es ist unwidersprechlich, daß eine Seyte, wenn sie angeschlagen oder gestrichen wird, eine andere ihr gleichgestimmte Seyte auch in Bewegung setze (b). Dieß ist aber nicht genug. Ich habe die Probe auf der Violin, daß bey dem Zusammenstreichen zweener Töne auch so gar bald die Terz, bald die Quint, bald die Octav u. s. f. von sich selbst auf eben dem nämlichen Instrumente dazu klinge. Dieses dienet nun zur untrüglichen Probe, womit sich ieder selbst prüfen kann, ob er die Töne rein und richtig zu spielen weiß. Denn wenn zweene Töne, wie ich
sie

(b) Daß dieß eine den Alten schon bekannte Sache war, sagt uns Aristides Quintilianus Lib. 2. de Musica mit diesen Worten: Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem stipulam: alteram autem longius inde tentam pulset, videbit Chordam stipula cunctam evidentissime una moveri. Es läßt sich auch eine andere Probe machen. Man hänge ein Geiginstrument, dessen Seyten nicht etwa gar zu sehr angespannet sind, nahe zu einer Orgel; so wird man, wenn die Töne, welche die leeren Seyten des Geiginstrumentes haben, auf der Orgel berührt werden, zu gleicher Zeit die leeren Seyten auch, obwohl unberührt, mitklingen hören, oder wenigst eine starke Bewegung derselben bemerken. Oder man geige auf einer nicht zu stark bezogenen, und etwas tief gestimmten Geige das (g) mit dem dritten Finger auf der (D) Seyte; so wird sich die leere (G) Seyte gleich selbst bewegen.

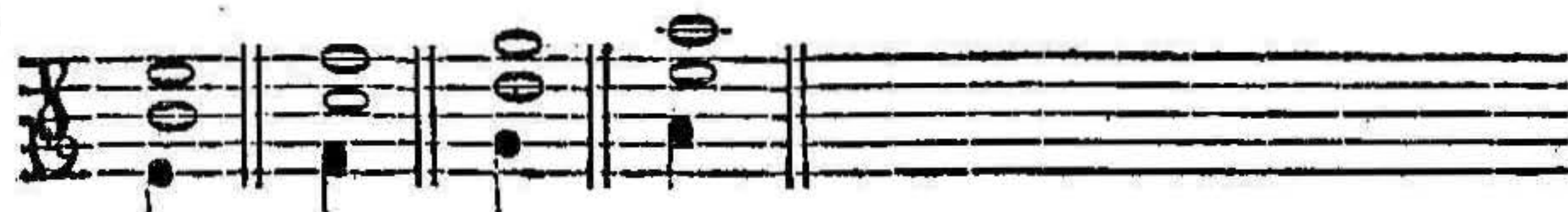
sie unten anzeigen werde, gut genommen und recht aus der Violin, so zu reden, heraus gezogen werden; so wird man zu gleicher Zeit die Unterstimme in einem gewissen betäubten und schnarrenden Laut gar deutlich hören: sind die Töne hingegen nicht rein gegriffen, und einer oder der andere nur um ein bißchen zu hoch oder zu tief; so ist auch die Unterstimme falsch. Man versuche es mit Geduld: und wer sich gar nicht daren finden kann, der spiele anfangs auch die schwarze Grundnote, und nähere die Geige dem Gehör, so wird er bey dem Abspielen der zwey obern Noten eben diese untere schwarze Note dazu schnarren hören. Je näher man die Violin an das Ohr hält, je mehr darf man den Strich mäßigen. Vor allem aber muß die Violin gut bezogen und rein gestimmt seyn. Hier sind einige Proben davon. Man sieht daraus wie gewaltig der harmonische Dreyklang (trias harmonica) ist. Z. E. Wenn die zwey Noten eine kleine Terze von einander abstehen; so hört man unten die grosse Terz oder Decime dazu: Es macht also einen wohl zusammenstimmen den Dreyklang,



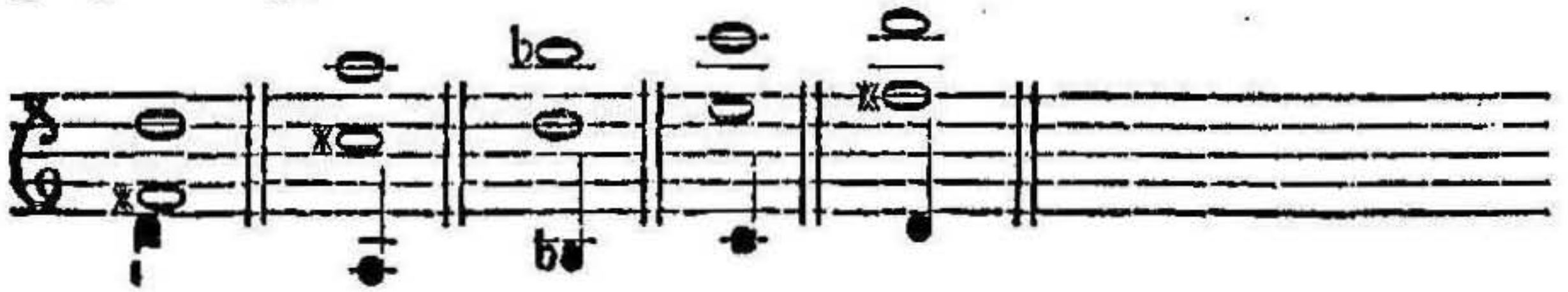
Wenn hingegen die zwey Noten eine grössere Terze betragen; so hört man die Octav zur untern Note.



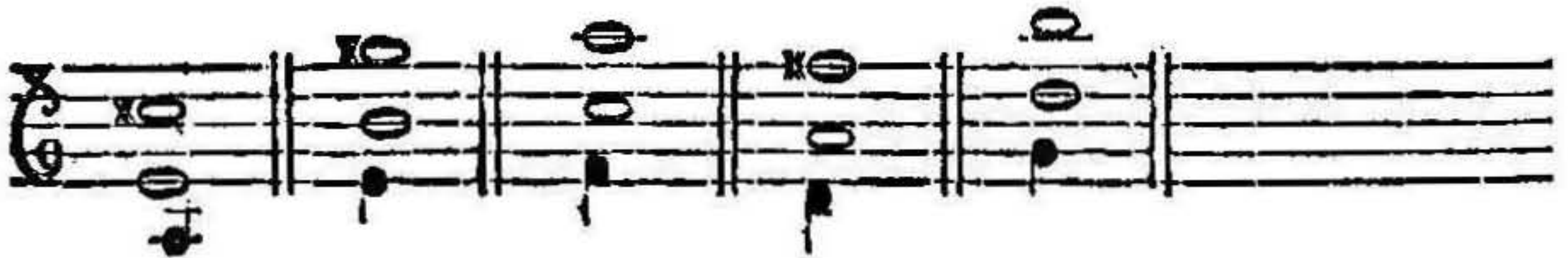
Stehen die 2. Töne eine natürliche Quart von einander; so höret man zur untern Note die Quint.



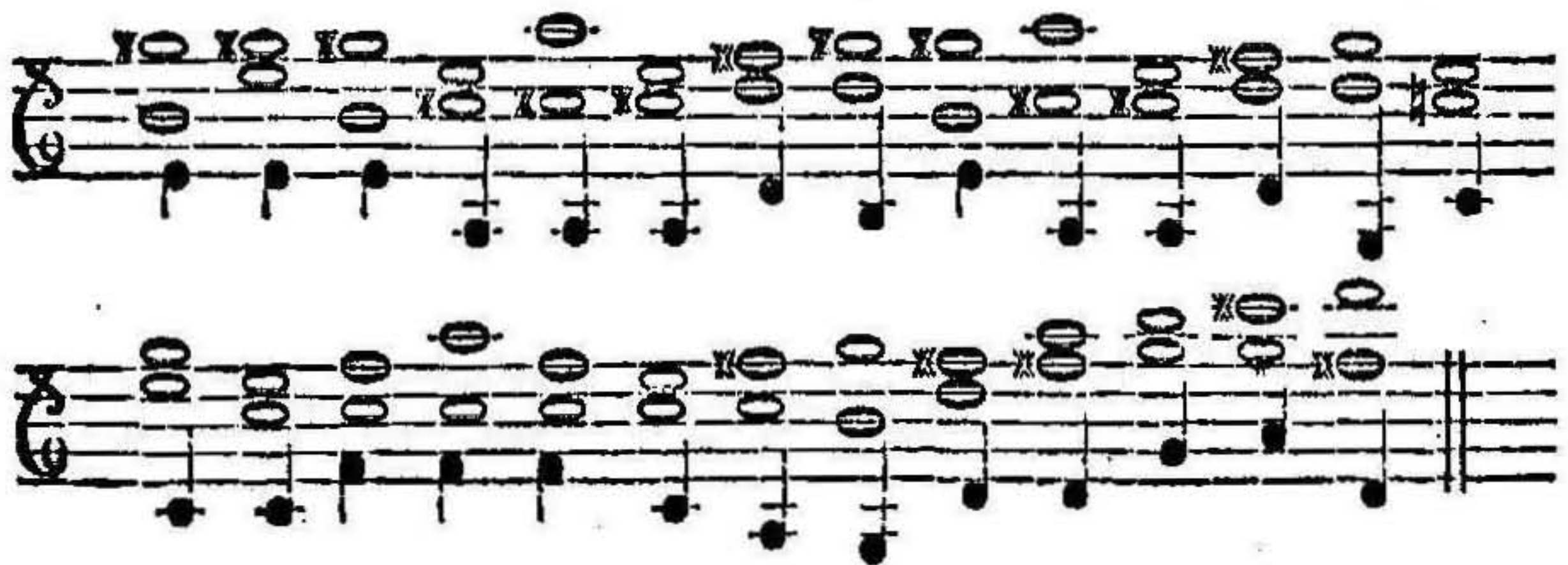
Sind die zwei Noten um eine kleine Sechste von einander, so höret man die grössere Terz, oder Decime.



Bei der grössern Sechste klingen unten die Quint.



Man hört es noch deutlicher, wenn man einige Doppelgriffe gleich nach einander nimmt: denn da fällt die Abänderung dieser schnarrenden Töne mehr in die Ohren. Z. E.






Das neunte Hauptstück.

Von den Vorschlägen, und einigen dahin gehörigen Auszierungen.

§. 1.

Die Vorschläge sind kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind von der Natur selbst dazu bestimmet die Töne mit einander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. Ich sage: von der Natur selbst. Denn es ist unlaugbar, daß auch ein Bauer sein Bauernlied etwa also mit Vorschlägen

schliesset:  da es doch im Grunde nur so heißt:



Die Natur selbst reißt ihn mit Gewalt dahin. Gleichwie oft der einfältigste Bauer in Figuren und Schlüssen redet, ohne es selbst zu wissen.

Die Vorschläge sind bald Dissonanten (a); bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes; und endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hängt.

Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: Man trenne den Vorschlag niemals von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche.

(a) Wer nicht weiß, was ein Dissonant ist; dem will ich es sagen: ja ich darf ihm nur die Consonant n nennen. Die Consonanten sind der Einklang, die größere Terz und auch die kleinere, die Quint, die Sechste und die Octav. Die Dissonanten sind alle die anderen Intervallen die man im §. 5. des dritten Hauptstückes nachsehen mag. Die Abtheilung der Consonanten und Dissonanten, und alles übrige gehört zu der Schlußst.

striche. Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausstehende Note zu dem Vorschlage gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorschlag, schon selbst abnehmen.

§. 2.

Es giebt absteigende und aufsteigende Vorschläge, die aber beyde auch in anschlagende und durchgehende getheilet werden. Die absteigenden Vorschläge sind die natürlichsten, weil sie die wahre Natur eines Vorschlags nach den richtigsten Compositionsregeln haben. Z. E.



§. 3.

Die absteigenden Vorschläge sind aber auch zweyerley: nämlich die langen und die kurzen. Der langen sind wieder zwei Gattungen, davon eine länger als die andere ist. Wenn der Vorschlag vor einer Viertheilnote, Achttheilnote oder Sechzehnthelnote steht, so ist er schon ein langer Vorschlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt. Man hält also den Vorschlag die Zeit, so der halbe Theil der Note beträgt; nachdem aber schleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekömmt der Vorschlag. Hier sind Beispiele:



Wird also gespielt.



Man könnte freylich alle die absteigenden Vorschläge in grosse Noten setzen und in den Tact austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkrauseln schon gewohnet hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag dazu und spielt es also:



welches doch nimmer natürlich, sondern schon übertrieben und verwirret läßt (b). Es ist nur schade, daß Anfänger so leicht in diesen Fehler verfallen,

§. 4.

Die zweite Art der lanten Vorschläge, die man die längern Vorschläge nennen mag, findet man erstlich bey punctierten Noten; zweytens, bey halben Noten, wenn sie im $\frac{3}{4}$ Tacte gleich Anfangs stehen, oder wenn im Zweviertheil oder Bierviertheil tacte nur eine oder höchstens zwey vorkommen, davon eine mit dem Vorschlage bemerket ist. In diesen Fällen wird der Vorschlag länger gehalten. Bey den punctierten Noten hält man den Vorschlag so lang, als die Zeit der Note austrägt; anstatt des Puncts hin-
gegen

(b) Nec defis Operæ, nevæ Immoderatus abundes. Horat. Lib. III. Sat. V.

gegen nimmt man erst den Ton der Note, doch so, als wenn ein Punct dabey stünde: denn man erhebt den Bogen, und spielt die letzte Note so spät, daß durch eine geschwinde Abänderung des Strichs die darauf kommende Note gleich daran gehört wird. Z. E.

So wird es geschrieben.

Es wird also gespielt:

Wenn man aber eine halbe Note bey den oben angemerkten zweenen Zufällen, mit dem Vorschlage abspielen will: so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note. Z. E.

So schreibt mans.

Wird also gespielt.

§ 5.

Es giebt noch andere Fälle wo man den längern Vorschlag braucht, die aber alle unter die Spielart der punctierten Noten gehören. Z. E. im $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte sind oft zwö Noton auf einem Tone an einander gebunden, deren die vordere einen Punct nach sich hat. In solchem Falle wird der Vorschlag die ganze Zeit ausgehalten, welche die Note sammt dem Puncte beträgt. Z. E.



So schreibt mans.



Und so wirds gespielt.



Eben auf diese Art hält man im folgenden Beispiele den Vorschlag durch das ganze erste Viertel aus, und beim zweyten Viertel nimmt man erst die Hauptnote und spielt die übrigen gleich daran fort. Dieß läßt sich aber bey halben Noten nicht allemal thun, wie wir bey den kurzen Vorschlägen sehen werden.



So wirds geschrieben.



So wirds gespielt.

Und manchmal steht eine Sospir oder oft gar eine Pause da, wo man doch noch die Note hören sollte. Wenn es nun der Componist dabey versehen hat; so muß der Violinist gleichwol gescheider seyn, und den Vorschlag an so lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pause aber erst in den Ton der Note einzufallen. 3. E.



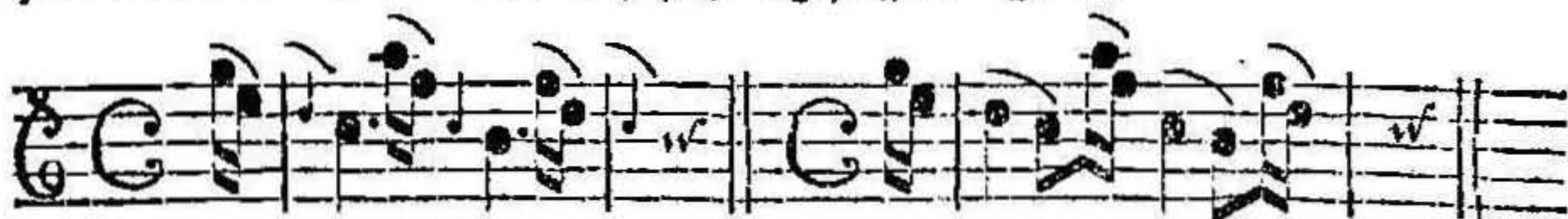
So soll man es schreiben, und auch so spielen.

Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Composition oder eine gesunde Besurtheilungskraft dazu; und diese meine Lehre verstehet sich hauptsächlich, wenn man allein spielet: denn in Stücken von mehr Stimmen könnte es der Componiste wegen der Fortschreitung der Unterstimme oder Mittelstimme eigentlich also verlangen. 3. E.



S. 6.

Die lauten Vorschläge entspringen aber nicht allemal aus der vorher gehenden Note. Sie werden auch frey angestossen. 3. E.



So sind sie geschrieben.

So muß mans spielen.

S. 7.

Sie kommen auch nicht allezeit vom nächsten Tone; sondern aus allen Stufen. Und da machen sie (c) die Figur des Aufenthalts im vorigen Tone.

S. 8.

(c) Dieß ist zwar Figura retardationis. Das erste Beyspiel ist aber auch eine Wiederholung, die man unter die Figuren der Redekunst zählet und mit ihrem rechten Namen Anaphora heisset.



S. 8.

Vor allem muß man beobachten: erstlich, daß man bey den absteigenden Vorschlägen niemals die leere Sente zum Vorschlag brauche: sondern daß man, wenn ein Vorschlag auf eine solche fällt, selben allemal mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Sente nehme. Zwoyten muß die Stärke des Tones bey den langen und längern Vorschlägen allezeit auf den Vorschlag; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mäßigung des Bogenstriches geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben. Man kann einen langen Vorschlag, von denen hier die Rede ist, gar leicht etwas weich anstoßen, den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen, in der Mitte des Vorschlags die größte Stärke anbringen, und alsdann die Stärke so verlieren, daß letztlich die Hauptnote ganz piano darein schleift. Absonderlich aber hüte man sich bey der Hauptnote mit dem Bogen nachzudrücken. Man muß nur den Finger, mit dem der Vorschlag gemacht wird, aufheben, den Bogen aber gelind fortgehen lassen.

S. 9.

Nun giebt es auch kurze Vorschläge, bey denen aber die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vorschlag, wenn mehr halbe Noten nach einander kommen, deren jede mit einem Vorschlagdichen bezeichnet ist; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist, die aber in einer solchen Passage steckt, welche gleich von einer zweyten Stimme

me in der höhern Quarte oder in der tiefern Quinte nachgeahmet wird; oder wenn man sonst vorsteht, daß durch einen langen Vorschlag die Regelmäßige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidiget würden; und endlich wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stufenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren jede einen Vorschlag vor sich hat; in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielt, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beispiele, wo der Vortrag mit langen Vorschlägen viel zu schläferig klingen würde.



Bei diesen Septbindungen sollte man zwar allezeit erst bei der Achtheilnote (♯) von dem Vorschlage in die Hauptnote einfallen, wie S. 5. gesagt worden: allein wenn eine zwote Stimme dabey ist, gefällt es mir gar nicht. Denn, erstlich, fällt die Septime erst mit der Grundnote ein, und hat ihre rechte Vorbereitung nicht; obwohl etwa einer sagen möchte: das Gehör werde durch das Ses-

mitonium des Vorschlags betrogen, und durch diesen Aufenthalt, als ein zierliche Suspension dennoch schon vergnügt. Zweytens fallen die Töne im ersten halben Theile des Tactes so widrig zusammen, daß, wenn es nicht recht geschwind weggespielt wird, die Dissonanze dem Gehör unerträglich ist. Z. E.



§. 10.

Die aufsteigenden Vorschläge sind überhaupts nicht so natürlich, als die absteigenden; sonderheitlich die, welche aus dem nächsten, und zwar aus einem ganzen Tone herfließen: weil sie meistens Dissonanten sind. Wer weiß aber nicht, daß die Dissonanten nicht aufwärts, sondern abwärts müssen gelöst werden? (d) Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischenstücken dazu spielt, die durch die richtige Auflösung der Dissonanten das Gehör vergnügen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern. Z. E.

So wird es geschrieben.



So spielt man.



Die ordentliche Lösung der Dissonanten.



Die Grundstimme.



Auf

(d) Wenn der Bass oder die Grundstimme immer in einem Tone ruhet, darf man freylich nicht so vorsichtig handeln, und man kann alle aufsteigende Vorschläge anbringen.

Auf diese Art fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und die zwei kleinen Nöthen sammt der darauf folgenden Hauptnote werden gelind daran geschleifet, wie es schon S. 8. ist gelehret worden.

S. 11.

Man pflegt auch den aufsteigenden Vorschlag mit zwei Noten von der Terze zu machen und an die Hauptnote anzuschleifen, wenn auch gleich dem Aussehen nach der Vorschlag aus dem Nebentone herfließen sollte. Diesen Vorschlag mit zweien Noten heißt man den Schleifer. Z. E.



Der Schleifer wird aber meistens zwischen zwei entfernten Noten angebracht.



Die erste und punctierte Note wird stärker angegriffen und lange ausgehalten, die zweite abgekürzte aber in der möglichsten Kürze mit der Hauptnote stille daran geschleifet. Man machet den Schleifer aber auch mit gleichen Noten, wie wir im Beispiele (3) sehen. Doch fällt auch hier die Stärke auf die erste der zwei Vorschlagnoten.

S. 12.

Man kann auch aus dem nächsten Tone einen Vorschlag mit zwei Noten machen, wenn man den über der Hauptnote stehenden Ton dazu nimmt. Aus dieser Art der aufsteigenden Vorschläge entstehen die sogenannte Anschläge, die auch so gar die entfernte Note wiederholen, und dann erst den über der Hauptnote stehenden Ton gelind ergreifen, und beide an die Hauptnote anschleifen. Hier sind die Beispiele.

The image shows four musical examples on a single staff, labeled (1) through (4). Each example is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat).
 (1) Shows a chord attack where the main note is strong and the grace notes are weak.
 (2) Shows a dotted note held long, with a grace note that is weak and slides into the main note.
 (3) Shows a chord attack similar to (1), with a strong main note and weak grace notes.
 (4) Shows a dotted note held long, with a grace note similar to (2).

Es ist aber wohl zu merken, daß der Anschlag mit zwei gleichen Noten in den Beispielen (1) und (3) schwach angespielt und nur die Hauptnote stark vorgelesen werde; da im Gegentheile bey dem punctierten Anschlage in den Beispielen (2) und (4) die punctierte Note stärker angespielt, lange ausgehalten, und die kurze mit der Hauptnote schwach daran geschleift wird.

§. 13.

Wenn man den aufsteigenden Vorschlag nur mit einer Note und aus dem nächsten Tone nehmen will; so klingt es gut, wenn er gegen der Hauptnote einen halben Ton beträgt. Z. E.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. It illustrates an ascending half-tone suggestion where a single note is followed by a half-tone interval.

Deswegen läßt es sehr gut bey einer Schlußnote. Z. E.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. It illustrates a large seventh chord with a second and fourth accompaniment.

Und die grosse Septime, mit der Secund und Quart begleitet, spricht dem aufsteigenden halbtönigen Vorschlage das Wort, und macht einen guten Eindruck in den Gemüthern der Zuhörer; absonderlich wenn die Vorschläge bey den übrigen Stimmen auch allemal hingesehet sind, und bey dem Abspielen genau beobachtet werden. Z. E.

Es kömmt aber auch die vergrößerte Quint noch dazu, und sie vertheidiget den Gebrauch des halbtönigen Vorschlags durch sich selbst. 3. E.

Man vergesse aber nicht, daß die Stärke auf den Vorschlag, die Schwäche aber auf die Hauptnote fallen muß. Wovon die Art des Vortrags S. 8. ist gelehret worden.

S. 14.

Die Vernunft und das Ohr überzeugen uns also, daß ein aus dem Nebentone herfließender und aufsteigender töniger und langer Vorschlag platt wegspielt nicht allezeit, der halbtönige aber allemal gut sey: weil er, er fliesse aus der größern Terze, aus der dreytönigen Quarte; oder aus der vergrößerten

größerten Sechste, allezeit oder durch die vergrößerte Quint, oder durch die vergrößerte Secund, oder durch die grosse Septime sich regelmässig löset. Derjenige leget demnach seine schlechte Einsicht in die Regeln der Seckunst an Tag, welcher in seiner Composition einen aufsteigenden ganztönigen Vorschlag in einer solchen Passage anbringet, die ihn auf das allernatürlichste von oben herab führet, und wo ein ieder, ohne daß es hingezeichnet ist, schon selbst einen absteigenden Vorschlag machen würde. Z. E.



Heißt das nicht den aufsteigenden Vorschlag recht ungeschickt (so zu reden) bey den Haaren herben ziehen? da es doch der Natur gemäß also heißen muß.



Denn die Vorschläge sind nicht erdacht worden, um eine Verwirrung und Härte des Vortrags anzurichten; sie sollen ihn vielmehr ordentlich zusammen verbinden und eben dadurch gelind, singbarer und dem Gehör angenehmer machen.

§. 15.

Die aufsteigenden Vorschläge werden auch sehr oft aus entfernten Tönen hergeholt, wie bey den absteigenden Vorschlägen geschieht, wovon §. 7. gesprochen worden. Hier ist ein Beyspiel.

Retardatio.



Anaphora.



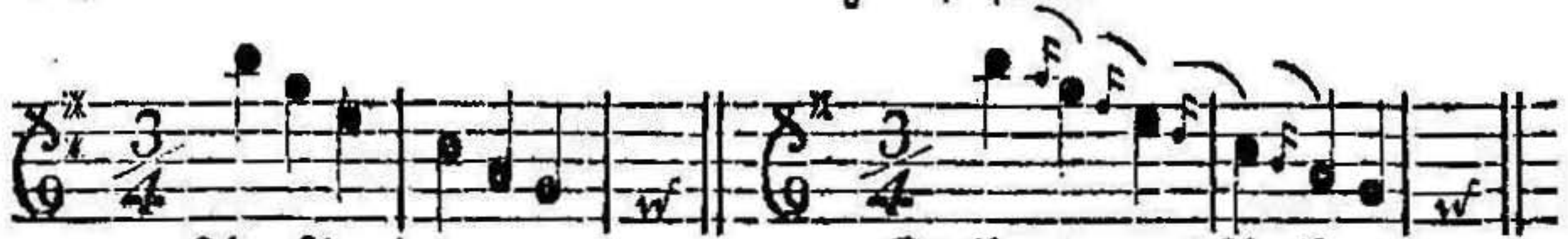
Auch hier fällt die Stärke allemal auf den Vorschlag, und wird nach der im S. 8. gegebenen Lehre gespielt.

S. 16.

Dies waren nun lauter anschlagende Vorschläge, die der Componist anzeigen muß, oder wenigstens soll und kann: wenn er sich anders eine vernünftliche Hofnung eines guten Vortrags seiner niedergeschriebenen Stücke machen will. Und bey allem dem wird manche gute Composition oft elendig gemartert. Nun kommen wir auf die durchgehenden Vorschläge, Zwischenschläge und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt, und die selten oder gar nicht von den Componisten angezeigt werden. Sie sind also solche Auszierungen, die der Violinist nach seiner eigenen gesunden Beurtheilungskraft am rechten Orte muß wissen anzubringen. Hier folgen sie.

S. 17.

Die ersten sind die durchgehenden Vorschläge. Diese Vorschläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, in welche sie abfallen, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden Note gespielt werden. Man könnte freylich den Vortrag durch kleine Nötchen bestimmen; allein es würde etwas sehr neues und ungewohntes seyn. Der es ausdrücken will, setzet es schon in richtig eingetheilten Noten hin. Man pflegt diese durchgehende Vorschläge bey einer Reihe Noten anzubringen, die eine Terze von einander abstehen. Z. E.



Ohne Auszierung.

So könnte mans schreiben.

her. hin. her.

So aber werden sie gespielt, und auch am geschicktesten geschrieben.



Die Sechzehnthelnote wird ganz gelind und still ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achtthelnote.

S. 18.

Man kann die durchgehenden Vorschläge auch bey den Noten anbringen, die hinauf oder herab stufenweise gehen. Z. E.



Die nackenden Noten.

So könnte mans schreiben.

her. hin. her.



So muß man es spielen, und auch schreiben.



Ohne Auszierung.

Die Art den Vortrag anzuzeigen.

her. hin.



So wird es gespielt, und auch am besten geschrieben.

S. 19.

S. 19.

Unter die durchgehenden Vorschläge gehören auch jene willkürliche Auszierungen, die ich übersteigende und untersteigende Zwischenschläge nennen will. Sie gehören zwischen den Vorschlag und die Hauptnote, und fallen ganz gelind von dem Vorschlage auf die Hauptnote ab. Man sehe ihre Gestalt und ihr ganzes Herkommen. Hier sind die absteigenden.

Der Grund davon.



Mit dem aus-
geschriebenen
Vorschlag.



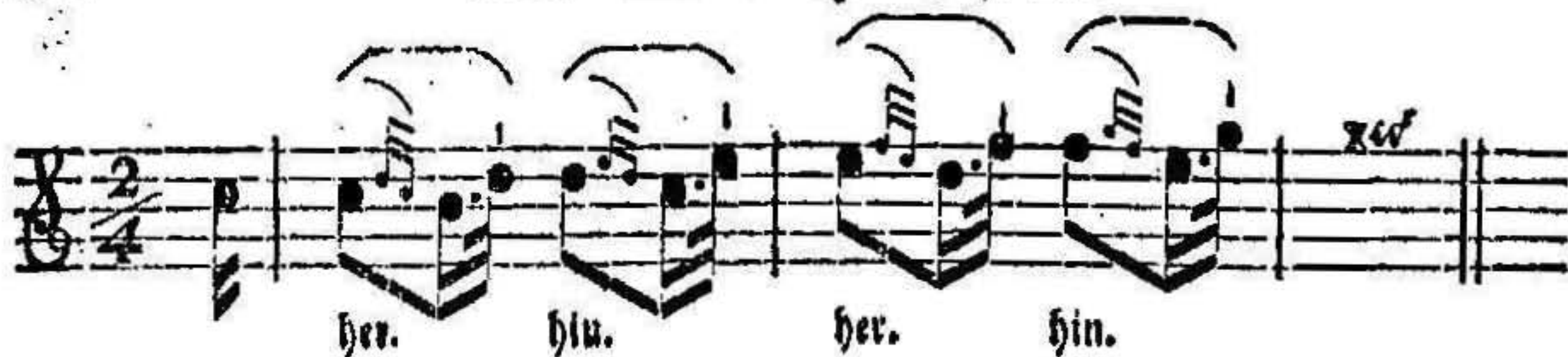
Mit den zwi-
schenschlägen
ausgezieret.



So muß man
spielen.

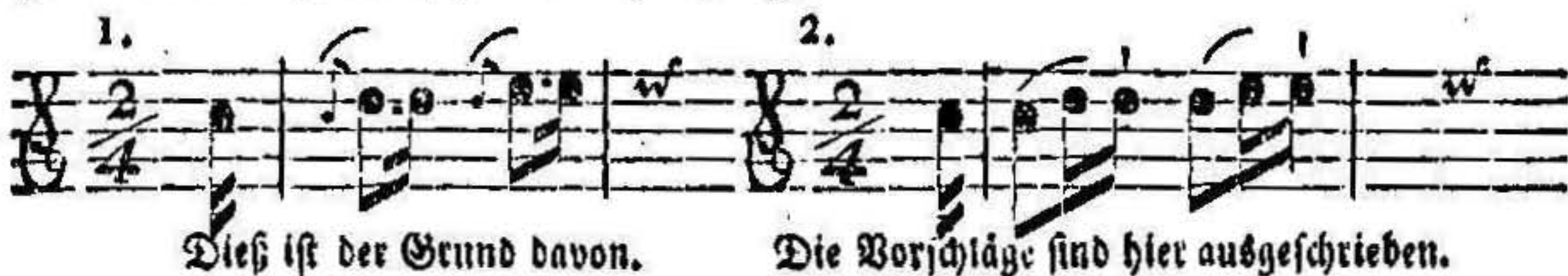


Wenn mans nun aber noch besser und recht lebhaft spielen will: so muß man die erste Note jedes Viertheils stark angreifen, die übrigen Noten gelind dar- ein schleifen, die vorletzte Note punctirt und die letzte späth; jedes Viertheil aber an einem Bogenstriche nehmen. 3. E.



§. 20.

Die aufsteigenden Zwischenschläge werden eben also gespielt, und man hat das nämliche dabei zu beobachten. 3. E.



Dies hingegen klingt lebhafter.



Daß diese aufsteigenden Zwischenschläge dem um einen ganzen Ton aufsteigenden Vorschlage zur Hülfe kommen, weiß man aus dem §. 10.

§. 21.

Es liegt klar zu Tage, daß ein Violinist wohl muß zu unterscheiden wissen, ob, und was für eine Auszierung der Componist schon ausgesetzt hat? und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann? wir sehen es Sonnenklar in den Beispielen des 19. und 20. Paragraphs. Denn wie schlecht würde es klingen, wenn der Violinist den vom Componisten schon hingesezten und in den Tact eingetheilten Vorschlag noch mit einem absteigenden langen Vorschlage beehren wollte. Es heißt 3. E.

Alle-

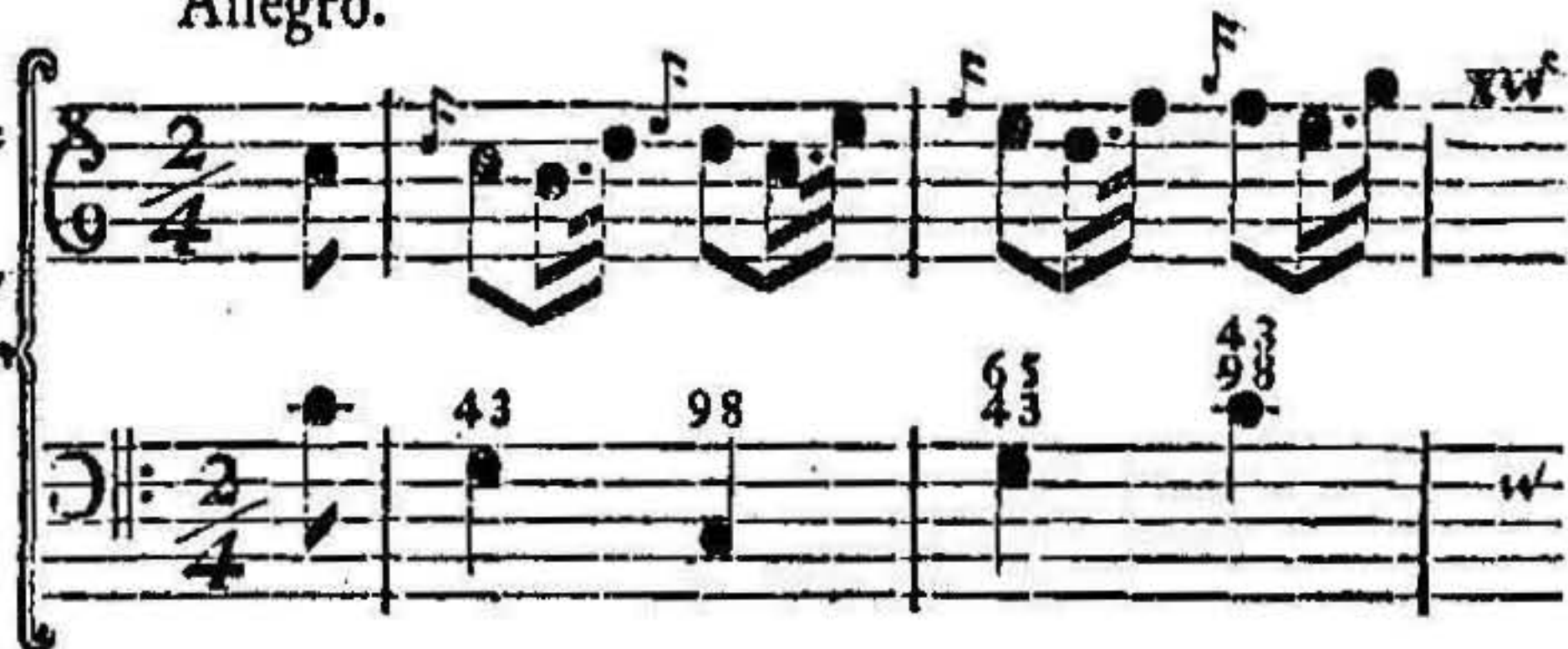
Das neunte Hauptstück.

211



Allegro.

Es wird aber etwa diese unndthige Ausziehung angebracht. Doch, man verstehe mich wohl, ich rede von einem langen Vorschlage, auf den die Stärke des Tones fällt.



Hier können iene ungeschickte Spieler, die alle Noten verkäufeln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzten Noten nicht platt wegspieler. In dem gegenwärtigen Beispiele sind die absteigenden Vorschläge schon niedergeschrieben und in den Tact eingetheilet. Sie sind Dissonanten die sich schon und ordentlich auflösen, wie wir aus der Unterstimme und aus den darüber gesetzten Zahlen sehen, die man mit ihrem rechten Namen die Signaturen nennet. Wer greift es nun nicht mit Händen, daß es sehr elend läßt, wenn man das natürliche mit noch einem langen Vorschlage verderbet? wenn man den Dissonanten, der vorher schon regelmässig vorbereitet ist, anläßt, und eine andere ungerimte Note dafür ergreift? ja wenn man gar die Stärke des Tones auf den unndthig dazu kommenden Vorschlag wirft, den Dissonanten aber sammt der Auflösung erst still daran schleift; da doch der Dissonant stark klingen, und sich bey der Auflösung nach und nach erst verlieren solle?

Allein was kann der Schüler dafür, wenn es sein Lehrmeister selbst nicht besser versteht, und wenn der Lehrmeister selbst auf gut Glück in den Tag hinein spielt ohne zu wissen was er thut? Und dennoch will oft noch dazu ein solcher gerathewohl Spieler ein Componist heißen. Genug! man mache keine, oder nur solche Auszierungen die weder die Harmonie noch Melodie verderben. Und in Stücken, wo mehr als einer aus der nämlichen Stimme spielen, nehme man alle Noten so, wie es der Componist vorgeschrieben hat. Man lerne endlich einmal gut lesen, bevor man mit Figuren um sich werffen will: denn mancher kann ein halbes Duzend Concerte ungemein fertig und sauber wegspielen; kömmt es aber dazu, daß er etwas anders gleich von der Faust weggeigen solle, so weis er nicht drey Tacte nach des Componisten Meinung vorzutragen: wenn gleich der Vortrag auf das genaueste bestimmt ist (e).

S. 22.

Es giebt noch einige in dieses Hauptstück gehörige Auszierungen, deren ich eine den Ueberwurf, die andere einen Rückfall oder Abfall, die dritte den Doppelschlag, die vierte den Halbtiller und die fünfte den Nachschlag nennen will. Der Ueberwurf ist eine Note, die vor dem Vorschlage an die vorhergehende Note ganz still angeschleift wird. Dieser Ueberwurf wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die Terz, Quart, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den aufsteigenden Vorschlag dadurch mit dem absteigenden als dem bessern Vorschlage zu verwechseln; theils aber eine Note dadurch singbarer, theils lebhafter zu machen. Z. E.

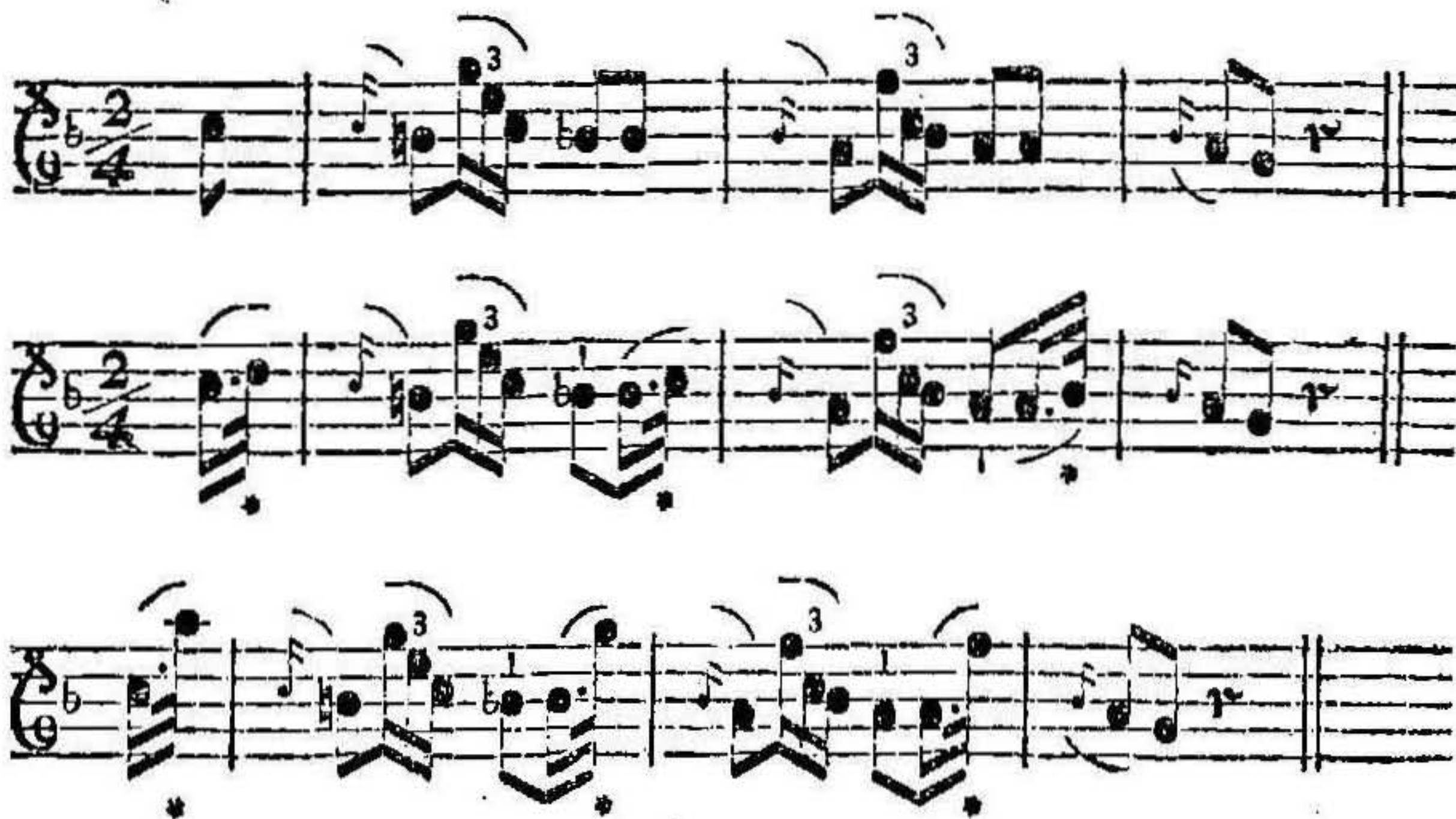
Das

(e) Ich eifere für die Reinigkeit des Vortrags: man nehme mirs also nicht übel, daß ich die Wahrheit rede. Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc sum. Horat.

Das Beispiel (a) zeigt uns den absteigenden Vorschlag an. Im Beispiele (b) sehen wir, daß der Vortrag lebhafter und im Beispiele (c), daß er singbarer wird: überhaupt aber wird man auch bei veränderter Unterstimme in (b) die regelmäßige Vorbereitung der Septime, und bei (c) die Vorbereitung der Sechste finden.

§. 23.

Man kann den Ueberwurf aber auch in den nächsten, und auch in andere entfernte Töne machen. Ich will einige Beispiele hersehen (*).



§. 24.

Der Ueberwurf will mir hingegen gar nicht gefallen, wenn die Oberstimme mit der Grundstimme aus der grössern Terze in die reine Quint geht. Denn hieraus entstehen zwei Quinten, die doch aus der guten Musik verbannet sind. Z. E. *

Adagio.

Ein recht langer Vorschlag vom (e) in die halbe Note (d) kann es zwar in etwas verdecken.

So gefällt es mir aber besser.

S. 25.

Gleichwie der Ueberwurf hinaus geht, so fällt eben bey der nämlichen Note der Rückfall oder Abfall gegen die darauf folgende Note oder gegen den darauf kommenden Vorschlag herab. Dieß geschieht, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note so weit entfernt, oder auch so trocken und schläferig hingesehet ist, daß man durch diese Auszierung die Figuren besser zusammen hengen, oder lebhafter machen muß. Z. E.

So kann mans spielen.

Man fällt auch auf die nächste Note ober dem Vorschlage herunter, oder gar auf die Note des Vorschlages selbst, um eine Vorbereitung des Dissonanten zu machen. Z. E.

Ohne Auszierung.

Mit

Mit dem Rückfalle
auf die nächste Note
über dem Vorschlage.

The first musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure has a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G3. The second measure has a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third measure has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. Fingerings are indicated above the notes: b5, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 6.

Mit dem Abfalle auf
den Ton des Vorschlags.

The second musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure has a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G3. The second measure has a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third measure has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. Fingerings are indicated above the notes: b5, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 6.

§. 26.

Einen Abfall auf den absteigenden Vorschlag selbst kann man allezeit machen. Aber auf die nächste Note über demselben läßt es sich nicht allemal thun. Es kömmt auf die Grundnote an. Z. E.

The musical notation is in 2/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. There are some markings like a star and a '7' below the notes.

Wenn man bey der ersten Note einen Abfall in das (b) z. E. machen wollte, so wäre es zwar der Rückfall in den nächsten Ton über dem Vorschlage; allein es würde zur Grundnote (c) sehr elend klingen, und sowohl Melodie als Harmonie verderben. Bey der zweiten Note

A small musical notation diagram showing a single note on a staff. The note is a quarter note G4 on the second line of the treble clef staff.

Note, nämlich beim * (d), ist es hingegen ungemein gut: weil der Rückfall ins (g) zum Grundtone die Sechste macht. Da man nun um die Harmonie nicht zu verderben bey der ersten Note nicht in das (d), sondern ins (c), folglich in den Ton des Vorschlags fallen muß; so mag man auch bey der zwoten Note in die falsche Quint nämlich ins (f) herab gehen, um dadurch die Vorbereitung der reinen Quarte zu machen. Nun schliesse ein ieder selbst, ob nicht zur regulären Spielart oder die Einsicht in die Sekunst, oder eine ungemein gute natürliche Beurtheilungskraft erfordert werde?

§. 27.

Der Doppelschlag ist eine Auszierung von vier geschwinden Nötchen, die zwischen dem aufsteigenden Vorschlage und der darauf folgenden Note angebracht, und an den Vorschlag angehänget werden. Die Stärke des Tones fällt auf den Vorschlag, bey dem Doppelschlage verlihet sich die Stärke, und die Schwäche kömmt auf die Hauptnote. Man sehe wie der Doppelschlag anzubringen ist in dem Beispiele.

Ohne Auszierung.



Mit dem Doppelschlage.



Und so wird es gespielt.



§. 28.

Der Doppelschlag kann aber auch zwischen zwei nahe benachbarten, oder zwischen entfernten Hauptnoten angebracht und beide Noten dadurch mit einander verbunden werden.

Herabstrich. Hinaufstrich.

Herabstrich. Hinaufstrich.

S. 29.

Schier eben so sieht der Halbtriller aus; nur daß er umgekehret ist. Er wird zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote, doch so geschwind angebracht, daß er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich läßt; daher er auch den Namen hat. Die Stärke fällt auch hier auf den Vorschlag; das übrige muß sich im Tone verlieren. Hier ist ein Beyspiel.

Nur mit einem Vorschlage.

Mozarts Violinschule. E e Mit

Mit dem Halbtriller.



So muß mans spielen.



S. 30.

Nun will ich noch eine Art der hieher gehörigen Auszierungen beibringen, die ich Nachschläge nennen will. Es sind dieselben ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhänget, um den Vortrag lebhafter zu machen. Die erste, dieser zwei Noten wird aus dem nächsten höhern oder tiefern Tone genommen, und die zweite ist die Wiederholung des Haupttones. Beide Nötchen müssen sehr geschwind und erst am Ende der Hauptnote vor dem Eintritt in den folgenden Ton genommen werden. Z. B.



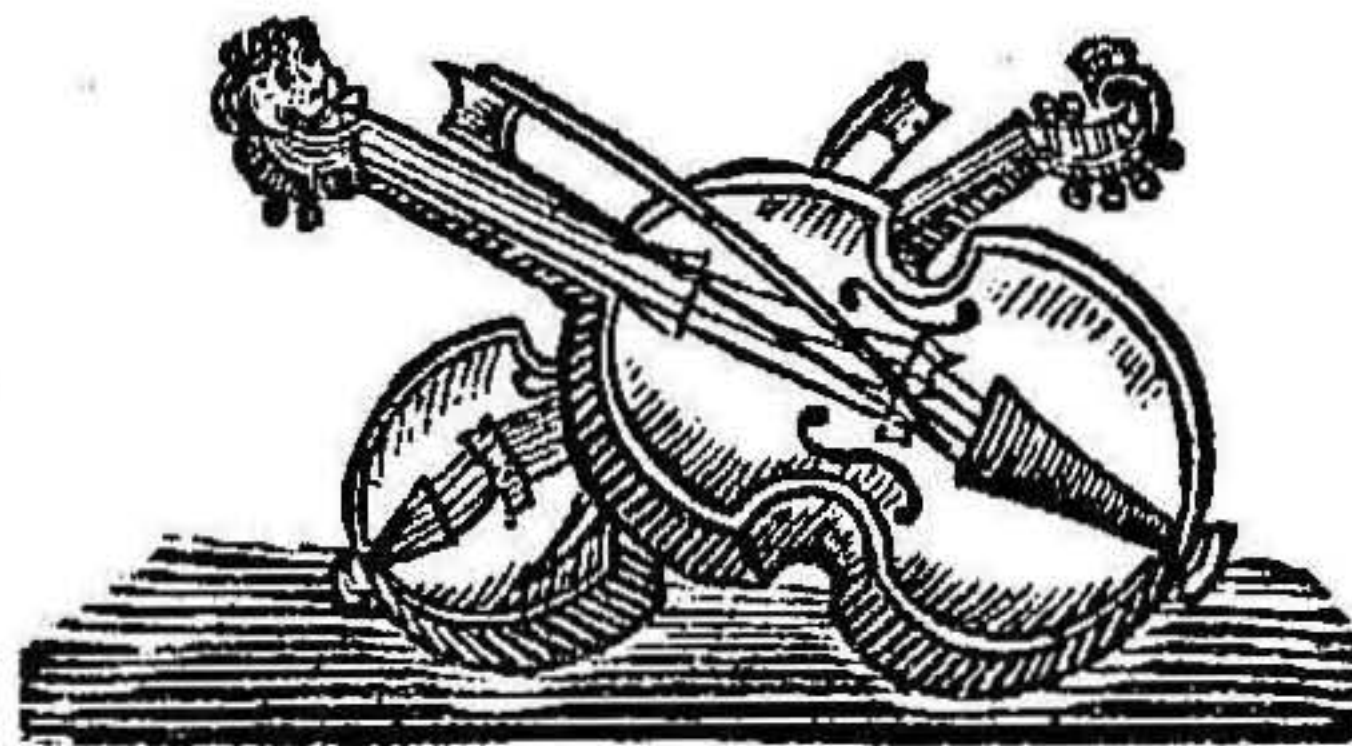
Von oben.

Von unten.

Co



Diese Nachschläge, Zwischenschläge, und alle die ist beygebracht durchgehende Vorschläge, und Auszierungen müssen keineswegs stark angestossen sondern gelinde an ihre Hauptnote angeschleifet werden; wodurch sie sich auch von den anschlagenden Vorschlägen, bey denen man die Stärke anbringt, gänzlich unterscheiden, und nur in dem allein mit ihnen übereinkommen daß sie in dem nämlichen Striche an die Hauptnote gezogen werden.







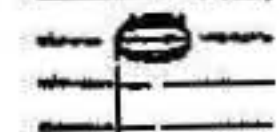
Das zehente Hauptstück.

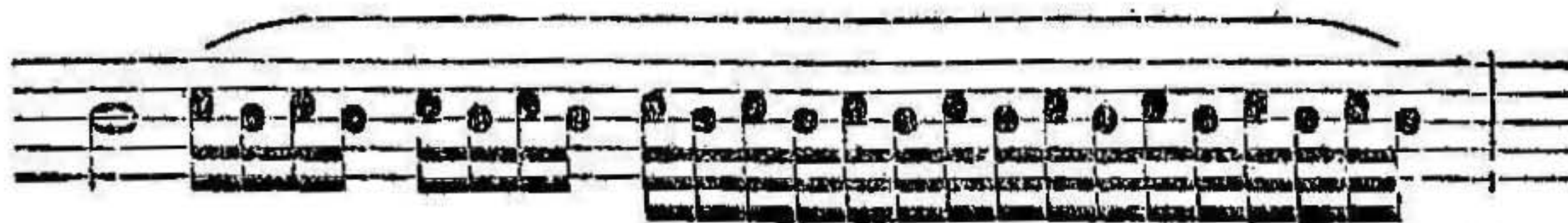
Von dem Triller.

§. 1.

Der Triller ist eine ordentliche und angenehme Abwechslung zweener nächster Töne, die oder um einen ganzen, oder um einen halben Tone voneinander absteigen. Der Triller ist demnach hauptsächlich zweyerley: nämlich der mit der grössern, und mit der kleinern Secunde. Und ich kann nicht einsehen warum einige das Anschlagen der kleinern Secunde mit dem Wort Trillette von dem Anschlagen der grössern Secunde, als dem Triller (trillo) unterscheiden wollen: da doch Trillette nur einen kurzen Triller, Trillo aber allemal einen Triller anzeigt; er sey hernach vom ganzen oder halben Tone gemacht.

§. 2.

Daß man jene Note, bey der man einen Triller anbringen muß, mit einem kleinen (tr) Buchstaben bemerke, wissen wir aus dem dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks. Nun muß man den Finger, mit der man eine solche mit dem (tr) bezeichnete Note greift, stark niederdrücken; und mit dem nächsten Finger den über diese Note stehenden höhern ganzen oder halben Ton anschlagen, und wieder auf lassen, so, daß diese zween Töne immer wechselsweis gehöret werden. Z. E.  Hier wird der erste Finger unverrückt und stark im (h) niedergehalten:  der zwente oder trillierende Finger aber wird ganz leicht in der puren  (c) Note auf und niedergeschlagen; welches man ganz langsam also üben muß.



§. 3.

Da nun aber der Triller entweder mit der grössern oder mit der kleinern Secunde geschlagen wird; so hat man genau auf die Tonart des Stückes und die nebenbey vorkommenden Ausweichungen in die zufälligen Tonarten zu sehen. Es ist ein schändlicher Fehler, den manche haben, die nicht nur allein niemals dahin sehen, ob sie den Triller mit der grössern oder kleinern Secunde schlagen müssen; sondern die den Triller entweder gar in der Terze oder im 3. nichtentone auf gerathewohl machen. Man muß also den Triller weder höher noch tiefer anschlagen, als es die Tonart des Stückes erfordert. Z. E.



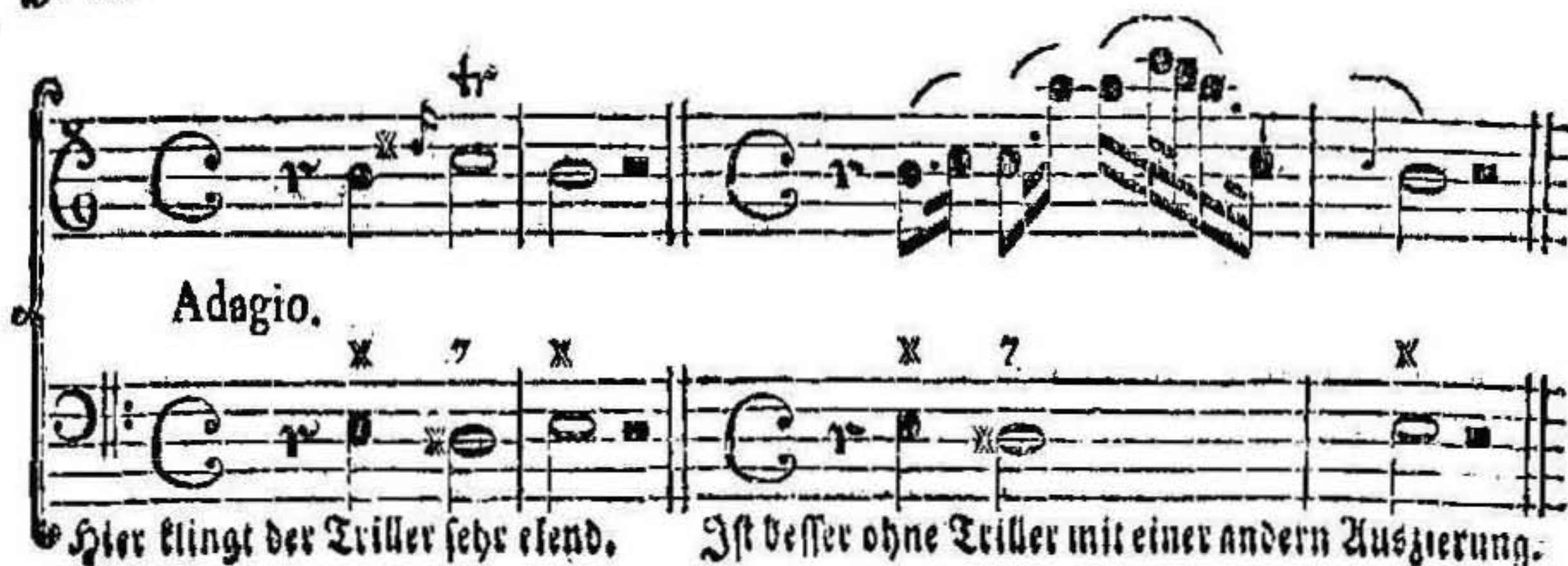
Mit der grösseren Secunde, oder der ganzednige Triller.



Mit der kleinern Secunde, oder der Halbednige.

§. 4.

Es giebt nur einen Fall, wo es scheint als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrösserten Secunde machen: Und ein grosser italiänischer Meister lehret seine Schüler so. Allein auch in diesem Falle ist es besser, wenn man den Triller gar weg läßt, und davor eine andere Auszierung anbringeret. Z. E.



Ja ich sehe gar nicht, warum man in diesem Falle nicht sollte den Triller mit dem puren natürlichen (d) anschlagen können? Man versuche es nur selbst.

S. 5.

Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn gleich von oben herab zu schlagen anfangen. Z. E.



Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden Vorschlag, den man etwas länger aushält, oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe, oder durch eine solche zurückschlagende Bewegung vorbereiten, die man Ribattuta nennet, und welche man bey dem Schlusse einer Cadenze anzubringen pfleget, wo man sich an das Zeitmaß nimmer binden darf.



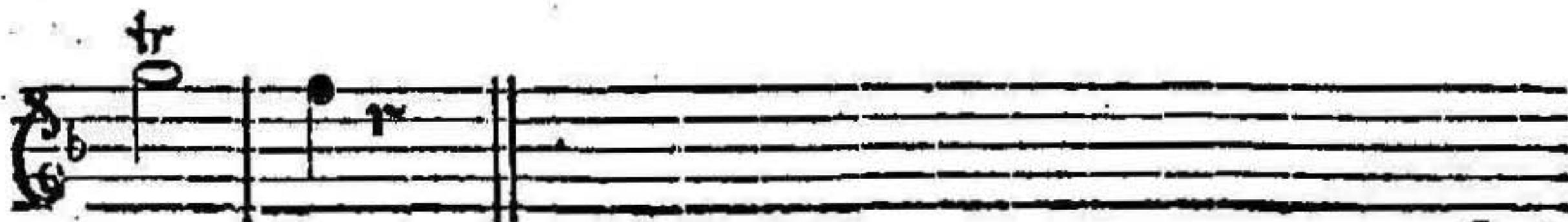
Die Vorbereitung durch den absteigenden Vorschlag.



Durch den aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe.



Durch die Ribattuta oder Zurückschlag.



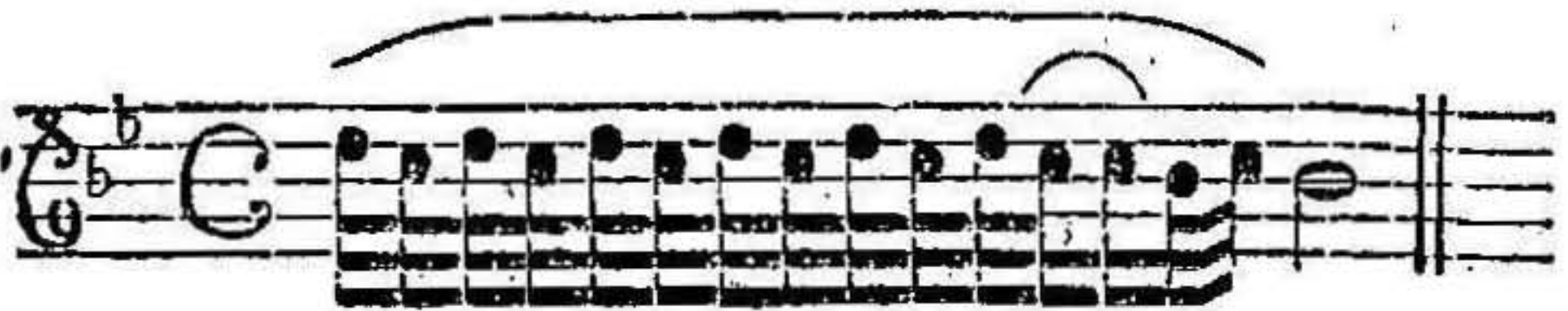
§. 6.

Eben also kann man den Triller entweder plattweg, oder mit einer Auszierung schliessen. Z. E.

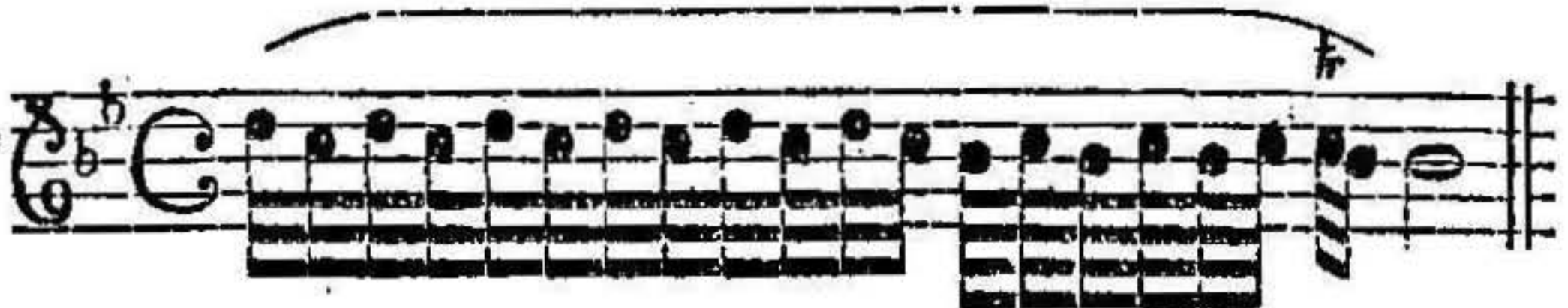
So schliesset man am gewöhnlichsten und natürlichsten.



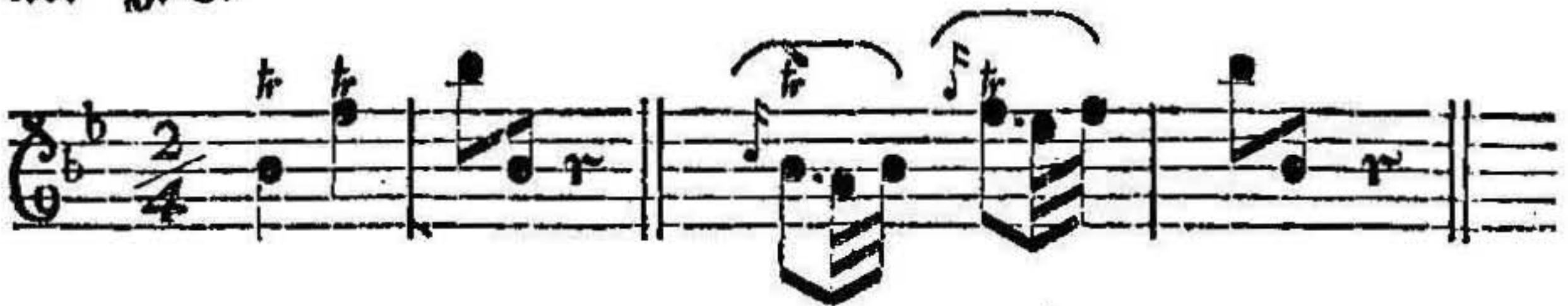
Oder mit dem Nachschlage.



Ein ausgezierter Schluß.

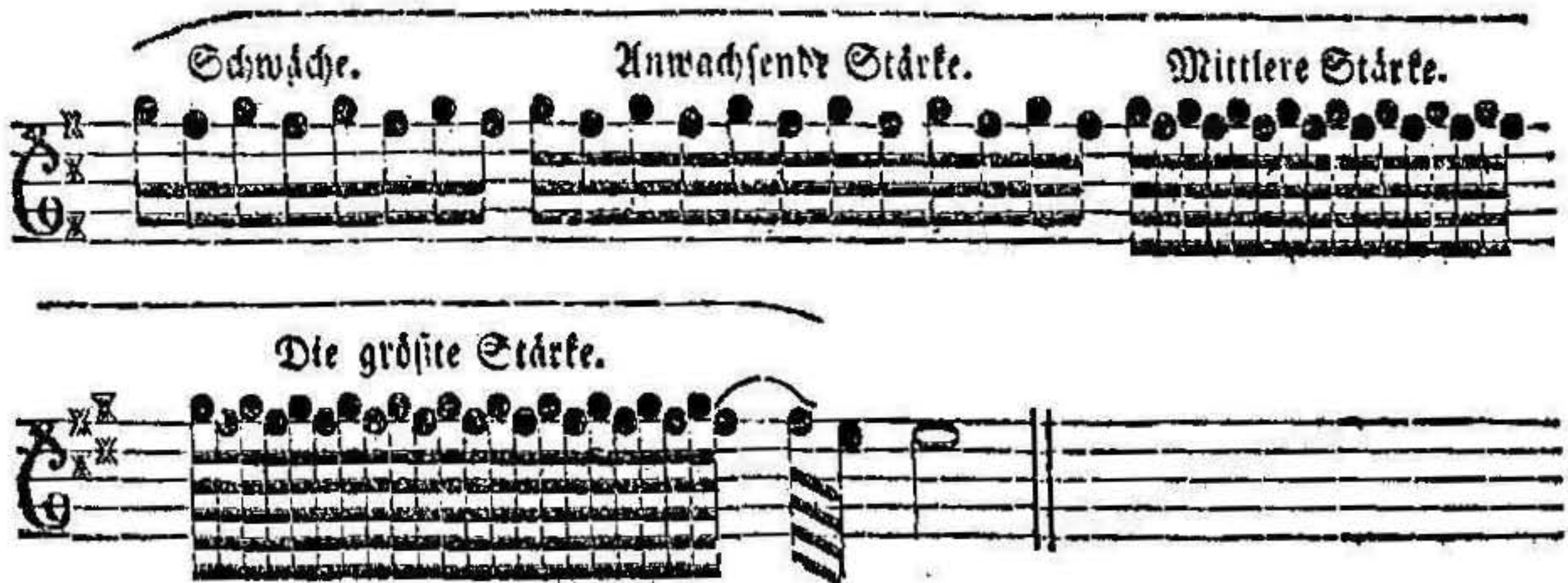


Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurzen Triller. Z. E.



§. 7.

Der Triller läßt sich der Geschwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langsamen, mittelmäßigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein lustiges, doch auber ein gemäßigtes und artiges Tempo haben; der geschwinde in Stücken die recht lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistens bey den Cadenzen. Diesen letztem pflegt man auch mit piano und fort auszuschnücken; denn er wird am schönsten auf die hier beygefügte Art vorgetragen.



§. 8.

Der Triller muß überhaupts nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wird er unverständlich, meckerend, oder ein sogenannter Geißtriller. Ferner darf man auf den feinem und hochgestimmten Seyten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Seyten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sich sehr geschwind bewegen. Und endlich muß man auch, wenn man ein Solo spielet, den Ort beobachten, wo man seine Stücke aufzuführen gedenket. An einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu austapeziert ist, oder wo die Zuhörer gar zu nahe sind, wird ein geschwinder Triller von besserer Wirkung seyn. Spielet man hingegen in einem grossen Saal, wo es sehr klinget, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt: so wird man besser einen langsamen Triller machen.

§. 9.

Man muß vor allem sich üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet ist: und es würde eben so ungereimt lassen da: bey abzusehen, und den Bogen zu ändern; als wenn ein Sänger mitten in einer langen Note Athem holen wollte. (a) Es ist auch nichts abgeschmackters, als wenn bey einer Cadenze, wo man an das Zeitmaas nicht gebunden ist, der Triller so schnell und unerwart abgebrochen wird, daß die Ohren der Zuhörer

(a) Es kann zwar alles zur Mode werden: und ich sah wirklich schon einige die bey der Cadenztriller den Bogen ein paar mal änderten, um nur einen recht schrecklichen langen Triller zu machen, und dadurch ein Bravo zu erhalten. Mir gefällt es nicht.

höret mehr beleidiget als belustiget werden. Es wird in solchem Falle dem Gehör etwas entrissen; und man bleibt eben deswegen unergnüt, weil man noch eine längere Aushaltung erwartet hat: gleichwie es den Zuhörern gewiß ungemeyn hart fällt, wenn sie den Mangel des Aethens an einem Singer bemerken. Doch ist auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maasse langer Triller. Man gehe demnach den mittlern Weeg, und mache einen solchen Triller, welcher dem guten Geschmacke am nächsten kömmt.

S. 10.

Alle Finger müssen durch eine rechtschaffene Uebung zum Trillerschlage gleich stark und geschickt gemacht werden. Man gelanget nicht geschwinder dazu, als wenn man die Triller durch alle Töne übet, und sonderlich den vierten Finger nicht ruhen läßt. Dieser, da er der schwächste und kürzeste ist, muß durch die pure fleißige Uebung kräftiger, etwas länger, geschickter und brauchbarer werden. Mit dem ersten Finger wird niemals auf der leeren Seite ein Triller geschlagen, ausgenommen bey dem Doppeltriller, davon wir bald hören werden; wo sich auch nicht anders thun läßt. Bey dem einfachen Triller nimmt man anstatt der leeren Seite allemal den zweyten Finger auf der tiefern Nebenseite in der ganzen Applicatur. 3. E.



S. 11.

Die Vorschläge muß man sowohl vor als nach dem Triller am rechten Orte und in gehöriger Länge oder Kürze anzubringen wissen. Wenn ein Triller mitten in einer Passage vorkömmt: 3. E.



so wird nicht nur allein vor dem Triller ein Vorschlag gemacht; sondern der Vorschlag wird durch den halben Theil der Note gehalten: bey dem andern Theile

Theile aber wird erst der Triller mit dem Nachschlage angebracht; so wie es hier ausgesetzt ist.

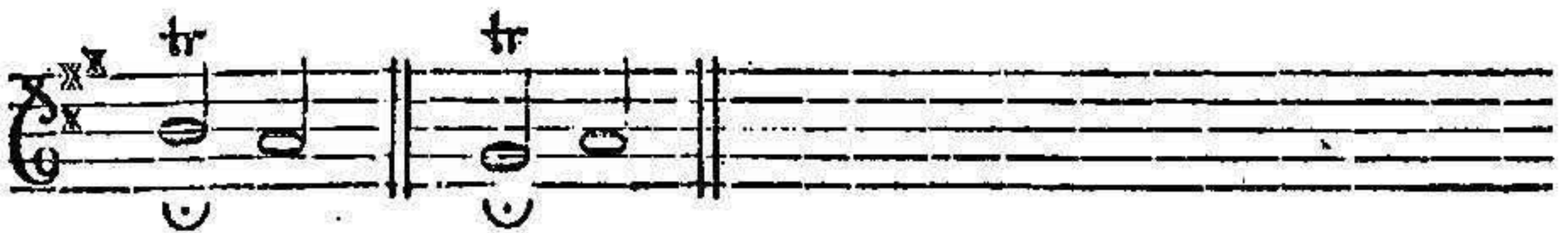


Wenn aber eine Passage mit einem Triller anfängt: so wird der Vorschlag kaum gehört, und er ist in solchem Falle nichts denn ein starker Anstoß des Trillers. Z. E.



§. 12.

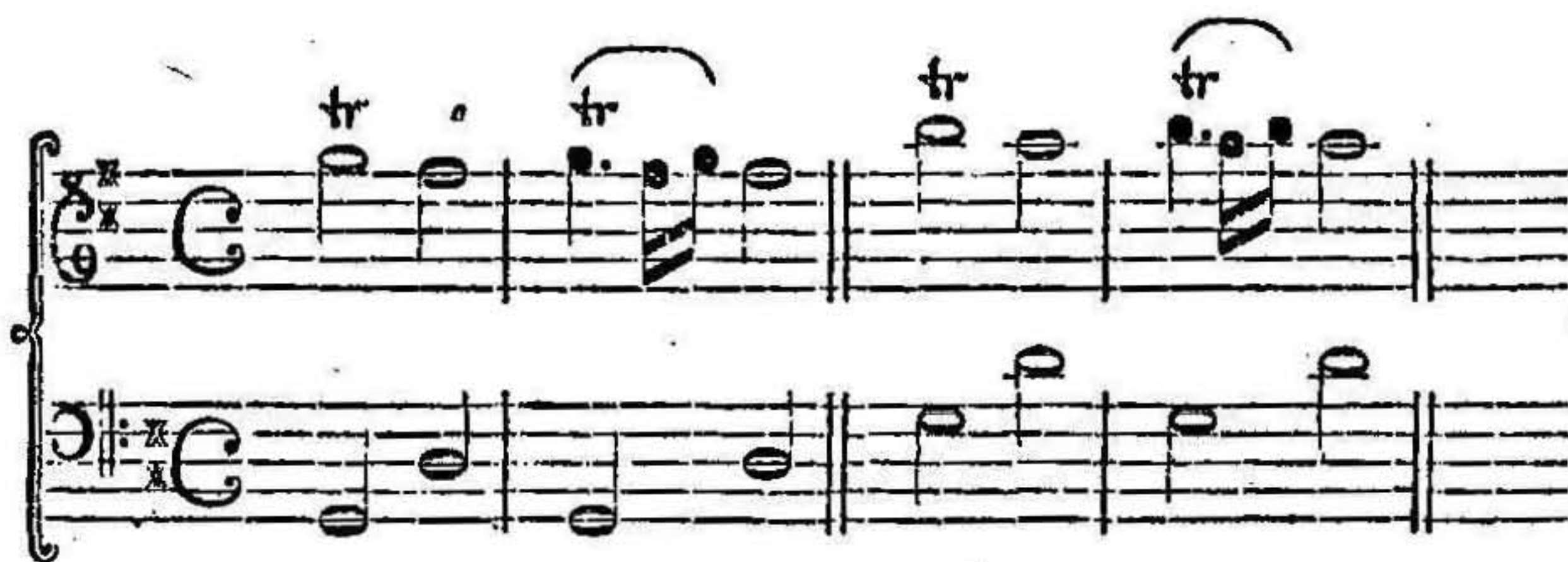
Die auf den Triller unmittelbar folgende Note darf eben auch nicht allemal einen Vorschlag vor sich haben. Bey einer förmlichen Cadenze, sonderheitlich am Ende eines Stückes, und die ohne sich an das Zeitmaass zu binden, nach Belieben gemacht wird, bey einem Hauptschlusse nämlich wird nach dem Triller vor der Schlußnote niemals ein Vorschlag gemacht, es mag hernach die Note von der Quinte herab oder von der grössern Terze hinauf gehen. Z. E.



§. 13.

Auch bey den Zwischencadenzen, die absteigen und lang sind, ist es allemal besser, wenn man durch ein paar Nötchen, die man als einen Nachschlag an den Triller anhängt, und die man etwas langsamer vorträgt, gleich in den Ton der Schlußnote fällt; als wenn man durch einen Vorschlag vor der Schlußnote den Vortrag schläferig macht. Ich verstehe es aber von langen, nicht aber von kurzen Noten, bey denen der Vorschlag allezeit kaum angebracht werden. Hier sind lange Zwischencadenzen.

Es



Es läßt aber noch schöner und singbarer, wenn man der letzten der zwei kleinen Nachschlagnoten noch einen durchgehenden Vorschlag giebt, den man ganz gelind daran schleift. Z. E.



S. 14.

Hingegen muß man bey den langen Zwischencadenzen die aufsteigen, gleich bey dem Schluß des Trillers in die Schlußnote eintreten; oder man muß den Nachschlag nur mit zwei Notchen nehmen, und alsdann einen Vorschlag aus der Terze von zweien Noten machen: welches man aus der Grundnote sehen muß.



Hier läßt sich ein Vorschlag von der Terze machen.

Ff 2

S. 15.



Hier muß man bey dem Ende des Trillers eine Vorausnehmung oder Veranschlagung der Schlußnote anbringen. (*)

§. 15.

Nun soll man freylich auch einige Regeln geben: Wenn und wo die Triller anzubringen sind. Allein wer wird sich doch gleich aller möglichen Zufälle erinnern, die sich in so vielen Sing- und Spielmelodien eräugnen können? Ich will es doch versuchen, und einige Regeln hersehen.

Als eine Hauptregel mag man sich wohl merken, niemals einen Gesang mit einem Triller anzufangen, wenn es nicht ausdrücklich hingeschrieben ist, oder wo es nicht ein besonderer Ausdruck erfordert.

Hier ist es schlecht, wenn man mit dem Triller anfängt.



Hier ist es aber gut.



§. 16.

Man muß überhaupts die Noten nicht mit Trillern überhäuffen. Bey vielen stoff-weise aufeinander folgenden Achttheilnoten oder auch Sechzehnthelnoten, sie mögen geschleifet oder ausgestossen seyn, kann allemal bey der ersten von zweyen der Triller ohne Nachschlag angebracht werden. In solchem Falle

le fällt der Triller auf die erste, dritte, fünfte und siebente Note, u. s. f. Z. E.



Wenn man aber den Triller schon bey der Noten des Aufstreichs außer dem Tacte anfängt: so kommt der Triller auf die zweite, vierte, und sechste Note, u. s. f. Diese Art des Vortrags läßt noch fremder, wenn man ihn, wie es auch seyn soll, mit verändertem Striche abspielet. Man braucht ihn aber nur in lebhaften Stücken, und es sind alle diese Triller ohne Nachschlag.



§. 17.

Wenn man vier Noten vor sich hat, deren die erste ausgestossen, die andern drey aber zusammenge schleifet vorzutragen sind; so kommt der Triller ohne Nachschlag auf die mittlere der drey zusammengezogenen. Z. E.



§. 18.

Die erste von vier gleichen Noten kann man durch den Triller ohne Vorschlag von den übrigen unterscheiden, wenn man die ersten zwei in einem Striche zusammen schleifet, jede der andern zwei aber mit ihrem besondern Striche abbeigt. Z. E.



N. 19.

Wenn man punctirte Noten ohne Vorschläge vortragen will; so kann man in einem langsamen Zeitmaase bey jedem Puncte einen kleinen Triller mit einem geschwinden Nachschlage anbringen.

Adagio.



N. 20.

Man kann aber auch bey punctierten Noten entweder die erste oder die letzte mit einem Triller ohne Nachschlag abspielen. Z. E.

Ein singbarer Vortrag.

1. her. hin. he. hi. he. hi. he. hin. her. hin. her. hin.

2. her. hin. he. hi. he. hi. he. hin. her. hin. her. hin.

oder 3. her. hin. her. hin.

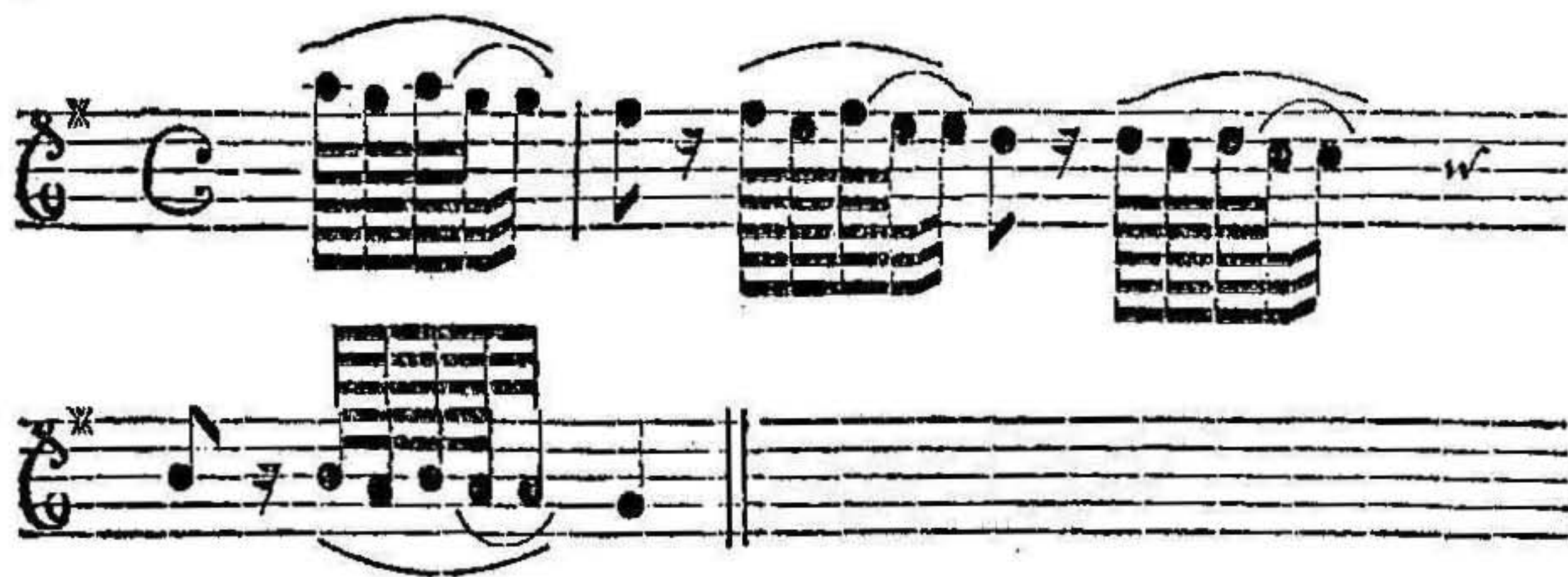
Dieser Vortrag gehdret nur zu Spielmelodien.

Bey dem ersten Beispiele pflegt man nicht jede Note besonders abzutheilen; sondern man nimmt jedes Viertel in einem Bogenstriche, doch so, zusammen: daß bey dem Puncte der Bogen aufgehoben, und die kurze Note am Ende des Bogens, kaum vor der Wendung, noch an den nämlichen Bogenstrich genommen wird.

wird. Im zweiten Beispiele aber muß der Bogen bey dem Punkte völlig von der Violin weggelassen werden; wie ich es hier klärer vor Augen legen will. J. C.



Diese Triller sind aber nur kurze und geschwinde Triller ohne Nachschlag (trilletti) oder sogenannte Pralltriller, die demjenigen, der sonst schon einen guten machen kann, nimmer schwer zu lernen sind. Diese kurzen Triller sehen also aus.



S. 21.

Unter den musikalischen Auszierungen, deren man sich heut zu Tage bedient, sieht man auch aufsteigende und absteigende Triller, die meistens theils schon angezeigt werden. Es sind selbe eine Reihe stufenweise auf und absteigender Noten, deren jede mit einem Triller gezieret wird. Daben ist zu beobachten: erstlich, daß man alle Noten in einem Bogenstriche nehme; oder wenn derselben gar zu viel sind: daß man bey dem Anfange des Tactes, oder im geraden Tacte bey dem dritten Viertel den Strich verändere. Zweytens, muß man den Bogen niemals ganz von der Violin weglassen; sondern man muß die trillierenden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttragen. Driertens muß die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger sich so vereinigen: daß sie nicht nur allein allezeit

zugleich mit einander fortschreiten; sondern daß der Trillersschlag niemals nachlasse, sonst würd' man die leere Sente dazwischen klingen hören.

Man lasse also den Finger mit welchem die Note gegriffen wird allezeit auf der Sente; man rücke mit der ganzen Hand nach, und man verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller schlägt, bewege man beständig, und leicht.

§. 22.

Diese auf- und absteigenden Triller können entwe'er mit dem ersten oder mit dem zweyten Finger, doch allezeit ohne Nachschlag, gemacht werden. 3. E.

Mit dem ersten Finger.



Mit dem zweyten Finger.



§. 23.

Man muß sie aber auch mit Abwechslung der Finger vorzutragen wissen. 3. E.





Und so kann man eine recht nützliche Uebung des auf- und absteigenden Trillers durch die ganze Tonleiter mit Abwechslung der Finger auf allen vier Saiten hinauf und herab öfters vornehmen. Ja ich will eine solche nützliche Uebung einem Schüler recht sehr angerathen haben.

S. 24.

Es ist aber auch nothwendig, daß man durch die halben Töne auf- und absteigen lerne. Z. E.



Hier muß der zweyte und erste Finger (*), sowohl im Herabrücken, als im Hinaufgehen sich unvermerkt ändern; der trillierende Finger aber muß immer fortschlagen.

S. 25.

Bei springenden Noten kann man zwar auch immer mit einem Triller fortschreiten; allein es läßt sich selten, und nur meistens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. Hier sind einige Beispiele zur Uebung.



Diese durch springende Noten fortschreitende Triller machet man besser mit dem Nachschlage. Und die in den §. 22, 23, und 24. angezeigten auf und absteigenden Triller können, wenn das Tempo recht langsam ist, ebenfalls mit Nachschlägen gespielt werden. Man muß aber alsdann allezeit mit dem zweiten oder dritten Finger fortschreiten; damit der erste und zweite Finger zum Nachschlage kann gebracht werden. Der Nachschlag muß aber schnell und feurig seyn. 3. E.



§. 26.

Es giebt eine Art des auf- und absteigenden Trillers; wo jede Note anstatt des Nachschlages einen geschwinden Abfall auf eine leere Sente nach sich hat. 3. E.



Man muß bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre; und der Abfall muß ganz spät und kaum gehört werden. Uebrigens kann man jeden Triller mit einem beßondern Striche anfangen, oder bey geschwinden Noten mehrere Figuren in einem Striche zusammen nehmen. 3. E.



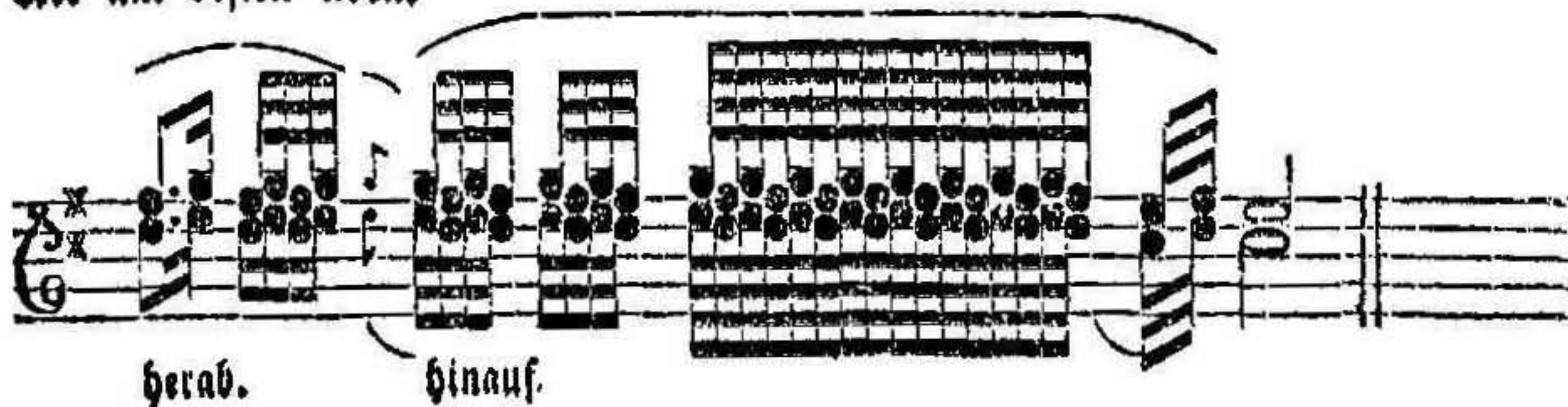
§. 27.

§. 27.

Es erdugnet sich oft, daß zwei Noten über einander stehen, bey deren jeden man einen Triller machen muß. In solchem Falle nun muß der Triller auf zweyen Seyten, und mit zweyen Fingern zugleich geschlagen werden. Z. E.

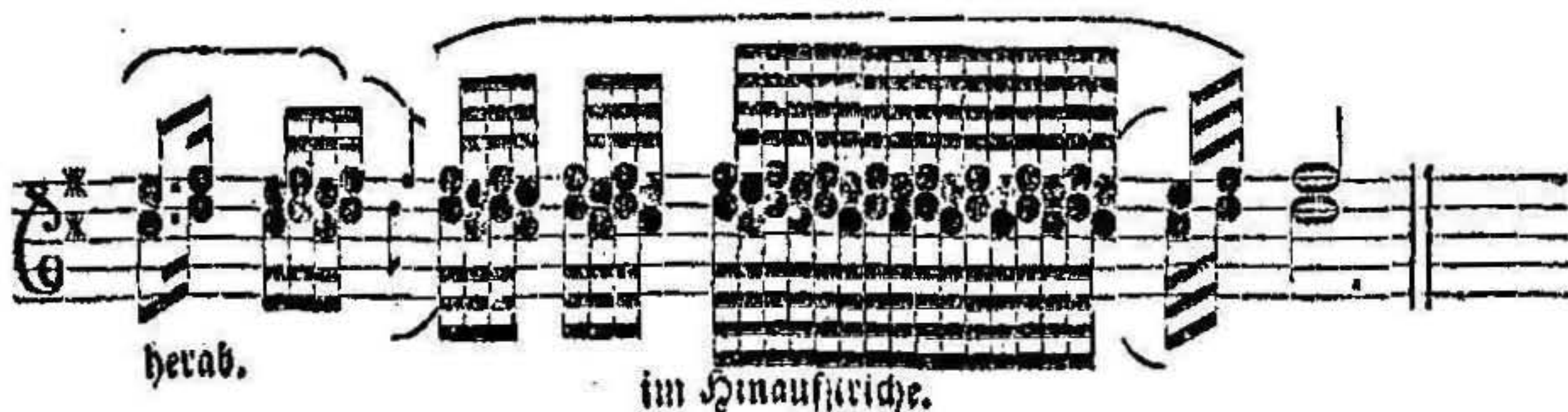


Hier wird der erste Finger auf der (F) Seyte, nämlich das (fis) und der dritte auf der (A) Seyte, nämlich das (a) stark niedergedrückt; der Triller aber wird auf der (F) Seyte mit dem zweyten, auf der (A) Seyte aber mit dem vierten Finger zu gleicher Zeit geschlagen. Und dieß nennet man einen Doppeltriller, oder den doppelten Triller. Man kann ihn auf die hier nachstehende Art am besten üben.

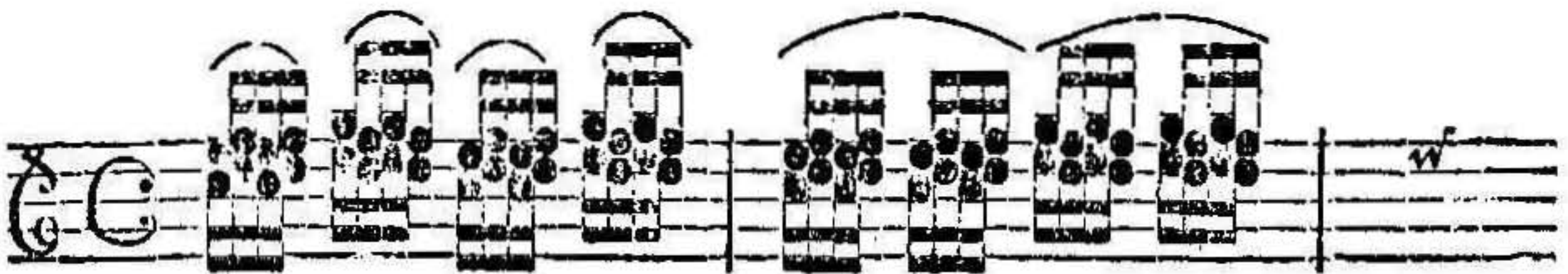


§. 28.

Bey dem Doppeltriller muß oft auch der erste Finger auf der leeren Seyte einen Triller machen. Z. E. Einen solchen Triller übe man auf die nachfolgende Art.



Besonders muß man bey dem Doppeltriller wohl darauf sehen, daß man nicht falsch greife: und man muß sich bestrengen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anschlage. Hier sind einige Noten, die man mit vielem Nutzen üben mag. Man bemühe sich aber solche nach und nach immer geschwinder abzuspielen, so bekommt man eine Leichtigkeit mit allen Fingern.



S. 29.

Der Doppeltriller wird auf allen Saiten, und durch alle Töne angebracht. Man muß ihn also auch in der Applicatur rein vorzutragen wissen; wo allezeit die Noten mit dem ersten und dritten Finger gegriffen, der zweyte und vierte Finger aber allemal zum Trillerschlag gebraucht werden. Ich will die Schlüsse mit dem Doppeltriller zur Übung aus den meisten Tönen hersehen. Man schließt aber sehr selten mit dem Nachschlage von zwey Noten.



ins

Das zehente Hauptstück.

fis (B) dur.

ins (C) moll.

(D) dur.

leer 4

(F) moll.

(A) dur.

fis moll.

(G) dur.

Fis moll.

(H) dur.

Fis moll.

Fis Dur. (F) Dur.

(D) moll.

(B) dur. (B) moll.

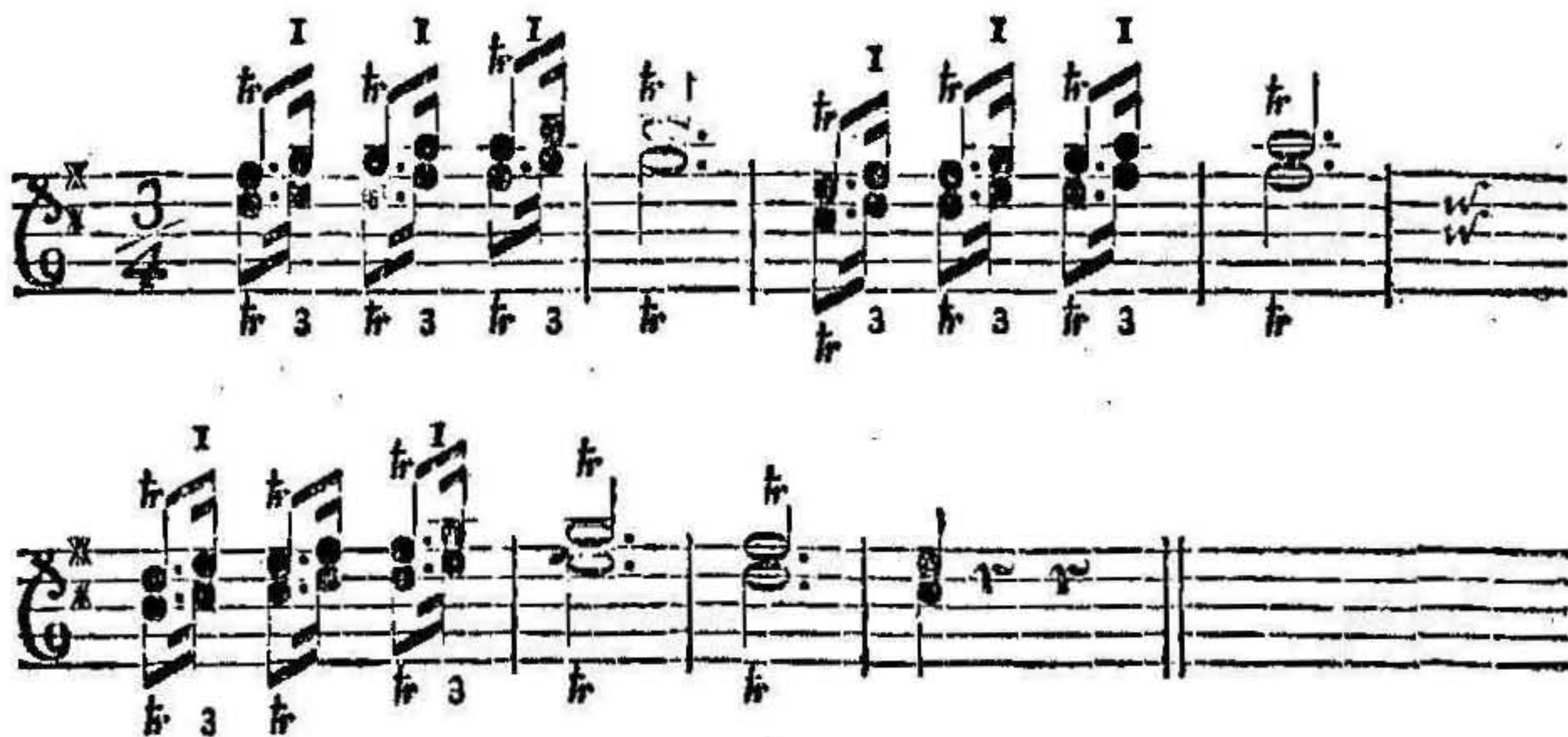
Es Dur.

(E) moll. As dur.

S. 30.

Der Doppeltriller ohne Nachschlage läßt sich auch durch viele Noten
 stufenweise fort tragen. Man verfährt damit eben so, wie mit dem auf, und ab-
 steigenden Triller. Hier ist ein Beispiel. Es wird allemal mit dem ersten und
 drit-

dritten Finger fortgegangen: ausgenommen wenn auf die höhere Note eine leere Seyre kommt; wo man alsdann den Triller mit dem ersten Finger schlägt.



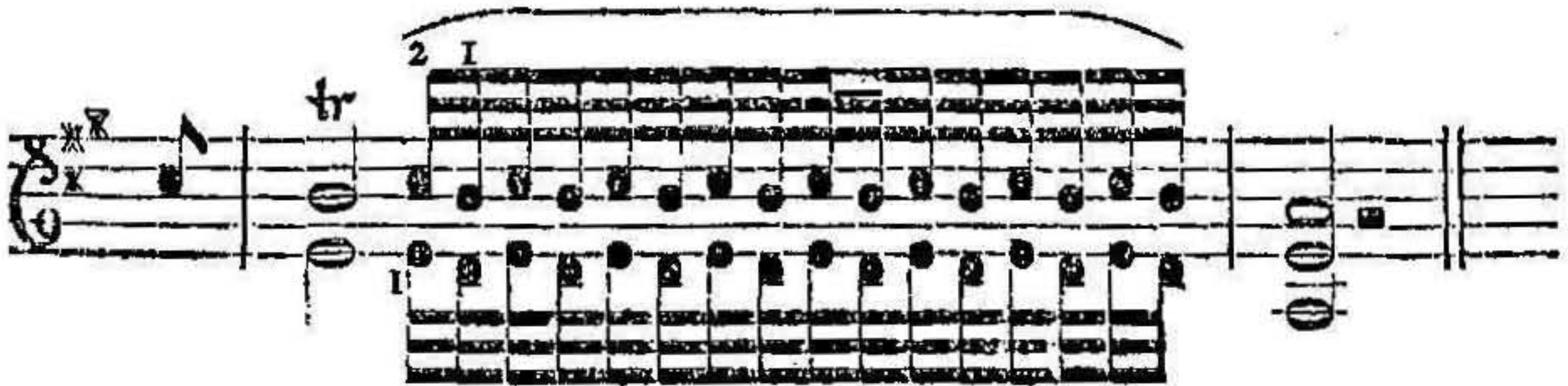
§. 31.

Es giebt noch einen Doppeltriller, der aber nicht in der Terze, sondern in der Sechste gemacht wird. Man nennet ihn den Sechsttriller. Er wird selten, und nur bey Cadenzen zu einer Abänderung als etwas besonders ausgebracht. Er sieht also aus (*).



In dem gegenwärtigen Beispiele wird im ersten halben Tacte bey der (h) Note allein der Triller gemacht, und die Note (e) wird nur platthin dazu ausgehalten. Bey dem zweyten halben Tacte aber wird bey der (h) Note mit dem zweyten Finger vom cie und unten bey der Note (d) mit dem ersten Finger vom (e) der Triller gemacht. Da nun aber in solchem Falle der erste Finger gleich nach einander, und zwar in der Geschwindigkeit eines Trillers, im (h) liegen, und im (d) einen Triller schlagen muß; so ist es nur gar zu handgreifflich, daß zu dem reinen Vortrage des Sechsttrillers eine besondere fleißige Übung höchst

höchst nothwendig ist. Nur will ich dabey erinnern, daß man den ersten Finger niemals aufheben, sondern durch eine Bewegung der ganzen Hand nur mit dem vordersten Theile, und etwas wenigens nach der Seite an die (d) Seite bringen solle. Hier ist es, so viel es möglich, auch durch Noten ausgedrückt.



S. 32.

Nun kommen wir noch auf einen Triller, den ich den begleiteten Triller (trillo accompagnato) nennen will: weil er mit noch anderen Noten, die ganz platt einher gehen, zu gleicher Zeit begleitet wird. Es ist gar kein Zweifel, daß zu dem reinen Vortrage dieses begleiteten Trillers ein nicht weniger Fleiß erfordert wird. Ich will ein paar Beispiele hersehen, die aus den Stücken eines der berühmtesten Violinisten unserer Zeiten gezogen sind. Die untern Noten muß man allemal mit solchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortsetzung des Trillers bey der obern Note nicht gehindert wird. B. C.

Presto. N. I.

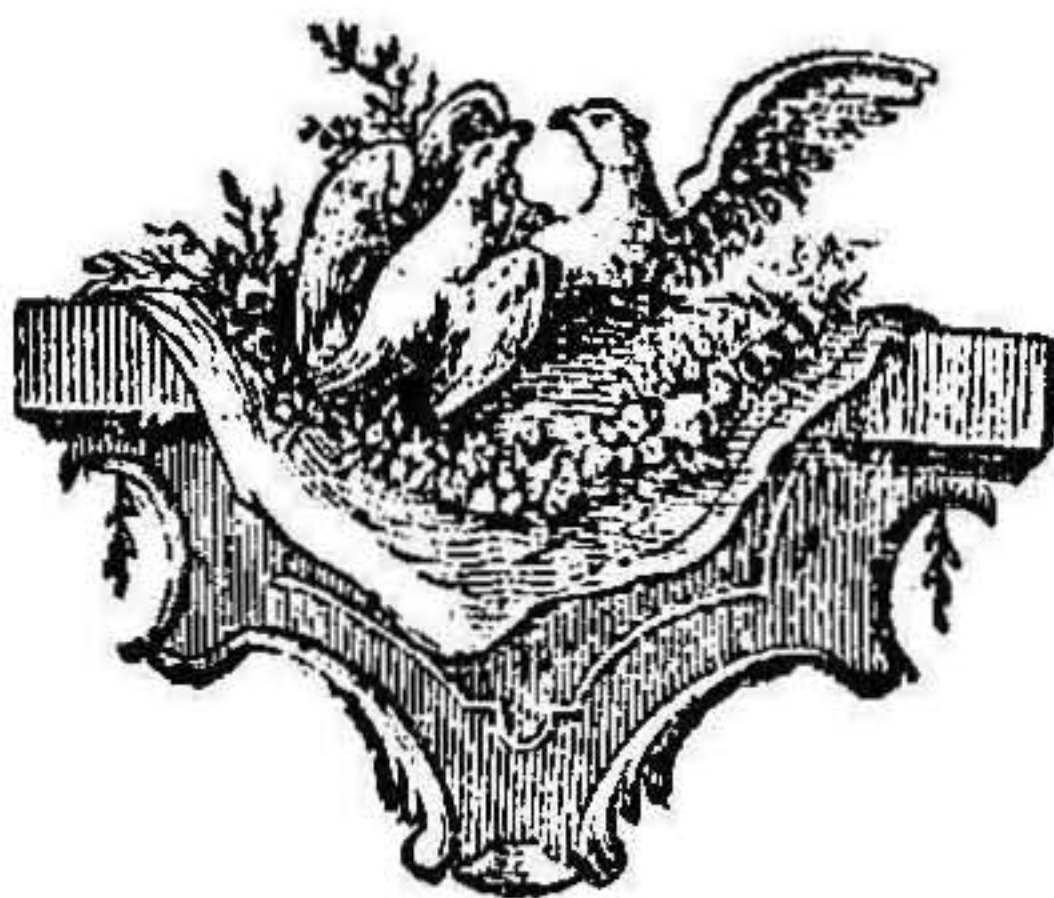
N. II

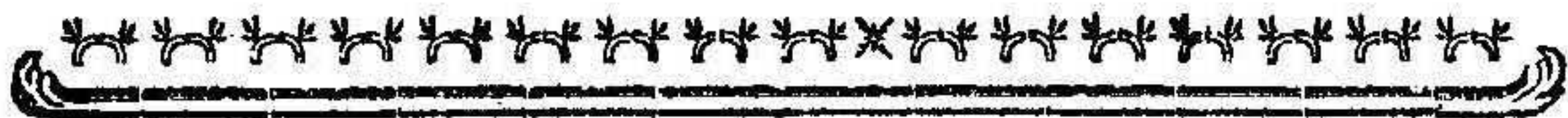
N. II.

Die Finger sind hier allemal, wo es immer nöthig ist, durch Zahlen angezeigt. In dem ersten Beispiele wechselt man schon die Finger im vierten Tacte, um durch die Folge der tieferen Noten nicht gehindert zu werden den Triller, der sich oben bey der halben Note anfängt, immer fortzusetzen. Im zweiten Exempel muß man die letzte Achttheilnote (e) durch Ausstreckung des vierten Fingers auf der (B) Seite nehmen; da entzwischen bey der schon liegenden (e) Note auf der (D) Seite der zweyte Finger beständig den Triller fortschlägt. Eben dieß geschieht im siebenten, neunten und fünfzehnten Tacte. Im dritten Tacte muß man bey der halben Note (f) schon im halben Theile des ersten Viertheils gleich die Finger ändern, und anstatt des zweyten

Mozarts Violinschule. S h den

den ersten hinsetzen, so bald die erste (d) Note der unten stehenden Noten mit dem dritten Finger ergriffen wird: um dem Trillerschlage bey den obern Noten nicht zu hindern; welches auch im eilften Tacte geschieht. Es muß aber auch im vierten und zwölften Tacte gleich wieder eine schnelle Veränderung gemacht werden: und man würde die tiefere Viertelnote nicht nehmen können, wenn man nicht bey der höhern Note den ersten Finger mit dem zweyten verwechselte.





Das eilfte Hauptstück.

Von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkührlichen Auszierungen.

§. 1.

Der Tremolo (a) ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note yerlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eine schlaffe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (ondeggiamento) des angeschlagenen Tones: Und diesem zitterenden Nachklang nennet man Tremolo, oder Tremoleto.

§. 2.

Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneckenzehen muß: wovon schon im fünften Hauptstücke einige Meldung geschehen ist. Denn gleichwie der zurück bleibende zitterende Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; sondern bald zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich bestreiffen.

§. 3.

Weil nun der Tremolo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man jede Note mit dem Tremolo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey jeder Note beständig

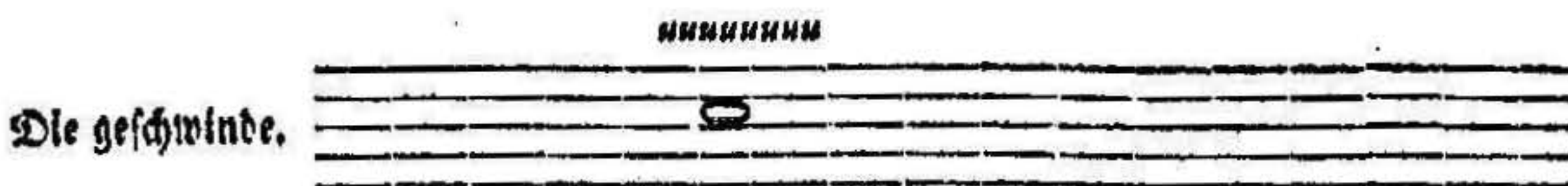
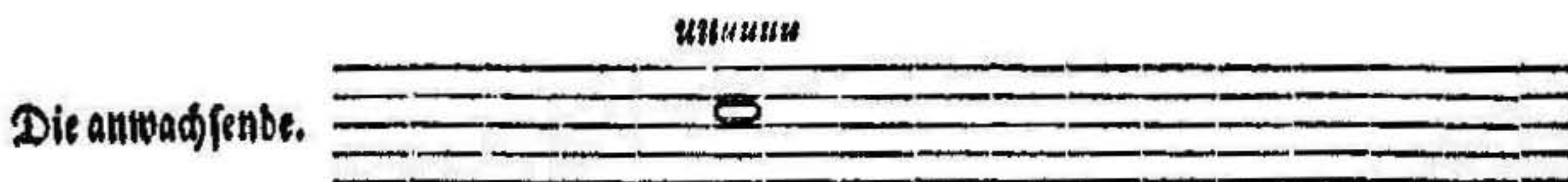
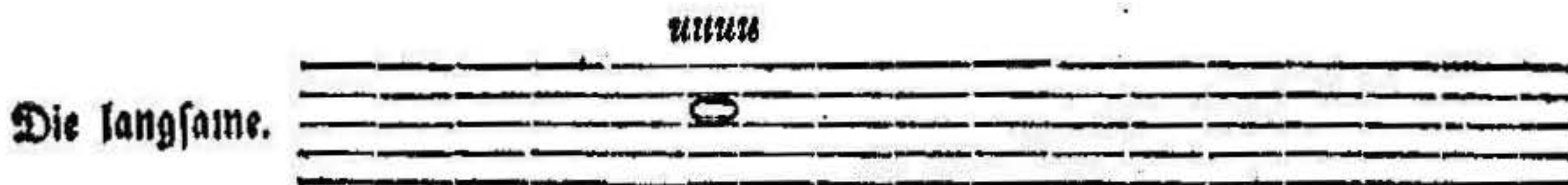
H h 2

(a) Ich verstehe hiedurch keinen Tremulanten, so wie er in den Orgelwerken angebracht wird, sondern eine Debung (tremoleto).

dig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremolo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Sente wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel z. E. angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine jede andere lang aushaltende Note mit dem Tremolo auszieren.

§. 4.

Es giebt aber eine langsame, eine anwachsende, und eine geschwinde Bewegung. Man kann sie zur Unterscheidung etwa also anzeigen.



Die grösseren Striche mögen Achttheile, die kleinern hingegen Sechzehentheile vorstellen; und so viel Striche sind, so oft muß man die Hand bewegen.

§. 5.

Man muß aber die Bewegung mit einem starken Nachdrucke des Fingers machen, und diesen Nachdruck allemal bey der ersten Note jedes Viertheils; in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertheils anbringen. Zum Beispiele will ich hier einige Noten setzen, die man sehr gut mit dem Tremolo abspielt; ja die eigentlich diese Bewegung verlangen. Man muß sie in der ganzen Appicatur abzeigen.

N. 1.

So muß man den Tremolo ausdrücken.

N. 2.

So macht man die Bewegung.

In den zweyen Beyspielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung allemal auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil sie die erste Note des ganzen oder halben Viertheils ist. In dem Beispiele N. 2. hingegen trifft die Stärke aus eben der Ursache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.

S. 6.

Man kann den Tremolo auch auf zweyen Seyten und also mit zweyen Fingern zugleich machen.

Die Stärke der Bewegung fällt auf die erste Note.

H h 3

Die

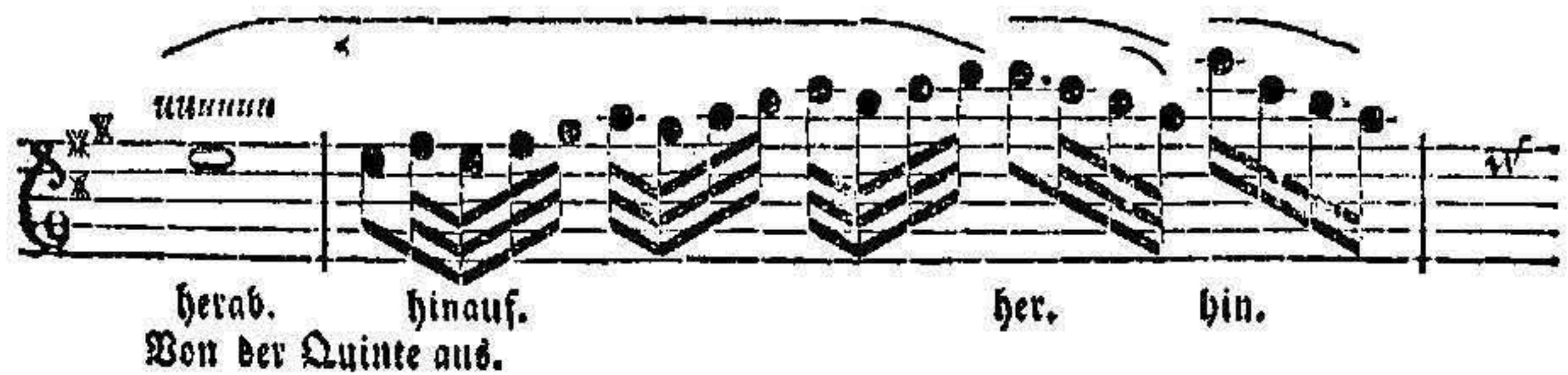
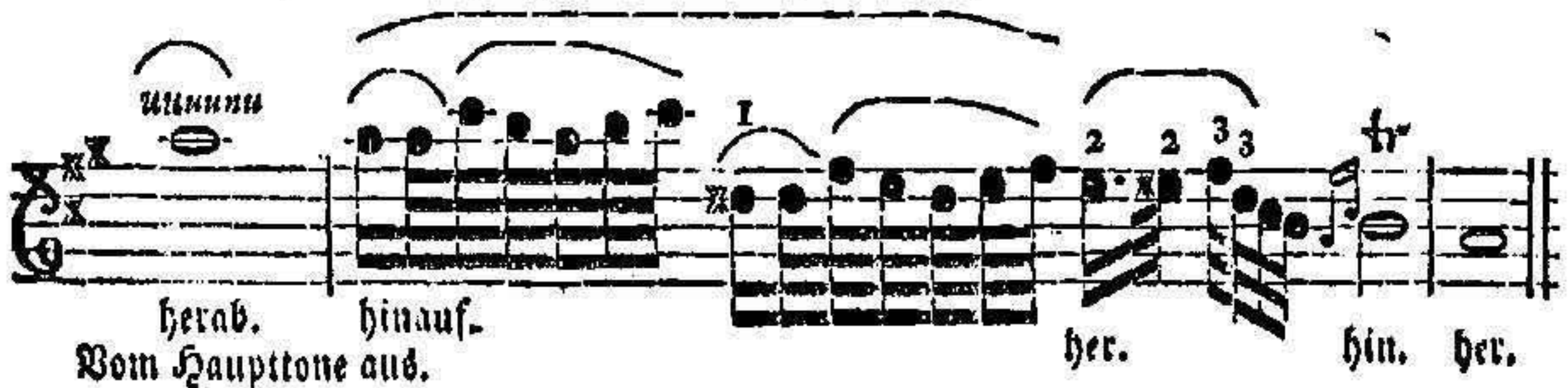


Die Stärke fällt auf die zweite Note.



§. 7.

Bevor man eine Cadenze anfängt, die man beim Schluffe eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man all-mal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher langen Aus-haltung kann man allezeit einen anwachsenden Tremolo anbringen. Z. E. Man kann bey dem Schluffe eines Adagio also spielen.



Man

Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu machen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

§. 8.

Nun kommen wir auf den Mordente. Den Mordente nennet man die 2, 3, und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken; sich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein stark klingen höret (b). Nach der gemeinen Redensart heißt er der Mordant, die Italiener nennen ihn Mordente; die Franzosen aber Pincé.

§. 9.

Der Mordant wird auf dreierley Art gemacht. Erstlich kömmt er aus der Hauptnote selbst. Zweytens aus den zweenen höher und tiefer liegenden nächsten Tönen. Drittens wird er mit drey Noten gemacht: wo die Hauptnote zwischen den zweenen benachbarten Tönen anschlägt. Hier sind alle drey.



Ich weiß sehr wohl, daß sonst nur die erste Gattung, oder das so genannte französische pincé als der eigentliche Mordente das Bürgerrecht hat. Allein, da

(b) Wenn sich andere bey diesem Mordanten, oder Mordente, nach der Wortforschung, von Mordere mit dem (Beißen) lustig machen; da sie ihn einen Beißer nennen: so darf ich vom französischen pincé, welches Zwicken, Zupsen oder Pfenzen heißt, wohl sagen: daß der Mordant oder das französische so genannte Pincé ganz still und geschwind sich an die Hauptnote machet, selbe ungesehr anbeißet, zwicket oder pfezet; gleich aber wieder ausläßt.

Da diese meine zweite und dritte Gattung auch Heißer sind und folglich die Eigenschaften eines Mordente haben, warum sollte man sie nicht auch unter die Mordente mitlaufen lassen? Kann es denn nicht höfliche und unhöfliche Anbeißer geben? Meine zweite Gattung steht zwar etwas dem Anschlage ähnlich, und die dritte scheint ein Schleifer zu seyn. Der Vortrag unterscheidet sie aber gänzlich. Es giebt punctierte und unpunctierte Anschläge, und so wohl die Anschläge als Schleifer gehören zum singbaren Vortrage und werden nur im langsamen oder gemäßigten Zeitmaase zur Ausfüllung und Verbindung des Gesanges veränderlich gebraucht. Diese zweite und dritte Gattung der Mordente hingegen sind unveränderlich, werden mit der größten Geschwindigkeit vorgetragen, und die Stärke fällt allezeit auf die Hauptnote.

§. 10.

Die dritte Gattung der Mordanten kann auf zweyerley Art gebraucht werden, nämlich aufsteigend und absteigend. Stehet die letzte Note vor dem Mordente tiefer als die folgende, wo der Mordant angebracht wird; so macht man ihn aufwärts; stehet die Note aber höher; so wird er abwärts gemacht. 3. E.



§. 11.

Man muß aber die Noten mit dieser Gattung Mordenten nicht überhäufen. Und es giebt nur wenige besondere Fälle, wo man einen Ausstreich mit dem Mordente anfangen kann. 3. E.



§. 12.

ben. Uebrigens bestehet der gute Vortrag eines Mordenten in der Geschwindigkeit; je geschwinder er vorgetragen wird, je besser ist er. Man muß aber das Geschwinde nicht bis auf das Unverständliche treiben. Auch bey dem geschwindesten Vortrage muß man die Noten verständlich und recht körnicht ausdrücken.

§. 15.

Es giebt noch einige andere Auszierungen, die meistens ihre Benennungen vom Italiänischen haben. Nur das Batement (Batement) ist französischer Herkunft: Die Ribarruta, Groppe, Tirata, mezzo Cirkulo u. d. g. sind wälscher Geburt. Und obwohl man sie selten mehr nennen höret; so will ich sie doch hersehen: denn sie sind nicht ohne Nutzen; man kann sie noch wohl brauchen. Ja, wer weis es, ob sie nicht manchen aus der Verwirrung reissen, und ihm wenigst einiges Licht anzünden, in Zukunft mit mehrerer Ordnung zu spielen? Es ist doch untröstlich immer so auf gerathewohl hinzuspielen, ohne zu wissen was man thut.

§. 16.

Das Batement (Batement) ist ein Zusammenschlag zweener nächsten halben Töne, welcher Zusammenschlag von dem untern halben Tone gegen den obern in größter Geschwindigkeit etlichmal nacheinander wiederholet wird. Das Batement oder dieser Zusammenschlag muß weder mit dem Tremulo, noch mit dem Triller, noch mit dem aus der Hauptnote herfließenden Mordente vermischet werden. Dem Tremulo sieht der Zusammenschlag in etwas gleich: allein dieser ist viel geschwinder, wird mit zweenen Fingern gemacht, und übersteiget den Hauptton oder die Hauptnote nicht; dahingegen die Schwelbung des Tremulo auch über den Haupttone fortschreitet. Der Triller kömmt von oben auf die Hauptnote: der Zusammenschlag aber von unten, und zwar allemal nur aus dem Halbtone. Und der Mordente schlägt im Haupttone an: das Batement hergehen fängt sich im tiefern nächsten Semitone an. Dieser Zusammenschlag sieht also aus.

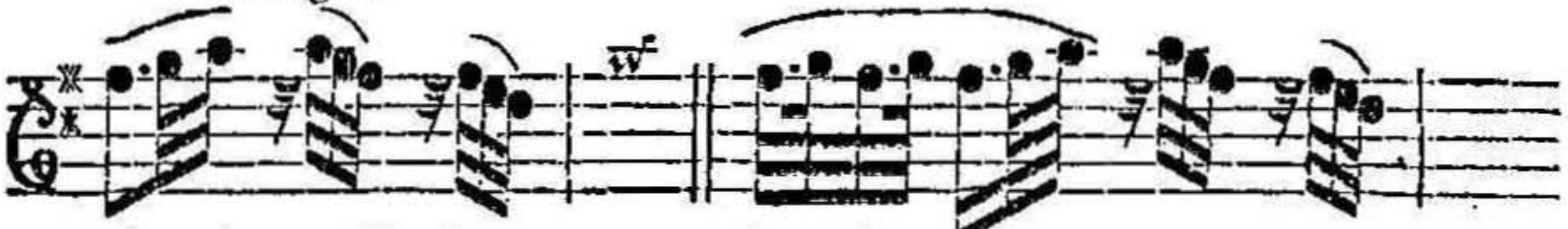


Man braucht dieses Batement in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist, und recht lebhaft vorzutragen. Das bengebrachte Beispiel mag hiervon ein Zeuge seyn. Man muß das Batement aber nicht zu oft, ja gar selten, und nur zur Veränderung anbringen.

§. 17.

Der Zurückschlag (Ribattuta) wird bey dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeinlich vor einem Triller angebracht. Man sehe nur auf den fünften Paragraph des vorigen Hauptstückes zurück, und bey den Doppelpettrillern habe ich durchgehends eine kurze Ribattuta voran gesetzt. Man kann den Zurückschlag auch sonst artig anbringen, zum Exempel, in einem Adagio.

Adagio.



So stehet es geschrieben.

Und so kann man es mit einer Ribattuta spielen.

Man muß aber die Ribattuta mit einer Stärke anfangen, die sich bey der Folge verlieret. Hier ist noch ein Beispiel.



Adagio.

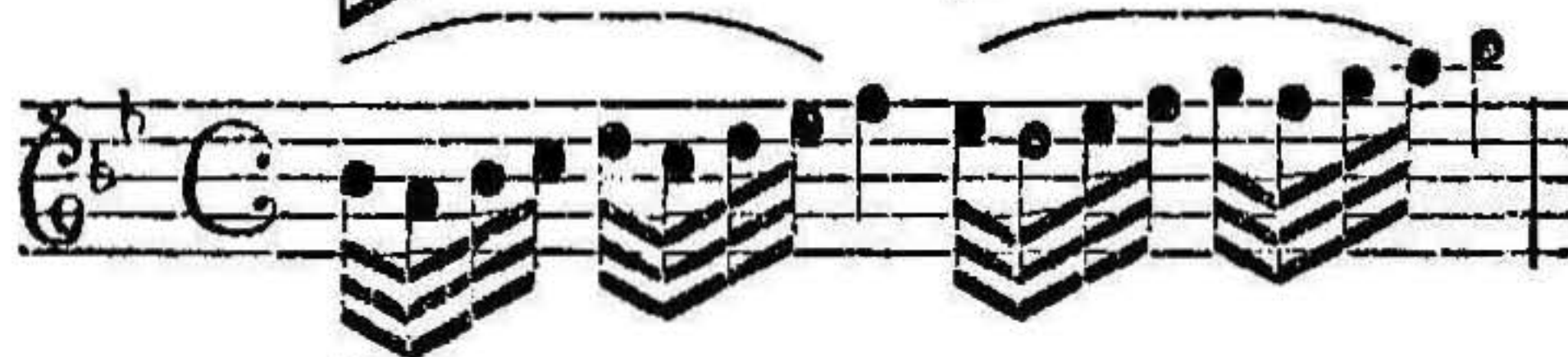


So kann man es mit dem Zurückschlage ausführen.

S. 18.

Die Auszierung so man Gropo nennet ist eine Verbindung etwas weniges aus einander stehender Noten, welche Verbindung durch einige geschwinde Noten geschieht. Wenn man diese geschwinde Noten vor dem Aufsteigen oder Absteigen allemal noch um einen Ton zurück treten, und diesen Aufenthalt nur machen, um nicht zu frühe den Hauptton zu erreichen; so bekommen sie dadurch dem Ansehen nach eine so knorrliche Figur: daß einige das Wort Gropo vom französischen und englischen (Grape,) welches eine Traube, und fürlich nach dem alteutschen ein Kluster heißt; andere aber diese Benennung vom italienischen Gropo ein Knotten, oder Knopf, Groppe Knüpfen herleiten. Diese Auszierung sieht also aus.

Ohne Auszierung.

Mit dem Gropo
hinauf.

Ohne Auszierung.

Mit dem Gropo
herab.

Diese Auszierung muß man aber nur brauchen, wenn man allein spielt; und auch dort nur zur Veränderung, wenn eine dergleichen Passage gleich nacheinander wiederholet wird.

S. 19.

Der Cirkel und Halbcirkel sind wenig von dem Gropo unterschieden. Sind sie nur 4. Noten; so nennet man sie den Halbcirkel: sind es aber 8. Noten; so ist es ein ganzer Cirkel. Man pflegt diese Figur also zu nennen, weil die Noten die Gestalt eines Kreises vorstellen. Z. E.

Ohne

Ohne Auszierung.



Der Eirkel.



Hinauf steigender.

Herab gehender.

Ohne Auszierung.



Der Halbkirkel.



Hinauf steigender.

Herab gehender.

S. 20.

Diejenigen, welche recht sehr auf die Wortforschung erpicht sind, haben auch einen erwünschten Gegenwurf an dem Wort Tirata, welches einige vom italiänischen tirare, da es nämlich ziehen heißt, und sich zur Bildung gar vieler und unterschiedlicher Sprichwörter brauchen läßt; andere aber vom tirata ein Schuß, oder tirare schießen herleiten: wo es schon im figurlichen Verstande genommen wird, und eigentlich eine wälsche Redensart ist. Beide haben recht. Und da die Tirata nichts anders ist, als eine Reihe stufenweise auf oder absteigender Noten, die zwischen zweien andern Noten, welche von einander etwas entfernt sind, willkürlich angebracht werden; so kann es auch eine geschwinde und eine langsame Tirata geben: nachdem nämlich das Zeitmaß geschwind oder langsam ist; oder nachdem die zwei Noten weit von einander entfernt sind. Ist die Tirata langsam? so heißt es ein Zug, und kömmt vom tirare Ziehen: denn man ziehet den Gesang durch viele Töne von einer Note zu der andern, und man verbindet die zwei auseinander stehenden Noten durch die zwischen denselben liegenden übrigen Intervallen. Ist die Tirata aber geschwind? so geschieht zwar die nämliche Verbindung: allein sie geschieht so ge-

schwind, daß man sie einem Pfeilwurfe oder Schusse vergleichen kann (c). Hier sind Beispiele.

Ohne Zierde.



Adagio.

Mit einer langsam absteigenden Tirata.



Ohne Zierde.



Adagio.

Mit einer langsam absteigenden Tirata.



Ohne Zierrat.



Adagio.

Mit einer absteigenden geschwinden Tirata.



Ohne

(c) Was? Den Schuß aus dem Reiche der Kunst verbannen? — — Daß wollte ich nicht wagen: Denn er hat sich nicht nur in die schönen Künsten, sondern aller Orten eingedrungen. Ja wo man nichts davon wissen will, dort riechet es erst recht sehr nach Pulver. *Quisque suos patimur Manes — —. Virgil.*

Adagio.

Ohne
Zierrat.



Adagio.

Mit einer
aufsteigen-
den langsa-
men Tirata.



Molto Allegro.



Ohne Auszierung.

Molto Allegro.



Mit einer aufsteigen-
den geschwinden Tirata.

Ey! ist das nicht ein Schuß?

S. 21.

Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen,
Ich will eine und die andere hersehen. Z. E.

Ohne Zierde.

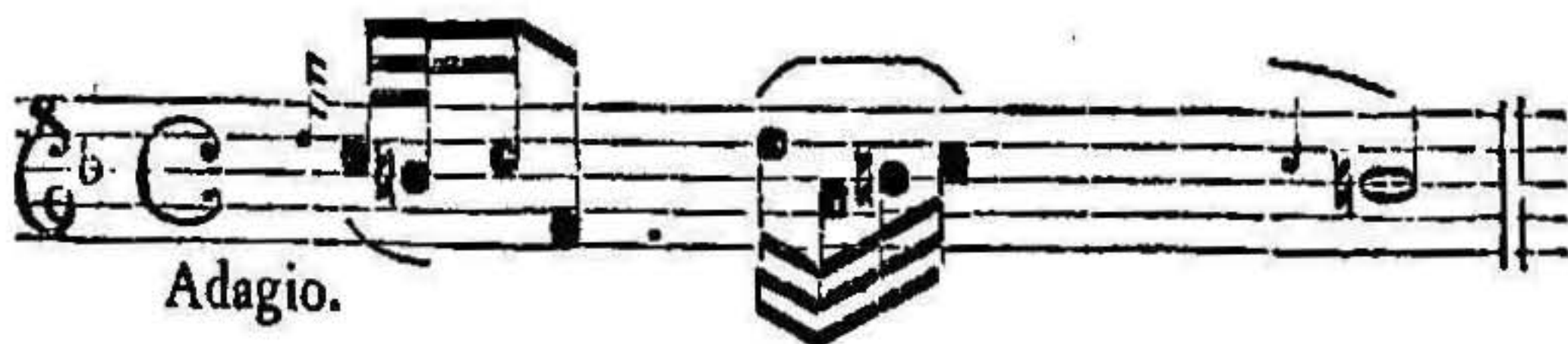
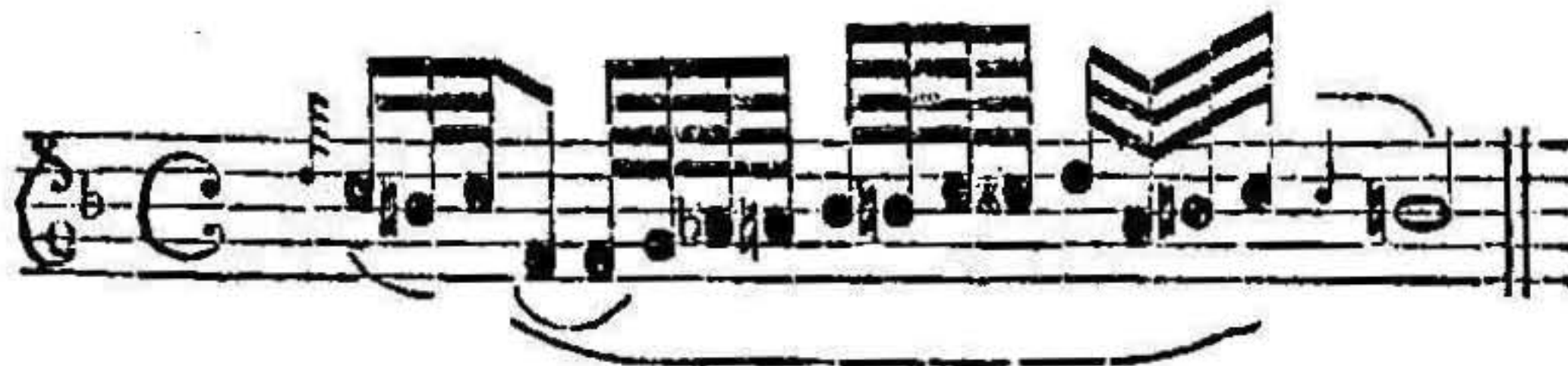


Adagio.

Eine langsame
Tirata mit
Triolen.



Ohne

Ohne Auszier-
ung.Mit einer ge-
schwinden Zi-
rata durch die
Semitonen.

Ohne Zierde.

Durch Terz-
gänge.

S. 22.

Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielt; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechslung einiger öfter nacheinander kommenden Passagen. Und man sehe wohl auf die Vorschrift des Componisten: denn bey der Anwendung solcher Auszierungen verräth man am ehesten seine Unwissenheit. Absonderlich aber hüte man sich vor allen willkührlichen Zierraten, wenn mehrere aus einer Stimme spielen. Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn jeder nach seinem Sinne die Noten verkräufeln wollte? und würde man nicht leßlich wegen den verschiedenen ungeschickt eingemischten abscheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verstehen? ich weiß wie lange einem wird, wenn man die singbarsten Stücke durch unnütze Verzierungen so erbärmlich verstimpeln höret. Ich will in dem folgenden Hauptstücke hiervon etwas mehrers reden.

Das



Das zwölfte Hauptstück.

Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt.

§. 1.

In der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestätigt die tägliche Erfahrung. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiererei den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen. Und wem ist hingegen unbekannt, daß oft die beste Composition so elend ausgeführet wird, daß der Componist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

§. 2.

Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sich manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht nährlich verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur sein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtchaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tacten des ganzen Stückes. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starke wird

nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket, daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle. Von solchen Leuten läßt sich auch selten mehr eine Besserung hoffen: denn sie sind mehr als iemand von der Eigenliebe eingenommen; und er würde sich in ihre größte Ungnad setzen, welcher sie aus redlichem Herzen ihrer Fehler überzeugen wollte.

S. 3.

Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Aff ecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Übung dazu kommt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesezt ist, abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstoßen der Noten, das Schwache und Starke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmachhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrung erlernt.

S. 4.

Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkühr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedanken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; iener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen (a); und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann

(a) Contra Metrum Musicam. Hiervon habe schon im zweyten Abschnitte des ersten Hauptstückes S. 4. in der Anmerkung (d) eine Messung gethan. Und ich weiß nicht, was ich denken solle, wenn ich eine Arie von manchem sehr berühmten wärschen Componisten sehe, die so wider das musikalische Metrum läuft, daß man glauben sollte, es hätte sie ein Schüler gemacht.

kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Kunst und in die Verschiedenheit des Charakters, ja er muß eine besondere lebhafteste Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführt haben. Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantastie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohuet sind (b).

§. 5.

Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann. Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Maasse anzubringen verstehen; man muß lernen die Charakters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortragen, und mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen. Man kennet es gleich an dem Gemälde, ob derjenige, der es verfertiget hat, ein Meister im Zeichnen ist: gleichwie mancher sein Solo vernünftiger spielen würde, wenn er jemals eine Sinfonie oder ein Trio nach dem darinnen erforderlichen guten Geschmacke vorzutragen, oder eine Arie mit dem rechten Affecte und nach dem derselben eigenen Charaktere zu accompagniren gelernt hätte. Ich will mich bemühen einige kurze Regeln herzusetzen, deren man sich bey der Auführung einer Musik mit Nutzen bedienen kann.

§. 6.

Daß man sein Instrument gut und rein mit den übrigen einstimmen müsse, daß weiß man zwar ohnedem und meine Erinnerung scheint in solchem Falle

K l 2

etwas

(b) Ich rede aber hler keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer außerordentlichen Kunst in Abpielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die größte Hochachtung verdienen.

etwas überflüssiges zu seyn. Allein wenn oft so gar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen, so finde ich höchst nothwendig solches hier zu erinnern: um so mehr, als sich die übrigen alle nach dem ersten Violinisten einstimmen sollen. Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielt, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten. Einige stimmen am ersten die (A) Seite, andere hingegen die (D) Seite. Beyde thun recht, wenn sie nur fleißig und rein stimmen. Nur will ich noch erinnern: daß die Senteninstrumenten in einem warmen Zimmer allemal tiefer, in der Kälte aber höher werden.

§. 7.

Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aussuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft bey dem ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselte: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerührt wird (c).

§. 8.

Aus diesem fließet: daß man die vorgeschriebenen Piano und Forte aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortsetzen muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starcken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Maler spruche, Licht und Schatten. Die durch (X) und (H) erhöheten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.

Eben

(c) Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denkt, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielt, oder als wenn er gerade zu für sich allein spielte. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Vierteltheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Tacte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erinnerte.



Eben so muß man eine durch (b) und (k) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden. 3. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn sie unter kurzen Noten vermischet sind, allemal stark anzustoßen und im Tone wieder nachlassen. 3. E.



Ja manche Viertelnote wird auch auf eben diese Art gespielt. 3. E.



Und dieß ist tener Ausdruck den der Componist eigentlich verlangt, wenn er ein *f* und *p* nämlich Forte und Piano, zu einer Note setzt. Man muß aber, wenn man die Note stark angestossen hat, den Bogen nicht von der Seite weglassen, wie einige sehr ungeschickte thun; sondern der Bogen muß fortgeführt und folglich der Ton noch immer gehöret werden, nur daß er sich gelind verliere. Man lese nach, was ich am 44. Blatte in der Anmerkung (k) erinnert habe.

§. 9.

Meistens fällt der Accent (d) der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrschende oder anschlagende Note, welche die Italiäner Nota buona,

ff 3

(d) Ich verstehe hier durch das Wort: Accent, keineswegs der Franzosen ihr le For de Volx, darüber Rousseau in seiner Methode apprendre á chanter. p. 56. eine Erklärung geben will: sondern einen Ausdruck (Expression), Nachdruck oder Emphasie, vom griechischen *é*, *tu* und *pháris*, *appartito*, *ditto*.

von sehe man im ersten Abschnitte des siebenden Hauptstücks S. 3. sonderbar aber lese man den im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstücks S. 5. und man siehe die Beispiele. Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbkreis zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstoßen, und ein wenig länger ahalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. Man erinnere sich öfters des siebenden Hauptstücks, und sonderheitlich was im ersten Abschnitte desselben S. 20. gesagt worden.

S. 11.

Aus eben dem sechsten und siebenden Hauptstücke siehet man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheidet. Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beobachten; sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist; so muß man das Schleifen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen. Das Hauptstück von den vielen Veränderungen des Bogenstriches wird sonderbar im zweyten Abschnitte zum Unterrichte dienen, wie man öfters eine beliebige Abänderung machen solle, die doch allemal dem Charakter des Stückes ähnlich seyn muß.

S. 12.

Es giebt heut zu Tage gewisse Passagen, wo der Ausdruck von einem geschickten Componisten auf eine ganz besondere ungewöhnliche und unverhoffte Art angebracht wird, welches nicht ieder errathen würde, wenn es nicht angezeigt wäre. Z. E.



Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertel des Tactes, und das erste Viertel des folgenden Tactes wird ganz still und ohne Nachdruck daran gehalten. Man unterscheidet also diese beyde Noten keineswegs durch ein Nachdrücken mit dem Geigebogen; sondern man spiele sie, als wenn sie nur eine halbe Note wären. Auch hier mag man sich des 18.

S. im

§. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks, und der Anmerkung (k) erinnern.

§. 13.

Zu lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der höchsten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertheils im geraden Tacte, im Zuehviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertheiles fällt; sonderbar wenn sich das Stück im Aufstreiche anfängt. Z. E.



Dies läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufstreichsnote nicht abgestossen, sondern angehalten und singbar vorgetragen werden.

§. 14.

Zu Dreyviertheil und Dreyachttheiltacte kann der Accent auch auf das zweyte Viertel fallen. Z. E.

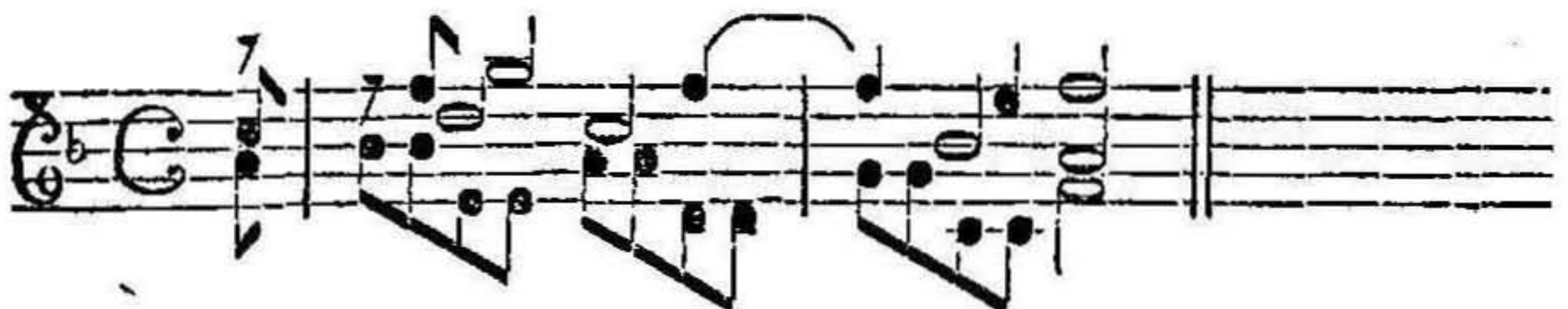


§. 15.

Man siehet in dem letzten Beispiele, daß im ersten Tacte die punctierte Viertelnote (D) durch einen Bogen an die darauf folgende Achttheilnote (E) verbunden ist. Man muß demnach bey dem Puncte mit dem Geigebogen nicht nachdrücken, sondern so wohl hier, als bey allen dergleichen Fällen die Viertelnote mit einer mäßigen Stärke angreifen, die Zeit des Puncts ohne Nachdruck aushalten und die darauf folgende Achttheilnote ganz still daran schleifen. Ich habe es schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 9. erinnert.

§. 16.

Eben also muß man auch jene Noten, die sonst dem Tacte nach sollten zertheilet werden, niemals abtheilen, oder die Abtheilung durch einen Nachdruck bemerken; sondern man muß sie nur anstoßen und still aushalten, nicht anders, als wenn sie im Anfange des Viertheiles stünden. Man lese nur den §. 21, 22, und 23. des vierten Hauptstückes. Wo auch schon Beispiele genug sind. Hieher gehöret auch was am Ende des §. 18. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes gesagt worden; und man vergesse ja die Anmerkung (k) nicht. Diese Art des Vortrages machet ein gewisses gebrochenes Tempo, welches, da oder die Mittelstimme, oder der Baß, mit der Oberstimme sich zu trennen scheinen, sehr fremd und artig läßt, auch verursacht, daß in gewissen Passagen die Quinten nicht so mit einander anstoßen, sondern wechselweise nacheinander anschlagen. Z. E. hier sind drey Stimmen.



§. 17.

Sowohl in dem ist beigebrachten Falle, als wo immer ein Forte hingeschrieben ist, muß man die Stärke mit Maasse brauchen und nicht närrisch reißen: sonderbar bey der Bealeitung einer Concertstimme. Manche thun eine Sache gar nicht, oder wenn sie thun, so ist sie gewiß übertrieben. Man muß auch den Affect sehen. Oft erfordert eine Note einen stärkern Ausstoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. Das erste geschieht gemeiniglich bey einem gähnen Ausdruck, den alle Instrumente zugleich machen; und dieser wird meistens durch (*f p*) angezeigt. Z. E.



Das zweyte geschieht bey den sonderbar herrschenden Noten, wovon im §. 9. dieses Hauptstückes gesprochen worden. Das dritte ergiebt sich bey allen
Mozarts Violschule. den

den übrigen im §. 10. erst angezeigten Noten, wo man eine kaum merkliche Stärke anbringen muß. Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertierenden Stimme viele Forte hingeschrieben siehet; so muß man doch die Stärke mit seiner Maasse brauchen und nicht so übertreiben, daß man die Hauptstimme dadurch unterdrücket. Eine solche wenige und kurz angebrachte Stärke muß vielmehr die Hauptstimme erheben, die Melodie begeistern, dem Concertisten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu Charakterisieren, erleichtern.

§. 18.

Gleichwie man nun das Schleifen und das Stossen, das Schwache und das Starke nach Erforderung des Ausdruckes genauest beobachten muß: eben so muß man auch nicht beständig mit einem schleppenden schweren Striche fortspielen, sondern sich nach dem bey ieder Passage herrschenden Affecte richten. Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, fröhlich und geschwind weggespielt werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit laugen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß.

§. 19.

Bei der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Tacte sind die schwarzen Noten fast wie Achttheilnoten abzugeigen: um den Vortrag nicht schläfferig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaases; und die schwarze Note muß man mehr hören als die Achttheilnote. Z. E.

Andante.

So heißt es.

und so wird es fast gespielt.

§. 20.

Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bei dem Accompagnement einer concertierenden Stimme niemals bei der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben.

Dies

Dies sind Accompagnisten für Stümpler und nicht für Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaase fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagnieret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist auf bauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. (e)

§. 21.

Uebrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrucke spielen. Es giebt gewisse Passagen bey deren Abspielung man leicht ins Eilen geräth. Man erinnere sich nur des §. 38. im vierten Hauptstücke. Und im sechsten und siebenten Hauptstücke hat man die Gleichheit des Zeitmaases mehr denn einmal eingeschärft. Ferner muß man sich befleissigen die Accorde schnell und zugleich, die nach einem Puncte oder kleinen Sospir folgenden kurzen Noten aber spät und geschwind wegzuspielen. Man sehe nur was ich im zweyten Abschnitte des siebenten Hauptstückes §. 2. und 3. gelehret habe; man suche eben dort die Exempel nach. Wenn im Aufstriche, oder nach einer kurzen Sospir mehrere Noten abzugeigen sind; so pflegt man sie in einem Hers abstriche zu nehmen, und in einem Zuge an die erste Note des folgenden Viertheiles zu hengen. Da müssen die Zusammenspielenden besonders einander beobach-

(e) Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als, beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achthellnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt: und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch.

obachten, und nicht zu frühe anfangen. Hier ist ein Beispiel mit Accorden und Sospiren.



Alles, was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrifft eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupt den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gesetzten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühungen, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniß und Empfindung des guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten. Ich will also hier schliessen, zugleich aber dasjenige wiederholen, was ich am Ende der ersten Auflage dieser Violinschule gesagt habe: daß nämlich noch vieles für die Herrn Concertisten zu sagen wäre, und daß ich es vielleicht noch einmal wagen werde die musikalische Welt mit einer Schrift zu vermehren. Ich würde es auch ohnfehlbar gewagt haben, wenn mich meine Reisen nicht gehindert hätten. Die Vorrede zu dieser Auflage enthält meine Entschuldigung umständlich. Ich hoffe noch mein Wort zu halten, da ich gesehen, daß mein Eifer den Anfängern zu dienen nicht ohne Nutzen war, und daß die gelehrten Herren Tonkünstler meine geringe Bemühung mit so vieler Güte beurtheilet haben.

Ende der Violinschule.

Register



Register

der vornehmsten Sachen.

Die römische Zahl zeigt das Hauptstück; die deutsche Ziffer hingegen den §. an. Sind aber zwei römische Zahlen beisammen: so führet die erste und etwas grössere zwar auf das Hauptstück; die zweite, etwas kleinere und Cursive aber bedeutet den Abschnitt. Das (C) heist, die Einleitung.

A.

- | | |
|--|---|
| <p>Abfall eine musikalische Auszierung. siehe: Rückfall.</p> <p>Abchnitte, was man in der Musik so heist: V. 14.</p> <p>Abstossen der Noten, wie es angezeigt wird. I. III. 20. wie man die Noten abstossen solle. IV. 38. und VII. II. 2. Das Abstossen der Noten muß man genau nach der Beschrift des Componisten beobachten; und auch oft selbst geschickt anzubringen wissen. XII. 3. 11.</p> <p>Abtheilung des Bogenstriches in das Schwache und Starke. V. 3. 4. 5. u. s. f.</p> <p>Accent der musikalische, auf welche Noten er kömmt. XII. 9. 10. auf eine besondere Art angebracht. XII. 12. 13. 14.</p> <p>Accompagniren. einige Regeln davon. XII. 9. 17. 18. 19. 20.</p> <p>Accorde. wie man sie spielen soll. XII. 21. gebrochene. s. Arpeggieren.</p> <p>Adagio. wird oft schlecht gespielt. XII. 2.</p> | <p>Affect wird oft vom Componisten angezeigt. VI. 3. Der Bogenstrich muß zur Erregung der Affecten vieles beitragen. VII. I. 1. Der Affect muß in einem Stücke aufgesucht, und beim Vortrage beobachtet werden. XII. 3. 7.</p> <p>Alphabet zur Violin. I. I. 14. wenn es solle gelernet werden. II. 6. soll gute gelernet werden. II. 7. eines durch (*) und (b) III. 6.</p> <p>Amphion. C. II. 5.</p> <p>Anfänger sollen nicht gleich zu geigen anfangen. I. I. 1. wie man sie im Tacte unterweisen solle. I. II. 8. 9. 10. 11. wie man sie wegen der Eintheilung der Noten und Pausen versuchen solle. I. III. 12. wie ein Anfänger die Geigen halten, und den Bogen führen solle. II. 1. 2. 3. 4. u. s. w. wie man sie mit Vortheile unterweisen solle. II. 8. warum sie anfangs meistens in (C) Dur gesetzte Stücke spielen sollen. II. 9. man soll ihnen die Buchstaben nicht auf die Violin schreiben. II. 10. die Anfänger</p> |
|--|---|

Register.

- ger sollen allezeit stark und ernstlich spielen. II. 11. wie sie die Tonarten sollen erkennen lernen. III. 2. 3. 4. sollen alle Intervallen kennen lernen. III. 5. sollen den vierten Finger oft brauchen. III. 7. was sie nach Erlernung des Alphabets spielen sollen. III. 8. 9.
- Anführer muß bey einer Musik von allen wohl beobachtet werden. XII. 21.
- Anschlag eine musikalische Auszierung. IX. 12.
- Apollo. *E. II. 5.*
- Applicatur was es ist. VIII. I. 1. dessen Ursache. VIII. I. 3. ist dreyfach VIII. I. 3. die ganze Applicatur. VIII. I. 4. 5. 6. wie man sich dazu geschickt machet. VIII. I. 7. wie man sie hinauf und herab spielet. VIII. I. 8. 9. 10. 11. 12. u. s. f. die halbe Applicatur. VIII. II. 1. 2. 3. 4. u. s. f. die vermischte Applicatur. VIII. III. 1. 2. 3. u. s. w.
- Aristoxen. *E. II. 5.*
- Arpeggieren. was es ist und wie es gemacht wird. VIII. III. 18.
- Auflösungszeichen. I. III. 13.
- Aufstreich. I. III. 24.
- Ausdruck. *s. Accent.*
- Ausführung. an der guten ist alles gelegen. XII. 1.
- Aushaltung einer Note, Zeichen davon, und die Zeit derselben. I. III. 19.
- Auszierungen soll man mäßig brauchen, und wenn sie zu brauchen sind. XI. 22.
- B.**
- (B) Dieser Buchstab muß sonderheitlich beobachtet werden. I. I. 14. B (b)
- was es ist und wie es in der Musik gebraucht wird. I. III. 13. 14. 15.
- Batement. *s. Zusammenschlag.*
- Barydon, der so genannte. *E. I. 2.*
- Bebung. *s. Tremolo.*
- Beyspiele. warum ich sie meistens in (C) dur gesetzt habe. VI. 19.
- Bewegung der Hand beym Aushalten einer langen Note. V. 5.
- Boetius. *E. II. 3.*
- Boden der Violin. *E. I. 3.*
- Bogen. wie der Geigebogen soll gehalten und geführt werden. II. 5. 6.
- Bogenstrich. Regeln des Hinauf- und Herabstriches. IV. 1. 2. 3. u. s. w. Exempeln darüber. IV. 38. Abtheilung in das Schwache und Starke. V. 3. 4. u. s. f. muß bald-nah am Sattel, bald entfernt gemacht werden. V. 11. Die Striche solle man gut miteinander verbinden. V. 14. Veränderung des Striches bey Triolen. VI. 3. 4. u. s. w. bey gleichen Noten. VII. I. 1. 2. 3. u. s. f. bey ungleichen Noten. VII. II. 1. 2. 3. u. s. w. Der Bogensstrich unterscheidet alles. VII. I. 1.
- Bratischen (Viola di Braccio) *E. I. 2.*
- Buchstaben. die musikalischen. I. I. 12. wo sie bey der Violin stehen. I. I. 13. 14. man soll sie den Anfängern nicht auf die Violin schreiben. II. 10.
- C.**
- Canonici, wer sie waren. *E. II. 5.*
- Charakter eines Stückes muß untersucht werden. XII. 4. 5. 7.
- Cirkel und Halbcirkel musikalischer Auszierung

Register.

Auszierungen. XI. 19. Der Halbeitel
das Verbindungszeichen. I. III. 16. als
ein Zeichen des Aushalten. I. III. 19.
Componisten sollen die Veränderung
des Bogenstriches anzeigen. VI. 3. soll
aber bey Vorschreibung des Vortrages
eine vernünftige Wahl treffen VII. I. 1.
Concertstimme, wie man sie begleiten
solle. XII. 9. 17. 19. 20.
Corona, was es ist. I. III. 19.
Corpus oder Körper der Violin. E. I. 3.
Custos musicus. was es ist. I. III. 26.

D.

Dach auf der Violin. E. I. 3.
Darmeyren, s. Seyten.
Didymus. E. II. 5.
Diodor. E. II. 5.
Doppelgriffe. s. Griffe.
Doppelschlag. eine musikalische Aus-
zierung. IX. 27.
Dreyerl. s. Triolen.
Duntöne. s. Tonart.

E.

Einklang. unisonus. III. 5.
Einschnitte. V. 14.
Emphatik. s. Accent.
Erfinder der Musik. E. II. 3. und der
musikalischen Instrumente. E. II. 5.
Erhöhungszeichen I. III. 13. dabey
muß man oft andere Finger brauchen.
I. III. 14. der vierte Finger ist dabey
nothwendig. III. 6. das doppelte Er-
höhungszeichen. I. III. 25. Eine
Tonleiter mit (X). III. 6.
Erniedrigungszeichen. I. III. 13. Ein
Alphabet davon. III. 6. Das doppelte
Erniedrigungszeichen. I. III. 25.

Exempel. s. Beyspiele.

Expression. s. Accent.

F.

(*F. P.*) was diese Buchstaben anzei-
gen. XII. 8.

Figure. (gewisse zusammen gehörige No-
ten) können durch den Bogenstrich
vielmahl verändert werden. VI. 3.

Finger. Ordnung der selben auf der Bio-
line. I. I. 14. und III. 6. der vierte
Finger soll öfters gebraucht werden.
III. 7. warum er oft nothwendig ist.
V. 13. und VI. 5. 17. wie die Finger
bey der ganzen Applicatur gebraucht
werden. VIII. I. 4. 5 6. 8. 9. u. s. f.
bey der halben. VIII. II. 1. 2 2. u. s. w.
bey der vermischten. VIII. III. 2. 3.
u. s. f. der Finger Verlegung oder Ueber-
legung. VIII. III. 15. man muß oft mit
allen Fingern zurück gehen. VIII. III.
16. den vierten Finger ausstrecken.
VIII. III. 9. oder auch den ersten zurück-
ziehen. VIII. III. 10. oft aber zweene
Finger ausstrecken. VIII. III. 11.

Flatschlet, das sogenannte, soll nicht
unter andere natürliche Violintöne ge-
mischet werden. V. 13.

Sorte (forte) s. Stärke.

G.

Gamba. E. I. 2.

Geige. Unterscheid, zwischen dem Worte
Geige und Violin. E. I. 1. Die
verschiedenen Gattungen derselben. E.
I. 2. siehe ferner Violin.

Geigebogen, ist auch schon bey einigen
Instrumenten der Alten gebraucht wor-
den. E. II. 8. s. Bogen. Ge

Register.

Gesellschaft musikalische. Nachricht davon. *E. I. 6.*

Geschichte der Musik. *E. II. 5.*

Gregor der grosse. *E. II. 5.* er verändert die Musik. *I. I. 4.*

Griechen. sie sangen über ihre Buchstaben. *I. I. 3.* ihr Zeitmaß. *I. I. 4.*

Griffe auf der Violin. *I. I. 14.* Doppelgriffe. *VIII. II. 11.* und *VIII. III. 8. 9. 10. 11. 12. 15. 16.* u. s. f. eine sehr nützliche Beobachtung bey Doppelgriffen. *VIII. III. 20.*

Gropo, eine musikalische Auszierung. *XI. 18.*

Guido von Arezzo. *E. II. 5.* machte eine Veränderung in der Musik. *I. I. 5. 6.*

H.

Halbcirkel. *f. Cirkel.*

Halbtriller. *IX. 29.*

Harmonici. wer sie waren. *E. II. 5.*

Harte Tonart. *f. Tonart.*

Historie musikalische. *E. II. 5.*

Homer. *E. II. 5.*

I.

Instrumente musikalische, der alten Zeiten. *E. II. 4.* deren Erfinder. *E. II. 5. 6. 8.* Seyteninstrumenten verändern sich durch Wärme und Kälte. *XII. 6.*

Instrumentisten, sollen ihren Vortrag nach der Singmusik einrichten. *V. 14.*

Intervallen, musikalische, was sie sind und wie vielerley. *III. 5.*

Jubal. *E. II. 3.*

K.

Kunstwörter musikalische. *I. III. 27.*

Kreuzel, das so genannte. *I. III. 13. 14.* *f. Erhöhungszeichen.*

L.

Lactantius. *E. II. 5.*

Leyer der Alten was sie war, und ihr Ursprung. *E. II. 6.*

Linien musikalische. *I. I. 8.*

Lucian. *E. II. 5.*

M.

Maibom. (Marcus Maibomius) *E. II. 5.*

Marpurg, ein gelehrter Musikverständiger. *E. II. 5.*

Matematiker sollen den Geigenmachern bey Verfertigung der Instrumente an die Hände gehen. *E. I. 6.*

Mäßigung des Bogens. *V. 10.*

Mercur. *E. II. 5. 6. 8.*

Mizler ein gelehrter Musikverständiger. *E. I. 6.*

Mollöne. *f. Tonart.*

Mordente, was er ist und wie vielerley. *XI. 8. 9.* ist aufsteigend und absteigend. *XI. 10.* man muß ihn mäßig brauchen; und wo *XI. 11. 12. 13.* muß förmlich vorgetragen werden. *XI. 14.*

Murs. Jean de Murs oder Johann von der Mauer. *E. II. 5.* er verändert die Musik sehr merklich. *I. I. 7.*

Musik. Wortforschung. *E. II. 2.* die Erfindung. *E. II. 3.* Singmusik soll das Augenmerk der Instrumentisten seyn. *V. 14.* Veränderung derselben. *I. I. 4. 5. 6. 7.*

Musikalische Gesellschaft. *f. Gesellschaft*

Musikalische Geschichte. *E. II. 5.*

Musikalische Kunstwörter. *I. III. 27.*

Musiu

Register.

Musikalische Schriftsteller, viele gute. *E. II. 5.*

N.

Nachschläge, eine Auszierung. *IX. 30.*
Noten. Warum sie erfunden worden.

I. I. 2. wie sie erfunden worden. *I.*

I. 7. wie sie ist aussehen; und zu was

sie dienen. *I. I. 11.* wie man sie zur

Violin brauchet. *I. I. 13. 14.* ihre

Dauer oder Geltung; und wie man sie

in den Tact eintheilen solle. *I. III. 1.*

3. 4. 5. u. s. f. samt der Tabelle, wie auch

IV. 37. wie die Noten heißen vor denen

ein (*♯*); und die, vor denen ein (*b*) ste-

het. *I. III. 13.* wenn eine Note muß aus-

gehalten werden, und wie? *I. III. 19.*

was die Vorschlagnoten sind. siehe

Vorschlagnoten. Beispiele von

laufenden und sonst vermischten No-

ten *IV. 38.* viele an einem Bogenstri-

che geschleifte. *VII. I. 11. 12. 13.* vie-

le an einem Bogenstriche abgestoffene.

VII. I. 15. 16. 17. wie man die ge-

schleiften schmackhaft vortragen solle.

VII. I. 20. die punctierten, wie sie zu

spielen sind. *VII. II. 2. 3. 4.* u. *XII. 15.*

21. herrschende, anschlagende oder gute

Noten, welche solche sind. *XII. 9. 10.*

unterschiedlich zusammengezogene wie

sie vorzutragen sind. *XII. 10. 12. 16.*

21. nach einer kleinen Sopra, wie

man sie abgeigen solle. *XII. 21.*

Notenlesen, das gute ist schwerer als

Concerte studiren. *XII. 3.* wenig So-

lospieler lesen gut. *XII. 4.* einige Re-

geln. *XII. 7. 8. 9.* u. s. f. bis *22.*

Mozarts Violinschule.

O.

Octav. *III. 5.*

Olympus. *E. II. 5.*

Orchestergeiger, ein guter ist höher zu schätzen als ein purer Solospieler. *XII. 4.*

Orpheus. *E. II. 5.*

P.

Pausen, was sie sind, und was sie gelten. *I. III. 2. 3. 5. 6.*

Passage, eine durch den Bogenstrich 34. mal veränderte. *VII. I. 19.* besondere Passagen. *XII. 12. 13. 14.*

Piano s. Schwäche.

Plinius. *E. II. 5.*

Ptolomäus. *E. II. 5.*

Puncte, was er bedeutet. *I. III. 8. 9. 10.* neue Lehre von zweenen Puncten. *I. III. 11.* wenn er über oder unter der Note stehet, was er anzeigt. *I. III. 17.*

Punctierte Noten. s. Noten.

Q.

Quart. ist dreierley. *III. 5.*

Quint. ist dreyfach. *III. 5.*

R.

Regeln des Hinaufstriches und Herabstriches. *IV. 1. 2. 3.* u. s. f. Zur Beförderung eines guten Tones auf der Violin. *V. 4. 5.* u. s. w. zum guten Notenlesen. *XII. 7. 8. 9.* u. s. f. bis *22.*

Ribattuta. s. Zurückschlag.

Rückfall oder Abfall eine Auszierung. *IX. 25.* wenn er gut oder schlecht ist. *IX. 26.*

S.

Sapho die Dichterin soll den Geigebogen erdacht haben. *E. II. 8.*

M m

Sate

Register.

- Sattel** auf der Violine, was es ist. *E. I. 3.* kann den Klang der Violin bes-
sern. *E. I. 7.*
- Schleifen**, wie es angezeigt wird. *I. III. 16.* wie man schleiffen solle. *VII. I. 20.* *VII. II. 2. 3. 4. 5. 6. 7.* die
Schleifer muß man genau beobach-
ten, und auch oft selbst geschickt anzu-
bringen wissen. *XII. 3. 10. II. 15.*
- Schleifer**. eine musikalische Auszier-
ung. *IX. 11.*
- Schlüssel**, der sogenannte musikalische.
I. I. 9. wie man ihn bey den Blasin-
strumenten versehen könnte, und war-
um er bey der Violin kann anders ge-
setzt werden. *I. I. 10.*
- Schriftsteller**, gute musikalische. *E. II. 5.*
- Schuß**, ein musikalischer. *XI. 20.*
- Schwäche**, mit dem Geigebogen, wo
sie anzubringen. *V. 3. 4. 5. u. s. f.* soll
nicht gar zu stille seyn. *V. 13.* bey
Schleifen. *VII. I. 20.* muß gut ange-
bracht werden. *XII. 3. 8.*
- Sechst.** ist dreyfach. *III. 5.*
- Secund** ist dreyerley. *III. 5.*
- Septime** ist dreyfach. *III. 5.*
- Seyteninstrumente.** s. Instrumente.
- Seyten.** mit Darmseyten waren auch
schon die Instrumente der Alten bezog-
gen. *E. II. 7.* wie die 4. leeren Sey-
ten auf der Violin heißen. *I. I. 13.* wie
durch die Bewegung der Seyten der
Klang entstehet. *V. 10.* die dickern
und tieffern darf man allemal stärker
angreifen als die schwachen. *V. 11.*
die leern muß man oft vermeiden. *V. 13.*
- Singbar** soll man spielen. *V. 14.*
- Solospielen** muß man erst, wenn man
gut accompagniren kann. *XII. 5.*
- Sospiren**, was man so heißt und was
sie gelten. *I. III. 3. 5. 6.*
- Spielen**, soll man allemal ernstlich und
stark. *II. 11.* und *V. 2.* spielen soll man,
wie man singt. *V. 14.* einige Regeln
der guten Spielart. *XII. 7. 8. 9. u. s. f.*
bis 21.
- Stärke.** wo sie mit dem Geigebogen kann
angebracht werden. *V. 3. 4. 5. u. s. f.*
soll nicht übertrieben werden. *V. 13.*
wo mans bey dem Schleifen anbrin-
get. *VII. I. 20.* muß geschickt gebraucht
werden. *XII. 3. 8.* Regeln von der
Mäßigung der Stärke. *XII. 17.*
- Stimmen.** Unterscheid des hohen und
tiefen bey dem Spielen. *V. 11.*
- Stimmung**, eine reine ist höchst nöthig.
XII. 6.
- Stimmstock.** was es ist. *E. I. 3.* er
kann den Klang der Violin verbessern.
E. I. 7.
- Stossen.** s. Abstoßen.
- Strich.** s. Bogenstrich.
- Striche**, kleine, ober oder unter den
Noten, was sie bedeuten. *I. III. 17.*
am Ende jedes Tactes. *I. III. 5.* wer-
den zur Abtheilung eines Stückes ge-
braucht. *I. III. 22.*
- T.**
- Tact.** dessen Beschreibung und seine
Wirkung. *I. II. 1. 2.* der Alten ihre
Tacte, und die Erklärung des heuti-
gen