

### Dritter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden.

§. 15.

#### Von dem Triller überhaupt.

Der Triller (das Trillo, *Tremblement*) besteht aus einer mehrmaligen gleich geschwinden Abwechslung zweier Töne, die sich, der Vorzeichnung oder den beigefügten Versetzungszeichen zu Folge, wie eine große oder kleine Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieser beiden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz richtig, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeschriebene Ton u. sagen) der höhere heißt der Hülftton.

§. 16.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn. Nur der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabei auf gewisse zufällige Dinge z. B. auf den Charakter des Tonstückes, auf das Instrument selbst u. s. w. Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro affai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird. In den tiefern Oktaven muß man jedoch den Triller verhältnißmäßig langsamer schlagen, als in den höhern.



Diese beyden Töne werden abwechselnd so lange, als es die Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

§. 17.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier, ich habe daher schon in der Einleitung Seite 9. §. 21. angerathen, ihn gleich in den ersten Stunden fleißig zu üben. Hier bemerke ich nur noch, daß man diese Uebung zuerst mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vornimmt. Bey mehrerer Fertigkeit übt man den Triller auch mit den übrigen Fingern. Besetzt er geriethe damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere, und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. Auch sogar die linke Hand darf in der Folge mit der erwähnten Uebung nicht ganz verschont werden; nur kann man hierin den Triller etwa zuerst mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweyten Finger üben.

§. 18.

Man unterscheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) Triller a) ohne Nachschlag und b) mit demselben; 2) den Triller von unten; 3) den

Türks Auszug.

§

3) den

3) den Triller von oben, und 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den Nordannten zu vermehren, welchen sie den umgekehrten Triller nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar sein besonderes Zeichen, doch wird so wohl der Eine als der Andere von verschiedenen Komponisten etwas unbestimmt durch *tr*, auch wohl durch + bezeichnet.

## §. 19.

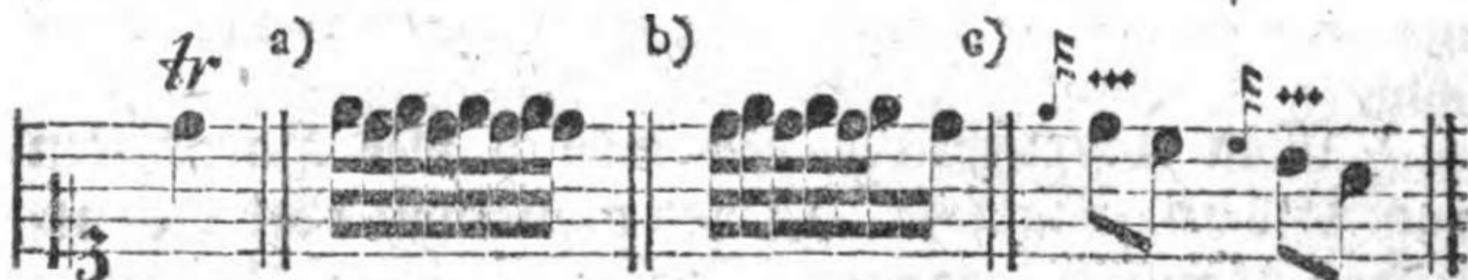
## Von dem Triller ohne Nachschlag.

Dieser Triller wird gemeiniglich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte Bezeichnung bey b) oder c) ist nicht ungewöhnlich. Soll der Triller mehrere Takte zc. hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so pflegt man dies durch ein verlängertes  $\infty$  zu bestimmen, wie hier bey d). Dieselbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey e); jedoch ist diese letztere Bezeichnung nicht so deutlich.



## §. 20.

Jeder gemeine Triller wird gewöhnlich mit dem Hülfsstone angefangen a), folglich wäre die Ausführung bey b) unrecht.



Die Vorschläge in dem Beispiele c) sind also ganz überflüssig, und können den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe

## Vom Triller mit dem Nachschlage. 163

halbe Dauer der folgenden Note sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfsstone würde man die Triller ohnedies anfangen.

### §. 21.

Man bringt den Triller ohne Nachschlag gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachschlag gestattet, wie bey a) und b), oder wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze c), besonders aber tiefere, Noten folgen d).

The musical notation consists of two staves. The top staff shows three examples: a) a trill on a note with an afterbeat, b) a trill on a note with an afterbeat, and c) a trill on a note with an afterbeat. The bottom staff shows three examples: d) a trill on a note with an afterbeat, d) a trill on a note with an afterbeat, and d) a trill on a note with an afterbeat. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The examples are labeled 'Allegro' and include various trill and afterbeat symbols.

### §. 22.

## Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gewöhnlich mit einer kleinen Verzierung, welche meistens aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung nennt man den Nachschlag, (Seite 147. f. §. 17. f.) er mag durch gewöhnliche a) oder kleinere b) Noten bestimmt werden. Auch durch ein Häkchen am Ende des  $\text{tr}$  wird der Nachschlag angedeutet c). (Wo es die Zeit gestattet d. h. bey längern Noten, vor Ton schlüssen zc. bringt man auch wohl ohne ausdrückliche Andeutung einen Nachschlag an.)

Statt des gewöhnlichen Nachschlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuschreiben, wie

# 164 Viertes Kapitel. Dritter Abschnitt.

wie bey d) und e). In diesem Falle bleibt also der oben erwähnte Nachschlag von zwey Tönen ganz weg.



## §. 23.

Wenn der Nachschlag seinem Endzwecke entsprechen d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt vorgetragen werden. Die meisten Tonlehrer wollen ihn daher eben so geschwind, als den Triller selbst, ausgeführt haben a). Einige bestimmen dem Nachschlage eine noch kürzere Dauer b).



Anm. Nur in einigen Fällen z. B. nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz, möchte ein etwas langsamer Nachschlag zu entschuldigen und gewissermaßen nothwendig seyn, damit die Mitspielenden Zeit gewinnen, bey dem folgenden Ritornell ic. zugleich einzufallen. Außerdem kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag auch nach dem Triller bey einer Fermate statt finden. Man fügt diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave der vorgeschriebenen Note bey, z. B.



## §. 24.

§. 24.

Die drey Töne eines Trillers mit dem Nachschlage müssen auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen; jedoch darf keine übermäßige Sekunde dabey seyn. Durch die Vorzeichnung wird es bestimmt, ob die zu diesem Triller erforderlichen beyden Hülfsstöne (die erste Note des Nachschlages als zweyten Hülfsston betrachtet) eine große oder kleine Sekunde von der Hauptnote entfernt seyn sollen, z. B.



Fehlerhaft wäre also ein Nachschlag wie unten bey a). Auch dürfen sich nicht beyde Hülfsstöne wie kleine Sekunden zu der vorgeschriebenen Note verhalten b).



§. 25.

Soll man bey einem Hülfsstone von der Vorzeichnung abweichen und z. B. statt fis, f greifen, so wird diese Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein \*, b, oder ♯ angedeutet, wie bey a) b) und c).



Ein einzelnes Versetzungszeichen kann sich zwar, dem Anschei-  
ne nach, auf den ersten Hülfsston des Trillers und auch  
wohl auf den Nachschlag beziehen; allein wenn der Ton-  
setzer u. in der Bezeichnung pünktlich gewesen ist, so wird  
man

man die richtige Anwendung eines solchen Versetzungszeichens leicht machen können. Z. B.



Bei 1) kann sich das Versetzungszeichen nicht auf den ersten (höhern) Hülfsston des Trillers beziehen, weil hierbey, der Vorzeichnung nach, auf der Stufe c kein  $\sharp$  statt findet, folglich wird der erste Ton des Nachschlages, nämlich a, dadurch bestimmt. In dem Beispiele 2) ist dies der entgegengesetzte Fall; denn hier findet das  $\sharp$  nur auf der Stufe c statt, und bezeichnet also den ersten Hülfsston des Trillers. Bei 3) würde ein Intervall von einer übermäßigen Sekunde entstehen, wenn man das  $\times$  auf den ersten Hülfsston, nämlich auf a, anwenden wollte, daher wird durch dieses  $\times$  der Nachschlag fis angedeutet.

## §. 26.

Stehen zwey Versetzungszeichen über diesem  $w$ , so bezieht sich das Eine auf den ersten Hülfsston des Trillers, das Andere aber auf den Nachschlag. Z. B.



Alles was ich in diesen drey Paragraphen von den Versetzungszeichen bey dem Triller gesagt habe, das gilt, unter veränderten Umständen, ebenfalls von verschiedenen andern Manieren, z. B. vom Mordenten, vom Doppelschlage u. s. w.

§. 27.

Vom Triller mit dem Zusatze von unten.

Der so genannte Triller von unten bekommt (vorn) noch einen Zusatz von zwey Tönen oder Vorschlägen, nämlich den tiefern Hülfsston, und außer diesem den vorgeschriebenen Ton selbst. Daher wird er von Einigen, aber zu unbestimmt, der Triller mit dem Vorschlage genannt. Bey a) habe ich die Zusammensetzung desselben nach seinen einzelnen Theilen, und bey b) die erforderliche ununterbrochene Ausführung angezeigt.

(Vorgeschriebene Note.) a) (Zusatz.) (Triller.) (Nachschlag.) b)

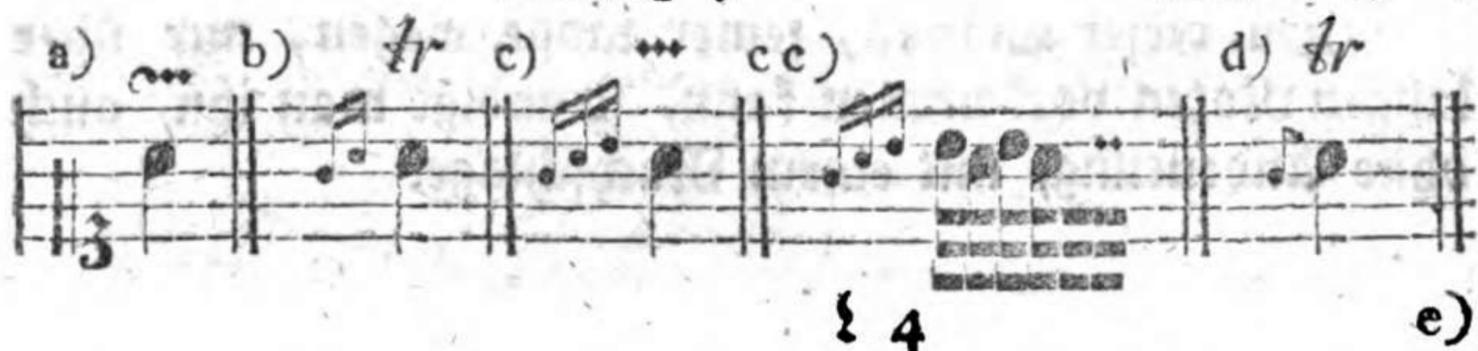


§. 28.

Am gewöhnlichsten deutet man diesen Triller so an, wie bey a) und b), seltener wie bey c) d) und e). Den Nachschlag noch besonders beizufügen f), oder durch ein krummes Häkchen am Ende des  $\text{tr}$  zu bestimmen g), ist fast überflüssig; denn da dieser Triller nur bey ziemlich langen Noten vorkommen kann, so pflegt man den Nachschlag ohnedies anzubringen, es müßte denn schon eine Art von Nachschlägen vorgeschrieben seyn, wie bey h) und i).

unrichtig. \*)

zweydeutig. \*\*)



\*) Weil nämlich, dieser Bezeichnung nach, der Hülfsston des Trillers zweymal unmittelbar nach einander folgen würde, wie oben bey cc).

\*\*) Weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorschlage die halbe Dauer der Hauptnote zu geben.



## §. 29.

## Vom Triller mit dem Zusatze von oben.

Der Triller von oben hat das Zeichen bey a); auch wird er durch drey b) oder vier c) kleine Nötchen angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr, als der Triller von unten, und zwar den ersten Hülfsston nebst dem vorgeschriebenen Töne selbst, folglich fängt er so an, wie der gemeine Triller, nur wird der §. 27. erwähnte Zusatz gleichsam dazwischen eingeschaltet. Bey d) ist die Zusammensetzung dieses Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung desselben bemerkt worden.



Da dieser Triller, seiner Länge wegen, nur über langen Noten vorkommen kann, so endigt man ihn, auch ohne Andeutung, mit einem Nachschlage.

## §. 30.

## Von dem voraus geschickten Triller.

Noch muß ich einer gewissen zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, beson-

Besonders bey verzierten Kadenzten, vor dem Endigungs-  
triller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer  
steht, voraus zu schicken, und auf diese Art unvermerkt  
in den wirklichen Schlußtriller über zu gehen, wie bey a).  
Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl  
eine kleine Sekunde erhöht b).



§. 31.

Von dem Pralltriller.

Der halbe, (kurze) oder Pralltriller ist eine sehr  
angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier;  
denn es gehört viele Fertigkeit und Schnellkraft der Fin-  
ger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforder-  
lichen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen.  
Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausfüh-  
rung habe ich bey b) angedeutet.

And.



In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung  
bey c) vorgeschrieben. Der Umstand, daß der bey b) an  
die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfston e, so  
wie das letztere d, nicht gehört werden, hat unstreitig zu  
der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c)

## 170 Viertes Kapitel. Dritter Abschnitt.

die Veranlassung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfsnote anfängt. (§. 20.)

### §. 32.

Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geschleift und dadurch in Ansehung des Vortrages von dem Schneller unterschieden; indessen muß doch der letzte Hülfsnote, welchen ich unten bey a) mit 1 bezeichnet habe, durch ein so genanntes Schnellen (äußerst geschwindes Wegziehen des Fingers von der Taste) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekomme. Aus diesem Grunde kann man hierbey am bequemsten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen, gesetzt auch, man müßte sich in gewissen Fällen, wie bey b) und c), einer sonst nicht erlaubten Applikatur, oder doch anderer, nur im Nothfalle anzuwendender Vortheile bedienen d).

Man fängt gegenwärtig an, dem Zeichen des Pralltrillers ein krummes Häkchen beyzufügen, nämlich:  $\omega$ ,  $\omega$ ,  $\omega$ . Die Bedeutung dieses Zusatzes ist bereits bey dem Triller von unten ic. erklärt worden, und läßt sich leicht auf den Pralltriller anwenden.

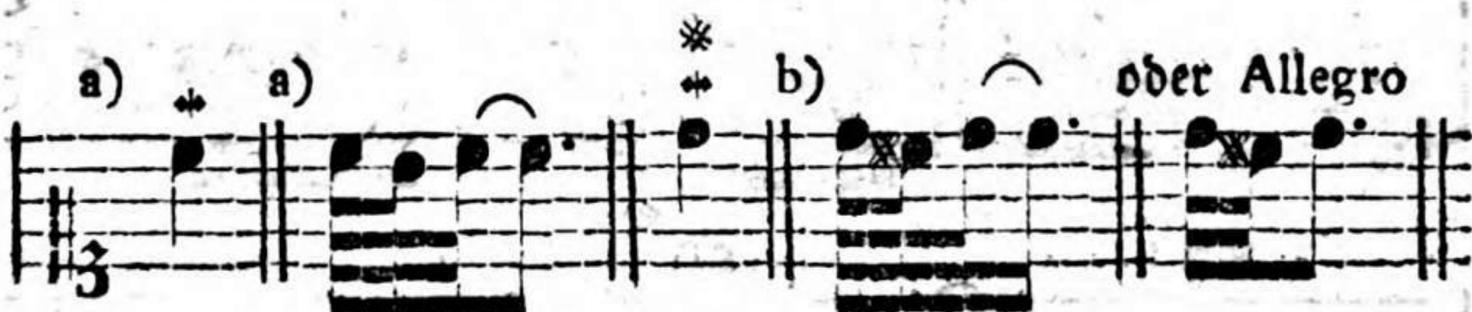
### §. 33.

\*) Auch der Pralltriller muß zuweilen schwach (mit dem Abzuge S. 142. §. 13.) vorgetragen werden.

§. 33.

Von dem Mordenten.

Der Mordent (*Pincé, Mordant, Kräusel, Beisser*) wird auf zweyerley Art, nämlich kurz und lang gebraucht. Das gewöhnliche Zeichen des kurzen (halben) Mordenten ist dieses: \*; die Ausführung desselben muß jederzeit (folglich auch bey längern Noten) äußerst geschwind seyn, wie bey a) und b).



§. 34.

Um den Mordenten jedesmal mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man sich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Ansehung der Fingersetzung erlauben a). Auch vermeidet man, wo möglich, durch das Spannen zc. den kleinen Finger bey dieser Manier b). Den Mordenten nach einem Vorschlage c) trägt man mit dem Abzuge (schwach) vor.



§. 35.

Der lange Mordent kann natürlicher Weise nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieses Zeichen: \*\* anzudeuten. Die Dauer des langen Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich daher

daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, daß der Hülfsston wenigstens zweymal angeschlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man diesen Ton mehrmals b); jedoch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeschriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bey c) fehlerhaft.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is divided into two sections: 'Alleg.' and 'Moder.'. Under 'Alleg.' is example 'a)', which shows a quarter note followed by a group of sixteenth notes. Under 'Moder.' is another example of a quarter note followed by sixteenth notes. To the right of the 'Moder.' section is example 'b)', which shows a single note with a mordent symbol above it. The second staff is labeled 'oder:' and contains example 'c)', which shows a note with a mordent symbol above it, followed by a group of sixteenth notes.

§. 36.

### Von dem Zusammenschlage.

Der Zusammenschlag (*Pincé étouffé*, ital. *acciacatura*) gehört gewissermaßen ebenfalls in die Klasse der Mordenten. Um deutlichsten wird er wohl vermittelt eines kleinen durchstrichenen Nötchens a). Die von Bach zc. gebrauchte Bezeichnung b) ist etwas unbestimmt, und kann daher leicht einen fehlerhaften Vortrag veranlassen. Bey c) habe ich die Ausführung, so gut sich thun läßt, durch bengefugte Pausen bestimmt.

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time. It contains six examples labeled 'a)' through 'f)'. 'a)' shows a note with a diagonal slash through it. 'b)' shows a note with a diagonal slash through it. 'c)' shows a note with a diagonal slash through it. 'd)' shows a note with a diagonal slash through it. '1)' and '2)' show notes with diagonal slashes through them, with '1)' having a mordent symbol above it.

Beide Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen; allein von der tiefern hebt man den Finger sogleich wieder  
wieder

wieder ab, und hält nur den höhern Ton so lange aus, als es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert. Bei zweistimmigen Stellen wird der Zusammenschlag so bezeichnet, wie oben bey d). In dem ersten Beispiele schlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taste dis sogleich wieder ab u. s. w.

§. 37.

Bei mehrstimmigen Griffen deutet man diese Zusammenschläge oder Acciaccaturen, auch durch einen schrägen Strich an, wie in den folgenden Beispielen.



Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeschriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den halben Ton haben, lieber gis mit angeschlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man c oder cis dazu; bey 3) fis, und bey 4) dis oder d.

Seit einiger Zeit pflegt man durch das erwähnte Zeichen anzudeuten, daß eine Harmonie gebrochen werden solle. Ich würde aber doch, um allen Irrthum zu vermeiden, zu einem so genannten Arpeggio lieber das bekannte Zeichen { beybehalten.

§. 38.

Sollen diese Griffe mit Acciaccaturen gebrochen (nach einander angeschlagen) werden, so fügt man noch das gewöhnliche Zeichen a) oder b) bey.



Aus der bey c) und d) angezeigten Ausführung (die sich nicht ganz genau durch Noten bestimmen läßt) erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so, wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anschlägt, und dann die Finger darauf liegen läßt, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton, in den obigen beyden Beispielen gis, muß äußerst kurz angegeben, und der Finger sogleich wieder von der erwähnten Taste abgehoben werden.

## §. 39.

## Von dem Doppelschlage.

Der Doppelschlag (*Double*) ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag sowohl in Tonstücken von zärtlichem, als munterm Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, angebracht werden. Die Ausführung desselben ist zwar leicht, aber ziemlich verschieden, und bloß in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Arten zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in sofern kann er schlechthin der Doppelschlag heißen; 2) fügt man oft noch ein kleines Nötchen (auf eben der Stufe) hinzu, und dann wird er der schnellste Doppelschlag oder die Rolle genannt; 3) gehen zuweilen zwey kleine Nötchen vorher, wodurch er die Benennung der Doppelschlag von unten, oder der geschleifte Doppelschlag &c. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den prallenden Doppelschlag &c. zu nennen pflegt.

## §. 40.

Der Doppelschlag allein wird gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder b) angedeutet. Auch pflegen ihn  
vers

verschiedene Komponisten durch drey kleine Nötchen c), oder so wie bey d) zu bezeichnen. Die erforderliche Ausführung habe ich bey e) f) und g) bestimmt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey h) i) und k) werden die beygefügte kleinen Nötchen hoffentlich einen hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber fehlerhaften, Ausführung bey l); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem Hülfsstone (über der vorgeschriebenen Note) angefangen werden, wie bey e).

Allegro.

a)    b)    c)    d)    Allegro.  
 Moderato.    Adagio.    Presto.    nämlich.  
 e)    f)    g)    h) \*  
 nämlich:    nämlich:    (falsch.)  
 i)    k)    l)

Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was S. 165. S. 24. ff. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

§. 41.

Weil der Doppelschlag mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, so gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn keine andere Applikatur möglich ist, wie bey a). Außerdem spannt

# 176 Viertes Kapitel. Dritter Abschnitt.

spannt man lieber ein wenig, und vermeidet dadurch den Gebrauch des kleinen Fingers bey dieser Manier b). In vielen Fällen kann man nach dem dritten Tone des Doppelschlages, folglich bey dem Eintritte der Hauptnote, den Daumen einsetzen, um sich für die Folge wieder Finger zu verschaffen c). Diese Fingersehung wird durch zwey neben einander stehende Ziffern über dem Zeichen der Manier bestimmt, wie bey d).



## §. 42.

Wenn das Zeichen des Doppelschlages nicht gerade über der Note, sondern etwas seitwärts (rechts) a) b), oder über einem Punkte c) steht: so wird der Doppelschlag nicht bey dem Eintritte des vorgeschriebenen Tones, sondern später d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notendreihe beigefügte Eintheilung läßt sich dies genauer bestimmen.



(Wird ungefähr \*) so gespielt:)



\*) Dies ungefähr bezieht sich auf die geschwindere oder langsamere Bewegung, worauf man Rücksicht zu nehmen hat. (S. 175, §. 40.)

\*\*) Manche Componisten bezeichnen nämlich den Doppelschlag durch kleine Nörchen. Dies verändert aber in Absicht auf die Eintheilung nichts.



Von dem umgekehrten Doppelschlage, welcher bald durch drey kleine Rötchen, bald vermittelst dieses Zeichens , angedeutet wird, ist bereits oben S. 156. §. II. das Rötthigste erinnert worden.

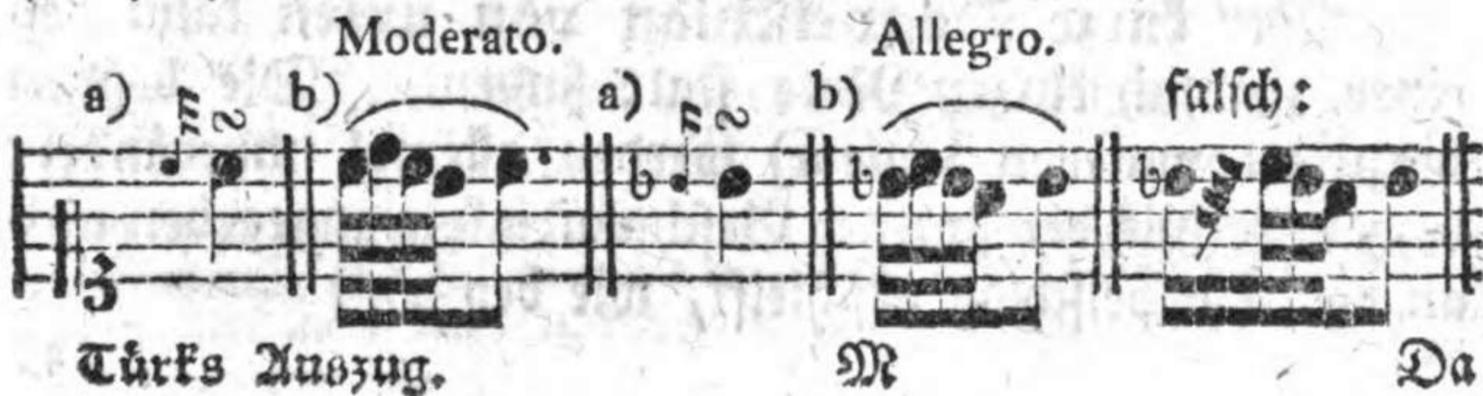
Vierter Abschnitt.

Von den zusammengesetzten, und von einigen andern Manieren.

§. 43.

Vom geschnellten Doppelschlage.

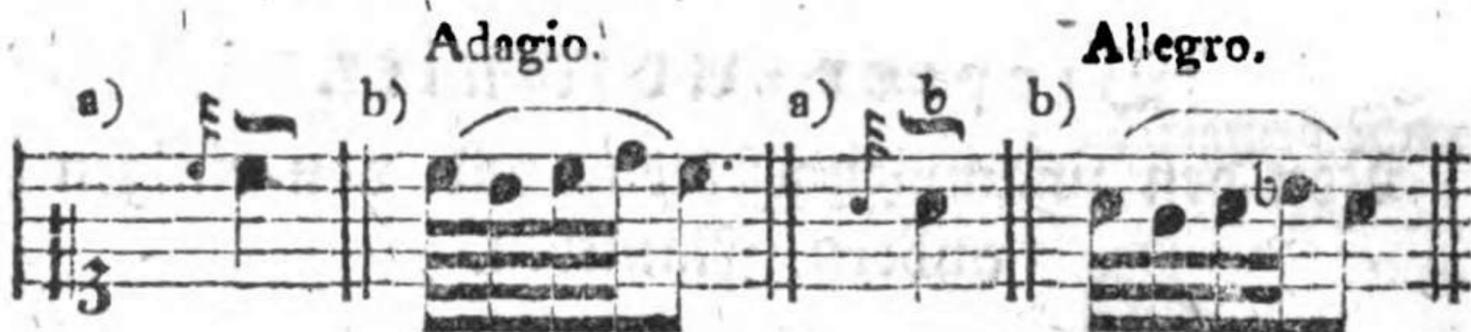
Der geschnellte Doppelschlag (die Rolle, Groppe) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstehende Doppelschlag kommt nur bey lebhaften Stellen über gestoßenen oder wenigstens nicht eben zu schleifenden Noten vor, und erfordert daher eine besondere Schärfe und Geschwindigkeit in der Ausführung, wenn er die Lebhaftigkeit eines Gedankens gehörig vermehren soll. Bey a) steht sein Zeichen, und bey b) die richtige Ausführung.



Da der geschnellte Doppelschlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, so suche man den ersten Ton desselben, wo möglich, mit dem dritten oder zweiten Finger zu greifen, gesetzt auch, man sollte sich vorher eine kleine Freiheit in Absicht auf die Fingersezung erlauben.

## §. 44.

Wenn der umgekehrte Doppelschlag noch den obigen Zusatz eines Nötchens bekommt, wie in den folgenden Beispielen, so könnte man diese Manier, welche bereits hin und wieder vorgeschrieben wird, wohl am schicklichsten die umgekehrte Rolle nennen. Zeichen und Ausführung siehe bey a) und b).



## §. 45.

### Vom Doppelschlage (mit einem Zusatze) von unten.

Der Doppelschlag von unten (der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Schleifer mit dem Doppelschlage) bekommt, außer seinen drey Tönen, noch einen Zusatz von zwey Vorschlägen. Diese sind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erste ist, nach Art des Schleifers, veränderlich lang. Folglich giebt es einen unveränderlich kurzen und veränderlich langen (punktirten) Doppelschlag von unten.

Der kurze Doppelschlag von unten kann bey einer ziemlich kurzen Note statt finden. Die beyden hinzu gekommenen Töne a) werden allemal unverändert kurz d. h. mit der größten Geschwindigkeit angegeben und an den Doppelschlag geschleift, wie bey b).

## Vom Doppelschlage mit dem Zusage von unten. 179



Der lange oder punktirte Doppelschlag von unten setzt schon eine ziemlich lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung voraus. Nach Verhältniß dieser längern oder kürzern Hauptnote, woben er angebracht wird, bekommt das erste (punktirte) Nötchen eine längere oder kürzere Dauer.\* In angenehmen 2c. Stellen kann diese Manier mit sehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier sind einige Beispiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweiten Notensreihe bemerkt.

Andante.



(Eintheilung und Vortrag.)

S. 46.

## Vom prallenden Doppelschlage.

Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist eigentlich nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beiden ersten anzuschlagenden\*\*) Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind

M 2

und

\*) Man sehe, was S. 157. §. 12. vom punktirten Schleifer gesagt worden ist.

\*\*) Der erste Ton des Pralltrillers ist, wie bekannt, allemal gebunden. (S. §. 31. Seite 169. f.)

und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden spielt man etwas langsamer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelschlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bey a) das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beygefügt. Die nicht ungewöhnliche Schreibart bey d) bezeichnet ebenfalls einen prallenden Doppelschlag. Bey Triolen und triplirten Noten bedient man sich oft der Schreibart e). Wo eine Trennung nöthig ist d. h. bey Einschnitten zc. f) würde ich die Ausführung g) wählen.

oder:

allenfalls;                      aber nicht so:

*fr*    *p*

Da vorzüglich die ersten Töne des prallenden Doppelschlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müssen, so vermeidet man, wo möglich, bey dieser Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand.

§. 47.

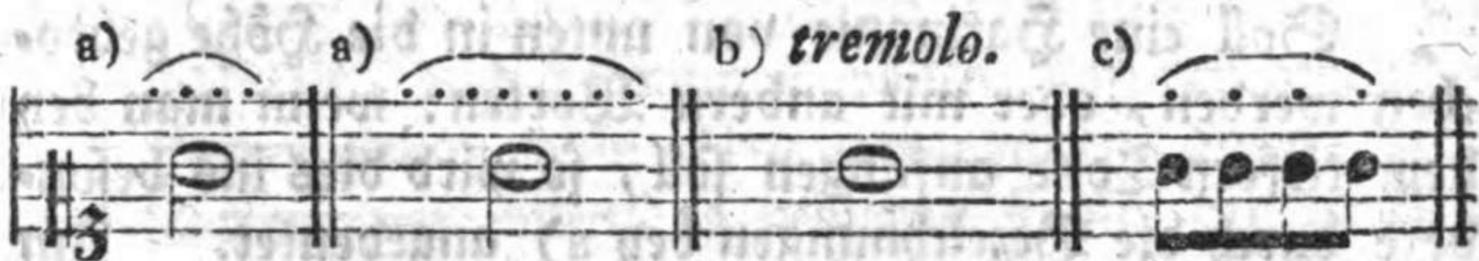
Zu den wesentlichen Manieren kann man auch noch die **Bebung**, das so genannte **Arpeggio** und den **Zurück-**

rückschlag rechnen; ob sie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willführlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unschicklichen Platz finden würden.

§. 48.

Von der Zebung.

Die Zebung (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem ꝛc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort *tremolo* b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr so seyn müssen, wie bey c).



Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Uebrigens weiß jeder, daß diese Manier bloß auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere herauszubringen ist.

§. 49.

Von dem Arpeggio. (Zarpeggio.)

Wenn man eine vorgeschriebene Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, sondern nach einander anschlagen soll, so wird dies gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort Arpeggio b) bestimmt. Die kleinen Nötchen bey c) haben eben die Bedeutung. Man pflegt diese Manier oder vielmehr die erwähnte Art des Vortrages

## 182 Viertes Kapitel. Viertes Abschnitt.

trages eine Arpeggiatur (Brechung, Zergliederung, *arpeggio*) zu nennen.



Durch die kleinen Nötchen bey c) wird angedeutet, daß man die Finger sogleich wieder von den Tasten abheben solle. Nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem obigen Beispiele das zwengestrichene c, wird ausgehalten. Dieselbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey d).

### §. 50.

Soll eine Harmonie von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen soll, so wird dies ins besondere durch die Bezeichnungen bey a) angedeutet. Im entgegengesetzten Falle – welcher aber seltener vorkommt – bedient man sich der Zeichen bey b).



Von dem Charakter zc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die Harmonie geschwinder oder langsamer gebrochen werden muß. Meistenthells bricht man sie ziemlich geschwind. In Tonstücken von einem sehr muntern Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen.

Ann. Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Harmonien pflegen die Komponisten entweder nur das Wort *Arpeggio* darüber zu schreiben c), und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlassen, oder sie bestimmen bey der ersten Harmonie den Grad der Geschwindigkeit zc. selbst, und deuten alsdann durch ein *Sigue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde so behandeln solle d).

e)

Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie auf verschiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen.

§. 51.

Wenn die Tonsezer, außer dem Grade der Geschwindigkeit, auch bestimmen wollen, daß bey gebrochenen Harmonien gewisse Töne ausgehalten, andere aber abgesetzt werden sollen, so bedienen sie sich der nachstehenden, etwas mühsamer zu übersehenden Schreibart.

klingt so:

\*) Dieser einzige Ton wird nicht ausgehalten.

§. 52.

## Von dem Zurückschlage.

Der Zurückschlag (*Ribattutta*) besteht in einer mehrmaligen Abwechslung des vorgeschriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beigelegte Ausführung dieser Manier zeigt, daß der vorgeschriebene Ton, welchen man mehrmals wiederholt, oder auf welchen man immer wieder zurückschlägt, \*) eine merklich längere Dauer erhält, als der Hülfsston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geschwinder genommen werden, z. B.



Diese Manier kann vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden. Außerdem bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeschriebene Taste zuweilen wieder anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller zc. verzieren will.



## Fünftes Kapitel.

## Von den willkührlichen Manieren.

## B e r e i n n e r u n g.

In diesem Kapitel schränke ich mich absichtlich beynabe einzig auf die Erklärung der etwa vorkommenden Kunstwörter ein, damit der Lernende wenigstens wisse, was man unter den willkührlichen Manieren versteht. Denn mit allen nur möglichen

\*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

chen Regeln über die willkürlichen Manieren würde dem Anfänger doch wenig gedient seyn, weil die Anwendung dieser Regeln, wie bekannt, noch verschiedene andere Kenntnisse, eigene Erfindung, einen bereits gebildeten Geschmack zc. voraussetzt.

§. 1.

Unter willkürlichen Manieren verstehe ich: 1) die Verzierung der Fermaten, 2) die so genannten verzierten Kadenzen, und 3) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann.

§. 2.

Daß die Fermaten kleinere \*) mit  $\frown$  bezeichnete Ruhestellen sind, woben man etwas über die bestimmte Dauer verweilt, ist bereits Seite 75 angemerkt worden. Hier folgen einige Fermaten mit beigefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderlichen Eigenschaften zc. derselben schließen. Die durch kleine Noten angedeuteten Verzierungen müssen jedoch mehr nach Gefühl, als taktmäßig, vorgetragen werden.

Poco Adagio.

Poco Allegro.

M 5

b)

\*) Durch dieses Benwort unterscheide ich die Fermaten von den wirklichen (größern) Kadenzen. (Seite 189. f.)  
 \*\*) Den Bass denke man sich eine Oktave tiefer.



Allegro.



§. 3.

Wer keine willkürliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz simpel vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier.



§. 4.

Außer den eigentlichen Fermaten geben die jetzt so beliebten Rondo's noch Gelegenheit zu willkürlichen Verzierung.

# Von den Uebergängen nach Fermaten. 187

zierungen. Man leitet nämlich bey dem mit  $\frown$  bezeichneten Ende eines Hauptgedanken durch einen kurzen, und dem Charakter des Ganzen entsprechenden Uebergang wieder in den Hauptsatz ein. Z. B.

## Hauptsatz.

*Grazioso.*

The first system of musical notation is for the main theme, marked 'Grazioso'. It consists of a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A fermata is placed over the Bb4 note. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. A second fermata is placed over the A4 note. The system concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

(Schluß in der Quinte.) (Uebergang.) (Hauptsatz.)

The second system of musical notation shows transitions and the return of the main theme. It consists of a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The first part is labeled '(Schluß in der Quinte.)' and shows a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second part is labeled '(Uebergang.)' and shows a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The third part is labeled '(Hauptsatz.)' and shows a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Below the staff, the letters 's. l.' and 'a. l.' are written.

(Schluß in der Sexte.)

The third system of musical notation shows a transition and the return of the main theme. It consists of a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The first part is labeled '(Schluß in der Sexte.)' and shows a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second part is labeled 'a tempo.' and shows a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The system concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

## Hauptsatz.

*Andante.*

The fourth system of musical notation shows a transition and the return of the main theme. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one flat. The first part is labeled '(Schluß in der Quinte.)' and shows a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second part shows a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The system concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The first staff is marked 'mf'.

*tardando.* *a tempo.*

## §. 5.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer vorhergehenden Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Z. B.

Verzierung der Fermate.

Allegretto grazioso.

## §. 6.

Das Wort **Kadenz** wird hauptsächlich in zweyerley Bedeutung gebraucht. Einmal bezeichnet es überhaupt jeden Ton-schluss, er mag am Ende oder in der Mitte u. eines Tonstückes vorkommen. (§. 15. des folgenden Kapitels.)

Im engern Sinne des Wortes Kadenz versteht man jetzt vorzugsweise darunter: die willkürlichen Verzierungen oder vielmehr Zusätze, welche vor einem völligen Tonschlusse in der Hauptstimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote gemeiniglich mit einem Triller geendiget werden. Diese schlechthin so genannten Kadenzten, mit einem Aufhalten des Taktes und der Begleitung, sind es also, von welchen hier die Rede ist.

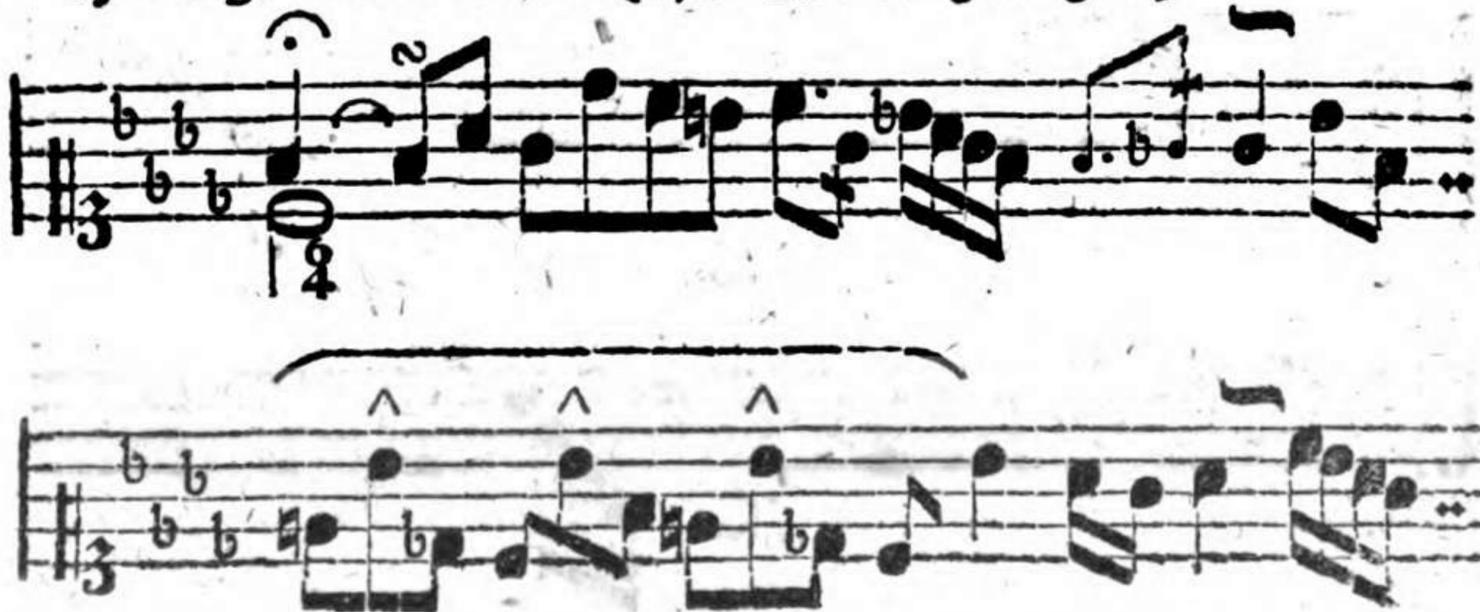
§. 7.

In einer Kadenz sucht man vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste zu verstärken, und die wichtigern Theile des Ganzen gleichsam in einem Abrisse oder äußerst gedrängtem Auszuge darzustellen. Kürze, Wiß, Mannigfaltigkeit, unerwartete Wendungen u. dgl. sind die etwa noch übrigen nöthigsten Erfordernisse einer guten Kadenz.

§. 8.

Wenn ich hier zwey Kadenzten von verschiedenem Charakter u. einrücke, so geschieht es bloß, um durch diese Beispiele die Einrichtung der Kadenzten näher zeigen zu können. Aus dem vorhergehenden Paragraphen folgt, daß es unmöglich ist, Muster zu entwerfen, die in allen Fällen zu gebrauchen oder nachzuahmen sind.

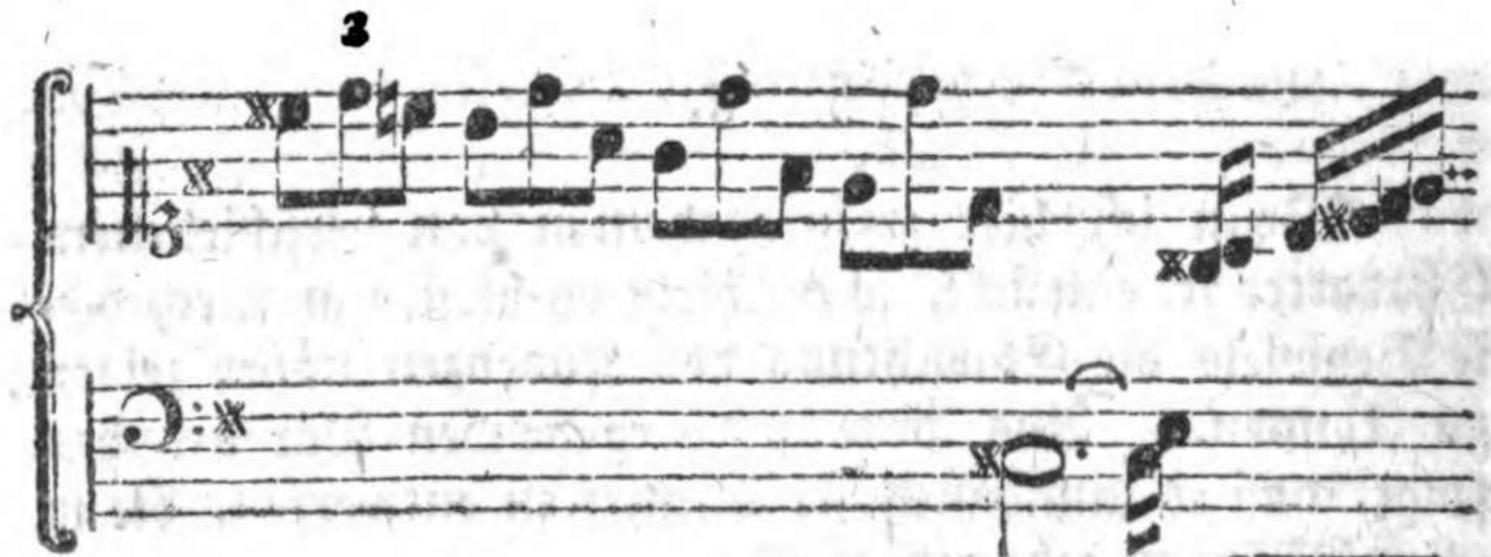
1) Largo assai e mesto. (ohne Takt vorgetragen.)



1r



2) Allegro molto.





§. 9.

Die oben erwähnten Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten noch mehrere hinzu, wie bey a), (dies geschieht am häufigsten, aber nicht immer zweckmäßig,) oder man verändert die vorgeschriebene Figur in eine andere, die aus eben so vielen Noten besteht b). Ferner wird zuweilen die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies letztere in Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, selten zu geschehen pflegt. Auch verändert man durch das so genannte Verrücken \*) der Noten, wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m. Jedoch darf man nur sehr sparsam und bey gewissen leeren, matten Stellen zc. Zusätze und Veränderungen anbringen. Auch versteht es sich, daß jede Veränderung auf die vorgeschriebene Harmonie gegründet seyn, und genau nach dem Takte vorgetragen werden muß.

Ber:

\*) Dies Verrücken der Noten oder der Tacthelle zc. besonders in dem zweyten Beispiele d), wird in dem folgenden Capitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.

## Veränderungen.

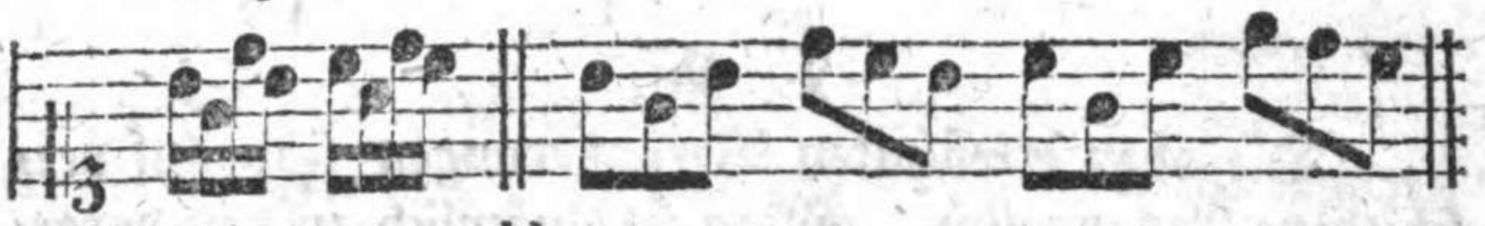


a) vorgeschriebene Noten.

a)

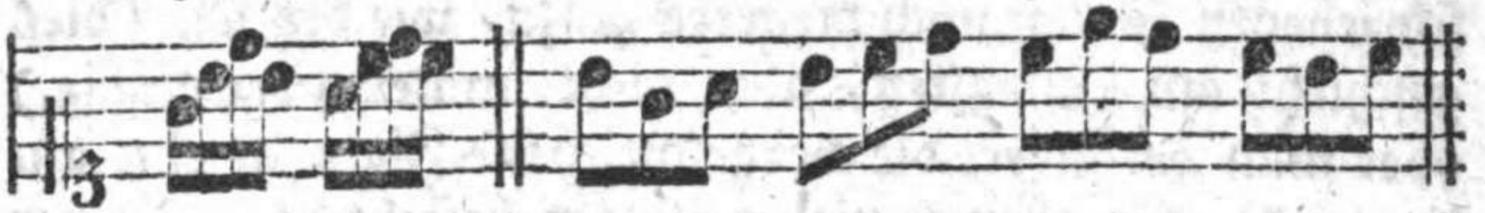


## Allegro.



b)

b)



c)

d)

d)



Welche Art zu verändern die bessere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann daher im Allgemeinen nicht genau bestimmt werden.

## Sechstes Kapitel.

### V o n d e m V o r t r a g e .

#### Erster Abschnitt.

##### Vom Vortrage überhaupt.

###### §. 1.

**W**er ein Tonstück so vorträgt, daß der darin liegende Affect (Charakter zc.) auch bei jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedrückt (fühlbar gemacht) wird, daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

###### §. 2.

Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, \*) Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung, 3) Ausdruck des herrschenden Charakters, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel zc. 5) richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

###### §. 3.

\*) Man kann die Noten fertig lesen, d. h. mehrere mit einem Blicke übersehen können, und dessen ungeachtet keine sonderliche Fertigkeit im Spielen haben.

## §. 3.

Daß eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Sicherheit im Takte nöthige Erfordernisse des guten Vortrages sind, wird ohnedies Jeder einsehen; ich halte es daher für überflüssig, mich hierüber auf Beweise einzulassen.

## §. 4.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Harmonien u. s. w. ohne die erwähnten Kenntnisse nicht befolgt werden können. \*)

## §. 5.

Wohl schwerlich dürfte jemand, wenn er ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht liest, jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist der Fall auch in der Musik. Nur alsdann erst, wenn der Tonkünstler ein Stück kennt, wird er im Stande seyn, jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrücke vorzutragen.



## Zweiter Abschnitt.

## Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

## §. 6.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem dem

\*) Nicht zu gedenken, daß diese Kenntnisse selbst auf das Notenlesen und Spielen vom Blatte einen großen Einfluß haben.

dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten müssen, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden. (S. §. 15.)

§. 7.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man, auch bey der schwersten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgesondert höre. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und deutlich von einander abgesondert hervor bringen.

§. 8.

Wer ein Gedicht ic. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene §. 11. näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§. 9.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ic. versteht, ist Seite 56. erklärt worden. Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigsten

# 196 Sechstes Kapitel. Zweyter Abschnitt.

tigern guten Takttheile. Folglich würden die nachstehenden Noten, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Geltung, ungefähr \*) in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen seyn.



Will der Komponist diesen Vortrag bey gewissen Stellen nicht haben, so wird das Gegentheil durch forte und piano &c. ausdrücklich angedeutet.

## §. 10.

Jeder Anfangston einer Periode \*\*) &c. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Hier ist ein Beispiel in gedrängter Kürze.



## §. 11.

\*) Nicht völlig in dem vorgeschriebenen merklichen Grade; denn sonst würde diese Spielart dem Gange eines Sinkenden gleichen.

\*\*) Unter Periode verstehe ich in diesem ganzen Abschnitte bis §. 15. der Kürze wegen, jede größere oder kleinere Ruhestelle.

\*\*\*) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügtten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnismäßig größern oder kleinern

§. 11.

Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den Vorschlägen, (S. 141. f. §. 13.) vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse u. selbst wie Dissonanzen verhalten a) (§. 22.) oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die synkopirten Noten c) (S. 62. §. 60.), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d), \*) die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe merklich auszeichnen e) u. s. w.



Anm. Da es, außer den hier kenntlich gemachten Tönen, noch verschiedene andere zu accentuirende Noten giebt, welche schwerlich durch Regeln zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die erwähnten Regeln allzeit richtig anwenden dürfte: so habe ich mich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten, so

N 3

kleinern Grad der erforderlichen Stärke. Denn genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder bloß nach einem Einschritte.

\*) Doch sind die kurzen, bloß durchgehenden Töne von der Art größtentheils hiervon ausgenommen.

so wie in den obigen Beispielen, zur Bezeichnung eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichens  $\wedge$  bedient.

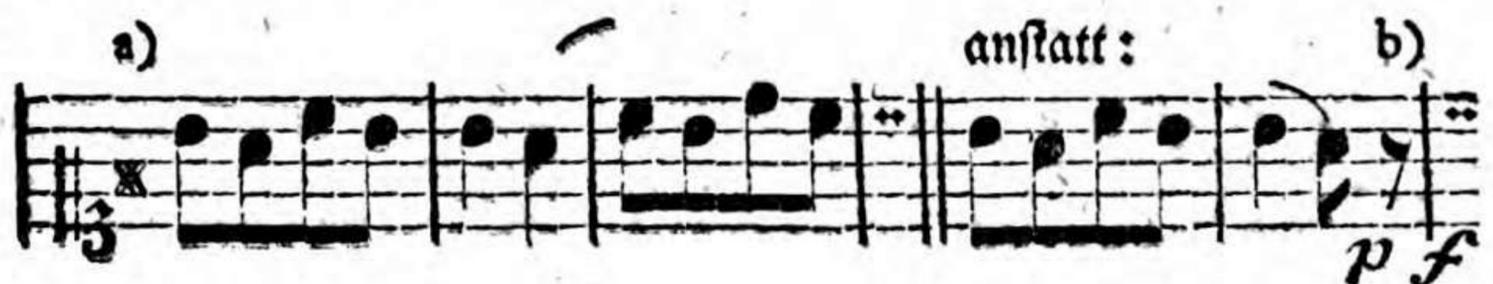
## §. 12.

So wie die Worte: **Er** verlor das Leben nicht nur sein Vermögen zc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: **Er** verlor das Leben, nicht nur zc. oder so: **Er** verlor das Leben, nicht nur zc.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedanken durch unrichtige Interpunktion.

Wenn also der Klavierspieler, außer dem Ende einer musikalischen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll: so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begieng, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Diese fehlerhaften Trennungen habe ich in dem folgenden Beispiele durch Pausen angedeutet.



So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man beim Lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. Folglich wäre die nachstehende Ausführung bey a) ganz wider den musikalischen Sinn.



§. 13.

Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwei Perioden durch den Vortrag von einander abzusondern, sind folgende.

1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich muß das §. 12. eingerückte erste Beispiel so vorgetragen werden:



2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bei dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt, wie §. 12. unten bei b).

Hat der Komponist nach der letzten Note einer Periode selbst eine Pause angebracht, so ist die obige Anmerkung unnöthig; weil der Finger alsdann ohnedies abgehoben werden muß.

§. 14.

So nöthig das Abheben des Fingers bei dem Ende einer Periode ist, so fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn das erwähnte Abheben mit einem heftigen Stöße verbunden ist, wie in dem folgenden Beispiele a).



Anm. Besonders hört man diese fehlerhafte Ausführung sehr häufig, wenn der Einschnitt durch das gewöhnliche Zeichen des Abstoßens, wie bey a), angedeutet ist. Denn viele Spieler haben die unrichtige Idee, daß ein gestoßener Ton — wie man ihn in der Kunstsprache zu nennen pflegt — jedesmal mit einer gewissen Heftigkeit angegeben werden müsse. Um diesen fehlerhaften Vortrag, wo möglich, zu verhindern, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einschnitte kenntlich zu machen, habe ich mich in meinen kleinen Sonaten eines neuen Zeichens bedient, und in der Vorrede zum ersten Theile das Nöthige darüber gesagt. Dieses Zeichen, welches ich schlechthin den Einschnitt nenne, ist das oben bey c).

## §. 15.

Ich habe schon oben bemerkt, daß ein ganzes Tonstück füglich mit einer Rede verglichen werden könne; denn so wie diese in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben so verhält es sich in der Musik. Ein ganzer Theil (Hauptabschnitt) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische Periode, (ein Abschnitt,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das seyn, was man in der Rede eine Periode nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden absondert. Ein musikalischer Rhythmus kann mit den kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (: ) oder Semikolon (; ) bezeichnet, verglichen werden. Der Einschnitt, als das kleinste Glied, wäre das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) absondert wird. Wollte man hierzu die Cäsur noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen.

Hier sind Beispiele von jeder Art der erwähnten Ruhestellen.



Ben a) wird nämlich der Schluß eines musikalischen Theiles oder einer ganzen Periode, in dem Beispiele b) aber bloß das Ende eines Rhythmus fühlbar; ben c) sind nur Einschnitte angebracht, und die Pausen ben d), welche keine eigentliche Ruhe verstatten, mögen für Cäsuren gelten.

Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleinern, nämlich die Einschnitte und Cäsuren, am wenigsten zu fühlen. Sorgfältigere Tonsetzer machen sie daher bey kürzern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern, wie hier bey +).



Der Spieler hat also bey solchen Noten, die absichtlich von den folgenden getrennt worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben.

## §. 16.

Ein Hauptvorthheil, die Einschnitte finden zu lernen, ist der, daß man bemerke, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte anfängt, oder ob vorher noch zwey, drey und mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakte) enthalten sind; denn größtentheils fallen die Einschnitte durchgängig auf eben denselben Takttheil zc. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey a), so fangen auch die folgenden Einschnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w.



Indes ist auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder zc. zu legen.

---

### Dritter Abschnitt.

Von

dem Ausdrücke des herrschenden Charakters.

## §. 17.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste

ste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabei noch der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervorgebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Es würde aber ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrücke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bei dem Ausdrücke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indes gibt es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beitragen, und die wenigstens einigermaßen durch eine schriftliche Anweisung bestimmt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören.

## §. 18.

Außer jenen, in den vorhergehenden beiden Abschnitten erwähnten und zum Ausdrücke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich besonders noch:

- 1) den angemessenen Grad der Stärke und Schwäche,
- 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und
- 3) die richtige Bewegung.

## §. 19.

Der zum Ausdrücke des herrschenden Charakters erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf nachstehende Art bestimmt:

*ff* bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten;

## 204 Sechstes Kapitel. Dritter Abschnitt.

*f* bedeutet forte, stark.

*pf* -- 1) poco forte, ein wenig stark, auch wohl  
2) più forte, stärker;

*mf* -- mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark;

*rf* oder *rinf.* -- rinforzando, rinforzato, verstärkt;

*sf* oder *sforz.* -- sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepreßt; (bezieht sich oft nur auf die Note, wo bey es steht.)

*p* -- piano, schwach, gelinde;

*pp* \*) -- pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch più piano, schwächer;

<i>più,</i>	--	mehr,	} werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines größern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwäche gebraucht.
<i>meno,</i>	--	weniger,	
<i>affai,</i>	--	genug,	

*sempre* -- allezeit, zeigt an, daß man das ganze Stück, oder eine einzelne Stelle stark, schwach zc. spielen soll, z. B. *sempre piano*, beständig schwach.

*a mezza voce* -- mit halber Stimme, d. i. nur halb stark;

*sotto voce* -- mit leiser Stimme, folglich schwach;

*cresc.* -- crescendo, wachsend, zunehmend; (stärker werdend;) wird auch durch dieses Zeichen:  $\leftarrow$  \*\*) angedeutet.

Da man bey dem Worte *crescendo* nicht genau wissen kann, wie weit dieses allmähliche Anwachsen

\*) Um einen sehr großen Grad der Schwäche zu bestimmen, drückt man sich auch wohl so aus: *ppp*.

\*\*) Soll sich dieses Zeichen nur auf eine einzelne Note beziehen, so ist die Figur desselben ganz klein, nämlich:  $\leftarrow$

sen gehen soll, so pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein *f* (*forte*) zu schreiben.

*A poco a poco crescendo fino al (il) forte*, nach und nach wachsend bis zur Stärke.

*Decresc.* (*decrecendo*) *cal.* (*calando*) *manc.* (*mancando*) und *scem.* (*scemando*) abnehmend; *dim.* (*diminuendo*) vermindernnd, *dil.* (*diluendo*) verlöschend, *smorz.* (*smorzando*, oder *smorzato*) und *mor.* (*morendo*) sterbend, *perd.* (*perdendo*) sich verlierend u. a. m. bezeichnen insgesammt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äußerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Worte *dil.* *smorz.* *mor.* *perd.* ein völliges Verschwinden, Ersterben ꝛc. des Tones an. Auch bedient man sich dieses Zeichens:  $\rightrightarrows$  statt der Worte *decresc.* *dim.* ꝛc.

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so zu bezeichnen:  $\leftarrow$

soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wieder anwachsend gespielt werden, so deutet man es durch diese beiden Figuren an:  $\rightrightarrows \leftarrow$

§. 20.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte  
forte

forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte bengefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

## §. 21.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden zc. Charakter alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen zc. Charakter erfordern insgesamt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn.

## §. 22.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die gefälligen, singbaren zc. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein forte, und im zweiten kein piano angemerket ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweitenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegengesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte

holte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Uebrigens müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen. Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Akkorde stärker anzuschlagen, als die konsonirenden. Jedoch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechslung entstehen möchte.

Aus diesem Wenigen, was von der Anwendung des forte und piano erinnert worden ist, kann man schon einigermaßen auf andere Fälle schließen, in welchen der Spieler, auch ohne Andeutung, die Stärke und Schwäche abzuändern und zweckmäßig zu vertheilen hat.

---

§. 23.

Der schwere oder leichte Vortrag trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. So wenig sich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. §. 20.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bestimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann (§. 30. ff.) von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

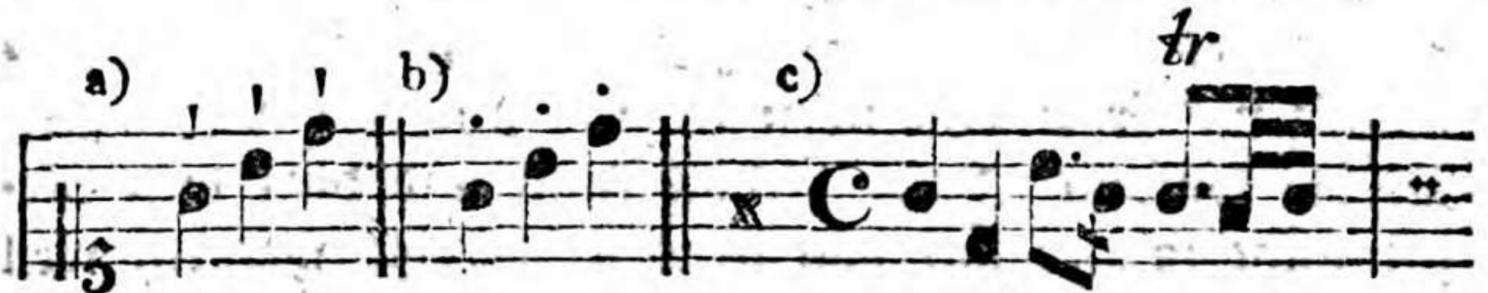
§. 24.

Das Stoßen oder Absetzen wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) über (oder unter) den Noten angedeutet. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur ein einzelner Gedanke, abgestoßen werden, so bestimmt man diese Behandlungsart

208 Sechstes Kapitel. Dritter Abschnitt.

lungsart zu Anfange des Tonstückes, oder über der zu stoßenden Stelle, durch das Wort *staccato* c).

Allegro sempre staccato.



Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b).

Bey den Tönen, welche gestoßen werden sollen, hebt man den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgeschriebenen Note vorüber ist, von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit.

§. 25.

Das Tragen der Töne wird entweder auf die bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taste bekommen muß; jedoch soll der Spieler, zu Folge des Bogens, den Ton nach dem erwähnten Drucke so lange aushalten, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note völlig vorüber ist. Sonach dürfen ähnliche Töne nicht abgestoßen werden.



§. 26.

Das Schleifen (Ziehen) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beispielen. Sollen alle Töne, oder die meisten Stellen eines Tonstückes, geschleift werden, so bestimmt man diese

## Vom Stoßen, Tragen u. Schleifen der Töne. 209

diese Behandlungsart durch das zu Anfange bengefügte Wort *legato*. Oft schreibt man nur etwa über die ersten Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch bengefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird.

Ben den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man den Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten völlig vorüber ist, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pausen) entstehe. Durch den längern oder kürzern Bogen bestimmt der Komponist, wie viele Töne an einander geschleift werden sollen. Z. B.



Ben a) werden demnach alle acht Töne, ben b) vier und vier zc. geschleift. Man merke hierben noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In den Beyspielen e) und f) fällt also dieser gelinde Nachdruck, (wider die sonst zu befolgende Regel,) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten. Durch die nicht ganz ungewöhnliche Bezeichnung ben g) pflegen verschiedene Komponisten anzudeuten, daß man zwar alle Noten schleifen, den ersten, dritten zc. Ton aber sehr schwach markiren solle.

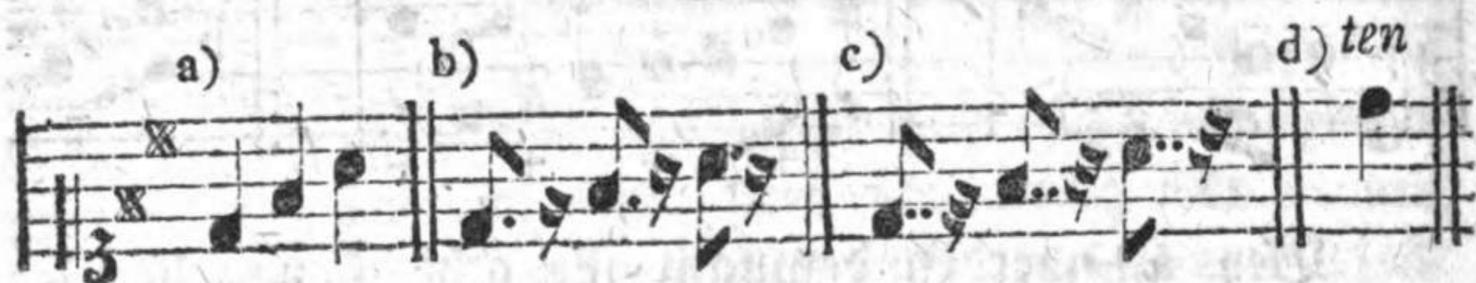
## §. 27.

Zuweilen sollen einige Töne geschleift, andere gestossen werden. Man pflegt diese Art des Vortrages so anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft wäre die Eintheilung bey c).



## §. 28.

Bei den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d. h. weder gestossen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).



## §. 29.

Wenn zwei oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung z. B. c und c, durch einen Bogen mit einander verbunden sind, so wird nur der erste dieser Töne angeschlagen; während der Dauer der übrigen Noten\*) läßt man den Finger auf der Taste liegen. Folglich muß der gebundene Ton in dem Beispiele 1) so ununterbrochen ausgehalten werden, wie bey 2).

\*) Es können deren mehrere gebunden werden, wie auf der folgenden Seite bey 3).



Man nennt solche Töne gebundene oder Bindungen, (Ligaturen;) der Bogen aber heißt, auf diese Art gebraucht, das Bindungszeichen. Sind mehrere Noten zusammen gebunden, wie in dem obigen Beispiele 3), so würde man endlich den auszuhaltenden (gebundenen) Ton nicht mehr hören; daher ist es erlaubt, ja oft nothwendig, in solchen Fällen die Taste zuweilen wieder anzuschlagen.

§. 30.

Die §. 24-29. angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der schwere oder leichte Vortrag bewirkt wird. Bey einem schweren Vortrage muß nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völligen verflissenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heißt also der Vortrag, wenn man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Ob aber der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes (§ 32.) 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen u. s. w. beurtheilen. Außerdem kommt sogar der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten und das Instrument, für welches ein Tonstück bestimmt ist, hierbey mit in Betrachtung.

§. 31.

Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen u. Character müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche

*grave, pomposo, patetico, maestoso, sostenuto etc.* überschrieben sind. Einen etwas leichtern, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen u. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole, con dolcezza, glisficato, lusingando, Pastorale, piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen z. B. *Allegro scherzando, burlesco, giocoso, con allegrezza, risvegliato etc.* müssen ganz leicht vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich, das Schleifen und Tragen der Töne erfordern. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Worte: *con afflizione, con amarezza, doloroso, lagrimoso, languido, mesto* u. a. m.

## §. 32.

Tonstücke, welche zu einem ernstern Zwecke geschrieben sind z. B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöse Oden und Lieder u. erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m.

## §. 33.

Aus der Bewegung läßt sich ebenfalls bestimmen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Presto muß leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses aber leichter als ein Andante u. s. w. Den schwersten Vortrag erfordern also, im Ganzen genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung.

## §. 34.

Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im  $\frac{3}{2}$  a) weit schwerer vorgetragen, als wenn es im  $\frac{3}{4}$  b) oder wohl gar im  $\frac{3}{8}$  c) stände.

a)



Auch sogar alsdann, wenn man über das Beispiel c) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im Allabreve bey a). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  u. dgl. den leichtesten Vortrag erfordern.

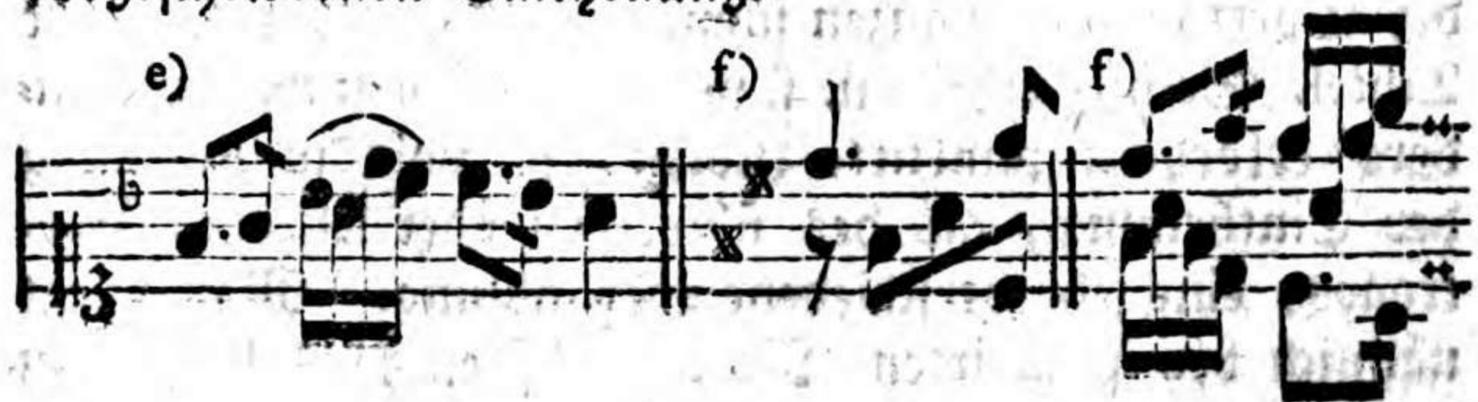
§. 35.

Verschiedene Notengattungen setzen, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag voraus. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. s. w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, eine sehr verschiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils länger zu

verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt, z. B.



Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten Noten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonstückes ernsthaft, feyerlich, erhaben zc. ist; also nicht nur bey dem eigentlichen Grave selbst, sondern auch in Duvertüren oder sostenuto überschriebenen Tonstücken u. dgl. Man trägt in diesem Falle die punktirten Noten schwer, folglich ausgehalten, vor. Bey dem Ausdrucke munterer, freudiger zc. Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c). Der Ausführung d) bedient man sich vorzüglich bey heftig, trotzig zc. vorzutragenden, oder staccato überschriebenen Tonstücken. Die Tasten werden stark angeschlagen, man hebt aber die Finger früher wieder ab, als bey solchen Stellen, welche mit einer gewissen feyerlichen Würde vorzutragen sind. Bey gefälligen, singbaren zc. Gedanken, wie unten bey e), verlängert man die punktirten Noten zwar ebenfalls ein wenig – wenn auch nicht eben so merklich –; doch werden sie sanfter (weniger accensuiert) vorgetragen. Besonders spielt man in solchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte schwach und geschleift. Ist eine zweyte Stimme, etwa wie bey f), zu den punktirten Noten gesetzt, so bleibt man bey der vorgeschriebenen Eintheilung.



Auch

Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem *re.* Charakter oft verlängert, wie hier bey *b).*

Allegro con spirito.



Die Figuren, wo die erste Note kurz und die zweite punktiert ist, werden ohne Ausnahme geschleift und größtentheils schmeichelnd vorgetragen. Den ersten (kurzen) Ton accentuirt man zwar, doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn.



§. 36.

In Ansehung des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches ein Tonstück bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 30sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

Ein Tonstück, welches im italiänischen Nationalgeschmacke geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, einen mittlern (halb schweren) Vortrag. Leichter muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn. Da hingegen die Arbeiten deutscher Tonsetzer größtentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern.

Eben so setzt auch die Manier des Komponisten eine eigene Behandlungsart voraus. Ein Tonstück von Händel, Sebastian Bach *ic.* muß nachdrücklicher vorgetragen werden, als ein modernes Konzert von Mozart, Kozeluch u. a. m.

Sonaten für den Flügel erfordern nicht den schweren Vortrag, welchen von C. P. E. Bach komponirte Klaviersonaten voraussetzen.

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet erhabene Stellen enthalten seyn, welche einen schwerern Vortrag erfordern u. s. w.

## §. 37.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und dann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegengesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder doch zum Theil, verloren.

---

 Vierter Abschnitt.

Von der zweckmäßigen Anwendung der Manieren, und von gewissen andern Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden, oder doch einigermaßen mitwirken.

## §. 38.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier bloß deswegen, weil sie ein  
nicht

nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von den Manieren in eigenen dazu bestimmten Kapiteln gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser dahin.

Unter den übrigen Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden oder doch mitwirken, verstehe ich vorzüglich: 1) einen schönen Ton, 2) ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen, 3) anständige Mienen, und 4) gewisse Vortheile, wodurch der gute Vortrag bey dem Klavierspielen befördert werden kann.

## §. 39.

Ein schöner Ton muß deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm seyn, und darf folglich, auch bey dem möglichsten Grade der Stärke, nicht rauh, noch bey dem pianissimo undeutlich werden. Da aber die Musik Empfindungen verschiedener Art hervorbringen soll, so muß zu den genannten Eigenschaften eines schönen Tones noch das Charakteristische hinzu kommen. „Der schönste Ton, schreibt Sulzer, ist „der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, und in „allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar „und helle bleibt.“

## §. 40.

Ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen, trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Die schönste Passage, woben der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derselben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer gewiß nicht so viel Vergnügen, als eine etwas schlechtere Stelle, die mit einer gewissen Ruhe und scheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird.

## §. 41.

Schon in der Einleitung wurde vor allen Grimassen ꝛc. bey dem Spielen gewarnt, diese Warnung wiederhole

218 Sechstes Kapitel. Vierter Abschnitt.

hole ich hier. Kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonstückes auf eine anständige Art entspricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu seyn scheint: so ist dieses dem guten Vortrage nicht nachtheilig, vielmehr kann der Ausdruck durch eine theilnehmende Miene allerdings erhöht werden.

§. 42.

Damit man die Hauptstimme deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand, wo möglich, mit den bloß begleitenden Mittelstimmen zu verschonen. Denn wenn ja hin und wieder eine Trennung entstehen sollte, so ist sie doch in den begleitenden Mittelstimmen eher zu dulden, als in der Melodie. Daher spielt man in folgenden und ähnlichen Fällen nur die Oberstimme mit der rechten Hand.

The musical notation shows two staves. The top staff is marked 'And.' and 'Allegro.' and contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with fewer notes. A double bar line separates the two sections. There are dynamic markings like 'b' and 'f' throughout.

Ueberhaupt ist es rathsam, einerley Notengattungen, wenn es seyn kann, mit Einer Hand zu spielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabei gewinnt. In dem folgenden Beispiele a) gehören daher bloß die synkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts gestrichenen Achtel aber insgesamt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde spielt man bey b) mit der linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen (obgleich Eine davon in der Baßzeile steht,) mit der  
 Rech.

Rechten. Daß dieser Vortheil aber nicht in allen Fällen anwendbar ist, erhellt schon aus dem Beispiele c).

Allegretto. \*) b) Andante.

a) b) Andante.

c) Largo.

Fünfter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 43.

Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß des guten Vortrages, (wovon schon §. 17. vorläufig geredet wurde,) ist ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle  
alle

alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bey solchen Personen wenigstens etwas mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht; obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird.

## §. 44.

Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöht werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Takt, 2) das Eilen und Zögern, 3) das sogenannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung seyn können.

## §. 45.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten zc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigeren Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.

## §. 46.

§. 46.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; indes will ich wenigstens einige derselben kenntlich zu machen suchen. Ich setze aber voraus, daß man sich der gedachten Mittel nur alsdann bediene, wenn man allein, oder mit sehr aufmerksamen Begleitern spielt.

Daß dieses absichtliche Eilen oder Zögern mit dem Seite 10. erwähnten fehlerhaften Eilen ic. nicht verwechselt werden darf, versteht sich wohl von selbst.

§. 47.

In Tonstücken, deren Charakter Hestigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (*accelerando*) vortragen. Eben dies gilt auch von einzelnen Gedanken, welche verstärkt wiederholt werden, oder durch welche unerwartet ein heftiger Affect erregt werden soll u. dgl. m.

Ben Stellen von außerordentlich zärtlichem, schmachtendem, traurigem Charakter, worin die Empfindung gleichjam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (*Unhalten, tardando,*) ungemein verstärkt werden. Auch ben den Tönen vor gewissen Fermaten nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit *diminuendo, diluendo, smorzando* u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

§. 48.

Eine sanfte, rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im ersten Theile meiner Klavierfonaten größtentheils für Kenner S. 5. ff.) kann  
et,

## 222 Sechstes Kapitel. Fünfter Abschnitt.

etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern **sogleich** ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer.

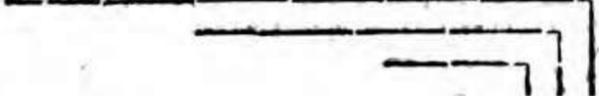
### §. 49.

Zu den Stellen, welche nicht streng nach dem Takte, sondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder Senza tempo etc. überschriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptsätze a), wenn gleich der Komponist die gewöhnlichen (größern) Noten dazu gewählt und fein *ad libitum* etc. beigefügt hat. Eben so kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend gespielt werden.

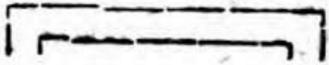
Larghetto.

### §. 50.

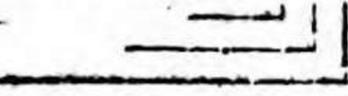
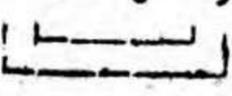
Der genannten Merkmale ungeachtet, möchte vielleicht mancher Klavierspieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung ist, nicht immer errathen, oder von diesen Mitteln wohl sehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher bediente ich mich schon in meinen leichten Klaviersonaten einiger Zeichen, wodurch die etwas eilend oder zögernd vorzutragenden Stellen kenntlich gemacht werden. Hier folgen diese Zeichen mit der beigefügten Erklärung.

„Ganze Stellen, welche nach und nach etwas  
 „langsamer vorgetragen werden sollen, habe ich so be-  
 „zeichnet: 

a) „Das Langsamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt  
 „werden; sondern man spielt nur allmählich ein wenig,  
 „beynahe unmerklich langsamer, als es das Zeitmaß er-  
 „fordert.

„Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schlep-  
 „pend, anhaltend, verweilend, tardando) gespielt wer-  
 „den können, haben dieses Zeichen: 

b) Hierbey gilt eben das, was bey a) erinnert worden ist;  
 „außer daß man in diesem (zweiten) Falle die Bewegung  
 „nicht nach und nach, sondern gleich bey dem Anfange des  
 „Zeichens ein wenig, ebenfalls fast unmerklich, langsamer  
 „nimmt.

„Zu den Stellen, die etwas eilend (beschleunigt)  
 „vorgetragen werden können, würde ich diese Bezeich-  
 „nungsarten wählen:  und: 

§. 51.

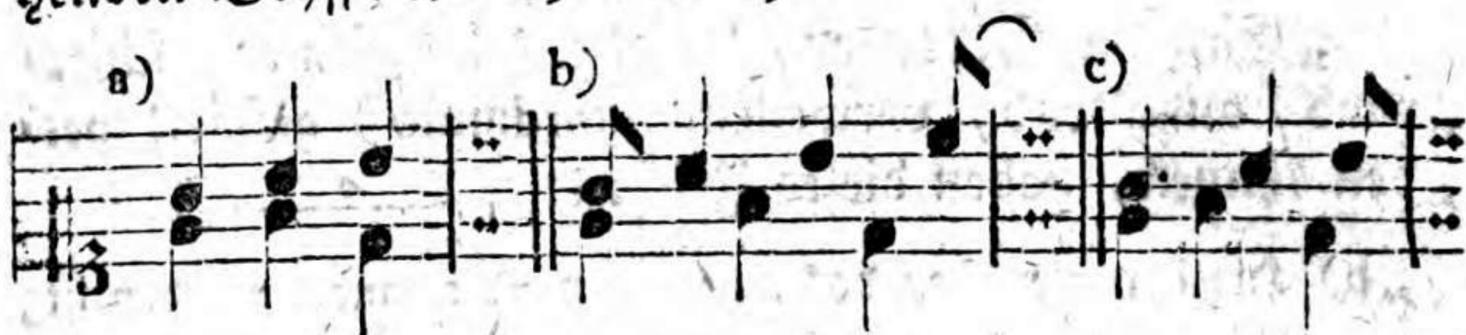
Wenn der Komponist ein Tonstück nicht durchgängig  
 streng nach dem Takte gespielt haben will, so pflegt er  
 dies durch die beygefügte Worte *con discrezione* anzu-  
 deuten. In diesem Falle ist es also dem Gefühle des  
 Spielers überlassen, bey gewissen Stellen etwas zu zö-  
 gern, bey andern zu eilen. Hierbey muß nun das, was  
 ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen erinnert  
 habe, vorzüglich angewandt werden.

§. 52.

Das so genannte *Tempo rubato* oder *robbato* (ei-  
 gentlich gestohlne Zeitmaß) bestimmte ich §. 44. als  
 das letztere Mittel, dessen Anwendung dem Gefühle und  
 der

## 224 Viertes Kapitel. Fünfter Abschnitt.

der Einsicht des Spielers überlassen wird. Dieser Ausdruck kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Gemeinlich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben, wie in den nachstehenden Beispielen b) und c).



Bei a) sind die simplen Noten, bei b) ist das Tempo rubato durch eine Vorausnahme (*anticipatio*) und bei c) durch eine Verzögerung (*retardatio*) angebracht.

Außer der angezeigten Bedeutung des Tempo rubato versteht man unter diesem Ausdrucke zuweilen auch nur eine besondere Art des Vortrages, wenn nämlich der Accent, welcher den guten Noten zukommt, auf die schlechten verlegt wird, oder mit andern Worten: wenn man die Töne auf dem schlechten Takttheile zc. stärker vorträgt, als diejenigen, welche in die gute Zeit des Taktes (oder einer Note) fallen, wie in diesen Beispielen.



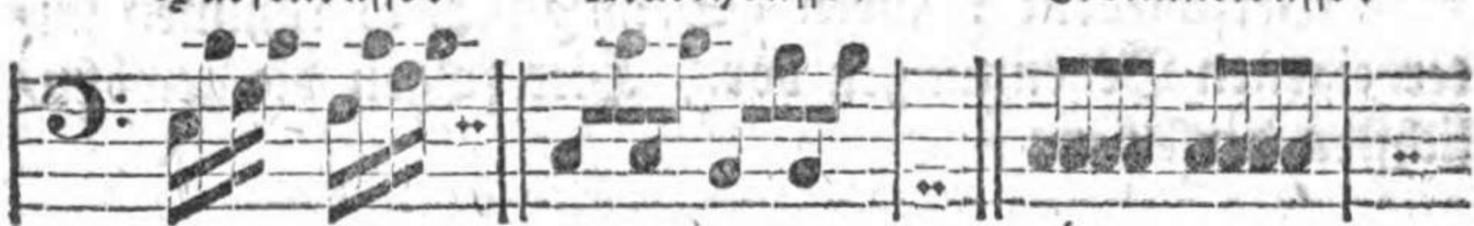
Auch das oben erwähnte absichtliche Eilen und Zögern, wird zuweilen unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* verstanden.

# U n h a n g.

Noch kommen sehr häufig gewisse Ausdrücke vor, die man sich mit leichter Mühe bekannt machen kann. Der Raum erlaubt es nicht, sie umständlicher zu erklären, ich muß es daher bey einer größtentheils bloß namentlichen Anzeige derselben bewenden lassen.

§. I.

Harfenbasse:      Murkybasse:      Trommelbasse:



The notation shows three staves. The first staff, labeled 'Harfenbasse', contains a series of slanted lines representing arpeggiated chords. The second staff, 'Murkybasse', shows a sequence of eighth notes. The third staff, 'Trommelbasse', consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Abbreviaturen: (Abkürzungen:)



werden so gespielt:

The notation shows two staves. The first staff contains several notes, some of which are grouped together. The second staff shows a dense sequence of notes, likely representing a specific playing technique or abbreviation.

nämlich:

Sigue.



The notation shows two staves. The first staff is labeled 'nämlich:' and contains a sequence of notes with slanted lines. The second staff is labeled 'Sigue.' and contains a sequence of notes with slanted lines.

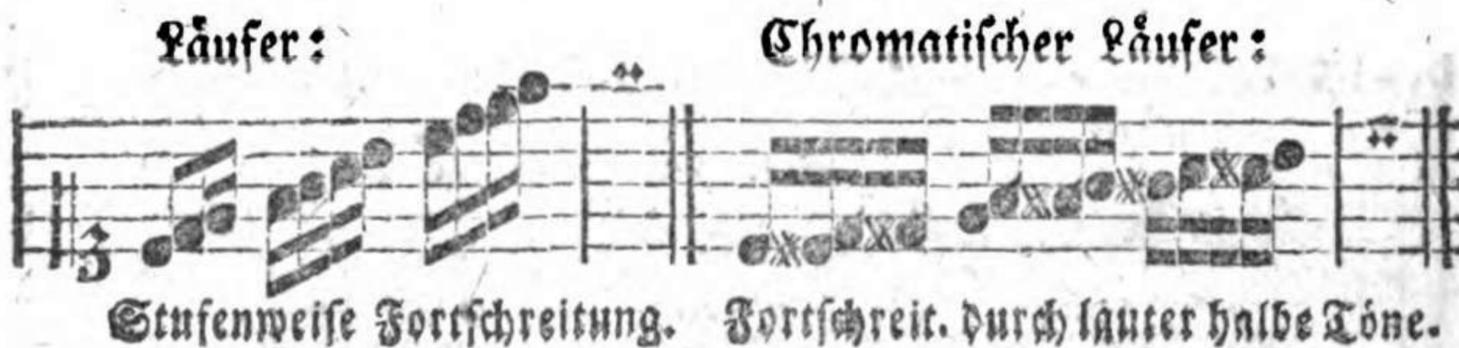
## §. 2.

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



## §. 3.

Verschiedene Figuren (Sezmanieren) kommen unter eigenen Benennungen vor. Hier folgen die gewöhnlichsten derselben:





§. 4.

Unter Passage (Passagie, ital. *Passaggio*, franz. *Roulade*) versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; gewöhnlicher aber werden kleine Verzierungen simpler Töne darunter verstanden, wie bey a). Außerdem nennt man eine Reihe von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage b). Die Coloraturen sind bey nahe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt. c).



# Register

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.

- A.**  
**A**bbreviatur, (Abkürzung,) Seite 45. 225.  
Abgleiten, 85. f.  
Abheben der Finger von den Tasten ist nothwendig, 13.  
Ablösen der Finger, 92. 114.  
Abschnitt, 200.  
Absetzen, abstoßen, 207. f.  
Abwechseln der Hände, 123 bis 126.  
— — der Finger, 91. 104. 114.  
Abweichungszeichen, 78.  
Abzug, 142. 170. 171.  
*Accelerando*, 221.  
Accent, Nachdruck, 195.  
— — Bezeichnung desselben, 198.  
Accentuiren, anzuwendende Mittel dabei, 195.  
— — welche Noten zu accentuiren sind, 195. ff.  
Accentuirte (innerlich lange) Takttheile, Noten u. 56.  
Acciacatur, 172. f.  
— — gebrochene, 173. 183.  
Accolade, 79.  
Achtel, Achtelnote, 43.  
Achtelpause, 51.  
*Adagio*, 67. *Adagissimo*, 67.  
*A. l.* (ad libitum,) 80.  
Aeolische Tonart, 42.  
*Affettuoso*, con *Affetto*, 71.  
*Afflizione* (con), 71. 212.  
*Agitato*, con *agitazione*, 71.  
*Allabreve*, 57. 64. 67. 70. 213.  
*Alla Polacca*, *Siciliana* etc. 68.  
*Allegretto*, 67.  
*Allegrezza* (con), 71. 212.  
*Allegro*, 66. 212. *Allegrissimo*, 67.  
*All' ottava*, *all' unisono*, 81.  
*Al rigore di tempo*, Seite 80.  
*Al* (dal) *Segno*, 77.  
*Alternativo*, *alternamente*, 81.  
Altzeichen, 21. 2).  
*Amabile*, *amarevole*, 71.  
*Amarezza* (con), 71. 212.  
*Amoroso*, 71.  
*Andante*, 66. 212. *Andantino*, 67.  
Anfang im Klavierspielen, wenn er gemacht werden kann, 2.  
Anfangstöne einer Periode müssen markirt werden, 196.  
*Animoso*, 71.  
Anschlag, eine Manier, 153. f.  
Anschlagen (das) der Tasten, 14.  
Anschlagende Noten u. 56.  
*Anticipatio*, 224.  
*A piacimento*, (*al piacere*), 80.  
*A poco a poco*, 205.  
*Appassionato*, 71.  
Applikatur (Fingersetzung), 82.  
*Appoggiato*, 71. 208.  
*Appoggiature*, 130.  
*Ardito*, *arioso*, 71.  
*Arpeggio*, 181. ff.  
Arpeggirte (Sarsenz-)Bässe, 225.  
*Arsis*, 56.  
*Affai*, 67. 204.  
*A. t.* (a tempo), 80.  
Aufhaltungszeichen, 75. f.  
Aufsakt, 59.  
Aufziehen der Saiten. 16.  
Ausdruck, 202. ff.  
Ausführung, ungezwungene, 217.  
**B.**  
**B**, unrichtige Benennung desselben, 19. 26.  
*b*, *cancellatum*, *rotundum*, 24.  
— *quadratum*, 25. 27.  
¶ 2 b

Das große oder zweifache,  
Seite 29.

*Balancement*, 181.

Baßzeichen (Schlüssel), 21.

*Battuta* (a) 80.

Bebung, 181.

Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden bezubringen suchen, 5.

Beißer, 171.

Bes, 26.

Bewegung, 66. unrichtig genommene schadet der Wirkung des Tonstückes, 216. bestimmt den Vortrag, 212.

Bindung, Bindungszeichen, 211.

*Bis*, 75. *Bis unca*, 43.

Blasen, den Staub vom Klavier, ist den Saiten schädlich, 16.

Bogen über oder unter den Notizen, 209.

— — mit Punkten über mehreren Noten, 208.

— — über einer einzelnen Note, 181.

— — mit Einem Punkte, 75.

Brechung, 182. f.

*Brevis*, 44.

*Brillante*, 71.

*Brio* (con), *briso*, 71.

*Burlesco*, 71. 212.

### C.

Cadenz, f. Kadenz.

Cäsur, 200. 201.

*Cal.* (*calando*), 205.

*Cantabile*, 71.

*Capo* (da), 77.

Charakter, herrschender, 70. Ausdruck desselben, 202. ff. bestimmt den schwerern oder leichtern Vortrag, 211.

Charakteristische (bezeichnende) Note, 39. \*)

Chromatische Tonleiter, 35. Läufer, 226.

*Ciscis*, *cisis*, *Disdis* etc. *cins* + *cis* etc. Seite 28.

*Coda*, 80.

Coloraturen, 227.

*Come*, (*sopra*), 80.

*Commodetto*, 67. *Commodo*, 66.

*Compiacevole*, 71. 212.

*Coulé*, 155.

*Cresc.* (*crescendo*), 204.

C-Schlüssel, 21.

*Custos*, 79. (Die übrigen Wörter s. unter K.)

### D.

*Da Capo*, 77.

*Dal Segno*, 77.

Daumen, dessen Gebrauch wird empfohlen, 12. erforderliche Haltung desselben, 13. darf ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden, 83.

Decimen, 33. Fingersezung dabei, 113. f.

Decimole, eine Figur von zehn Noten, 48. f.

*Decresc.* (*decrescendo*), 205.

*Desdes*, *dens* etc. 29.

Deutlichkeit wird zum guten Vortrage erfordert, 193. 194. f.

Deutsche Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 215.

D. (*dextra*), 125.

Diatonische Tonleiter, 34.

*Dil.* (*diluendo*), 205. 221.

*Dim.* (*diminuendo*); ebend.

*Discrezione* (con), 71. 223.

Diskantzeichen, 21.

Dissonanzen, 33. ihr Vortrag, 207.

*Dolce*, *dolcemente*, *con dolcezza*, 71. 212.

*Doloroso*, 71. 212.

Dominante, 37.

Doppelbe, Doppelas ic. 29.

Doppelcis, Doppeldis ic. 28.

Doppelgriffe, Fingersetzung  
daben, Seite 101. ff.

Doppelschlag (Double), 174. ff.  
geschnellter, 177. von unten  
(der geschleifte, vermehrte),  
178. langer oder punktirter,  
179. prallender (getrillerter),  
179. ff. umgekehrter (auf-  
steigender), 156. 177.

Doppelschleuffer, 156.

Doppelvorschlag, 153.

Dorische Tonart, 41.

Dreistigkeit, anständige, 11.

Dreygestrichene Oktave, 18. f.

Dreystimmige Griffe, Fingersetzung  
daben, 115. ff.

Due volte, 75.

Dur, 34. 37. Durtöne, 39. 40.

Durchgehende Noten u. 56.

### E.

Eilen, fehlerhaftes, 10. zweck-  
mäßiges, 221. Andeutung  
desselben, 223.

Eindringen der Hände, 129.

Eingestrichene Oktave, 28. f.

Einhelt, 136.

Einklang, 30. f. Fingersetzung  
daben, 102.

Einschnitt, 200. f. Bezeichnung  
desselben, 199. c) 202.

Einsetzen der Finger, 89. f. 92.

Einstimmige Gänge, Fingersetzung  
daben, 93. ff.

Eintretungszeichen, 77.

Endzeichen, 76.

Enharmonische Tonleiter, 35.

Erhöhungszeichen, einfaches,  
24. ff. doppeltes, 28. f.

Erniedrigungszeichen, einfaches,  
42. 44. doppeltes, 28. f.

Espressione (con), *espressivo*, 71.

### F.

Fastoso, 71.

Fermate, ihre Bezeichnung, 75.  
die Dauer des Verweilens da-  
ben, 75. Regeln, welche bey

der Verzierung zu befolgen  
sind, Seite 185. ff.

Fertigkeit im Spielen wird zum  
guten Vortrage erfordert,  
193. f.

Figuren (Sesmanieren), 226.

Finalzeichen, 76.

Fine (il), 80.

Finger, kleiner, darf ohne Noth  
nicht auf Obertasten gesetzt  
werden, 83.

Fingersetzung, allgemeine Re-  
geln daben, 82—120.

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

Forze, (f.) *fortissimo*, (ff.) *poco  
forte*, *più forte*, (pf.) *mezzo  
forte*, (mf.) 203. 204. 206.

Fortepiano (Pianoforte), wird  
zum Lernen empfohlen, 1.

Fortrücken der Finger, fehler-  
haftes, 85. erlaubtes, 85.  
106. 110. 159. unvermeidli-  
ches, 112. 114.

Französische Komponisten,  
Vortrag ihrer Tonstücke, 215.

F. Schlüssel, 21.

Fuoco (con), 71.

Furioso, 71.

Fusa, (Fuse,) *fusella*, 43.

### G.

Ganze Taktnote, 43. f.

Geberden, 10

Gebrochene Afforde, 181. ff.

Gebundene Töne, 211.

Gefühl, eigenes, wird zum gu-  
ten Vortrage erfordert, 193.  
219. f.

Gehör, musikalisches, wird bey  
einem Lernenden vorausge-  
setzt, 3.

Generalbass, Kenntnisse davon  
werden zum guten Vortrage  
erfordert, 193. 194.

— — hat Einfluß auf die Fer-  
tigkeit im Spielen, ebend. \*)

Gez

Generalbaß, ist zur richtigen Behandlung der Vorschläge nothwendig, Seite 136. 146.

Generalpause, 53. 54.

Gerader Takt, 55. 57.

Geschwindspielen kann Anfängern schädlich werden, 10.

Giocofo, 71. 212.

Glieder, Taktglieder, 55.

Glissicato, 71. 212.

Grave, 67. 68. 212. 214.

Gravità (con), 71.

Grazioso, con grazia, 71.

Griffbret, 17.

Grimassen, 10. 217.

Große Oktave, 18.

Gropo, 177. 226.

G-Schlüssel, 22.

Gustofo, con gusto, 71.

Gute (anschlagende) Noten, Taktglieder u. 56.

H.

Halbe Taktnote, 43.

Halbe Töne, 25. unrichtige Benennung derselben, 17. 25.

Halbkürze Note, 43. 44.

Halbtriller, 169.

Halbzirkel, eine Seksmannier, 226.

Halber Zirkel wird zur Bezeichnung des Allabrevetaktes gebraucht, 75. \*\*).

haltung, richtige, der Hände und Finger, 12. f.

Harfenbässe, harpeggirte Bässe, 225.

Harmonische Kenntnisse werden vorzüglich bey willkürlichen Verzierungen vorausgesetzt, 191. sind auch außerdem nothwendig, s. Generalbaß.

Harpeggio, 181. ff.

Hart s. Dur.

Hauptabschnitt, 200.

Hauptnoten, 131. \*).

Hauptton, was man darunter versteht, 36. trügliche Kennzeichen desselben, 38.

Haupttonarten, 36.

Hauptzeiten, 55.

Hören (das) guter Musiken ist zur Bildung des Geschmacks und Vortrages nothwendig, 7. 203.

Hülfsstone, 160. 165. f.

Hülfsnötchen, 131. \*).

Hundert und acht und zwanzigtheil, 44.

I.

Innocentemente, 71.

Instrument, für welches ein Tonstück geschrieben ist, kommt in Rücksicht des Vortrages in Betrachtung, 216.

Interpunktio, musikalische, 198. ff.

Intervall, 30. ff.

Intervalle, kon- und dissonirende, 33.

Ionische (Jaspische) Tonart, 41.

Italiänische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 215.

K.

Kadenz, (Tonschluß), 188.

Kadenz, willkürliche Verzierung u. 189. f.

Kirchentöne, 41.

Klammer, 79.

Klang- oder Tonleiter, 33.

Klappern der Tasten, wie ihm abzuhelpen ist, 15.

Klaves, Klaviatur, 17.

Klavier, Klavichord, ist zum Lernen am besten, 1. muß immer rein gestimmt seyn, 6. wie es im guten Stande erhalten und verbessert werden kann, 14. ff.

Klavierauszüge sind beim Unterrichten nicht brauchbar, 6.

- Kleine Oktave, Seite 18.  
 Konsonanzen, 33. ihr Vortrag, 207.  
 Kontraltöne, 18.  
 Kränzel, 171.  
 Kreuz, das gewöhnliche, 24. 25. das große, doppelte, (einfache), 28.  
 Krome, 43.  
 Kurze Vorschläge, 143. f.  
 L.  
 L. (linke Hand), 125. 128.  
 Lagrimoso, 71. 212.  
 Lamentoso, Lamentabile, 71.  
 Lange Vorschläge, 134 ff.  
 Languido, languente, 71. 212.  
 Larghetto, Largo, 67. 68.  
 Läufer, verschiedene, chromatische, 226.  
 Legato, legato, 71. 209.  
 Leggiere, leggiermente, 72.  
 Lehrer, erforderliche Eigenschaften ic. desselben, 3.  
 Leichte Stücke werden Anfängeru empfohlen, 4.  
 Leitton, 39. \*).  
 Lento, 67.  
 Lernender, erforderliche Talente und Eigenschaften desselben, 3.  
 Ligaturen, 210.  
 Linien, 20.  
 L'istesso tempo, moto, 80.  
 Longa, 44.  
 Lugubre, 72.  
 Lusingando, (lusingante), 72. 212.  
 Lydische Tonart, 41.  
 M.  
 Maestoso, 66. 68. 72. 212.  
 Maggiore, (seltener majore), 70. 81.  
 Manier, eigenthümliche des Komponisten, erfordert einen verschiedenen Vortrag, 215.  
 Manieren, wesentliche, 149. ff. Eintheilung derselben, 150. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 151. müssen beyzeiten geübt werden, 150.  
 Manieren, willkührliche (Verzierungen), 184. ff.  
 Maxima, 44.  
 Meckern, ein Fehler beym Triller, 9.  
 Medesimo tempo, 80.  
 Meno, 204.  
 Mensur (Zeitmaß), 66.  
 Mesto, 72. 212.  
 Mezza (a) voce, 204.  
 Mezzo forte, (mf.) 204.  
 Mienen, unauständige, 10. 218.  
 Minaccioso, minaccevole, 72.  
 Minima, 43.  
 Minore, 81.  
 Mixolydische Tonart, 41.  
 Moderato, 66. 67. 68.  
 Modus, s. Tonart.  
 Moll, 34. 37. Molltöne, 39. 40.  
 Molto (di), 67.  
 Monochord, 1.  
 Monotonie, 145.  
 Mor. (morendo, moriente,) 205.  
 Mordent (Mordant), 171. ff.  
 Moto (con), 68.  
 Mouvement, 66.  
 Murkybasse, 225.  
 Musikleiter, 20.  
 N.  
 Nachschlag des Trillers, 163. ff. wo er nicht statt findet, ebend.  
 Nachschläge, außer dem Triller, 147. ff. erhalten ihre Dauer von der vorhergehenden Note, ebend.  
 Nachziehen der Finger, 89. 90.  
 Nationalgeschmack, erfordert einen verschiedenen Vortrag, 215.  
 Nebenlinien, 20.  
 Nebenzeichen, musikalische, 73.  
 Niederschlag (thesis), 56.

*Non tanto, non troppo etc.* S. 67.  
 Nonen, 31. Fingersehung da-  
 bey, 113.  
 Note, charakteristische, (be-  
 zeichnende,) *Note sensible*, 39\*  
 Noten, 19. Benennung, 22.  
 Geltung, 42. ff. leichte Er-  
 lernung derselben, 23. f. zwey  
 und mehrere über einander,  
 101. zwey auf Einer Stufe  
 dicht neben einander, 31.  
 — — synkopirte, durchschnitte-  
 ne, rückende, 62.  
 — — gute und schlechte, 56. 57.  
 Notengattungen, größere oder  
 kleinere, bestimmen den Vor-  
 trag, 70. 213.  
 Notenlesen, was es heißt, 193.  
 Notenplan, Notensystem, 20.  
 Notenzeiger, 79.  
 Novemole, eine Figur von 9  
 Noten, 48.

O.

Obertasten, 17. dürfen ohne  
 Noth nicht mit dem Daumen  
 oder kleinen Finger angeschla-  
 gen werden, 83.  
 Oktave, eine Reihe von acht Tö-  
 nen, 17. Eintheilung und Be-  
 nennung derselben, 18.  
 Oktave, ein Intervall, 32. Fin-  
 gersetzung dabey, 111. f.

P.

Paralleltonarten, 40.  
 Passage, 227.  
 Pastorale, 72. 212.  
 Pausen, 50. ff. veränderliche,  
 51. zwey über einander, 53.  
 werden zuweilen verlängert,  
 215. Erinnerung dabey, 52.  
 Anmerk.  
 Pausiren, wie es am leichtesten  
 zu lernen ist, 52. Anmerk.  
 Patetico, 72. 212.  
 Perd. (*perdendo*), 205.  
 Periode, musikalische, 200.  
 Pesante, 72.

Phrygische Tonart, Seite 41.  
*Piacévole*, 72. 212.  
*Piano*, (p.) *pianissimo*, (pp.) 204.  
*Pietoso*, 72.  
*Pincé*, 171. *Pincé étouffé*, 172.  
*Pincé rinversé*, 158.  
*Più*, 204. *Piútosto*, 68.  
*Poco* (un), 67.  
*Polacca* (alla), 68.  
*Pomposo*, 72. 212.  
*Ports de voix*, 130.  
 Prallender Doppelschlag, 179. f  
 Pralltriller, 169. ff.  
*Prestissimo*, 67. *Presto*, 66. 212.  
 Prime, 30.  
 Punkt, Geltung desselben, 49.  
 Punkte, zwey, ihre Geltung,  
 ebend. 50.  
 — — nach Haufen, 52. 53.  
 über den Noten, 208.  
 Punktirte Noten, ihre Einthei-  
 lung ic. 214. nach einer kur-  
 zen Note, 215.

Q.

Quadrat ( $\frac{1}{4}$ ), 25. 27.  
 Quartan, 32. Fingersehung  
 dabey, 107.  
*Quasi*, 68.  
*Quater unca*, 43.  
 Quinten, 32. Fingersehung da-  
 bey, 108. f.  
 Quintole, 49.

R.

R. (rechte Hand), 125. 128.  
*Rallentando* f. *tardando*. *dim.*  
 Rauscher, 226.  
*Recitativo*, 220.  
 Reprise, 73.  
 Rhythmus, als Glied eines  
 Tonstückes betrachtet, 200.  
*Ribattuta*, 184.  
*Rinf.* (*rinforzando*), 204.  
*Risoluto*, 72.  
*Risvegliato*, 72. 212.  
*Ritardando*, f. *Tardando*.  
 Rolle, (die) 177. umgekehrte, 178

Roulade, Seite 227.  
 Rückung (*Syncopatio*), 144. 6).  
 Rückweiser, 77.  
 Ruhezeichen, 75. f.  
 Rutschen, Fortrutschen, 85.  
  
**S.**  
 Scala f. Tonleiter.  
 Scem. (*scemando*), 205.  
 Scherzando, *scherzo*, *scherzoso*,  
 72. 212.  
 Schlag (Takt), ein ganzer,  
 43. 44.  
 Schlechte (durchgehende) No-  
 ten, Takttheile u. 56.  
 Schleifen, ziehen, 208. f.  
 Schleifer (der), eine Manier,  
 155. ff.  
 Schleppen, (Anhalten,) fehler-  
 haftes, 10. zweckmäßiges, 221.  
 Schlüssel, 20. ff.  
 Schlußnote, ist ein trügliches  
 Kennzeichen des Haupttones,  
 38.  
 — — einer Periode u. muß  
 abgesetzt werden, 199. 2),  
 Schlußzeichen, 76.  
 Schneller (der), eine Manier,  
 158.  
 Schwärmer, eine Figur, 226.  
 Schwebung f. Hebung.  
 Schweigezeichen, 50.  
 Sciolto, 72.  
 Sechzehntheilnote, 43. Sech-  
 zehntheilpause, 51.  
 Segue, *segue*, 80. 183. 225.  
 Sekunden, 31. Fingersetzung  
 dabei, 104.  
 Semibrevis, *semiminima*, 43.  
 Semifusa, 43.  
 Semitone, unrichtige Benen-  
 nung derselben, 17. 25.  
 Semionium modi oder Octave,  
 39. \*).  
 Sempre, 204.  
 Senza ornamenti, ohne Verzie-  
 rungen.

S. z. (*senza tempo*), 80. 222.  
 Se piace, wenn es beliebt.  
 Septimen, 32. Fingersetzung  
 dabei, 111.  
 Septimolen, 48. 49.  
 Serioso, 72.  
 Serzmanieren, 226.  
 Sexten, 32. Fingersetzung dar-  
 bei, 109.  
 Sextolen, 47.  
 Sf. (*Sforzando*), 204.  
 Si tace, man schweige, (*pausare*.)  
 Si replica, *si volti* (1 v.), 80.  
 Siciliano, *alla Siciliana*, 68. 72.  
 Sin. (*Sinistra*), 125. 128.  
 Sin' il, (al.) 78. 205.  
 Sino, anstatt des abgekürzten  
 Sin', ebend.  
 Sizen oder Stehen vor dem  
 Klaviere in der gehörigen  
 Entfernung u. 12. f.  
 Smorz. (*Imorzando*), 205. 221.  
 Soave, *soavemente*, 72.  
 Sospiren, 52.  
 Sostenuo, 72. 212. 214.  
 Sotto voce, 204.  
 Spannungen sind mit dem er-  
 sten und zweiten Finger am  
 bequemsten, 91.  
 Spatium, 20.  
 Spiccato, 72.  
 Spielen in Gegenwart mehre-  
 rer Personen wird empfoh-  
 len, II.  
 Spielen öfters auf dem Klavie-  
 re, trägt zur Verbesserung des  
 Klanges bei, 14.  
 Spiritoso, *con spirito*, 72.  
 Staccato, 72. 208. 214.  
 Stärke, erforderliche zum Aus-  
 drucke, 206.  
 Staub dämpft den Ton, 16.  
 Stocken der Tasten, wie ihm  
 abzuhelpen ist, 15.  
 Stoßen, Abstoßen, 208.  
 Strich über den Noten, 208.  
 Striche,

**Striche**, zwey an Einer Note (auf- und abwärts), Seite 31.  
 — — zwey (Vertikalstriche) neben einander, 74. *Ann.*  
**Stufe**, Ton- oder Klangstufe, 18.  
*Subsemifusa*, 43.  
**Syntopirte Noten**, 62. ihr Vortrag, 197.  
**System**, Linien- oder Notensystem, 20.

**T.**

**Tabelle** zur Bestimmung des Werthes der Noten gegen einander, 45.  
**Tablatur**, Notentablatur, 19.  
**Takt**, was man darunter versteht, 54. Eintheilung in geraden und ungeraden, 55. Erlernung desselben, 59. f. Hülfsmittel dazu, 63. Sicherheit darin wird zum guten Vortrage erfordert, 194. Fehler dagegen darf man dem Anfänger nicht erlauben, 59. *Numerk.*  
**Takt**, ein einzelner, 54. 1) 58.  
**Taktarten**, einfache, 57. zusammengesetzte, 58. erfordern einen verschiedenen Vortrag, 212. 213.  
**Taktglieder**, 55.  
**Taktnote**, ganze, 43. 44. 45.  
**Taktschläge** wird empfohlen, 52. 63.  
**Taktstrich**, 58.  
**Takttheile**. **Taktzeiten**, 55. gute, accentuirte, innerlich lange, 56. müssen markirt werden, 195. schlechte unaccentuirte, innerlich kurze, 56. triplirte, drengliedrige, 56.  
**Taktzeichen**, 56. *Ann.* 2.  
**Tanto** (non) 67.  
**Tardando**, 221. 223.  
**Tasten**, *Tastatur*, 17.  
**Tempestofo**, 72.

**Tempo** (a), 80.  
**Tempo di Minuetto**, *Gavotta* etc. 68.  
**Tempo giusto**, 66.  
**Tempo maggiore**, 70.  
**Tempo primo**, 80.  
**Tempo rubato** (*robbato*), 223. f.  
**Tenero**, *con tenerezza*, 72.  
**Tenorzeichen**, 21. 3).  
**Tenuto**, 72. 210.  
**Ter unca**, 43.  
**Terzdecimole**, eine Figur von 13 Noten, 48.  
**Terzen**, 31. Fingersezung dabey, 104. ff.  
**Thail**, ganzer, womit er verglichen werden kann, 200.  
**Thesis**, 56.  
**Tirade**, (*Tirada*), 227.  
**Töne**, abhängige und unabhängige, 24. zu accentuirende, 196. 197.  
**Ton**, ganzer, 25. *Ann.* 1. halber, ebend.  
 — — man muß Anfänger nicht immer nur aus Einem Tone spielen lassen, 8.  
 — — schöner, wird zum guten Vortrage erfordert, 217.  
**Tonart**, 36. ist groß, (hart), oder klein, (weich), 36. 37.  
**Tonarten der Alten**, *Kirchen-töne*, 41.  
**Tonica**, f. *Hauptton*, 36.  
**Tonleiter**, *Scala*, 33. natürliche und versetzte, 34. harte und weiche, ebend. primitive (*Haupt- oder Stamleiter*), 36.  
 — Fingersezung dabey, 94. ff.  
**Ton sensible**, 39. \*).  
**Ton-schluß**, 201.  
**Tonstücke**, man muß damit abwechseln, 6.  
**Tonzeichen** f. *Noten*.  
**Tragen der Töne**, 208.  
**Tranquillamente** 72.  
**Tremblement**, 160.

- Tremolo* (*tremulo*), Seite 181.  
 Trennen (Absetzen) ist nöthig, 198. ist fehlerhaft, ebend.  
 Triller, 160. ff. ohne Nachschlag (gemeiner, simpler, ordentlicher), 162. mit dem Nachschlage, 163. ff. von unten (mit dem Vorschlage), 167. von oben, 168. vorausgeschickter, 168. umgekehrter, 162. erhöhter, 169. halber, oder kürzer, 169. muß bey Zeiten geübt werden, 161.  
 Triole, Werth und Kennzeichen derselben, 46.  
 Triolen, Fehler dabey, 62.  
 Tripeltakte, 58.  
 Triplirte (dreygliedrige) Taktarten, 56.  
 Trommelbässe, 225. f.  
*Tropo* (non), 67.  
 U.  
 Ueberblick eines Tonstückes wird empfohlen, 70.  
 Uebergang nach einer Fermate oder Einleitung in den Hauptsatz, 187. f.  
 Ueberschlagen (Uebersetzen), der Finger, 87. f.  
 Ueberschlagen der Hände, 126. ff.  
 Ueberschreiten der Stimmen, 128.  
 Uebung, erforderliche, 4.  
 Umgekehrter Doppelschlag, 155. 156.  
 Umgekehrter Triller, 162.  
*Un poco*, 67.  
*Unca*, 43.  
 Undecimen, 33.  
 Undecimole, eine Figur von 11 Noten, 48.  
 Ungerade Taktarten, 55. 58.  
 Untersetzen, 86.  
 Untertasten, 17.  
 V.  
*Velace*, 66. *Velocissimo*, 67.  
 Veränderungen, willkührl. 191  
 Verbindungszeichen s. Bindungszeichen.  
 Verkürzung und Verlängerung der Noten, 191. d) 224.  
 Verrücken der Noten, 191. 224.  
 Verrücken, (Abändern) des Taktes bey willkührlichen Veränderungen ist fehlerhaft, 191  
 Versetzen der Noten, 224.  
 Versetzungszeichen, einfache, 24. ff. doppelte, 28. wesentliche, 26. zufällige, 27. gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch, ebend. beziehen sich mit auf die Vorschläge, 134. und Manieren, 152.  
 — — über Manieren, 165. f.  
 Verstimmen (dem) kann einigermaßen vorgebeugt werden, 14.  
*Verte*, 80.  
 Vertikalstriche, 74. Anm.  
 Verwandte Tonarten, 40.  
 Verweilen bey Fermaten, 75.  
 Verzierung der Fermaten, 185. ff. der Kadenzzen, 189. ff. eines Tonstückes überhaupt, 191. gewisse Tonstücke und einzelne Stellen muß man ganz damit verschonen, 191.  
 Verzögerung, (*retardatio*.) 224.  
 Vierstimmige Sätze, Fingersetzung dabey, 119. f.  
 Viertel, Viertelnote, 43. Viertelpause, 51.  
 Viertelöne, unrichtige Benennung derselben, 35.  
 Vierundsechzigtheilnote, 43.  
 Vierundsechzigtheilpause, 51.  
*Vigorofo*, *vigorosamente*, 72.  
 Violinschlüssel, 22.  
*Vivace*, 66. 68. 72. *Vicacissimo*, 67.  
*Vivezza* (con), 72. *Vivo*, ebend.  
*Volti subito*, (v. f.) 80.  
 Vorannahme, (*anticipat.*) 224.  
 Vor-

Vorhalt, Seite 134.  
 Vorschläge, 130. ff. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 131. 132. Eintheilung derselben, 132. veränderlich lange, 134. ff. Hauptregeln dabei, ebend. verlängerte oder punktirte, 138. müssen stark vorgetragen und an die folgende Note geschleift werden, 141. f. sehr gewöhnliche Fehler dabei, 138. 139. 2).  
 Vorschläge, unveränderlich kurze, 142. ff. ihre Dauer, 133. zweifelhafte oder unbestimmte, 145. ff.  
 Vorspielen muß der Lehrer dem Lernenden die aufgegebenen Tonstücke, 7.  
 Vortrag, Hauptfordernisse desselben, 193. was man unter dem schweren und leichten Vortrage versteht, 211.  
 Vorzeichnung, 38. aller Dur- und Molltöne, 39.

W.

Walze (die), 226.  
 Weglassen eines Fingers, 88. 89.  
 Weglassen (Ueberhüpfen) der Töne, 10. 195.  
 Wegsehen von den Noten wird widerrathen, 8.  
 Weich s. Moll.

Wiederherstellungszeichen,  
 Widerrufungszeichen, 25. 27. 29.  
 Wiederholungszeichen, 73. f. 3.  
 Zahlen, über und unter den Noten, 78.  
 Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 63. und Pausirens, 52.  
 — — nach welchen Notteugattungen man zählt, 64.  
 Zeichen, (Diskantzeichen,) 21. 22.  
 Zeiten, Taktzeiten, 55.  
 Zeitmaß, 66.  
 Zelo, con zelo, 72.  
 Zergliederung, 182.  
 Ziehen, (schleifen,) 208.  
 Zirkel, ganzer, 226.  
 Zögern, zweckmäßiges, 221. f. Bezeichnung desselben, 223. fehlerhaftes, 10.  
 Zurückschlag, 184.  
 Zusätze, (Verzierungen,) 185. 191.  
 Zusammenschlag, 172.  
 Zweck der Tonstücke bestimmt den Vortrag, 212.  
 Zweystimrige Sätze, Fingersetzung dabei, 101. ff.  
 Zweygestrichene Oktave, 19.  
 Zweyunddreyßigtheilnote, 43.  
 Zweyunddreyßigtheilpause, 51.  
 Zwischenraum, 20.

Z e i c h e n ꝛ.

wo ihre Bedeutung erklärt worden ist.

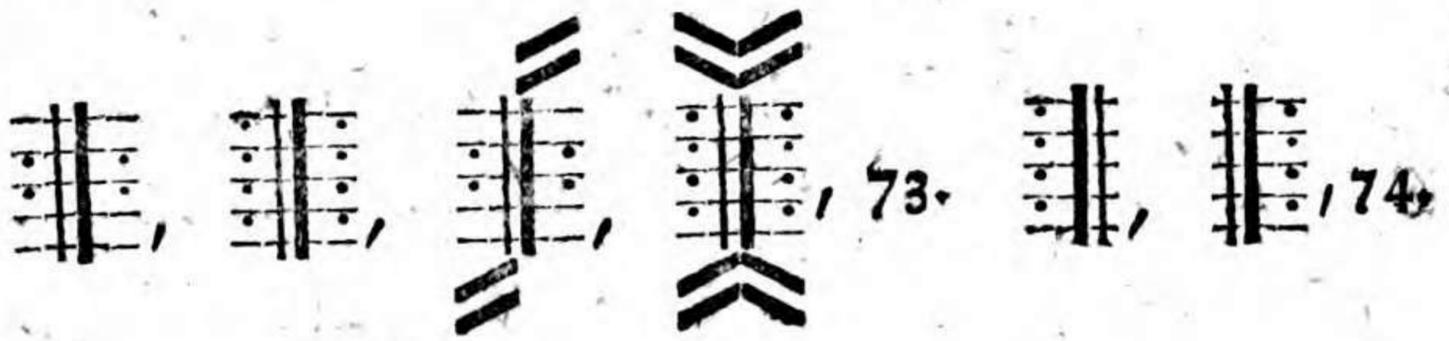
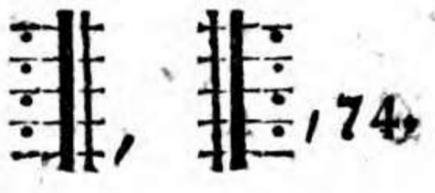


x (oder xx) 28; bb oder b, 29; Hx und Hb, 29.

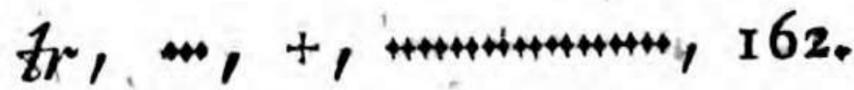
C, C, C, B, I, O, 57.

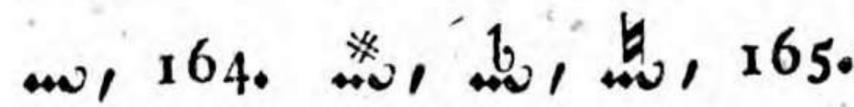
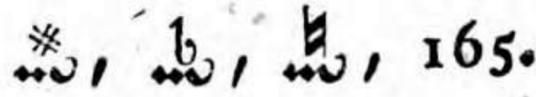
tr,

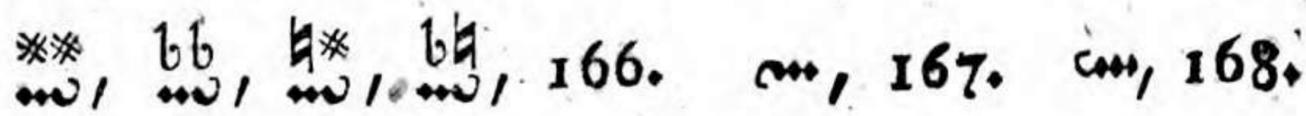
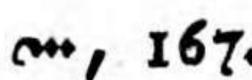
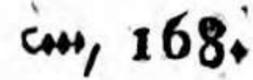
238 Register d. gewöhnl. Kunstw. u. Ausdrücke

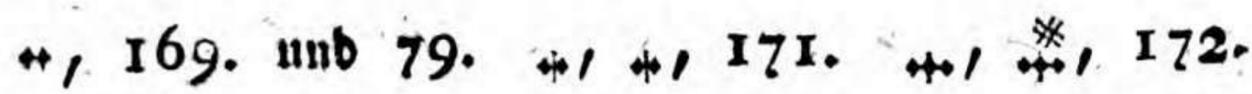
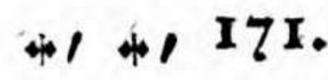
 73.  74.

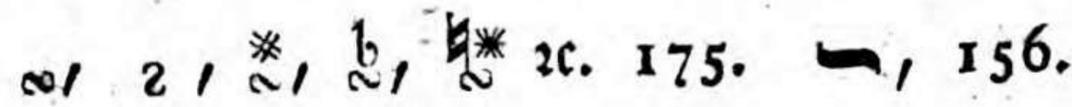
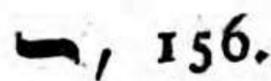
 77.

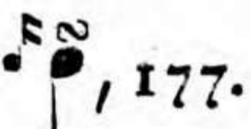
 162.

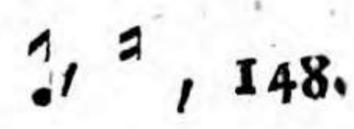
 164.  165.

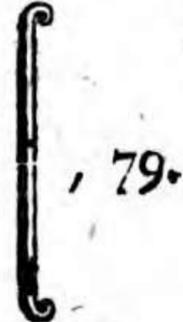
 166.  167.  168.

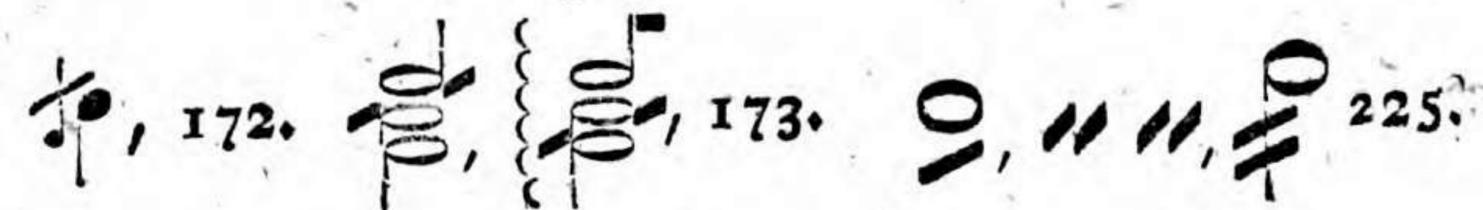
 169. und 79.  171.  172.

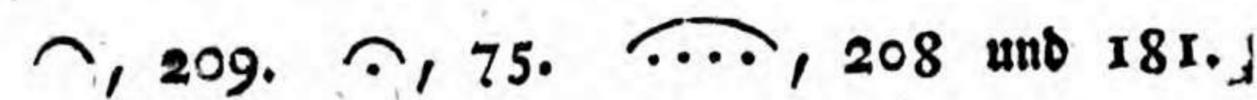
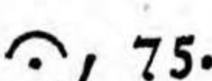
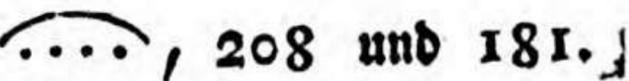
 175.  156.

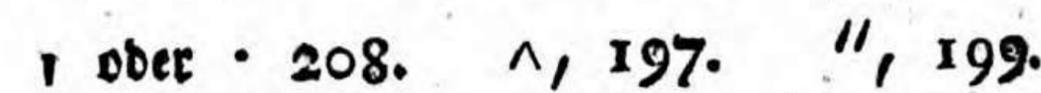
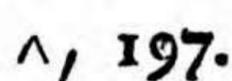
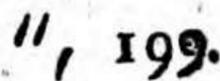
 180.  177.  178.

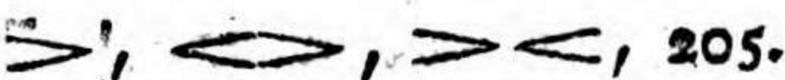
 31. und 103.  126.  148.

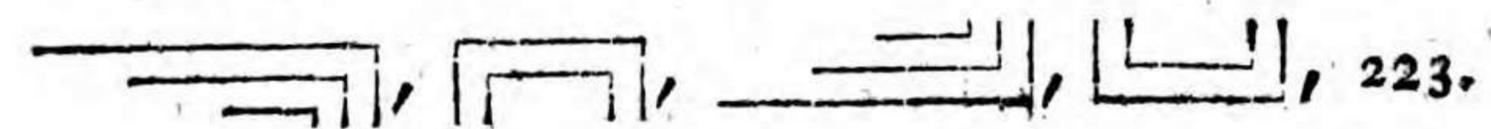
 182.  79.

 172.  173.  225.

 209.  75.  208 und 181.

 208.  197.  199.

 204.  205.

 223.

## Druckfehler.

- Seite 26. Zeile 18. muß heißen: S. 19. anstatt: S. 16.  
S. 33. Z. 6 und 7. Konsonanzen, st. Konsozen.  
S. 35. vierte Notenreihe muß der Bogen unter *cis* und *des* nicht unter *des* und *d* stehen.  
S. 57. vierte Zeile von unten: durch O, statt: O durch.  
S. 61. Z. 4.: Dauer, st. Daner.  
S. 76. Z. 7.: Bey den Pausen *zc.* st. Von den *zc.*  
S. 110. Z. 8.: vierten, st. vitrten. Zu Anfange der vierten Notenreihe fehlt *a*).  
S. 111. soll in der dritten Notenreihe sowohl *c*) als *d*) dicht an der vorhergehenden Ziffer, oder unter den Noten *c* und *b* stehen.  
S. 162. über dem verlängerten  nur einzelne Taktstriche.  
S. 178. Z. 6. von unten, langen, st. laugen.  
S. 189. Zweyte Notenreihe:  st.   
S. 190. müssen in der zweyten Notenreihe statt der vier Sechzehnthelle, *fis*, *e*, *d*, *c*, die Noten so heißen: *g*, *fis*, *e*, *d*.  
S. 198. S. 12. Z. 5. Das Leben nicht, nur *zc.* anstatt: Das Leben, nicht nur *zc.*

Die etwa noch übrigen Kleinigkeiten verdienen keine besondere Anzeige.

---

---

Ben dem Verfasser, und in der Schwickert-  
schen Buchhandlung zu Leipzig, oder ben Hemmer-  
de und Schwetschke in Halle, sind die hier nahmhafte  
gemachten Werke für die bengefügten Preise zu be-  
kommen:

- No. 1) 6 Sonaten für das Klavier ic. Erste Sammlung,  
1776. Zweyte Auflage, 1777. 1 thl. 4 gl.
- 2) 6 desgl. Zweyte Sammlung, 1777. Zweyte verbesserte  
Auflage, 1789. 1 thl. 4 gl.
- 3) Lieder und Gedichte aus dem Siegwart ic. 1780. 16 gl.
- 4) Der Sieg der Maurerey, im Klavierauszuge (mit  
einer Parodie: Der Sieg des Christenthums) 1780.  
10 gl. (Die Partitur 4 thl.)
- 5) Die Hirten ben der Krippe ic. im Klavierauszuge, 1782.  
Zweyte Auflage, 16 gl. (Die Partitur 4 thl.)
- 6) 6 leichte Klaviersonaten ic. Erster Theil. 1783. 1 thl.
- 7) 6 desgl. Zweyter Theil, 1783. 1 thl.
- 8) 6 kleine Klaviersonaten ic. Erster Theil, 1785. Zweyte  
Auflage, 1786. 12 gl.
- 9) 6 desgl. Zweyter Theil, 1786. 16 gl.
- 10) Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten ic. nebst  
einem Anhang, 1787. 14 gl.
- 11) Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für  
Lehrer und Lernende ic. nebst 12 Handstücken für Anfän-  
ger, 1789. auf Schreibpapier 2 thl. 16 gl. auf Druck-  
papier 2 thl. 12 gl.
- 12) Sechs Sonaten, größtentheils für Kenner, 1790.  
1 thl. 4 gl.

No. 6. 7. 8. 9. und 12. sind im Diskantzeichen und auch im  
Violinschlüssel zu haben.

---