

Kurze Anweisung

zum

Klavierspielen,

ein Auszug

aus der größern Klavierschule

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

Halle und Leipzig.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig,
und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle.

1 7 9 2.





Vor Erinnerung.

Zwey Ursachen waren es vorzüglich, die mich dazu bestimmten, von meiner Klavierschule für Lehrer und Lernende einen Auszug herauszugeben. Einmal wünschte ich dadurch besonders denenjenigen Musiflernenden, welche nicht viel auf größere Werke verwenden können, einigermaßen nützlich zu werden. Sodann meldete man mir von einem entfernten Orte, daß ein gewisser Musiker sich ungebeten der Mühe unterziehen wolle, einen ähnlichen Auszug, unter irgend einem anlockenden Titel, erscheinen zu lassen. Sehr ungerne würde ich eine zu befürchtende Verstümmelung von der Art gesehen haben, ich fand es daher für nöthig, dem allzu dienstfertigen Manne zuvor zu kommen, und seine, wahrscheinlich noch nicht vollendete, Arbeit entbehrlich zu machen.

Daß

Vor Erinnerung.

Daß ich bey diesem Auszuge keine Mühe gespart habe, wird man hoffentlich ohne mein Erinnern bemerken. Denn mit möglichster Sorgfalt bestrebte ich mich nicht nur, das Ganze so zusammen zu drängen, daß der angehende Klavierspieler alles das darin findet, was er schlechterdings wissen muß; sondern auch durch verschiedene dabey zweckmäßige Verseßungen der Paragraphen, durch kleine Zusätze, erläuternde Einschaltungen u. s. w. suchte ich dieses kurze Handbuch brauchbarer zu machen. Indes wird allerdings derjenige, welcher sich mehrere Kenntnisse in der Musik erwerben will, die Klavierschule selbst mit größerem Nutzen lesen. Denn ein Auszug — sey er auch in seiner Art noch so vollständig — kann natürlicher Weise nicht Alles enthalten.

D. G. Türk.

Einleitung.

§. 1.

Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, daß ich meine Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will. Es soll aus dem Monochord entstanden, und gegenwärtig etwas über 700 Jahre alt seyn.

Anmerk. Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brette, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelt dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit mehreren Saiten. Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten haben.

§. 2.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, unstreitig am besten; denn auf keinem andern Instrumente mit einer Klaviatur (Klavierinstrumente) läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes, dauerhaftes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft, als auf dem Klaviere. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel zc. spielen, weil es auf Kosten des guten Vor-

trages geschehen möchte. Wer nicht beides haben kann, der wähle das Klavier. Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende. Denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem elenden Kasten klappern muß.

§. 3.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter wird man es, wenigstens in Ansehung der Fertigkeit, darin bringen. Denn im jüngsten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer Mühe einen ziemlichen Grad der Geschwindigkeit erlangen kann, als wenn sie schon steif und unbiegsam geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr im siebenten oder achten Jahre, den Anfang machen.

§. 4.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sich im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten. Denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre.

§. 5.

Wer bereits einen geschickten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an;

an; denn gemeiniglich hat jeder seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, und was etwa noch außerdem der Uebel mehr sind.

§. 6.

Der Lehrer, sollte er auch selbst kein Spieler vom ersten Range seyn – denn gut unterrichten und vorzüglich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge – muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Übung erhalten werden. Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Daß er aber den Unterricht nicht etwa Wochen lang ganz abbrechen, ja sogar auch nur einzelne Stunden nicht oft versäumen darf, versteht sich ohnedies.

§. 7.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage zur Musik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß vorausgesetzt, wenn die Bemühung

des Lehrers gehörig fruchten soll. Die Erinnerungen desselben muß der Schüler auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsstücke selbst wählen zu wollen. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht bloß ein mechanischer Musiker werde.

§. 8.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet. Wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch eine lectionsstunde nöthig. Die erwähnte Uebung darf aber nie, oder doch nur äußerst selten unterbleiben; so wie denn auch die lectionsstunden ohne die dringendste Noth nicht Wochen oder Monate hindurch ausgesetzt werden dürfen, wenn anders der Lernende gehörig zunehmen, und nicht vieles zum zweytenmal lernen – und bezahlen – soll.

§. 9.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergesse, und zugleich

zugleich die Lust zur fernern Erlernung der Musik verliere. Man fängt ja in allen Sachen vom leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem eifrigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke geben: geschieht dies aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

§. 10.

Eben so unrecht ist es, wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen bey dem Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger gebraucht; hier und da untersezt, überschlägt; diese Noten geschwinder spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander sezen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrücken, und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist.

§. 11.

Personen, besonders männlichen Geschlechtes, die das Klavier lernen wollen, sollten sich freylich mit solchen

chen Arbeiten, wodurch die Finger steif werden, gar nicht abgeben: da das indes nicht bey allen Musiklernenden zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Wer aber die Musik, und besonders das Klavierspielen, zu seiner Hauptbeschäftigung machen will, der muß dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen, weil es nicht möglich ist, sich mit steifen Fingern die nöthige Fertigkeit zu erwerben.

§. 12.

Das Klavier muß immer rein gestimmt seyn, wenn das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrumentes z. B. der Violine &c. unfähig werden soll.

§. 13.

Man hüte sich beim Unterrichten, besonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Dratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortrefflich seyn können, wird die Fingersehung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigsten Klavierauszüge sind hierzu brauchbar, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine gute Fingersehung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmackes &c. nützlich werden können.

§. 14.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen, denn jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende

Wor

Vorliebe gewinnt; deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Arbeiten anderer Tonsetzer, wenn sie auch nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechslung nützlich zu werden suchen.

§. 15.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes, von welchem weiter unten mehr, mag das gut seyn: aber im Notenlesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersehung &c. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabei zu denken, zuletzt bloß maschinenmäßig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebenes Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in einer sehr mäßigen Bewegung zusammenhängend spielen kann.

§. 16.

Wenn der Scholar einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll – und das soll er doch wohl? – so muß ihm der Lehrer das aufgegebenes Stück, anfangs zwar simpel, (ohne willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen. Nur würde ich dies alsdann erst thun, wenn der Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäftigt bloß das Gedächtniß, aber nicht den Verstand – und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein

viel zur Bildung des Geschmacks bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente z. B. auf der Violine, Flöte zc. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

§. 17.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch beim Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder bloß ein \times , allenfalls ein b , vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hingehen, und gewissermaßen nöthig seyn: allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Beeren vor, um sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne zu gewöhnen.

§. 18.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegsehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke, aber nur Einige, auswendig lernen und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, erwarte man nur nicht – so schädlich auch dies Wegsehen des Zusammenhanges wegen ist –; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indesß ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden, und dann nicht mehr erlauben: allein bey Sprüngen möchte dieses Hülfsmittel sogleich nicht zu entbehren seyn; nur muß man die erwähnte Nachsicht nicht zu lange gebrauchen.

§. 19.

§. 19.

Die ersten Uebungsexempel, und sollten es auch nur die Tonleitern der gewöhnlichern Töne C, G, D, F etc. seyn, lasse man den Lernenden anfangs mit der rechten Hand allein spielen. Kann er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden, so nehme man dieselbe Uebung mit der linken, und alsdann erst das Spielen mit beyden Händen zugleich vor. Denn die Beispiele mögen auch noch so leicht seyn, so gehört doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit spielen soll.

§. 20.

Damit sich der Anfänger, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bey den ersten Uebungsexemplen jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann bloß bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon genügsame Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 21.

Der Triller muß schon in den ersten Stunden fleißig geübt werden, jedoch anfangs ganz langsam, und nur nach und nach etwas geschwinder, aber so, daß der Lernende beyde Tasten, ohne die Finger dabey zu hoch aufzuheben, mit gleicher Stärke und Geschwindigkeit anschlage. Wer aber den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich gut lernen; es wird immer ein so genanntes Meckern bleiben. Mancher übrigens recht

brave Klavierspieler, könnte hiervon einen redenden Beweis abgeben.

§. 22.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit bey dem Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpft; die richtige Fingersetzung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 23.

Viele Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegengesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen) nennt; der Lehrer hat daher sorgfältig darauf zu sehen, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Takt schlagen oder die Violine zu Hülfe. Schläfrigen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, feurigen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 24.

Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Mancher Musiker, welcher uns durch sein
Spie

Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Zierereien uns entweder zum Lachen reizen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beitragen könne, wird im Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

§. 25.

Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen. Einmal unterhält es die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuose seine Stücke so vorgetragen, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung. Denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehrsten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.

§. 26.

Die Finger müssen bey dem Spielen alle geübt werden, weil gewisse Stellen vorkommen, welche ohne den Dau-

Daumen oder kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind. Es ist daher unrecht, diese beyden Finger, besonders aber den Daumen, ganz müßig zu lassen, oder nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Tonstücke sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte.

§ 27.

Weil bey dem Spielen selbst viel darauf ankommt, in welcher Lage man vor dem Klaviere sitzt (oder steht,) um die Hände und Finger ungezwungen, und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, so beobachte man die folgenden allgemeinen Regeln:

- 1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man so wohl die höchsten als tiefsten Töne bequem erreichen könne.
- 2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrette entfernt seyn. Es versteht sich aber, daß eine Person, die noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann.
- 3) Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, daß der Elbogen merklich d. h. einige Zoll höher ist, als die Hand. Denn es ermüdet sehr, und hemmt die nöthige Kraft bey dem Spielen, wenn man die Hände eben so hoch oder höher, als den Elbogen, halten muß, weil dadurch die Nerven gespannt werden. (Die Arme dürfen zwar nicht an den Leib gepreßt, aber auch nicht zu weit davon entfernt seyn.)

§ 28.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher merke man sich hierbey folgende Regeln:

- 1) Die

- 1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß. Bloß bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nothwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.
- 2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistchen gestemmt werden, weil durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen der Gedanken) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.
- 3) Die Hände müssen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrette seyn. Es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

§. 29.

Außer diesen Regeln, welche sich auf die richtige Haltung der Finger und Hände beziehen, hat der Lehrer anfangs vorzüglich darauf zu sehen, daß die Scholaren, wenn die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist, jeden Finger sogleich von den Tasten abheben, und keinen so lange liegen lassen, bis sie ihn wieder brauchen. Denn durch den so gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger oft alle fünf Finger auf den Tasten haben, entsteht, außer der unrichtigen Harmonie, ein matter

matter und unzusammenhängender Vortrag, weil die Finger, wenn man sie nöthig hat, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind.

§. 30.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier das Nöthigste darüber anmerken.

Die Feuchtigkeit schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beiträgt. Nur hüte man sich vor allzu starkem Aufschlagen, übermäßigem Geschacke u. dgl. damit nicht das Klavier vor der Zeit klappernd werde.

Anm. 1. Wenn z. B. in einem feuchten Zimmer oder durch irgend einen Zufall die nicht überspannenen Saiten feucht und rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr feinen (gestiebten) Kiefersand, oder klar gestoßenen Bimstein darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Allenfalls kann man die Saiten bloß mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

Anm. 2. In der Zugluft z. B. nahe an einem Fenster, bey einer Thüre u. s. w. verstimmt sich das Klavier leicht; auch aus diesem Grunde darf man es also der Zugluft nicht aussetzen. Damit sich aber das Klavier auch außerdem nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen. Man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist; denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klavieres auf einer oder der andern Seite, und dann ist,

ander

anderer nachtheiligen Folgen nicht zu gedenken, das Bestimmten unvermeidlich.

§. 31.

Es ist nicht rathsam, wenn eine Taste stockt, gleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Löcher derselben (unter dem Leistchen) weiter zu machen. Oft liegt der Fehler bloß an den fischbeinernen Stiften, welche am Ende der Tasten in die Einschnitte gehen; wenn sie z. B. splitterig, zu lang oder auch zu kurz sind, und also im letztern Falle nicht völlig in die erwähnten Einschnitte reichen, sondern aus ihrer Bahn geschneelt werden, und alsdann hängen bleiben zc. Oft klemmen sich die messingenen Blätter zwischen die Saiten; es kann Staub oder ein Sandkörnchen in die Löcher der Tasten gekommen seyn u. d. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stifte einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Löcher der Tasten mit einer Krähenfeder rein macht zc. Sind alle diese Mittel fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die eisernen zc. Stifte unter dem Leistchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 32.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Tuchstreifen oder Unterlagen schadhast geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus und legt neue unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man sie

sie ausfüttern oder stärkere Stifte einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinernen Stiften sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten beim Anschlagen hin und her schieben zc.

§. 33.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden. Denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahrt; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche, wie bekannt, den Saiten vielen Schaden thun; – auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier dann und wann davon reinigen, weil, außer andern nachtheiligen Folgen, der Ton dadurch gedämpft wird. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem Hauche anlaufen, und rostig werden. Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

Anm. Was beim Stimmen und Aufziehen einer Saite zu beobachten ist, das muß ich dem mündlichen Unterrichte des Lehrers überlassen. Uebrigens füge ich hier nur noch die Anmerkung hinzu, daß es sehr nützlich wäre, wenn der Lehrer beim Aufziehen einer Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte. Denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese Kenntniß sehr nöthig hat.

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Abtheilung des Klaviers in Oktaven;
von der Benennung der Noten; von den
Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 1.

Die beweglichen Theile (Werkzeuge) worauf man spielt, oder wodurch die Saiten, mittelst eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man Tasten. (Klaves.) Alle Tasten zusammen heißen die Klaviatur, (das Griffbret, die Tastatur.)

§. 2.

Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, **Unter**, die letztern aber **Obertasten** heißen.

Wer die erstere Gattung lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die zweite schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennen will, der kann es thun; aber falsch ist es, die untenliegenden Klaves ganze, und die Obertasten halbe Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten §. 15. Anm. 1. mehr hiervon.

§. 3.

Eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen heißt eine **Oktave**; z. B.



Türks Auszug.

B

Unter

18 Erstes Kapitel. Erster Abschnitt.

Unter Stufe (Ton- oder Klangstufe) wird eine jede Linie und ein jeder Zwischenraum (ipatium) verstanden. So nach stehen z. B. c und cis

und e hingegen nehmen drey verschiedene Stufen ein, z. B.

§. 4.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C - man zählt von der linken zur Rechten - bis zum nächsten H heißt die große Oktave; die folgende zweite wird die kleine oder ungestrichene genannt; bey der dritten sagt man die eingestrichene, (einmal gestrichene,) und bey der vierten die zweygestrichene (zweymal gestrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontraktöne erhalten, und die über dem zweygestrichenen h heißen dreygestrichene, (dreyimal gestrichene,) nämlich so:

Von der Abtheilung des Klaviers in Oktaven. 19

Eingestrichene Oktave: 1 2 3 4 5 6 7
 Zweygestr. Oktave: 1 2 3 4 5 6 7
 Dreygestr. Okt. 1 2 3 4

c d e f g a h c d e f g a h' c d e f

Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht mangelhaft seyn soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die Benennung der Oktaven ist aus der ehemals gebräuchlichen so genannten deutschen Notentablatur entstanden, worin man die Töne, anstatt der Noten, durch Buchstaben bestimmte. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche

über die Buchstaben; nämlich: C, c, c, c, c, ic. wie dies in den vorhergehenden Beispielen unter den Noten bemerkt worden ist.

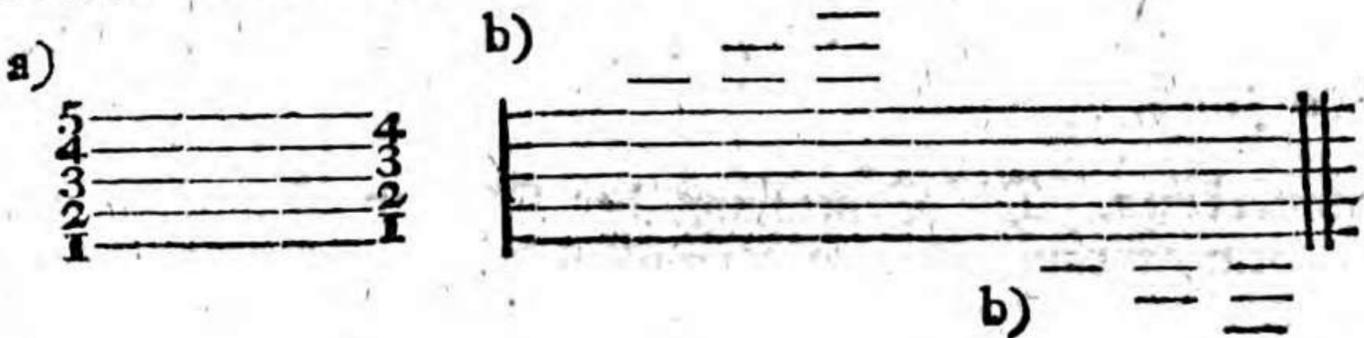
§. 5.

Die Noten vertreten in der Musik die Stelle der Buchstaben in den Sprachen. Zur Benennung derselben bedient man sich, seit Gregors des Großen Zeiten, der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich: a, b, *) c, d, e, f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig fängt man gewöhnlich vom c an, folglich entsteht daraus diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

*) Der Buchstabe B wurde ehemals schicklicher für unser H gebraucht.

§. 6.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird gewöhnlich durch fünf über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien bestimmt a), die zusammen das System, Linien- oder Notensystem, auch der Notenplan oder die Musikleiter genannt werden. Das Leere zwischen den Linien heißt der Zwischenraum. (*Spatium*.) Sind diese fünf Linien zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, so werden oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man Nebenlinien nennt b).



§. 7.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen, wie diese oder jene Linie zu benennen sey, daher war es nöthig, zuerst eine Stufe für irgend einen Buchstaben festzusetzen, nach welchem man die übrigen der Reihe nach ordnen konnte. Um nun diesen ersten Ton zu bestimmen, wählte man gewisse Zeichen, welche gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben; und diese Zeichen sind die so genannten Schlüssel.

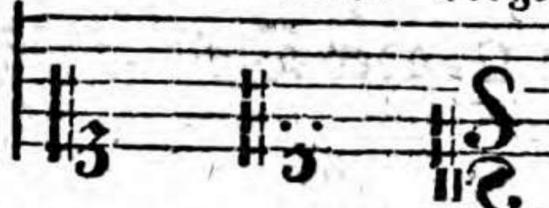
§. 8.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser jedem folgenden Systeme vorgesezt. Oft wird auch in der Mitte u. der Zeile ein solcher Schlüssel angezeigt, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F-Schlüssels ein anderer eintritt u. s. w. Man hat deren überhaupt drey, nämlich 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüssel.

§. 9.

§. 9.

Der C-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie
oder: desgl.

steht, worauf dieses Zeichen  steht,

die Benennung des eingestrichenen c erhält. Man bedient sich desselben gewöhnlich noch: 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:



folglich heißt im Diskante die unterste oder erste Linie c, (denn man zählt von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe c auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

Anm. In Klavierstücken kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich nur der erste von diesen C-Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor.

§. 10.

Der F- oder Bassschlüssel wird so angezeigt:



Hier erhält die Note auf der Linie zwischen den zwei kleinen Punkten (:) oder Strichen (=) die Benennung des ungestrichenen f. Gegenwärtig ist der F-Schlüssel, wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie gebräuchlich.

§. 11.

Im G- oder Violinschlüssel:  oder:

bezeichnet das untere Pünktchen (oder o) das eingestrichene g.

Ein Anfänger braucht zwar nur die Diskant- und Bassnoten zu kennen; in der Folge aber muß er sich auch mit dem Violinschlüssel bekannt machen, weil viele Klaviersachen darin stehen.

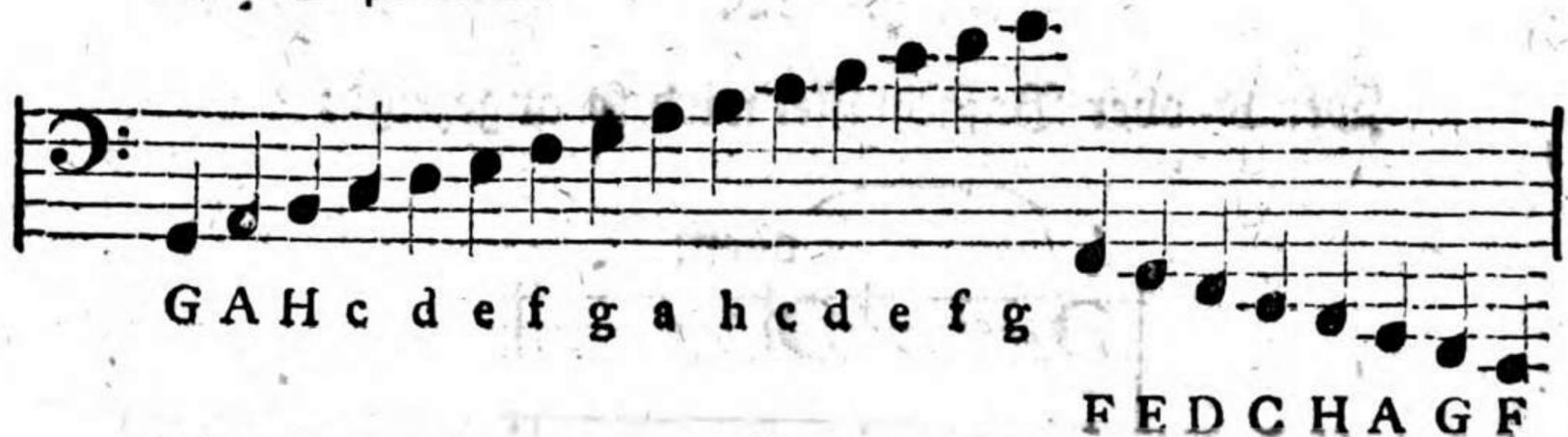
§. 12.

Die Diskantnoten heißen:



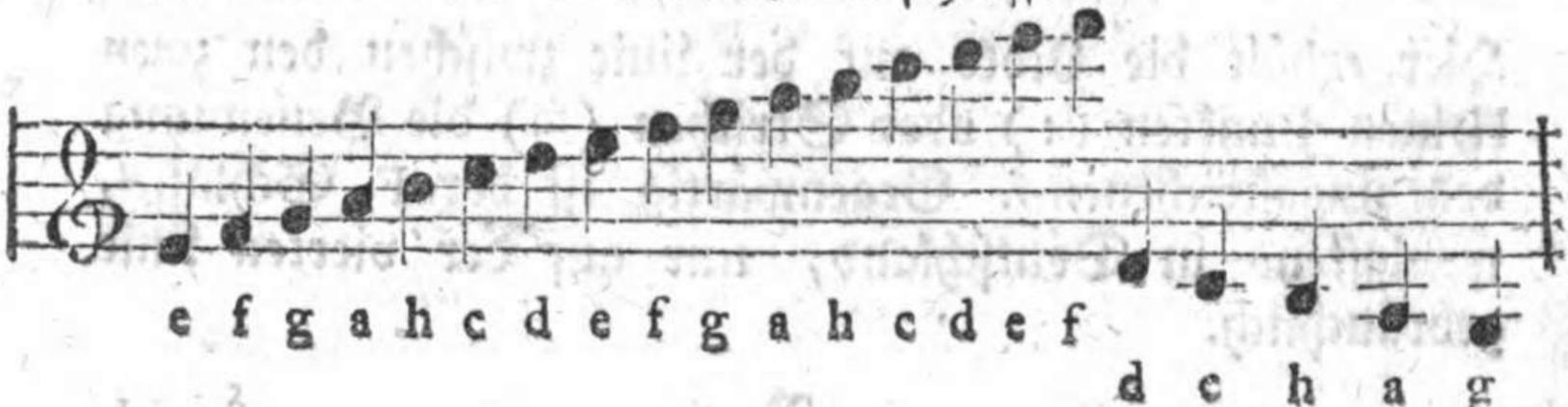
c d e f g a h c d e f g a h c d e f
h a g f e

Die Bassnoten:



G A H c d e f g a h c d e f g
F E D C H A G F

Die Noten im G- oder Violinschlüssel.



e f g a h c d e f g a h c d e f
d c h a g

Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnissache daraus machen: so will ich eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, daß sie sehr leicht ist.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskantnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie. Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabei auf die Geltung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und folglich auch alle c heißen, selbst auffuchen. Hierauf verführe ich etwa mit dem g auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das e und h, auf der zweiten- und vierten Linie. Nun wirds ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen. Denn wenn er weiß, daß die Note auf der ersten Linie c, und die auf der zweiten e heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w.

Mit den Bassnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten, und zwar nach ihrer Lage, *) bekannt machen. Dies kann anfangs etwa mit c und f geschehen. Man sagt ihm nämlich, daß alle breite Tasten, neben welchen rechts zwey kurze (Overtasten) liegen, c heißen, und läßt ihn nunmehr selbst alle fünf c auffuchen. Beym f liegen rechts drey kurze Tasten. Oder will man dem Anfänger lieber die Tasten d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdann eine schmale rechts, und eine links, zum Kennzeichen bestimmt.

B 4

Die

*) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu kleben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, bloß seinen Buchstaben auf. Löscht oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erklärt man ihm, daß z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heiße u. s. w.

Ist der Anfänger mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß diese Note:

oder:



das mittelfte c auf dem Klavier bezeichnet. Die Taste zu dem rechts liegenden d c.

lernt er alsdann leicht finden.

Doch nun wieder zur Hauptsache.

§. 13.

Die sieben Töne ohne **z** und **b** werden unabhängige genannt. Jeder derselben hat gewöhnlich zwei abhängige, nämlich einen erhöhten und einen erniedrigten. Folglich giebt es, außer den zweymal erhöhten oder erniedrigten, vierzehn abhängige Töne. Zur Bezeichnung dieser letztern bedient man sich der so genannten Versetzungszeichen.

§. 14.

Diese Versetzungszeichen können in zwei Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die einfachen, und in die zweite die doppelten. Einfacher Versetzungszeichen giebt es überhaupt drei, nämlich 1) das Erhöhungszeichen: **z** (Kreuz, **b cancellatum**, das gegitterte,) 2) das Erniedrigungszeichen: **b**, (das runde **Be**, **b rotundum**) und 3) das Widerrufungs-

oder

oder Wiederherstellungszeichen: ♯. (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

§. 15.

Wenn ein solches ♯ vor einer Note stehet, so wird dadurch der unabhängige Ton um einen halben Ton erhöht. Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt nämlich dem Buchstaben der Hauptnote die Silbe is bey, folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
 { cis, dis, eis, *) fis, gis, ais, *) his.

oder in Noten:



c, cis; d, dis; e, eis; f, fis; g, gis, a, ais; h, his.

Ann. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß sich zwey zunächst liegende Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, wie ein halber Ton zu einander verhalten. So beträgt z. B. die Entfernung von c zu cis, oder von cis zu d u. nur einen halben Ton, denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist auch c mit h (oder f mit e) verglichen, nur ein halber Ton. Folglich ergiebt sich hieraus, daß es unrichtig ist, (S. 2. Ann.) die unten liegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze, und die obern halbe Töne zu nennen; denn die Größe eines Tones läßt sich nur alsdann erst bestimmen, wenn man ihn mit einem andern vergleicht, weil man dabey bloß auf die Entfernung beyder Töne sieht.

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) u. so verhalten sie sich, ohne Rücksicht ihrer Lage, wie ganze Töne zu einander.

Ann. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöht werden soll, so greift man, anstatt der vorgeschriebenen Taste, die nächste rechter Hand, es sey nun eine oben- oder untenliegende. Die Anfänger fehlen hierin sehr oft; denn wenn sie ein ♯ vor einer Note sehen, so schlagen sie ge-

*) Als zwey Silben ausgesprochen.

wöhnlich eine Obertaste an. Daß dies nicht immer statt finde, beweiset eis, welches man, aus Mangel einer eigenen Taste, wie *f* greifen muß; und eben so vertritt *e* die Stelle des *his*.

§. 16.

Steht ein *b* vor einer Note, so wird der Ton dadurch um einen halben erniedriget. Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe *es*, folglich wird

aus $\left\{ \begin{array}{l} c, d, e, f, g, a, h. \\ ces, des, es, fes, ges, as, b. \end{array} \right.$

oder in Noten:



c, ces; d, des; e, es; f, fes; g, ges; a, as; h, b.

In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey *e* sollte man *ees*, und bey *a*, *aes* sagen: allein der Bequemlichkeit wegen wird das mittlere *e* bey *benden* weggelassen. *B* war ehemals selbst unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt *H* nennen, in so fern sollte unser gegenwärtiges *B* eigentlich *Bes* heißen. — Man sehe §. 5. S. 16. die Note *).

Ann. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen, die zur Linken nächst liegende Taste anschlagen. Auch hierbey ist es also nicht immer richtig, eine Obertaste zu greifen, weil *h* und *e* die Stellen der Töne *ces* und *fes* vertreten müssen.

§. 17.

Wenn diese *benden* Versetzungszeichen zu Anfang eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie wesentlich genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Zu mehrerer Deutlichkeit, und um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie bey jeder

der

der Notenzeile wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder vorn auf der Zeile, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst, bey der Ausweichung in andere Töne, unmittelbar vor den Noten stehen, heißen zufällige, und gelten eigentlich nur **Einen Takt** hindurch. Doch muß man diese Regel nicht zu streng beobachten wollen; denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein \sharp widerrufen wird.

§. 18.

Wenn ein \sharp vor einer Note steht, so wird dadurch das vorher gegangene \sharp oder b ungültig, (aufgehoben,) das heißt: man greift in diesem Falle wieder denjenigen Ton, welchen die Note, ohne \sharp oder b , bezeichnet z. B.



§. 19.

Auch das \sharp wird dann und wann, wie die vorigen beyden Versetzungszeichen, gleichsam wesentlich, wenn nämlich die Vorzeichnung eines Tonstückes ganz a), oder nur zum Theil b), aufgehoben werden soll:



In dem Beispiele a) werden alle Versetzungszeichen, bey b) aber von fünfen nur drey ungültig, und folglich die Quadrate gewissermaßen, wenigstens so lange wesentlich, bis wieder die erste oder eine andere Vorzeichnung eintritt.

Außerdem gilt das \sharp nur Einen Takt hindurch; doch kann man deswegen die im 17ten §. gemachte Bemerkung über die Dauer der zufälligen Versetzungszeichen nachlesen; denn auch hierbey wird es nicht immer so genau genommen.

§. 20.

In die zweite Klasse der Versetzungszeichen gehört: 1) das so genannte einfache Kreuz (\times), 2) das große oder zweifache \flat , und wenn man will 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in seine einfache Erhöhung \sharp versetzt. ($\sharp\flat$, oder $\flat\sharp$.)

§. 21.

Das einfache Kreuz: \times oder $+$, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein schon durch \sharp erhöhter Ton noch um einen halben höher werden soll — denn ein \sharp muß in diesem Falle schon vorgezeichnet oder sonst vorhergegangen seyn — folglich wird die Note, vor welcher ein solches \times steht, zwar um einen ganzen Ton, oder um zwey halbe Töne erhöht, aber nicht bloß durch das \times , sondern durch beyde Kreuze zusammen. Die Benennung dieser doppelt erhöhten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis \sharp . **Doppelcis, Doppeldis**, oder *Ciscis, Disdis* u. s. w.

Ciscis wird auf dem Klaviere vermittelst der Taste d angegeben; für disdis greift man e, für fisis-g, für gisgis-a, für aisais-h, nämlich;

oder:

oder: oder: oder: oder: oder:

ciscis, disdis, fisfis, gisgis, aisais.

§. 22.

Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes b erniedriget worden ist, und noch um einen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich eines etwas größern Bees (b) oder zwey kleiner bb , und nennt diese Bezeichnung das **große** oder **zweyfache** Be , z. B.

oder: oder:

Diese doppelt erniedrigten Töne:

heißen: $\left\{ \begin{array}{l} b, \text{ as, ges, es, des.} \\ bb, \text{ asas, gesges, eses, desdes.} \end{array} \right.$

Auch sagt man **Doppelbe**, **Doppelas**, **Doppelges** u. s. w.

Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d , statt gesges- f , statt asas- g , statt bb - a .

§. 23.

Soll ein solches \times oder großes b wieder aufgehoben werden, (und das \times oder b fortgelten,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: $\sharp\times$, oder nach einem bb : $\sharp b$, z. B.

oder:

gis, fisfis, fis; ges, asas, as.

Zwey:

Zweyter Abschnitt.

Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.

§. 24.

Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tiefern verglichen wird, heißt ein Intervall, weil beyde Töne in einer gewissen Weite von einander entfernt sind. Da nun die Entfernung (der Abstand) der Töne verschieden ist, so entstehen auch mancherley Intervalle, die ihre Hauptbenennung, Sekunden, Terzen &c. von der zweyten, dritten &c. Stufe erhalten.

Man zählt nämlich die Intervalle aufwärts d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt ein Intervall, welches z. B. auf der vierten Stufe steht — die erste und letzte mit gerechnet — eine Quarte, wie *d* und *g*, oder wie *e* und *a* &c. Ob diese beyden Töne unabhängig sind, wie *g* und *c*, oder Versetzungszeichen haben, wie *gis* und *cis* &c. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Beywörter wird das Verhältniß der Intervalle genauer bestimmt, wie weiter unten gezeigt werden soll.

§. 25.

Die brauchbarsten Intervalle mit ihren Unterarten sind:

- 1) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder **Primen**:

a) reine Primen, oder Einklänge:

b) große (vergrößerte, oder übermäßige) Primen:



Anm.

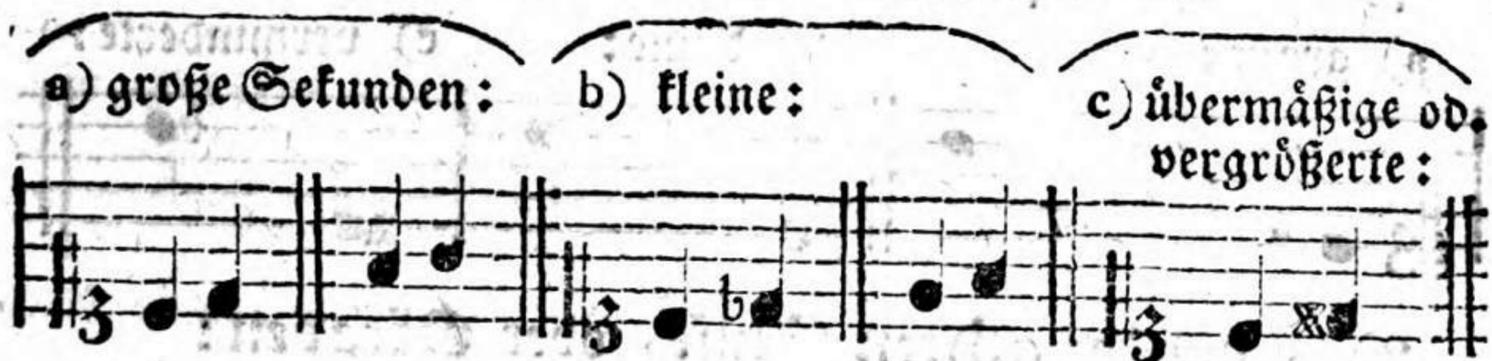
Anm. Der Einklang ist eigentlich kein Intervall, denn zwischen \bar{c} und \bar{c} r. läßt sich kein Raum denken; jedoch wird diese reine Prime gewöhnlich mit zu den Intervallen gerechnet.

Einklang sagt man weil \bar{c} und \bar{c} , auf zwey Instrumenten hervorgebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch wollen einige Tonlehrer die Benennung Einklang nicht gelten lassen.

Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einklang oder das Zusammenkommen zweyer Stimmen auf Einer Tongröße anzeigen soll, wird durch zwey Striche, wovon einer auf = der andere abwärts steht, kenntlich gemacht a). Bey ganzen Taktnoten setzt man deren zwey dicht neben einander b).

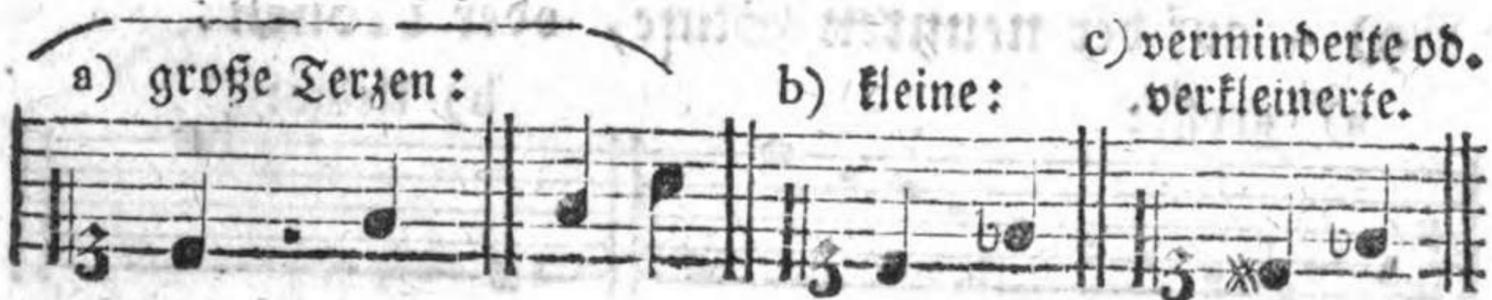


2) Intervalle auf der zweyten Stufe, oder Sekunden:



Anm. Diejenigen Intervalle, welche mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen darunter gerechnet.

3) - auf der dritten Stufe, oder Terzen:



32 Erster Abschnitt. Zweytes Kapitel.

4) Intervalle auf der vierten Stufe, oder Quarten:

a) reine oder vollkommene: b) übermäßige od. vergrößerte: c) verminderte:

5) - auf der fünften Stufe, oder Quinten:

a) reine od. vollkommene: b) falsche, unvollk. od. verminderte: c) übermäßige od. vergrößerte:

6) - auf der sechsten Stufe, oder Sexten:

a) große: b) kleine: c) verminderte: d) übermäßige od. vergrößerte:

7) - auf der siebenten Stufe, oder Septimen:

a) große: b) kleine: c) verminderte:

8) - auf der achten Stufe, oder Oktaven:

a) reine oder vollkommene: b) verminderte: c) übermäßige od. vergrößerte:

9) - auf der neunten Stufe, oder Nonen:

a) große: b) kleine:

Die Intervalle auf der zehnten Stufe werden **Decimen**, die auf der elften **Undecimen** &c. genannt. Der Klavierspieler hat sich diese Benennungen deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersetzung vorkommen.

§. 26.

Einige der angezeigten Intervalle heißen **Konsonzen**, nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher vorzüglich die reine Prime oder der eigentliche Einklang gehört,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, *) 4) die große und kleine Terz, und 5) die große und kleine Sexte. Von diesen sämtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2), allenfalls auch noch die bey 3) **vollkommene**, die übrigen aber **unvollkommene** genannt. Alle andere Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade **Dissonanzen**.

§. 27.

Die stufenweise Folge von acht diatonischen Tönen:



wird eine **Tonleiter** genannt, weil man durch diese Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf, und absteigt.

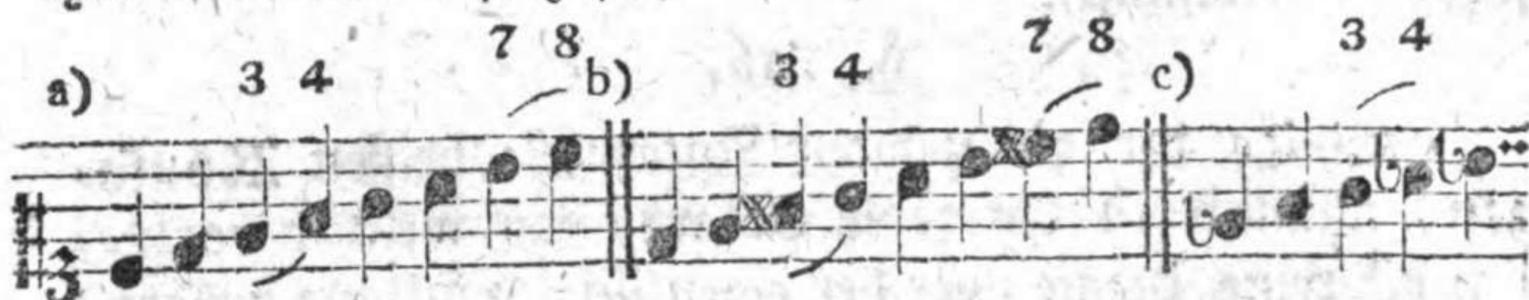
Ganz von einander verschiedene Tonleitern giebt es überhaupt drey, nämlich 1) die **diatonische**, 2) die **chromatische**, und 3) die **enharmonische**.

§. 28.

*) Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Hier mag sie für eine Konsonanz gelten. — Wäre der Gegenstand für den Anfänger von Wichtigkeit, so würde ich mich ausführlicher darüber erklären.

§. 28.

Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn sie vom Haupttone bis zur Oktave aus fünf ganzen und zwey halben Tönen besteht, z. B.



Natürlich nennt man diese Tonleiter, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie bey a); **versetzt** heißt sie, wenn einige Töne durch ein \sharp oder \flat bestimmt werden müssen, wie bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst angezeigten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen.

§. 29.

Die diatonische Tonleiter wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich **hart** (dur) und **weich** (moll). Von den harten Tonleitern, deren Muster die von C dur ist, habe ich in den vorhergehenden beyden Paragraphen das Nöthigste gesagt.

Die **weiche** Tonleiter unterscheidet sich wesentlich durch die kleine Terz von der harten Tonleiter; man wird daher bemerken, daß der erste halbe Ton nicht auf die vierte, sondern auf die dritte, gegen die zwente, Stufe fällt. In Ansehung der Lage des zwenten halben Tones im Aufsteigen sind die Tonlehrer verschiedener Meinung. Denn Einige wollen die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime haben c):



Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellt seyn. Am gewöhnlichsten ist die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von Allen auf die nachstehende Art angenommen:



§. 30.

Chromatisch (diatonisch, chromatisch) wird die Tonleiter genannt, wenn sie aus lauter halben Tönen besteht, wie hier:

öbet:



§. 31.

Enharmonisch (diatonisch, chromatisch, enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn, außer den halben Tönen, noch die so genannten Viertel- (richtiger Neuntel-) töne eingeschaltet werden, z. B.



Die enharmonischen Töne werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet, wie cis und des zc. allein bekanntermaßen müssen sie auf dem Klaviere durch Eine Taste angegeben werden (§. 21. 22.) Ich habe sie

mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces vor eis und his eingerückt, da man sie sonst in dieser Ordnung: e, eis, fes, f c. folgen läßt.

§. 32.

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der neuern Musik beynahе eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt. Wenn nämlich der Komponist in einem Tonstücke die diatonische Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Haupttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Intervalle vorkommen, welche in der angenommenen Haupttonleiter ohne zufällige Versetzungszeichen befindlich sind: so sagt man, das Stück geht aus der **Tonart C**, oder aus dem **Tone C**, auch wohl nur aus C. — Da nun die natürliche diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch zwey **Haupttonarten**, (Tonarten,) nämlich die **harte** oder **große**, (**dur**) und die **weiche** oder **kleine**, (**moll**,) wovon C dur und A moll, die **Muster** oder **Haupttonarten** (**primitive**) sind.

Anm. Ich besorge, daß mancher Lernende nicht weiß, was man eigentlich damit meint, wenn es heißt, diese Sonate oder jene Arie geht z. B. aus G dur. Höchstens denkt er sich etwa dabei, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres ist allerdings dabei, aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Scholaren, daß es, außer dem angenommenen Haupttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne giebt, in welche der Tonsetzer, der nöthigen Manigfaltigkeit wegen, ausweichen kann. Gesezt nun ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 30 bis 40 Takte hindurch, besonders anfangs und gegen das Ende, im Haupttone G geblieben seyn; mithin wären für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne nur noch 60 bis 70 Takte übrig,
wovon

wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschet) den größern Theil, also ungefähr 25 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte sich der Komponist etwa 8 bis 12 Takte verweilen. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone versteht.

§. 33.

Die harte und weiche Tonart wird unter andern hauptsächlich aus der Terz erkannt, welche im ersten Falle groß, im zweiten aber klein ist.

Um dies zu verstehen stelle man sich vor, vier verschiedene Tonstücke fingen so an:

In den beiden ersten Beispielen ist C der Hauptton; da nun bey 1) die Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweiten aber die weiche Tonart zum Grunde, oder wie man sich gewöhnlicher ausdrückt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll. In dem Beispiele 3) zeigt die große Terz (fis) D dur an, so wie die kleine Terz (f) bey 4) D moll kenntlich macht.

§. 34.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem

Dur- und Molltone, nur C dur und A moll ausgenommen, gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die **Vorzeichnung** nennt. Aus dieser Vorzeichnung und der letzten Bassnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten bestimmen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag nebenbey als ein bloßes Hülfsmittel, welches aber sehr trüglich und nicht allgemein anwendbar ist, gut seyn; nur mache man es nicht zum einzigen Kennzeichen.

Trüglich ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Plaze nach der letzte ist, sondern in der Mitte u. s. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kurze oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w.

Nicht allgemein anwendbar ist dieses Kennzeichen, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Violen, die zweyte Flöte, Hoboe u. s. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey Klavierstücken müßte man die letzte Bassnote dazu festsetzen, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, manche Ausnahmen dabey finden. Ueberdies ließe sich durch die letzte Bassnote allein doch nur der Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) bestimmen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entscheiden; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Kennzeichen anzunehmen verlange,

§. 25.

Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltone ist folgende;

(mit Kreuzen:)

C dur.	G d.	D.	A.	E.	H.	Fis.	Cis.
--------	------	----	----	----	----	------	------

A moll.	E m.	H.	Fis.	Cis.	Gis.	Dis.	Ais.
Leit- ton:*)	gis. dis.	sis.	eis.	his.	fisis.	ciscis.	gisgis.

(mit Beenen:)

C dur.	F d.	B.	Es.	As.	Des.	Ges.
--------	------	----	-----	-----	------	------

A moll.	D m.	G.	C.	F.	B.	Es.
Leit- ton:]	gis. cis.	fis.	h.	e.	a.	d.

Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze, auch als Des dur und B moll bequemer mit fünf Beenen, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Beenen vorgezeichnet werden können. In den beiden Molltönen, woraus aber nur wenige Tonstücke gehen, pflegt man sich auch gewöhnlich dieser bequemern Vorzeichnung mit Beenen zu bedienen.

Anm. 1. Damit der Lernende einsehe, wie viele Versetzungszeichen zu diesem oder jenem Tone erfordert werden, so lasse man ihn nach der Tonleiter von C dur (S. 28.) die von der Quinte G bilden. Er wird alsdann begreifen, daß bloß auf der siebenten Stufe, um die große Septime oder den so genannten Leitton zu erhalten, ein * nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung dieses Tones ausmacht. Nun nehme man die Quinte von G, nämlich D, woben, außer dem schon vorhandenen * auf F, aus dem angezeigten Grunde, auch eins auf der siebenten Stufe C hinzukommen muß. Nach D folgt die Quinte A u. s. w.

C 4

Ben

*) Unter dem Leitton (welcher auch die charakteristische oder bezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *Octave*, französisch *ton* oder *note sensible* &c. genannt wird,) versteht man hier die große Septime, welche gleichsam in den Hauptton leitet, oder die Folge der zunächst darüber liegenden Oktave erwarten läßt.

Bei jeder absteigenden (tiefern oder Unter-) Quinte von C an kommt ein b hinzu; folglich hat F dur ein b, B dur zwey, Es dur drey Bee &c. wie das Schema zeigt.

Anm. 2. Da immer zwey und zwey Töne, nämlich ein Dur- und ein Mollton, einerley Vorzeichnung haben, so pflegt man, dieser Aehnlichkeit wegen, zwey solche Tonarten z. B. G dur und E moll, verwandte oder Paralleltonararten zu nennen. Ob aber ein Tonstück z. B. aus C dur oder A moll gehe, das entscheidet, außer der letzten Bassnote, sehr wenig zweifelhafte Fälle ausgenommen, vorzüglich der oben in dem Schema jedem Molltone bengefügte Leitton. In der Durtonart ist er wesentlich, oder in der Vorzeichnung mit enthalten, wie cis in d dur u. s. w.; in den Molltönen hingegen wird der Leitton nicht mit in der Vorzeichnung, sondern durch ein Versetzungszeichen erst in dem Tonstücke unmittelbar vor der Note selbst bestimmt. In A moll z. B. ist der Leitton gis; dieses gis wird aber nicht mit vorgezeichnet, ob es gleich in einem Tonstücke aus A moll, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig vorkommt; und durch dieses häufig vorkommende gis unterscheidet sich vorzüglich A moll von seiner Paralleltonart C dur. Eben so findet man in H moll häufig ais, in D moll cis, in C moll h &c. welche Töne in den Durttönen mit eben der Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Tacten sehr selten vorkommen, z. B.

The musical notation consists of three staves, each showing a pair of parallel major and minor scales. The first staff shows C major (C dur) and A minor (A moll) in 3/4 time. The second staff shows E major (Es dur) and C minor (C moll) in 2/4 time. The third staff shows D major (D dur) and F minor (H moll) in 3/4 time. In each pair, the major scale is on the left and the minor scale is on the right. A plus sign (+) is placed above the leading tone in the major scale, and a cross (x) is placed below the leading tone in the minor scale. The scales are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 3.

Ann. 3. Manche, besonders ältere, Komponisten haben die Gewohnheit, aus der Vorzeichnung einiger Moll, auch wohl Durdtöne ein Versetzungszeichen wegzulassen, und es jedesmal vor die Note zu setzen. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen wird ihm der Lehrer etwa bey vorkommenden Fällen bekannt machen.

Ann. 4. Obgleich z. B. in G dur das fis (auf dem Systeme für den Diskant) gewöhnlich nur in der eingestrichenen Oktave vorgezeichnet wird: so bezieht sich doch dieses \sharp ebenfalls auf die übrigen Oktaven, folglich greift man statt F in allen Oktaven Fis. Diese Bemerkung gilt auch von den übrigen wesentlichen Versetzungszeichen.

§. 36.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als Einer Rücksicht, sehr verschieden. Die Anzahl derselben belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf bis funfzehn. Hierunter waren jedoch nur sechs Haupttonarten, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich:

- 1) die Ionische (Jaspische) von c bis c ohne Versetzungszeichen, wie unsre harte diatonische Tonleiter, folglich: c d e f g a h c.
- 2) die Dorische von d bis d ohne Versetzungszeichen, folglich: d e f g a h (nicht b) c d.
- 3) die Phrygische von e bis e ohne Versetzungszeichen, nämlich: e f (nicht fis) g a h c d e.
- 4) die Lydische von f bis f ohne Versetzungszeichen, nämlich: f g a h (nicht b) c d e f.
- 5) die Mixolydische von g bis g ohne Versetzungszeichen, nämlich: g a h c d e f (nicht fis) g.

6) die Aeolische von a bis a ohne Versetzungszeichen, wie unsre weiche diatonische Tonleiter, aber ohne Leitton, nämlich: a h c d e f g (nicht gis) a.

Man sieht hieraus, daß alle diese Tonarten wirklich von einander verschieden sind, weil in jeder derselben die beyden halben Töne auf andere Stufen fallen, nämlich bey 1) auf die vierte und achte, bey 2) auf die dritte und siebente, bey 3) auf die zwente und sechste Stufe u. s. w. Gegenwärtig hat man diese Tonarten größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Chorälen) beybehalten.

Ionisch ist z. B. unter andern das Lied: Ein feste Burg ic. Dorisch: Wir glauben all' an einen Gott ic. Phrygisch: Erbarm dich mein, o Herre Gott ic. Mixolydisch: Kom, Gott Schöpfer, heiliger Geist ic. Aeolisch: Herzliebster Jesu, was hast du ic. In diesen und vielen andern Liedern, (wenn sie nämlich nicht in andere Töne versetzt werden,) kommt daher ursprünglich kein Versetzungszeichen vor. Hat sich aber nach und nach dennoch in eine oder die andere Melodie unmittelbar vor den Noten ein * od b eingeschlichen, so ist dies eine nicht zu billigende Bestimmung. —

Mehr Unterricht hiervon findet man in den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sulzer u. a. m. Auch in meiner Abhandlung: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten habe ich mich über diesen Gegenstand ausführlicher erklärt.

Dritter Abschnitt.

Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 37.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich durch die
die

die Linien zc. auf welchen die Noten stehen, bestimmt wird: so zeigt man die Dauer (Länge, Geltung, den Werth) der Töne durch die verschiedene Form, (Sigur, Gestalt) der Noten an. Hier sind die jetzt noch gebräuchlichen Arten derselben, nebst der beygefügeten Geltung:

1) Ganze Taktnote. 2) Halbe Takt. 3) Viertel. 4) Achtel.



Semibrevis. Minima. Semiminima. Fusa oder Unca. oder die Halbkurze. (die Kürzeste.) (Semiminime.) (Krome o. Fufe.)

5) Sechzehnthheil. 6) Zwey u. dreyßigtheil. 7) Vier u. sechzigtheil.



Semifusa oder bis unca. Subleminifusa oder ter unca. Fusella oder quater unca. (Semikrome oder Semifufe.) (dreygeschwänzte.) (viergeschwänzte.)

Anm. 1. Es hat auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben herunter, (♩) oder hinaufwärts (♪) gezogen ist; ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht.

Anm. 2. Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstriche an verschiedenen Noten (♩, ♪, ♫, ♬ zc.) wird zwar die kürzere oder längere Dauer der dadurch bezeichneten Töne bestimmt; aber gleichgültig ist es in Absicht auf die Geltung derselben, ob mehrere Noten durch solche Häkchen mit einander verbunden sind, (♩♪♫♬) oder nicht.

§. 38.

Aus der §. 37. zunächst unter den Noten angezeigten ehemals gewöhnlichen Benennung sieht man, daß unsere

sere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

1) Acht Takte. 2) Vier Takte. 3) Zwey Takte. 4) 128 Theil.

Maxima. Longa. Brevis. (Fünfgeschwänzte.)
(Die größte.) (Die lange.) (Die kurze.)

Die bey 1) und 2) trifft man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) kommt in Chorälen, Fugen und großen Taktarten noch dann und wann vor. Auch unser Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird selten gebraucht.

§. 39.

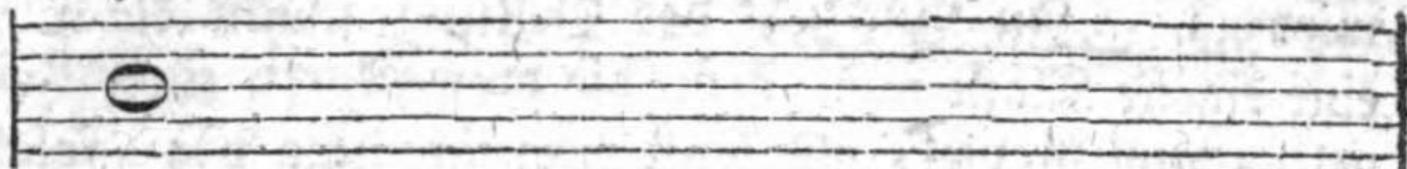
Die §. 37. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich ein **ganzer Takt** sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth der übrigen Kleinern Notengattungen darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes z. B. ein Jahr, eine Meile 2c. in Hälften, Viertel, Achtel 2c. getheilt wird, so auch hier; folglich kann ein ganzer Takt (Schlag) in zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel 2c. gleichsam zerlegt werden; oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Dauer, welche zwey halbe, oder vier Viertel 2c. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom Ganzen nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzehnthelle 2c.

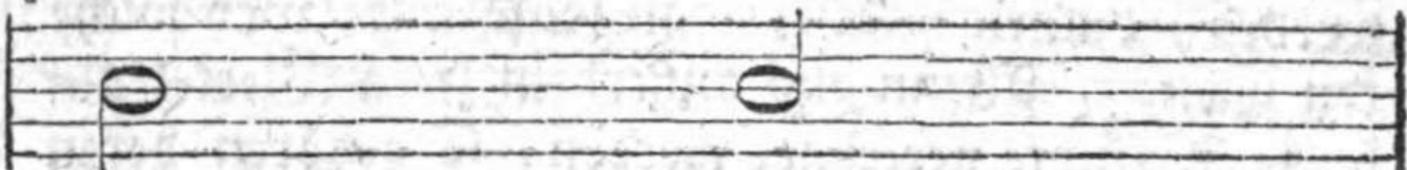
Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Dauer, welche zwey Achtel, oder vier Sechzehnthelle haben u. s. w.

Aus der nachstehenden Tabelle kann man das Zeitverhältniß der gewöhnlichsten Notengattungen gegen einander übersehen.

Ganzer Takt.



Halbe Takte.



Viertel.



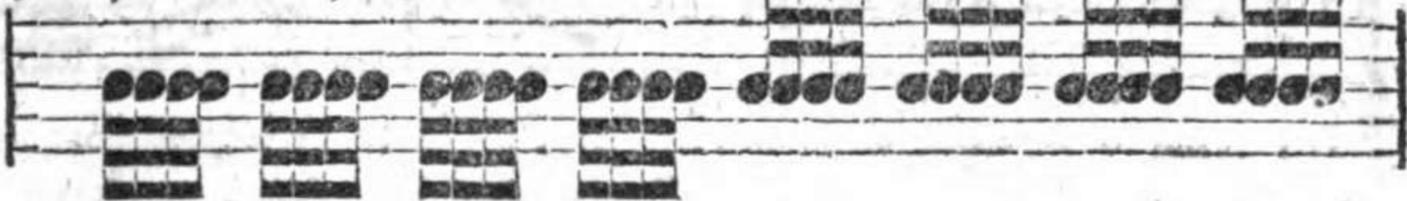
Achtel.



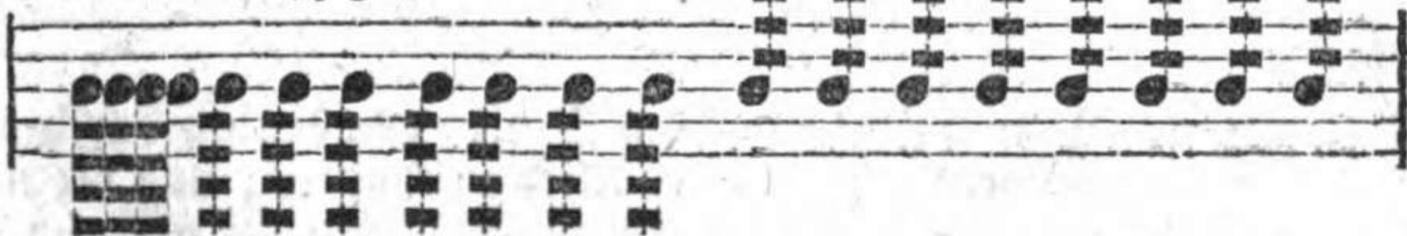
Sechzehnteile.



Zwey und dreyßigtheile.



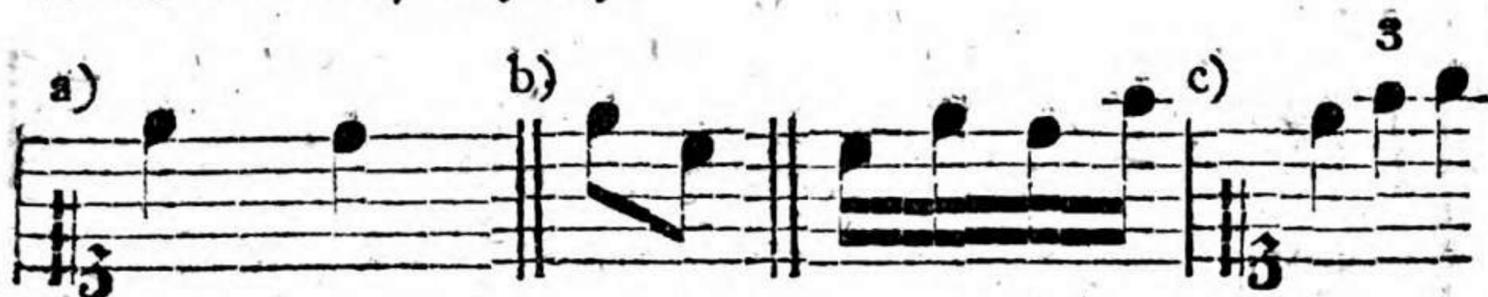
Vier und sechzigtheile.



(Der Raum erlaubt es nicht, diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen. Die dafür gebrauchte Abkürzung (Abbreviatur) kommt ohne dies, besonders bey geschriebenen und gestochenen Noten für die Violine ꝛc. häufig vor.)

§. 40.

Die Triole entsteht, wenn eine Note z. B. ein Viertel in drey gleiche Theile, nämlich in Achtel, getheilt wird a). In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klasse aus, denn die drey Noten einer Triole gelten nur so viel, als sonst zwey ähnliche b); folglich müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt. Wenn also außerdem zwey Viertel auf eine halbe Taktnote gerechnet werden, so gehören deren bey der Triole drey dazu c).



Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.



Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen gewöhnlich durch eine über die Noten gesetzte 3 kenntlich zu machen; und oft mag dieser Wink — denn weiter ist es nichts — gut und nöthig seyn; aber der Spieler muß sich nicht zu sehr darauf verlassen, und glauben, es ließe sich keine Triole ohne die erwähnte 3 denken. Oft wird sie aus bloßer Bequemlichkeit weggelassen, oder auch vergessen; außerdem würde die 3 in gewissen Fällen sogar verwirrende Zweydeutigkeit veranlassen, z. B. bey einer bezifferten Bassstimme, oder wenn

wenn man die Fingersetzung in einem Tonstücke bestimmen wollte u. dgl.

Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesentliches Kennzeichen derselben; daß dieses aber unrichtig ist, erhellt schon aus den folgenden Beispielen,



denn der Bogen bezieht sich bloß auf den Vortrag, und nicht auf die Eintheilung. Wenn nun die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beispielen, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 41.

Die **Sextolen**, welche wahrscheinlich aus den Triolen entstanden sind, bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten z. B. aus Sechzehnthteilen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier ähnliche a), oder als eine viermal längere Note b):



In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwey zusammen gezogene Triolen; ob sie gleich übrigens in mehr als Einer Rücksicht merklich von einander verschieden sind. Der ausübende Musiker braucht bloß zu wissen, daß bey Sextolen nur von sechs und sechs Tönen der erste, folglich der erste, siebente, dreyzehnte u. bey Triolen hingegen von drey und dreyen
des

48 Erstes Kapitel. Dritter Abschnitt.

der erste, also der erste, vierte, siebente, zehnte &c. Ton stärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem Bogen und von den eingemischten Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils hier ebenfalls von der 6 u. s. f.

§. 42.

Man hat auch Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 oder 13 Noten, z. B.

The image displays five musical staves, each showing a rhythmic figure. The first staff is labeled '5' and shows five eighth notes. The second staff is labeled '7' and shows seven eighth notes. The third staff is labeled '9' and shows nine eighth notes. The fourth staff is labeled '10' and shows ten eighth notes. The fifth staff is labeled '11' and shows eleven eighth notes. The sixth staff is labeled '13' and shows thirteen eighth notes. In each figure, the first note is marked with an asterisk (*). The staves are arranged in a staggered fashion, with the first staff starting at the beginning of the page and the others following below it.

&c.

Diese wollen gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh fertig wird, oder mit den letztern Noten eilen muß. Nur jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Ziffern 5, 7, &c. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Be-

nen

nennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schicklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden.

§. 43.

Wenn eine von den §. 37. angezeigten Noten um die Hälfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen Punkt. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als der Werth der unmittelbar vorhergehenden Note beträgt. Hier sind Beispiele:



Geltung:



Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er den halben Werth der vorhergehenden Note, wie hier:



Geltung:



§. 44.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte

Türks Auszug.

D

Hälfte

Hälfte der vorhergehenden Note, der zweite hingegen erhält nur den halben Werth des ersten Punktes, z. B.



Geltung: (oder) (oder)



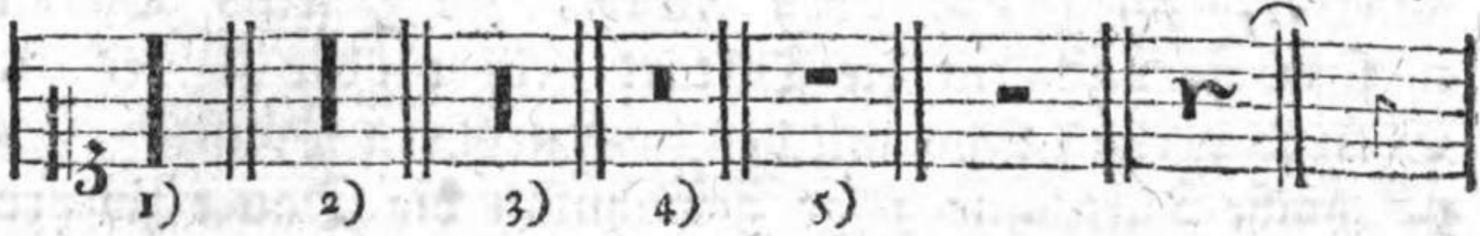
Aus diesen und den §. 43. eingerückten Beispielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten anzeigen könnte; allein der Spieler hätte dabei mehr zu übersehen, folglich wählt man dafür mit Recht die weit bequemern Punkte. Uebrigens wird im Kapitel vom Vortrage gezeigt werden, daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilt, als ihre eigentlich bestimmte Dauer beträgt.

§. 45.

Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang still seyn, (inne halten, ruhen, nicht spielen, pausiren,) man hat daher gewisse Zeichen festgesetzt, wodurch die erforderliche Dauer des Schweigens bestimmt wird. Diese Zeichen heißen Pausen oder Schweigezeichen. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende:

Die

8 Takte: 6 Takte: 4 Takt. 2 Takt. 1 Takt: 1 halbe
 pause. Takt. *) 1 Viertelpause:
 oder **).



Eine 8tel. Eine 16theil Eine 32theil Eine 64theil
 pause: pause: pause: 2c.



Die beyden erstern Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey 3) und 4) kommen in Tonstücken, welche für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die letztern. Ist ein einziges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens zu bestimmen, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Fünf Takte z. B. würden so wie bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu schreiben, wie in den Beyspielen a) und b).

§. 46.

Bei den ersten fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher veränderliche Pausen heißen. Eine ganze
D 2
Takt.

*) Man verwechsle die ganzen und halben Taktpausen nicht mit einander. Bei der erstern steht dieses Zeichen = nahe unter oder an, bei der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie.

***) Diese Figur ist vorzüglich bei gestrichelten Noten gewöhnlich.

Taktpause z. B. gilt im Vierviertelstakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ sechs Viertel u. s. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner ist. Eben so verhält sich mit den noch größern Pausen. Eine halbe Taktpause zeigt gewöhnlich die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pausen sind unveränderlich, das heißt, sie behalten in jeder Taktart ihren bestimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpause immer zwey Achtel &c. Eben so unverändert bleiben auch die übrigen Pausen, die man, von dem Viertel an, insgesamt Sospiren z. B. Achtelsospiren &c. nennt.

Anm. Hier nur einige Winke über die Erlernung des Pausirens, welches manchem Anfänger vielleicht noch schwerer wird, als das Spielen selbst.

Mehrere Takte lernt man wohl am leichtesten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ &c.) pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Nach einiger darin erlangten Sicherheit kann man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C &c. ebenfalls in geschwindem Zeitmaße einen Versuch machen. (Hierbey wird das Taktschlagen gute Dienste thun.) Wäre aber die Bewegung langsam, so würde ich wenigstens dem schwächern Lernenden rathen, in geraden Taktarten anfangs nicht sogleich nach ganzen, sondern nur nach halben Takten zu zählen, weil dies letztere leichter ist. Es versteht sich von selbst, daß man in diesem Falle z. B. statt vier ganzer Takte acht halbe pausiren muß.

Auf die kleinern Pausen läßt sich das, was weiter unten (§. 63.) über die Erlernung des Taktes gesagt wird, größtentheils anwenden. Nur vergesse man nicht, die Finger während des Pausirens gehörig von den Tasten abzuheben.

§. 47.

Man pflegt auch einige Pausen, vorzüglich die kleinern, der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem
zwey

zwey Pausen von verschiedener Geltung dafür schreiben müßte, nämlich:

auch wohl:



anstatt dieser Schreibart:

besser:



Ob übrigens eine Pause in dem Systeme etwas höher oder tiefer steht, das hat auf die Geltung derselben keinen Einfluß.

§. 48.

Zwey oder mehrere Pausen über einander zeigen bloß an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll, folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.



2c.

In dem Beispiele a) pausirt man also, der zwey Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erste Viertel in beyden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht sich, daß man das a erst nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 49.

Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpausen genannt: z. B.

Allegro.

Der Spieler hat in solchen Fällen vorzüglich den Finger, nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beispiele cis,) sogleich von der Taste abzuheben, damit die Pause desto mehr überrasche. Uebrigens versteht man bey diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert.

Was bey den Pausen mit einem so genannten Ruhezeichen  zu beobachten ist, das wird am gehdrigen Orte (S. 73.) erinnert werden.

Vierter Abschnitt.

Vom Takte.

§. 50.

Unter Takt, in sofern von der Ausübung die Rede ist, versteht man gemeiniglich, die richtige Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten zc. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen.

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Man versteht nämlich darunter
 I) die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeitraume enthalten, und zwischen
 zwey

zwey Strichen |  eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten u. Takte des ersten Allegro u. s. w. 2) heißt Takt oft so viel, als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte; 3) wird zuweilen, wiewohl nicht richtig, die Bewegung darunter verstanden, z. B. dieser Satz hat sehr geschwinden Takt; 4) sagt man Takt, wenn von der äußern Abtheilung durch die Bewegung mit der Hand u. die Rede ist, z. B. den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. 5) heißt auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdrückt, ein ganzer Takt. (§. 39.)

§. 51.

Die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart wird zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen, bestimmt. Soll aber in der Mitte u. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies bey dem vorkommenden Falle aufs neue bezeichnet werden.

§. 52.

Man pflegt alle Taktarten in zwey Hauptklassen zu bringen; in die erste gehören die geraden und in die zweyte die ungeraden (Tripel-) Taktarten.

Gerade oder gleiche Taktarten heißen die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) bestehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

Ann. 1. Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen u. versteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey, der Dreyvierteltakt aber drey solche Zeiten oder Takttheile. Daher sagt man eine zwey-, dreytheilige u. Taktart.

Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält also zwey Takttheile;

le, nämlich Viertel, oder vier Glieder, (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder u. s. w. Die noch kleinern Notengattungen pflegt man schlechthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verschiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ic. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte oder dreygliedrige. Der Sechsaachteltakt z. B. besteht aus zwey, der Neunachteltakt aber aus drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.

Anm. 2. Zur Bestimmung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweyer über einander stehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ ic. wovon die obere die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die untere Ziffer bestimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Takttheile anzusehen sind.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile, das heißt, obgleich z. B. im Zweyvierteltakte alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Aus diesem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anschlagende, accentuirte ic. genannt. Beym Takt schlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens. (*thesis*.)

Die schlechten Takttheile nennt man sonst auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte u. s. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunstsprache *arsis* heißt.

In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird.

Auch die kleinern Notengattungen sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zwey-

gliedri-

gliedrigen Figuren ist die erste, dritte, fünfte, siebente ic. in dreigliedrigen aber die erste, vierte, siebente, zehente Note gut, die übrigen heißen schlecht.

§. 53.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:

- 1) Der Zweyeintel, oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder ||° ; 2) der Zweenzentel, oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder C^* , auch B oder I ; 3) der Zweenvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweenachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:

- 5) Der Bierzwenteltakt: $\frac{4}{2}$ oder O^{**} , welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Biervierteltakt: C , oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen kürzeste Noten die Achtel sind,) hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung; 7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Biervierteltakt: C ; 8) der Bierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in sofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

D 5

Zu

*) Hierbey erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das C (C°) nicht der Bierlichkeit wegen beygefügt wird, sondern eine geschwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt, anzeigt.

Eine genauere Beschreibung des Allabreve wird unten bey der Bewegung vorkommen.

**) Ehedem wurde der Bierzwenteltakt O durch bezeichnet, daher wählte man für den Zweenzenteltakt einen so genannten durchschnittenen Halbzirkel || , woraus denn nach und nach unser oben erwähntes C mit dem Striche entstanden ist.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:

- 1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwei Hauptzeiten, jede in drei kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsahteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{8}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{32}$; so wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

§. 54.

Ungerade einfache Taktarten, oder Tripeltakte sind:

- 1) Der Dreiwerteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreiviertelakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyahteltakt: $\frac{3}{8}$.

Außer diesen können noch hinzukommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:

- 4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunahteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

§. 55.

Wenn ein Takt voll ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile, in dem nachstehenden Beispiele zwei Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel zc., jedesmal vorhanden sind: so zeigt man es durch einen so genannten Taktstrich an. Daher heißen alle die Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwei solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein Takt. (S. die Anm. zu §. 50.)



In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten zc. sind dafür im letzten Takte eines
Ton-

Tonstückes oder Theiles enthalten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beispielen:



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Auftakte an.

§. 56.

Ich komme nun zur mechanischen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger taktmäßig spielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmessung der Noten nach ihrem verschiedenen äußern Werthe beizubringen, welcher nicht viel natürliches Taktgefühl hat; indes kann man dem Schwächern auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen.

Der Grundsatz, mit Anfängern muß man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht nehmen, ist von sehr schädlichen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld. Denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfest zu werden. Man dringe daher ja gleich anfangs auf das Takthalten, und versäume dafür lieber, wenn eins von beyden seyn muß, die Fertigkeit im Spielen, die mit der Zeit durch viele Übung noch zu erwerben ist.

§. 57.

Zur mechanischen Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen

60 Erstes Kapitel. Viertes Abschnitt.

gen und ihrer verhältnißmäßigen Dauer gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel,) spielen, bis er sie auf das genaueste taktmäßig eintheilt.

Allmählich untermischt man Noten von verschiedener Dauer, z. B.

1 *)

(Man zähle:) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

(Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweite (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die kleine Abweichung auf die Probe stellen.)

Nunmehr läßt man den Schüler mit beiden Händen spielen, anfangs Noten von gleich langer Dauer; alsdann aber kann man ihm die verschiedene Geltung und Eintheilung derselben, etwa auf die nachstehende Art, begreiflich zu machen suchen.

Wäre

*) Diese Ziffer bezeichnet den Finger, mit welchem man anfängt.



Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Hand) bekannt, so könnte man wechselseitig für beide Hände Noten von verschiedener Dauer vorschreiben.

§. 58.

Bei den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bei jeder Uebung, muß man vorzüglich die Kleinern Notengattungen richtig eintheilen lassen; denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr dawider fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen Fehlern.

Anstatt zweier gleich langen Noten, besonders wenn die vorhergehenden und folgenden länger sind, wie bei a), hört man oft eine von den fehlerhaften Eintheilungen bei b).



Eben

62 Erstes Kapitel. Vierter Abschnitt.

Eben so werden vier gleich lange Noten c) oft so unrichtig eingetheilt, wie bey d); daraus entstehen in längern Passagen die häßlichen Trennungen bey e).



§. 59.

Ben Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn drey gleich lange Noten a), von welchen jede erste bloß einen gelinden Druck, aber keine längere Dauer, erhalten sollte, (§. 41.) werden von Vielen so eingetheilt, wie bey b) c) d) oder e).



Eine Ausführung ist immer schlechter, als die Andere.

§. 60.

Synkopirte, (rückende, durchschnittene) Noten nennt man diejenigen, welche beim Auszählen der Takttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile u. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich beim Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen mußte, wie bey b).



§. 61.

§. 61.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel zc. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mitzählen lassen. Kann er noch nicht zugleich spielen und taktmäßig zählen – denn beides zusammen möchte dem Anfänger zu schwer seyn – so spiele der Lehrer in jeder Stunde einige Tonstücke, und überlasse indessen dem Lernenden das Zählen allein. Auch diese Uebung ist nicht ohne Nutzen, denn der Schüler lernt unter andern gleiche Zeiträume abtheilen, und beim Nachlesen die Noten nach ihrer Geltung berechnen u. dgl.

Anderer rathen, man solle den Lernenden die Takttheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen lassen. Dieses Hülfsmittel ist sehr gut, und bey der Erlernung verschiedener Instrumente fast unentbehrlich; nur dürfte es beim Klavierspielen, besonders wenn für beyde Hände Noten von verschiedener Dauer vorgeschrieben sind, nicht immer so leicht anzuwenden seyn, als z. B. bey der Violine, Flöte u. dgl. Will man dem schwächern Schüler die Viertel zc. durch einen gelinden Druck auf die Achsel fühlbar machen, oder ihm durch das Takt schlagen zu Hülfe kommen, so kann dies ebenfalls, wenigstens bey schwer einzutheilenden Stellen, das Taktgefühl des Anfängers verstärken helfen. Auch das Mitspielen in der Oktave, oder auf einem andern Instrumente, kann ihm die Takteintheilung erleichtern, und was dergleichen Vortheile mehr sind.

§. 62.

Fängt der Lernende an, sicher zu werden, so gebraucht man das Hülfsmittel, woran er gewöhnt ist, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey
 vier

vielen Noten von gleicher Dauer, oder bey der Wiederholung eines Theiles versuchen, ob der Schüler im Stande ist, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Bass viel zur Erleichterung der, außerdem schwer zu treffenden, Eintheilung bey, und dann ist das Zählen ebenfalls überflüssig.

§. 63.

Noch bleibt zu untersuchen, nach welcher Notengattung (ob nach Vierteln, Achteln &c.) die Lernenden am sichersten zählen können. Es kommt hierbey vorzüglich auf das Zeitmaß und, nebst diesem, auf die Taktart an. In geschwinder Bewegung würde ich nach Takttheilen, folglich in C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ &c. nach Vierteln a), in triplirten Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ &c. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drey und drey Achteln, zu zählen rathe b). Der Fälle, woben dies nicht statt findet, giebt es nur wenige; ein geschickter Lehrer wird sie dem Schüler, nebst den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen. Wäre die Bewegung langsam, so ließe ich in den oben genannten und ähnlichen Taktarten nach Achteln zählen c). Im Allabreve C, $\frac{3}{2}$ &c. wird nur nach halben Taktnoten gezählt, wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht. *) Man erkläre aber dem Lernenden, daß er nicht etwa, ohne Rücksicht der Geltung, alle längere oder kürzere Notengattungen, sondern nur jeden Takttheil, oder in langsamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pause oder ein Punkt darauf. Die in dem Beispiele d) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz falsch.

Alle-

*) Denn auch das Allabreve erfordert nach Umständen eine geschwindere oder langsamere Bewegung.

a) Allegro.

I 2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4

b) Presto.

I 2 3 I 2 3 I 2 3 I 2 3

c) Adagio.

I 2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4 I 2 3 4

d) Allegro.

I 2 I 2 3 I 3 anstatt: I 2 I 2

Mehr über die Erlernung des Taktes zu sagen, verstattet der Raum nicht, obgleich noch vieles dabei zu erinnern wäre, was dem mündlichen Unterrichte überlassen werden muß. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, so wird er die gegebenen Winke zu nutzen, sie auf andere Fälle anzuwenden, und nach Umständen genauer zu bestimmen wissen.

Fünfter Abschnitt.

Von der Bewegung und dem Charakter
eines Tonstückes.

§. 64.

Taktmäßig spielen hieß, nach §. 50. „eine bestimmte Anzahl Noten ꝛ. ihrer Dauer gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen. Wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene Bewegung (das Zeitmaß, *Tempo*, *Mouvement*, die *Mensur*) näher bestimmt. Da nun zum Ausdrucke der verschiedenen Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beiträgt, so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Bestimmung verschiedene größtentheils italienische Worte gewählt.

§. 65.

Die vorzüglichsten davon sind:

Presto, geschwind; *Allegro*, hurtig, d. h. nicht ganz so geschwind, als *Presto*; *Veloce*, schnell; *Vivace*, lebhaft; *Commodo*, (*comodo*,) bequem, gemächlich, nicht geschwind; *Moderato*, mäßig; *Tempo giusto*, in der rechten Bewegung; *) *Maestoso*, majestätisch, erhaben, in Absicht auf die Bewegung mehr langsam, als geschwind; *Andante*, eigentlich gehend, schrittmäßig ꝛ. in der Musik eine mittlere Bewegung, die also

*) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht fühlen, oder aus dem Tonstücke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

als weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, ernsthaft, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als *Adagio*; *Largo*, eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als *Adagio*.) Zu diesen, die Bewegung bezeichnenden, Kunstwörtern kann man noch zählen: *Allabreve*, d. h. jede Note noch einmal geschwinder, als gewöhnlich.

Von einigen dieser Hauptbenennungen leitet man Andere ab, und zwar, 1) um einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder langsamen anzuzeigen; (im Superlativ.) z. B.

Prestissimo, sehr, äußerst geschwind, am aller geschwindesten; *Allegro*, sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten; eben so: *Velocissimo*, *Vivacissimo*, *Adagissimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen; (als Diminutive,) z. B.

Allegretto, ein wenig hurtig; *Commodetto*, ein wenig gemächlich; *Larghetto*, ein wenig langsam; *Andantino*, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer, als *Andante*.

Zu einigen der oben angezeigten Kunstwörter werden, um einen größern oder kleinern Grad des langsamen oder Geschwinden zu bestimmen, noch verschiedene Beywörter z. gesetzt, nämlich:

Affai, genug; (sehr;) z. B. *Allegro affai*, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig zc. *Molto* oder *di molto*, viel; (sehr;) z. B. *Adagio molto*, sehr langsam; *Moderato*, mäßig; z. B. *Allegro moderato*, mäßig hurtig; *Vivo*, lebhaft; z. B. *Allegro vivo* etc. *Poco* oder *un poco*, ein wenig; *Non tanto*, nicht so (zu) sehr; *Non troppo*, desgleichen; *Non molto*, nicht viel; (nicht sehr;)

sehr;) *Non presto*, nicht geschwind; *Con moto*, mit Bewegung; z. B. *Andante con moto*, gehend mit Bewegung; (nämlich den Schritt etwas beschleunigt;) *Più tosto* (*più tosto*) vielmehr, lieber, z. B. *Andante, più tosto Allegretto*, gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi fast*, beynabe; z. B. *Andante, quasi Allegretto*, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Benwörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato, vivo etc.* so wie *Grave, maestoso* u. dgl. dann und wann nur als Benwörter zur Bestimmung des Charakters gebraucht werden. Andere beziehen sich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace, alla Siciliana* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *alla Polacca*, nach Art einer Polonoise, *Tempo di Minuetto, Gavotta, Sarabanda etc.*, in der Bewegung einer Menuett, *Gavotte* u. s. w.

§. 66.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die sehr geschwinden Arten, nämlich das *Presto, Allegro affai etc.* in die zweite, die mäßig geschwinden, z. B. das *Allegro moderato, Allegretto etc.* in die dritte, die mäßig langsamen, wie *Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc.* und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. *Largo, Adagio molto* u. s. w.

Anderer nehmen nur drey Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die geschwinde z. B. *Prestissimo, Presto, Allegro affai, Allegro, Allegretto etc.* 2) die mäßige, als *Andante, Andantino etc.* und 3) die langsame z. B. *Largo, Adagio* u. s. f.

Noch

Noch Andere machen sechs Hauptklassen daraus, und rechnen zur ersten alle Tonstücke, welche eine sehr geschwinde Bewegung haben, zur zweyten, die geschwinden, zur dritten, die nicht so geschwinden, zur vierten, die sehr langsamen, zur fünften, die langsamen, und zur sechsten, die nicht so langsamen.

§. 67.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwin-
der gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken, genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermischten Zwenunddreißigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen derselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett &c. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z. B. in Sinfonien Divertimenten u. s. w.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt Quantz, in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Vierviertel) Takte die Zeit eines Pulschlages rechnen: (er setzt nämlich hierbey den Pulsschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielt jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsschlag, im Adagio assai aber kämen zwey Pulsschläge auf ein Achtel. Tonstücke im

Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinder gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulsschlag, dauern dürfe u. s. w.

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quanz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich dennoch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des andern Tonstückes genommen werden muß.

Uebrigens ist nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem Geübtern, ein flüchtiger Ueberblick des jedesmal zu spielenden Tonstückes sehr anzurathen, weil man vorzüglich durch die darin vorkommenden kürzesten Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. bestimmt wird, die Bewegung geschwinder oder langsamer zu nehmen.

§. 68.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter, das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Gelassenheit u. s. w. darin ausgedrückt. Damit aber der Spieler vorher schon wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie er also seinen Vortrag im Ganzen einzurichten habe, so pflegen sorgfältigere Komponisten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind eine Menge Kunstwörter entstanden, welche den erforderlichen Vortrag bestimmen.

§. 69.

§. 69.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Affettuoso, oder con affetto, rührend, affectvoll, mit Empfindung; con afflizione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm; con amarezza, mit Betrübniß; Amoroso, jählich, liebreich; Animoso, muthig, frisch, beherzt; Appassionato, leidenschaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, gestützt zc. in der Musik: getragen; Ardito, kühn, frisch, beherzt; Arioso, melodisch, sangbar.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioso, feurig, hitzig, schimmernd, leuchtend; Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Cantabile, singend; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Con discrezione, mit Einsicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, süß, sanft; Doloroso, schmerzhaft.

Espressivo, con espressione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, prächtig; Con fuoco, mit Feuer; (sehr lebhaft;) Furioso, wüthend.

Giocoso, scherzhaft; Glissicato, sanft schleifend; Grave, con gravità, ernsthaft, schwer, mit Würde; Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Gustoso, con gusto, geschmackvoll, mit Geschmack.

Innocentemente, unschuldig.

Largrimoso, fliegend, wehmüthig, weinend; Lamentoso, lamentabile, kläglich, fliegend; Languido, languente, schwachtend, seufzend; Legato, oder legato, gebunden;

den; (geschleift;) Leggiere, leggiermente, leicht vorge-
tragen; Lugubre, traurig, flüchtig, stöhnend; Lusingan-
do, schmeichelnd.

Maestoso, majestätisch, erhaben; Mesto, traurig,
betrübt; Minaccioso, drohend.

Pastorale, hirtenthümlich, d. i. anmuthig und mit ed-
ler Einfalt; Patetico, pathetisch, d. h. in einem sehr ho-
hen Grade rührend, auch mit einer gewissen Größe;
Pesante, nachdrücklich, schwerfällig; Piacevole, gefällig,
angenehm; Pietoso, mitleidig, theilnehmend; Pomposo,
prächtigt, volltönig.

Risoluto, entschlossen, beherzt; Risvegliato, munter,
lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tän-
delnd; Sciolto, fren, ungebunden; (folglich das Gegen-
theil von legato;) Serioso, ernsthaft, nachdrücklich; Alla
Siciliana, wie ein sicilianischer (Schäfer-) Tanz; Soave,
Soavemente, lieblich; Sostenuto, getragen, d. i. mit aus-
gehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; Spiccato,
deutlich, nett von einander abgesondert; Spiritoso, con
spirito, feurig, hitzig; Staccato, kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; Tenero,
con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehal-
ten, ausgehalten; Tranquillamente, ruhig, gelassen,
zufrieden.

Vigoroso, vigorosamente; stark, nachdrücklich, kräf-
tig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

(Eine nähere Anweisung zum Ausdrucke der verschiedenen,
hier nur namentlich angezeigten, Charaktere soll in dem
dazu bestimmten Kapitel vom Vortrage folgen.)

Sechster Abschnitt.

Von
verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

§. 70.

Außer den Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen, Punkten u. dgl. sind noch verschiedene so genannte Nebenzeichen und Kunstwörter üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Berweilen, das Ende eines Tonstückes u. s. w. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten derselben nebst der bengefügten Erklärung.

§. 71.

Der Wiederholungszeichen (Reprisen) giebt es zwei, nämlich ein großes und ein kleines.

Das große Wiederholungszeichen wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende als der nachfolgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In sofern kann es das doppelte Wiederholungszeichen heißen, nämlich:



Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a) oder des nachfolgenden b) dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das einfache Wiederholungszeichen.

Ⓔ 5

Das

*) Diese vier Bezeichnungen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach, verschieden.

74. Erstes Kapitel. Sechster Abschnitt.



Das Zeichen bey a) setzt voraus, daß nur der vorhergehende Theil (nicht der folgende) wiederholt werden soll, so wie durch die Figur bey b) bloß die Wiederholung des folgenden (nicht des vorhergehenden) Theiles bestimmt wird.

Anm. In einigen Tonstücken findet man hin und wieder zwey solche Vertikalstriche || ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeiniglich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allensfalls wiederholen kann, z. B.



§. 72.

Das kleine Wiederholungszeichen wird gesetzt, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zweymal zu spielende Stelle zwischen die nachstehenden zwey Figuren bey a) und b) ein.

nämlich mit Noten:



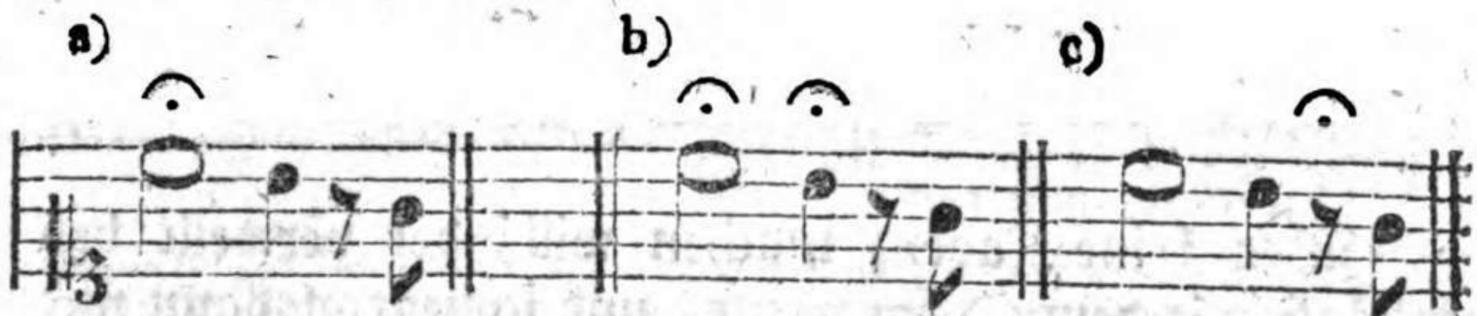
Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außerdem dem

dem noch *bis* (zweymal) oder *due volte* beyzufügen, wie bey d) und e).



§. 73.

Das Ruhezeichen (Aufhaltungszeichen) \frown wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine Fermate d. h. ein Verweilen, Anhalten ꝛc. mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes anzuzeigen, wie hier:



In den Beyspielen a) und b) verweist man bey den mit einem \frown bezeichneten Noten, und bey c) vorzüglich bey der Pause länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen munteren, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkührliche Zusätze verschönert) wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem \frown etwa eine halbe Taktnote ꝛc. In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem \frown brauchte man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als die Dauer

76. Erstes Kapitel. Sechster Abschnitt.

der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beispiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug.

Von den Pausen nach einer Fermate, es mag ein \frown darüber stehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die bestimmte Dauer der Pause erfordert.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:



Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem \frown ein wenig, und schließt alsdann mit einem ungefähr noch einmal längern Triller, als die Dauer der vorgeschriebenen Note beträgt.

So wohl von den Fermaten als Kadenzen wird weiter unten eine kurze Abhandlung folgen. Hier kam es bloß darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 74.

Durch das **Schlußzeichen** (Sinal-Endzeichen)

oder besser \frown wird, wie man schon aus der Benennung hört, der Schluß oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Verweilen (Aufhalten) im Takte, angezeigt, z. B.



Die Figur bey a) bezeichnet, außer dem Ende des Tonstückes, zugleich eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles, die bey b) und c) aber nicht.

§. 75.

Das **Eintrittungszeichen**, wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen



wählt, zeigt an, daß der Spieler bey der Note ꝛc. vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach sogleich finden und ununterbrochen weiter spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, dann und wann (z. B. in Rondo's) auch nur bey dem Ende eines Hauptsatzes ꝛc. folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen (soll nämlich wieder angefangen werden). Gemeinlich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beygefügt, z. B.



(Rückweiser.)

Das zweyte Zeichen bey 2) wird, aus einem leicht zu errathenden Grunde, der **Rückweiser** genannt.

§. 76.

Eine Art von Rückweiser ist auch das *da Capo* (vom Anfange). Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern bestimmten Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man es

78 Erstes Kapitel. Sechster Abschnitt.

es durch die erwähnten Worte an. Hierbei gilt größtentheils alles das, was deswegen bey dem dal Segno erinnert worden ist. Die dann und wann beygefügte Worte *Sin' (sino) al* \curvearrowright heißen: bis zum Schlußzeichen.

§. 77.

Das Abweichungszeichen*) wird gesetzt, wenn eine Stelle bey der Wiederholung anders gespielt werden soll, als zum erstenmal. Man gebraucht, diese Abweichung zu bemerken, mehrentheils die Zahlen 1. und 2. über und unter den Noten, z. B.



Das heißt, bey a) spielt man das erstemal die mit der Zahl 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts gestrichenen Noten. Bey b) hingegen werden das erstemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts gestrichenen Noten gespielt.

Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen sollen, so pflegt man es auch so anzuzeigen:



Hier

*) Es könnte man es vielleicht am schicklichsten nennen.

Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Zahl 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bei der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt, statt dessen, sogleich den mit der Zahl 2 bezeichneten Takt.

§. 78.

Durch die Klammer, französisch *Accolade*: mit welcher zwey oder mehrere über einander stehende Systeme gleichsam umfasset werden, pflegt man anzudeuten, daß die Noten beyder (oder mehrerer) Systeme z. B. des Diskantes und des Basses ꝛc. zugleich gespielt werden sollen.

§. 79.

Der Notenzeiger * (*custos*) wird unter andern dazu gebraucht, dem Spieler, beim Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen Seite, die folgende Note voraus zu bestimmen, z. B.



In sofern ist der Nutzen desselben freylich nicht groß, wenn man weiter nichts weiß, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. —

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa beim Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts zu folgen scheint. In diesem Falle wäre doch der Notenzeiger, nicht ganz ohne Nutzen.

Daß

Daß ein *..* in der Musik oft so viel bedeutet, als in der Sprache ein *c.* oder *u. s. w.* wird man wohl schon bemerkt haben.

§. 80.

Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

Fine, il fine, (das Ende,) zeigt den völligen Schluß eines Tonstückes an.

Coda, (ein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

Si replica, (si repl.) man wiederhole, z. B. *si replica il Minuetto primo,* man wiederhole die erste Menuett.

Si volti, (s. v.) volti, volti subito, (v. s.) man wende (das Blatt) plötzlich um.

Verte, hat dieselbe Bedeutung.

Segue, (Siegue) es folgt, z. B. *Segue la seconda parte,* es folgt der zweite Theil.

Come sopra, wie oben, oder wie vorher.

Senza tempo (s. t.) oder *ad libitum (ad lib.)* ohne Takt, oder nach Willkühr, zeigt an, daß eine Stelle nicht strenge nach Takt vorgetragen werden soll.

A piacimento, oder *al piacere,* nach Willkühr.

A tempo (a. t.) oder *al rigoro di tempo,* (desgl. *a battuta*) nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, wird gesetzt, wenn man wieder taktmäßig spielen soll.

Tempo primo, oder *a tempo primo,* im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.

L'istesso oder *medesimo tempo,* (auch *moto*) in eben dem Tempo oder Zeitmaße.

All' unisono, (*all' un.*) oder *all' ottava* (*all' ott.*) schreibt man über Stellen, woben, außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder höhere c) Oktave mit gespielt werden soll. Die Zahl 8, bey d), hat dieselbe Bedeutung.

a) *all' ottava.* b)

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'a) all' ottava.', shows a sequence of notes on a single staff. The second staff, labeled 'b)', shows the same sequence of notes on a single staff, but with a second staff below it containing notes an octave lower, indicated by a double bar line and a brace. The third staff, labeled 'c)', shows the same sequence of notes on a single staff, but with a second staff below it containing notes an octave higher, indicated by a double bar line and a brace. The fourth staff, labeled 'd)', shows the same sequence of notes on a single staff, but with a second staff below it containing notes an octave higher, indicated by a double bar line and the number '8'.

c) d)

Minore findet man zuweilen über solchen einzelnen Stellen, welche die kleine Terz haben, oder aus einem Molltone gehen, und die also in sofern von dem vorhergehenden *Maggiore* (dur) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allenfalls entbehrlich.

Alternativo oder *alternamente*, wechselsweise, eins um's andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechselsweise spielen soll.