Drittes Kapitel.

Von den Vor- und Nachschlägen.

Erster Abschnitt.

Von den Vorschlägen überhaupt.

§. 1.

Die Vorschläge *) (italiäniſch *Appogiature*, franzöſiſch *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da es aber Vorſchläge von ſehr verſchiedener Dauer ꝛc. giebt, ſo daß eine etwas ausführliche Anzeige erfordert wird, wenn der Lernende eine nicht gar zu unvollſtändige Kenntniß davon bekommen ſoll: ſo will ich den Vorſchlägen ein eigenes Kapitel widmen.

Die Lehre von den Vorſchlägen wird, wie mich dünkt, in verſchiedenen Anweiſungen zu unvollſtändig vorgetragen. G. F. Wolf **) ſchreibt ſogar: „Die Vorſchläge „ſind am leichteſten zu faſſen ꝛc.“ Und doch kenne ich keine Manier, die gegenwärtig auf ſo verſchiedene Art behandelt werden muß, und daher ſo viele Regeln und Einſchränkungen erfordert, als der Vorſchlag.

§. 2.

Unſtreitig ſind die Vorſchläge größtentheils ein Werk des Geſchmackes; daher laſſen ſich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber feſtſetzen, weil der Geſchmack, wie bekannt, wenigſtens in Nebendingen ſehr verſchieden iſt. ***) Sollte man in ſtreitigen Fällen — deren es in Anſehung der Vorſchläge viele

*) Ehedem nannte man die Vorſchläge Accente. S. Mattheſons vollkomm. Kapellmeiſter S. 112. Walthers Lexicon: Accent u. a. m. Hier und da iſt dieſe Benennung noch gewöhnlich.

**) Unterricht im Klavierſpielen, zweyte ganz umgearbeitete Auflage, S. 66.

***) Und überhaupt in allem, was die Form und Manier, oder die Art und Weiſe betrifft, wie etwas ausgedruckt werden ſoll, wohl verſchieden bleiben wird.

Daß übrigens der Geſchmack oder die ſinnliche Beurtheilungskraft, wie Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften lehrt, nach Grundſätzen beſtimmt werden kann und muß, iſt keinem Zweifel unterworfen. Nur aber möchten dieſe Grundſätze, auf Muſik angewandt, noch nicht hinlänglich beſtimmt und allgemein genug verbreitet ſeyn. Es wäre daher ſehr

viele giebt — ſicher entſcheiden können, ſo müßten wenigſtens die größten Meiſter einerley Geſchmack haben. Daß es aber in der Muſik noch nicht ſo weit gekommen iſt, lehrt die Erfahrung. Denn gewiß herrſcht in den Werken eines Bach, Haydn, Mozart ꝛc. nicht einerley Geſchmack. Geſetzt aber, dies wäre bey allen großen Komponiſten jeder Nation im Ganzen genommen der Fall: ſo würde daraus doch nicht folgen, daß ſie bis auf den kleinſten Umſtand zuſammen treffen müßten. Wie nun alsdann, wenn Ein geſchmackvoller Tonſetzer oder Schriftſteller über Muſik da einen langen Vorſchlag verlangt, wo ihn der Andere kurz, oder gar nicht, haben will? Und doch laſſen ſich allgemeine Regeln darüber nur von den praktiſchen Werken guter Tonſetzer abziehen.

Jedoch ich will keine weitläuftige Unterſuchungen hierüber anſtellen; denn gewiß wird es, nach dem Wenigen, was ich davon geſagt habe, nicht auffallend ſeyn, wenn ich in einzelnen Fällen meinem eigenen Geſchmacke gefolget bin, und von den gegebenen Regeln verdienſtvoller Tonlehrer abweichen zu müſſen glaubte.

§. 3.

Die Vorſchläge werden als Verzierungen des unmittelbar darauf folgenden Tones angebracht, von welchem ſie auch ihre Dauer erhalten. (S. §. 9.) Größtentheils pflegt man ſie durch einzelne (kleine) Nötchen vor den gewöhnlichen größern Noten anzudeuten. *) Man bedient ſich der Vorſchläge, um dadurch mehr Zuſammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit, fließenden Geſang ꝛc. in ein Tonſtück zu bringen, die Harmonie durch eingemiſchte Diſſonanzen mannigfaltiger zu machen u. dgl. m. Gegenwärtig ſind die Vorſchläge ein ziemlich weſentlicher Theil der Muſik, da man hingegen ehedem, als der Gebrauch der Diſſonanzen nur ſelten war, die Vorſchläge ſehr ſparſam anbrachte. **)

Die

ſehr zu wünſchen, daß ein Mann von Eberhards ausgebreiteten Kenntniſſen über den Geſchmack in der Muſik eine eigene Abhandlung ſchreiben möchte.

*) Sulzer ſagt: „Vorſchlag. Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, „von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen ſollte, kommt, angeſchlagen wird. Er „iſt allezeit die Ober- oder Unterſecunde des Tones, auf den man gehen will ꝛc.“ Quanz und Marpurg ſchreiben: „Die Vorſchläge ſind eine Aufhaltung der vorigen Note.“ In Löhleins Klavierſchule heißt es: „Vorſchläge ſind kleine Nötchen, ſo man vor ordinaire ſetzet.“ Ich enthalte mich, über dieſe Definitionen zu urtheilen, und unternehme es nicht, die Vorſchläge zu definiren, weil meine Kräfte dazu nicht hinreichen. — Hoffentlich wird der Anfänger durch die obige etwas längere Beſchreibung einen Begriff von den Vorſchlägen bekommen.

**) Als Diſſonanzen haben die Vorſchläge — wenn man etwa die ſtrenge Schreibart davon ausnimmt — das Vorrecht, daß ſie allenfalls frey (nicht vorbereitet) eintreten können. Vertheil-

Die kleinen Nötchen, deren oft mehrere unmittelbar nach einander vorkommen, sind hierunter nicht mit begriffen. Diese gehören in das Kapitel von den Manieren.

Ehedem bezeichnete man die (kurzen) Vorschläge nicht durch kleine Nötchen, sondern durch den so genannten custos (~). S. Heinichen Anweisung ꝛc. S. 525. In französischen Lehrbüchern findet man sie durch einen in ihrer Sprache gewöhnlichen Accent (´) oder auch so: ‹ angezeigt. S. *Rousseau* Dictionaire &c. de *saint Lambert* Les Principes du Claveein &c. Auch durch kleine Kreuze (+) bestimmte man hin und wieder die Vorschläge.

§. 4.

Bey der Lehre von den Vorschlägen hat man vorzüglich zweyerley zu untersuchen, nämlich: 1) wo kann ein Vorschlag angebracht werden? 2) wie muß ihn der Spieler eintheilen und vortragen?

Für das Erstere sorgen die mehrsten Komponisten selbst; denn sie fügen ihren, besonders für das Klavier geschriebenen, Tonstücken gemeiniglich die nöthigen Vorschläge bey. Daher könnte diese Frage vielleicht ganz unbeantwortet bleiben. Da sichs jedoch zuweilen zuträgt, daß man einen Vorschlag nicht angedeutet hat, welchen ein mäßig geübtes Ohr ungern vermissen würde: so will ich nur einige Fälle nahmhaft machen, worin Vorschläge statt finden können, wenn nicht andere Gründe, die im siebenten Paragraphen angezeigt werden sollen, dagegen sind.

Tosi spottet in seiner Anleitung zur Singkunst darüber, daß die Komponisten schon damals (1723) die Vorschläge ausdrücklich andeuteten, da man diese Verzierung, seiner Meinung nach, der Willkühr des Sängers überlassen müsse. Er wird aber in den beygefügten gründlichen Zusätzen von Agricola hinlänglich widerlegt. Auffallend ist es indessen, wie Tosi so sehr gegen das Beyfügen der Vorschläge eifern konnte, da er doch die übrigen durch Zeichen ꝛc. bestimmten Manieren ungeahndet hingehen läßt. Gleich als ob durch einen zur Unzeit angebrachten Vorschlag nicht eben so viel, und in Absicht auf die Harmonie ungleich mehr verdorben würde, als durch einen Pralltriller u. dgl. Weiß denn aber jeder ausübende Musiker besser, als der Komponist selbst, wo ein Vorschlag statt findet, oder nicht?

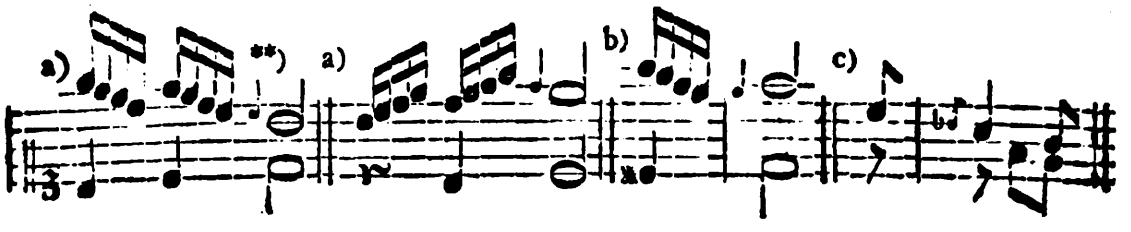
Vielleicht gewönne die Musik noch mehr, wenn alle lange Vorschläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten angedeutet würden, wie es bereits von einigen Komponisten geschieht. Warum aber nicht alle Tonsetzer, wenigstens in zweifelhaften Fällen, sich dieser weit bestimmtern Schreibart bedienen, sehe ich nicht ein. Gewiß würde dadurch mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt

theidigen mag ich dies Verfahren der Komponisten nicht in allen Fällen; jedoch kann es zu entschuldigen seyn, so bald das Ohr, als der höchste Richter in Absicht auf die musikalische Grammatik, damit zufrieden ist.

gebeugt werden. Fehlerhaft kann es doch wohl nicht seyn, ein Tonstück so aufzuschreiben, wie es gespielt werden soll. *) Wählte man zu den veränderlich langen Vorschlägen durchgängig die gewöhnlichen Noten, so könnten die unveränderlich kurzen Vorschläge ohne Bedenken durch kleine Nötchen angedeutet werden; denn alsdann wüßte jeder Spieler sogleich, wie er sie einzutheilen hätte. Jetzt müssen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend sind, die Dauer aller Vorschläge zu bestimmen.

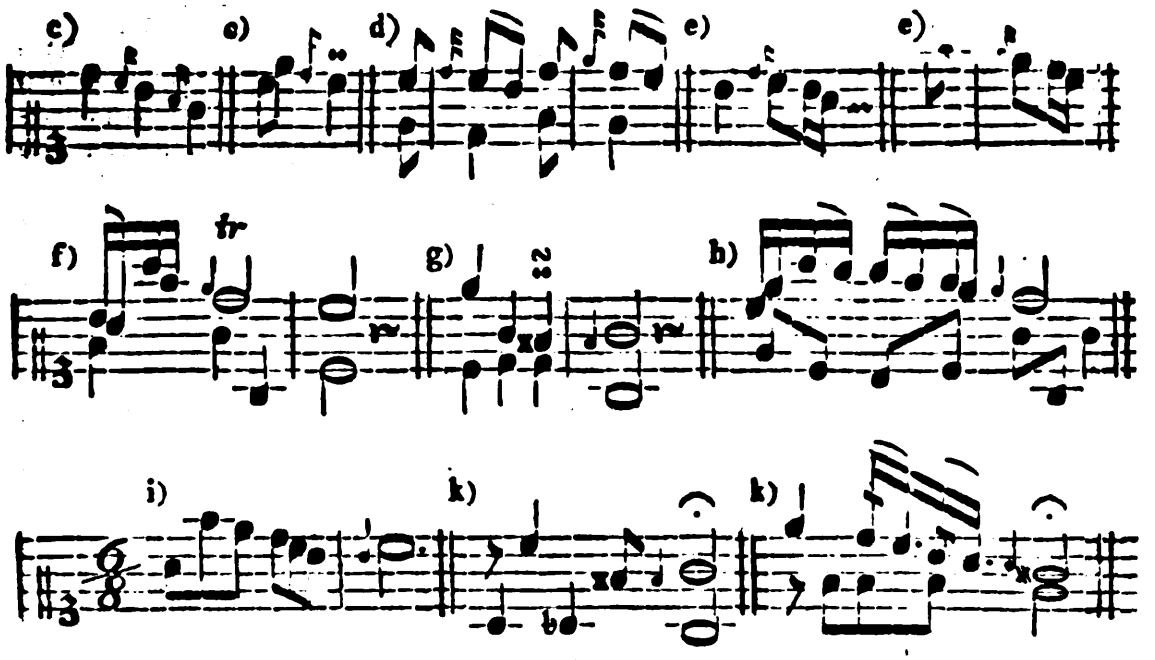
§. 5.

Wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Takttheil fällt und ein konsonirendes Intervall bezeichnet, so kann vor diesem länger auszuhaltenden Tone ein Vorschlag angebracht werden, und zwar von oben, wenn die vorige Note höher a), von unten, wenn sie tiefer steht b). Eben so findet ein Vorschlag statt zwischen absteigenden Terzen c), vor einer wiederholten Note d), bey auf- und absteigenden Sekunden e), vor dem so genannten Schlußtriller f), vor der Schlußnote ganzer g) und halber Tonschlüsse h), besonders wenn (nach der oben gemachten Bemerkung) kürzere Noten vorher gegangen sind i), vor Fermaten k) u. s. w.



*) Wahrscheinlich führte man, wenn ich nicht sehr irre, kleinere Noten zur Bezeichnung der Vorschläge ein, weil diese allenfalls wegbleiben können, ohne daß dadurch der Takt mangelhaft wird, oder weil sich die Vorschläge gemeiniglich wie Dissonanzen zu dem Basse verhalten. Denn da man es ehedem noch nicht wagte, gewisse Dissonanzen (Vorhalte) gerade zu anzubringen, so deutete man sie vielleicht etwas schüchtern nur durch kleine Nötchen an. Da wir aber gegenwärtig kein Bedenken tragen, in verschiedenen Fällen auch die härtesten Dissonanzen durch gewöhnliche Noten anzuzeigen, so könnten wir ganz unbesorgt allen längern Vorschlägen das völlige Bürgerrecht ertheilen.

**) Die meisten Vorschläge stehen nur Eine Stufe höher oder tiefer, als die folgende Note; jedoch giebt es auch Fälle, in welchen ein Vorschlag mehrere Stufen von seiner Hauptnote entfernt ist. Aber nie kann der Vorschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst stehen; folglich darf z. B. cis nicht als Vorschlag von c gebraucht werden. Uebrigens sieht man aus den obigen zwey Beyspielen a), daß durch den Vorschlag so wohl der vorhergehende Ton wiederholt, als auch ein Anderer (frey eintretender) angegeben werden kann.



§. 6.

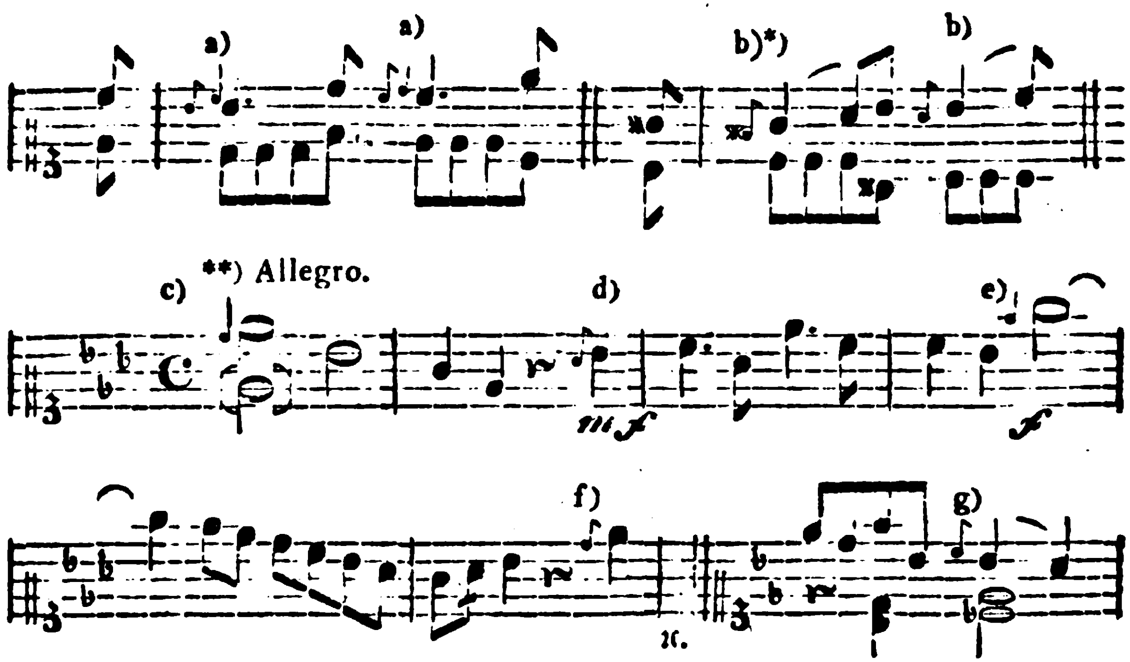
Außer diesen Fällen giebt es noch eine Menge anderer, in welchen Vorschläge angebracht werden können. Jedoch wird dabey nicht nur ein geübtes Ohr, sondern auch Einsicht in die Setzkunst oder wenigstens Kenntniß vom Generalbasse und ein gebildeter Geschmack vorausgesetzt. Wer die erwähnten Eigenschaften und Kenntnisse nicht besitzt, dem ist zu rathen, daß er, vorzüglich wenn mehrere Personen zusammen spielen, bey der simpeln Ausführung bleibe. Ueberhaupt möchte man viele Spieler bitten, die Vorschläge sparsamer anzubringen, da Einige fast keine nur mäßig lange Note damit verschonen. Zwar wird der Vorschlag nicht so bald ekelhaft, als jede andere Manier; aber überhäufte und zur Unzeit angebrachte Vorschläge sind dessen ungeachtet doch auch ganz zweckwidrig, und folglich auf keine Weise zu entschuldigen.

Agricola macht, in den Zusätzen zu Tosis Anleitung zur Singkunst, über den so sehr eingerissenen Mißbrauch der willkührlich angebrachten Vorschläge die folgende in der That sehr treffende Anmerkung. „Aber wie, wenn es nun beynahe nöthig schiene, „Warnungszeichen zu erfinden, wo kein Vorschlag gemacht werden soll, um der „Vorschlagssucht der neuesten Sänger und Instrumentisten, welche hierin, um die „Wette, einander nachzuahmen suchen, Einhalt zu thun? ꝛc."

§. 7.

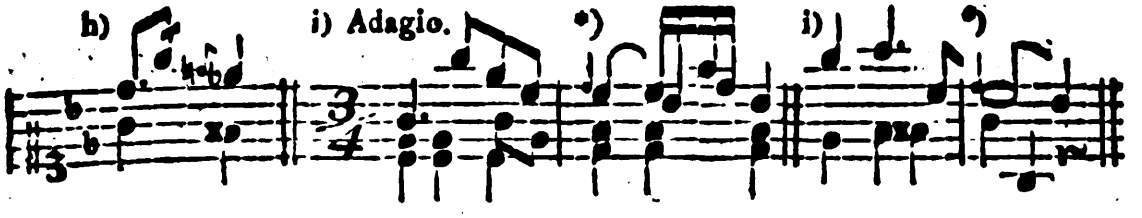
§. 7.

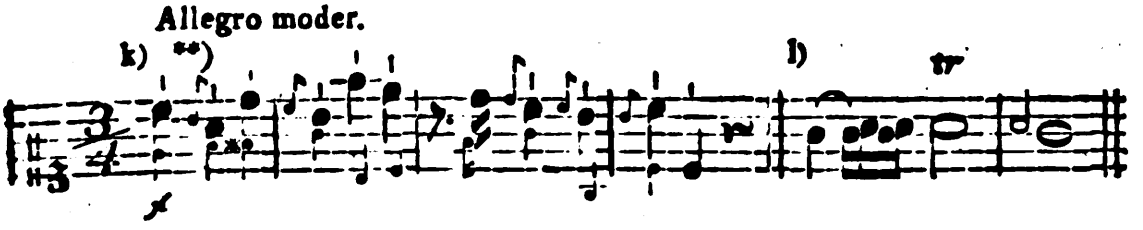
Damit man aber einigermaßen wisse, wo Vorschläge übel angebracht wären, so will ich zur Warnung nun auch einige Fälle von dieser Art nahmhaft machen. Hierher gehören die Vorschläge, besonders von unten hinauf, welche vor einem andern ausdrücklich angezeigten Vorschlage stehen; dieser letztere mag nun durch ein kleines Nötchen a) angedeutet, oder (als eine Hauptnote) ausgeschrieben seyn b). Auch ist es nicht gut, zu Anfange eines Tonstückes c), eines einzelnen Gedankens d), eines so genannten Einschnittes e), oder nach einer Pause f), und vor gewissen Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen g), Vorschläge anzubringen. Ferner muß man sich der Vorschläge enthalten, wenn durch sie eine Härte h) oder ein Fehler in der Harmonie i) entsteht. Bey trotzigen und scharf zu accentuirenden Stellen k), vor einer tiefern Schlußnote nach einem Triller, wie bey l), thut der Vorschlag ebenfalls keine gute Wirkung u. s. w.



*) Doch findet vor solchen längern Vorschlägen alsdann noch ein zweyter kurzer Vorschlag von oben herein statt, wenn der Ton, welcher eigentlich ein ausgeschriebener Vorschlag ist, vorher schon auf einem schlechten Takttheile da war, wie in dem Beyspiele d) §. 5.

**) Weil durch den Vorschlag unter andern eine unvorbereitete, folglich zu harte Dissonanz entstehen würde. So auch bey d) e) und f).





Die Anwendung auf mehrere Fälle wird ein Geübter leicht machen können. (Anfängern dürfte der fünfte und siebente Paragraph wohl nicht ganz verständlich werden, wenn ich auch die darin enthaltenen Winke weitläuftiger aus einander setzen wollte.)

§. 8.

Die Beantwortung der zweyten Frage: wie nämlich die Vorschläge in Ansehung ihrer Dauer eingetheilt und vorgetragen werden müssen? macht den vorzüglichsten Inhalt des gegenwärtigen Kapitels aus. So sehr ich mir es auch angelegen seyn ließ, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die abgezielte Ausführung meines Planes. Denn die Meinungen der Tonlehrer über diesen Gegenstand sind einander oft ganz widersprechend. Woher das kommen mag, habe ich oben (§. 2.) erwähnt. Damit aber ein Lernender wenigstens in Behandlung der gewöhnlichsten Vorschläge nicht zweifelhaft bleibe, so habe ich zuerst einige allgemeine Regeln aufgenommen, wodurch die Dauer der meisten Vorschläge bestimmt wird. Die Fälle, worüber die Meinungen verschieden sind, folgen alsdann mit den nöthigen Anmerkungen begleitet.

§. 9.

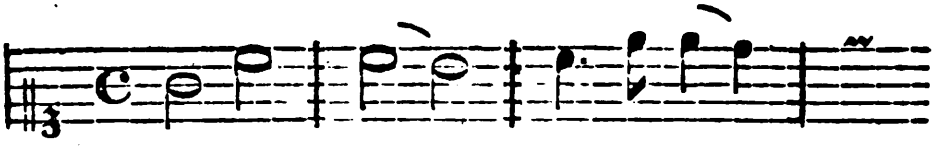
Die Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdruckt, nicht mit in den Takt eingetheilt, ob sie gleich oft von längerer Dauer sind, als die darauf fol-

*) Diese modischen Vorschläge müssen also mit gehöriger Behutsamkeit und Einsicht angebracht werden.

**) Wenn ein Gedanke trotzig ꝛc. vorgetragen werden soll, so würden ähnliche Vorschläge ganz zweck-widrig seyn, weil dadurch die Melodie eine gewisse Geschmeidigkeit bekommt, die sie in solchen Fällen nicht haben soll.

folgenden Noten (Hauptnoten *) selbst; oder bestimmter: Ein Takt, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darnach folgenden, von ihrer Dauer so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorschlages beträgt. Z. B.

In dem zweyten Takte hat zwar das h schon allein die erforderliche Dauer von vier Vierteln, daher scheint der Vorschlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote bekommen soll, eine Unrichtigkeit im Takte zu verursachen. Allein die zwey Viertel, deren Dauer der Vorschlag erhält, werden dafür der Hauptnote h entzogen, folglich bleiben für dieses h nun nicht mehr vier, sondern nur zwey Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das d im dritten Takte nicht die Dauer einer halben Taktnote, sondern nur eines Viertels, nämlich:



Und so wird jeder Note mit einem Vorschlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem der Vorschlag, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, länger oder kürzer dauern muß. Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.

Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen, oder in die Zeit der vorigen Note fallen, heißen Nachschläge. S. §. 27. ff.

§. 10.

Man pflegt die Vorschläge gewöhnlich in zwey Klassen zu bringen; in die erste gehören die veränderlich langen, in die zweyte aber die unveränderlich kur-

*) Man pflegt die Noten, vor welchen ein Vorschlag steht, gemeiniglich Hauptnoten zu nennen, um sie dadurch von den kleinen Nötchen zu unterscheiden. Der Kürze wegen werde ich mich der erwähnten Benennung zuweilen bedienen.

kurzen Vorschläge. Unter der ersten Gattung versteht man diejenigen Vorschläge, welche eine längere oder kürzere Dauer bekommen, je nachdem sie vor einer längern oder kürzern Note stehen. Sie verhalten sich größtentheils wie Dissonanzen zu dem Basse ꝛc. und kommen gewöhnlich nur vor anschlagenden Noten auf dem guten Takttheile ꝛc. vor. In langsamer Bewegung finden sie auch wohl auf jedem Takttheile (oder Gliede) statt. *)

Unter den unveränderlich kurzen Vorschlägen versteht man alle die, welche immer nur eine sehr kurze Dauer erhalten, die folgende Note mag nun ihrer Geltung nach lang oder kurz seyn. Diese unveränderlichen Vorschläge kommen nicht selten bey solchen Noten vor, welche auf den schlechten Takttheil oder nur auf durchgehende Taktglieder fallen. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die veränderlichen Vorschläge mehr vor langen, so wie die unveränderlichen mehr vor kurzen Noten angebracht werden.

Anm. 1. Lang heißt ein Vorschlag, wenn er entweder die Hälfte oder einen noch größern Theil von der Dauer der folgenden Note bekommt. So würde z. B. in langsamer Bewegung ein Vorschlag, welcher vor einem Sechzehntheile die Dauer eines Zweyunddreyßigtheiles erhielte, noch immer lang heißen.

Kurz wird ein Vorschlag genannt, wenn er, ohne Rücksicht auf die folgende Note, nur eine sehr kurze Dauer bekommt, und folglich vor einer ganzen Taktnote nicht merklich länger währet, als vor einem Achtel u. s. w.

Bey a) folgen lange und bey b) kurze Vorschläge. Die Dauer der Letztern läßt sich aber nicht bequem durch gewöhnliche Noten bestimmen.

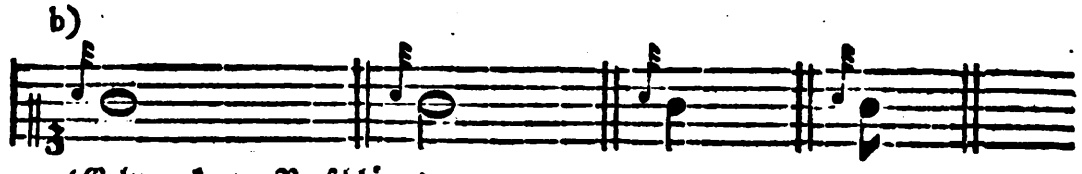
a)

(Geltung langer Vorschläge.)

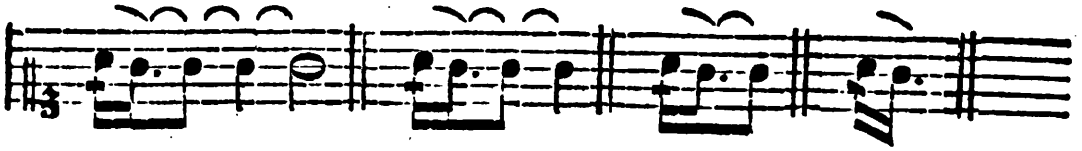
b)

*) So lehrt Agricola in der mehrmals gedachten Anleitung zur Singkunst von Tosi. Er nimmt aber z. B. in dem Viervierteltakte nur zwey Takttheile an, und nennt die Viertel Glieder, die Achtel aber anschlagende und durchgehende oder gute und schlimme Noten u. s. w.

b)



(Geltung kurzer Vorschläge.)



Höchstens ein Sechzehntheil in sehr geschwinder, ein Zweyunddreyßigtheil in mäßiger, oder etwa ein Vierundsechzigtheil in langsamer Bewegung gilt also ein kurzer Vorschlag; d. h. er bekommt nur einen sehr kleinen kaum merklichen Theil von der Dauer der folgenden Note, so daß diese dadurch sehr wenig von ihrer Geltung verliert. Die bey b) enthaltenen kurzen Vorschläge, wobey ein mittelmäßig geschwindes Zeitmaß voraus gesetzt wird, sind leichter zu spielen, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte. Denn das g wird nur einmal angeschlagen, und alsdann ausgehalten. Aber von der Taste a hat man den Finger, so bald die Dauer des Vorschlages vorüber ist, sogleich wieder ab zu heben. Dies Letztere muß überhaupt bey allen Arten von Vorschlägen beobachtet werden.

Anm. 2. Einige Tonlehrer nennen die veränderlichen (langen) Vorschläge, um sie von den kurzen zu unterscheiden, Vorhalte. Wider diese Benennung möchte nicht viel Erhebliches einzuwenden seyn; aber nur Schade, daß dadurch in Absicht auf die erforderliche Eintheilung ꝛc. nicht das Geringste gewonnen wird. Denn nun weiß der Lernende so wenig, als vorher, ob durch das kleine Nötchen ein Vorhalt, oder nur ein Vorschlag angezeigt werden soll, weil die harmonischen Gründe dieser Verschiedenheit wenigstens dem Anfänger nicht zu Merkmalen dienen können. *)

Zweyter Abschnitt.

Von den veränderlichen Vorschlägen. (Vorhalten.)

§. 11.

Die Dauer der gewöhnlichsten veränderlich langen Vorschläge läßt sich durch folgende drey Hauptregeln bestimmen.

Erste

*) Der Vorhalt muß eigentlich vorbereitet seyn, und soll blos auf dem guten (folglich nie auf einem schlechten) Takttheile eintreten; auch darf er nur Eine Stufe von der Hauptnote entfernt seyn ꝛc. welches bey dem Vorschlage nicht nothwendig ist. Doch erlauben sich die Komponisten hierin häufige Ausnahmen.

Erste Regel:

Der Vorschlag bekommt die halbe Dauer der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.

Die Fälle dieser Art sind in der ersten Anmerkung des vorigen Paragraphen unter a) enthalten. Noch merke man hierbey, daß es in Absicht auf die Geltung der Vorschläge völlig einerley ist, ob ein Vorschlag höher oder tiefer steht, als seine Hauptnote. Aber die Vorzeichnung eines Tonstückes hat Einfluß auf die Vorschläge. Wenn daher fis oder b ꝛc. vorgezeichnet ist, so bezieht sich dieses fis oder b nicht nur auf die Hauptnoten, sondern zugleich mit auf die Vorschläge.

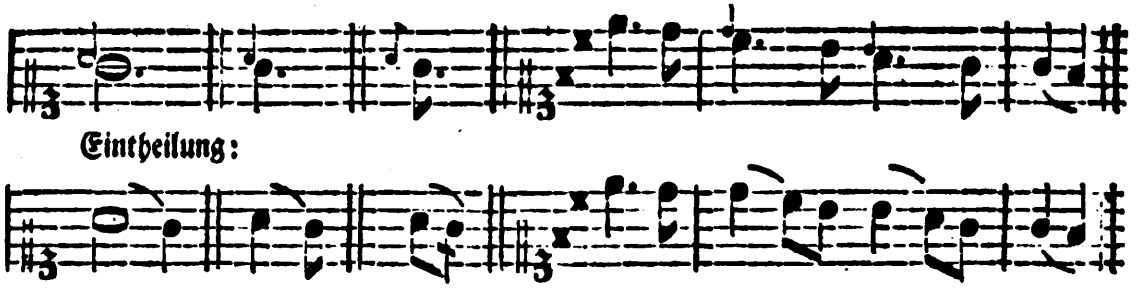
Bey dieser ersten Regel muß ich eine sehr nöthige Anmerkung machen. Viele Notenschreiber, auch wohl verschiedene Komponisten selbst, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorschläge, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile ꝛc. zu schreiben, *) obgleich diese kleine Nötchen bald den Werth eines Viertels, bald die Dauer eines Achtels u. s. w. bezeichnen sollen. Man lasse sich daher, besonders bey geschriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorschlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehntheiles zu geben, wenn er so geschrieben seyn sollte; es müßten denn Gründe dazu vorhanden seyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden sollen. Wollte man denn doch die längern Vorschläge ebenfalls durch kleine Nötchen andeuten, so könnte und sollte man dadurch auf alle Fälle die jedesmal erforderliche Dauer dieser Vorschläge genau bestimmen, z. B. ꝛc. Geschieht das nicht, so ist die richtige Eintheilung derselben auch von Geübtern nicht immer zu erwarten.

§. 12.

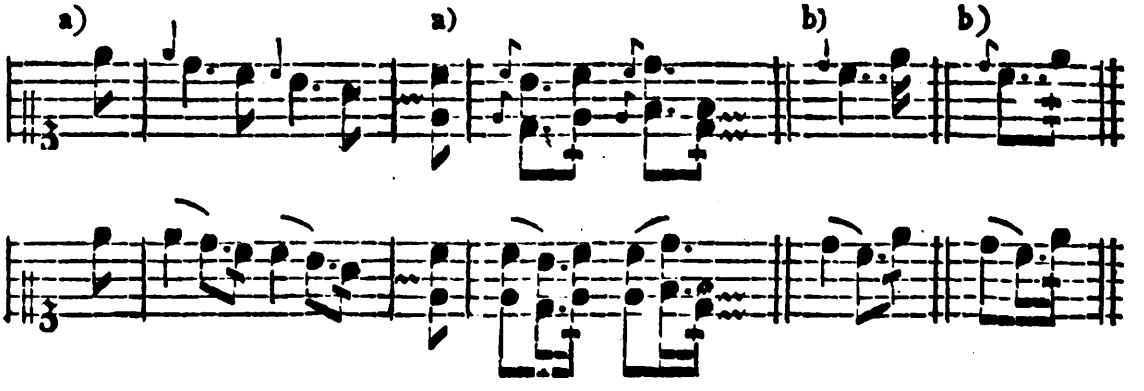
Zweyte Regel:

Vor punktirten (dreytheiligen) Noten bekommt der Vorschlag zwey Theile, (d. h. die völlige Dauer der Note) für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil (oder die Dauer des Punktes) übrig. Z. B.

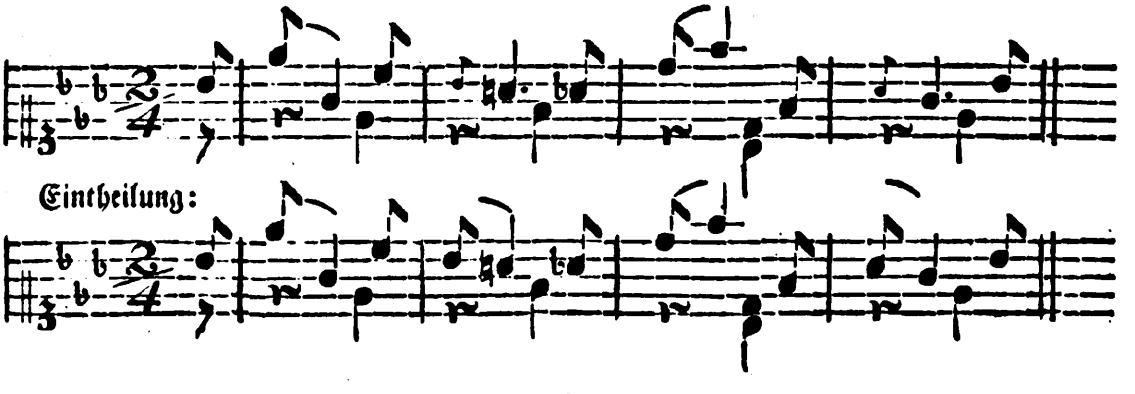
*) Sogar in manchen übrigens sehr guten Lehrbüchern trifft man diese — wenn ich mich recht gelinde ausdrucken soll — unbestimmte Schreibart an. Quanz z. B. schreibt in seinem Versuch ꝛc. fast alle Vorschläge wie Achtel und erschwert dadurch die ohnedies nicht leichte Lehre von den Vorschlägen noch mehr. S. 77. heißt es unter andern: „Es liegt eben nicht viel „daran, ob sie (die kleinen Nötchen) mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzt sind. Doch „werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzt ꝛc." Ehedem mochte diese Schreibart eher zu entschuldigen seyn, als gegenwärtig.



Die nachstehende Ausführung bey a) ist in gewissen Fällen z. B. in langsamer Bewegung, bey affektvollen Gedanken ꝛc. ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen sorgfältigere Komponisten, wenn sie diese Eintheilung haben wollen, die bestimmtere Schreibart bey b).



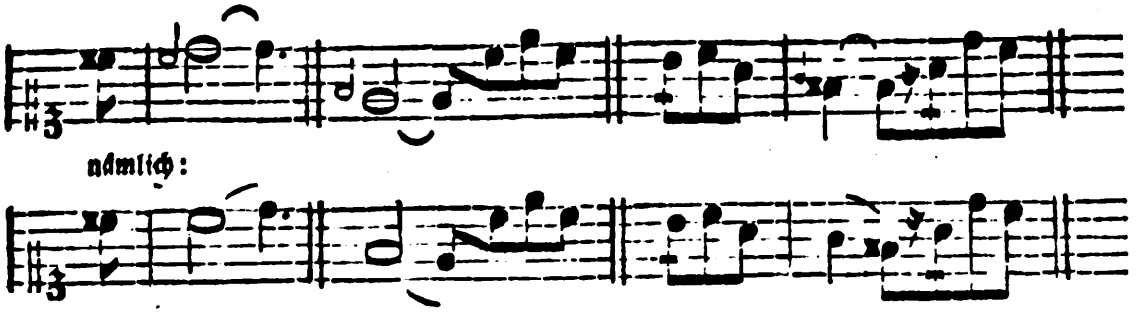
Oft erfordert es die Einheit ꝛc. (oder ein §. 25. anzuzeigender Grund) von dieser zweyten Regel abzuweichen, und den Vorschlag vor einer punktirten Note nur ein Drittel der Dauer, die Hauptnote selbst aber zwey Theile gelten zu lassen, wie in diesem Beyspiele.



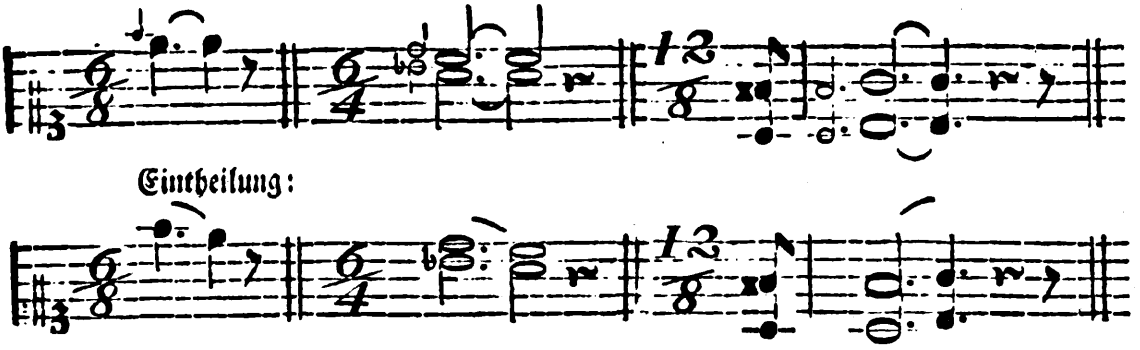
§. 13.

Dritte Regel:

Der Vorschlag bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist, z. B.



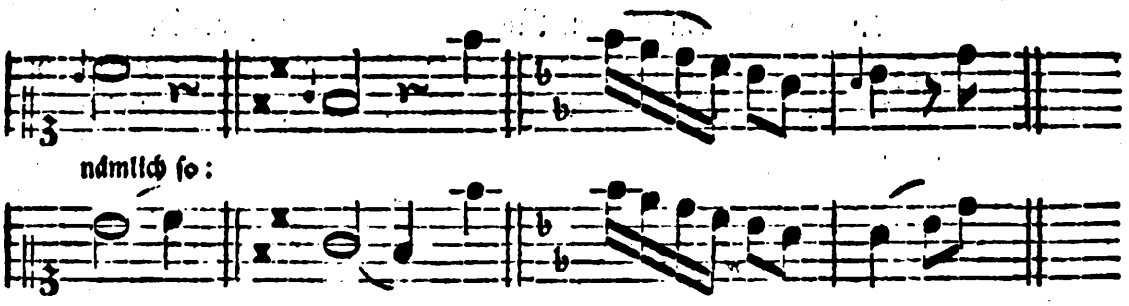
Auch alsdann befolgt man die obige Regel, wenn die erste von beyden Noten punktirt ist. Beyspiele dieser Art kommen sehr häufig im $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ ꝛc. Takte vor, nämlich:



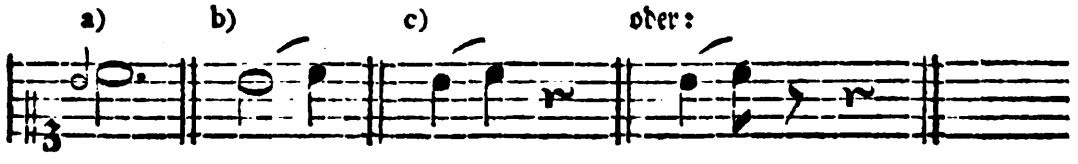
Wider diese dritte Regel wird sehr oft verstoßen, ich will sie daher allen Lernenden angelegentlichst empfehlen.

§. 14.

Bey Vorschlägen vor Noten, nach welchen Pausen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabey vorzüglich nur auf z rtliche ꝛc. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorschlag die völlige Dauer der Hauptnote, und diese fiele alsdann in die Zeit der Pause, z. B.

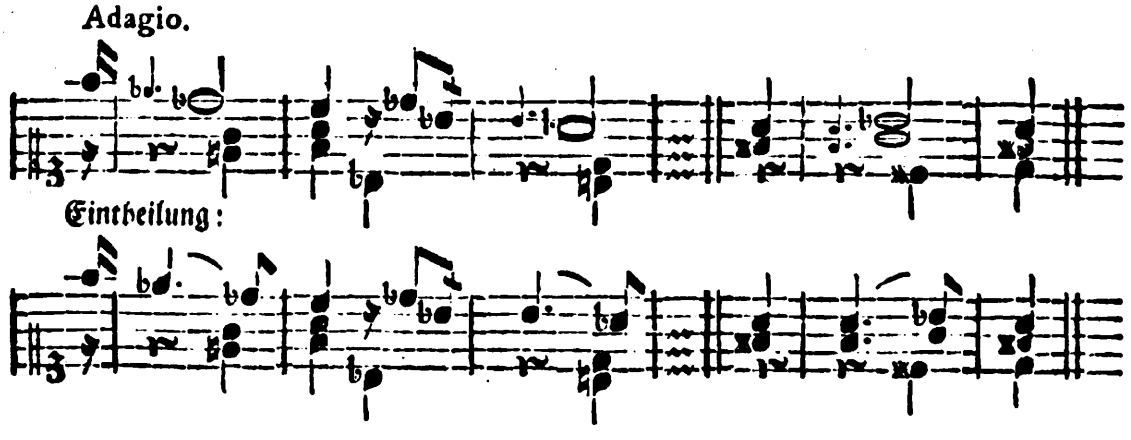


Etwas mehr Bestimmtheit in der Schreibart wäre auch in diesem Falle nöthig Denn soll der Vorschlag wirklich die angezeigte Dauer bekommen, so müßte statt der Pause ein Punkt stehen a), oder man würde noch sicherer die erforderliche Geltung des Vorschlages durch gewöhnliche Noten bestimmen, wie bey b). Soll aber der Vorschlag nur die Hälfte von der Dauer seiner Hauptnote erhalten, so wäre durch die Schreibart bey c) aller Zweifel gehoben.



§. 15.

Außer den, in diesen drey Hauptregeln, erwähnten Fällen, giebt es noch gewisse Vorschläge, welche eines besondern Affektes wegen mehr, als die Hälfte, von der Dauer der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Komponisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Nötchen an, *) z. B.

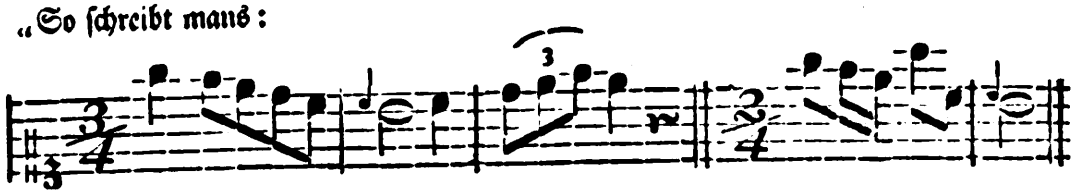


*) In C. P. E. Bachs Probestücken S. 15 u. 16. kommen einige Vorschläge von der Art vor.

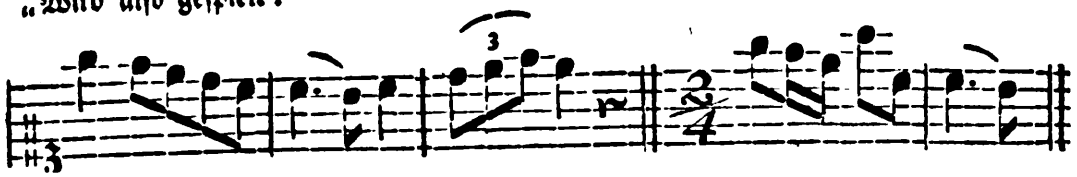
Ohne den Punkt nach dem kleinen Nötchen möchten auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Eintheilung statt findet, und von guter Wirkung ist. Man könnte dergleichen Vorschläge punktirte oder verlängerte nennen.

Noch einer besondern Gattung verlängerter Vorschläge gedenket Mozart in seiner gründlichen Violinschule. Er schreibt nämlich S. 197. der zweyten Auflage: „Wenn „man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen *), mit „dem Vorschlage abspielen will; so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben „Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note. Z. E.

„So schreibt mans:

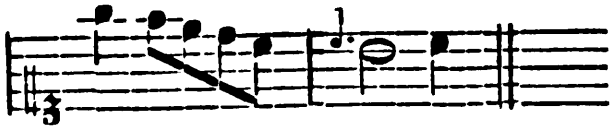


„Wird also gespielt:



So weit Mozart.

Ich zweifle sehr, ob die verlangte Ausführung allgemein und immer richtig seyn möchte. Wollte man sie aber haben, und die Dauer dieser Vorschläge nicht durch gewöhnliche Noten anzeigen, so müßte man etwa dem kleinen Nötchen einen Punkt beyfügen, wie hier:



denn gewiß errathen sonst nur Wenige die erwähnte Eintheilung. Uebrigens könnte man noch fragen, warum diese Regel nur bey Vorschlägen vor einer halben Taktnote statt finden solle.

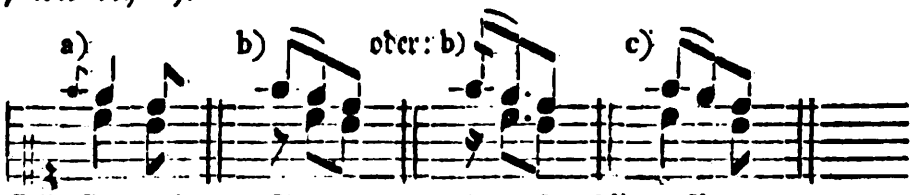
---

§. 16.

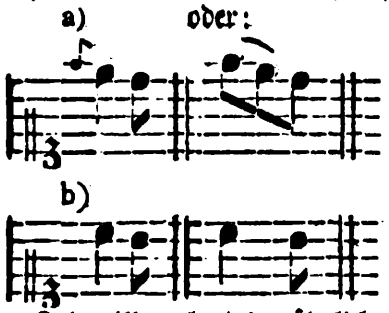
*) Diese zwey Fälle sind, wie der Verfasser sagt: „1) Bey punktirten Noten; 2) bey halben „Noten, wenn sie im Dreyvierteltakte gleich Anfangs stehen, oder wenn im Zweyviertheil „oder Viervierntheiltakte nur eine oder höchstens zwo vorkommen, davon eine mit dem Vor„schlage bemerket ist."

§. 16.

Bey mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag blos auf die Note, vor welcher er steht. Der in dem nachstehenden Beyspiele a) angezeigte Vorschlag hat daher auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Jedoch hüte man sich in ähnlichen Fällen vor der zwar sehr gewöhnlichen, aber fehlerhaften Ausführung bey b). Denn der Spieler soll in der zweyten Stimme nicht pausiren, bis die Dauer des Vorschlages vorüber ist, sondern den Ton c mit dem Vorschlage (f) zugleich angeben. Folglich muß dieser Takt so gespielt werden, wie bey c).

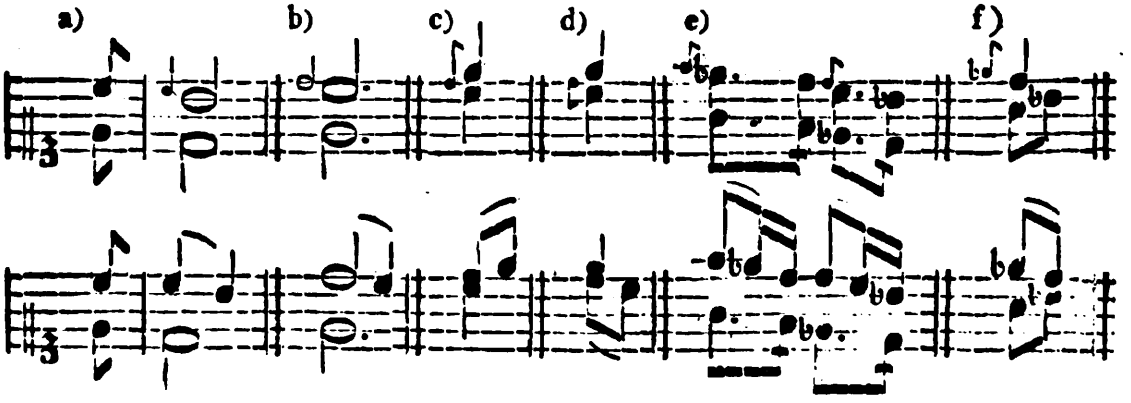


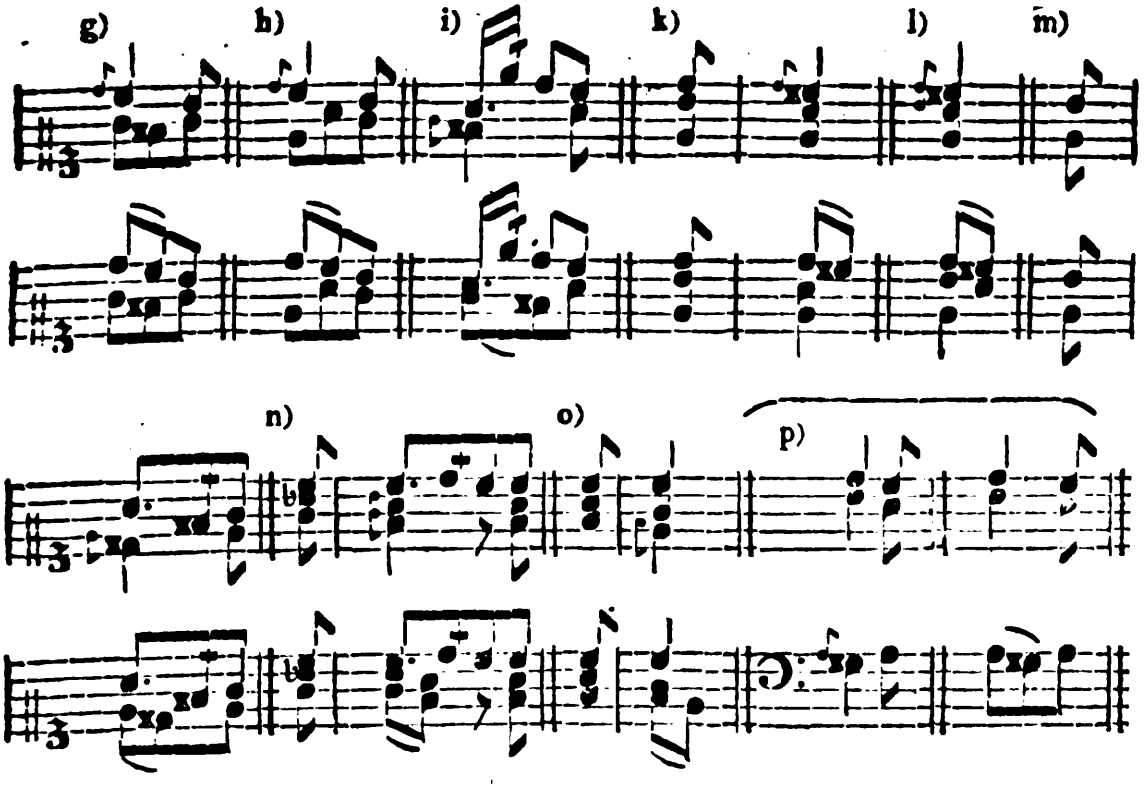
Man stelle sich die bryden Stimmen, welche in Tonstücken für das Klavier ꝛc. zur bequemern Uebersicht in Eine Notenreihe geschrieben werden, jede einzeln (auf einem besondern Blatte) für zwey Spieler ausgeschrieben vor, wie hier bey a) und b):



so wird es einleuchtend, daß in der zweyten Stimme, während der Dauer des Vorschlages keine Pause statt finden kann.

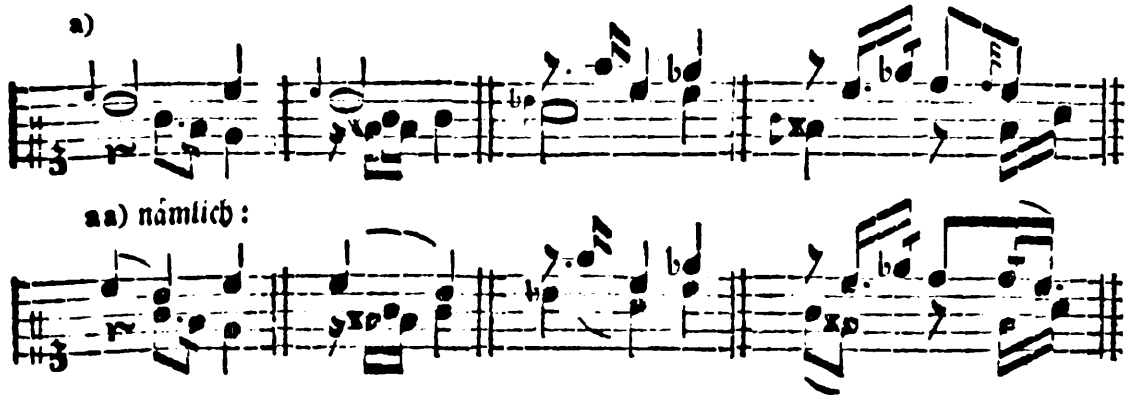
Ich will noch einige ähnliche zum Theil verführerische Stellen einrücken, und statt einer weitern Erklärung die richtige Ausführung beyfügen. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man die Vorschläge, welche sich auf so genannte Mittel- oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts gestrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre, wie in den folgenden Beyspielen d) i) m) n) und o).

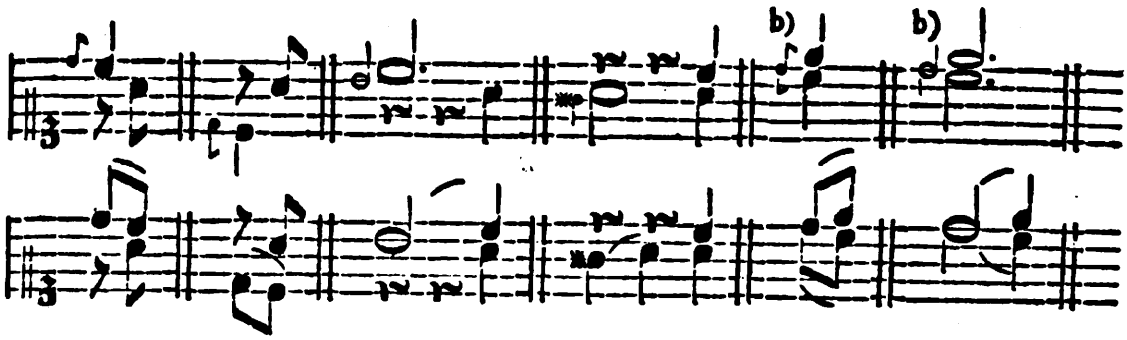




§. 17.

Soll Eine Stimme ſpäter eintreten, als die Andere, ſo wird es durch beygefügte Pauſen beſtimmt, wie in den Beyſpielen a). Die Vorſchläge erhalten deſſen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung aa). Bey b) werden beyde Stimmen durch den Vorſchlag aufgehalten, und treten nachher zugleich ein.

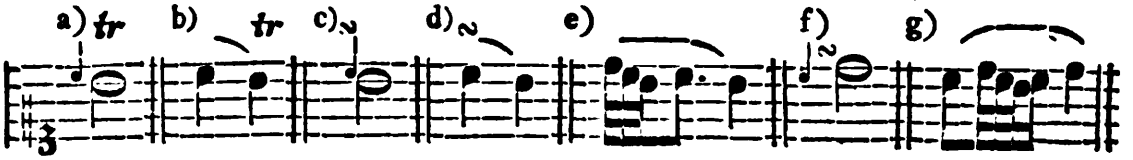




Die nicht ganz ungewöhnliche Schreibart bey b) ist, genau genommen, falsch; denn der Vorschlag kann, als Dissonanz, nicht verdoppelt werden. Der Spieler bleibt jedoch bey der ihm vorgeschriebenen Eintheilung, und überläßt es dem Komponisten, sich deswegen zu vertheidigen.

§. 18.

Wenn nach einem Vorschlage über der **Hauptnote** eine Manier steht a), so behält der Vorschlag dennoch seine gehörige Dauer, und die Manier fällt in die Zeit der Hauptnote b). Steht aber die Manier über dem **Vorschlage** c), so wird sie auch beym Eintritte des Vorschlages gespielt d). Man verweilt nachher so lange, bis die Dauer desselben vorüber ist e). Nur alsdann, wenn die Manier zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote steht f), wird die Manier erst nach dem Vorschlage d. h. kurz vor der Hauptnote angebracht g).



Von den Manieren selbst im folgenden Kapitel.

---

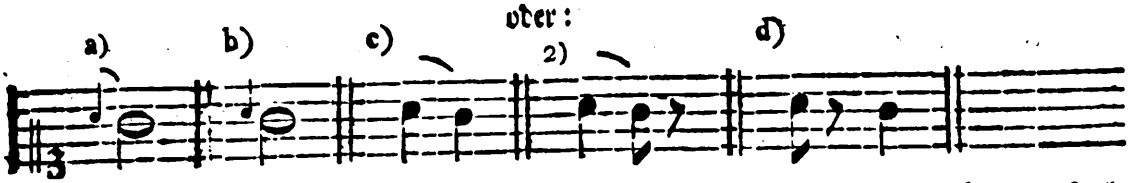
§. 19.

In Absicht auf den **Vortrag** aller der erwähnten veränderlichen Vorschläge hat man folgende zwey Regeln zu beobachten:

1) Jeder veränderliche Vorschlag muß **stärker** angegeben werden, als der folgende (vermittelst einer Hauptnote angedeutete) Ton selbst, also ungefähr so:

Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton schwach und gleichsam unvermerkt abgezogen wird, so nennt man diese Art des Vortrages den Abzug. (Auch wenn der Vorschlag ausgeschrieben ist, wie oben bey a) und b), bedient man sich der nur eben erwähnten Spielart.)

2) Jeder Vorschlag muß an den folgenden Ton geschleift (gezogen) werden, es mag ein Bogen darüber stehen a), oder nicht b). Fehlerhaft wäre also der Vortrag bey d), da hingegen die bey c) angezeigten beyden Arten der Ausführung, nach Umständen, richtig sind.



Anm. zu 1). Die Vorschläge fallen immer in die gute oder wichtigere Zeit des Taktes, oder der jedesmaligen Note, daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden, als der darauf folgende Ton. Sodann verhalten sich, der oben gemachten Bemerkung nach, die mehrsten Vorschläge, zu dem Basse oder zu irgend einer andern Stimme, bald mehr bald weniger dissonirend. Da nun, dem guten Vortrage gemäß, (wie am gehörigen Orte erklärt werden soll,) die Dissonanzen merklich stärker angeschlagen werden, als die konsonirenden Intervalle, so läßt sich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorschläge machen.

Eine andere Frage aber ist die: ob sich diese Regel zugleich auf die kurzen Vorschläge bezieht. Hierüber sind die Meinungen der Tonlehrer verschieden. Einige z. B. Agricola *), Bach **), Marpurg ꝛc. ***) wollen alle Vorschläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, stark vorgetragen haben; da hingegen Mozart ****) das Gegentheil verlangt. Die übrigen Schriftsteller der Musik, welche eine Stimme hierbey haben könnten, schweigen ganz hiervon. — Dies Letztere ist auch wohl das sicherste Mittel, allem Widerspruche zu entgehen; nur möchte damit dem wißbegierigen Lernenden nicht viel gedient seyn.

Da

*) Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 64.

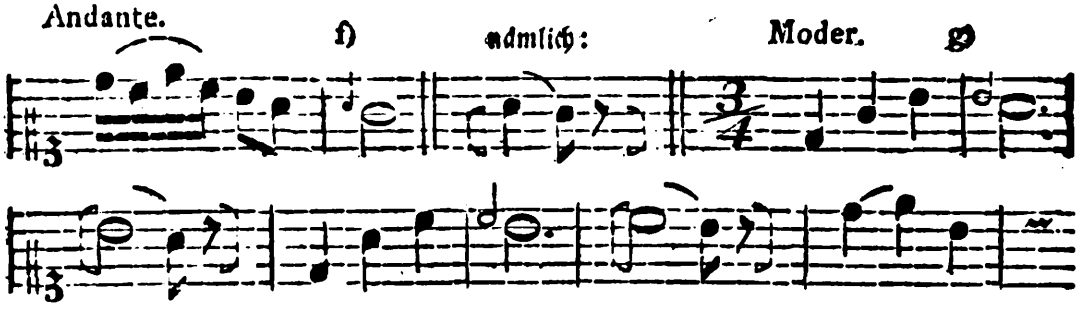
**) Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, erst. Th. S. 56.

***) Anleitung zum Clavierspielen, S. 48.

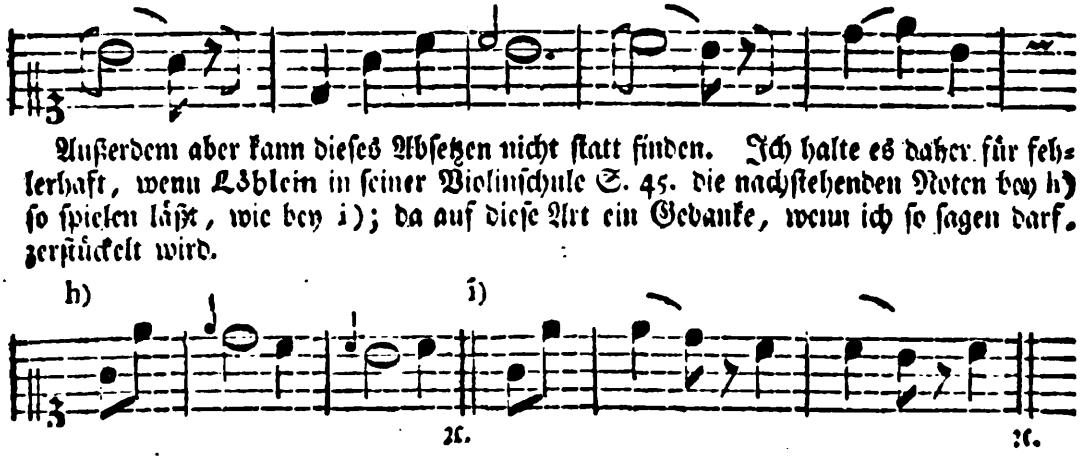
****) Gründliche Violinschule, S. 200. 207.

Da diese unveränderlichen Vorschläge meistentheils durchgehend sind und, nach Sulzers Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen, da sie sogar oft vor einem andern ausgeschriebenen Vorhalte stehen u. s. w. so würde ich die kurzen Vorschläge, im Ganzen genommen, lieber schmeichelnd, als zu stark, vortragen, und den Nachdruck auf den folgenden Ton legen. Doch gebe ich gerne zu, daß in verschiedenen Fällen Gegengründe vorhanden seyn können, die Ausnahmen hiervon nöthig machen.

Anm. zu 2.) Das Absetzen in dem obigen zweyten Beyspiele c) erlaube man nur bey solchen Stellen, womit zugleich ein Gedanke geendigt wird, der also von dem Vorhergehenden getrennet werden soll, d. h. nach einem Tonschlusse, oder bey dem Ende einer musikalischen Periode f), bey einem Einschnitte g) u. dgl.



Außerdem aber kann dieses Absetzen nicht statt finden. Ich halte es daher für fehlerhaft, wenn Löhlein in seiner Violinschule S. 45. die nachstehenden Noten bey h) so spielen läßt, wie bey i); da auf diese Art ein Gedanke, wenn ich so sagen darf, zerstückelt wird.



Dritter Abschnitt.

Von den unveränderlichen Vorschlägen.

§. 20.

Es ist bereits oben (§. 10.) erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorschläge nur einen sehr kleinen fast unmerklichen Theil von der Dauer der folgenden Note erhalten. Da bey der nachlässigen Schreibart mancher Komponi-

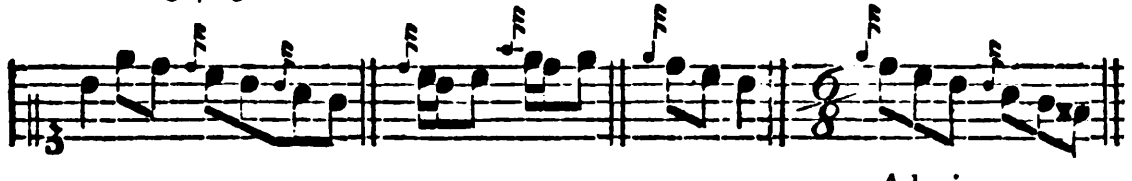
sten ꝛc. die Figur des kleinen Nötchens nicht immer ein sicheres Kennzeichen langer oder kurzer Vorschläge ist: so kommt es hier vorzüglich darauf an, die Fälle zu bestimmen, in welchen ein Vorschlag kurz werden muß, oder zur zweyten Hauptklasse gehört. Alles was ich mit einiger Zuverlässigkeit hiervon zu sagen weiß, das folgt hier.

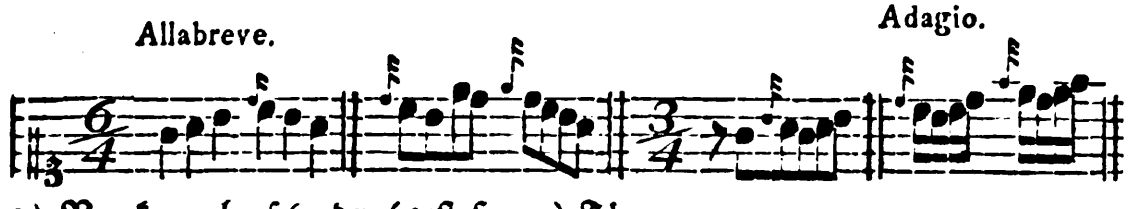
§. 21.

Unveränderlich oder von kurzer Dauer sind alle Vorschläge:

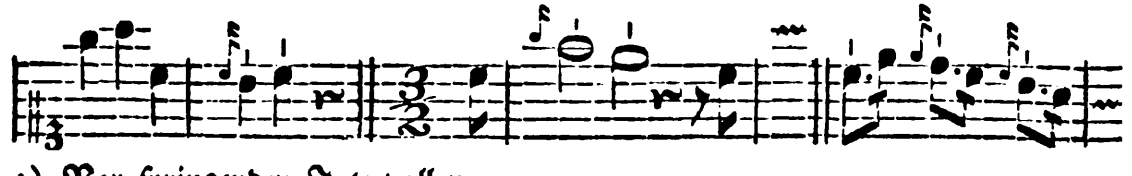
1) Welche vor einer mehrmals wiederholten Note (c, c, c ꝛc.) stehen:

2) Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen:

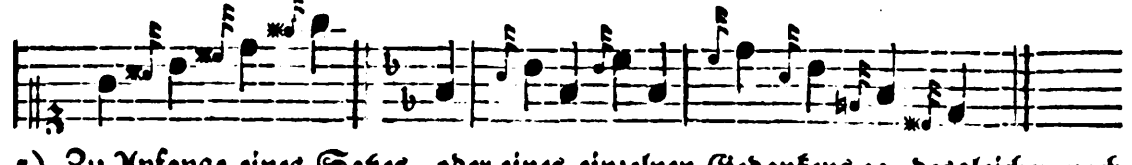




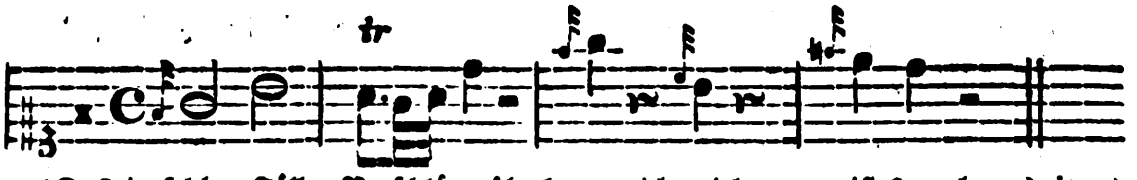
3) Vor kurz abzusetzenden (gestoßenen) Tönen:



4) Vor springenden Intervallen:

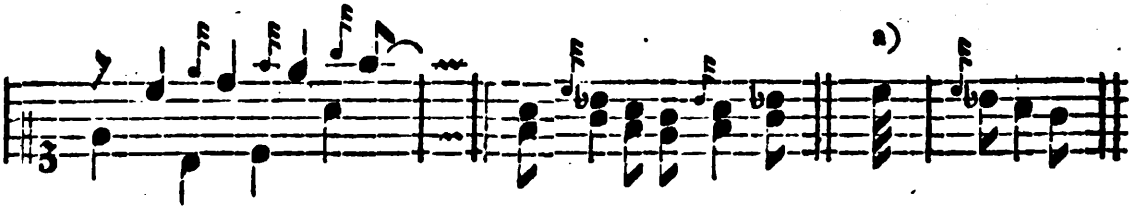


5) Zu Anfange eines Satzes, oder eines einzelnen Gedankens ꝛc. desgleichen nach einer Pause:



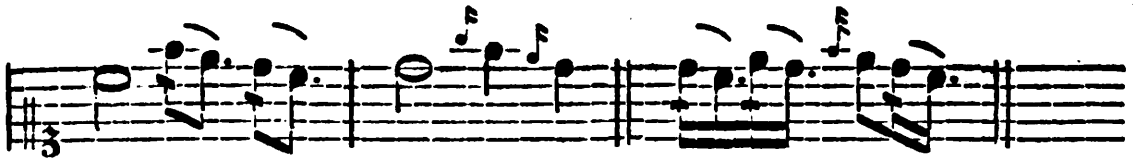
(Daß in solchen Fällen Vorschläge überhaupt nicht viel taugen ist §. 7. bey c) d) e) und f) erinnert worden.)

6) Vor Rückungen: (synkopirten Noten:)

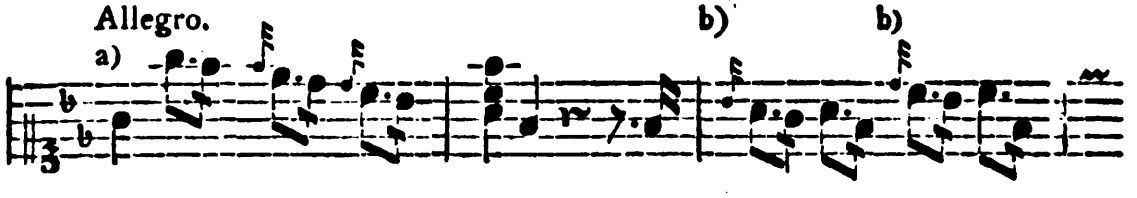


(Oft sind auch die Vorschläge vor Noten, nach welchen rückende folgen, wie bey a), mit unter dieser Regel begriffen.)

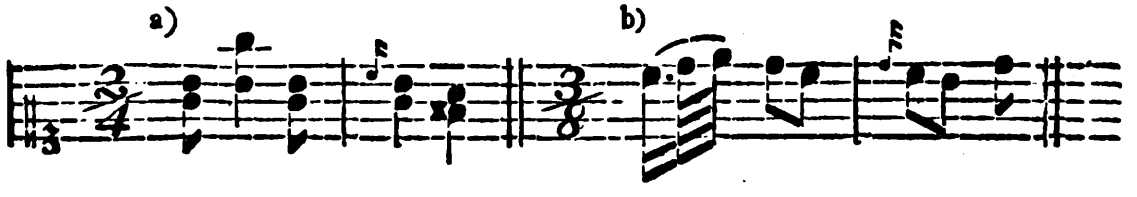
7) Wenn vorher eine ähnliche Eintheilung verlangt worden ist:



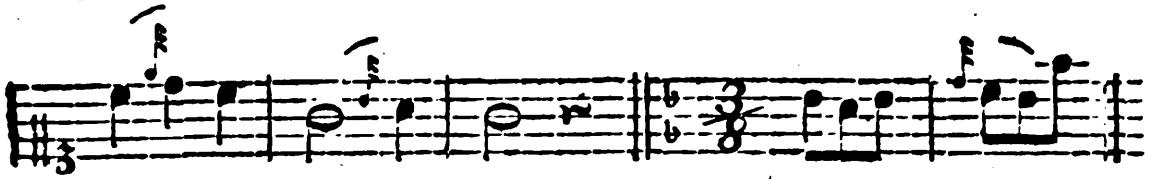
8) Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung a), besonders zwischen Sprüngen b):



9) Vor Einschnitten a) *), besonders wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entstände, wie bey b):



10) Wenn der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen Ton zurück tritt *):



§. 22.

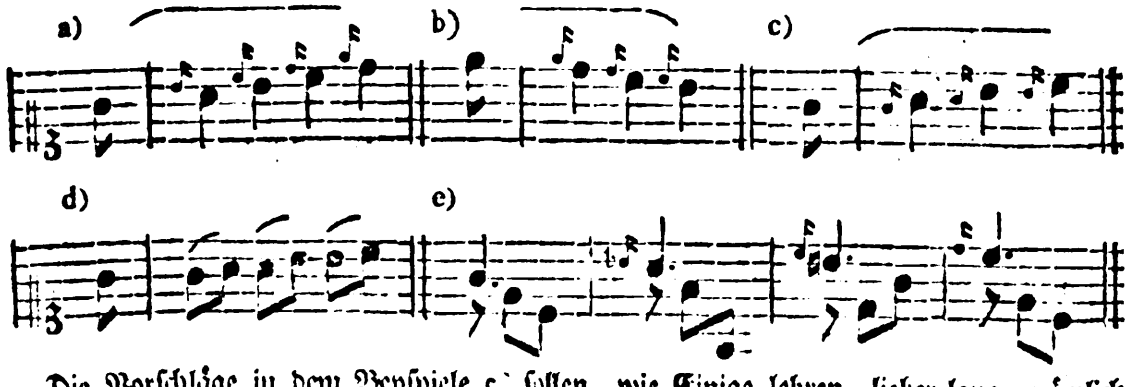
In allen den angezeigten Fällen sind die Tonlehrer so ziemlich einerley Meinung; allein unter den folgenden Vorschlägen befinden sich verschiedne, welche man unbestimmte oder zweifelhafte u. dgl. nennen könnte, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die wirklich kurzen, oder weil diese Vorschläge auch wohl ohne Rücksicht der Verbindung ꝛc. in welcher sie vorkommen, von Einigen lang, von Andern aber kurz verlangt werden. Ich überlasse es billig Jedem, auf welche Seite er treten will, doch kann ich nicht umhin, meine Meinung über die jedesmal erforderliche Dauer der erwähnten Vorschläge in den beygefügten Anmerkungen zu sagen.

---

§. 23.

Größtentheils kurz werden die Vorschläge:

11) Vor mehreren auf- oder absteigenden geschleiften Sekunden:

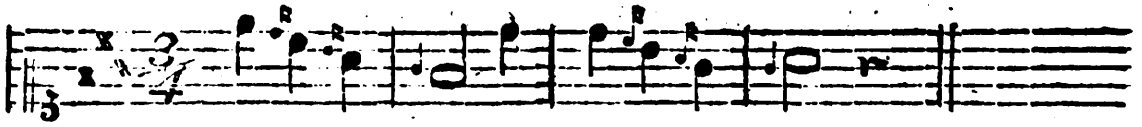


Die Vorschläge in dem Beyspiele c) sollen, wie Einige lehren, lieber lang, nämlich als Achtel, gespielt werden d). Von den Vorschlägen vor langen Noten auf dem guten Taktheile bey e) sagt Agricola in Tosi's Anleitung S. 72: „Dergleichen Vor-

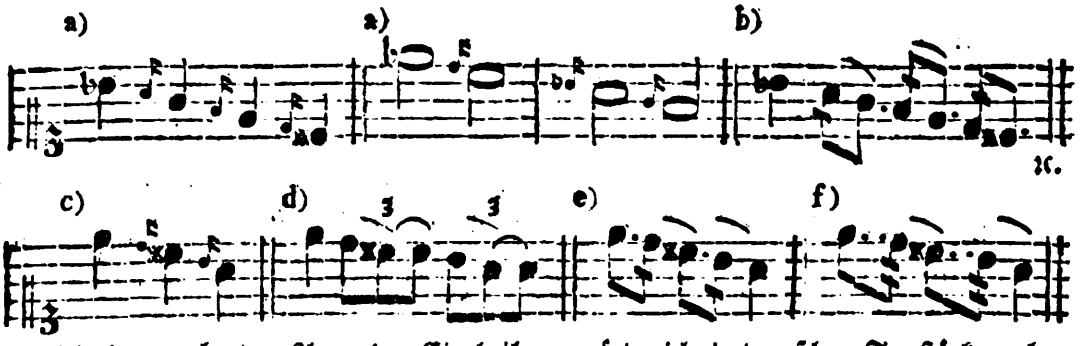
*) Diese beyden Regeln leiden schon häufige Ausnahmen z. B. in langsamer Bewegung, oder wenn nach dem Vorschlage (über der Hauptnote) eine Manier folgt u. s. w.

„Vorschläge wie diese aber, werden nicht gar so kurz als die unveränderlichen, doch „auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie sind also gleichsam das „Mittel zwischen jenen beyden." Ich würde diesen Vorschlägen höchstens nur die Dauer eines Achtels geben; doch gefallen sie mir als kurze Vorschläge eingetheilt noch besser.

12) Vor Terzen im Absteigen:

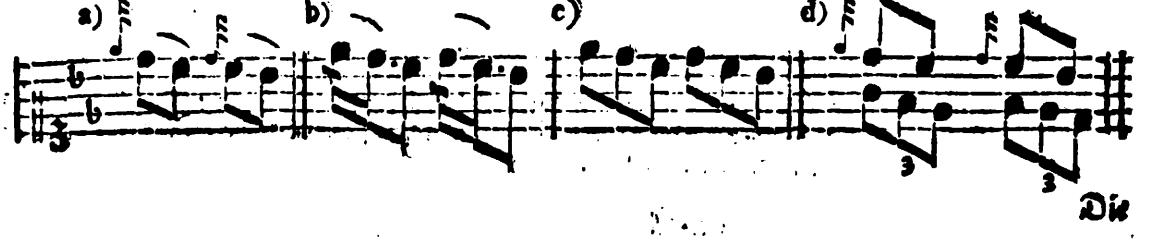


Einige behaupten, man dürfe nur zwey solche Vorschläge kurz angeben, der dritte hingegen müsse lang bleiben. In dem obigen Beyspiele ist dies allerdings der Fall, weil im zweyten Takte eine andere Bewegung eintritt u. s. w. Aber allgemein kann diese Regel nicht seyn. Warum sollte man wohl dem dritten Vorschlage in den folgenden Beyspielen a) eine längere Dauer geben, als den beyden ersten Vorschlägen? Ich würde vielmehr die Ausführung bey b) anrathen, und diese Vorschläge schmeichelnd vortragen, weil sie unstreitig den Gesang nicht so wohl sehr lebhaft, als vielmehr gefälliger machen sollen. Aus diesem Grunde will sie Bach im Adagio mit Recht nicht zu kurz, sondern ungefähr wie ein Drittel oder den dritten Theil einer Triole eingetheilt haben d). Noch andere Tonlehrer verlangen, man solle diese Vorschläge, nach Art der Franzosen, in der Zeit der vorigen Note angeben, wie bey e) oder f).



Die letztern beyden Arten der Eintheilung würde ich in deutschen Tonstücken eher widerrathen, als empfehlen; weil man nicht voraussetzt, daß der Komponist dabey auf die französische Spielart oder den so genannten Lombardischen Geschmack Rücksicht genommen habe.

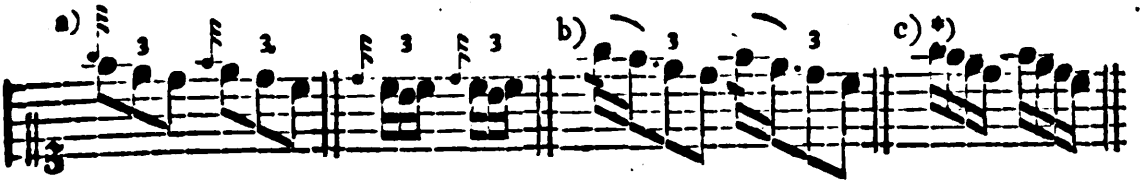
13) Vor zweygliedrigen Figuren:



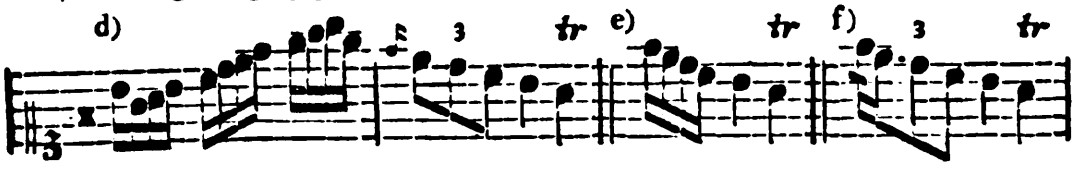
Die

Die Eintheilung dieser Vorschläge ist schon unter No. 2. §. 21. mit begriffen. Der erwähnten Regel nach müssen die angezeigten Vorschläge kurz angegeben werden, wie hier bey b). Folglich ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), wo aus den Achteln mit Vorschlägen förmliche Triolen werden, offenbar falsch, und wäre höchstens nur alsdann zu entschuldigen, wenn der Komponist gegen zweygliedrige Figuren Triolen gesetzt hätte, wie bey d).

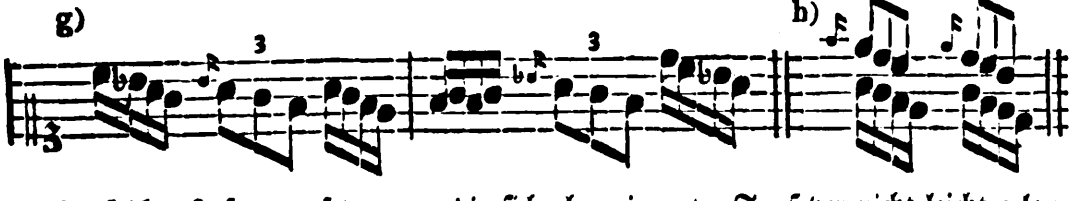
14) Vor Triolen und andern dreygliedrigen Figuren:



Da die Triolen drey- und nicht viergliedrige Figuren sind und bleiben sollen, so folgt von selbst, daß die Eintheilung bey b) richtig und die bey c) falsch ist. Indeß giebt es doch einzelne Fälle, in welchen man aus Gründen die letztere Eintheilung nicht unschicklich wählen würde. Wenn z. B. vor einer Triole mit einem Vorschlage mehrere viergliedrige Figuren vorher gehen, wie hier bey d):

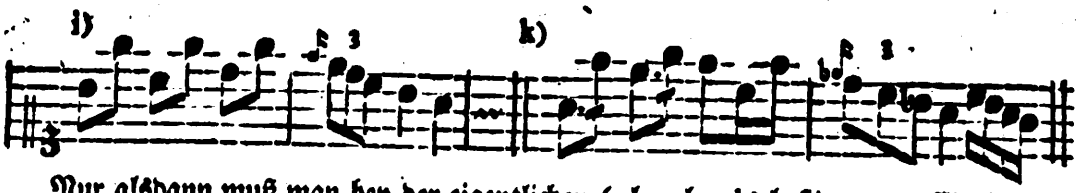


so würde das Ganze in Rücksicht der Einheit, der Bewegung ꝛc. verlieren, wenn man, statt der sonst fehlerhaften Eintheilung bey e), die bey f) wählte. Wären zwischen mehrere viergliedrige Figuren einzelne Triolen mit Vorschlägen eingeschaltet g), oder gegen eine andere Stimme gesetzt h): so würde die richtige Eintheilung dem Zuhörer gewiß widriger seyn, als jene Ausführung bey c) und e).



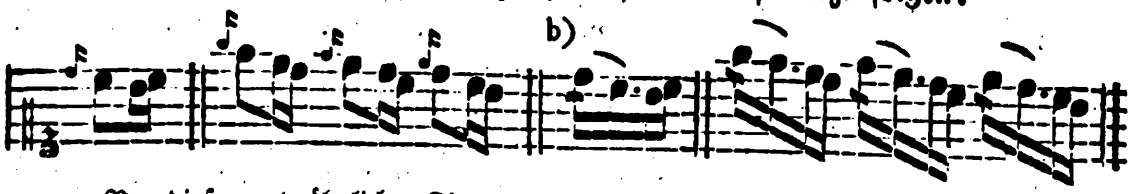
In solchen Zusammensetzungen, die sich aber ein guter Tonsetzer nicht leicht erlauben wird, wäre wenigstens der schwächere Spieler zu entschuldigen, wenn er von der richtigen Eintheilung abwiche. Auch nach zweygliedrigen Figuren i), oder in Fällen von der bey k) angezeigten Art, würde es kein großer Fehler seyn, einzelne Triolen mit Vorschlägen in viergliedrige Figuren umzuschaffen.

*) Diese unrichtige Eintheilung ist sogar in dem übrigens guten Werkchen: Die Kunst das Klavier zu spielen, von dem Verfasser des kritischen Musikus an der Spree ꝛc. ausdrücklich vorgeschrieben. S. 22. dritte Auflage.

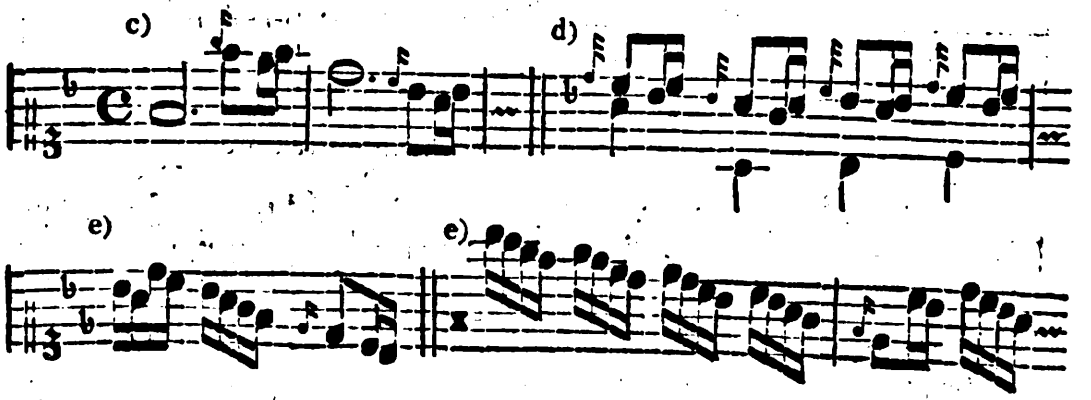


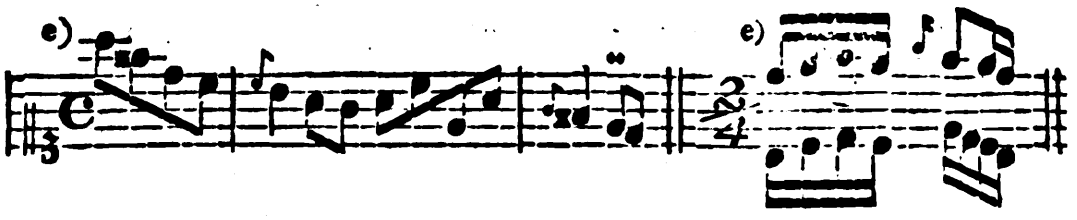
Nur alsdann muß man bey der eigentlichen (oben bey b) bestimmten) Eintheilung bleiben, wenn in verschiedenen Stimmen Triolen gegen einander zu stehen kommen, wie bey l), oder wenn von mehreren unmittelbar nach einander folgenden Triolen ꝛc. nur einige solcher Figuren Vorschläge haben m).

15) Vor einer Note, nach welcher zwey noch einmal so kurze folgen:



Bey diesen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorschläge fast von allen Tonlehrern kurz verlangt, wie bey b); und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie unten bey c), oder wenn mehrere ähnliche Figuren unmittelbar nach einander folgen, wie bey d) ꝛc. mag diese Eintheilung gut, und aus harmonischen Gründen nöthig seyn. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß diese Regel so allgemein und auf jeden Fall anwendbar seyn könne. Wenn man in den Beyspielen e), nach vorhergegangenen und vor nachfolgenden viergliedrigen Figuren, die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir der Gang der Melodie gleichsam hinkend zu werden.



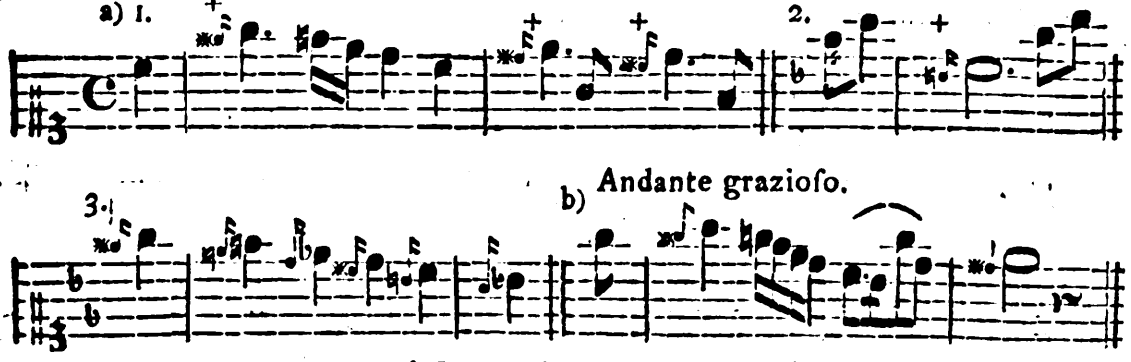


Auch habe ich nur von wenigen geſchmackvollen praktiſchen Muſikern ähnliche Stellen f) ſo wie bey g) eintheilen hören, ſondern vielmehr wie bey h).

Indeß mag die Eintheilung bey g) immerhin gewöhnlicher ſeyn, als die bey h); nur wünſchte ich, man wählte bey meinen Arbeiten die Letztere, wenn nicht etwa in einzelnen Fällen andere Regeln dagegen ſind.

Der Grund, daß die Komponiſten vier Noten von gleicher Geltung z. B. Sechzehntheile hinſchreiben würden, wenn ſie die bey h) angezeigte Eintheilung haben wollten, ſcheint mir ſehr wenig zu beweiſen. Denn warum ſchreibt man in andern Fällen nicht ebenfalls Sechzehntheile ꝛc. wo man ſie doch gewiß haben will? Auch iſt zwiſchen vier ausgeſchriebenen Sechzehntheilen und dieſen Figuren mit einem Vorſchlage ein merklicher Unterſchied in Anſehung des erforderlichen Vortrages h).

16) Wenn die durch kleine Nötchen angedeuteten Intervalle nicht in der diatoniſchen Tonleiter desjenigen Tones enthalten ſind, woraus das Stück geht, oder in welchen der Komponiſt ausgewichen iſt:

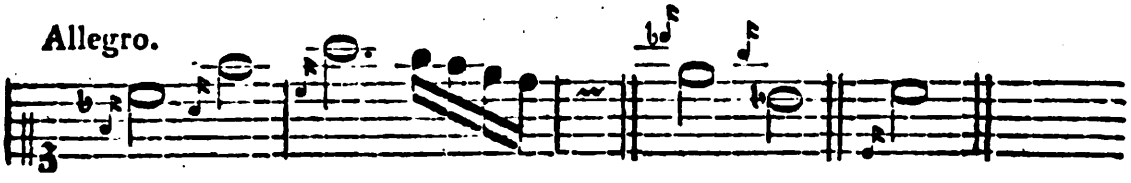


In dem Beyſpiele b) dürften wohl die langen Vorſchläge beſſer gefallen, als die kurzen. Vielleicht deswegen, weil durch die von der vorhergehenden Hauptnote nur wenig entfernten Vorſchläge die Melodie gleichſam geſchmeidiger wird, da ihr hin-

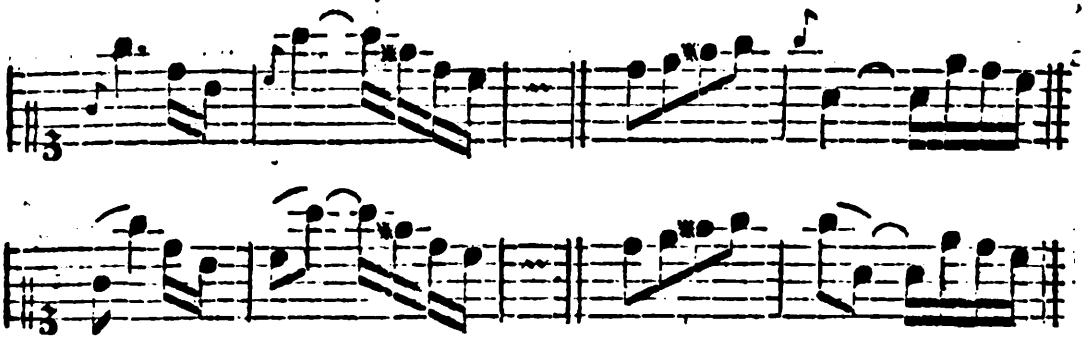
gegen

gegen die entlegenen und ganz frey eintretenden Vorschläge bey a) eine gewisse Schärfe geben, welche bey längerer Dauer in eine widrige Härte ausartet. Die überhäuften modischen Vorschläge in dem dritten Beyspiele a) werden schon an und für sich ekelhaft. Sie äußerst geschwind anzugeben ist alles, was der Spieler dabey thun kann, um sie dem Zuhörer nur einigermaßen erträglich zu machen.

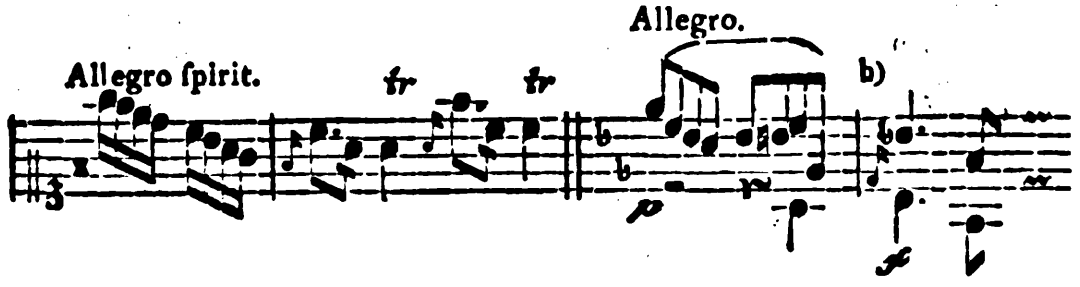
17) Wenn die frey eintretenden Vorschläge weiter, als eine Stufe, von der Hauptnote entfernt sind, oder einen Sprung dagegen machen:



Ich setze diese Vorschläge deswegen mit in die Klasse der größtentheils unveränderlich kurzen, weil ein wirklicher (langer) Vorhalt eigentlich nie weiter, als eine Stufe, von seiner Hauptnote entfernt seyn kann. Wahrscheinlich wollen daher die Komponisten ähnliche Vorschläge größtentheils kurz angegeben haben. Uebrigens weiß ich wohl, daß die springenden Vorschläge von verschiedenen Tonlehrern ohne weitere Rücksicht mit unter die veränderlich langen gerechnet werden. Auch die nachstehende Eintheilung ist nicht ungewöhnlich.



Nach der (in der zweyten Notenreihe) bestimmten Dauer gehören diese Vorschläge weder zu der einen noch zur andern Klasse; denn als lange Vorschläge betrachtet sind sie doch noch zu kurz, und als kurze zu lang. Indeß kann die erwähnte Eintheilung bey zärtlichen, singbaren ꝛc. Stellen von guter Wirkung seyn; nur nach mehreren kurzen Noten in geschwinder Bewegung, bey feurigen, lebhaften ꝛc. Gedanken a) würde ich diese Vorschläge ganz kurz abfertigen, oder sie gleichsam nur berühren. Auch bey b), wo der Vorschlag blos der Auflösung wegen nöthig ist, darf er kaum die Geltung eines Sechzehntheiles bekommen.



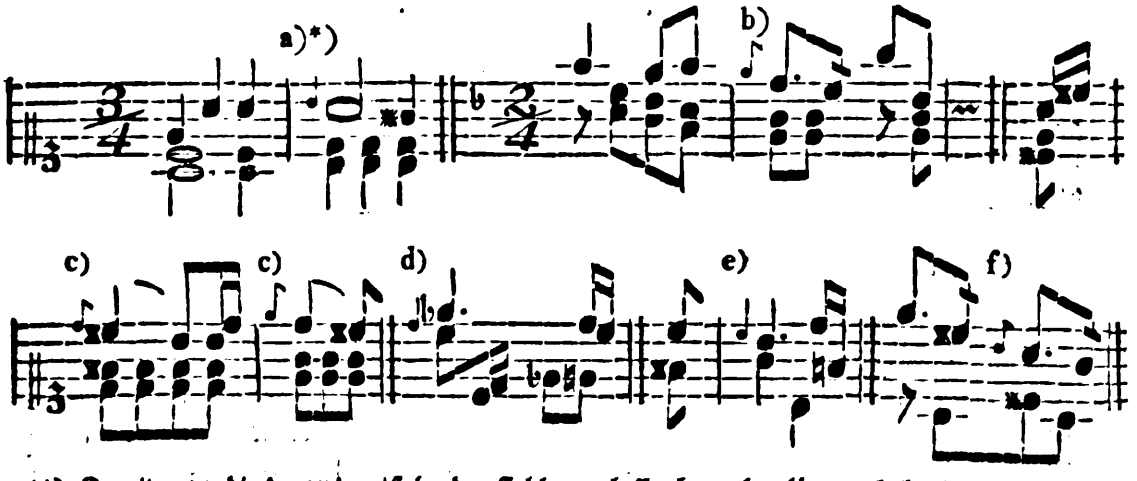
§. 24.

Noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche aus harmonischen Gründen kurz werden müssen, ob sie gleich, der angezeigten Regeln zu Folge, zum Theil lang seyn sollten. Wenn der Komponist die Dauer dieser Vorschläge nicht genau bestimmt hat, so dürften wohl nur Geübtere die richtige Eintheilung derselben errathen; weil man die hierzu erforderliche Kenntniß vom Generalbasse bey dem Anfänger nicht voraussetzen kann.

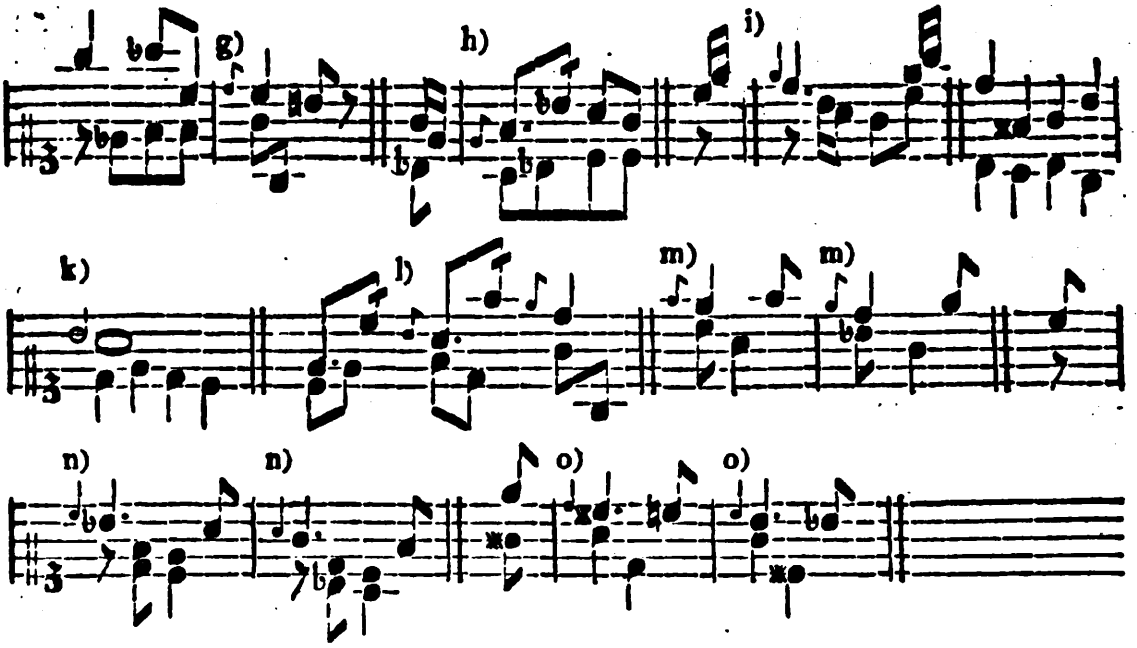
§. 25.

Zu den Vorschlägen, welche nur kurz, oder doch kürzer, als es die Regel erfordert, angegeben werden müssen, gehören noch:

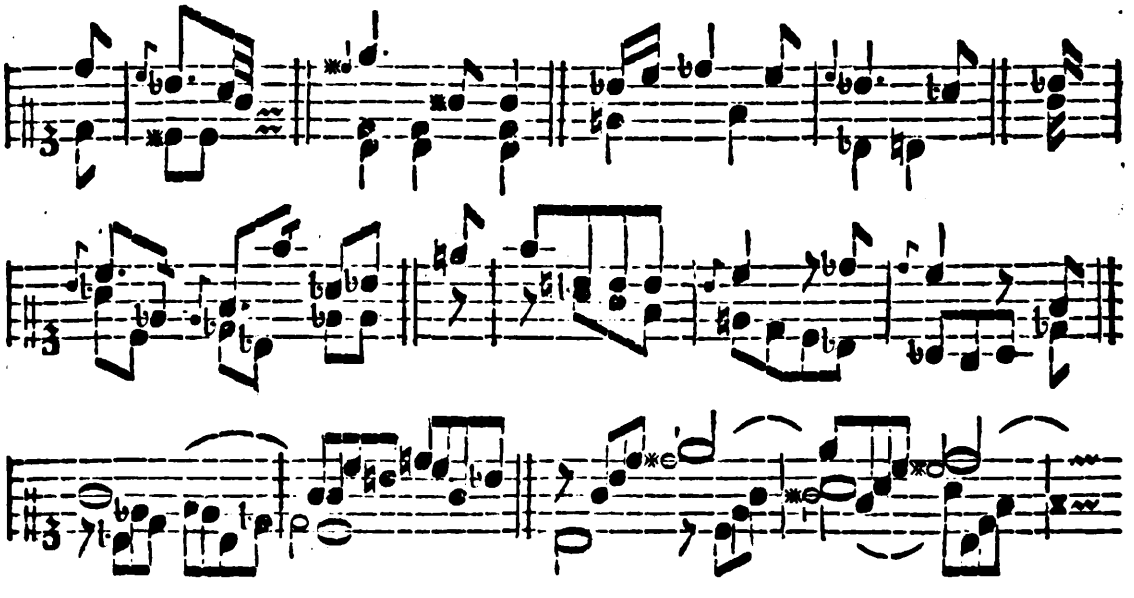
a) solche, wodurch merkliche Fehler in der Harmonie entstehen würden, wenn sie die Dauer erhielten, die ihnen eigentlich zukäme. Z. B.



*) Damit man die daraus entstehenden Fehler ꝛc. besser bemerken könne, habe ich die Vorschläge in den obigen Beyspielen so geschrieben, wie sie außer den angezeigten Ursachen eingetheilt werden müßten. Gäbe man ihnen diese bestimmte Dauer, so entstünden bey a) b) c) und d) offenbare, bey e) und f) verdeckte Oktaven, bey g) h) i) und k) aber offenbare bey l) und m) verdeckte Quinten. In den Beyspielen n) und o) würden die frey eintretenden Septimen eine sehr üble Wirkung thun.



2) solche, die aus verschiedenen Ursachen zu hart und widrig seyn würden, wenn man ihnen die sonst gewöhnliche Geltung gäbe. Z. B.



§. 26.

Dies wäre ungefähr das Nöthigste von den Vorschlägen. Die wenigen Fälle, welche etwa noch übrig seyn mögen, wird ein geschmackvoller Lehrer seinen

Schülern gelegentlich erklären. Wer die Lehre von den Vorschlägen auf sichere Grundsätze und wenige Regeln zurück führen kann, der wird sich ein nicht geringes Verdienst um die Musik erwerben, wenn er seine Resultate der musikalischen Welt mittheilet. Gern will ich alsdann meine Bemerkungen für das, was sie vielleicht schon jetzt sind, nämlich für überflüssig halten.

„Es ist nicht möglich, schreibt Agricola, alle und jede Stellen, welche Vorschläge „erfodern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch „Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches „von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers ab„hängt ꝛc."

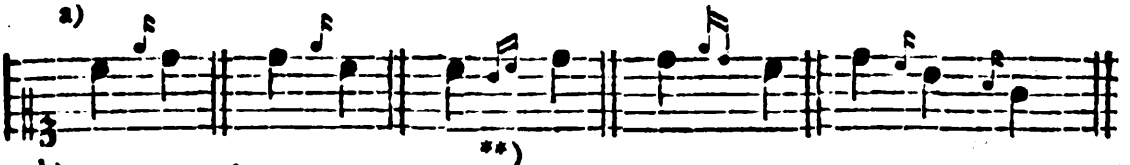
Vierter Abschnitt.

Von den Nachschlägen.

§. 27.

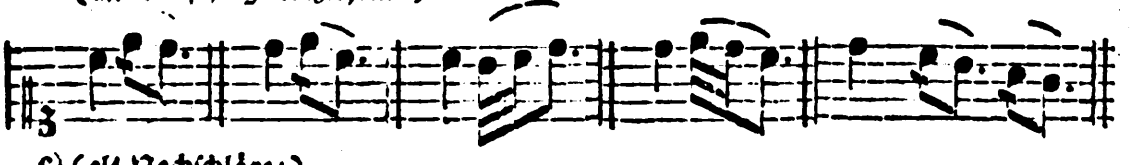
Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, welche nach der Anm. zu §. 9. allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, oder von dieser ihre Dauer erhalten. In sofern sind sie gewissermaßen als das Gegentheil von den Vorschlägen anzusehen. Beyde Arten werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Nötchen andeutet,*) und kein Unterscheidungszeichen beyfügt, wie hier:

a)

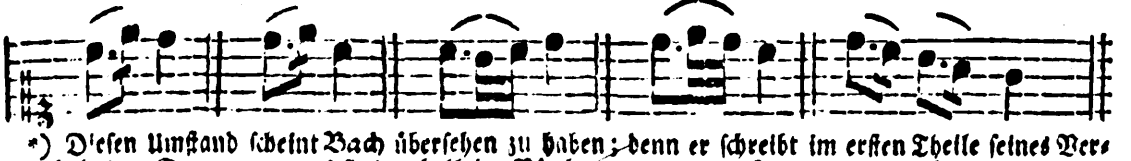


**)

b) (als Vorschläge eingetheilt:)



c) (als Nachschläge:)

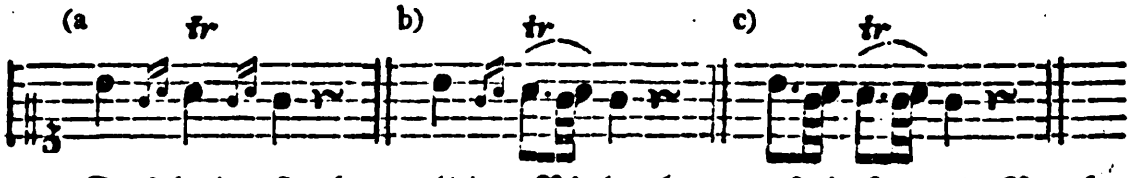


*) Diesen Umstand scheint Bach übersehen zu haben; denn er schreibt im ersten Theile seines Versuches ꝛc. S. 52. §. 23. „Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren ꝛc. gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen „werden ꝛc."

**) Vorschläge von zwey durch kleine Nötchen bestimmten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

§. 28.

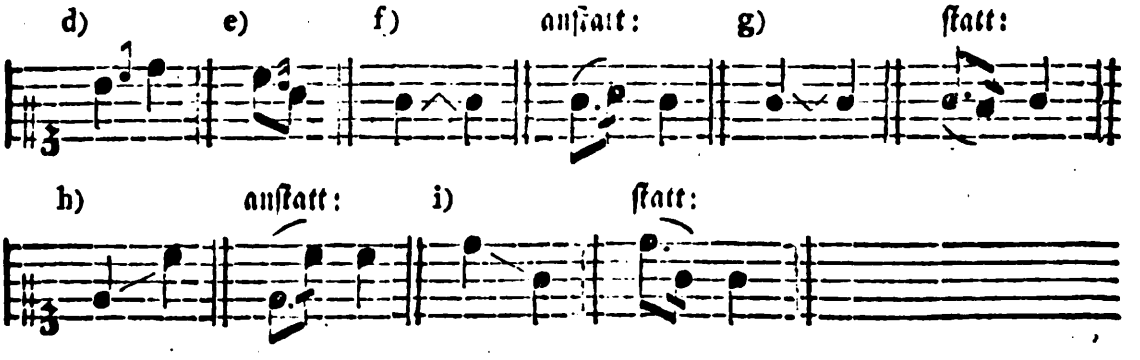
Daß durch diese unbestimmte Schreibart leicht eine fehlerhafte Ausführung entstehen kann, mag unter andern die nachstehende Stelle a) beweisen. Wollte man ja die Nachschläge durch kleine Nötchen andeuten, so müßten sie etwa vermittelst eines Bogens mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden werden. Sicherer aber ist es auf jeden Fall, wenn die Nachschläge durch gewöhnliche Noten bestimmt und gehörig in den Takt eingetheilt werden b), wie es denn jetzt oft geschieht.



Da sich die ersten beyden kleinen Nötchen bey a) auf die folgende Note beziehen, (denn es soll dadurch kein Nachschlag angezeigt werden,) so wäre die Ausführung bey c) falsch. Und doch würde man sie dem Anfänger leicht verzeihen können, weil die Schreibart bey a) zu unbestimmt und ziemlich zweydeutig ist.

Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, wenn man die Figur der kleinen Nötchen, im Fall sie einen Nachschlag bezeichnen sollen, vorwärts kehrte, wie unten bey d) und e). Allein dieses Merkmal fände nur bey den seltenern Nachschlägen von einem einzelnen Nötchen statt, und wäre daher nicht allgemein anwendbar.

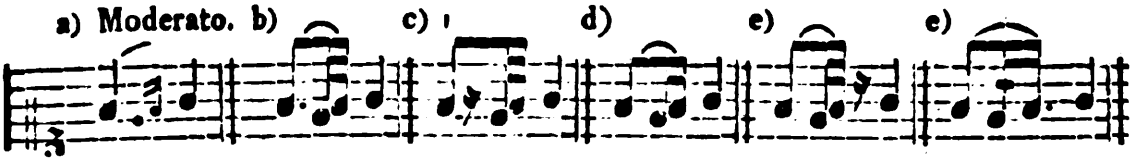
Ehedem wurden steigende Nachschläge wie bey f), fallende wie bey g), springende aber durch einen schrägen Strich h) und i) angedeutet.



§. 29.

Die Nachschläge werden hauptsächlich gebraucht, um den Gesang zusammenhängender zu machen oder einen folgenden Ton vorzubereiten; auch bedient man sich

sich derselben häufig beym Ende eines Trillers. Sie müssen erst alsdann, wenn die Dauer der Hauptnote beynahe vorüber ist, folglich ganz kurz angegeben (geschwind nachgeholt) und an die vorhergehende Note geschleift werden b), es mag ein Bogen darüber stehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) falsch.



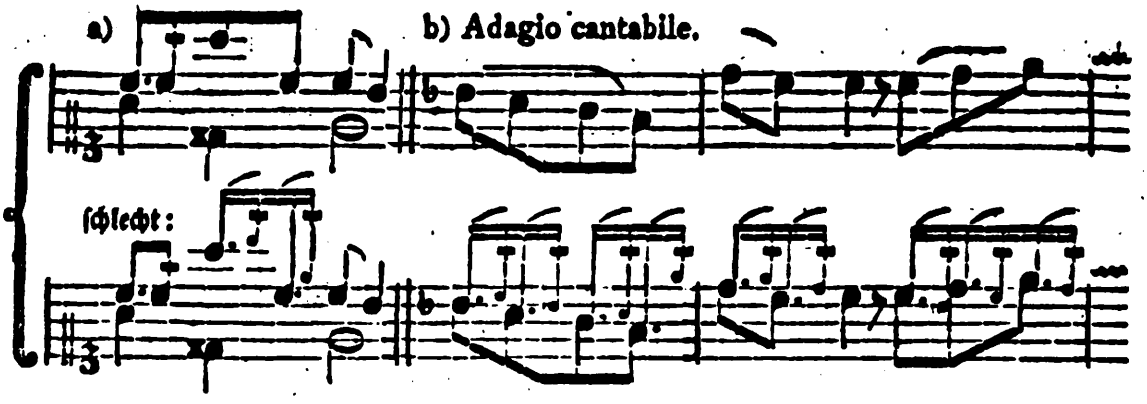
Besonders ist das Pausiren und Verweilen zwischen dem f) und g), in den Beyspielen e), ganz wider die Absicht des Komponisten. Noch eher wäre die Eintheilung bey d) in geschwinder Bewegung zu erdulden.

§. 30.

Man pflegt die Nachschläge in zwey Hauptklassen einzutheilen. In die erste gehören diejenigen Nachschläge, welche nur aus Einer Note bestehen, und in sofern einfache heißen. Die Nachschläge von zwey Noten oder die doppelten machen die zweyte Klasse aus. Beyde Arten sind in der ersten Notenreihe zu §. 27. angezeigt worden.

§. 31.

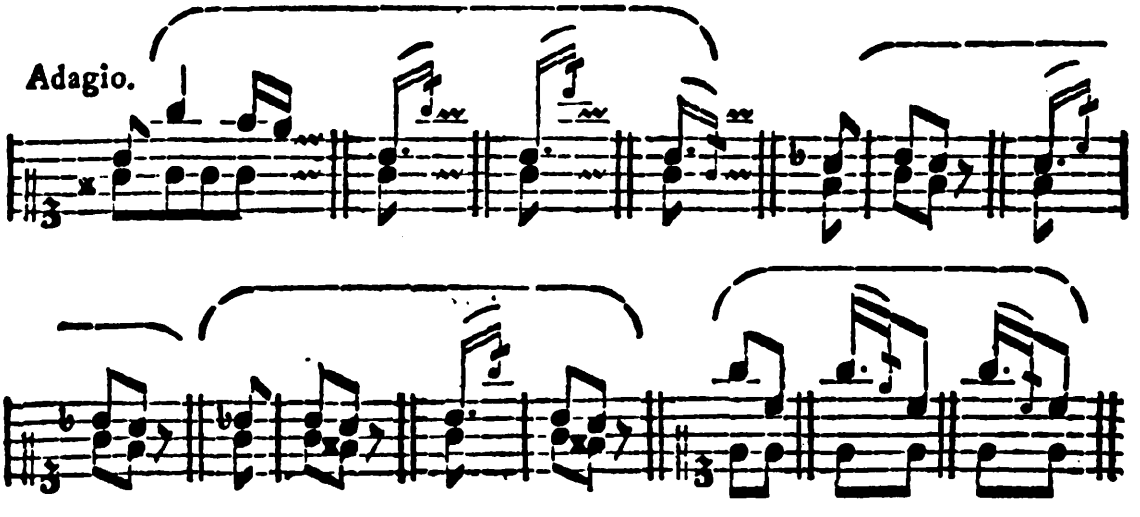
Ich warnte oben gelegentlich vor dem zu häufigen Gebrauche der Vorschläge. Diese Warnung ist in Absicht auf die Nachschläge, besonders von der ersten Klasse, noch nöthiger; denn nur wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler in der Harmonie a), oder sie sind dem guten Geschmacke entgegen b). Aus diesen und andern Gründen pflegen die Komponisten ihren Arbeiten nur selten einfache Nachschläge beyzufügen. Noch weniger sollten diejenigen Klavierspieler, welche weder hinlängliche Kenntnisse von der Harmonie, noch einen sehr gebildeten Geschmack besitzen, ohne ausdrückliche Vorschrift Nachschläge hinzu setzen. Man lasse sich daher nicht durch Beyspiele verleiten, bey den folgenden und ähnlichen Stellen besonders in langsamer Bewegung, willkührliche Nachschläge anzubringen.



In geſchwinder Bewegung, oder wenn der Charakter eines Tonſtückes etwas lebhaft, tändelnd ꝛc. iſt, können dieſe einfachen Nachſchläge bey mehreren abſteigenden Sekunden angebracht werden; aber doch nicht leicht von Ungeübten. Will ſie ein Komponiſt in Klavierſachen ausdrücklich haben, ſo pflegt er ſie als Hauptnoten auszuſchreiben.

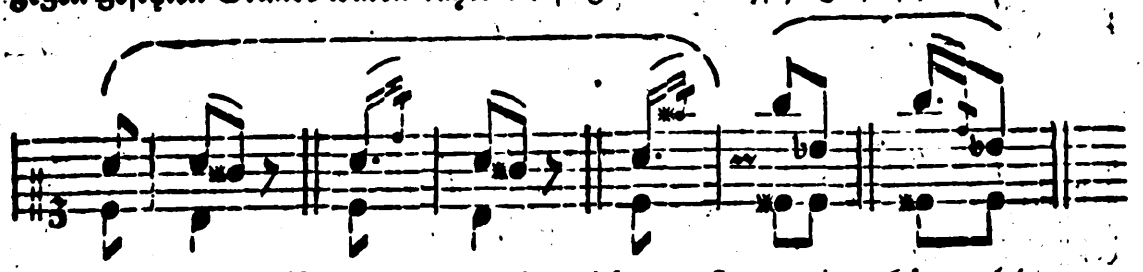
§. 32.

Daß es aber auch Fälle giebt, in welchen dieſer einfache Nachſchlag, etwas ſparſamer angebracht, in mäßiger und langſamer Bewegung gar wohl ſtatt finden kann, und zur Verzierung des Geſanges dient, mögen die nachſtehenden Stellen beweiſen.

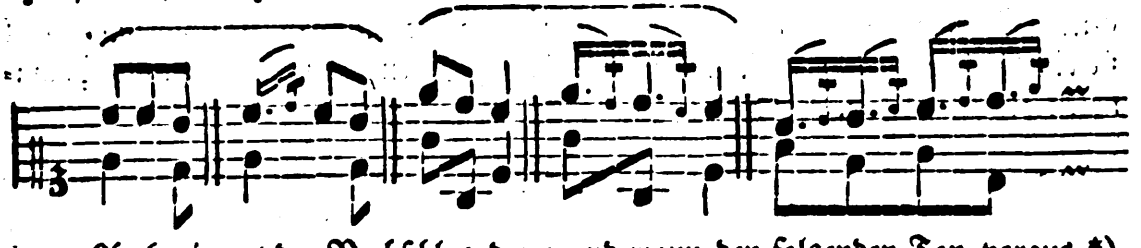


Man ſieht hieraus, daß auch bey Sprüngen ein Nachſchlag angebracht werden kann; wenn er nämlich ein Intervall aus der zum Grunde liegenden Harmo-

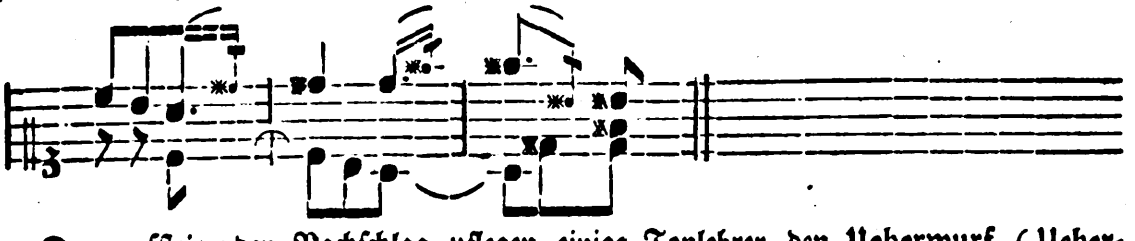
nie ist, oder, wie man gewöhnlich sagt, zur Harmonie gehört. Aus dem entgegen gesetzten Grunde wären daher die folgenden Nachschläge falsch.



Doch ist ein Nachschlag, welcher nicht zur Harmonie gehört, alsdann erlaubt, wenn er nur Eine Stufe höher oder tiefer steht, als die vorhergehende Hauptnote, wie hier:



Auch nimmt der Nachschlag dann und wann den folgenden Ton voraus *), und bereitet ihn gewissermaßen vor, z. B.

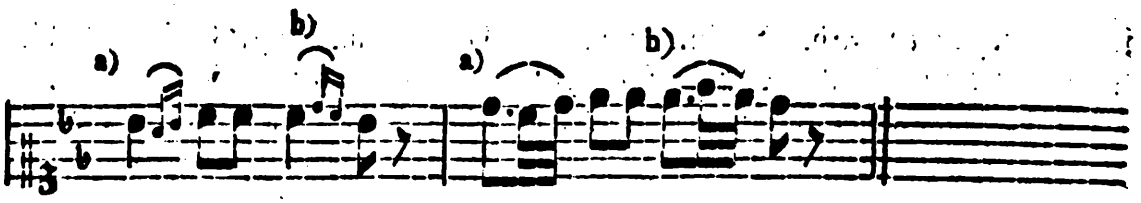


Den aufsteigenden Nachschlag pflegen einige Tonlehrer den Ueberwurf (Ueberschlag) zu nennen; da hingegen ein absteigender Nachschlag in ihrer Sprache der Rückfall (Unterschlag) heißt.

§. 33.

Der doppelte Nachschlag wird, außer dem Triller, am gewöhnlichsten bey auf- und absteigenden Sekunden gebraucht. Steigen die beyden Hauptnoten, zwischen welche der Nachschlag kommen soll, so bedient man sich des so genannten **Nachschlages von unten** a). Im entgegen gesetzten Falle findet der etwas seltnere **Nachschlag von oben** statt b). Doch wird hierbey eine gemäßigte oder langsame Bewegung voraus gesetzt.

*) In der Kunstsprache heißt dies: anticipiren.



Alles was der Spieler bey diesen Nachschlägen zu beobachten hat, ist oben §. 29. gesagt worden. Einige besondere Bemerkungen über den doppelten Nachschlag werden schicklicher bey dem Triller vorkommen.

Sehr gut und ausführlich hat Agricola in Tosi's mehrmals erwähnter Anleitung ꝛc. von den Vor- und Nachschlägen geschrieben. Auch in Hillers Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange findet man verschiedene Bemerkungen darüber. Bachs Versuch ist den Klavierspielern ohnedies schon bekannt.

Viertes Kapitel.

Von den wesentlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Unter Manieren versteht man diejenigen Verzierungen, welche statt gewisser simpeln Töne angebracht werden. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bey: sie beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängender; sie unterhalten die Aufmerksamkeit; sie geben den Tönen, bey welchen sie angebracht werden, einen größern Nachdruck, so daß dadurch ein Tonstück sprechender wird; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück u. s. w.

§. 2.

Die Nothwendigkeit der Manieren nun noch weitläuftig zu erweisen, halte ich für überflüssig, da der Nutzen derselben so einleuchtend ist, daß ihn nicht leicht

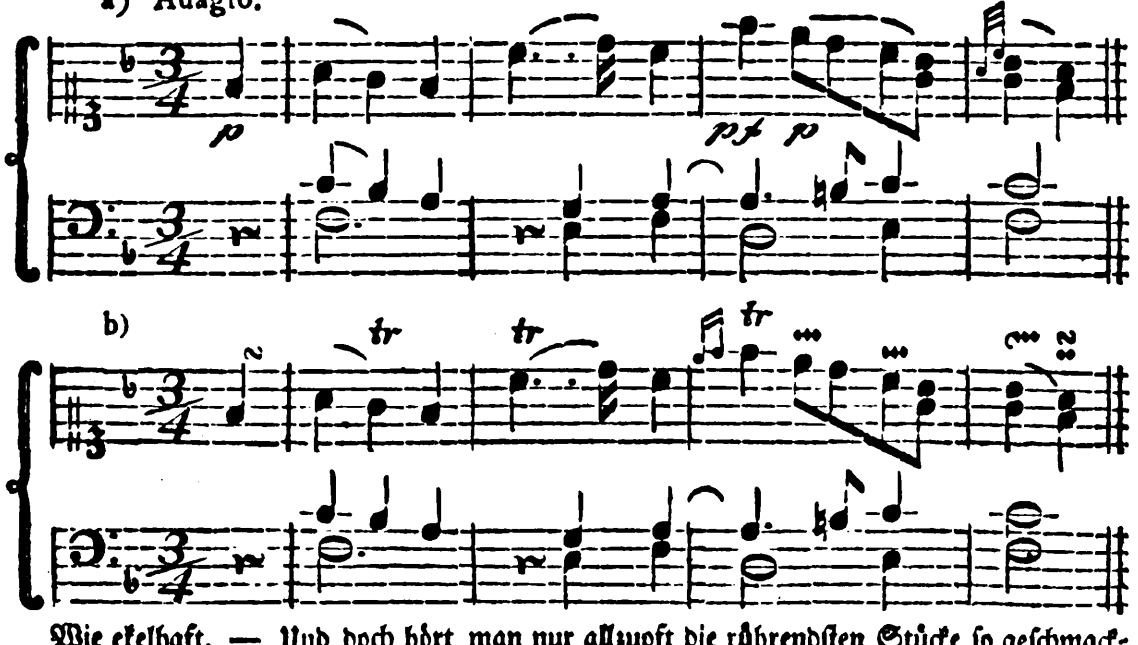
jemand verkennen wird. Beſonders ſind bey dem gegenwärtigen Geſchmacke die Manieren ein ſehr nöthiges Bedürfniß geworden. Denn man weiß aus der Erfahrung, daß manches vortrefliche Tonſtück viel verliert, vielleicht nur die halbe Wirkung thut, wenn es ohne alle Manieren (die Vorſchläge mit darunter begriffen) geſpielt wird; da hingegen eine ſehr mittelmäßige Arbeit durch gut gewählte Manieren ungemein gehoben werden kann.

Sollte ſich jemand von der Nothwendigkeit der Manieren nicht überzeugt finden, der höre ein Adagio von Bach, Häßler, Wolf ꝛc. mit den vorgeſchriebenen Manieren, alsdann aber ohne dieſelben. Im letztern Falle wird er bey mehreren Stellen etwas Leeres bemerken.

§. 3.

Wenn ich vorher den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren empfahl, ſo muß ich nun auch vor überhäuften und ohne Auswahl angebrachten Manieren warnen. Ein einziges Beyſpiel wird hinreichend ſeyn, jeden nicht ganz Geſchmackloſen zu überzeugen, daß zu viele Manieren eine ſehr widrige Wirkung thun. Man ſpiele die folgenden Takte erſt ganz ſimpel a), alsdann aber mit den vorgeſchriebenen Manieren b).

a) Adagio.



Wie ekelhaft. — Und doch hört man nur allzuoft die rührendſten Stücke ſo geſchmacklos hertrillern. Wer nicht fühlt, daß in dem obigen Beyſpiele ein ſchöner ſingender Ton ungleich mehr Wirkung thut, als die Ausführung bey b), dem iſt weiter nicht zu rathen.

§. 4.

§. 4.

Daß die Manieren nicht blos ein Werk der Kunst sind, sondern oft durch die Empfindung selbst an die Hand gegeben werden, hat Sulzer schon angemerkt. Aber freylich wird hierbey ein richtiges Gefühl voraus gesetzt. Demjenigen, welcher z. B. das obige Adagio mit den beygefügten Manieren b) überhäufte, würde man wohl schwerlich ein richtiges Gefühl zugestehen können. — Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichsam vorbey eilende, Vortrag bey unbedeutenden Intervallen, die jedem Affekte angemessene aber unmöglich immer genau zu bestimmende Modifikation des Tones, und ähnliche Behandlungsarten, können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren genannt werden; sie sind aber blos die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieses Gefühl nicht, so ist er zu bedauren; denn er wird durch alle Regeln, die man ihm etwa hierüber geben könnte, nicht dahin gebracht werden, ein Tonstück vollkommen gut und sprechend vorzutragen.

Einige nähere Winke über diese aus der Empfindung entstehende Manieren werde ich im Kapitel von dem Vortrage geben.

§. 5.

Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklassen einzutheilen. Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelschlag u. s. w. heißen wesentliche. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten selbst vorgeschrieben.

Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, welche von dem Spieler erfunden oder doch nur selten vorgeschrieben werden. Sie machen die zweyte Hauptklasse aus, und bestehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl. Da diese weniger bestimmten Manieren größtentheils von der Willkühr des Spielers abhängen, so mögen sie zufällige oder willkührliche Verzierungen heißen.

In dem gegenwärtigen Kapitel schränke ich mich blos auf die erste Hauptklasse ein. Diese zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur ersten Abtheilung gehören die wesentlichen Manieren, welche durch zwey bis drey kleine Nötchen angedeutet werden. Die Manieren der zweyten Abtheilung haben ihre bestimmte Zeichen, z. B. ∽, ~, tr ꝛc.

§. 6.

Da die wesentlichen Manieren in den meisten Tonstücken für das Klavier sorgfältig angezeigt sind, so kommt es hierbey vorzüglich auf die richtige Ausführung an. Diese zu bestimmen ist daher die Hauptabsicht bey dem gegenwärtigen Kapitel; indessen werde ich doch gelegentlich mit anmerken, wo diese oder jene Manier ins besondere statt finden kann, im Fall der Komponist oder der Notenschreiber ꝛc. in der Bezeichnung der Manieren nachlässig gewesen ist. Einige allgemeine Bemerkungen über den willkührlichen Gebrauch der wesentlichen Manieren folgen sogleich.

§. 7.

1) Man sey überhaupt nicht verschwendrisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken deren Charakter Traurigkeit, Schmerz, Schwermuth, Ernst, Unschuld, Naivität u. dgl. ist; denn oft wird in solchen Fällen durch eine einzige zur Unzeit angebrachte Manier die abgezielte Wirkung merklich geschwächt. Weit weniger hat man dies in Tonstücken von einem zärtlichen, lebhaften, freudigen, tändelnden ꝛc. Charakter zu besorgen.

2) Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind. In einem Largo mesto z. B. würden viele Triller, Mordenten, Schneller u. dgl. nicht die beste Wirkung thun; da hingegen ein punktirter Anschlag, Schleifer, Vorschlag ꝛc. hierbey dem Affekte weit angemessener ist.

3) Man richte sich in Absicht auf die geschwindere oder langsamere Ausführung der Manieren, so viel als möglich, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonstückes. Im Allegro z. B. muß der Triller geschwinder geschlagen werden, als im Adagio. Eben so erfordern die punktirten Schleifer, die Anschläge ꝛc. eine dem Charakter gemäße geschwindere oder langsamere Ausführung.

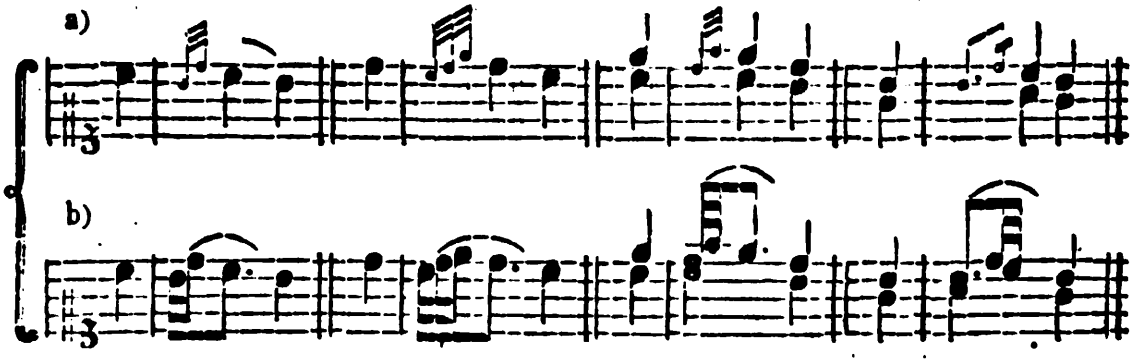
4) Man wechsele, um die allzu große Einförmigkeit zu vermeiden, mit verschiedenen Manieren ab. Doch versteht es sich, daß man auch in dieser Rücksicht eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl treffen muß. Oft wird man so gar durch die längere oder kürzere Dauer der Note bestimmt, eine größere oder kleinere Manier anzubringen.

§. 8.

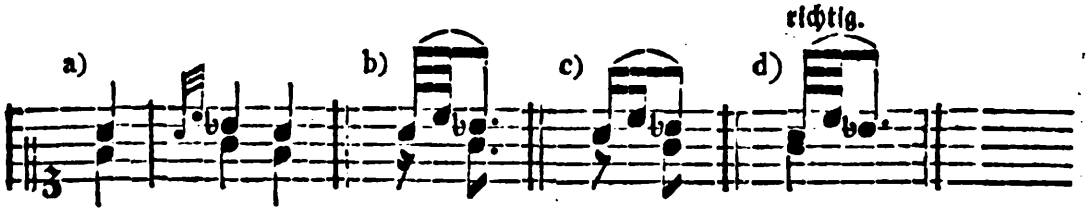
Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren, (blos die im vorhergehenden Kapitel erwähnten Nachschläge ausgenommen,) erhalten ihre Dauer ꝛc., nach

Art

Art der Vorſchläge, von der folgenden Note. Daher dürfen dieſe Manieren nicht eher eintreten, bis man an ihrer Stelle die Hauptnote ſelbſt ſpielen würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geſchleift.

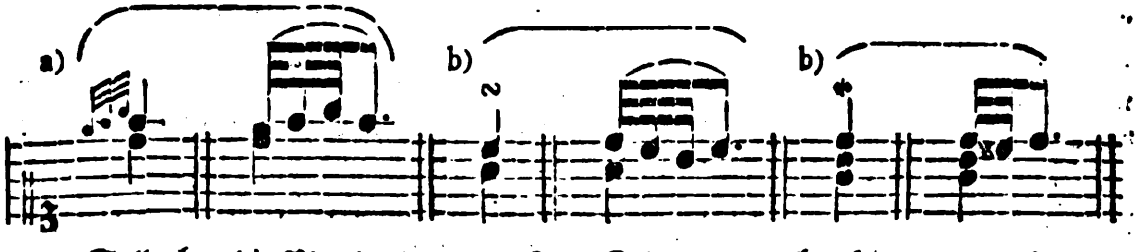


Bey dieſer Gelegenheit warne ich vor der nachſtehenden ziemlich gewöhnlichen aber fehlerhaften Ausführung bey b) und c). Alles, was ich im 16ten Paragraphen des vorhergehenden Kapitels geſagt habe, das paßt, unter veränderten Umſtänden, ebenfalls auf die durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren, und kann alſo hierbey ſtatt einer nähern Erklärung dienen.

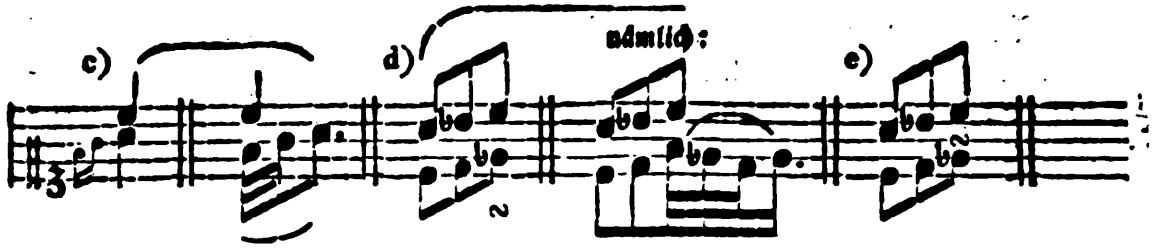


§. 9.

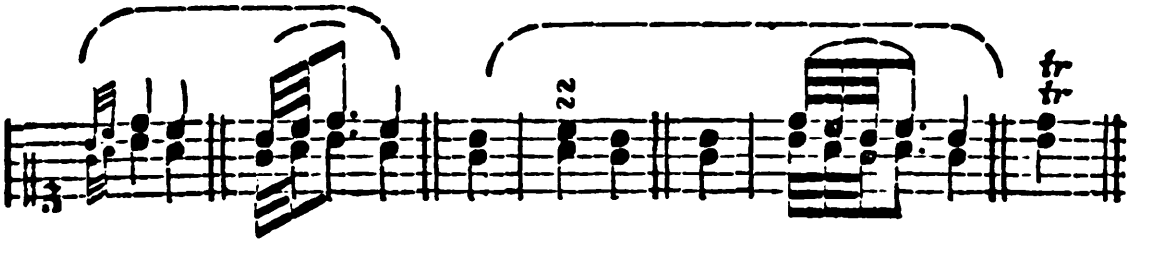
Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrſtimmigen Griffen ſtehen, beziehen ſich blos auf die Oberſtimme, nämlich:



Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, ſo ſind die kleinen Nötchen abwärts geſtrichen c), oder das Zeichen der Manier ſteht unter der tiefern Note d), allenfalls auch zwiſchen beyden Stimmen e) u. ſ. w.



Nur alsdann, wenn die kleinen Nötchen, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander ſtehen, ſoll die Manier in beyden Stimmen angebracht werden. Z. B.



§. 10.

Die weſentlichen Verſetzungszeichen eines Tonſtückes beziehen ſich nicht blos auf die Noten, ſondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn alſo in G dur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, ſo heißt der höhere Ton dieſer Manier nicht f, ſondern fis u. ſ. w. Soll der Spieler von dieſer Regel abweichen, ſo wird es entweder durch ein ♮ ausdrücklich angedeutet, oder es können andere Gründe vorhanden ſeyn, welche dieſe Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

§. 11.

Verſchiedene Lehrer laſſen ihre Schüler eine geraume Zeit hindurch, oft wohl Jahre lang, die aufgegebenen Stücke ohne die vorgeſchriebenen Manieren ſpielen. Dieſe Methode iſt, dünkt mich, nicht zu empfehlen; denn man weiß, wie viele Uebung verſchiedene Manieren erfordern. Wenn ſoll nun der Schüler dieſe Uebung anfangen? Etwa alsdann, wenn er ſchon eine ziemliche Fertigkeit im Notenleſen hat? Das möchte ungefähr im dritten, und bey vielem Fleiße ꝛc. höchſtens im zweyten Jahre der Fall ſeyn. Soll denn aber der Lernende alsdann erſt ſeinen Geſchmack zu bilden ſuchen, wenn er ihn durch ſteifes Spielen ſchon halb verdorben hat?

Ich sollte meinen, es wäre besser, wenn man ihn wenigstens die leichtern Manieren bald üben ließe. Daß dies aber nicht gleich in den ersten Stunden geschehen darf, versteht sich von selbst. Gesetzt der Schüler brächte die etwas schwerern Manieren in dem ersten Jahre nicht mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe heraus, so hat er doch den Vortheil von dieser Uebung, daß er sich allmählich an den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren gewöhnt, und gelegentlich die Stellen kennen lernt, wobey eine oder die andere Manier statt finden kann. Außerdem hat die erwähnte Uebung auch einen merklichen Einfluß auf verschiedene Passagen, auf die Fingersetzung, auf den Vortrag u. d. m. Aus diesen und andern Gründen rathe ich nochmals die Manieren fleißig üben zu lassen.

Zweyter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, welche durch kleine Nötchen angedeutet werden.

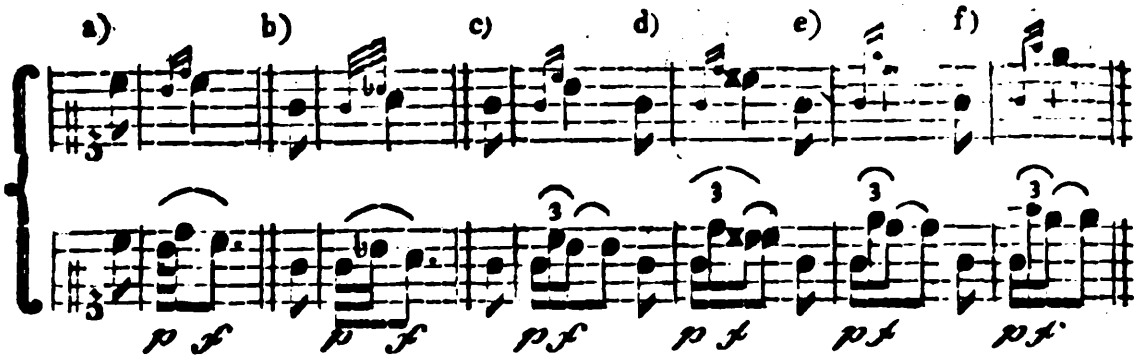
§. 12.

Von dem Anschlage. (Doppelvorschlage.)

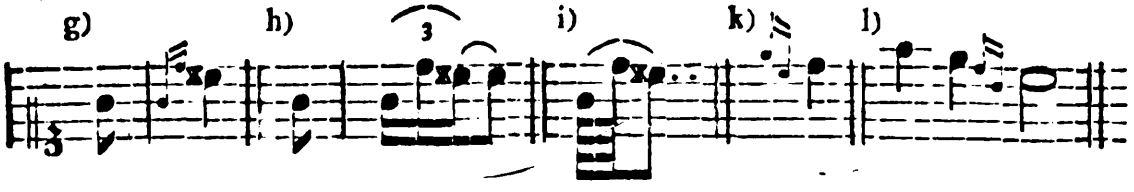
Wenn man zwey Vorschläge, einen von unten und den andern von oben, zusammensetzt, so entsteht hieraus der so genannte **Anschlag**, welchen verschiedene Tonlehrer, in Rücksicht seiner Entstehung, nicht unschicklich den **Doppelvorschlag** nennen. Er wird auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang**, gebraucht. Im ersten Falle kommt er gewöhnlich unter dem Beynamen der **unpunktirte** vor, oder man nennt ihn, wenn keine Verwechselung zu besorgen ist, nur schlechthin den **Anschlag**. Auf die zweyte Art gebraucht heißt er der **punktirte** oder **verlängerte**.

§. 13.

Der **kurze** oder **unpunktirte** Anschlag hat am gewöhnlichsten den Ton unter und über der (folgenden) Hauptnote zu Vorschlägen a); wenigstens bleibt der zweyte Vorschlag immer unverändert, nämlich die Sekunde über der Hauptnote. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich, und wiederholt dann und wann die vorhergehende Hauptnote b); daher entsteht in diesem Falle oft ein Anschlag von der bey c) ꝛc. angezeigten Art.



Der unter der zweyten Notenreihe beygefügte Vortrag zeigt, daß diese Anschläge insgesammt schwächer angegeben werden, als die folgende Hauptnote. *) Die geschwindere oder etwas langsamere Ausführung dieser Manier hängt größtentheils von dem Standorte des ersten kleinen Nötchens ab. Verhält sich dies zu der folgenden Hauptnote nur wie eine Sekunde, so wird der Anschlag immer unverändert, nämlich geschwind, gespielt. Etwas langsamer trägt man diese Manier vor, wenn das erste kleine Nötchen von der folgenden Hauptnote mehrere Stufen entfernt ist, wie bey c) d) e) und f). Da diese springenden Anschläge am gewöhnlichsten über etwas langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabey nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung bey h) besser, als die bey i).



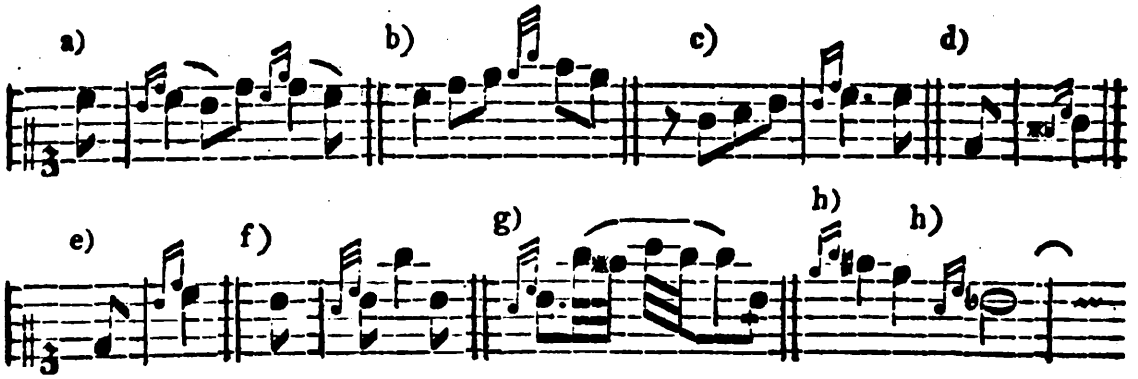
Der Anschlag im Absteigen k) kommt selten vor. In dem Beyspiele l) wäre er nicht übel angebracht, um den Gesang zusammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einschnitt in gewissen Fällen nicht zu merklich werden soll.

§. 14.

Am gewöhnlichsten bedient man sich des unpunktirten Anschlages vor einer wiederholten Note, besonders wenn die folgende tiefer steht a); außerdem auch vor aufsteigenden Sekunden, und zwar vor der letzten steigenden (höhern) Note, nach welcher der Gesang wieder tiefer gelenkt wird b), oder wenigstens nicht höher steigt c); in langsamer Bewegung vor Quarten d) und Septimen e); auch vor

*) Wie mich dünkt, ein Beweis, daß die unveränderlich kurzen Vorschläge schwach gespielt werden können. (S. Anm. 1. zu §. 19. Seite 219. oben.)

vor andern Sprüngen, wobey die Harmonie unverändert bleibt, und der vorige Ton nachher wieder eintritt f); vor und nach Einſchnitten h) u. ſ. w. Ueberhaupt genommen bringt man die Anſchläge am ſchicklichſten in langſamer oder gemäßigter Bewegung an; doch findet vor einer wiederholten Note der Anſchlag auch in etwas lebhafter Bewegung ſtatt.



§. 15.

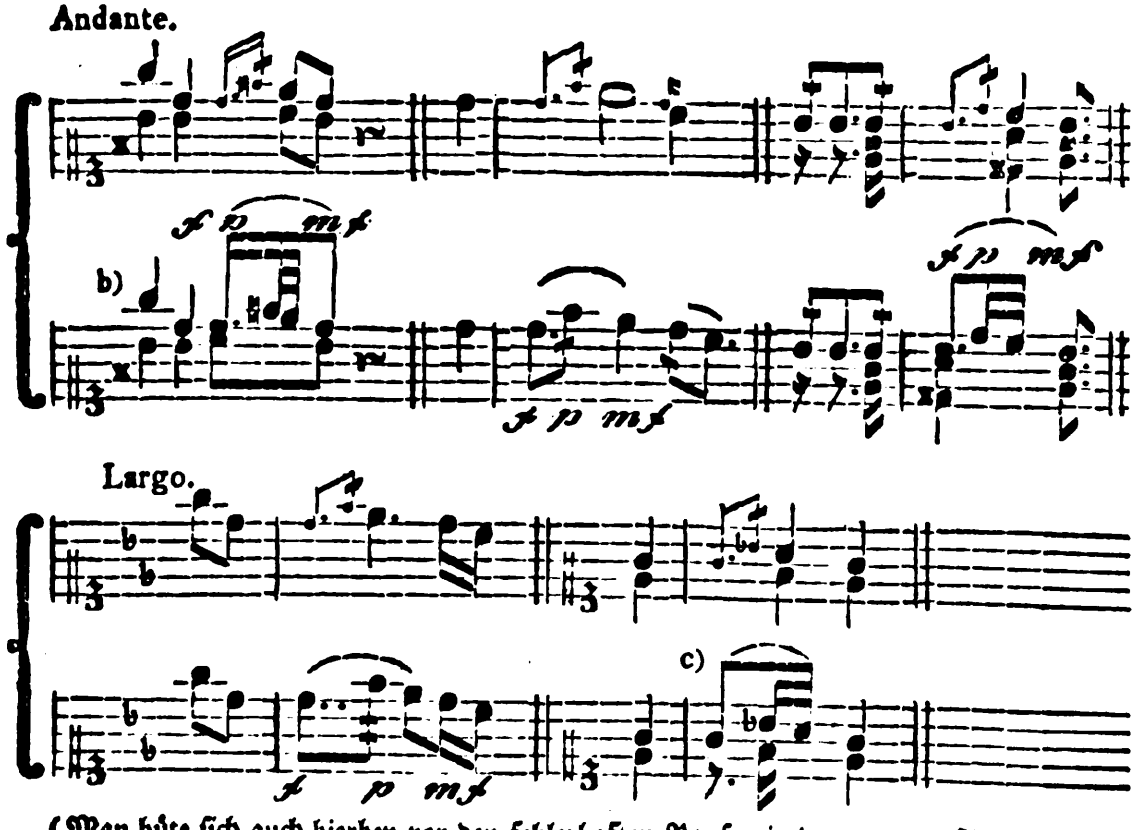
Da der Anſchlag den Ton, bey welchem er angebracht wird, ſtark accentuirt, und ihn alſo wichtig macht, ſo folgt daraus, daß dieſe Manier nie anders, als auf einem guten Takttheile oder Hauptgliede ſtehen darf, und folglich bey einer unbedeutenden (durchgehenden) Note nicht ſtatt finden kann; vorausgeſetzt daß dadurch dem Taktgefühle nicht abſichtlich entgegen gearbeitet werden ſoll. Denn welcher Redner würde wohl auf die unbedeutendſten Silben einen merklichen Nachdruck legen? Aus dieſem Grunde wären die Anſchläge in dem nachſtehenden Beyſpiele, meines Erachtens, ſehr zur Unzeit angebracht.

§. 16.

Der lange oder punktirte Anſchlag, welcher aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorſchlage zuſammengeſetzt iſt, kann nur in langſamer oder ſehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr

*) Dies Beyſpiel hat Mozart in ſeiner gründlichen Violinſchule S. 204. gleichwohl als Muſter eingerückt.

oder weniger langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Affekt mehr oder weniger zärtlich, traurig ꝛc. ist. Die eigentliche Dauer dieser Manier läßt sich daher nicht immer ganz genau bestimmen; indeß habe ich die gewöhnlichste Geltung derselben unten bey b) angezeigt. Man sieht daraus, daß die Hauptnote selbst nie über die Hälfte, gemeiniglich nur den kleinsten Theil von ihrer Dauer erhält, da der erste Ton des Anschlages, oder das punktirte Nötchen, fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch das zweyte kleine Nötchen bestimmte Ton angegeben wird, je besser ist die Ausführung. Den erforderlichen Vortrag (in Ansehung der Stärke und Schwäche) habe ich durch das beygefügte forte und piano angedeutet.



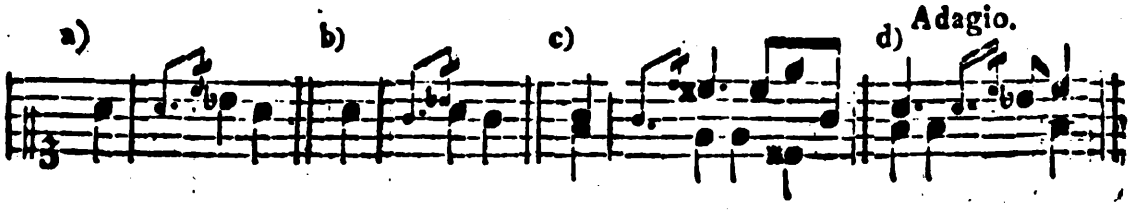
(Man hüte sich auch hierbey vor den fehlerhaften Pausen in der zweyten Stimme c).

§. 17.

Der punktirte Anschlag steht ebenfalls vor steigenden Sekunden, wenn die Melodie wieder fällt a); etwas seltner vor wiederholten Noten b) und übermä-

ßigen

ßigen Quartensprüngen c). Aber nie kann diese Manier vor einer durchgehenden Note statt finden, daher wäre der Anschlag in dem Beyspiele d) schlecht angebracht.



Von dem Schleifer.

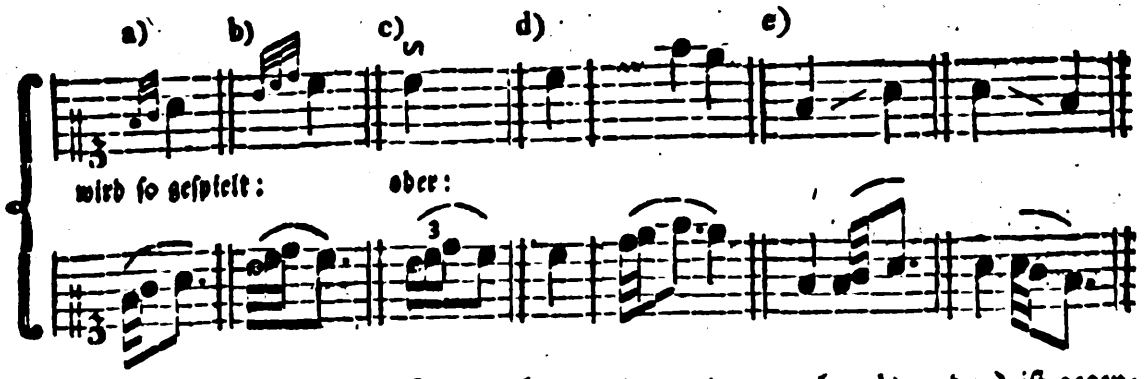
§. 18.

Der Schleifer (*Coulé*) besteht aus zwey oder drey stufenweise steigenden oder fallenden Vorschlägen, welche — wie schon die Benennung sagt — jederzeit an ihre Hauptnote geschleift werden, diese mag eine Stufe höher oder tiefer stehen, als der letzte Ton der erwähnten Manier.

Der Unterschied zwischen dem Anschlage und dem (ihm ähnlichen) Schleifer von zwey Nötchen besteht hauptsächlich darin, daß der Letztere jederzeit stufenweise fortschreitet a), da hingegen der Anschlag allemal aus einem Sprunge zusammengesetzt ist b). Füllt man diesen Sprung aus, so entsteht der Schleifer von drey Vorschlägen c). Die Zusammensetzung des Schleifers und Anschlages bey d) e) und f) gehört bis jetzt mehr zu den willkührlichen Verzierungen, als zu den wesentlichen Manieren.

§. 19.

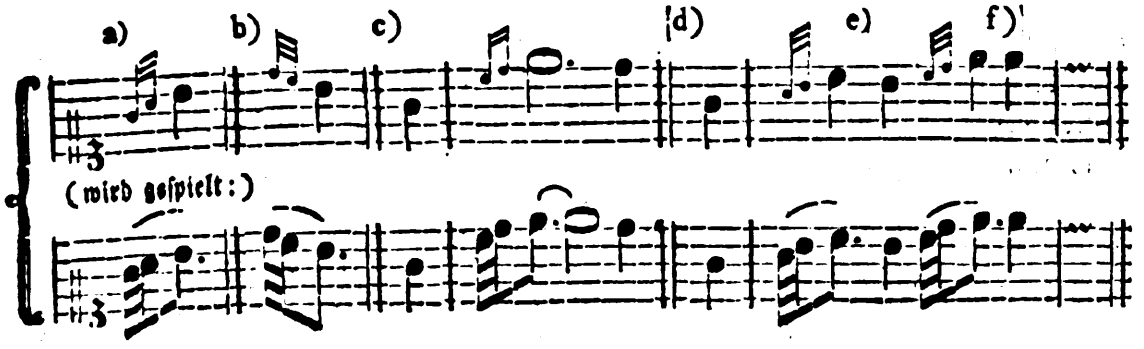
Es giebt zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich kurze oder unpunktirte, und lange oder punktirte. Die erste Art besteht entweder aus zwey a) oder drey b) kurzen Vorschlägen, welche gewöhnlich durch kleine Nötchen angedeutet werden. Doch hat Bach zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, statt der kleinen Nötchen, das Zeichen bey c) eingeführt, „weil diese Manier, wie er anmerkt, einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen „gleich ist.“ Andere nennen diesen Schleifer einen aufsteigenden oder umgekehrten Doppelschlag.

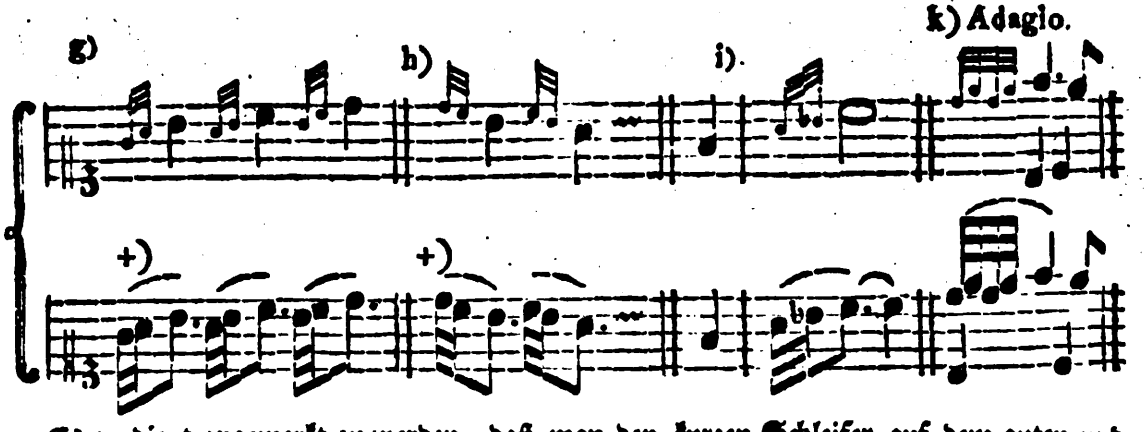


Die Bezeichnung des Schleifers durch ∾ und ⌒ oder ⌣ bey d) und e) ist gegenwärtig in Deutschland gar nicht mehr oder nur äußerst selten üblich, und aus verschiedenen Gründen auch eben nicht zu empfehlen. (S. die Anm. *) zu §. 3. Seite 202. desgl. die Anm. zu §. 28. Seite 231. h) und i).

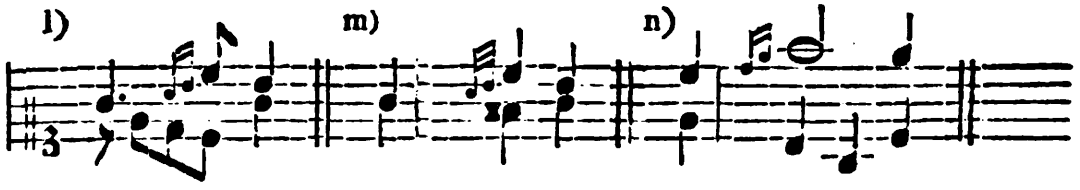
§. 20.

Der unpunktirte Schleifer von zwey Tönen kommt im Auf- a) und Absteigen b) vor; doch ist die letztere Art etwas seltener. In beyden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muß diese Manier, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, geschwind gespielt werden c). Am häufigsten bringt man den Schleifer bey einem Quartensprunge an d), besonders wenn die folgende Note tiefer e) oder wenigstens nicht höher f) steht, als die Hauptnote selbst. Außerdem findet er auch vor mehreren steigenden g) und fallenden h) Sekunden statt. Doch wird er in ähnlichen Fällen meistentheils ausgeschrieben, wie bey +). Vor steigenden Quinten i) und Sexten c) kann diese Manier ebenfalls angebracht werden, jedoch am schicklichsten in Tonstücken von lebhaftem ꝛc. Charakter; da hingegen der etwas seltene Doppel- (verdoppelte) Schleifer k) vorzüglich in langsamer Bewegung gute Wirkung thut.





Es verdient angemerkt zu werden, daß man den kurzen Schleifer auf dem guten und schlechten Takttheile, aber freylich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzubringen pflegt. Bach gebraucht ihn in den Beyspielen seines Versuches ꝛc. immer auf dem guten Takttheile; Agricola hingegen macht in Tosi's Anleitung zur Singkunst S. 88. die Bemerkung, „daß ein Schleifer, der einen Sprung ausfüllet, eigentlich „auf das schlimme Taktglied falle," (wie unten bey l). Allein noch kann ich den Grund dieser Behauptung nicht errathen; vielmehr scheint mir ein Schleifer von der angezeigten Art füglich auf dem guten Takttheile statt zu finden, wie in den nachstehenden Beyspielen m) und n).



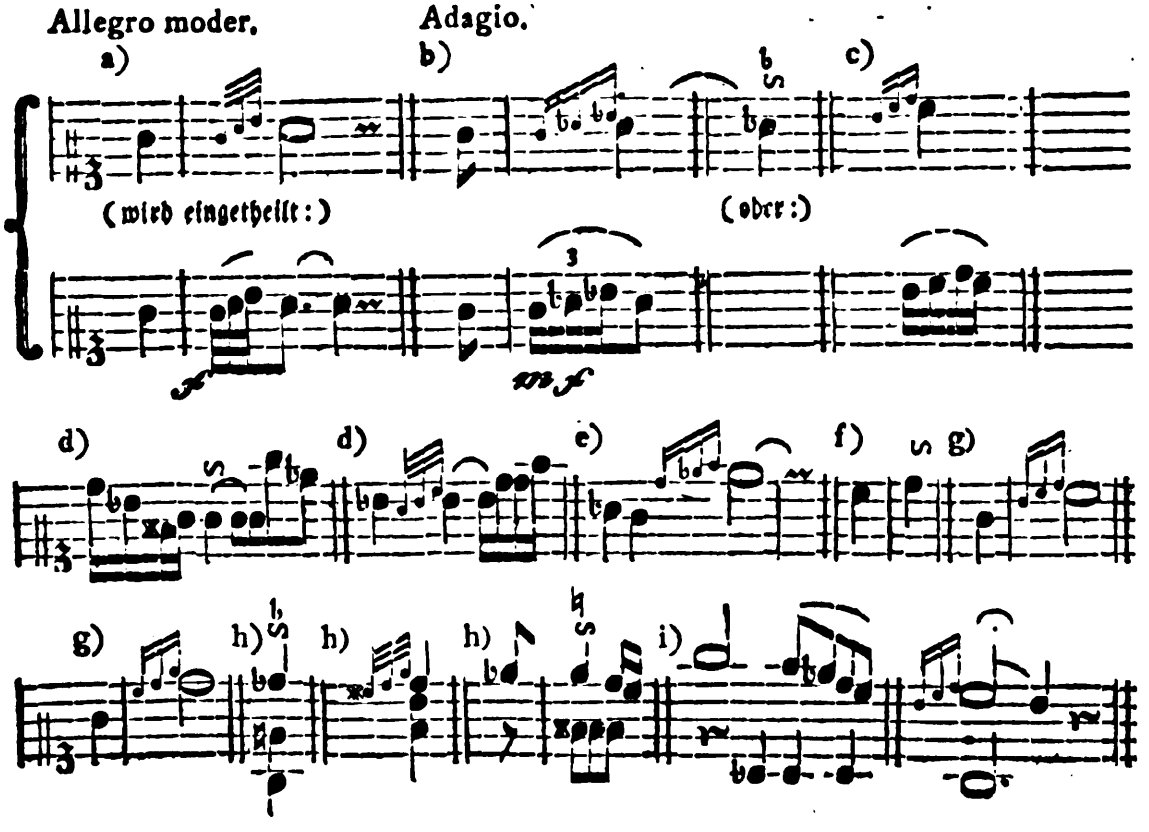
Ueberhaupt dürfte die erwähnte Anmerkung von Agricola wohl nur Wenigen einleuchtend seyn. Was er aber weiter unten schreibt, ist verständlich genug. „Viele „Clavieristen aus der untersten Classe" (heißt es) „haben die üble Gewohnheit vorzüglich an sich, daß sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel, wider den „Mangel aller andern wesentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte sich ihnen „nachzuahmen."

§. 21.

Der Schleifer von drey Tönen, oder der umgekehrte (aufsteigende) Doppelschlag erfordert eine dem jedesmaligen Affekte angemessene, und folglich sehr verschiedene Ausführung. Hat das Tonstück einen muntern Charakter, so wird dieser Schleifer geschwind und stark vorgetragen a); je trauriger aber der Affekt ist, je matter und langsamer führt man die erwähnte Manier aus b). Doch darf sie der folgenden Hauptnote nicht leicht mehr als ungefähr die Hälfte von ihrer Dauer entziehen, daher wäre die Ausführung bey c) zu langsam.

Die-

Dieser Schleifer findet eigentlich nur auf einem guten Taktheile statt; jedoch kann man ihn allenfalls vor einer etwas langen Note auf einem schlechten Taktheile und zwar am häufigsten vor einem wiederholten Tone d) anbringen. Ausserdem kommt er auch bey der ersten Note nach einem Einschnitte e), vor steigengen Sekunden f), bey Sprüngen g), besonders bey dissonirenden Intervallen h), vor Fermaten i) u. dgl. vor.

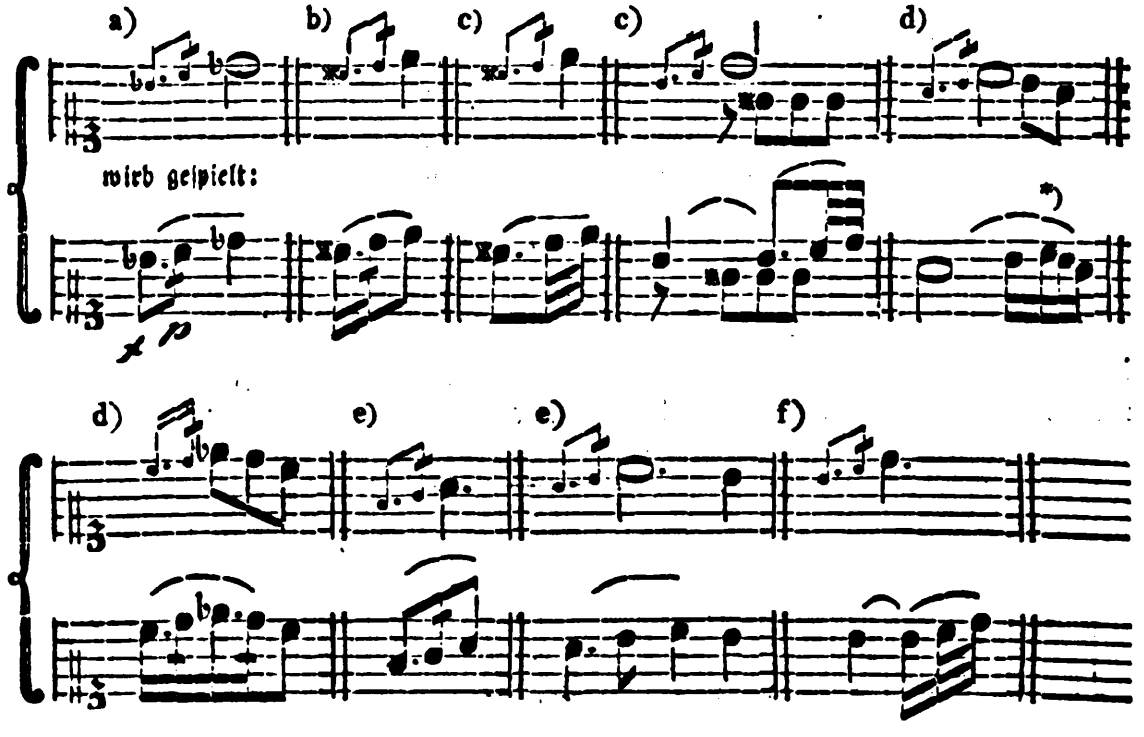


§. 22.

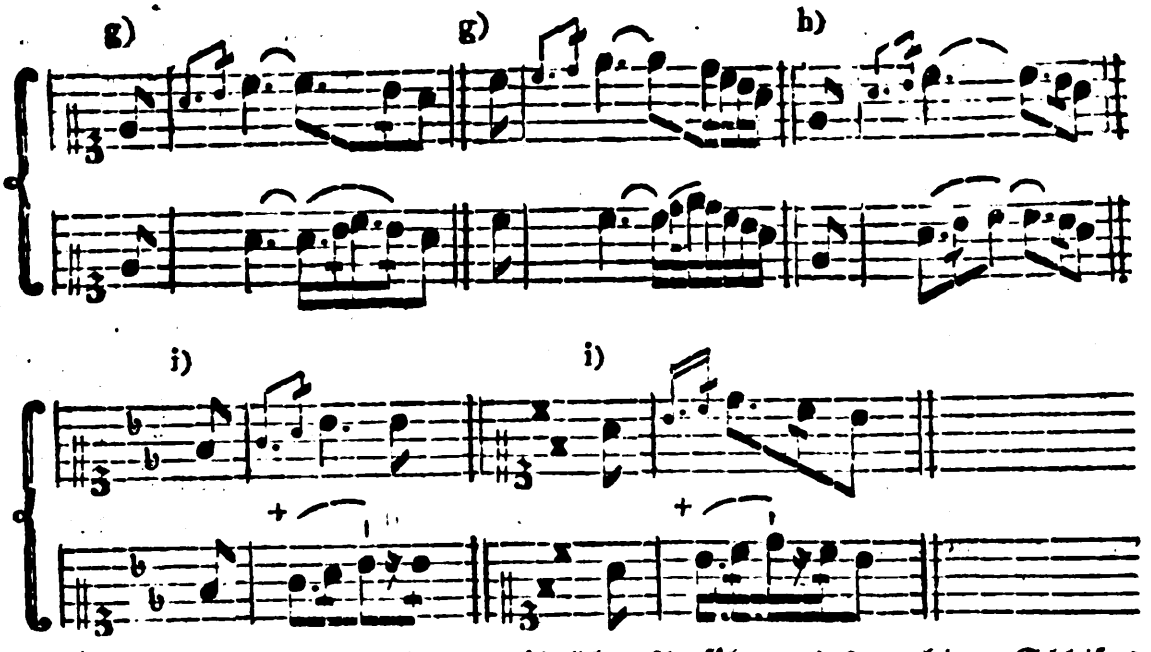
Der lange oder punktirte Schleifer wird gewöhnlich nur in Tonstücken von einem gefälligen oder zärtlichen ꝛc. Charakter in ziemlich langsamer Bewegung gebraucht. Den erforderlichen Vortrag desselben habe ich in der zweyten Notenreihe bey a) bestimmt. Nur der erste durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man schwach und schmeichelnd vor. Da die erste Note dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer derselben veränderlich seyn muß.

Und

Und dies iſt auch in der That mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall; denn die Hauptnote ſelbſt bekommt höchſtens die Hälfte b), oft aber einen noch kleinern Theil c) von ihrer Geltung. Zuweilen, d. h. bey ſehr zärtlichen Stellen, fällt ſie ſogar erſt in die Zeit der folgenden Hauptnote d). Steht ein ſolcher Schleifer vor einer punktirten Note, ſo erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von der Dauer, für die Hauptnote ſelbſt bleibt folglich nur Ein Theil übrig, ſo daß dieſe erſt in der Zeit des Punktes eintritt e). Auch nimmt der Schleifer in ſolchen Fällen wohl beynahe die völlige Dauer der Hauptnote ein f). Iſt an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, ſo bekommt der Schleifer, der dritten Hauptregel (Seite 221. §. 13.) zu Folge, nicht nur die völlige Dauer der erſten, ſondern überdies noch einen kleinen Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote g). Doch ſchreiben einige Tonlehrer in dieſem Falle nur die bey h) bemerkte Ausführung vor. Die Schleifer in den Beyſpielen i) wollen Agricola und Bach ſo vorgetragen haben, wie bey +).



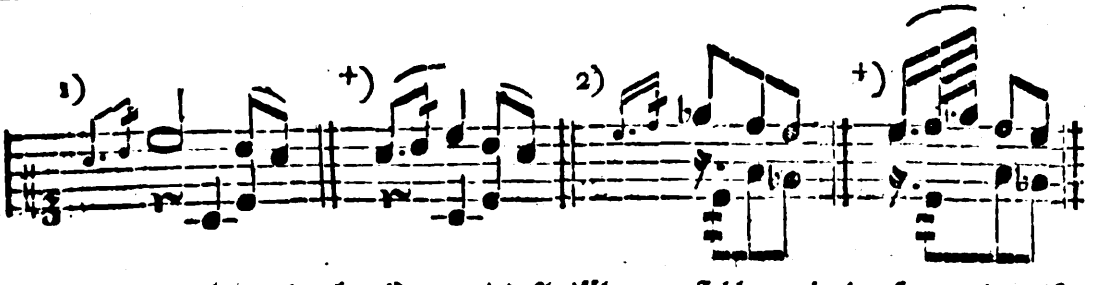
*) Man bediene ſich dieſer angezeigten Ausführung etwas behutſam, denn wenn ſie auch zuweilen ſtatt findet, ſo iſt dies doch nicht jedesmal der Fall. Geſetzt zu den obigen zwey Beyſpielen d) wäre der hier beygefügte Baß geſetzt:



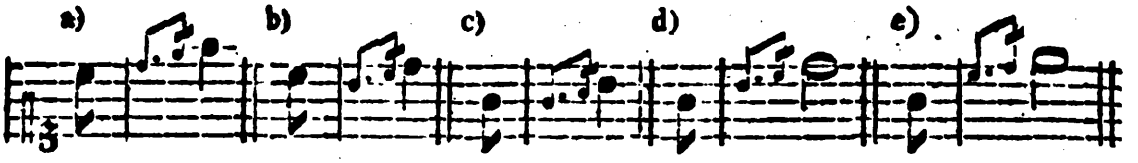
Viele andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Mich dünkt die Komponisten thäten besser, wenn sie, wenigstens in zweifelhaften Fällen, die Dauer dieser so sehr veränderlichen Manier durch gewöhnliche Noten genau bestimmten.

§. 23.

Am gewöhnlichsten kommt der punktirte Schleifer bey Quartensprüngen vor a); außerdem findet er auch vor steigenden Sekunden b), Terzen c), Quinten d) und Sexten e) statt. Nur muß man ihn allemal auf dem guten Takttheile, oder auf einem Hauptgliede anbringen.



so würden, durch die oben bey d) angezeigte Ausführung, Fehler ꝛc. in der Harmonie entstehen. Daher müßte man diesen Manieren etwa die hier bey † bestimmte Geltung geben. Eben so hängt auch in mehreren Fällen die Dauer des punktirten Schleifers von der zum Grunde liegenden Harmonie ab. Anfänger sind hierbey schlimm daran; denn nach welcher Regel sollen sie Schleifer von der Art eintheilen?

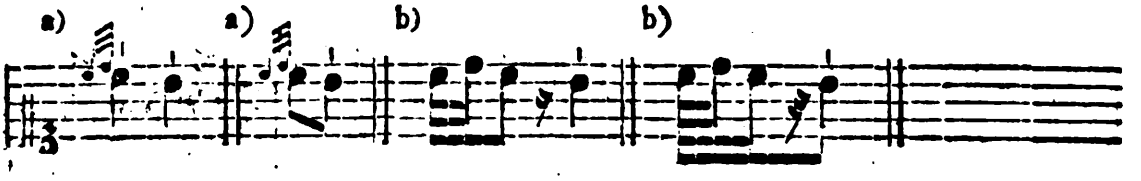


Eine aus dem punktirten Schleifer und dem Doppelschlage zusammengesetzte Manier wird unten §. 83. vorkommen.

Von dem Schneller.

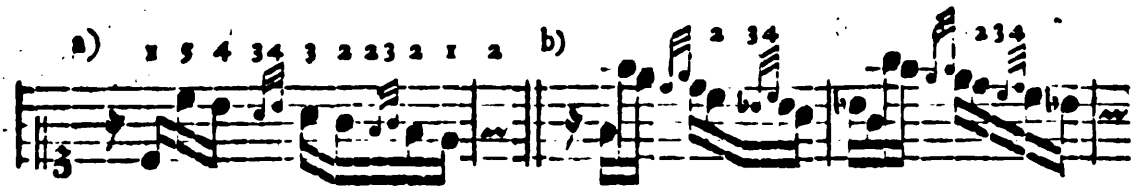
§. 24.

Der Schneller (*Pincé renversé*) hat den Ton der Hauptnote selbst, und außer diesem die Sekunde, zu Vorschlägen. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwey Nötchen a) angedeutet, und jedesmal sehr geschwind gespielt b). Bach gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweyte (höhere) Ton dieser Manier äußerst kurz angegeben und gleichsam heraus geschnellt werden muß.



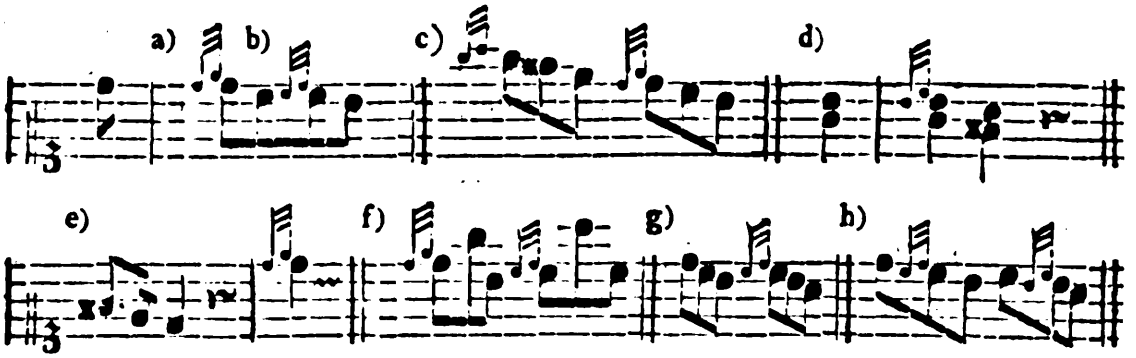
§. 25.

Da der Schneller nur auf einerley Art und folglich immer unverändert vorkommt, so ist wenig dabey zu bemerken. Indeß wird doch von Seiten des Spielers eine vorzügliche Geschwindigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger erfordert, wenn diese Manier ihrem Endzwecke, gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen, gehörig entsprechen soll. Den Daumen und kleinen Finger kann man daher bey dem Schneller gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle, gebrauchen. Dagegen ist es, allenfalls erlaubt, einen Finger fortzurücken a), oder den dritten nach dem zweyten einzusetzen b). Aehnliche Freyheiten in Ansehung der Fingersetzung sind bey dem Schneller auch deswegen zu entschuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz abzusetzenden Tönen vorkommt. In solchen Fällen ist aber das Fortrücken ꝛc. nicht fehlerhaft. (S. die Ausnahme zu §. 7. Seite 133.)



§. 26.

Vor einer wiederholten Note a), beſonders wenn eine tiefere folgt b), bey mehreren fallenden Sekunden c), vor Einſchnitten d), nach Pauſen e), vor Sprüngen f), bey einer einzelnen ſteigenden Sekunde g) u. ſ. w. pflegt man den Schneller anzubringen. Nur darf er nie vor einer durchgehenden Note gebraucht werden, daher wäre das Beyſpiel h) nicht nachzuahmen.



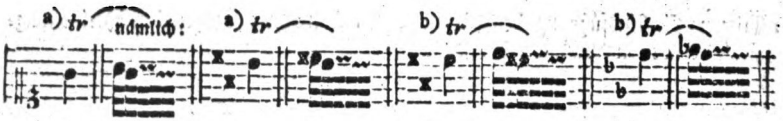
Dritter Abſchnitt.

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

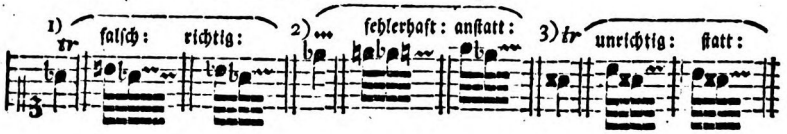
§. 27.

Von dem Triller.

Der Triller (das Trillo, *Tremblement*) beſteht aus einer mehrmaligen gleich geſchwinden Abwechſelung zweyer Töne, die ſich, der Vorzeichnung oder den beygefügten Verſetzungszeichen zu Folge, wie eine große a) oder kleine b) Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieſer beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz richtig, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeſchriebene Ton ꝛc. ſagen) der höhere heißt der Hülfston.

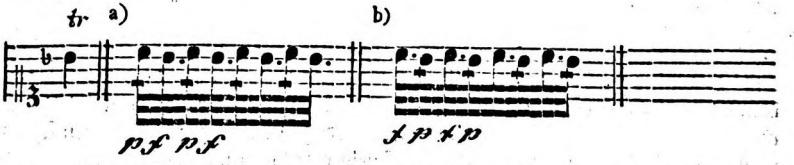


Da beyde Töne nur eine große oder kleine Sekunde von einander entfernt seyn dürfen, so wäre es unrichtig, wenn man z. B. auf *as* einen Triller mit dem Hülftone *h* schlüge, wie unten bey 1); denn *h* ist von *as* die übermäßige Sekunde. (S. Seite 55.) Eben so fehlerhaft wären die Triller bey 2) und 3), weil sich *e* zu *es*, in dem Beyspiele 2), nicht wie eine Sekunde, sondern wie die vergrößerte Prime verhält; da hingegen *c* von *ais*, bey 3), die verminderte Terz ist.



§. 28.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn. Daher wäre die Ausführung bey a) und b) fehlerhaft.

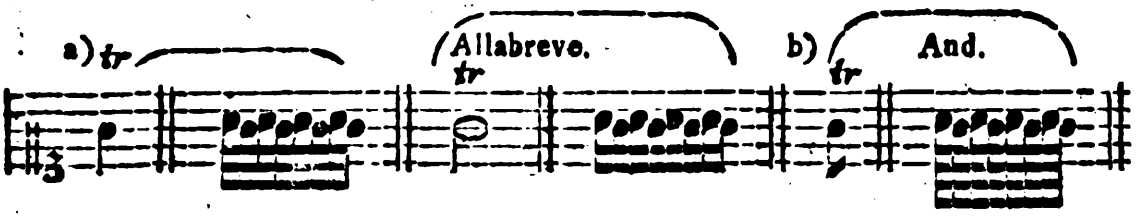


Um nicht in den so eben angezeigten Fehler zu verfallen, hebe man jeden Finger gleich hoch auf. Dies ist überhaupt, vorzüglich aber bey der Uebung des Trillers nothwendig. Nur entferne man die Finger nicht zu weit von den Tasten, damit nicht die nöthige Geschwindigkeit dadurch gehindert, und der Triller zu hart (hackend) werde. Läßt man die Finger beynahe auf den Tasten liegen, so sprechen die Töne nicht deutlich an, und fließen gleichsam in einander.

§. 29.

Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabey auf gewisse zufällige Dinge Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro

assai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird.



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

Da mehrere nach einander folgende tiefe Töne nicht so bald bestimmt oder faßlich *) empfunden werden, als die höhern: so muß man den Triller in den tiefen Oktaven verhältnißmäßig langsamer schlagen, als in den höhern.

Auch der Ort, wo man spielt, macht eine kleine Abänderung in Ansehung der erforderlichen Geschwindigkeit nothwendig. Denn in einem größern Zimmer, Sale u. dgl. thut ein sehr geschwinder Triller, besonders auf den etwas entfernten Zuhörer, keine gute Wirkung; man verspare ihn daher für einen kleinern (tapezirten) Ort.

Daß der jedesmal erforderliche größere oder kleinere Grad der Geschwindigkeit auch vorzüglich durch den Charakter des Tonstückes selbst bestimmt wird, ist schon oben §. 7. bey 3) im Allgemeinen erinnert worden. Es versteht sich aber, daß ein ganz langsamer, matter Triller eben so zweckwidrig wäre, als ein allzu geschwinder, wobey man keinen Ton deutlich von dem andern abgesondert hören kann.

§. 30.

In Ansehung der Stärke und Schwäche hat man sich bey dem Triller nach dem Charakter des Tonstückes überhaupt, ins besondere aber nach dem jedesmal auszuführenden Gedanken zu richten. Erfordert dieser einen nachdrücklichen Vortrag, so muß auch der Triller stark und feurig geschlagen werden, da man hingegen bey matten ꝛc. Stellen einen starken Triller sehr zur Unzeit anbringen würde.

Damit der Schüler den Triller in jedem Grade der Stärke schlagen lerne, so lasse man ihn diese Manier mit ab- und zunehmender Stärke üben, doch so, daß dabey die Bewegung nicht abgeändert werde.

§. 31.

*) Bey der geschwinden Folge mehrerer tiefen Töne hört man, wenn das Instrument nicht sehr gut ist, mehr ein Getöse, als bestimmte (vernehmliche) Töne. Dies rührt wahrscheinlich davon her, weil bey den langsamern Schwingungen der tiefern Saiten, außer dem Grundtone, gewisse Nebentöne deutlicher mit zu hören sind, als bey den ungleich geschwinder vibrirenden höhern Saiten ꝛc. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Lehrbüchern der Physik. Den gelehrten Musiker verweise ich auf die kleine aber merkwürdige Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges von E. F. F. Chaldni.

§. 31.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier, ich habe daher schon in der Einleitung §. 35. angerathen, ihn gleich in den ersten Stunden fleißig zu üben. Hier bemerke ich nur noch, daß man diese Uebung zuerst mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vernimmt. Bey mehrerer Fertigkeit übt man den Triller auch mit den übrigen Fingern. Gesetzt er geriethe damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. (S. §. 44. f. f.) Auch sogar die linke Hand darf in der Folge mit der erwähnten Uebung nicht ganz verschont werden; nur kann man hierin den Triller etwa zuerst mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweyten Finger üben. Die Schwierigkeit dieser Manier wird dadurch noch vermehrt, daß man sehr vielerley Arten von Trillern eingeführt hat, die mehr oder weniger von einander abweichen.

§. 32.

Man unterscheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) Triller a) ohne Nachschlag und b) mit demselben; 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben, und 4) den kurzen, halben oder Prälltriller. (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den Mordenten zu vermehren, welchen sie den umgekehrten Triller nennen.)

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

Bey dem gemeinen Triller unterscheidet man wieder, ohne Rücksicht des erwähnten Nachschlages, den größern und kleinern Triller. Größer wird er genannt, wenn die beyden Töne desselben eine große Sekunde von einander entfernt sind, (wie d und e); verhalten sich aber beyde Töne nur wie eine kleine Sekunde zu einander, (wie c zu h) so heißt der Triller klein.

Hat ein Triller keinen Nachschlag, so wird er von Einigen der einfache Triller genannt. Der mit dem Nachschlage kommt, im Gegensatze, unter der Benennung der zusammengesetzte oder Doppeltriller *) vor.

An-

*) Nicht in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes genommen, worin man darunter gemeiniglich einen Triller versteht, welcher in zwey Stimmen zugleich angebracht wird. In diesem Falle

Angeschlossene Triller heißen die, welche nach einem Vorschlage von oben herein folgen, an den sie gleichsam angeschlossen werden.

Die Triller von unten herauf oder von oben herunter haben den gemeinschaftlichen Namen verdoppelte Triller erhalten.

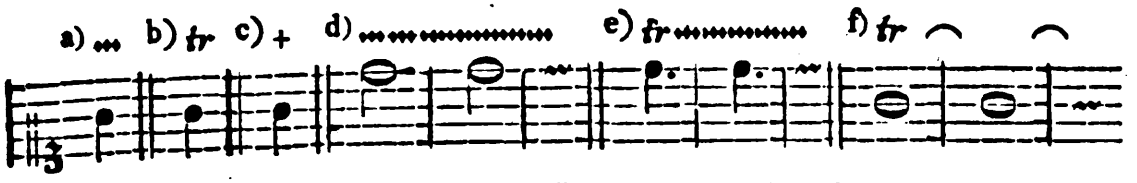
Von dem Pralltriller und Mordenten am gehörigen Orte mehr.

Die angehenden Klavierspieler kann man mit allen in dieser Anmerkung erwähnten Unterabtheilungen, deren es noch weit mehrere giebt, füglich verschonen, damit sie nicht Eine Art mit der Andern verwechseln, und am Ende keine davon richtig auszuführen wissen.

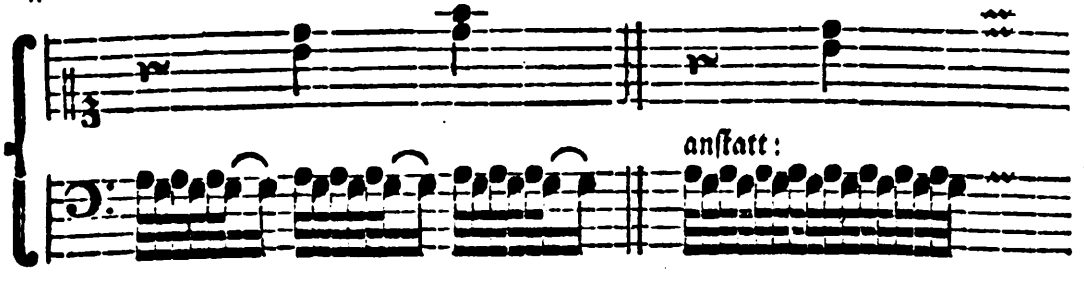
§. 33.

Von dem Triller ohne Nachschlag.

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



Man hüte sich, ähnliche verlängerte Triller, wobey die Eine Hand gewisse Noten zu spielen hat, so zu unterbrechen, wie hier:



Am

Falle heißt er der zweystimmige Triller; wiewohl ihn auch Verschiedene den Doppeltriller zu nennen pflegen. Um jedoch nicht zu einer oder der andern Verwechselung Gelegenheit zu geben, werde ich den einfachen, oder wie Bach sagt, den ordentlichen Triller, nur schlechthin den Triller, oder wo eine nähere Bestimmung nöthig ist, den Triller ohne Nachschlag, und den zusammengesetzten, den Triller mit dem Nachschlage nennen.

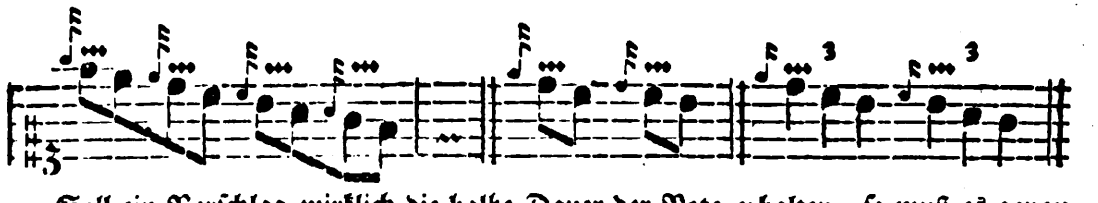
Am schwersten ist die ununterbrochene Ausführung dieser Manier, wenn bey zweystimmigen Sätzen für Eine Hand die andere Stimme während des Trillers fortschreitet. Z. B.

Anfänger verschone man mit solchen Trillern.

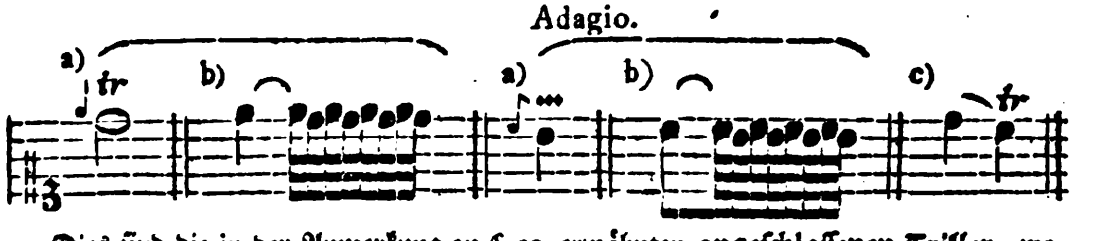
§. 34.

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

Einige Komponisten pflegen zu der Note mit dem Triller einen unveränderlichen Vorschlag hinzu zu setzen, wie in den folgenden Beyspielen. Dieser Vorschlag ist im Grunde ganz überflüssig, und kann den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe Dauer der folgenden Note können und sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfstone würde man die Triller ohnedies anfangen.



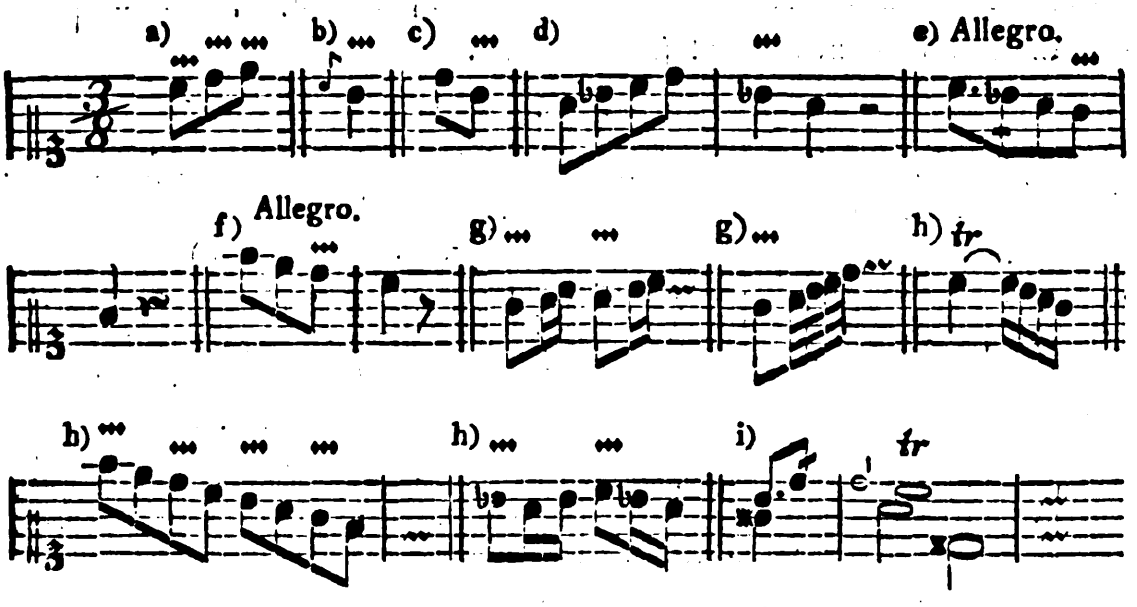
Soll ein Vorschlag wirklich die halbe Dauer der Note erhalten, so muß es genau bestimmt werden, wie in den folgenden Beyspielen a). Für den Triller bleibt alsdann nur die zweyte Hälfte der Hauptnote übrig b).



Dies sind die in der Anmerkung zu §. 32. erwähnten angeschlossenen Triller, wobey nach einem Vorschlage a), oder, statt dessen, nach einer geschleiften Note c), der erste Ton des Trillers gebunden wird.

§. 35.

Der Triller ohne Nachschlag findet zwar auf allen Taktgliedern a), über Noten mit einem Vorschlage b) und ohne denselben c), bey Einschnitten d) u. dgl. statt; indeß bringt man ihn gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachschlag verstattet, wie bey e) und f), oder wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze g), besonders aber tiefere, Noten folgen h).



Den ziemlich gewöhnlichen Triller in dem Beyspiele i) dürfte ein strenger Harmoniker wohl schwerlich gut heißen, weil nämlich der Halbton des Trillers (d) gegen das dis in der untern Stimme einen so genannten Querstand macht.

---

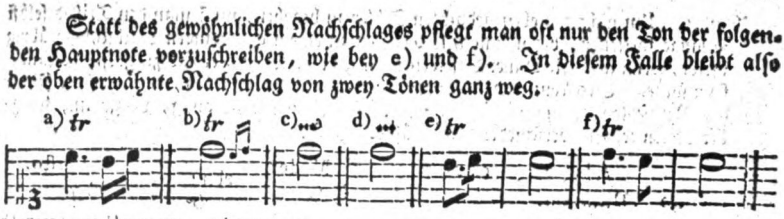
§. 36.

Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gewöhnlich mit einer kleinen Verzierung, welche meistentheils aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung nennt man den Nachschlag, er mag durch gewöhnliche a) oder kleinere b) Noten bestimmt werden. Auch durch ein Häkchen am Ende des ∞ wird der Nachschlag angedeutet c). Das Zeichen bey d) hat zwar dieselbe Bedeutung, weil man aber den Mordenten beynahe eben so anzeigt, so kann durch diese Figur leicht eine fehlerhafte Ausführung veranlasset werden.

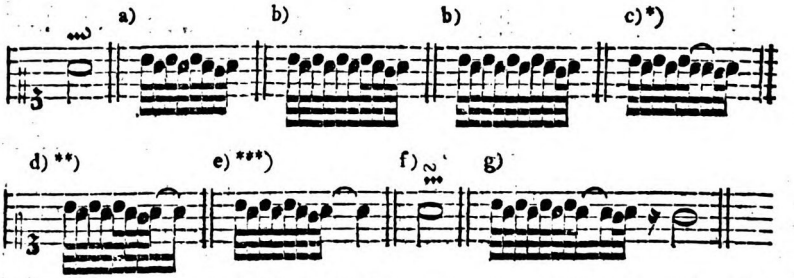
Statt

Statt des gewöhnlichen Nachſchlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuſchreiben, wie bey e) und f). In dieſem Falle bleibt alſo der oben erwähnte Nachſchlag von zwey Tönen ganz weg.



§. 37.

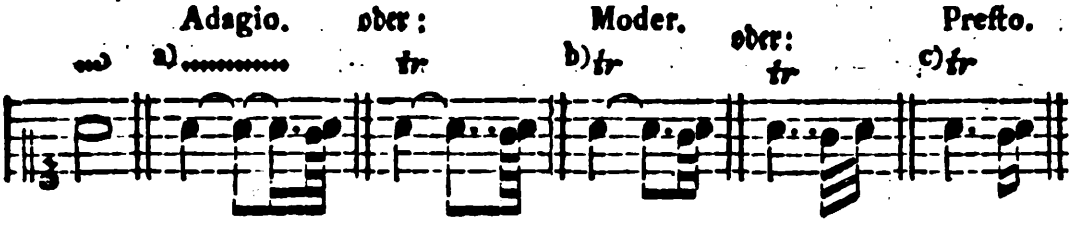
Wenn der Nachſchlag ſeinem Endzwecke entſprechen d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben ſoll, ſo darf er wohl nicht langſam und matt vorgetragen werden. Die meiſten Tonlehrer wollen ihn daher eben ſo geſchwind, als den Triller ſelbſt, ausgeführt haben a). Einige beſtimmen dem Nachſchlage eine noch kürzere Dauer b). Andere hingegen ſchreiben die Ausführung bey c) und d) vor. Dieſe beyden Arten thun, wenigſtens in einem Tonſtücke von lebhaftem Charakter, auf mich keine gute Wirkung. Noch zweckwidriger ſcheint mir die bey e) angezeigte Ausführung zu ſeyn.



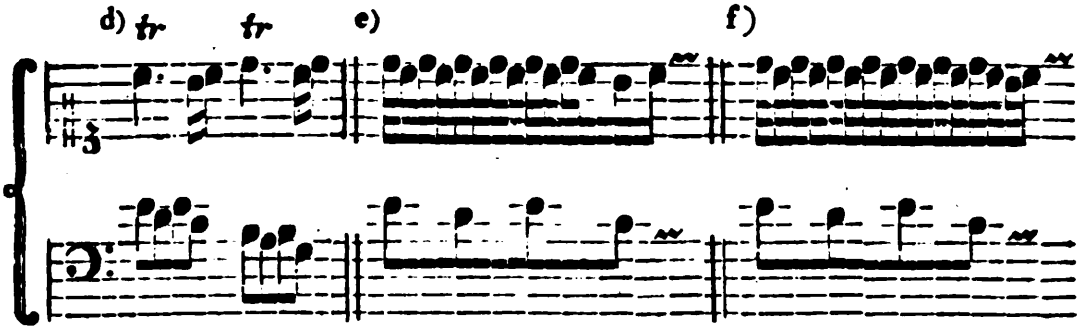
Da durch den Nachſchlag der Triller unter andern noch mehr mit dem folgenden Tone verbunden werden ſoll, ſo wäre die Ausführung bey g) auch in Anſehung des Vortrages ſchlecht.

*) Mozart, gründliche Violinſchule. S. 223. **) Löhlein, Klavierſchule. S. 15. ***) Marpurg, Anleitung zur Muſik überhaupt ꝛc. S. 155. Der Verfaſſer dieſer zuletzt genannten Schrift bezeichnet eben da den Triller mit dem Nachſchlage ſo, wie bey f), und beſtimmt dieſer Manier nur die halbe Dauer der Note. Agricola hingegen ſchreibt (S. 110.) „Der eigentliche oder lange Triller muß die völlige Zeit der Note ausdauern ꝛc.“ Bach behauptet S. 69. eben daſſelbe.

Anm. 1. Um nicht den eben gedachten Fehler zu begehen, muß man den Triller selbst so lange fortsetzen, bis nur noch so viel Zeit zu einem geschwinden Nachschlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer desselben nicht genau, sondern etwas zu groß, bestimmt seyn sollte. Dies Letztere geschieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Figur des Nachschlages, in Rücksicht der vorgeschriebenen Bewegung, Länge und Kürze der Noten ꝛc. sehr verschieden seyn müßte. Z. B.



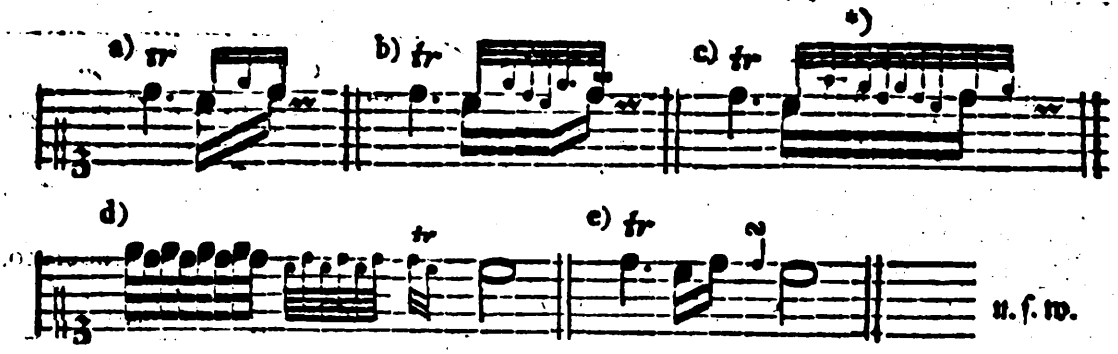
Man sieht, daß diese genaue Bestimmung der Dauer aller Nachschläge mit mehreren, wenigstens scheinbaren Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Schreibart in dem folgenden Beyspiele d), wobey man, der Figur ungeachtet, aus dem oben erwähnten Grunde besser die Ausführung bey f), als die bey e) wählet.



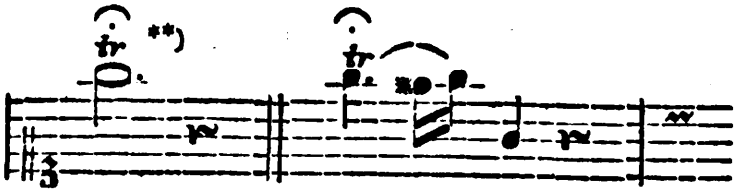
Anm. 2. Nur in einigen Fällen z. B. nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz möchte ein etwas langsamer Nachschlag zu entschuldigen und gewissermaßen nothwendig seyn, damit die Mitspielenden Zeit gewönnen, bey dem folgenden Ritornell ꝛc. zugleich einzufallen. Dies Letztere ist fast unmöglich, wenn der Solospieler den Schlußtriller plötzlich endiget. Man weiß aber, wie viel ein lebhaft vorzutragendes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Solospieler, um den Begleitern Zeit zum Einfallen zu lassen, bey solchen Nachschlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bey a). Doch eifert Agricola auch schon gegen diesen kleinen Zusatz.

Uebrigens hüte man sich ja vor den folgenden und ähnlichen fast zur Mode gewordenen Verzierungen, die größtentheils *) von einem verdorbenen Geschmacke zeugen.

*) Größtentheils —; denn das aus Mozarts Violinschule entlehnte Beyspiel d) will ich gern als eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten lassen, wenn man diese Verzierung des Trillers geschmackvoll finden sollte.



Außer dem eben angezeigten Falle kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag auch nach dem Triller bey einer Fermate statt finden. Man fügt diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave der vorgeschriebenen Note bey, z. B.

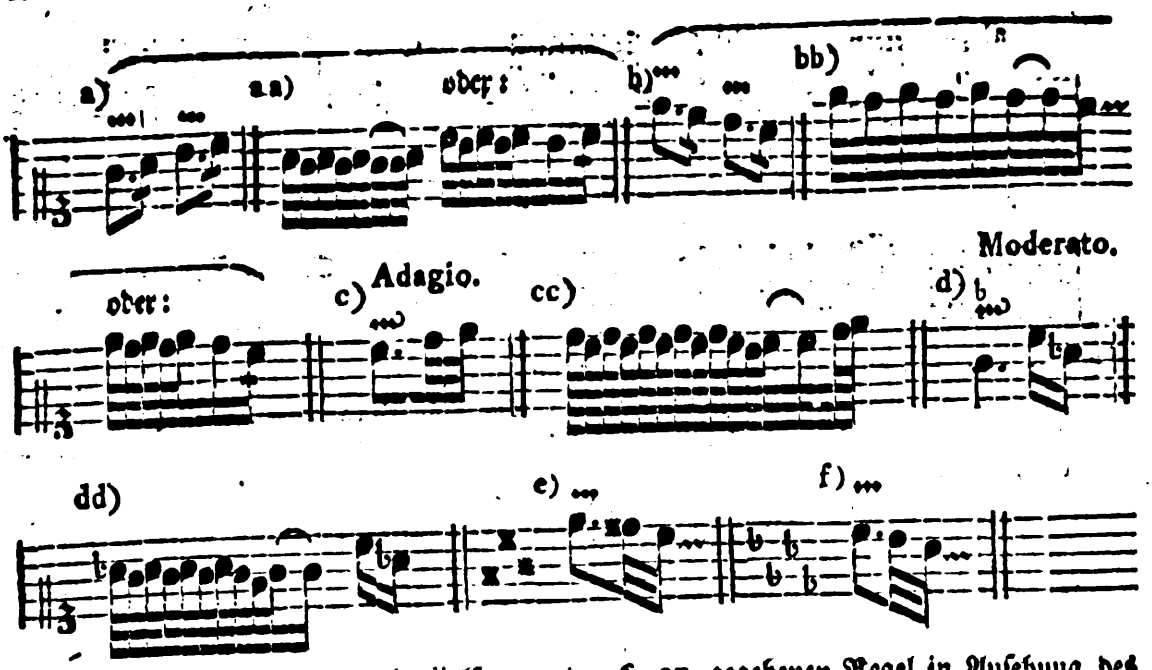


§. 38.

Wenn bey punktirten Noten eine Art von Nachschlägen vorgeschrieben ist a), so kann man dafür, in geschwinder Bewegung, den gewöhnlichen Nachschlag weglassen, vorzüglich wenn die folgende Note eine Stufe tiefer steht b). Ist aber das Zeitmaß langsam c), oder die Note mit dem Triller von etwas langer Dauer d), so pflegt man, außer den folgenden kurzen Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachschlag bey dem Triller anzubringen cc) dd). Jedoch werden in diesem Falle die punktirten Noten (durch ein kurzes Aufhalten) von den folgenden getrennet, ungefähr wie bey aa) und bb). In den Beyspielen e) und f) dürfte das Verweilen zwischen dem Triller und den darauf folgenden kurzen Noten wohl auch der Fingersetzung wegen nothwendig werden.

*) Ein Zusatz, welchen ich von einem Virtuosen gehört habe. —

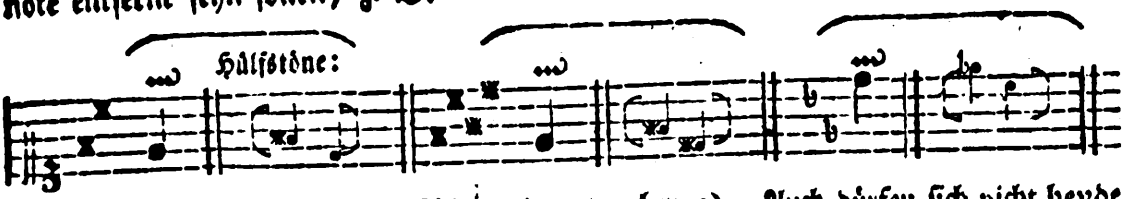
**) Agricola will in diesem Falle gar keinen Nachschlag erlauben, „weil, wie er sagt, hier „keine lebhafte Verbindung des folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachschlag „vorzüglich seine gute Wirkung thut, statt finden kann". Und in so fern stimme ich ihm bey. Allein durch den Ton, welcher dem Nachschlage noch besonders beygefügt wird, scheint mir eben der folgende Gedanke von dem vorhergehenden noch mehr getrennt zu werden, und dann würde die Absicht des Komponisten desto vollkommener erreicht. Ueberdies findet man den erwähnten Nachschlag ꝛc. oft ausdrücklich vorgeschrieben.



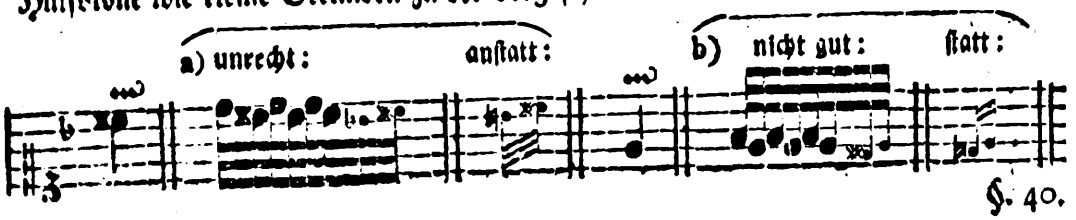
Die punktirten Noten machen also von der §. 37. gegebenen Regel in Ansehung des Nachschlages eine Ausnahme.

§. 39.

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



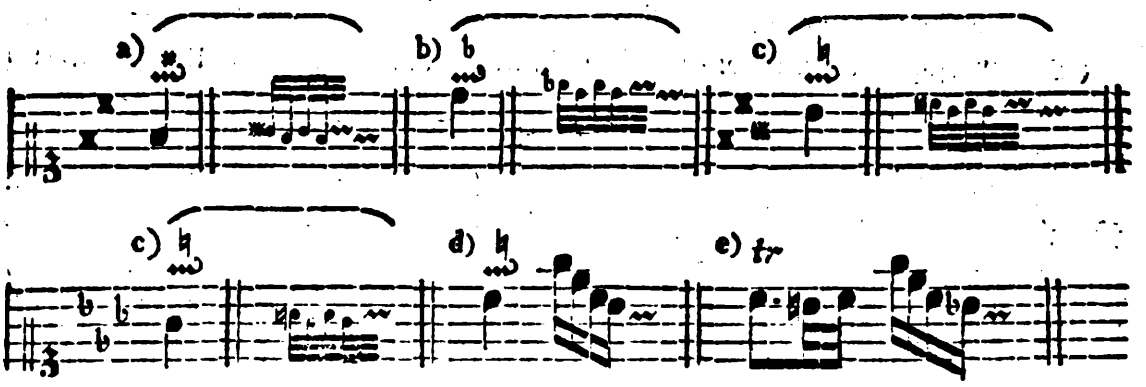
Fehlerhaft wäre also ein Nachschlag wie unten bey a). Auch dürfen sich nicht beyde Hülfstöne wie kleine Sekunden zu der vorgeschriebenen Note verhalten b).



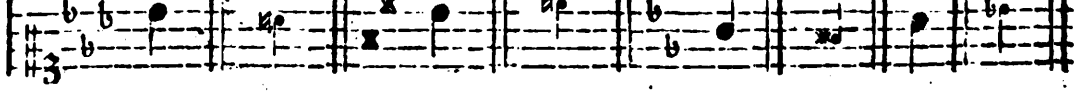
§. 40.

§. 40.

Soll man bey einem Hülfstone von der Vorzeichnung abweichen und z. B. statt fis, f greifen, so wird diese Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein 𝄪, b, oder ♮ angedeutet, wie bey a) b) und c). Doch hat ein solches Versetzungszeichen über einer Manier gemeiniglich auf die folgenden Hauptnoten keinen Einfluß; daher greift man in dem Beyspiele d) nur bey dem Nachschlage den Ton h, sodann aber wieder das vorgezeichnete b, wie bey e).



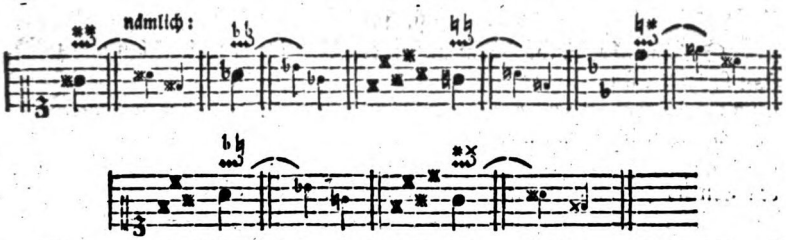
Ein einzelnes Versetzungszeichen kann sich zwar, dem Anscheine nach, auf den ersten Hülfston des Trillers und auch wohl auf den Nachschlag beziehen; allein wenn der Tonsetzer ꝛc. in der Bezeichnung pünktlich gewesen ist, so wird man die richtige Anwendung eines solchen Versetzungszeichens leicht machen können. Die folgenden Beyspiele werden hiervon einen nähern Aufschluß geben.



Bey 1) kann sich das Versetzungszeichen nicht auf den ersten (höhern) Hülfston des Trillers beziehen, weil hierbey, der Vorzeichnung nach, auf der Stufe c kein ♮ statt findet, folglich wird der erste Ton des Nachschlages, nämlich a, dadurch bestimmt. In dem Beyspiele 2) ist dies der entgegen gesetzte Fall; denn hier findet das ♮ nur auf der Stufe c statt, und bezeichnet also den ersten Hülfston des Trillers. Bey 3) würde ein Intervall von einer übermäßigen Sekunde entstehen, wenn man das 𝄪 auf den ersten Hülfston, nämlich auf a, anwenden wollte, daher wird durch dieses 𝄪 der Nachschlag fis angedeutet u. s. w.

§. 41.

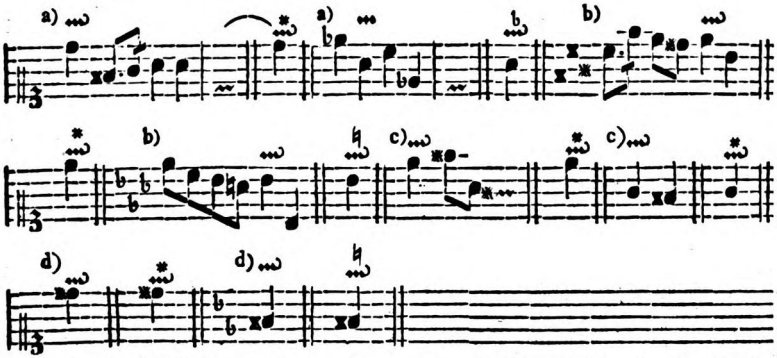
Stehen zwey Versetzungszeichen über diesem ⁓, so bezieht sich das Eine auf den ersten Hülfston des Trillers, das Andere aber auf den Nachschlag. Z. B.



(Die beygefügten kleinen Nötchen mögen ſtatt einer umſtändlichern Erklärung dienen.)

§. 42.

Wenn einige Komponiſten die erforderlichen Verſetzungszeichen über den Manieren nicht andeuten, ſo können ſie wohl nicht immer auf eine richtige Ausführung rechnen. Indeß wird freylich ein geübter Spieler nach dem Gehöre a), außerdem aus dem Vorhergehenden b) oder Folgenden c), auch wohl aus harmoniſchen Gründen d) beurtheilen, (S. die Anm. zu §. 39.) wo etwa ein x, b oder ♮ vergeſſen worden iſt.



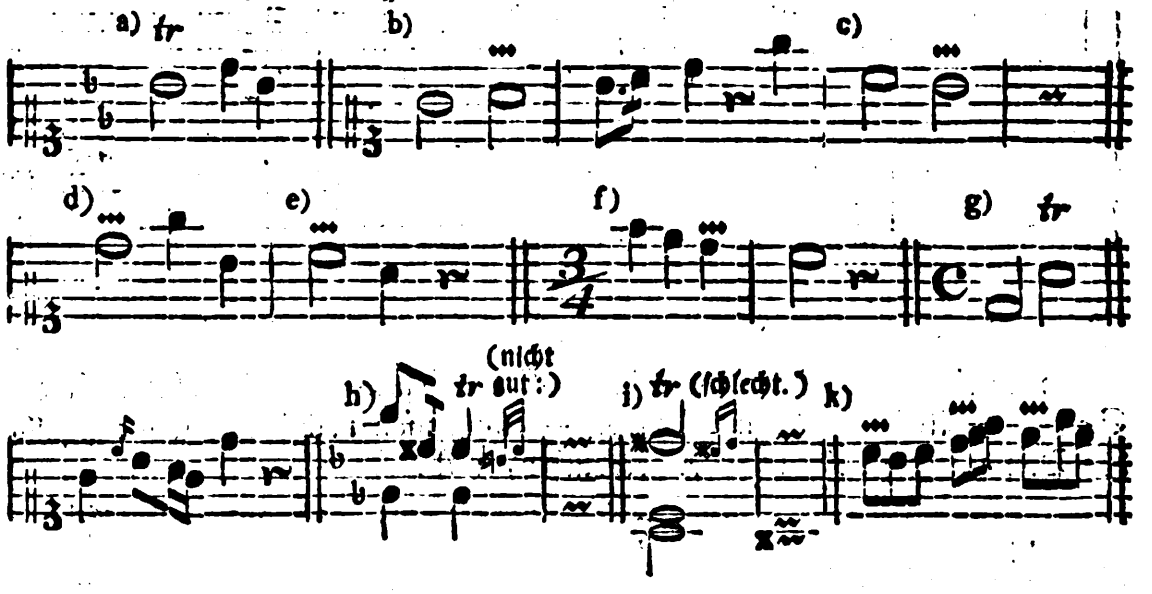
Alles was ich in dieſen vier Paragraphen von den Verſetzungszeichen bey dem Triller geſagt habe, das gilt, unter veränderten Umſtänden, ebenfalls von verſchiedenen andern Manieren.

§. 43.

Man kann den Nachſchlag, auch ohne Andeutung, faſt bey allen etwas langen Trillern anbringen a), es mögen nachher höhere b) oder tiefere c) Noten, ſtu-

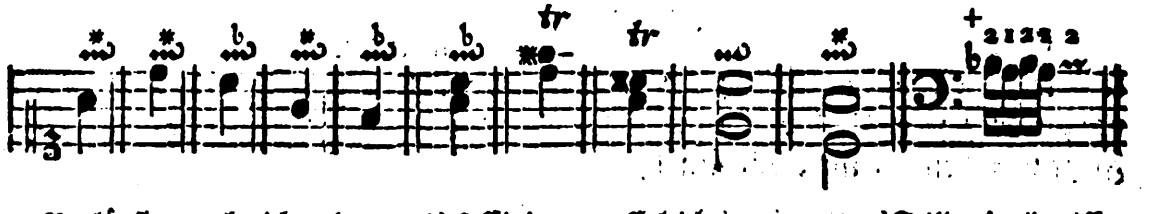
stufenweise b) c) oder im Sprunge d) e) folgen. Besonders würde man den Nachschlag bey Trillern vor einem Tonschlusse, am Ende f) und in der Mitte ꝛc. g) eines Stückes sehr ungern vermissen.

Nur in den Beyspielen h) und i) findet der Nachschlag nicht statt, weil dadurch eine Härte entstände. Auch bey Trillern über Triolen und drengliedrigen Figuren k) läßt man den Nachschlag weg, weil die erste Note durch diesen Zusatz zu sehr verlängert würde u. s. w.



§. 44.

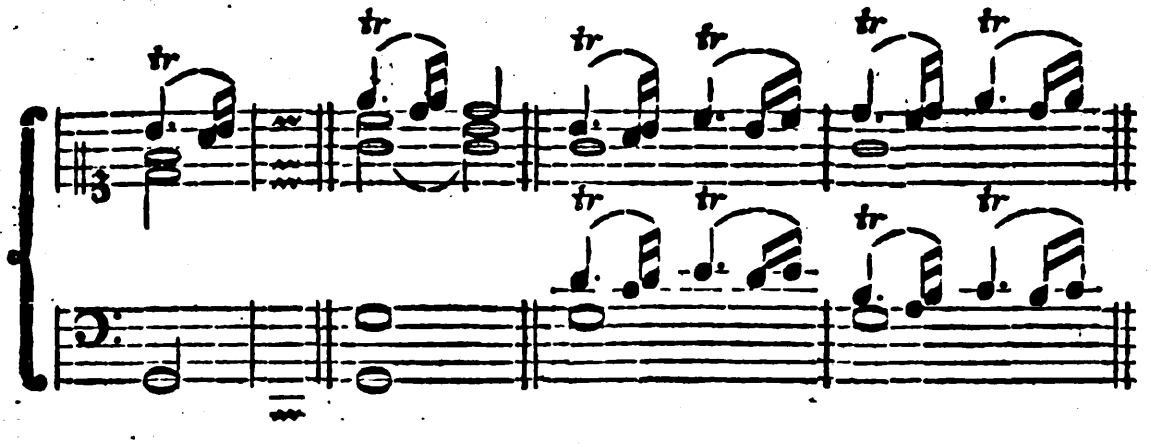
Wie nöthig es ist, mit dem dritten und vierten Finger einen Triller schlagen zu können, erhellet schon aus den folgenden Beyspielen.



Beyläufig merke ich mit an, daß Einige zur Erleichterung ꝛc. den Triller in gewissen Fällen mit dem zweyten und vierten, oder mit dem dritten und fünften Finger schlagen. Bach erlaubt allenfalls auch die in dem obigen letztern Beyspiele mit + bemerkte Applikatur.

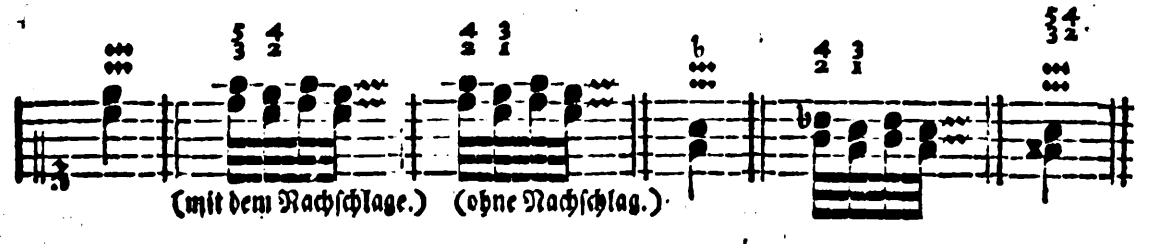
§. 45.

Daß man dann und wann gezwungen ist, sogar mit dem vierten und fünften Finger der rechten Hand, oder mit dem ersten und zweyten der linken, einen Triller zu schlagen, mögen die folgenden Stellen beweisen.



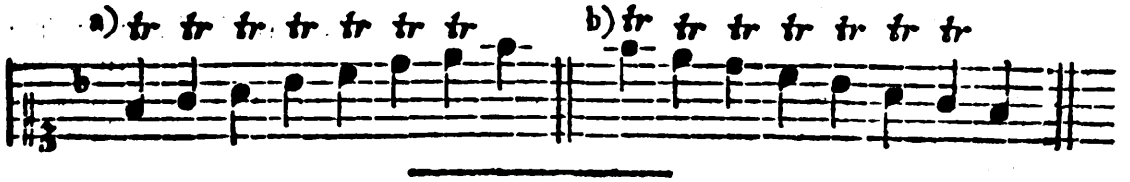
§. 46.

Bey einem zweystimmigen Triller in Einer Hand — welcher aber nicht die Sache eines Anfängers ist und seyn soll — muß man nach Umständen ebenfalls den Daumen oder kleinen Finger gebrauchen, z. B.



§. 46 b.

Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern nennt man eine Trillerkette. (*Catena di trilli.*) Sie kommt am häufigsten im Aufsteigen a) vor, wobey jeder Triller einen Nachschlag haben kann. Nicht so gut ist diese Folge von Trillern im Absteigen b).

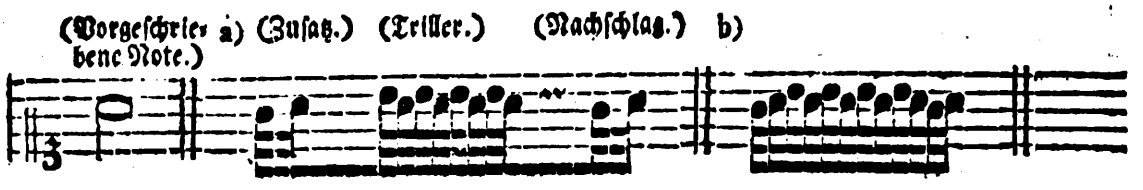


§. 47.

§. 47.

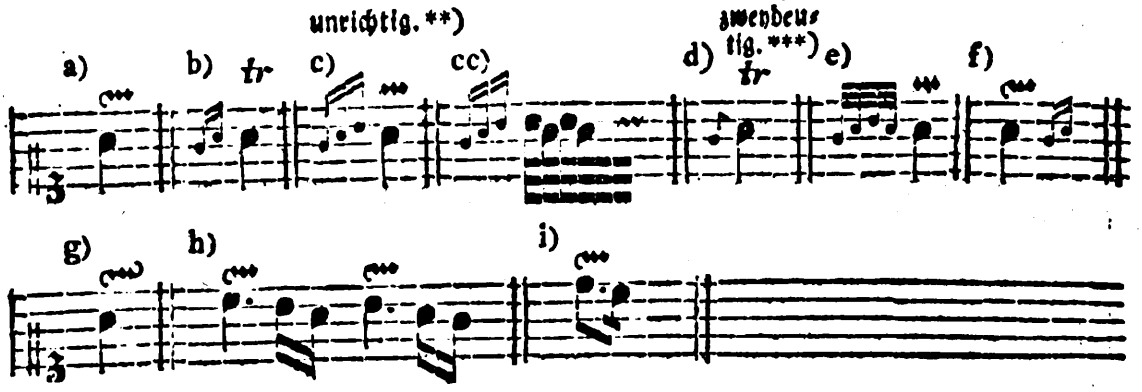
Vom Triller mit dem Zuſatze von unten.

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



§. 48.

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



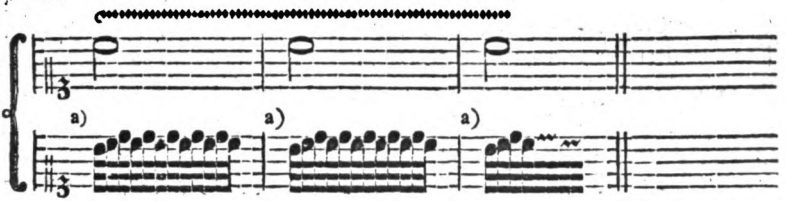
*) Petri ſagt in ſeiner Anleitung zur praktiſchen Muſik S. 154. „Man würde dieſe Triller mit „einer Schleife vor ꝛc. beſſer angeſchleifte, anſchleifende u. ſ. w. nennen."

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

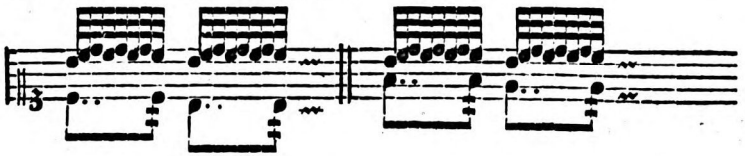
***) Weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorſchlage die halbe Dauer der Hauptnote zu geben.

§. 49.

Bey einem ſehr langen Triller von unten erlaubt Bach den Zuſatz dann und wann zu wiederholen a), wenn die beyden Finger, mit welchen man den Triller ſchlägt, matt werden ſollten. Nur muß man dabey nicht einhalten, (wie bereits in der Anm. zu §. 33. erinnert worden iſt,) ſondern den Triller ununterbrochen fortſetzen.

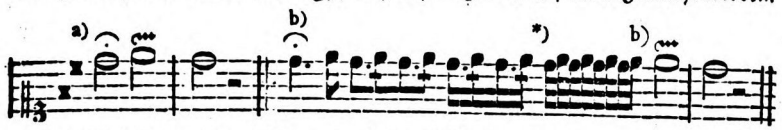


In den folgenden Beyſpielen wird ein feines Ort die Wiederholung des erwähnten Zuſatzes wohl nicht ſchön finden; ich würde daher in ähnlichen Fällen dieſes Hülfsmittel eher widerrathen, als empfehlen.

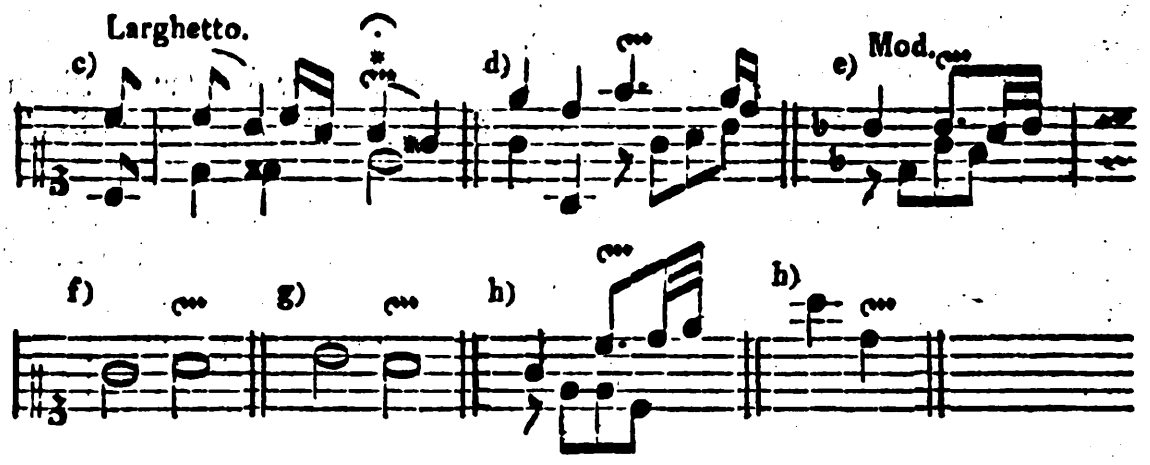


§. 50.

Der Triller von unten, welcher nach der §. 48. gemachten Bemerkung überhaupt nur bey langen Noten ſtatt findet, kommt am häufigſten nach einer verzierten Kadenz vor a). Man wiederholt nämlich die erſten beyden Töne (den Zuſatz) dieſes Trillers einigemal mit zunehmender Geſchwindigkeit, und leitet dadurch in den Schlußtriller ein b). Außerdem kann der Triller von unten auch bey Fermaten c), nach Einſchnitten d), vor einer wiederholten Note e), bey ſteigenden f) und fallenden Sekunden g), bey Sprüngen h) u. ſ. w. angebracht werden.



*) Von dieſer Verzierung, welche man auch den Zurückſchlag (*Ribattuta*) nennt, werde ich unten §. 95. umſtändlicher handeln.

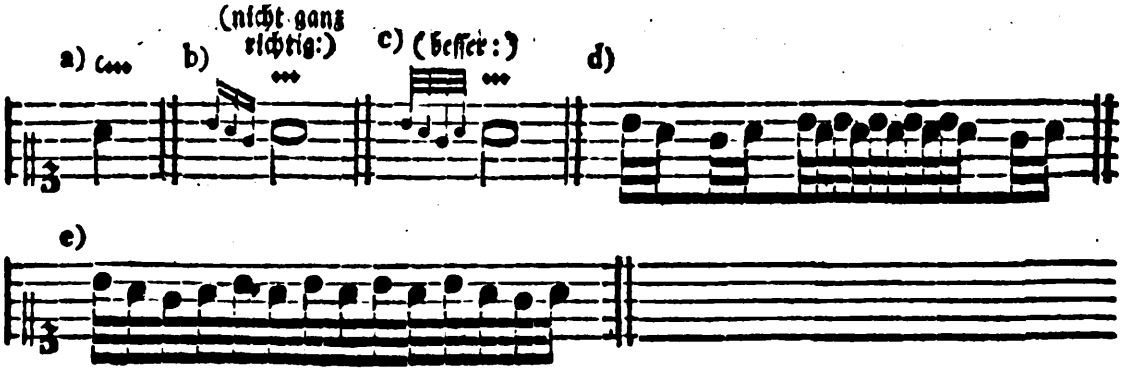


Uebrigens gilt alles, was oben bey dem gemeinen Triller von den Verſetzungszeichen, von dem Nachſchlage, von der ununterbrochenen Dauer u. dgl. geſagt worden iſt, auch bey dieſer Manier.

§. 51.

Vom Triller mit dem Zuſatze von oben.

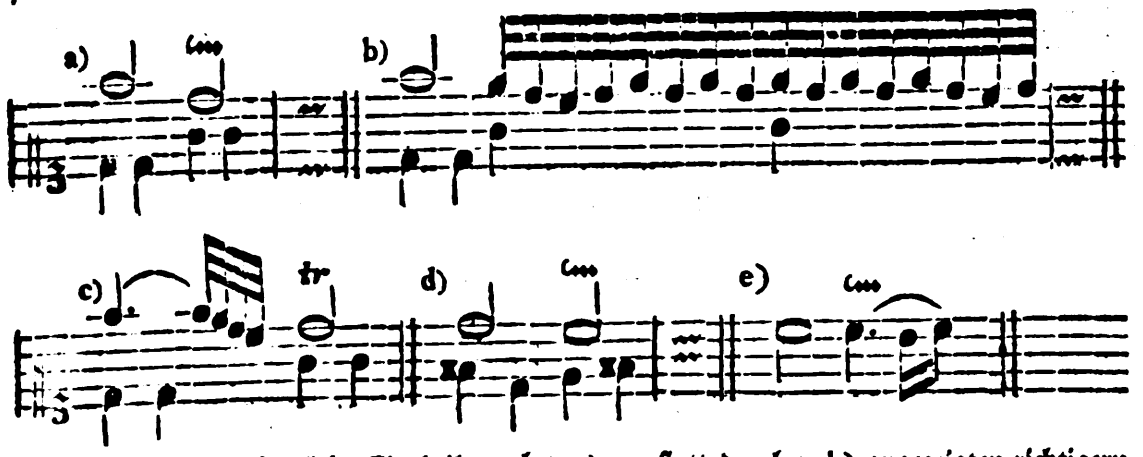
Der Triller von oben hat das Zeichen bey a); auch wird er durch drey b) oder vier c) kleine Nötchen angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr, als der Triller von unten, und zwar den erſten Hülfston nebſt dem vorgeſchriebenen Tone ſelbſt, folglich fängt er ſo an, wie der gemeine Triller, nur wird der §. 47. erwähnte Zuſatz gleichſam dazwiſchen eingeſchaltet. Bey d) iſt die Zuſammenſetzung dieſes Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung deſſelben bemerket worden.



§. 52.

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

Ueber der vorletzten Note eines Tonschlusses nach einem Terzensprunge a) findet dieser Triller wohl am schicklichsten statt; doch kann man ihn auch bey einer fallenden Sekunde d) oder über einer wiederholten Note c) anbringen.



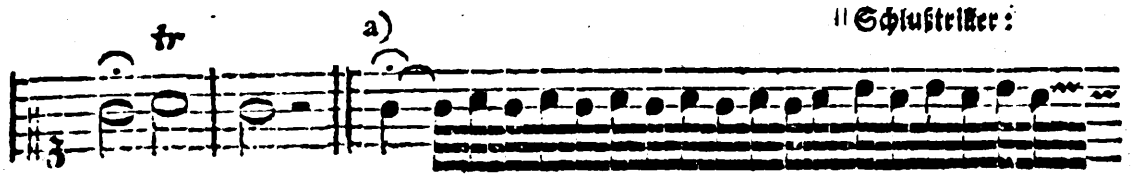
Die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), anstatt der bey b) angezeigten richtigern Ausführung, scheint aus dem so genannten Lombardischen Geschmacke entstanden zu seyn, worin man die Vorschläge gewöhnlich zu Nachschlägen machte.

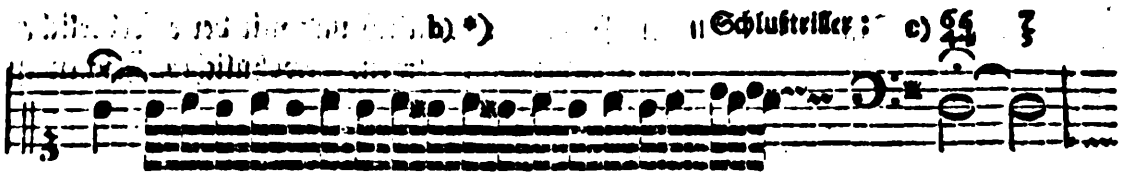
---

§. 53.

Von dem voraus geschickten Triller.

Noch muß ich einer gewissen zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, besonders bey verzierten Kadenzen, vor dem Endigungstriller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer steht, voraus zu schicken, und auf diese Art unvermerkt in den wirklichen Schlußtriller über zu gehen, wie bey a). Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl eine kleine Sekunde erhöhet b).





Man sieht hieraus, daß der Triller a) mit dem §. 50. erwähnten Zurückschlage einige Aehnlichkeit hat.

§. 54.

Diesen umgekehrten Triller oben bey a), welcher einem verlängerten Mordenten nicht unähnlich ist, könnte man vielleicht am passendsten einen voraus geschickten Triller nennen. Hiller **) giebt ihm dieselbe Benennung, und schreibt: „daß dieser Triller, wenn er rein, wohl zusammenhängend und mit zu„nehmender Stärke vorgetragen werde, aller Ehren werth sey."

Die übrigen Triller von ähnlicher Art, wobey man den Ton allmählich von Komma zu Komma, oder um noch unmerklichere Theile, höher oder tiefer werden läßt ***), sind zum Glücke auf Klavierinstrumenten nicht möglich.

---

§. 55.

Von dem Pralltriller.

Der halbe- (kurze) oder Pralltriller ****) ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnell-

*) Da bey diesem Triller eine etwas sonderbare Harmonie c) zum Grunde liegt, so erfordert er ein Ohr, welches viel Schärfe (Piquantes) erdulden kann. Ich würde ihn nur in wenigen Fällen zulassen; aber nicht leicht empfehlen.

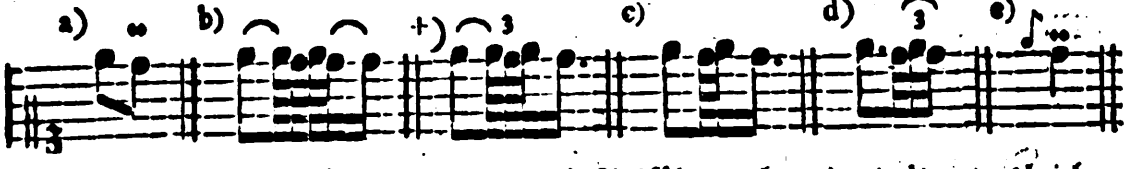
**) Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 68.

***) Tosi schreibt zwar (im Jahre 723): „Diese Triller sind, seitdem der wahre gute Ge„schmack eingeführt worden, nicht mehr Mode. Man muß sie vielmehr zu verlernen suchen. „Wer eine feine Empfindung hat, der verabscheut die alten Trockenheiten eben so sehr, als „die neuern Misbräuche ꝛc.". Allein Tosi verbannt die erwähnten Triller entweder mit Unrecht aus dem guten Geschmacke, oder de unsrige ist in diesem Stücke wieder ausgeartet. Denn so mancher Violinspieler ꝛc. fängt den Triller in cis an, und endigt ihn in e. — „Sollten sich die Triller nach einer Kadenz, vorzüglich zu Tonstücken von einem muntern, „tändelnden ꝛc. Charakter, nicht noch besser ausnehmen, wenn man alle denkbare Zwischen„räume einer ganzen Oktave damit ausfüllte? — Vielleicht gäbe dies zur Erfindung einer „neuen, wenigstens in unserm Welttheile noch unbekannten, Tonleiter die Veranlassung. —" Ich konnte meinem spottenden Freunde, welcher mir die obige Frage vorlegte, nur mit einem Achselzucken antworten.

****) Löhlein nennt diese Manier in seiner Klavierschule unrichtig den Abzug. Dadurch ist auch wohl G. F. Wolf verleitet worden, denselben Fehler in dem mehrmals erwähnten Unter-

Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geſchwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen iſt das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.

And.



In verſchiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) und d) vorgeſchrieben. Der Umſtand, daß der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erſte) Hülfston e, ſo wie das letztere d, nicht gehört werden, *) hat unſtreitig zu der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c) die Veranlaſſung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß dieſe Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachſchlag iſt, ſo wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfstone anfängt. Bey d) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher iſt dieſe Ausführung nicht anzurathen.

§. 56.

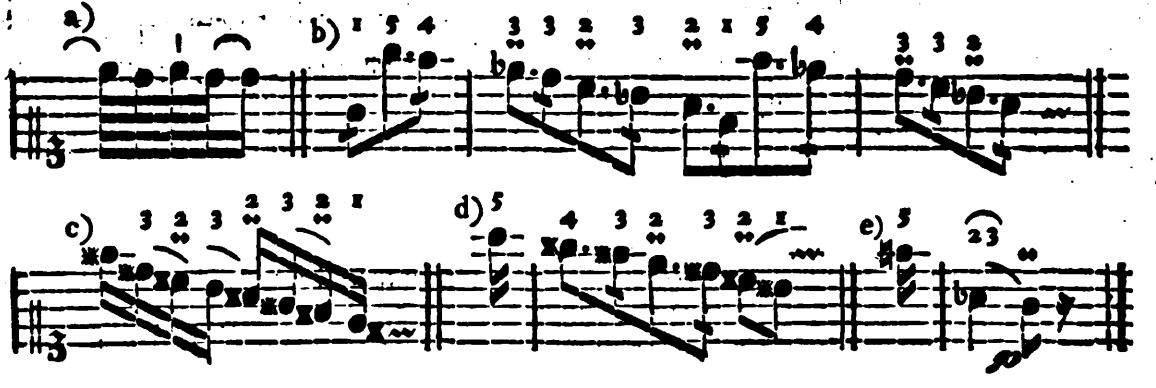
Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geſchleift und dadurch in Anſehung des Vortrages von dem Schneller unterſchieden; indeſſen muß doch der letzte Hülfs-

terricht ꝛc. zu begehen. — Daß man aber unter dem Ausdrucke Abzug ganz etwas anders verſteht, habe ich Seite 218. bemerkt. Uebrigens kann der Abzug auch bey dem Pralltriller nothwendig werden. (S. unten §. 56. e), §. 58. ꝛc.)

Die Benennung Halbtriller will Marpurg in ſeiner Anleitung zum Klavierſpielen S. 54. nicht gelten laſſen, und zwar deswegen, „weil diejenigen, die ſich derſelben bedienen, keinen „ganzen- Dreyviertheil- oder Neunachttheiltriller erkennen." — Eben da erklärt er den Unterſchied zwiſchen dem ⁓ und ~ für eine Subtilität, und will beyden Zeichen einerley Bedeutung geben „Die Dauer des Trillers, ſchreibt er, wird ja von dem Werthe der Note beſtimmt, und der Kopiſt oder Kupferſtecher darf nur ein ⁓ für ein ~ ſetzen, oder umgekehrt, „wenn es der Komponiſt nicht ſchon zuvor in der Urſchrift verſehen hat, wozu nutzet alsdann „dieſer Unterſcheid? ꝛc." Mich wollen dieſe Gründe nicht überzeugen; denn kann beym Abſchreiben ꝛc. nicht eben ſo leicht ein ⁓ mit ⁓, ⁓, ⁓, ⁓, ⁓ und andern Zeichen verwechſelt werden? Der Spieler lernt aber unſtreitig ein ⁓ und ~ eher von einander unterſcheiden, als die in der gedachten vortreflichen Anleitung oft genannten Wechſel- und Hauptnoten, wozu nicht ſelten noch mehr, als gemeine Kenntniß des Generalbaſſes, vorausgeſetzt wird.

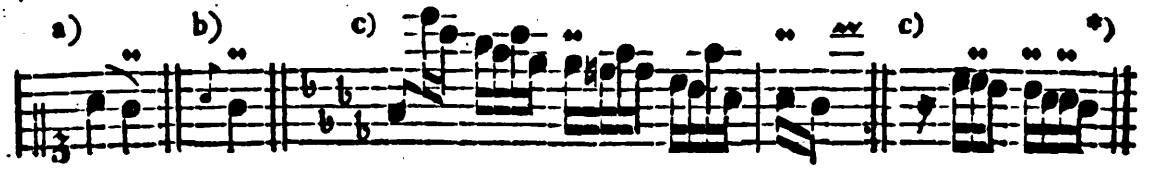
*) „Beſonders wird die erſte Hülfsnote des Pralltrillers," nach Agricola's Anmerkung, „alsdann nicht von neuem angegeben, wenn ein Vorſchlag vorhergeht, weil dieſer die erſte Note „des Pralltrillers ausmacht" wie oben bey e). „Ein anders iſt es, ſchreibt er ferner, wenn „die Note, die ſonſt einen Vorſchlag abgeben könnte, aber als eine Hauptnote ausgeſchrieben „iſt, von kurzer Geltung iſt." (wie bey a.) Ich laſſe die nähere Unterſuchung dieſes Umſtandes dahin geſtellt ſeyn, und merke nur noch an, daß das letztere d (oben bey b) blos um den Werth des vorgeſchriebenen Achtels vollzählig zu machen beygefügt wird, und alſo aus dieſem Grunde nicht angeſchlagen werden darf.

Hülfston, welchen ich unten bey a) mit ı bezeichnet habe, durch ein so genanntes Schnellen (äußerst geschwindes Wegziehen des Fingers von der Taste) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekommt. Aus diesem Grunde kann man hierbey am bequemsten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen, gesetzt auch man müßte sich in gewissen Fällen einer sonst nicht erlaubten Applikatur bedienen, wie in den Beyspielen b) c) d) und e).



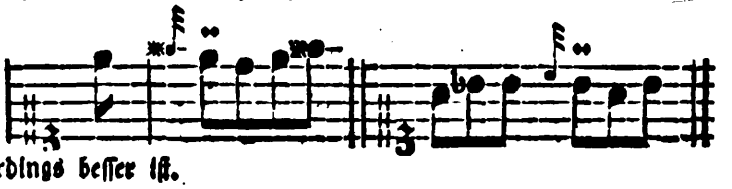
§. 57.

Obgleich der Pralltriller, (wie Agricola und Bach lehren,) nie anders vorkommen sollte, als nach einer vorhergegangenen höhern Sekunde, sie mag nun durch eine gewöhnliche a) oder kleine Note b) angedeutet seyn: so erlauben sich doch auch die besten Komponisten hierin zuweilen eine oder die andere Ausnahme, wie in den Beyspielen c) d) und e). Ins besondere findet der Pralltriller bey viergliedrigen Figuren, nach einem Sprunge, über der mittlern stufenweise absteigenden Note f) und bey Einschnitten g) statt.

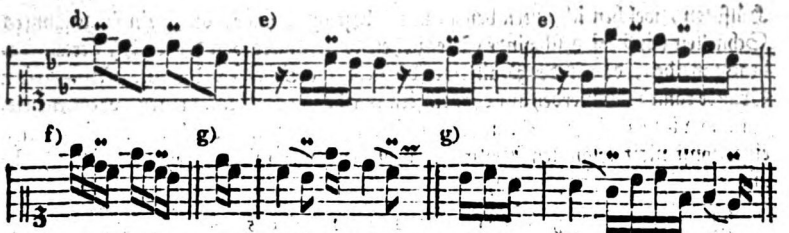


*) Einige Komponisten setzen in ähnlichen Fällen noch einen unveränderlichen Vorschlag vor die

Note, z. B.



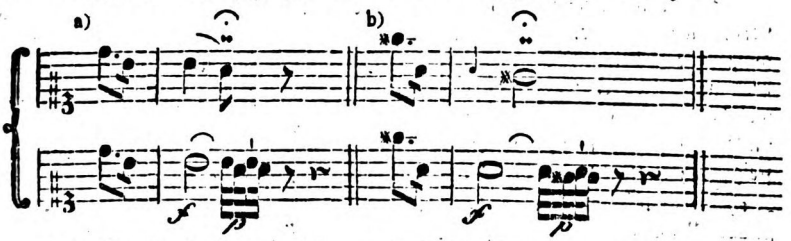
welches allerdings besser ist.



Man ſieht, daß in den Beyſpielen c) d) und e), die ich aus Bachs, E. M. Wolfs und andern Werken entlehnt habe, der Pralltriller mit dem dahin gehörigen Schneller verwechſelt worden iſt. Wie groß dieſes Verbrechen ſeyn mag, überlaſſe ich den Kritikern zur Entſcheidung.

§. 58.

Wenn der Pralltriller über einer Note mit einem Ruhezeichen ſteht, wie bey a) und b), ſo wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten; *) nach dem Pralltriller, welcher in dieſem Falle nur ſchwach (mit dem Abzuge) vorgetragen werden muß, hebt man den Finger ſogleich von der Taſte ab. Folglich würde die Ausführung ungefähr ſo ſeyn müſſen, wie in der zweyten Notenreihe.



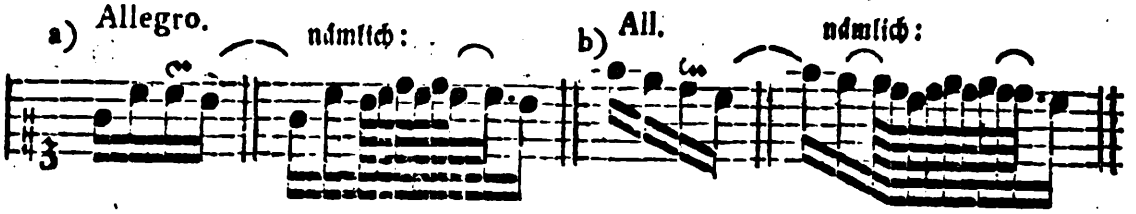
Dieſer ſchwache Pralltriller erfordert vorzüglich viele Uebung, wenn er mit der gehörigen Deutlichkeit und Schärfe nett heraus gebracht werden ſoll. Ich würde ihn nur erſt alsdann üben laſſen, wenn der Schüler dieſe Manier mit der ſonſt gewöhnlichen Stärke deutlich heraus bringen kann.

§. 59.

Man fängt gegenwärtig an, dem Zeichen des Pralltrillers ein krummes Häckchen beyzufügen, nämlich: ∾, ∾, ∾. Die Bedeutung dieſes Zuſatzes iſt ſchon

*) Mehr hiervon im fünften Kapitel.

schon bey dem Triller von unten ꝛc. erklärt worden, und läßt sich leicht auf den Pralltriller anwenden. Da aber dieses vermehrte Zeichen oft über Noten steht, wobey ein solcher Zusatz (der zu kurzen Dauer wegen) nicht statt finden kann, so muß wohl irgend eine andere Manier darunter verstanden werden sollen. Wie wäre es z. B. möglich, in einem *Allegro* die folgenden Stellen — die ich so bezeichnet gefunden habe — in der erforderlichen Bewegung heraus zu bringen?

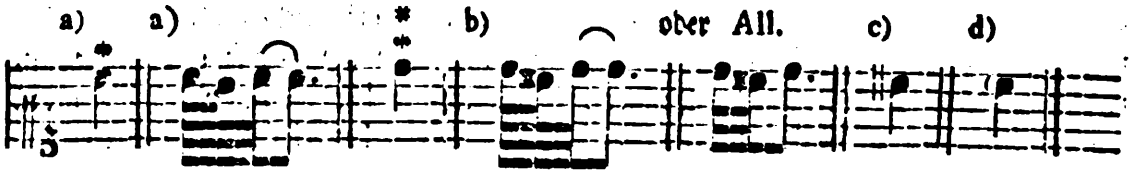


In dem Beyspiele a) kann nur etwa ein Schneller oder eine ähnliche kleine Manier bey b) aber blos ein Pralltriller (ohne Zusatz) angebracht werden.

§. 60.

Von dem Mordenten.

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

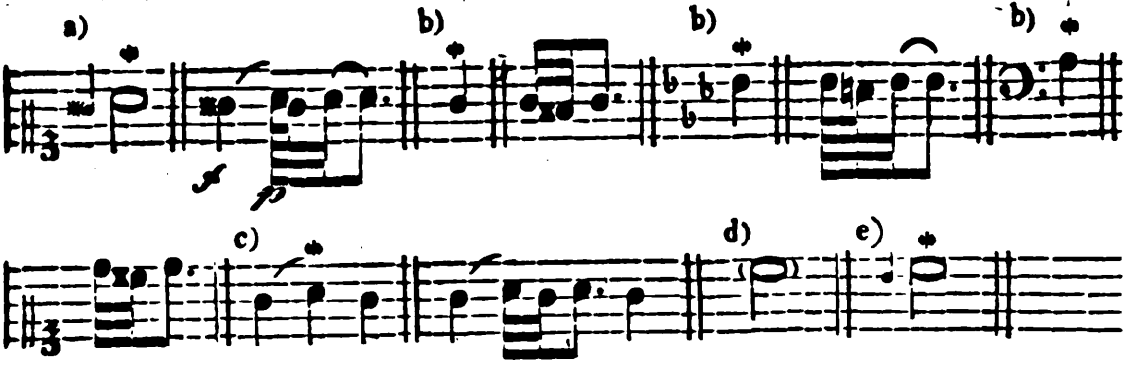


Die Bezeichnungen bey c) und d) sind gegenwärtig gar nicht mehr, oder nur etwa noch in einigen Gegenden gebräuchlich. Daß man ehedem auch die Vorschläge durch das Zeichen bey d) andeutete, ist Seite 202 ꝛc. erinnert worden.

*) So nennen die ältern Tonlehrer eine Art von Mordenten. (S. weiter unten §. 66. f.) Heinichen z. B. schreibt in seiner Anweisung ꝛc. Seite 530. „Diese Manier würde deswegen Mordente oder beissend genennet, weil sie sey, wie der Biß eines kleinen Thiergens, welches „kaum anbeisset, und sogleich wieder ohne Verwundung fahren lässet." Walther sagt: „*Mordant*, eine Manier, zu deren xpression man zu einer auf dem Papier befindlichen Note „die nechste darunter nimmt, und beyde dergestalt touchiret, daß es lässet, als würde etwas „hartes z. E. eine Nuß von einander gebissen und getheilet ꝛc."

§. 61.

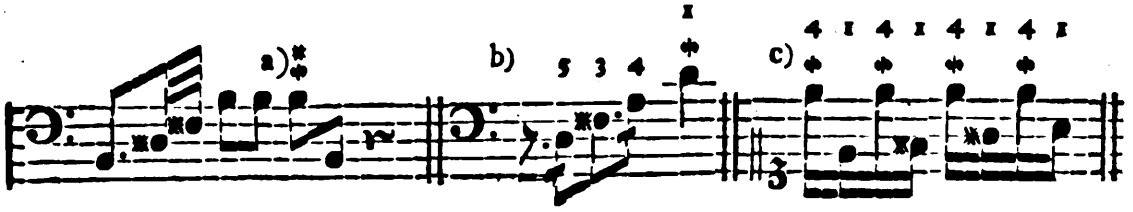
Wenn der kurze Mordent nach einem Vorhalte steht — welches sehr häufig der Fall ist —: so wird er schwach vorgetragen a). (S. Abzug Seite 218.) Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hülfstone, auch wohl ohne Andeutung, oft den halben Ton unterwärts b); jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder folgende Note einen ganzen Ton tiefer steht, wie bey c).



Ehedem pflegte man durch die eingeschlossene Note bey d) einen Vorschlag von unten und zugleich einen Mordenten über der Hauptnote anzudeuten, anstatt der jetzt gewöhnlichen Schreibart bey e).

§. 62.

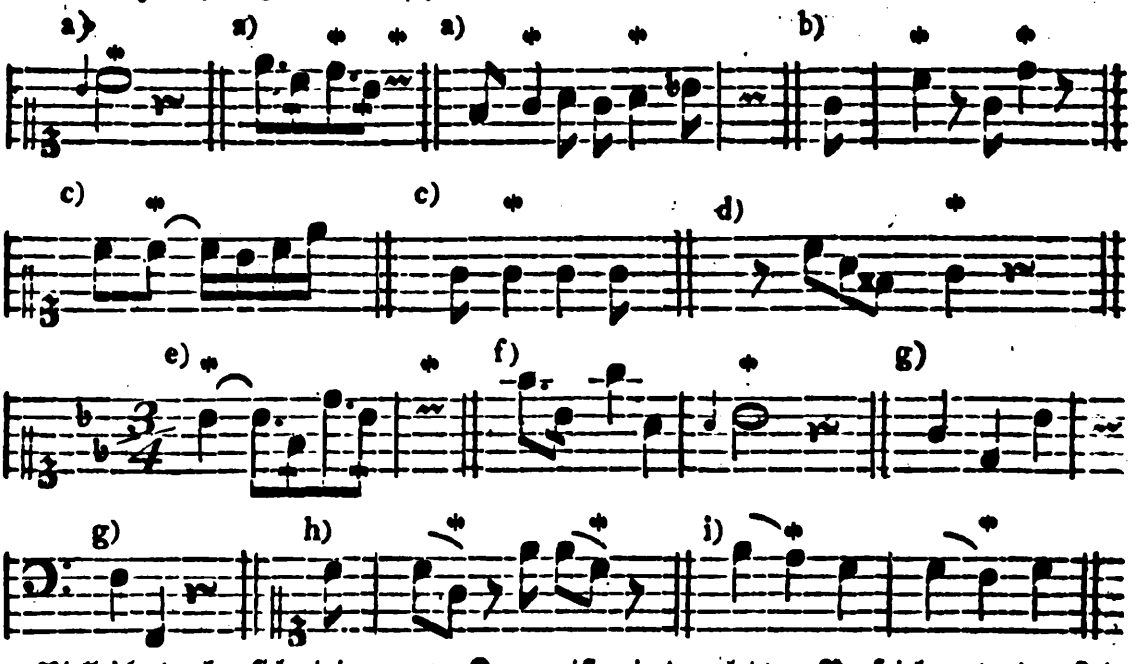
Keine andere Manier wird so häufig im Basse angebracht, als der Mordent. Besonders findet er in dieser Stimme über Noten statt, nach welchen die tiefere Oktave folgt a). Um ihn jedesmal mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man sich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Ansehung der Fingersetzung erlauben b). Auch vermeidet man, wo möglich, durch das Spannen ꝛc. den kleinen Finger bey dieser Manier c).



§. 63.

Der kurze Mordent, welcher (seiner wenigen Bestandtheile ungeachtet) dem Gesange eine besondere Lebhaftigkeit giebt, kommt am gewöhnlichsten über einer

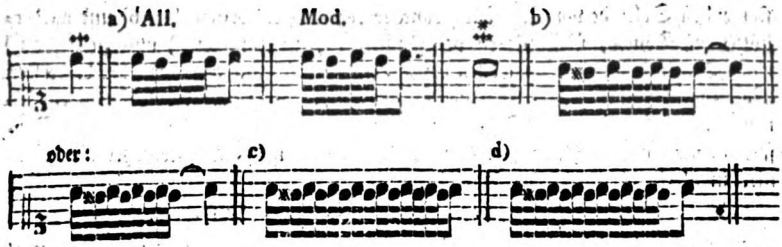
steigenden Sekunde vor a). Auch kann er bey allerley springenden b) und wiederholten c) Tönen, über Noten vor Pausen d), zu Anfange e) und zu Ende f) eines Tonstückes u. s. w. zuweilen ohne Andeutung, wie bey g) über der ersten Note angebracht werden. Seltner findet man ihn bey abwärts springenden Tönen h), und bey fallenden Sekunden eigentlich gar nicht. Daher würde das Beyspiel i) nicht nachzuahmen seyn, ob gleich gegenwärtig manche Tonsetzer diese Manier in ähnlichen Fällen vorschreiben.



Vielleicht denken sich einige neuere Komponisten in dem letztern Beyspiele unter dem Zeichen des Mordenten einen Pralltriller oder irgend eine andere Manier.

§. 64.

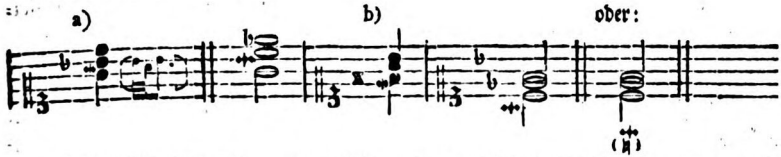
Der lange **Mordent** kann natürlicher Weise nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieses Zeichen: ⊹ anzudeuten. Die Dauer des langen Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, daß der Hülfston wenigstens zweymal angeschlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man diesen Ton mehrmals b); doch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeschriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bey c) fehlerhaft, und auch die bey d) nur etwa in Tonstücken von sehr feurigem ꝛc. Charakter zu erlauben.



Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die Mordenten ſchicklicher bey lebhaften ꝛc. als bey zärtlichen, traurigen ꝛc. Affekten ſtatt finden, obgleich nur wenige Komponiſten, wenn ſie Mordenten vorſchreiben, auf den Charakter des Tonſtückes Rückſicht nehmen. Ich ſelbſt habe in dem Adagio der zweyten Sonate (Zweyte Samml. v. J. 1777.) einen langen Mordenten, und außerdem hin und wieder verſchiedene kurze Mordenten angebracht, welche jetzt eine ſehr unangenehme Wirkung auf mich thun.

§. 65.

Alles was von der Geſchwindigkeit, von dem oft ohne Andeutung zu greifenden halben Tone, und von dem Vortrage des kurzen Mordenten nach einem Vorhalte geſagt worden iſt, das gilt ebenfalls von dieſem verlängerten oder ganzen Mordenten. Hier bemerke ich nur noch, daß beyde Arten dann und wann auch in einer Mittelſtimme vorkommen, und in dieſem Falle ſo angezeigt werden, wie bey a) und b).

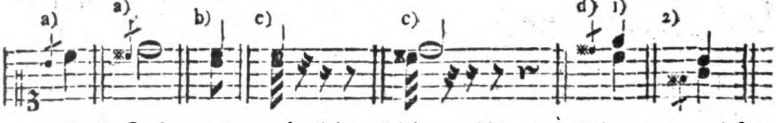


Der lange Mordent wird zwar von Vielen ein umgekehrter Triller genannt, und in einer gewiſſen Rückſicht mag ihm dieſe Benennung auch wohl angemeſſen ſeyn; allein beyde Manieren weichen deſſen ungeachtet ſehr von einander ab. Denn 1) nimmt der Mordent ſeinen Anfang mit der Hauptnote ſelbſt, und nicht mit dem Hülfstone, wie der Triller; 2) endigt ſich der Mordent nie mit einem Nachſchlage; 3) darf er nicht die völlige Dauer der Hauptnote einnehmen u. dgl. m.

§. 66.

Von dem Zuſammenſchlage.

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

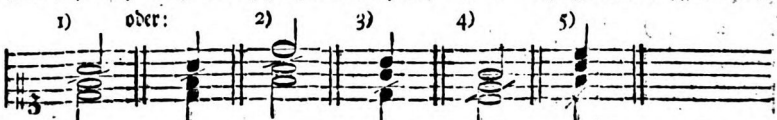


Beyde Taſten werden nämlich zugleich angeſchlagen; allein von der tiefern hebt man den Finger ſogleich wieder ab, und hält nur den höhern Ton ſo lange aus, als es die Dauer der vorgeſchriebenen Note erfordert. Bey zweyſtimmigen Stellen wird der Zuſammenſchlag ſo bezeichnet, wie oben bey d). In dem erſten Beyſpiele ſchlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taſte dis ſogleich wieder ab u. ſ. w.

Da dieſe Manier einige Härte in der Harmonie verurſacht, ſo kann man ſich derſelben am ſchicklichſten wohl nur bey feurig, gleichſam trotzig ꝛc. vorzutragenden Stellen mit Nutzen bedienen.

§. 67.

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



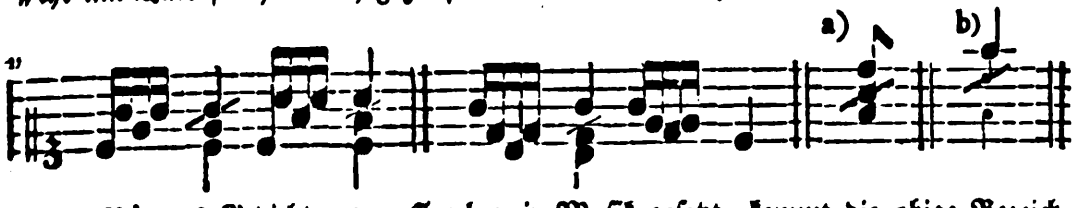
Das

*) Dieſe nicht ſehr bekannte Manier hat man ehedem wohl wahrſcheinlich unter der oben erwähnten Benennung Beiſſer verſtanden.

Das Wort *Acciaccatura* leitet Walther von *acciacco*, (*ſuperfluus*,) überflüſſig ꝛc. her, weil nämlich in jedem Zuſammenſchlage irgend ein überflüſſiges (nicht zur Harmonie gehöriges) Intervall hinzu kommt. Heinichen hingegen ſchreibt S. 535: „Acciaccare heiſſet eigentlich in welſcher Sprache: zermalmen, zerquetſchen, oder etwas mit Gewalt gegen einander ſtoſſen. Alſo daß Acciaccatura hier ſo viel heiſſet, als eine gewaltſame Zuſammenſtoſſung unterſchiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zuſammen gehören.“

Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeschriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den halben Ton haben, lieber gis mit angeschlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man c oder cis dazu; bey 3) fis, bey 4) dis oder d, und bey 5) e.

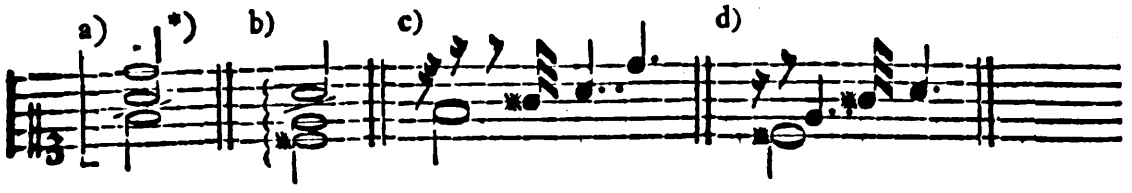
Seit einiger Zeit giebt man dem erwähnten Zeichen in einigen Gegenden eine andere Bedeutung. Petri z. B. schreibt in seiner Anleitung zur praktischen Musik S. 149: „Dahin (zu den Setzmanieren) gehören ferner die Groppi ꝛc. und andere laufenden „Figuren, desgleichen die gebrochnen und arpeggirenden, oder Harfenmäßigen, welche mit Queerstrichen auch gezeichnet werden können. Z. E.



In Bürgers Gedichten von Gruber in Musik gesetzt, kommt die obige Bezeichnung bey 1) 2) u. s. w. oder vielmehr die hier bey a) und b) sehr häufig vor, und zwar oft bey solchen Griffen, wobey weder eine Figur, wie in dem Beyspiele von Petri, noch ein Zusammenschlag, sondern eine gewöhnliche geschwinde Brechung (S. §. 89. f. f.) statt findet. Ich würde aber zu einem so genannten Arpeggio doch lieber das einmal angenommene und bekannte Zeichen { beybehalten, oder wenigstens eine Anmerkung über die dafür gebrauchte Bezeichnung beygefügt haben, damit Jeder wüßte, was ich darunter verstanden hätte. Denn manche Spieler dürften vielleicht die durchstrichenen Noten, oben bey a) und b), wohl gar für ausgestrichen (überflüssig) halten.

§. 68.

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

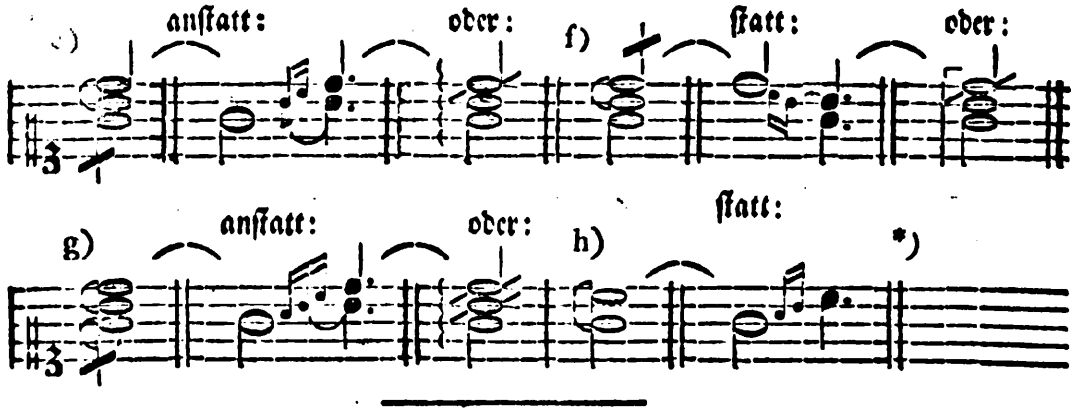


Aus der bey c) und d) angezeigten Ausführung (die sich nicht ganz genau durch Noten bestimmen läßt) erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so, wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anschlägt, und dann die Fin-

*) S. Bachs Probestücke, Tab. VI. Fig. XI. (*), wovon es in dem Versuch ꝛc. Seite 114. heißt: „Unter (*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen."

Finger darauf liegen läßt, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton, in den obigen beyden Beyspielen gis, muß äußerst kurz angegeben, und der Finger sogleich wieder von der erwähnten Taste abgehoben werden.

Andere Tonlehrer pflegen diese eingeschalteten Töne auch blos durch die Bezeichnung unten bey e) ꝛc. anzudeuten. Marpurg z. B. schreibt in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 60: „Wenn man den Schleifer in der Zergliederung anbringt, so „nennet man solches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung. Dieser „Schleifer aber (wodurch ebenfalls eine Art von Acciaccatur entsteht) wird allhier „durch einen halben Bogen vor den beyden zu schleifenden Noten angezeiget, und ob „solcher von oben nach unten f) oder von unten nach oben e) und g) geschehen solle, „wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Wenn zwey halbe Bogen vorhanden „sind, wie bey g), so bedeutet solches zwey Schleifer in eben demselben Satze. „Wenn der halbe Bogen vor zwey Noten steht, die zusammen eine Quarte ausma„chen, so pflegt man alle dazwischen liegende Nebennoten mitzunehmen h) ꝛc.“



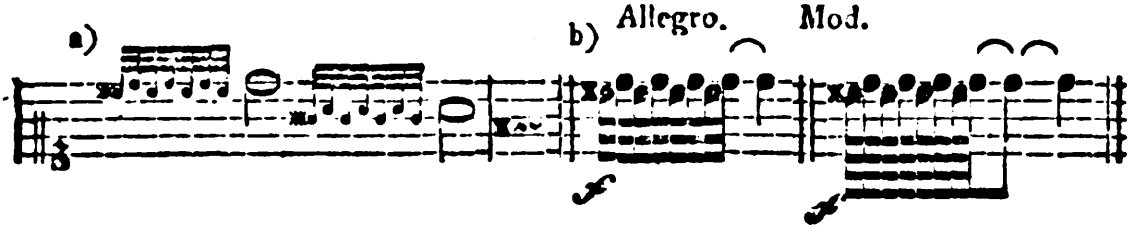
§. 69.

Von dem Battement.

Das Battement (ital. *Battimento*) kommt in einigen musikalischen Lehrbüchern ebenfalls unter dem Namen der Zusammenschlag vor. Diese Manier

*) Was Marpurg unter einer accentuirten Zergliederung versteht, das nenne ich eine gebrochene Acciaccatur, oder ein Arpeggio mit Acciaccaturen. Da wir beyde dieselbe Ausführung dabey voraus setzen, so wird hoffentlich an der Benennung nicht viel gelegen seyn. Welche Art der Bezeichnung besser ist, kann ich zwar nicht entscheiden; doch sollte ich meinen, durch den halben Bogen vor der Note könnten leicht Zweydeutigkeiten entstehen. S. die Anm. zu §. 3. Seite 202; desgleichen von dem Mordenten §. 60. d). Das obige letztere Beyspiel bey h) dürfte daher wohl nicht viel wider meine angenommene Bezeichnung beweisen.

nier — welche auf andern Instrumenten z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. übli-cher ist, als (wenigstens in Deutschland) auf dem Klaviere — hat viel Aehnli-ches mit dem Mordenten. Blos darin sind sie von einander unterschieden, daß der Mordent mit der Hauptnote selbst, das Battement aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu diesem Hülfstone nimmt man gern die nächst liegende Taste unterwärts, folglich einen halben Ton, er mag vorgezeichnet seyn, oder nicht. Da das Battement kein eigenes Zeichen hat, so bedient man sich dafür gewöhnlich einer Anzahl kleiner Nötchen, wie bey a). Ich bemerke nur noch, daß auch das Battement, so wie der Mordent, nach Umständen verlängert oder verkürzt werden kann; jedoch muß es immer sehr geschwind und mit einer gewissen Schärfe vorgetragen werden, ungefähr wie bey b).



§. 70.

Diese Manier thut in Tonstücken von etwas feurigem ꝛc. Charakter keine üble Wirkung; nur versteht es sich, daß sie selten und blos über langen Noten anzubringen ist. Vorzüglich findet sie bey Sprüngen statt.

---

§. 71.

Von dem Doppelschlage.

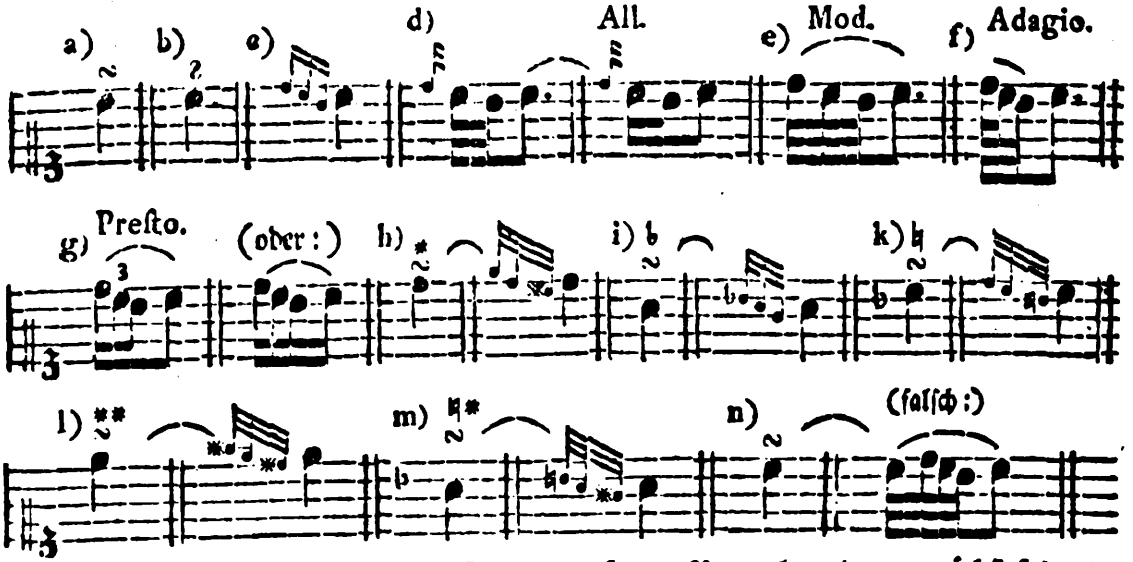
Der Doppelschlag (*Doublé*) ist unstreitig eine der schönsten und brauch-barsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Da-her kann auch der Doppelschlag sowohl in Tonstücken von zärtlichem, als muntern Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich leicht, aber ziemlich verschieden, und blos in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Arten zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in sofern kann er schlechthin der Doppelschlag heißen; 2) fügt man oft noch ein kleines Nötchen (auf eben der Stufe) hinzu, und dann wird er der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle genannt; 3) gehen zuweilen zwey kleine Nötchen vorher, wodurch

er

er die Benennung der Doppelschlag von unten, oder der geschleifte Doppelschlag ꝛc. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den prallenden Doppelschlag ꝛc. zu nennen pflegt.

§. 72.

Der Doppelschlag allein wird gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder b) angedeutet. Auch pflegen ihn verschiedene Komponisten durch drey kleine Nötchen c), oder so wie bey d) zu bezeichnen. Die Ausführung, welche größtentheils geschwind seyn muß, habe ich bey e) f) und g) bestimmt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey h) i) k) l) und m) werden die beygefügten kleinen Nötchen hoffentlich einen hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber fehlerhaften, Ausführung bey n); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem Hülfstone (über der vorgeschriebenen Note) angefangen werden, wie bey e).

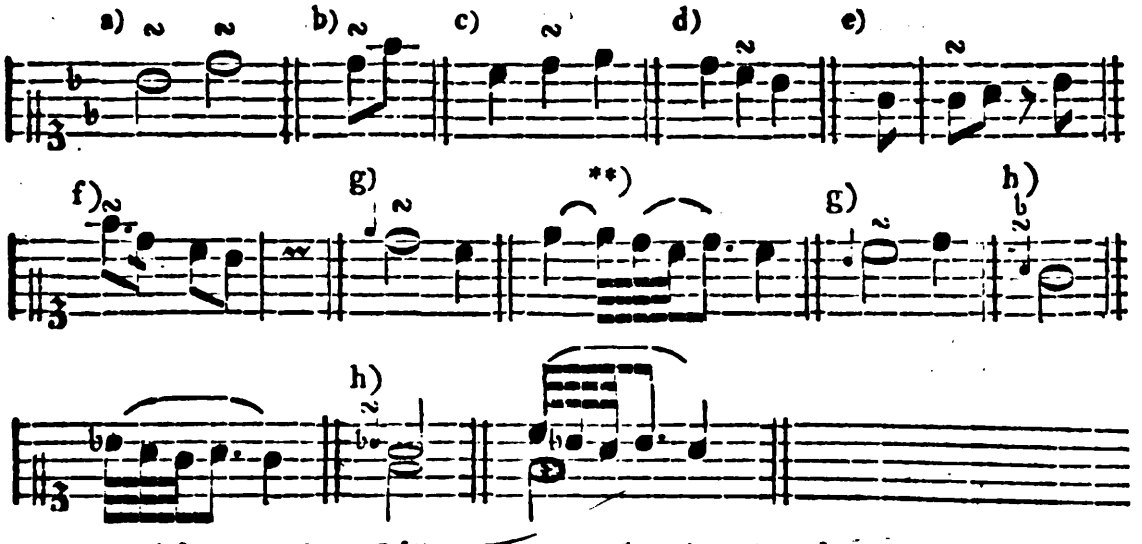


Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was §. 39 — 42. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

§. 73.

Der Doppelschlag kommt auf allen Takttheilen, über langen a) und ziemlich kurzen b), über steigenden c) und fallenden d), über springenden a) und stufenweise fortschreitenden c) d), über wiederholten e) und frey eintretenden Noten f),

nach Vorschlägen g) und über h) denselben vor. Dessen ungeachtet wird er, wenige Fälle ausgenommen,*) immer auf einerley Art, nämlich geschwind, gespielt. Weil Anfänger die Hauptnote gemeiniglich zu früh eintreten lassen, wenn diese Manier über einem langen Vorschlage steht, so habe ich in den Beyspielen h) die richtige Eintheilung beygefügt.



Außer diesen angezeigten Fällen giebt es noch weit mehrere, in welchen ein Doppelschlag statt findet; sie lassen sich aber unmöglich alle bestimmen. Ueberhaupt thut diese Manier bey einer Folge von aufsteigenden Noten, eine bessere Wirkung, als im Absteigen.

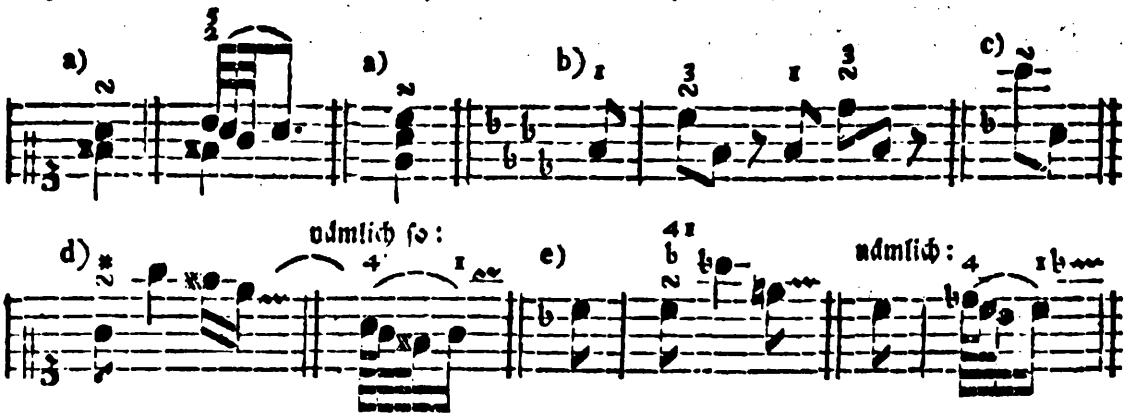
§. 74.

Weil der Doppelschlag mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, so gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn keine andere Applikatur möglich ist, wie bey a). Außerdem spannt man lieber ein wenig, und vermeidet dadurch den Gebrauch des kleinen Fingers bey dieser Manier b) c). In vielen Fällen kann man nach dem dritten Tone des Doppelschlages, folglich beym Eintritte der Hauptnote, den Daumen einsetzen, um sich für die Folge wieder Finger zu verschaffen d). Nur darf durch dieses erlaubte und oft nöthige Hülfsmittel die Manier nicht von der Hauptnote getrennt werden; man

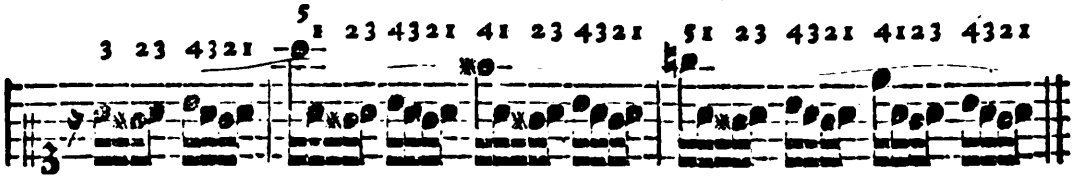
*) Zu diesen wenigen Fällen, in welchen der Doppelschlag etwas langsamer ausgeführt werden muß, gehören unter andern gewisse matte Stellen, oder wenn diese Manier bey einer Fermate angebracht wird u. s. w. Jedoch spielt man alsdann die beyden ersten Noten gewöhnlich etwas geschwinder, als die dritte, ungefähr wie oben bey f) §. 72.

**) Man merke, daß nach einem Vorschlage von oben, oder nach einer fallenden Sekunde mit dem ⌒, der erste Ton des Doppelschlages eigentlich gebunden (nicht angeschlagen) wird.

man muß daher den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger biegen (S. die Anm. Seite 137. f.) Die erwähnte Fingerſetzung wird durch zwey neben einander ſtehende Ziffern über dem Zeichen der Manier beſtimmt, wie bey e).

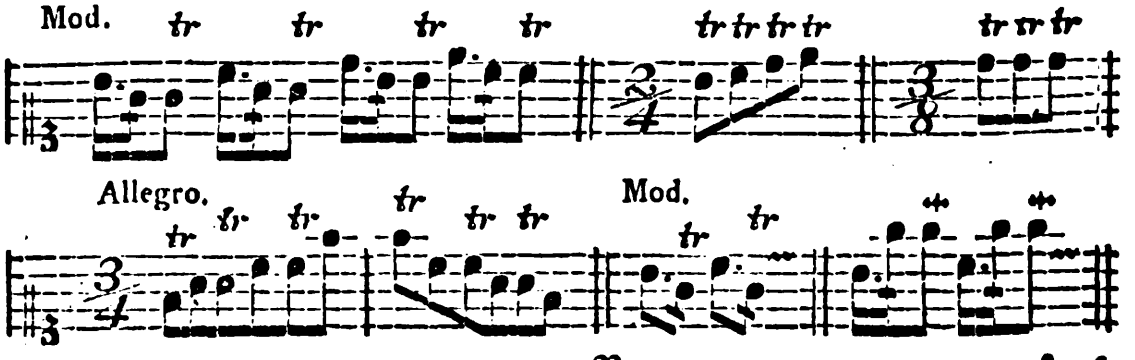


Zur Uebung kann man die folgende Paſſage und ähnliche Stellen mit den vorgeſchriebenen Fingern, nach und nach immer geſchwinder ſpielen. Es wird alsdann nicht ſchwer ſeyn, den Doppelſchlag mit der oben angezeigten Applikatur heraus zu bringen.



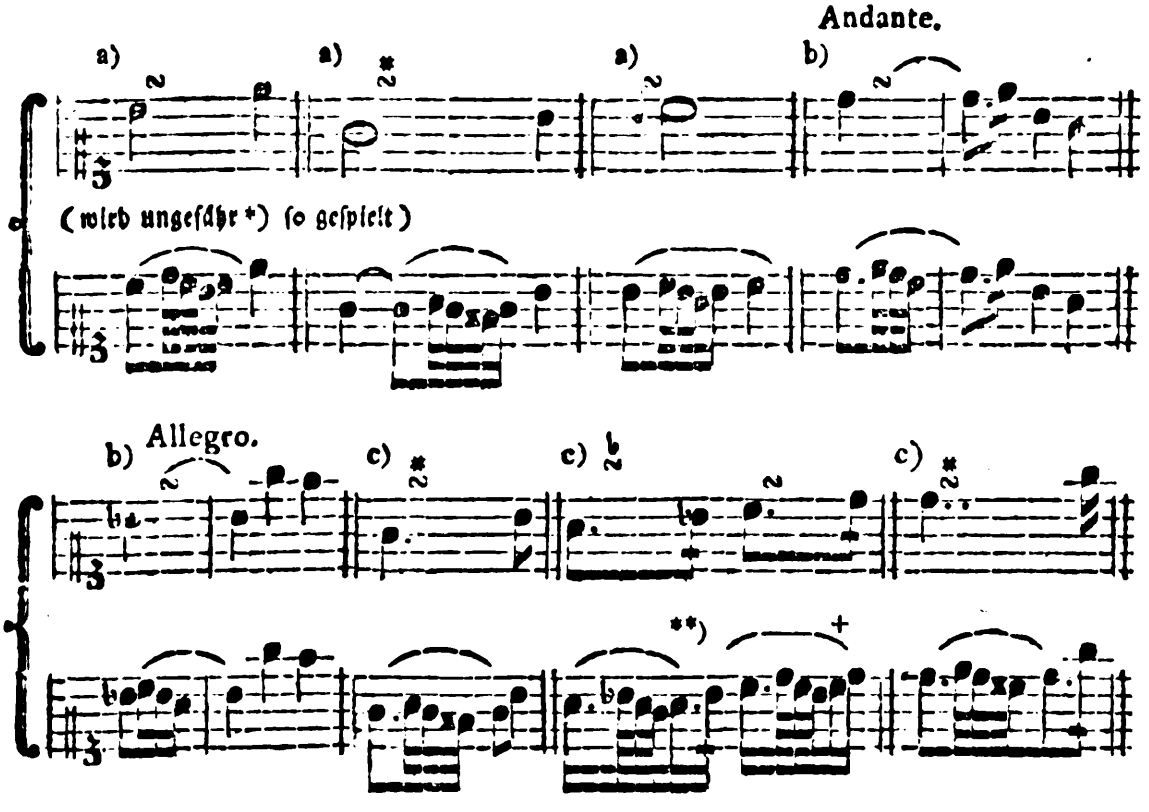
§. 75.

Verſchiedene Komponiſten ſchreiben zuweilen das Zeichen des Trillers oder Mordenten über Stellen, wobey dieſe beyden Manieren, wegen der Kürze der Noten, oder aus andern Gründen, nicht bequem angebracht werden können. Der Klavierſpieler kann in ſolchen Fällen ohne Bedenken, für jene Manieren, den Doppelſchlag gebrauchen. Die nachſtehenden Beyſpiele ſind von der Art.



§. 76.

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



Die mehrſten Anfänger, auch wohl Geübtere, fangen in ähnlichen Fällen die Manier zu früh an. Wenn eins von beyden ſeyn ſollte, ſo wäre hierbey das Gegentheil beſſer. Beſonders muß bey punktirten Noten der letzte (vierte) Ton des Doppelſchlages erſt in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beyſpielen c). Manche Komponiſten ſchreiben die Doppelſchläge, vorzüglich in Fällen von der oben bey b) und c) angezeigten Art, mit in die Zeile, wie hier.

*) Dies ungefähr bezieht ſich auf die geſchwindere oder langſamere Bewegung, worauf man Rückſicht zu nehmen hat. (S. 283. §. 72.)

**) Daß hierbey die zweyte Hauptnote, (nach dem Punkte,) nämlich das letztere b, nur wie ein Zwey und Dreyßigtheilchen geſpielt wird, kommt daher, weil man die punktirten Noten, auf Koſten der folgenden kürzern, gern verlängert. In geſchwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bey +.

Dies verändert in der Eintheilung nichts. Die Schreibart bey e) iſt noch beſtimmter und richtiger, als die bey d).

§. 77.

Der ſpäter eintretende Doppelſchlag erfordert ſchon eine etwas lange Note, und findet daher nicht ſo häufig ſtatt, als wenn er gleich mit dem vorgeſchriebenen Tone eintritt. Die Fälle, in welchen er am ſchicklichſten angebracht werden kann, ſind größtentheils, wie in den obigen Beyſpielen, bey aufſteigenden, beſonders punktirten und gebundenen Noten in etwas langſamer Bewegung.

Von dem umgekehrten Doppelſchlage, welcher bald durch drey kleine Nötchen, bald vermittelſt dieſes Zeichens ∽, angedeutet wird, iſt bereits oben S. 247. §. 21. das Nöthigſte erinnert worden.

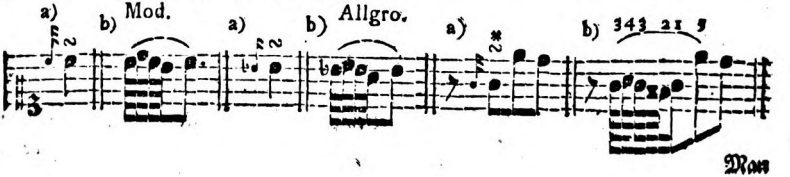
Vierter Abſchnitt.

Von den zuſammengeſetzten, und einigen andern Manieren.

§. 78.

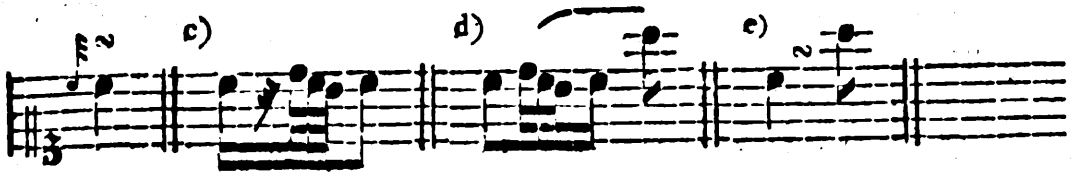
Vom geſchnellten Doppelſchlage.

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



Man

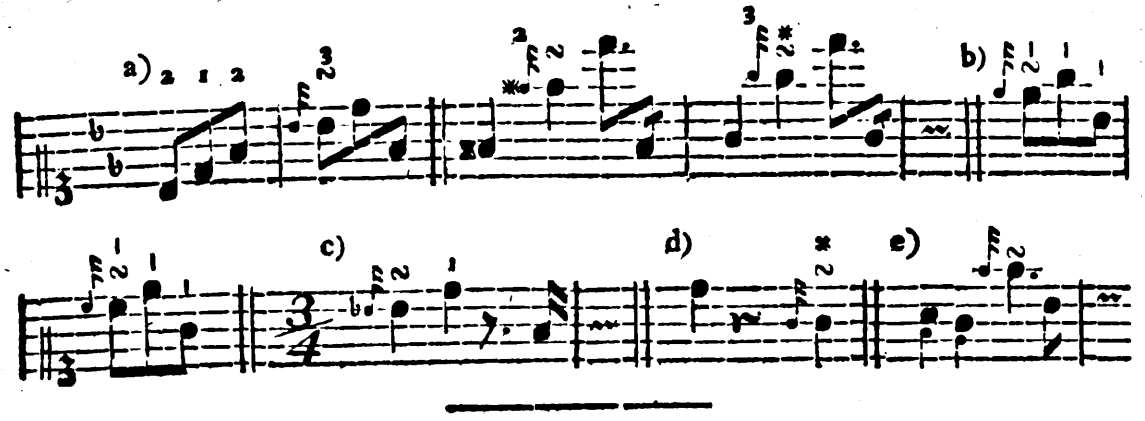
Man trenne bey dieser Manier den hinzu gekommenen unveränderlichen Vorschlag nicht durch eine Pause ꝛc. von dem Doppelschlage. Denn alle vier Töne müssen in gleicher Geschwindigkeit ununterbrochen (ohne Aufhalten und Absetzen) nach einander folgen; die noch übrige Zeit verweilt man auf dem Tone der Hauptnote. Ganz falsch ist also die sehr gewöhnliche Ausführung bey c).



Auch die Eintheilung bey d) ist nicht richtig; denn so müßte sie seyn, wenn nach dem c ein Doppelschlag folgte, wie bey e).

§. 79.

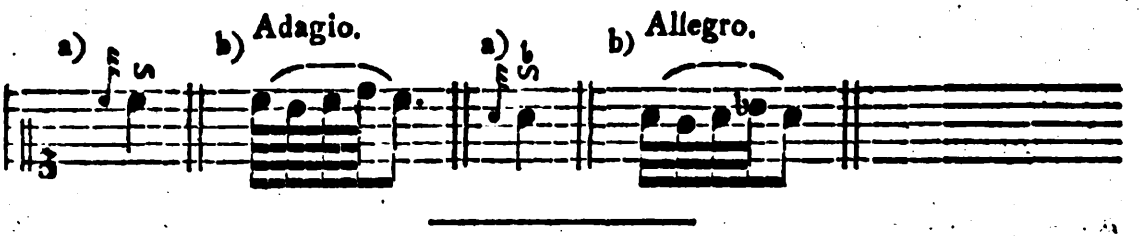
Da der geschnellte Doppelschlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, so suche man den ersten Ton desselben, wo möglich, mit dem dritten oder zweyten Finger zu greifen, gesetzt auch, man sollte sich vorher eine kleine Freyheit in Absicht auf die Fingersetzung erlauben, wie in den folgenden Beyspielen a). Weil diese Manier ohnedies gewöhnlich nur bey abzustoßenden Noten b), zu Anfange eines Gedanken c), nach Pausen d) und Einschnitten e) vorkommt, so kann durch das Fortrücken ꝛc. eines Fingers oder der ganzen Hand in Ansehung des Zusammenhanges nicht viel verdorben werden.



§. 80.

Wenn der umgekehrte Doppelschlag noch den obigen Zusatz eines Nötchens bekommt, wie in den folgenden Beyspielen, so könnte man diese Manier, welche

welche bereits hin und wieder vorgeſchrieben wird, wohl am ſchicklichſten die umgekehrte Rolle *) nennen. Zeichen und Ausführung ſiehe bey a) und b).



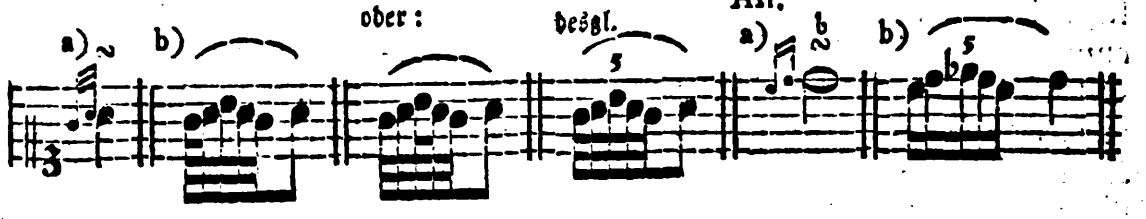
§. 81.

Vom Doppelſchlage (mit einem Zuſatze) von unten.

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

§. 82.

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

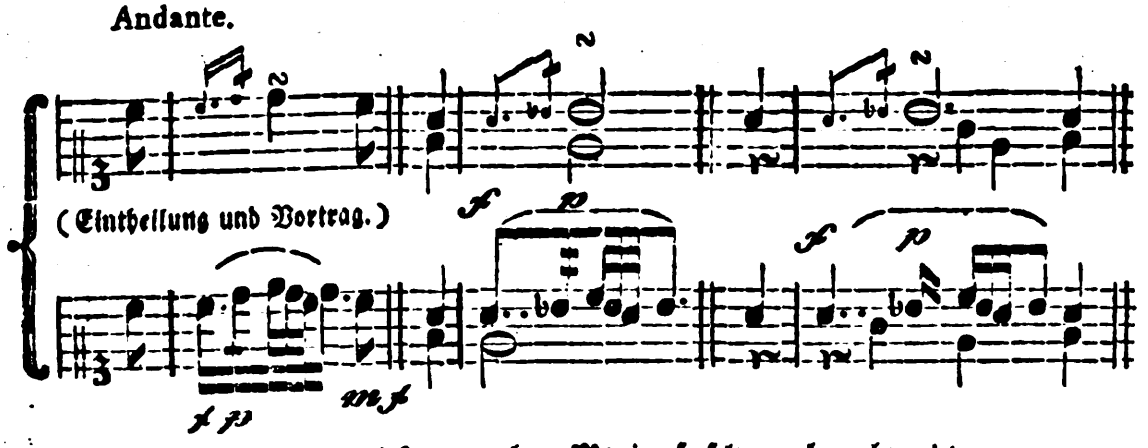


§. 83.

Der lange oder punktirte Doppelſchlag von unten erfordert ſchon eine ziemlich lange Note, oder wenigſtens eine langſame Bewegung. Nach Verhältniß dieſer

*) Der Doppelſchlag hat ohnedies ſchon viele Beywörter; gäbe man ihm noch mehrere, ſo möchte dadurch eine oder die andere Verwechſelung entſtehen.

dieſer längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt das erſte (punktirte) Nötchen eine längere oder kürzere Dauer. *) In zärtlichen ꝛc. Stellen kann dieſe Manier mit ſehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier ſind einige Beyſpiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweyten Notenreihe bemerkt.



Es iſt zu bedauren, daß dieſe angenehme Manier ſo ſelten gebraucht wird.

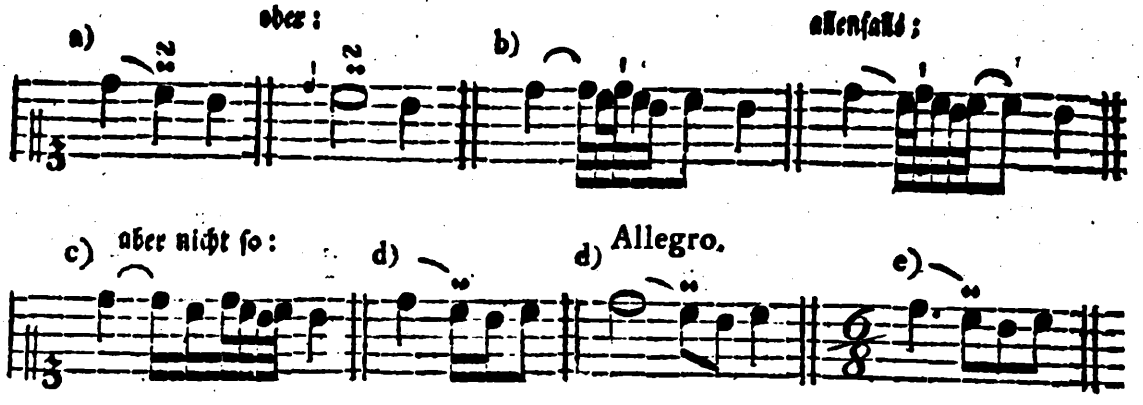
§. 84.

Vom prallenden Doppelſchlage.

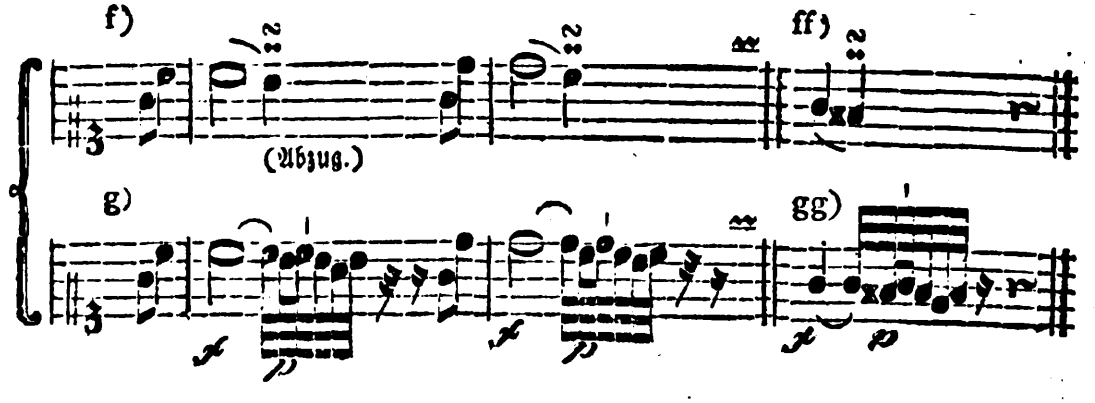
Der prallende Doppelſchlag (getrillerte Doppelſchlag) iſt eigentlich nichts anders als ein Pralltriller mit einem Nachſchlage. Die erſten beyden anzuſchlagenden **) Töne müſſen daher jederzeit äußerſt geſchwind und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden ſpielt man etwas langſamer, doch ſo, daß ungefähr noch die Hälfte von der Dauer der vorgeſchriebenen Hauptnote für dieſe ſelbſt übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelſchlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bey a) das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieſer Manier beygefügt. Die nicht ungewöhnliche Schreibart bey d) bezeichnet ebenfalls einen prallenden Doppelſchlag. Bey Triolen und triplirten Noten bedient man ſich oft der Schreibart e).

*) Man ſehe, was S. 248. §. 22. vom punktirten Schleifer geſagt worden iſt.

**) Der erſte Ton des Pralltrillers iſt, wie bekannt, allemal gebunden. (S. §. 55. Seite 271. f. f.)

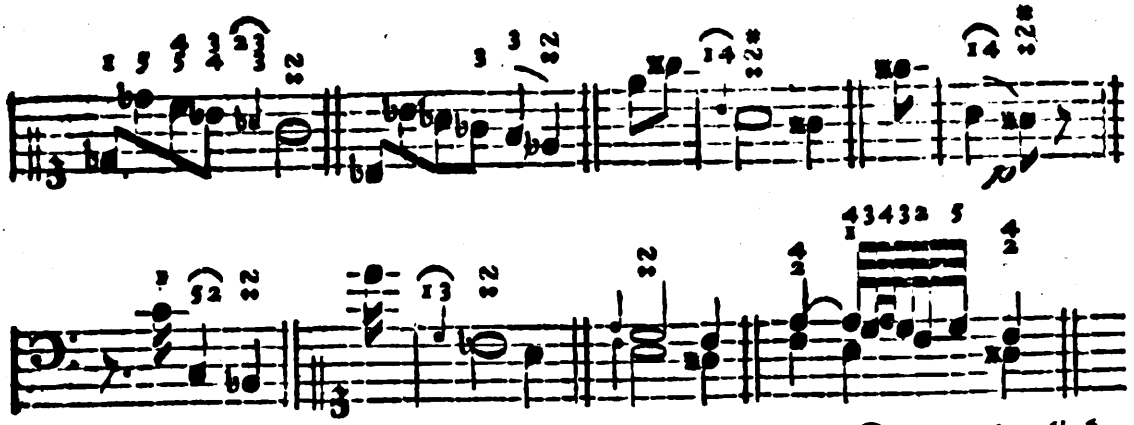


Bey dem letzten Tone des prallenden Doppelschlages läßt man den Finger auf der Taste liegen, bis die Dauer der Hauptnote vorüber ist, wie oben bey b); doch leidet diese Regel bey Einschnitten ꝛc. f) oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig ist, folglich auch vor Pausen ff), eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die beygefügte Ausführung g) wählen.

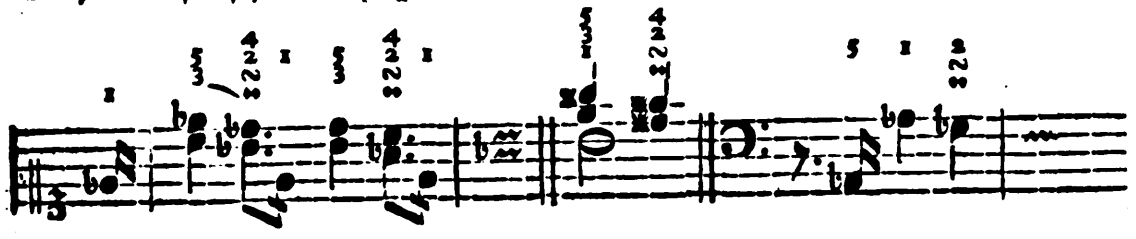


§. 85.

Da vorzüglich die ersten Töne des prallenden Doppelschlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müssen, so vermeidet man, wo möglich, bey dieser Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand. Ueberhaupt muß man oft allerley Hülfsmittel anwenden, um sich die zum prallenden Doppelschlage nöthigen Finger zu verschaffen. In dem letztern Beyspiele ist es, der Folge wegen, wohl am besten, den fünften Finger außer der Reihe nach dem zweyten einzusetzen.

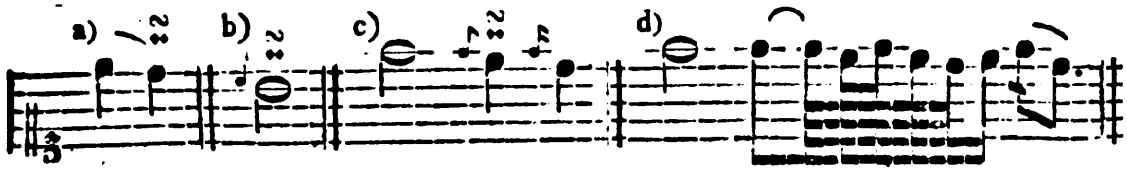


Daß man aber den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand (sogar auf Obertasten,) nicht in allen Fällen bequem davon ausschließen kann, beweisen schon die folgenden Stellen.



§. 86.

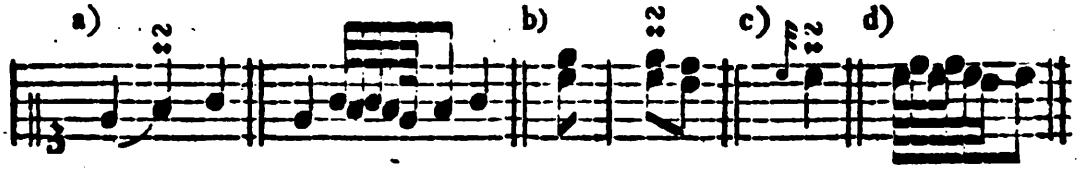
Der prallende Doppelschlag kann in langsamer oder gemäßigter Bewegung fast überall angebracht werden, wo im geschwindern Zeitmaße ein Pralltriller statt findet; folglich immer nur bey einer fallenden Sekunde, sie mag durch gewöhnliche a) oder kleine Noten b) bezeichnet seyn. Nachher folgt dann und wann noch ein Vorschlag c), welcher, wie bekannt, in die Zeit der folgenden Note fällt d).



Obgleich der prallende Doppelschlag nur über einer Note angebracht werden sollte, welche eine Stufe tiefer steht, als die vorhergehende: so findet man doch auch hiervon mancherley Abweichungen. Das folgende Beyspiel a), welches ich weder vertheidigen, noch gerade zu verwerfen mag, ist aus einem mehrmals aufgelegten Lehrbuche entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beyspiele, wie das bey b), sind hin und wieder in Klaviersonaten ꝛc. zu finden.

Die

Die Zusammensetzung bey c), deren sich einige neuere Komponisten bedienen, muß wohl die Bedeutung bey d) haben sollen.



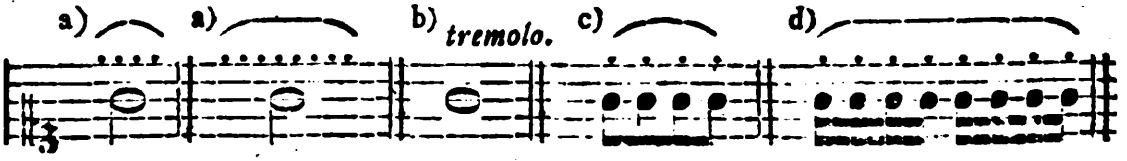
§. 87.

Zu den wesentlichen Manieren kann man auch noch die Bebung, das so genannte Arpeggio und den Zurückschlag rechnen; ob sie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willkührlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unschicklichen Platz finden würden.

§. 88.

Von der Bebung.

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



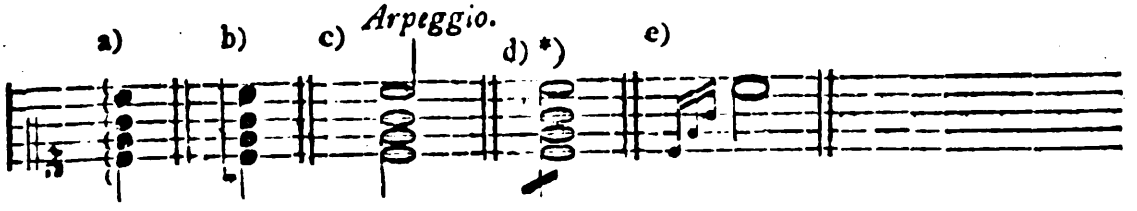
Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche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

Man hüte sich überhaupt vor häufigen Bebungen, und, wenn man sie anbringt, vor dem so häßlichen Uebertreiben des Tones durch das zu heftige Nachdrücken. Ein Fehler, vor welchem ich bereits bey einer andern Gelegenheit gewarnt habe.

§. 89.

Von dem Arpeggio. (Harpeggio.)

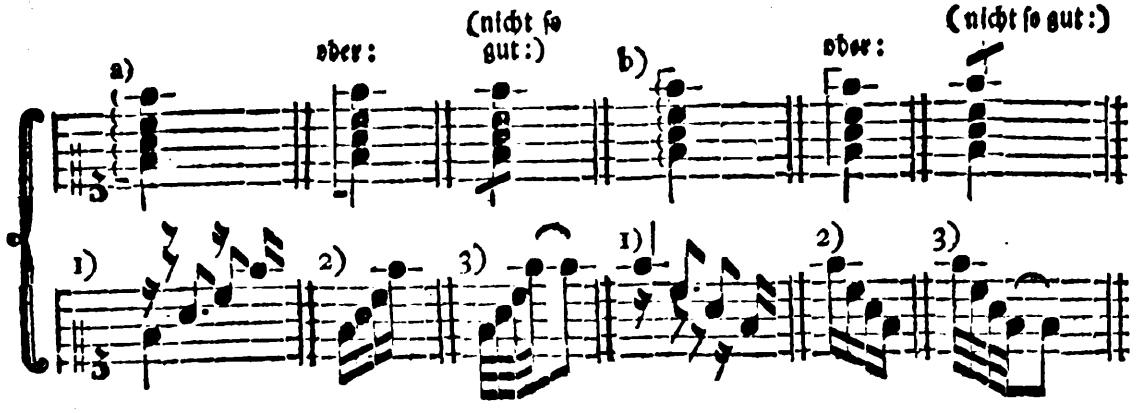
Wenn man eine vorgeschriebene Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, sondern nach einander anschlagen soll, so wird dies durch die Zeichen bey a) und b) oder durch das Wort Arpeggio c), auch wohl auf die bey d) angezeigte Art bestimmt. Die kleinen Nötchen bey e) haben eben die Bedeutung. Man pflegt diese Manier oder vielmehr die erwähnte Art des Vortrages eine Arpeggiatur (Brechung, Zergliederung, *arpeggio*) zu nennen.



Durch die kleinen Nötchen bey e) wird angedeutet, daß man die Finger sogleich wieder von den Tasten abheben solle. Nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem obigen Beyspiele das zweygestrichene c, wird ausgehalten.

§. 90.

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



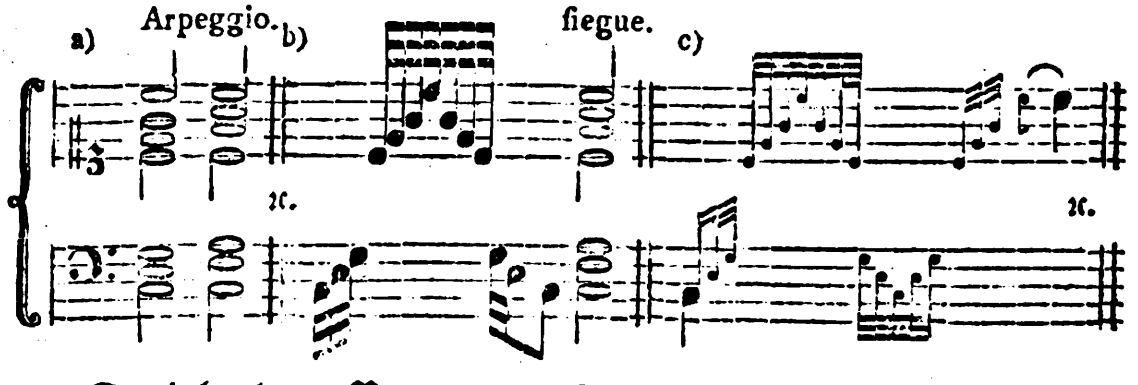
In

*) Diese Bezeichnung ist deswegen nicht zu empfehlen, weil man dadurch auch eine gewisse Abkürzung andeutet, welcher im Anhange gedacht werden soll.

In der zweyten Notenreihe bey 1) habe ich die Ausführung so angezeigt, wie sie eigentlich bestimmt werden muß, wenn man die Finger auf den Tasten liegen lassen soll. Diese genauere Andeutung ist aber mühsam und schwer zu übersehen, ich wähle daher für jetzt die bequemere Bezeichnung bey 2); wobey ich aber voraussetze, daß man die Finger von den zuerst angeschlagenen Tasten nicht eher abhebe, bis die Dauer der (in der obern Reihe vorgeschriebenen) Noten völlig vorüber ist. Von dem Charakter ꝛc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die Harmonie geschwinder oder langsamer gebrochen werden muß. Meistentheils bricht man sie ziemlich geschwind 3). In Tonstücken von einem sehr muntern Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen.

§. 91.

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

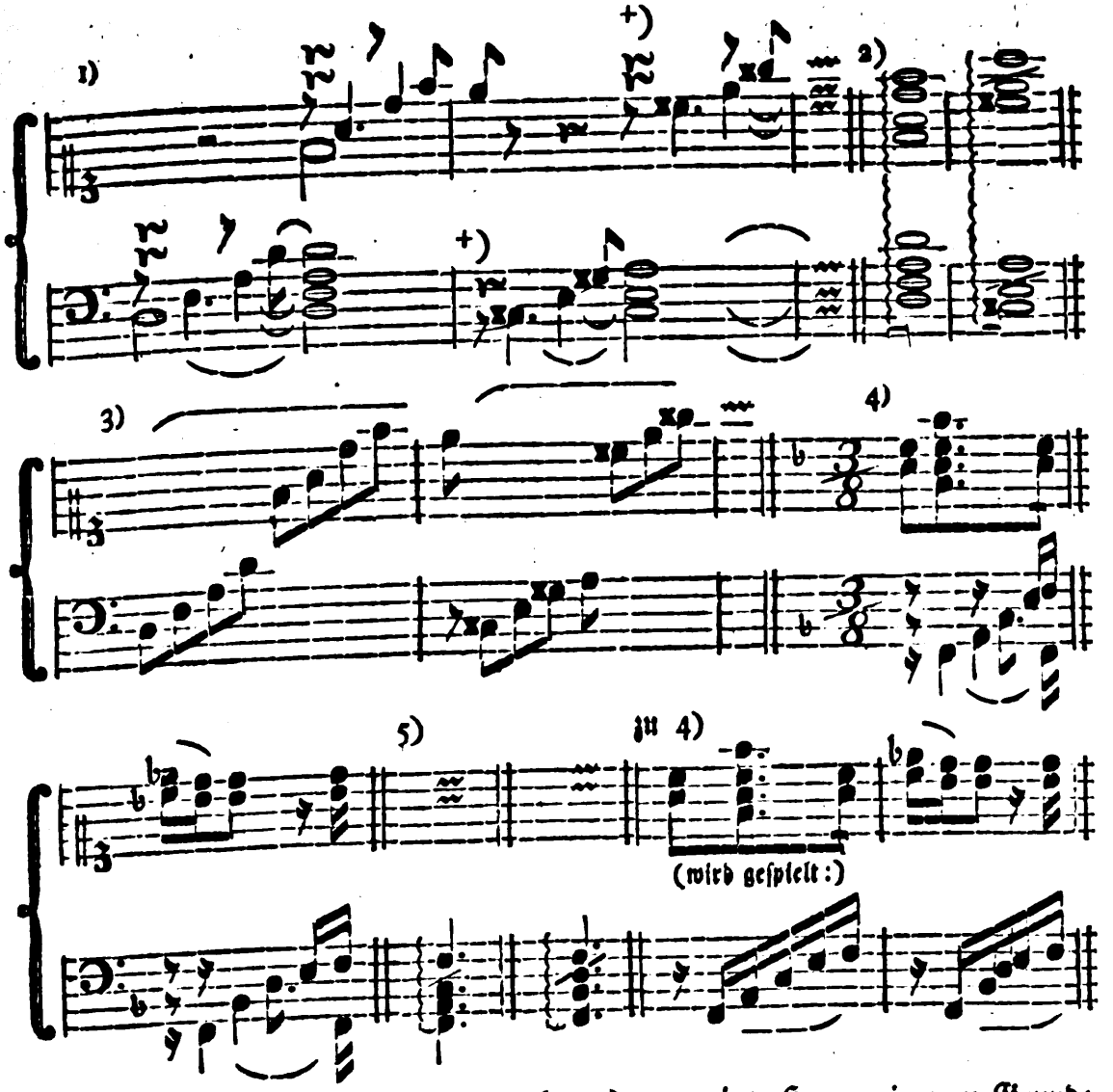


Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie auf verschiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen, wie bey c); wenn nämlich der Komponist die Ausführung der Willkühr des Spielers überlassen hat. Auch die linke Hand kann und muß an diesen Arpeggiaturen Theil nehmen b) c).

§. 92.

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

1)



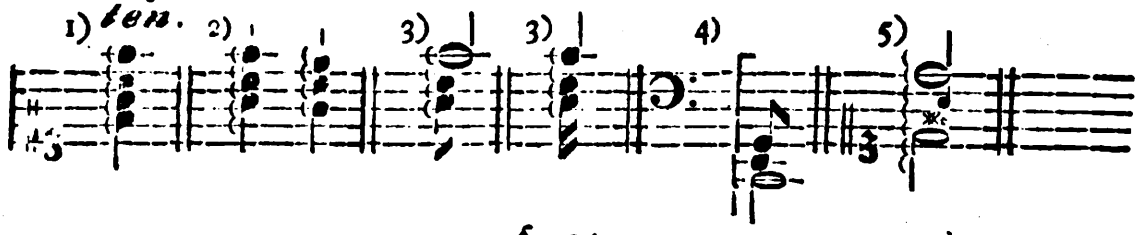
In dem Beyſpiele 1) liegt die bey 2) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der vorgeſchriebenen Bewegung 3) gebrochen werden ſoll, doch ſo, daß man die Töne bindet, oder die Finger auf den Taſten liegen läßt. Bey +) in 1) zeigt das nicht zur Harmonie gehörige gis, welches abgehoben werden ſoll, eine (gebrochene) Acciaccatur an; ſo wie auch das e im Baſſe 4). Die Harmonie dieſes letztern Beyſpieles iſt bey 5) angedeutet.

C. P. E. Bach hat unter andern in ſeiner vortreflichen Phantaſie, zu Ende der Probeſtücke, eine Menge ſolcher auszuhaltenden gebrochenen Harmonien mit untermiſchten Acciaccaturen angebracht.

§. 93.

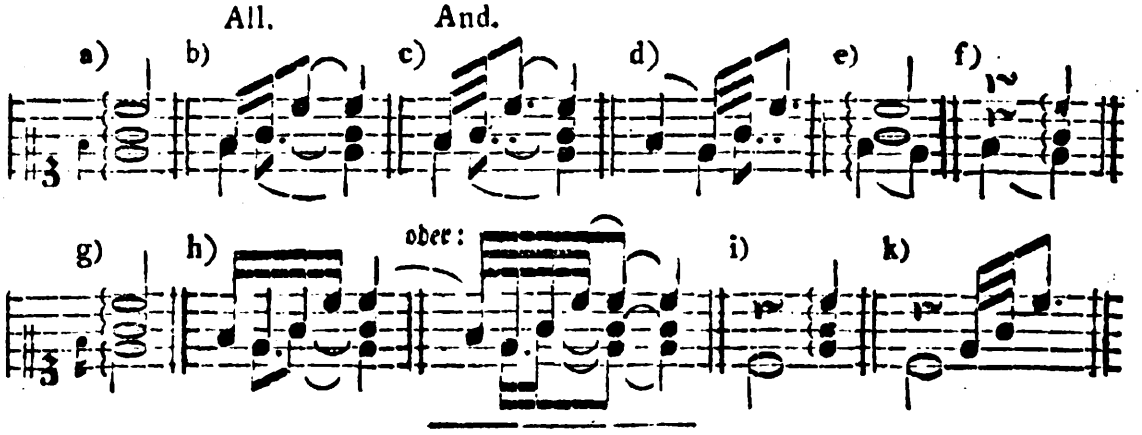
§. 93.

Sollen bey einer gebrochenen Harmonie die Töne liegen bleiben, so deutet man es sonst auch durch das Wort *tenuto* (abgekürzt *ten.*) an 1); im entgegen gesetzten Falle bedient man sich des gewöhnlichen Zeichens bey 2). Wenn nur ein einzelner Ton ausgehalten werden soll, so wird es wie bey 3) und 4) bestimmt. In den Beyspielen 3) läßt man also blos auf der Taste f, bey 4) aber auf c den Finger liegen. Die Schreibart bey 5) bezeichnet ebenfalls, daß man nur den höchsten und tiefsten Ton aushalten, von dem a und fis hingegen den Finger sogleich wieder abheben solle.



§. 94.

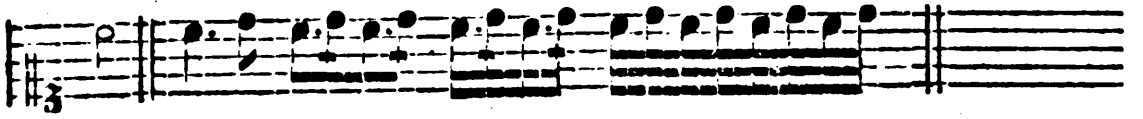
Die bey a) vorgeschriebene Arpeggiatur mit einem langen Vorschlage spielt man so, wie bey b) oder c). Einige wollen zwar die übrigen Stimmen erst nach verflossener Dauer des Vorschlages eintreten lassen d); allein da der Vorschlag in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müßte, wie bey e): so läßt sich leicht einsehen, daß die Eintheilung bey d) falsch ist. Will sie der Komponist haben, so muß er sich anders ausdrucken, nämlich so wie bey f). Steht vor einem gebrochenen Akkorde nur ein kurzer Vorschlag g), so ist wider die Eintheilung bey h) nichts Erhebliches einzuwenden. In dem Beyspiele i) wartet man erst die Dauer der Pause ab, sodann bricht man die Harmonie der übrigen Stimmen k).



§. 95.

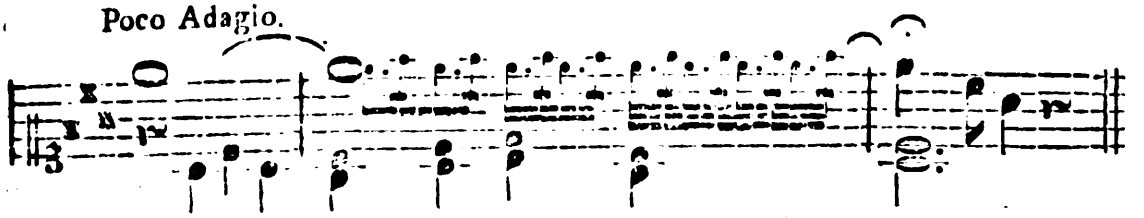
Von dem Zurückschlage.

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

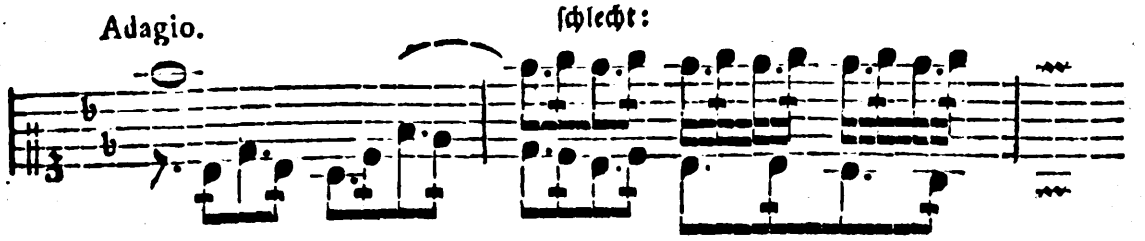


§. 96.

Es ist bereits oben §. 50. gesagt worden, daß diese Manier vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden kann. Außer diesem Falle bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeschriebene Taste zuweilen wieder anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller ꝛc. verzieren will. Z. B.



Doch hat man den Zurückschlag sparsam und mit vieler Beurtheilung anzubringen, weil durch diese Verzierung leicht Fehler in der Harmonie entstehen können. Von der Art ist das folgende Beyspiel.



§. 97.

*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

§. 97.

Dies sey genug von den wesentlichen Manieren. Was ich dabey mit Stillschweigen übergehen mußte, das findet man in den Werken eines Bach, Tosi, Quanz ꝛc. größtentheils gut und gründlich angezeigt.

Fünftes Kapitel.

Von den willkührlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Verzierungen der Fermaten.

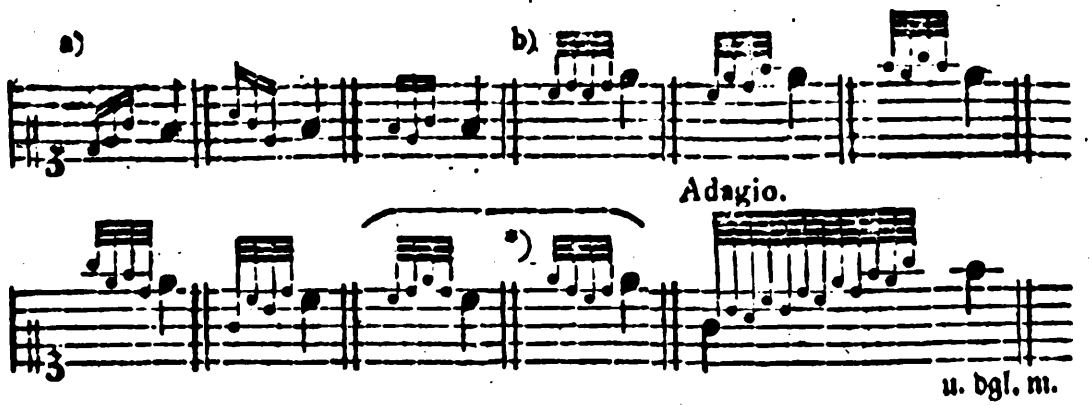
Vorerinnerung.

Bey dem Entwurf dieses Buches war meine Absicht, das gegenwärtige Kapitel sehr ausführlich zu bearbeiten — wie ich denn bereits viel über die willkührlichen Manieren niedergeschrieben hatte —; allein zwey Ursachen bestimmen mich, meinen ersten Plan aufzugeben. Einmal sehe ich, und zwar mit Mißvergnügen, daß dieses Buch bey der Ausarbeitung stärker geworden ist, als ich vorher vermuthete; sodann besorge ich, das gegenwärtige Kapitel möchte auch bey der weitläuftigsten Bearbeitung Anfängern, für welche doch das Ganze zunächst bestimmt ist, keinen großen Nutzen schaffen, und für Geübte sind einige Winke schon hinreichend. Aus diesen zwey Gründen schränke ich mich für jetzt blos auf einen kurzen Auszug von dem Gebrauche der willkührlichen Manieren ein, und verspare die ausführliche Abhandlung bis zu einer andern Gelegenheit.

§. 1.

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

Es giebt zwar noch verschiedene in dem vorhergehenden Kapitel nicht erwähnte Manieren, welche aus wenigen a) oder mehreren b) Noten bestehen; da sie aber von den Komponisten selbst bestimmt und immer auf einerley Art d. h. unverändert kurz, oder nach der vorgeschriebenen Eintheilung, gespielt werden, so kann ich eine nähere Erklärung der genannten Manieren füglich ersparen.



§. 2.

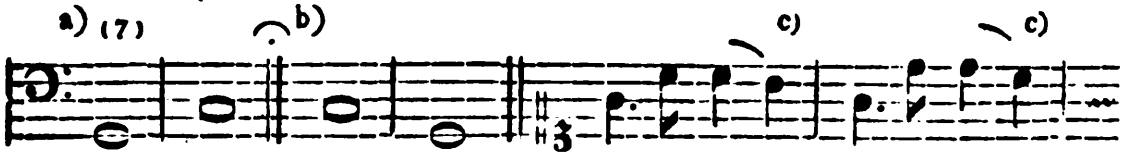
Daß man bey einer Fermate etwas über die bestimmte Dauer verweilt, ist schon Seite 120 f. §. 84. erinnert worden. Die Stellen, wo der Spieler verweilen soll, werden gemeiniglich von dem Komponisten selbst bestimmt. Am gewöhnlichsten pflegt man bey halben Kadenzen, **) außerdem auch bey Einschnitten, dann und wann gleich zu Anfange eines Tonstückes ꝛc. Fermaten anzubringen. (Beyspiele von jeder Art s. §. 5.)

§. 3.

Die Fermaten werden entweder ohne willkührliche Zusätze (simpel) vorgetragen, oder man verziert sie. Im ersten Falle muß wenigstens das beobachtet wer-

*) Diese beyden Verzierungen kommen doch zuweilen unter der eigenen Benennung Doppelschleifer vor.

**) Halbe Kadenzen heißen diejenigen Stellen eines Tonstückes, wo zwar eine Art von Ruhe, (Stillstand,) aber kein völliger Schluß fühlbar wird. Durch Beyspiele läßt sich dies näher bestimmen. Man nehme an, ein Tonstück stünde aus C, oder der Komponist wäre wenigstens in diesen Ton ausgewichen: so würde eine völlige Ruhe d. h. ein Tonschluß fühlbar, wenn nach dem Dreyklange (oder Septimenakkorde) der Quinte G, der Dreyklang des angenommenen Haupttones C folgte a). Und dies ist die ganze (harmonische) Kadenz. Griffe man aber, nach dem Dreyklange des Haupttones (oder der Tonica) C, den Dreyklang der Quinte, (Dominante,) wie bey b): so entstände kein völliger Tonschluß, sondern nur die erwähnte halbe Kadenz. Die noch kleinern Ruhestellen, welche Einschnitte ꝛc. heißen, werden oft blos durch die Melodie allein fühlbar c).



Wer näher hiervon unterrichtet seyn will, den verweise ich auf den Artikel Cadenz in Sulzers allg. Theorie, oder auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes ꝛc. Erst. Theil, S. 93. ff.

werden, was ich Seite 121 darüber angemerkt habe. Da aber hin und wieder, besonders in affektvollen Tonstücken, Fermaten vorkommen, wobey eine zweckmäßige Verzierung von guter Wirkung seyn kann: so befolge man bey willkührlichen Zusätzen folgende Regeln.

§. 4.

1) Jede Verzierung muß dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn.

Sehr unschicklich wäre es daher, wenn man in einem Adagio von traurigem ꝛc. Charakter bey der Verzierung der Fermate muntere Passagen anbrächte u. s. w.

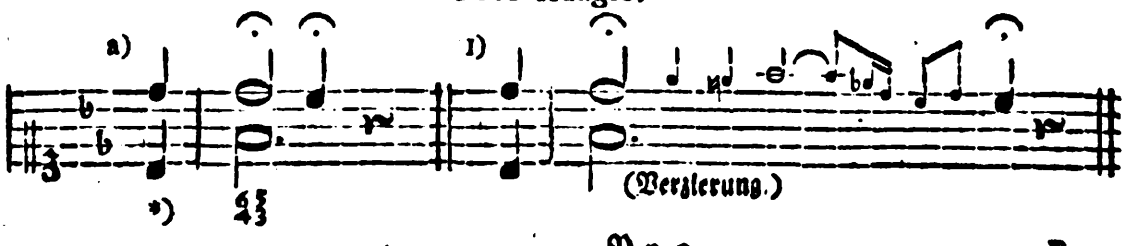
2) Die Verzierung soll sich, genau genommen, nur auf die vorgeschriebene Harmonie gründen.

Wenn also, wie unten §. 5. in dem ersten Beyspiele, der Quartsextenakkord zum Grunde liegt, so soll eigentlich bey der Verzierung kein Intervall eingemischt werden, welches nicht zu der erwähnten Harmonie gehört. Doch sind die blos durchgehenden Töne hiervon ausgenommen. Ueberhaupt pflegt man es in Rücksicht dieser zweyten Regel so genau nicht zu nehmen. Nur hüte man sich vor förmlichen Ausweichungen in andere Töne.

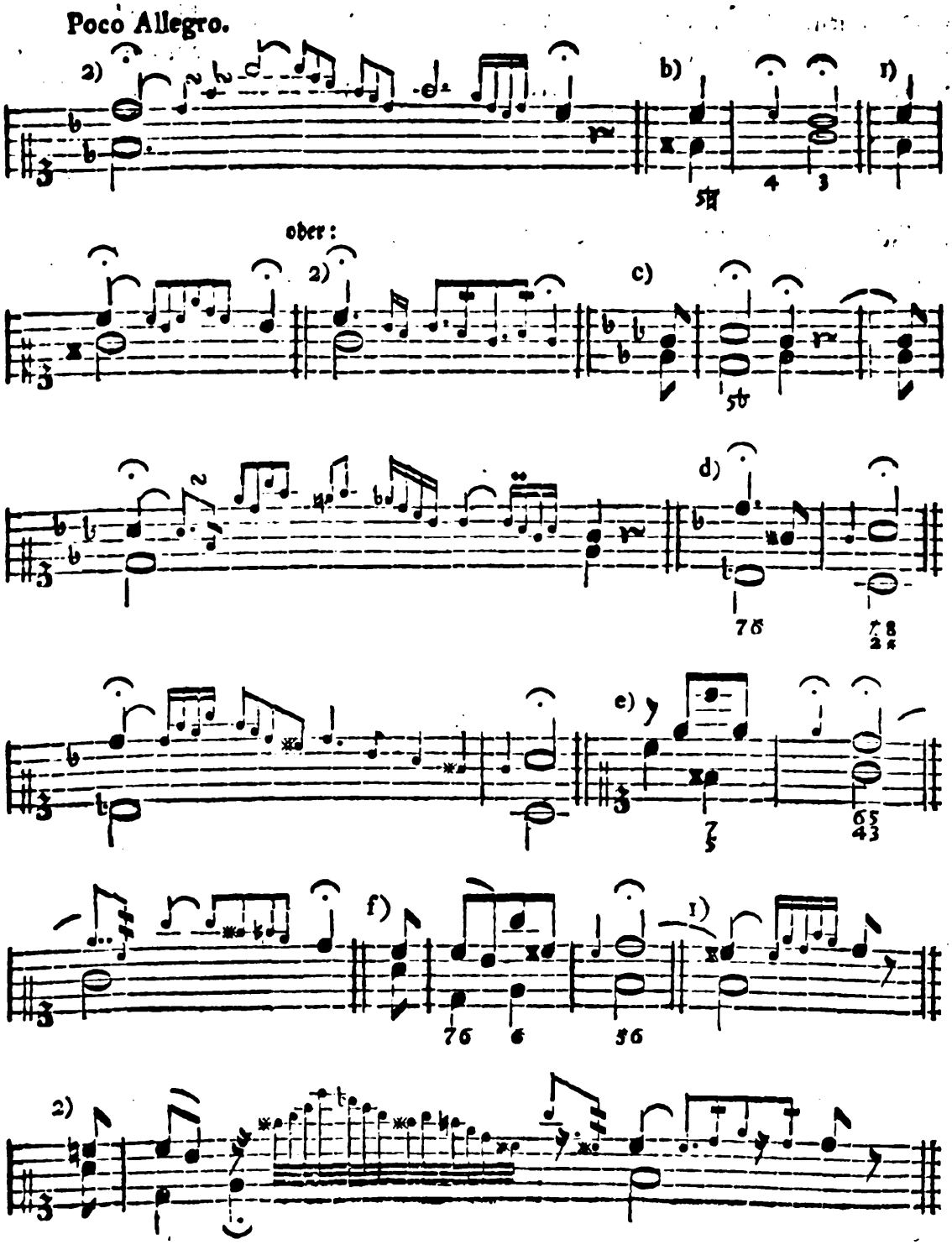
3) Die Verzierung darf nicht lang seyn; jedoch ist man dabey in Ansehung des Taktes ganz ungebunden.

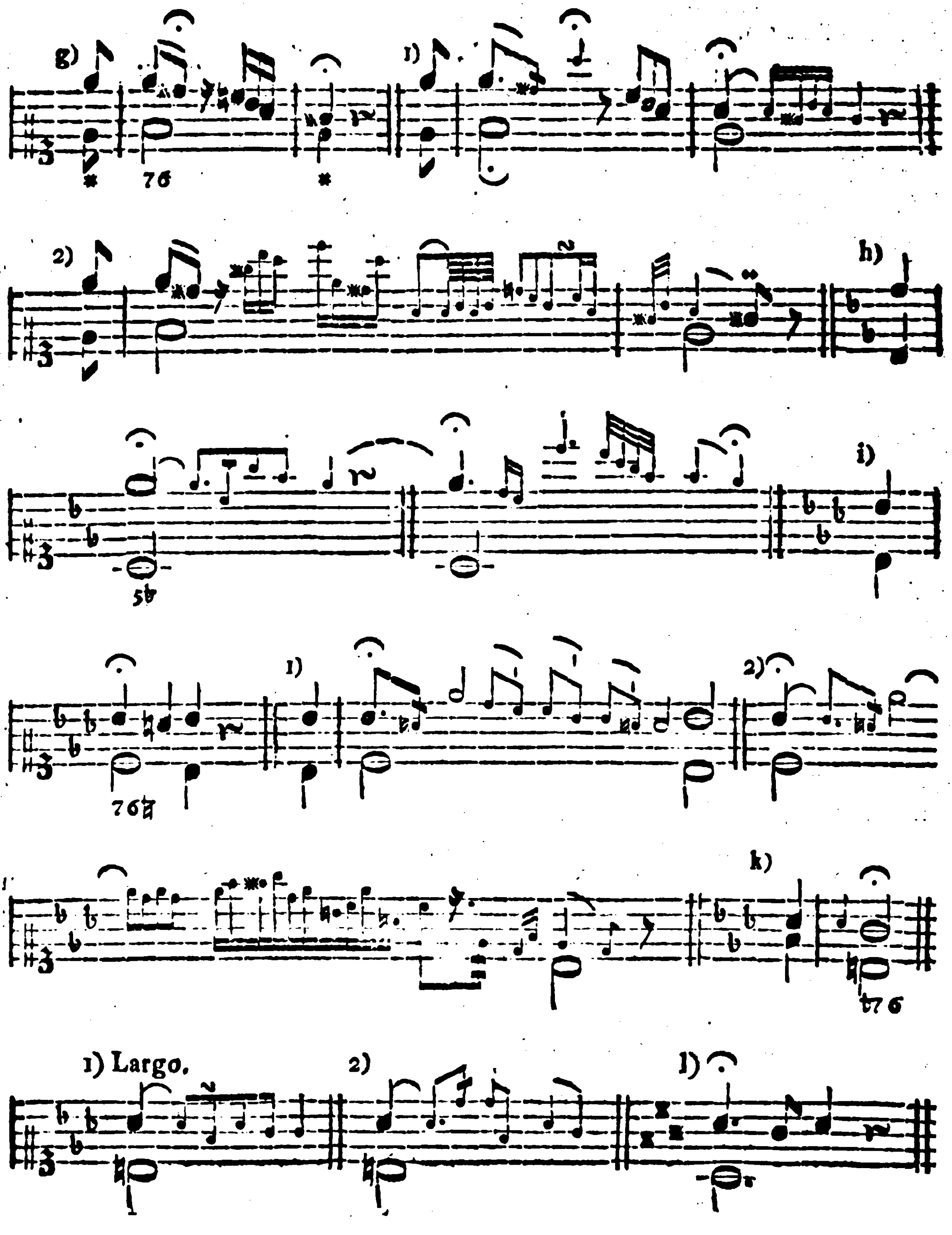
§. 5.

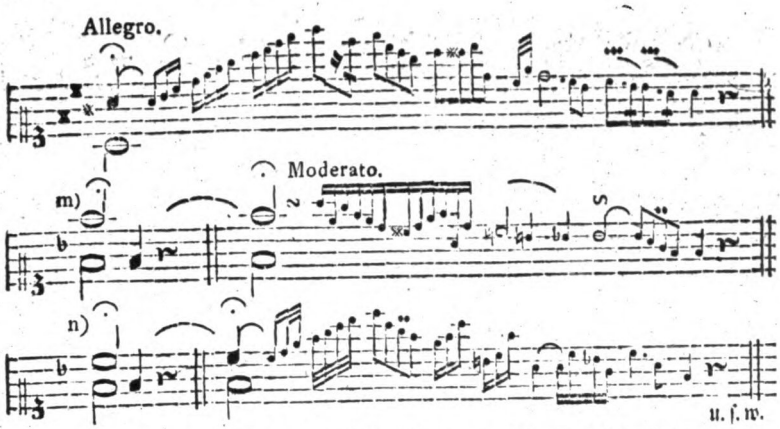
Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderlichen Eigenschaften ꝛc. derselben schließen. Es versteht sich aber, daß die hier vorgeschriebenen Verzierungen nicht auf jeden besondern Fall anwendbar sind. Die Dauer der Töne läßt sich nicht genau bestimmen, daher kann man hin und wieder etwas länger verweilen, andere Stellen hingegen ein wenig geschwinder spielen, je nachdem es der Affekt erfordert.



*) Den Baß denke man sich eine Oktave tiefer.


Poco Allegro.
2)
b)
1)
oder:
2)
c)
d)
e)
f)
1)
2)

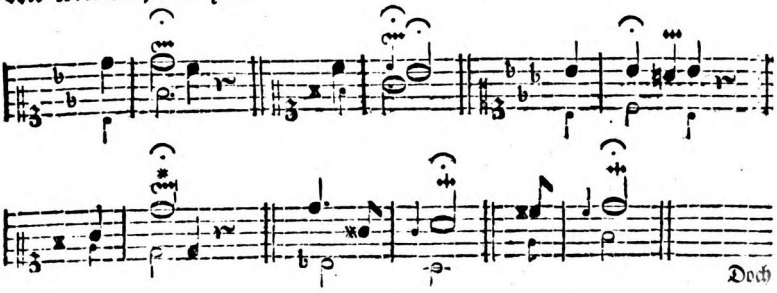

g)
76
1)
2)
h)
5♭
i)
76♮
1)
2)
k)
♭7 6
1) Largo.
2)
l)



Aus verſchiedenen dieſer Beyſpiele ſieht man, daß auch die vor der eigentlichen Fermate vorhergehenden Vorſchläge, und außer dieſen noch die Hauptnoten ſelbſt, verziert werden können. Ueberhaupt pflegt man, wenn es der Affekt erfordert, ſchon bey den Noten vor der Fermate die Bewegung allmählich etwas langſamer zu nehmen; vorausgeſetzt daß man allein ſpielt, oder aufmerkſame Begleiter hat. Auch iſt es nicht ſchlechterdings nöthig, die Verzierung jedesmal mit dem vorgeſchriebenen Intervalle zu endigen. Nur verſteht es ſich, daß man dafür mit einem andern zur Harmonie gehörigen Tone ſchließen muß, wie in dem zweyten Beyſpiele b) und i).

§. 6.

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



Doch würde ich rathen, in Tonstücken von traurigem ꝛc. Charakter die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen zweckwidrigen scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.

---

§. 7.

Außer den eigentlichen Fermaten geben die jetzt so beliebten Rondos ꝛc. noch Gelegenheit zu willkührlichen Verzierungen; ich will daher auch hierüber einige Worte sagen. Da mit diesen Fermaten — wenn man sie so nennen will — gewöhnlich ein Hauptgedanke in irgend einem Nebentone geendigt wird, und das Thema (der Hauptsatz) mehrentheils wieder in dem angenommenen Haupttone eintritt: so kommt es hierbey vorzüglich auf einen geschickten Uebergang an. Viele Komponisten schreiben diese Uebergänge selbst vor; wenn das aber nicht geschehen ist, so beobachte man dabey hauptsächlich folgende Regeln.

§. 8.

1) Der Uebergang muß kurz seyn.

Hier ist zwar nicht der Ort, zu zeigen, wie man auf die kürzeste Art aus Einem Tone in den Andern ausweichen könne; ich will indeß nur einen Wink darüber geben. Man suche vorzüglich die Intervalle, welche ein zufälliges Versetzungszeichen bekommen haben, wieder so anzubringen, wie sie der Vorzeichnung nach heißen müssen. Wenn z. B. ein Tonstück es vorgezeichnet hat, wofür aber mehrere Takte hindurch e gebraucht worden ist, so lasse man das erwähnte es wieder hören u. s. w. Wer dies nicht mit einer guten Art thun kann, der unternehme es vor der Hand noch nicht, solche Uebergänge zu machen.

2) Man suche vermittelst des Ueberganges geschickt in den Hauptsatz, und also besonders in das vorgeschriebene Intervall der Oberstimme (Melodie) einzuleiten.

(Zwey Beyspiele, in welchen gegen diese Regel verstoßen worden ist, s. §. 9. beym dritten Hauptsatze.)

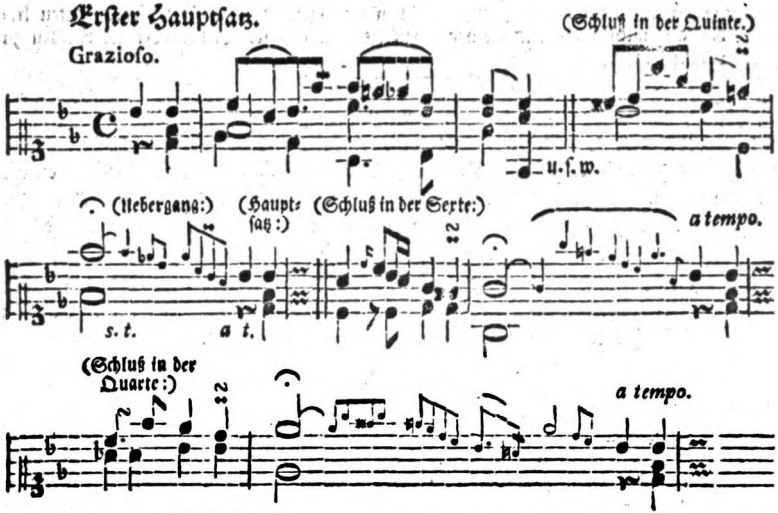
3) Der Uebergang muß, so gut es in der Kürze möglich ist, dem Hauptcharakter des Tonstückes entsprechen. Uebrigens ist man auch hierbey in Ansehung des Taktes ungebunden.

(S. die erste Anmerkung zu §. 4.)

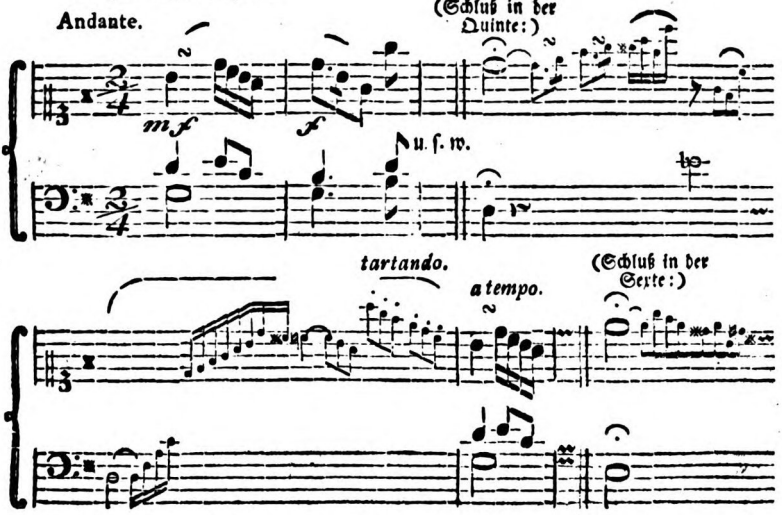
§. 9.

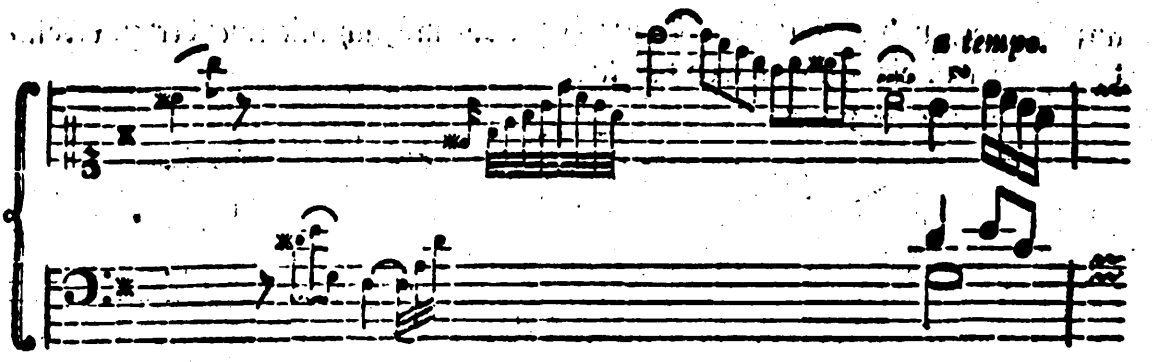
Die folgenden Beyspiele mögen statt einer nähern Erklärung dienen. In jedem Hauptsatze fängt die Melodie mit einem andern Intervalle, nämlich in No. 1) mit der Oktave, in No. 2) mit der Terz ꝛc. des angenommenen Haupttones an.

Erſter Hauptſatz.

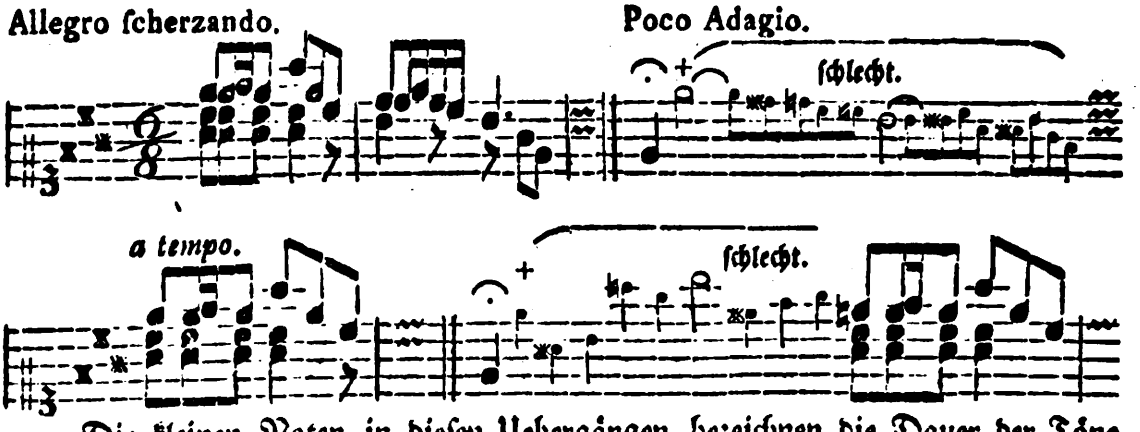


Zweyter Hauptſatz.





Dritter Hauptſatz.



Die kleinen Noten in dieſen Uebergängen bezeichnen die Dauer der Töne ebenfalls nicht ganz beſtimmt. (S. §. 5.)

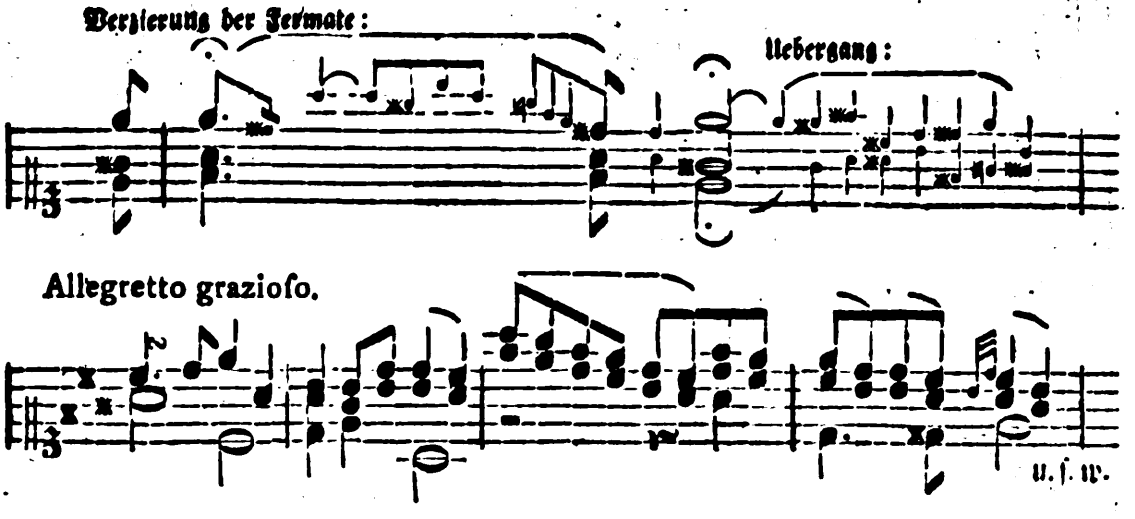
Daß auch die linke Hand an der Ausführung Theil nehmen kann, habe ich in den Uebergängen des zweyten Hauptſatzes gefliſſentlich bemerkt. Ich ſehe nicht ein, warum man dieſe Hand davon ausſchließen wollte, wenn durch ſie die Ausführung erleichtert und mannigfaltiger werden kann. Uebrigens dürften die beyden Uebergänge des erwähnten zweyten Hauptſatzes wohl ein wenig zu lang ſeyn.

Die letztern zwey mit + bezeichneten Uebergänge ſind in mehr als Einer Rückſicht ſchlecht; denn 1) führen ſie nicht in den Hauptton A zurück; 2) ſind ſie dem tändelnden Charakter des Hauptſatzes ganz und gar nicht angemeſſen, und 3) leitet die letzte Note dieſer Uebergänge nicht in das vorgeſchriebene Intervall des Hauptſatzes ein.

§. 10.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer vorhergehenden Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Man ſucht dabey die oben erwähnten Regeln

anzuwenden, und übrigens das Ganze so gut als möglich mit einander zu verbinden. Hier ist ein Beyspiel von der Art.



Zweyter Abschnitt.

Von den verzierten Kadenzen.

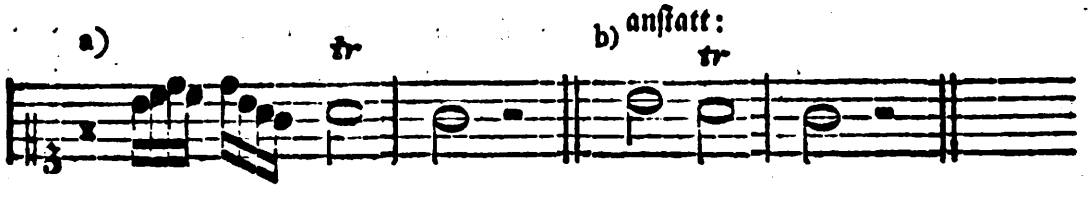
§. 11.

Das Wort Kadenz wird hauptsächlich in zweyerley Bedeutung gebraucht. Einmal versteht man darunter überhaupt jeden Tonschluß — welcher auf die in der Note zu §. 2. angezeigte Art am fühlbarsten bewirket wird — er mag am Ende oder in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes vorkommen. Die Beschreibung der verschiedenen Arten dieser Kadenzen, (Tonschlüsse,) die Mittel, wodurch sie mehr oder weniger fühlbar gemacht werden können, und alles, was sich etwa sonst noch hierauf bezieht, übergehe ich mit Stillschweigen, da hier von den genannten Tonschlüssen nicht die Rede ist.

Im engern Sinne des Wortes Kadenz versteht man jetzt vorzugsweise darunter: die willkührlichen Verzierungen, welche vor einem völligen Tonschlusse in der Hauptstimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote mit einem Triller geendiget werden. Diese schlechthin so genannten Kadenzen, mit einem Aufhalten des Taktes und der Begleitung, sind es also, worüber ich in dem gegenwärtigen Abschnitte einige Bemerkungen machen werde.

Ehedem

Ehedem brachte man vor den Tonschlüssen blos solche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten des Taktes ꝛc. erforderten, wie etwa in dem nachstehenden Beyspiele a). Diese so genannten figurirten Kadenzen gefielen vermuthlich, man vergrößerte daher die Zusätze, und band sich dabey nicht mehr so streng an den Takt. Die Begleiter waren so gefällig, ein wenig nachzugeben, (zu verweilen,) bis endlich nach und nach unsre verzierten Kadenzen daraus entstanden sind. Ihren Ursprung setzt man in die Jahre 1710 bis 1716. *) Das Vaterland derselben ist wahrscheinlich Italien.



§. 12.

Ich würde nichts Neues sagen, sondern schon oft geführte Klagen wiederholen, wenn ich mich wider den sehr großen Mißbrauch der verzierten Kadenzen erklärte. Denn nicht selten scheint es, ein Konzert ꝛc. werde blos der Kadenzen wegen gespielt. — Der Ausführer schweift dabey nicht nur in Absicht auf die zweckmäßige Länge aus, sondern bringt noch überdies allerley Gedanken darin an, die auf das vorhergegangene Tonstück nicht die geringste Beziehung haben, so daß dadurch der gute Eindruck, welchen das Tonstück vielleicht auf den Zuhörer gemacht hatte, größtentheils wieder wegkadenziert wird. Dieses Mißbrauches ungeachtet hat es doch viele Vertheidiger der Kadenzen gegeben, und noch giebt es deren viele. Selbst geschmackvolle Komponisten schreiben oft solche Verzierungen vor, oder bezeichnen wenigstens die Stellen, wo verzierte Kadenzen angebracht werden sollen. Außerdem rechtfertigen sogar scharfsinnige Philosophen aus Gründen, welchen sich wenig entgegen setzen läßt, den Gebrauch dieser Verzierungen; folglich ist nicht so wohl die Sache selbst, als vielmehr der Mißbrauch derselben zu ahnden. Um diesen Mißbrauch, wo möglich, etwas einschränken zu

*) Daß man sich schon früher der oben erwähnten figurirten Kadenzen (ohne Aufhalten des Taktes) bedient habe, beweist unter andern eine kleine Schrift: *Musica moderna practica &c.* von J. A. Herbst. Der etwas lange deutsche Titel dieser im Jahre 1658. zu Frankfurt am Mayn gedruckten Schrift heißt: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere, so sonder„bare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige Italienische Manier, mit geringer „Mühe recht gründlich können unterrichtet werden. Alles aus den fürnehmsten Italienischen „Authoribus, mit besonderm Fleiß zusammen getragen, auch mit vielen Clausulis und Va„riationibus gezieret: Sonderlich aber für die Instrumentisten, auf Violinen und Cornetten „zu gebrauchen, mit allerhand *Cadenzen* vermehret, und zum drittenmahl in Druck ver„fertiget ꝛc."

helfen, will ich weiter unten die wichtigsten Erfordernisse einer guten Kadenz durch Regeln zu bestimmen suchen.

§. 13.

Man kann die verzierten Kadenzen in zwey Hauptklassen eintheilen. In die erste Klasse gehören die einfachen oder einstimmigen, in die zweyte aber die doppelten und mehrstimmigen Kadenzen.

Die Stellen, wo Kadenzen statt finden, werden größtentheils *) von den Komponisten selbst, und zwar durch ⌒ bezeichnet. (S. 122.) Hat der Tonsetzer die Kadenz beygefügt, (wie es oft aus guten Gründen geschieht,) so trägt sie der Spieler mehr nach Gefühl, als taktmäßig, vor. Denn auch hierbey dürfen die Noten nicht genau nach der ihnen eigentlich zukommenden Geltung gespielt werden. Worauf es aber bey einer einfachen Kadenz hauptsächlich ankommt, oder wie sie beschaffen seyn muß, das bestimmen folgende Regeln näher.

§. 14.

1) Die Kadenz soll unter andern, wenn ich nicht sehr irre, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste verstärken, und die wichtigern Theile des Ganzen gleichsam in einem Abrisse oder äußerst gedrängten Auszuge darstellen.

Ist dieser Grundsatz richtig, so folgt daraus, daß viel Talent, Einsicht, Beurtheilungskraft ꝛc. dazu gehört, eine Kadenz zu machen, welche den genannten Forderungen entspricht. Ferner würde folgen, daß man allenfalls einzelne vorzüglich wichtige Gedanken, zwar nicht ganz, aber doch auszugsweise, in die Kadenz einweben könne, wenn sie geschickt mit dem Ganzen verbunden werden. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß eine solche Kadenz nur zu dem Tonstücke, für welches sie eigentlich bestimmt ist, und zu keinem andern, gebraucht werden kann.

2) Muß die Kadenz, so wie jede willkührliche Verzierung, nicht so wohl aus geflissentlich angebrachten Schwierigkeiten, als vielmehr aus solchen Gedanken bestehen, welche dem Hauptcharakter des Tonstückes auf das Genaueste angemessen sind.

Viele übrigens recht gute Spieler haben das schädliche Vorurtheil, man müsse in Kadenzen hauptsächlich große Fertigkeit zu zeigen suchen. Daher mischen sie oft z. B. in Kadenzen zu einem Adagio von zärtlich traurigem Charakter die buntesten und schwer-

*) Nur selten bringt der Spieler ohne Vorschrift des Komponisten eine verzierte Kadenz an; indeß geschieht dies doch zuweilen mit gutem Erfolge z. B. in Sonaten für das Klavier allein ꝛc. wenn der Spieler einen schicklichen Zeitpunkt zu benutzen weiß.

schwersten Passagen ein, da doch in diesem Falle blos wenige gut vorgetragene, simple Töne die abgezielte Wirkung thun. Man hüte sich also, eine lebhafte Kadenz in einem rührenden ꝛc. Adagio anzubringen, oder nach einem Allegro mit muntern Passagen eine matte Kadenz zu machen.

Als einen Vortheil, wie verschiedene Charaktere, im Ganzen genommen, am besten ausgedruckt werden können, merke man, daß die Traurigkeit in tiefen, fast immer nur stufenweise folgenden, langen Tönen mit untermischten Dissonanzen fortschreitet. Die Freude ꝛc. hingegen wird durch hohe, konsonirende, oft weit von einander entfernte Töne, (Sprünge,) durch geschwinde Passagen u. dgl. ausgedruckt.

3) Die Kadenzen dürfen, besonders in Tonstücken von traurigem Charakter, nicht zu lang seyn.

Im Gesange oder auf Blasinstrumenten soll eine Kadenz eigentlich nur so lange dauern, als der Athem des Sängers ꝛc. zureicht. Auf besaiteten Instrumenten möchte zwar dieser Grundsatz nicht so strenge zu befolgen seyn; aber dessen ungeachtet sind doch die ungeheuer langen Kadenzen, welche nicht selten mehrere Minuten dauern, keines Weges zu entschuldigen.

4) Ausweichungen in andere, besonders sehr entfernte, Töne finden entweder gar nicht statt z. B. in kurzen Kadenzen, oder sie müssen mit vieler Einsicht, und gleichsam nur im Vorbeygehen, angebracht werden. Auf keinen Fall sollte man in Töne ausweichen, worein der Komponist in dem Tonstücke selbst nicht ausgewichen ist. Diese Regel gründet sich, wie mich dünkt, auf die Gesetze der Einheit, welche bekanntermaßen in allen Werken der schönen Künste befolgt werden müssen. (Ueberdies soll die Kadenz, nach Reg. 1. nur eine kurze Darstellung des Ganzen seyn.)

Ursprünglich lag bey den Kadenzen blos die Harmonie des Quartsextenakkordes und allenfalls des darauf folgenden Dreyklanges zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieser harmonische Bezirk wohl zu enge seyn. Man kann daher ausweichen; nur verweile man in Nebentönen ꝛc. nicht zu lange, damit nicht das Gefühl des Haupttones verlösche.

5) So wie die Einheit zu einem wohlgeordneten Ganzen erfordert wird, eben so nöthig ist auch die Mannigfaltigkeit,*) wenn der Zuhörer aufmerksam erhalten werden soll. Daher bringe man in Kadenzen so viel Unerwartetes und Ueberraschendes an, als nur immer möglich ist.

Daß

*) Einheit und Mannigfaltigkeit können in einem Werke der Kunst gar wohl neben einander bestehen, und sind beyde gleich nothwendig. Die Einheit erlaubt nicht, muntere und traurige ꝛc. Gedanken neben einander zu stellen; die Mannigfaltigkeit hingegen verlangt Abwechselung solcher Gedanken, die einerley Charakter haben. Einheit im Mannigfaltigen, oder das Mannigfaltige der Einheit untergeordnet, ist daher ein sehr wesentlicher Theil der Schönheit.

Daß dabey gegen die übrigen Regeln nicht verstoßen werden darf, wird man ohnedies errathen.

6) Kein Gedanke, so schön er auch seyn mag, darf weder in eben dem Tone, noch in einem andern, oft angebracht werden.

Weil nämlich bey der mehrmaligen Wiederholung eines Gedanken die Aufmerksamkeit des Zuhörers ebenfalls ermüden würde.

7) Jede eingemischte Dissonanz muß, auch bey einstimmigen Kadenzen, gehörig aufgelöst werden.

Dies ist sogar alsdann nöthig, wenn man die Harmonie langsam bricht. Ein mäßig geübtes Ohr wird fühlen, daß in diesem Beyspiele:

nach dem f nicht c, sondern e hätte folgen sollen.

8) Eine Kadenz braucht zwar nicht gelehrt zu seyn, aber Neuheit, Witz, Reichthum an Gedanken ꝛc. sind desto unentbehrlichere Erfordernisse dazu.

Man weiß den Endzweck der Kadenzen, und kann daher leicht begreifen, daß durch alltägliche Gedanken die Erwartung des Zuhörers wohl nicht befriediget werden möchte.

9) Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müssen blos einzelne abgebrochene (nicht völlig ausgeführte) Sätze geschickt mit einander verbunden werden. Denn das Ganze soll mehr einer nur eben aus der Fülle der Empfindung entstehenden Fantasie, als einem regelmäßig ausgearbeiteten Tonstücke gleichen *). (Doch hat man dabey die erste Regel nicht zu vergessen.)

Die Bewegung und Taktart des vorhergegangenen Tonstückes kann zwar bey einzelnen Stellen der Kadenz füglich beybehalten werden, nur hüte man sich auch in dieser Rücksicht vor allzu großer Einförmigkeit. Bald ein singbarer Gedanke, bald ein lang ausgehaltener Ton, wobey man gleichsam erst auf die Folge denkt, nun eine dem Charakter des Tonstückes angemessene Passage — kurz Abwechselung, ich möchte sagen anscheinende Unordnung **), macht die Kadenz unterhaltend und zweckmäßig.

10)

*) Vielleicht ließe sich die Kadenz nicht unschicklich mit einem Traume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn. — So auch bey der Kadenz.

**) Man kann, dünkt mich, auch mit Kunst und reifer Ueberlegung zu rechter Zeit nachlässig scheinen.

10) Aus dem Vorigen folgt, daß eine vielleicht mit noch so vieler Mühe auswendig gelernte oder vorher aufgeschriebene Kadenz doch so ausgeführt werden muß, als wären es blos zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken, welche dem Spieler eben erst einfielen.

Hiermit will ich nicht sagen, daß eine Kadenz auswendig gelernt werden müsse. Wer nicht hinlängliche Uebung, ein vorzügliches Gedächtniß und sattsame Gegenwart des Geistes hat, dem ist vielmehr zu rathen, daß er die Kadenz aufschreibe, und sie vor sich lege. Oft wird zwar eine Kadenz während der Ausführung erst erfunden *,) und wenn sie geräth, verdient der Spieler desto mehr Beyfall. Allein dies Unternehmen ist zu gewagt, als daß man vor einer zahlreichen Versammlung auf ein so glückliches Ungefähr rechnen sollte. Zumal da wenigstens der größere Theil bey der Kadenz aufmerksamer ist, und in diesem kritischen Augenblicke beynahe mehr erwartet, als in dem ganzen vorhergegangenen Tonstücke. — Ich wenigstens würde lieber den sicherern Weg wählen, und die Kadenz vorher entwerfen. Ob sie der Spieler eben erst erfindet, oder bereits entworfen hatte, kann der Zuhörer ohnedies nicht wissen, vorausgesetzt daß die Ausführung so ist, wie sie seyn soll.

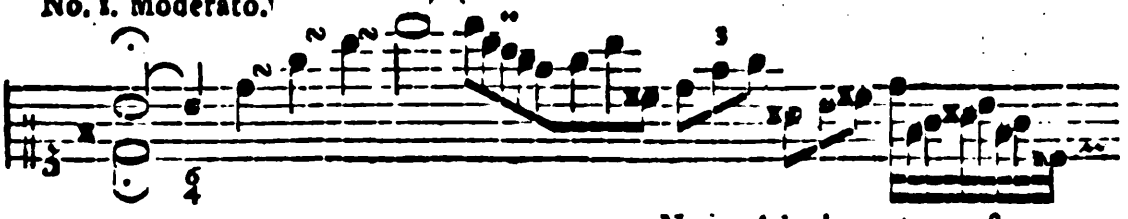
§. 15.

Wenn ich hier einige Kadenzen von verschiedenem Charakter ꝛc. einrücke, so geschieht es blos, um durch diese Beyspiele die Einrichtung der Kadenzen näher zeigen zu können. Aus den obigen Regeln folgt, daß es unmöglich ist, Muster zu entwerfen, die in allen Fällen zu gebrauchen oder nachzuahmen sind. Agricola schreibt in der mehrmals genannten Anleitung zur Singkunst ꝛc. von Tosi, S. 205: „Wer das bisher gesagte genau überlegt, wird einsehen, daß es nicht „wohl möglich ist, allgemeine gute Cadenzen vorzuschreiben; so wenig als es „möglich ist, jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren. Denn eins „und das andere wird durch die Umstände und die Gelegenheit theils hervor ge„bracht, theils bestimmt. Durch fleißiges Lesen und Beobachten der witzigen „Einfälle anderer aber, kann einer seinen eigenen Witz erwecken, schärfen und „verbessern; so wie er ihn durch die Vorschriften der Vernunft in Ordnung hal„ten kann.“ ꝛc.

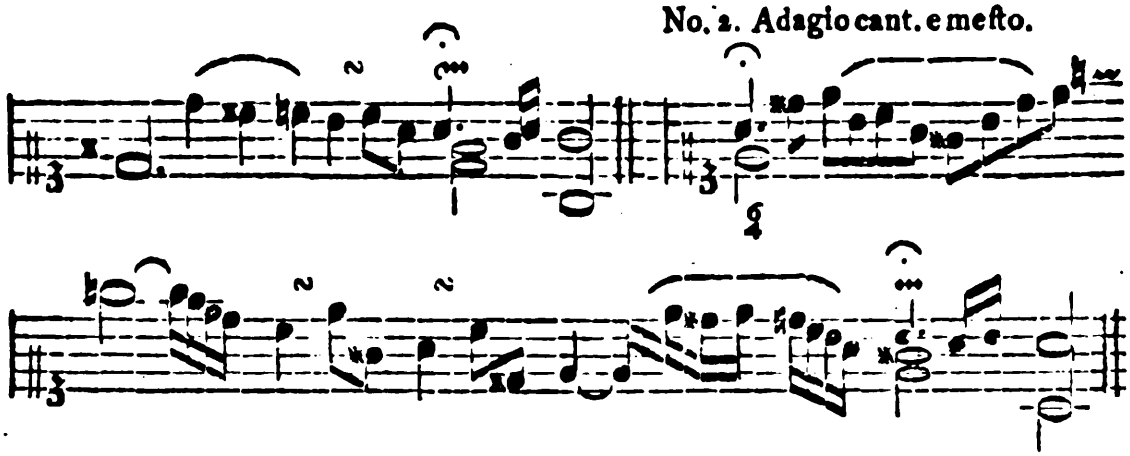
*) Ehedem suchten die Musiker, besonders die Sänger auf der Bühne, sogar doppelte Kadenzen erst während der Ausführung (oder, wie man gewöhnlich sagt, aus dem Stegreife) zu erfinden. Wer die Schwierigkeiten bey einer solchen Kadenz — wovon ich bald mehr sagen werde — nur einigermaßen kennt, der wird leicht begreifen, daß auf die erwähnte Art nicht viel Vorzügliches zu erwarten war. Gegenwärtig hat man diese Grille aufgegeben, und entwirft, verabredet, probirt ꝛc. wenigstens die doppelten und mehrfachen Kadenzen; überzeugt, daß eine auswendig gelernte und vorher entworfene gute Kadenz mehr Wirkung thut, als eine andere, die nur eben erst erfunden wird, und übrigens keinen Werth hat.

(blos auf den Quartſextenakkord gegründet.)

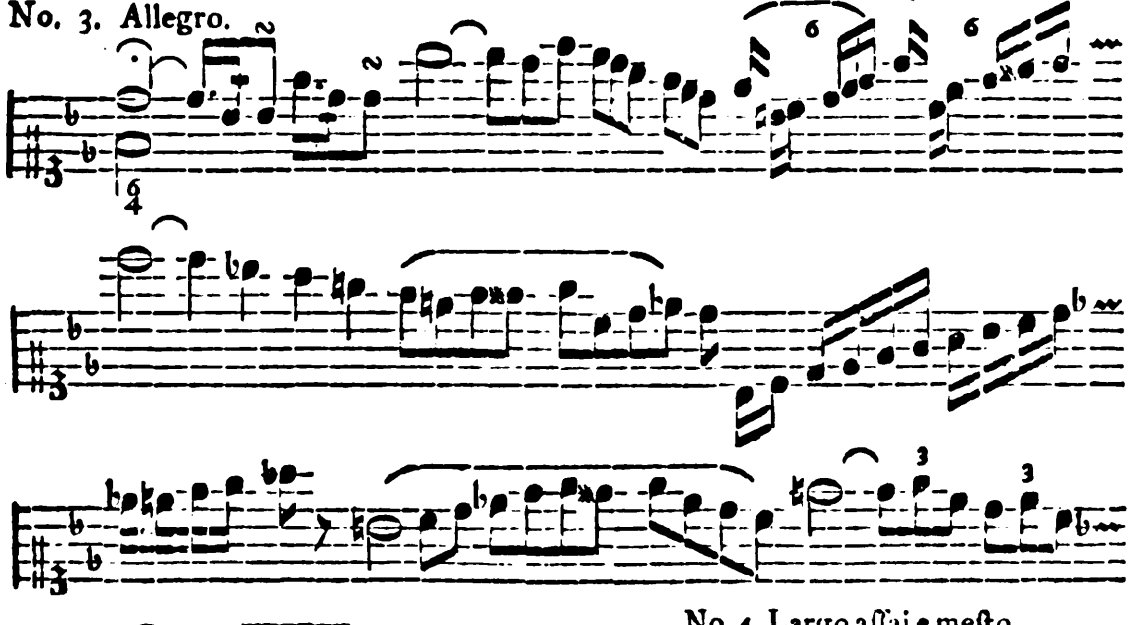
No. 1. Moderato.



No. 2. Adagio cant. e meſto.

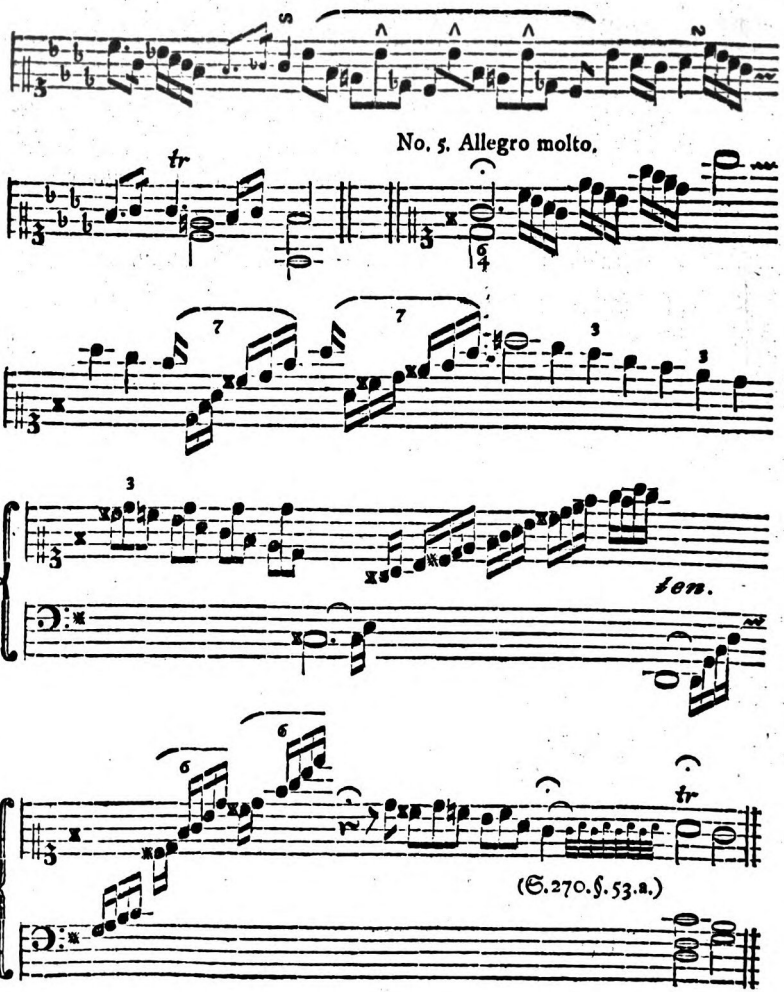


No. 3. Allegro.



No. 4. Largo aſſai e meſto.

S. 268. §. 50.

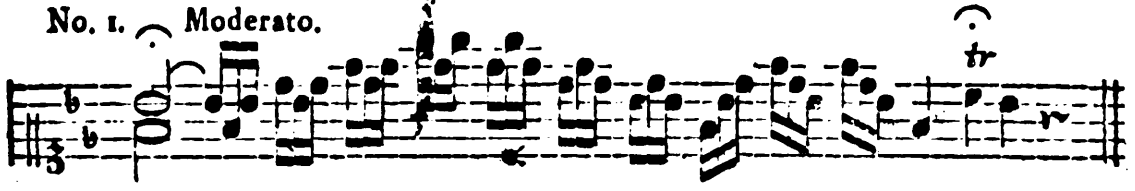

No. 5. Allegro molto.
tr
ten.
tr
(S. 270. §. 53. a.)

Zu jeder der obigen zehn Regeln eine eigene Kadenz beyzufügen erlaubt der Raum nicht. Auch können mehrere Regeln z. B. die erste und zweyte, ohne ein vorhergegangenes Tonstück gar nicht angewandt werden. Hier bemerke ich nur noch, daß in der Kadenz No. 3. der Zurückschlag verlängert werden kann. Das mehrmals vorkommende b in der vierten Kadenz, erfordert einen sehr ausdrucksvollen, ich möchte beynahe sagen, schmachtenden Vortrag. Außer der sehr fertigen Ausführung habe ich in der Kadenz No. 5. vorzüglich auf die fünfte Regel Rücksicht genommen, und zugleich einen Wink gegeben, daß man auch die linke Hand bey einfachen Kadenzen gebrauchen könne.

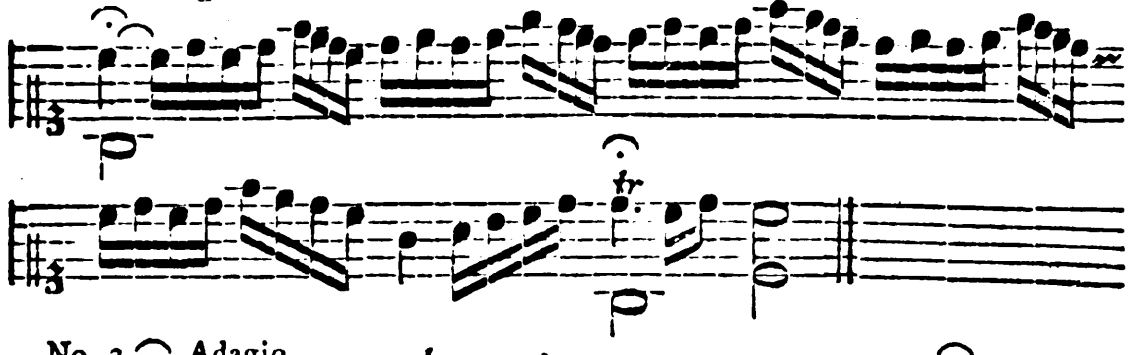
§. 16.

Hier folgen einige vortreffliche Muster — schlechter Kadenzen.

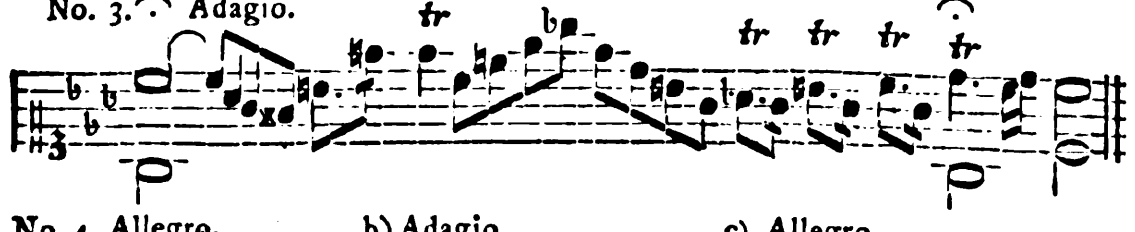
No. 1. Moderato.



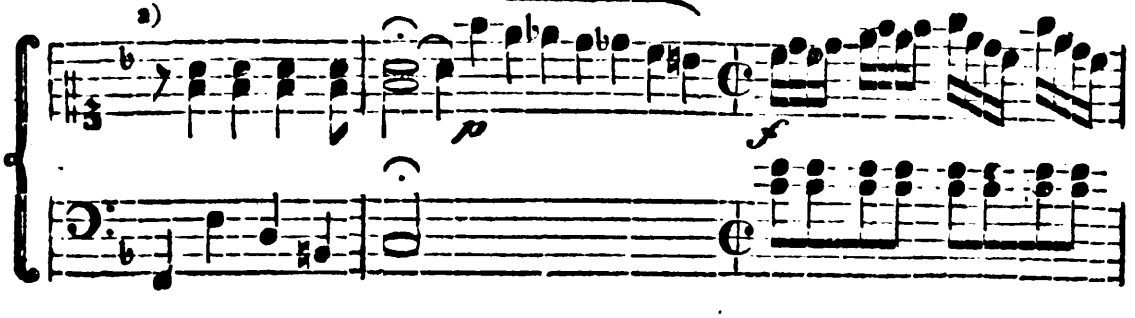
No. 2. Allegro.

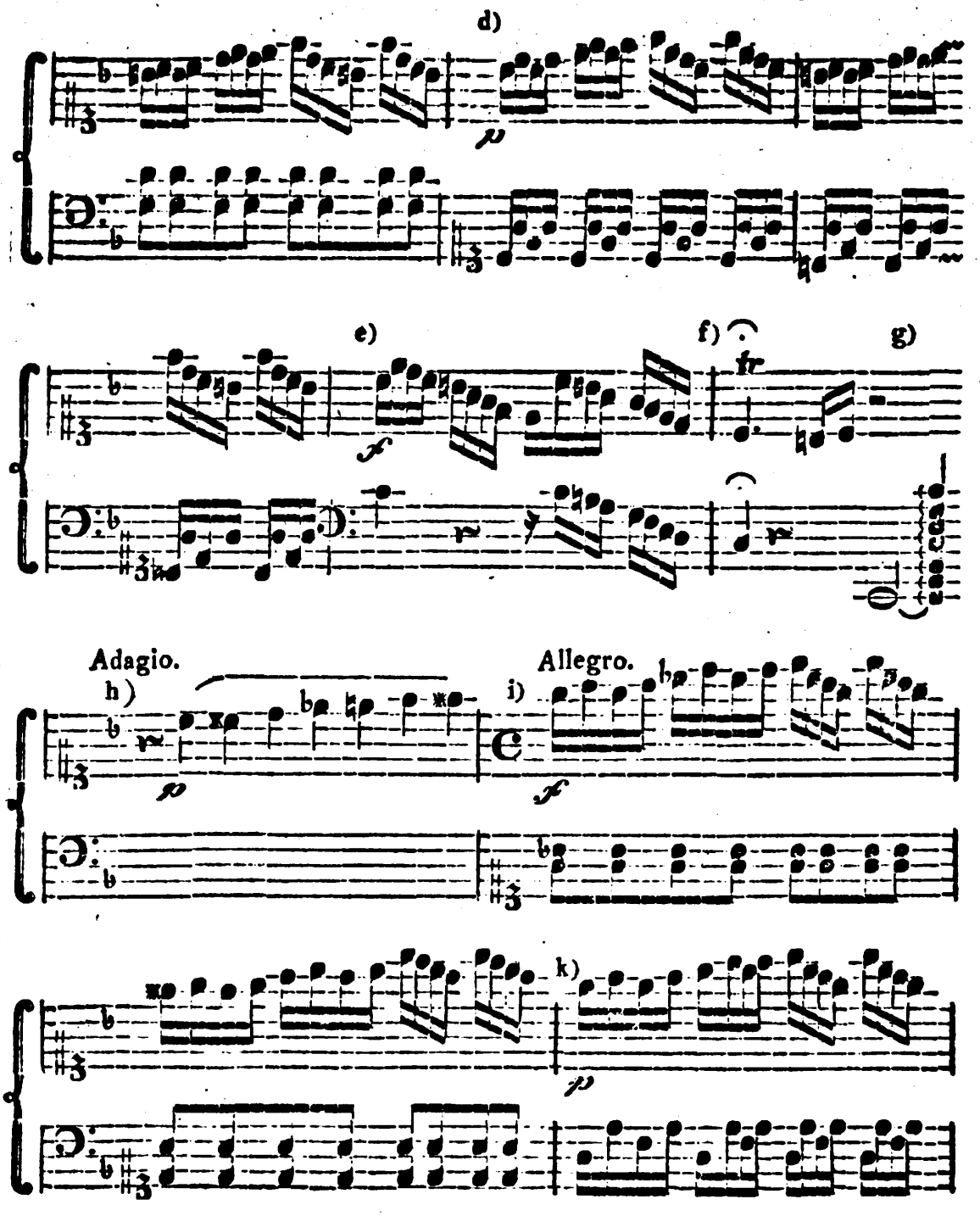


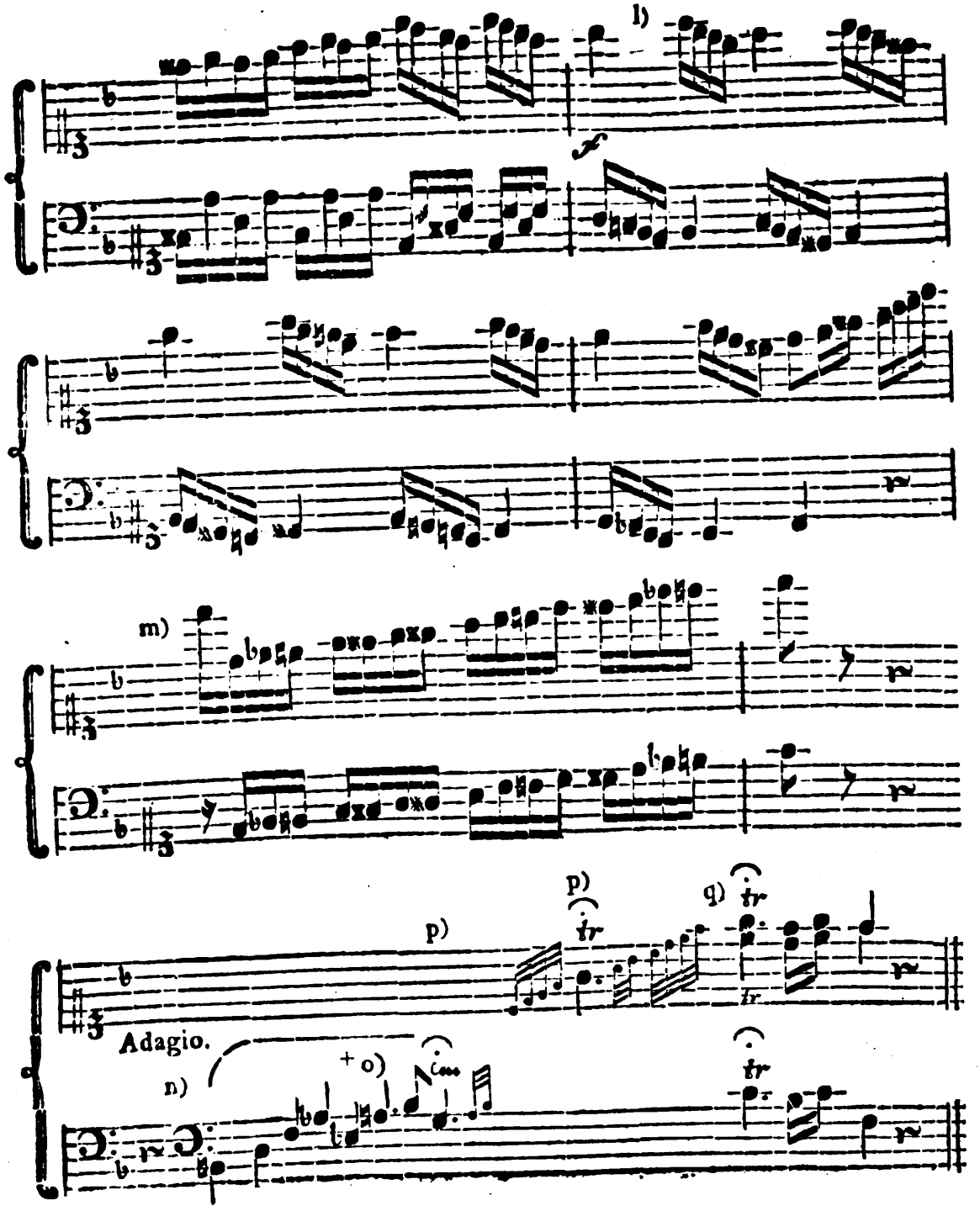
No. 3. Adagio.



No. 4. Allegro. b) Adagio. c) Allegro.




d)
p
e)
f)
fr
g)
f
Adagio.
h)
p
Allegro.
i)
f
k)
p



Die

Die beyden Kadenzen No. 1 und 2. sind ziemlich von gleichem Werthe. Gegen die vierte Regel ist zwar nicht verstoßen, aber desto mehr gegen die fünfte, sechste, achte und neunte. Besonders wird man die Kadenz No. 2. wohl nicht sehr gedankenreich finden. — In No. 3. sind mehrere Fehler gegen die siebente Regel, wenn auch die zweckwidrigen Triller nicht mit in Betrachtung kommen.

Die Kadenz No. 4, worüber ich nur einige kurze Bemerkungen mache, enthält Fehler wider alle Regeln. Ueberdies kommen noch einige Modepassagen u. dgl. darin vor, welche geahndet zu werden verdienten. Die beyden ersten Regeln können nicht befolgt worden seyn, denn hoffentlich wird es kein Tonstück geben, von welchem diese Kadenz ein Auszug ꝛc. seyn könnte. Ueberdies herrscht in den Adagio überschriebenen Stellen b) h) und n) eine Umwandlung von Schmerz, da hingegen das Allegro c) beynahe in den Ton der ausgelassenen, und bey i) einer etwas gemäßigtern Freude ausartet. Daß die dritte Regel sehr nothwendig ist, wird man bey dieser Kadenz fühlen. Der vierten Regel zu Folge möchte die Ausweichung c) wohl zu zeitig geschehen, und der Aufenthalt in Nebentönen, besonders in G moll bey i) und k), zu lange dauern. Denn gewiß hat man den Hauptton F dur (welchen ich durch die so genannte Einleitung oder Vorbereitung zur Kadenz a) fühlbar machen wollte) ganz dabey vergessen. Auch ist die Wendung in dieses F dur bey o) viel zu plump. Die abwechselnden Stellen von ganz entgegen gesetztem Charakter b) c) ꝛc. befördern nichts weniger, als die Einheit. Wenn aber, nach der fünften Regel, auch Mannigfaltigkeit erfordert wird, so versteht es sich, daß diese Mannigfaltigkeit dem Ganzen entsprechen muß. Das Ueberraschende bey o) dürfte wohl nicht leicht jemand erträglich, viel weniger meisterhaft finden. Auch die sechste Regel ist übertreten worden c) d) i) k). Bey den sehr unschicklich eingemischten Harfenbässen d) und k) haben sich kleine Fehler wider die reine Harmonie eingeschlichen, und bey + wird die siebente Regel ins besondere sehr auffallend übertreten. Mehrere alltägliche Gedanken verrathen nichts weniger, als Neuheit, Witz und Erfindungskraft. Eine der langweiligsten Stellen ist die bey l); folglich wäre auch die achte Regel nicht immer befolgt worden. Einerley Bewegung wird, der neunten Regel gemäß, bey c) d) i) k) und l) zu lange beybehalten. Der Triller bey f), nach der durchlaufenen Tonleiter, ist sehr zur Unzeit angebracht, weil dadurch eine Art von Fermate — in einer Kadenz! — bewirket wird. Da man die chromatischen Läufer m) und Täuschungen p) oft hört, so müssen sie wohl von Einigen für schön gehalten werden. Und sie sind es vielleicht; aber am rechten Orte. Das Ende dieser Kadenz krönt ein merkwürdiger Triller q), der aber doch so gar ungewöhnlich nicht ist.

---

§. 17.

Zu doppelten oder zwey- und mehrstimmigen Kadenzen ereignet sich zwar seltener Gelegenheit, indeß soll doch zuweilen, z. B. in einem Trio, Quartette, Konzerte ꝛc. für zwey konzertirende Instrumente, oder in einer Arie mit dem

dem obligaten Flügel, eine solche Kadenz angebracht werden *); ich will daher auch hierüber einige Worte sagen.

§. 18.

Außer den §. 14. enthaltenen zehn Regeln, kommen hierbey noch folgende zwey hinzu:

1) Bey einer doppelten Kadenz können nur Stellen (Sätze) gebraucht werden, welche eine Nachahmung oder die Begleitung einer zweyten Stimme zulassen.

Hieraus folgt, daß die Verfertigung einer doppelten Kadenz ungleich mehrere harmonische Kenntnisse voraussetzt, als deren zu einer blos einfachen Kadenz erfordert werden.

Gewöhnlich verweilt (pausirt) die Eine Stimme so lange, bis in der Andern ein kurzer Gedanke geendigt ist; doch pflegen vor dem Schlusse gemeiniglich beyde Stimmen in gebundenen Sätzen, allenfalls auch nur in Terzen oder Serten, zusammen zu spielen. Man hüte sich aber, viele Intervalle von der Art unmittelbar nach einander folgen zu lassen, weil der Zuhörer durch Abwechselung unterhalten seyn will.

2) Dürfen nur solche Passagen gewählt werden, welche beyde Spieler ꝛc. heraus bringen können.

Man muß hierbey vorzüglich auf die Fähigkeit des Mitspielenden, und außerdem auf die Eigenheit der Instrumente Rücksicht nehmen. Der geübtere Spieler darf daher nicht solche Schwierigkeiten einmischen, welche der Schwächere nicht bezwingen kann. Eben so hat z. B. der Klavierspieler solche Passagen zu vermeiden, welche zwar auf seinem Instrumente bequem, auf der Violine ꝛc. hingegen gar nicht, oder nur mit der äußersten Ansträngung heraus zu bringen sind.

Dagegen darf eine doppelte Kadenz länger seyn, als eine einfache. Auch ist das Wiederholen gewisser Stellen nicht nur erlaubt, sondern der Nachahmung wegen sogar nothwendig; wenn man nämlich die von der zweyten Stimme nachgeahmten Stellen eine Wiederholung nennen will. An eine bestimmte Taktart ist man zwar nicht gebunden, doch muß die Bewegung, (Stärke ꝛc.) in welcher der erste Spieler eine nachzuahmende Stelle vorträgt, auch in der zweyten (nachahmenden) Stimme beybehalten werden. Nur pflegt man vorher d. h. zwischen jedem solchen einzelnen Gedanken, ein wenig über die bestimmte Dauer zu verweilen. Daß aber in den zugleich auszuführenden zweystimmigen Sätzen beyde Spieler genau zusammen treffen müssen, versteht sich ohnedies.

(Der Raum erlaubt es nicht, die bereits entworfenen Doppelkadenzen für zwey verschiedene Instrumente beyzufügen.)

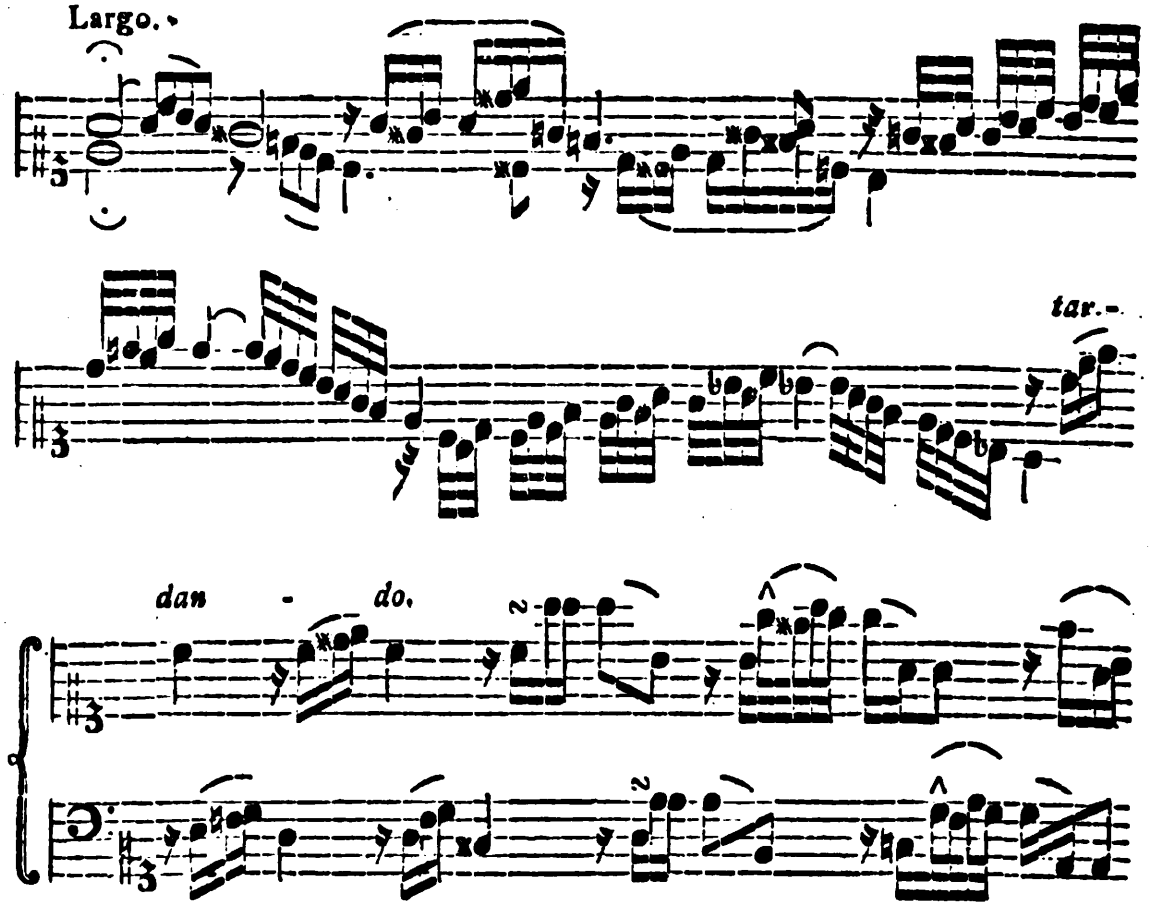
§. 19.

*) Die Frage: Ob, und wo eine doppelte Kadenz statt finde? muß ich hier unbeantwortet lassen. Daß sich aber gegen den Gebrauch der doppelten Kadenzen noch mehr einwenden läßt, als gegen die Anwendung der einfachen, ist sehr begreiflich.

§. 19.

Man ahmt auch wohl auf dem Klaviere allein Doppelkadenzen nach. Sie finden aber nur in solchen Tonstücken statt, worin der Komponist zwey wirklich konzertirende Stimmen angebracht und durchgeführt hat. Von der Art ist unter andern das Andante S. 4. in Bachs Sonaten, dem Herzog von Würtenberg zugeeignet; desgleichen das Adagio aus Es moll S. 28; ferner das Adagio der vierten Sonate dem König von Preußen dedicirt; vorzüglich aber das Andante der vortrefflichen Sonate aus Fis moll in der zweyten Fortsetzung S. 21. u. a. m.

Hier ist eine solche Doppelkadenz für Ein Klavierinstrument. Der Bequemlichkeit wegen schreibe ich die zweyte Diskantstimme hin und wieder in das untere (für den Baß) bestimmte System.



§. 20.

Bey den dreystimmigen Kadenzen — wozu sich aber nur sehr selten eine Gelegenheit ereignet — befolgt man dieselben Regeln. Bald führen die Stimmen einzeln, bald vereint, einen Gedanken aus. In Bachs Probestücken steht Seite 18. eine dreyfache Kadenz für Einen Spieler. Gemeiniglich pflegen die Komponisten dergleichen Kadenzen, besonders wenn sie für mehrere Instrumente bestimmt sind, selbst vorzuschreiben. *)

Zu allen Gattungen von Kadenzen giebt Quanz in seinem Versuch ꝛc. die vollständigste Anweisung. Auch Agricola sagt hierüber sehr viel Gutes.

Dritter Abschnitt.

Von den willkührlichen Manieren, oder Zusätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann.

§. 21.

Daß die §. 1. erwähnten Verzierungen und Zusätze, mit Einsicht, Geschmack und Auswahl angebracht, viel zur Verschönerung eines Tonstückes beytragen können, ist gar nicht zu leugnen. Aber auch in dieser Rücksicht kann des Guten sehr bald zu viel gethan werden. Man muß daher nur sparsam und am rechten Orte willkührliche Manieren anbringen. Besonders hat sich der Klavierspieler vor vielen Zusätzen zu hüten; denn bekanntermaßen kommen ohnedies in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich weit mehrere kleine wesentliche Manieren vor, als in den Arbeiten für andere Instrumente. Da nun das Verändern ꝛc. noch

*) Z. B. s. Naumanns Amphion, s. 144. f.

noch überdies viele Kenntniſſe von der Harmonie, einen ſehr gebildeten Geſchmack, richtige Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte u. ſ. w. vorausſetzt: ſo ſollte billig nur ein wirklicher Meiſter, und auch dieſer blos in einer glücklichen Stimmung dergleichen Manieren einmiſchen.

Ueber das unzeitige Verändern iſt ſchon verſchiedentlich geklagt worden, und doch war die Veränderungsſucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn ſo mancher blos mechaniſch fertige Spieler, der übrigens gar keine Kenntniſſe, ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft beſitzt, läßt ſeinen Fingern freyen Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geſchmack und richtigem Gefühle durch ſeine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zuſätze äußerſt läſtig. Die Komponiſten, deren Arbeiten unter die Finger ſolcher Spieler gerathen, ſind in der That zu bedauern.

§. 22.

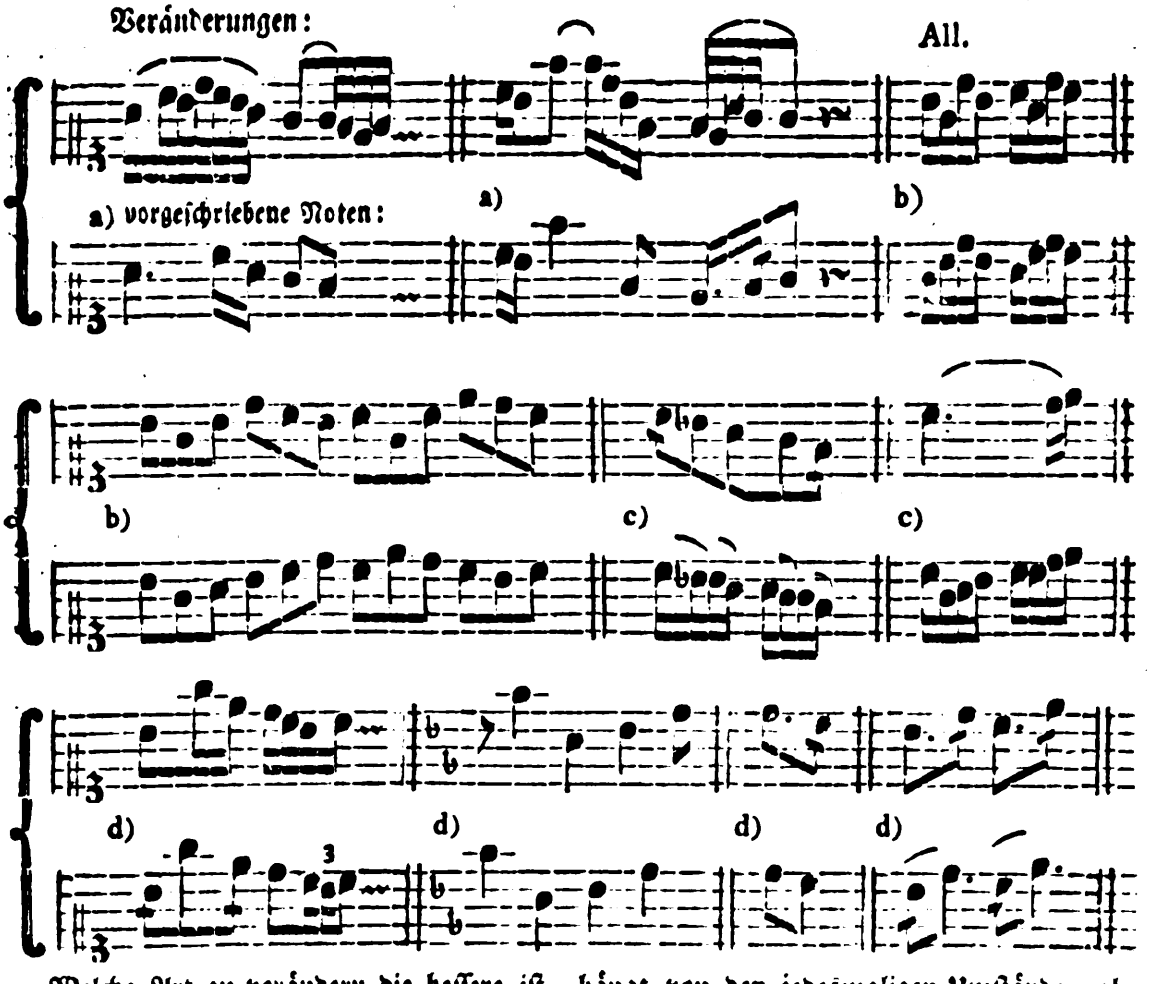
Die Hauptfrage: **Was kann eigentlich verändert werden?** iſt ohne große Weitläuftigkeit ſchwer, und vielleicht gar nicht vollkommen befriedigend, zu beantworten. Man merke aber, daß überhaupt billig nur ſolche Stellen (und zwar erſt bey der Wiederholung eines Tonſtückes) verändert werden ſollten, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. ſeyn würden. Dieſe Stellen zu erkennen, ſetzt ein richtiges Gefühl voraus, ohne welches jede nur mögliche Regel über den ſchicklichen Gebrauch der willkührlichen Zuſätze und Veränderungen wohl größtentheils fruchtlos ſeyn dürfte. Indeß werde ich doch §. 24. einige nähere Winke darüber geben. Für jetzt bemerke ich nur noch im Allgemeinen, daß man zwar auch bey der Wiederholung eines Allegro u. dgl. hin und wieder eine Stelle zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zuſätze am häufigſten in Tonſtücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter in langſamer Bewegung, alſo vorzüglich im Adagio angebracht. (Die Ausnahmen ſ. §. 24. Reg. 5.)

§. 23.

Die Veränderungen ſind auf verſchiedene Art möglich. Man ſetzt nämlich zu den vorgeſchriebenen Noten noch mehrere hinzu, wie bey a), (dies geſchieht am häufigſten, aber nicht immer zweckmäßig,) oder man verändert die vorgeſchriebene Figur in eine andere, die aus eben ſo vielen Noten beſteht b). Ferner wird zuweilen die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies letztere in Tonſtücken, welche für das Klavier beſtimmt ſind, ſelten zu geſchehen pflegt. Auch verändert man durch das ſo genannte Verrücken *) der Noten, wenn nämlich

*) Dies Verrücken der Noten oder Taktheile ꝛc. beſonders in dem zweyten Beyſpiele d), wird in dem folgenden Kapitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.

einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m.



Welche Art zu verändern die bessere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann daher nicht genau bestimmt werden; doch will ich sogleich Eines und das Andere darüber bemerken.

§. 24.

Wer die oben erwähnten unumgänglich nothwendigen Erfordernisse, nämlich Geschmack, Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft u. s. w. besitzt, der hat außerdem, in Absicht auf die willkührlichen Verzierungen, ins besondere noch die nachstehenden Regeln zu befolgen.

1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonstückes gemäß seyn.

Hier kann das, was ich §. 14. 2) deswegen erinnerte, größtentheils angewandt werden. Der Endzweck dieser Veränderungen ist im geringsten nicht, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, sondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben.

2) Die Veränderungen müssen daher von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie.

Im entgegen gesetzten Falle wäre es besser, ein Tonstück unverändert zu lassen.

3) Man darf einerley Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht oft gebrauchen. Uebrigens versteht es sich, daß man die bessern Verzierungen und weitläuftigern Zusätze bis gegen das Ende eines Tonstückes sparen muß.

Damit nämlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers, besonders bey längern Tonstücken, immer unterhalten und gleichsam aufgefrischt werde.

4) Die Zusätze müssen ganz leicht und nicht mühsam gesucht zu seyn scheinen. Daher muß sie der Spieler nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorzutragen suchen, wenn sie ihm auch noch so viele Mühe verursachen sollten.

Wie viel eine ungezwungene (leichte) Ausführung zur Wirkung auf den Zuhörer beyträgt, wird im folgenden Kapitel gezeigt werden.

5) Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon vorzüglich schön oder lebhaft genug sind, so wie die Tonstücke, worin Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feyerlich erhabene Größe, Stolz u. dgl. der herrschende Charakter ist, muß man mit Veränderungen und Zusätzen ganz verschonen, oder sie hierbey besonders sehr sparsam und mit gehöriger Auswahl anbringen.

Es giebt gewisse Tonstücke oder einzelne Stellen, die so sprechend sind, die ohne allen erborgten Schmuck so mächtig auf das Herz des Zuhörers wirken, daß ein schöner, dem Charakter entsprechender Ton, das leise oder stärkere Anschlagen desselben u. dgl. die einzigen Mittel sind, wodurch in solchen Fällen der Ausdruck erhöhet werden kann.

6) Der Takt muß auch bey den weitläuftigsten Manieren im Ganzen auf das Genaueste gehalten werden.

Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor- oder nachkommen, so darf doch dadurch das Zeitmaß überhaupt nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden. Indeß ist freylich das Verrücken des Taktes bey einer gewissen Gattung von Musikern so zur Mode geworden, daß Mancher glaubt, bey willkührlichen Zusätzen dürfe man es in Ansehung des Taktes so genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Größe eines Virtuosen, wenn er sich beym Verändern ꝛc. nicht an

den Takt bindet. *) — Wirklich große Meiſter im Geſange und auf Inſtrumenten halten auch bey den weitläuftigſten Zuſätzen pünktlich Takt. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewiſſen einzelnen Fällen die Wirkung eines Tonſtückes ungemein verſtärkt werden kann, werde ich im folgenden Kapitel zeigen.

7) Jede Veränderung muß auf die vorgeſchriebene Harmonie gegründet ſeyn. Dieſe ſiebente Regel wird ebenfalls ſehr oft übertreten; denn nicht ſelten hört man Veränderungen und Zuſätze, die nicht einmal mit dem vorgeſchriebenen Baſſe, noch weit weniger aber mit den begleitenden Mittelſtimmen verglichen, in Anſehung der Harmonie richtig ſind.

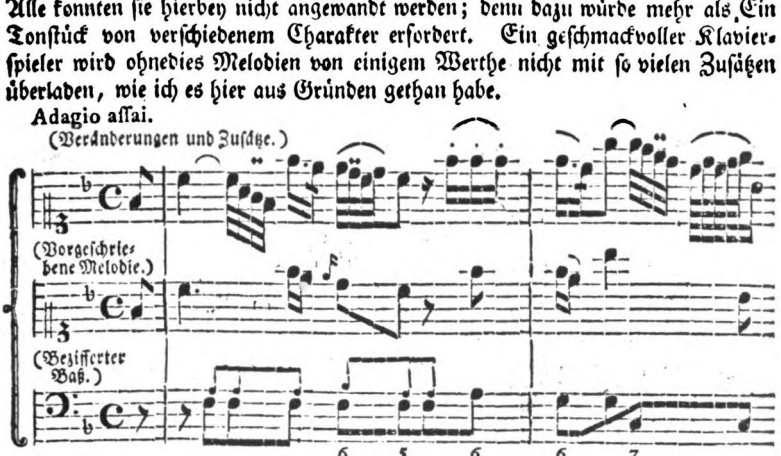
8) In Klaviерſachen erlaubt man zwar auch den Baß zu verändern, doch muß die Grundharmonie beybehalten werden.

Wenn alſo im Baſſe c mit dem Dreyklange vorgeſchrieben iſt, ſo kann man dafür e mit dem Sextenakkorde greifen ꝛc.

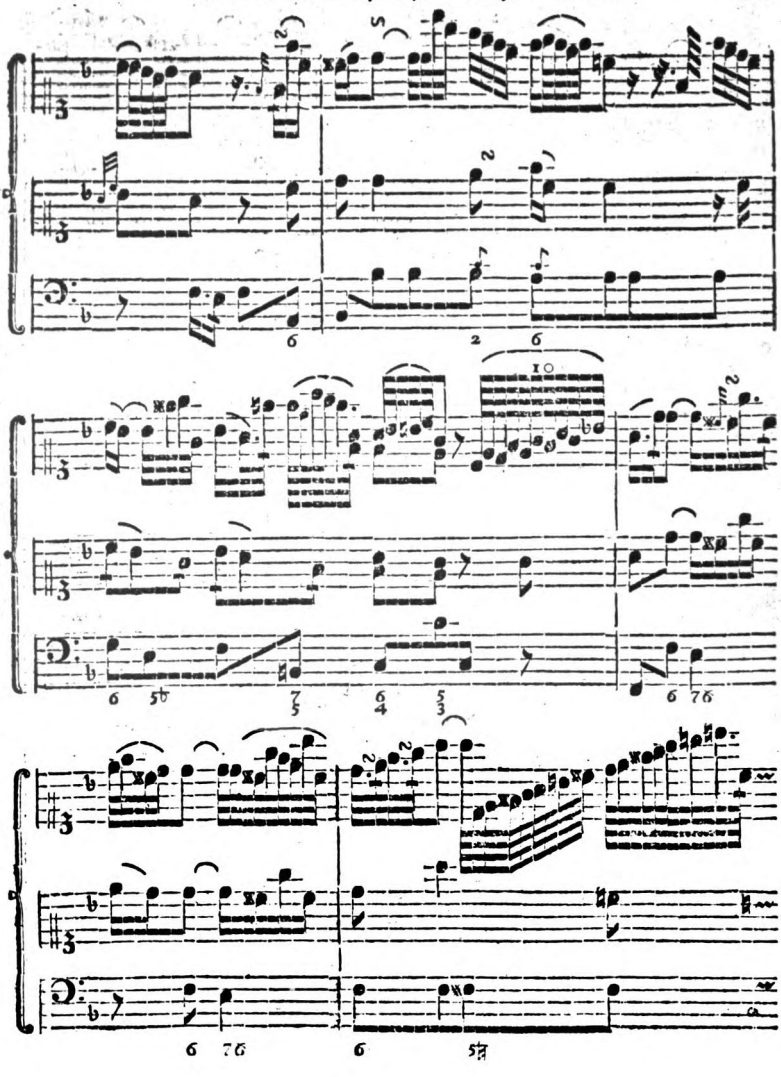
Dies zuſammen genommen iſt ungefähr das Wichtigſte, worauf es bey den willkührlichen Zuſätzen und Veränderungen ankommt. Andere kleine Vortheile, deren hier nicht gedacht werden konnte, muß man guten Spielern abzulernen ſuchen.

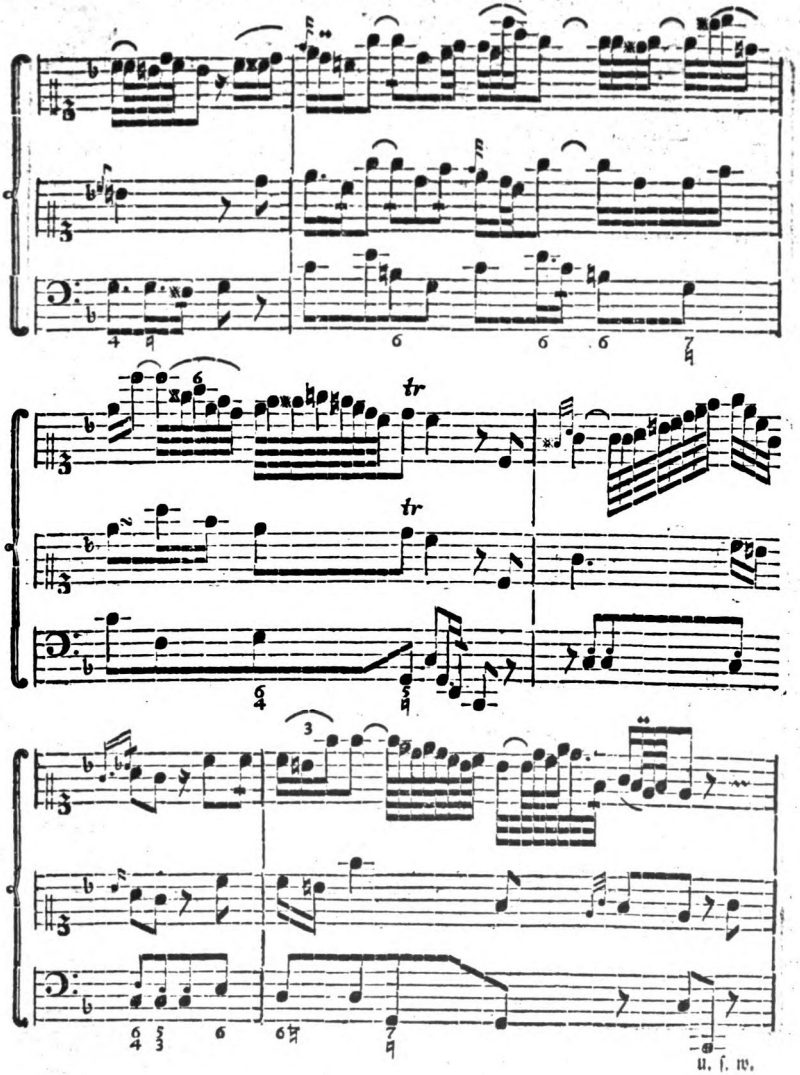
§. 25.

Das nachſtehende ſehr ſimple Adagio mit beygefügten Verzierungen kann einigermaßen zum Beyſpiele dienen, wie die gegebenen Regeln zu befolgen ſind. Alle konnten ſie hierbey nicht angewandt werden; denn dazu würde mehr als Ein Tonſtück von verſchiedenem Charakter erfordert. Ein geſchmackvoller Klavierſpieler wird ohnedies Melodien von einigem Werthe nicht mit ſo vielen Zuſätzen überladen, wie ich es hier aus Gründen gethan habe.



*) Einige Zuhörer glauben hingegen, die Schuld liege an den oft weit taktfeſtern Begleitern, wenn der Solospieler mit ſeinen Zuſätzen und Veränderungen bald einen halben Takt voraus, bald wieder ſo viel zu ſpät kommt. —

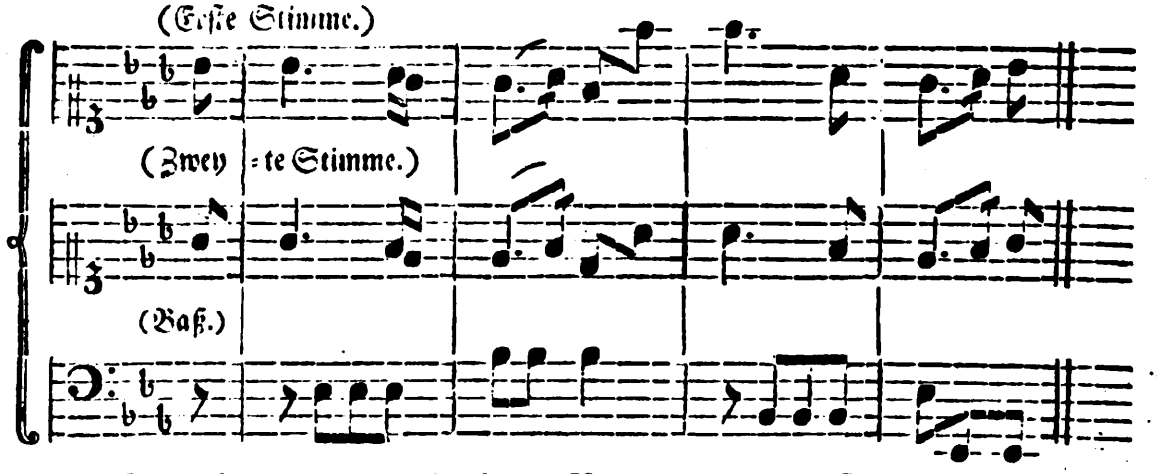



tr
tr
u. ſ. w.

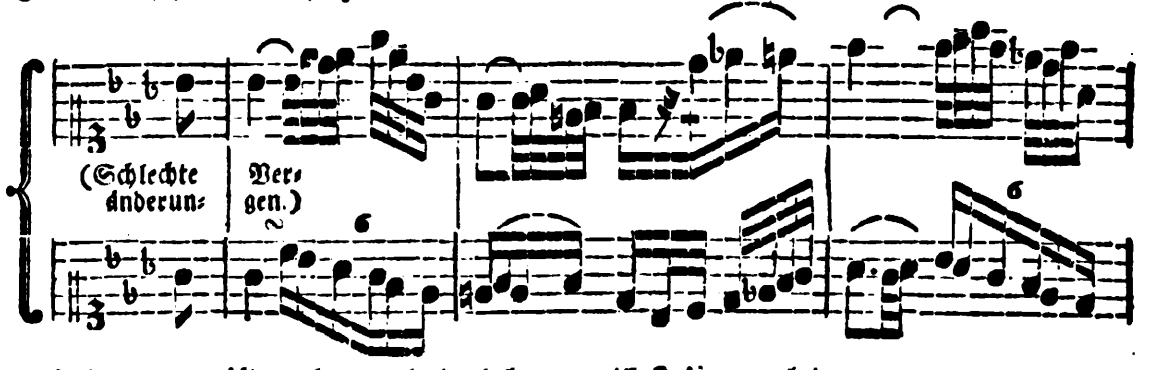
Damit man einigermaßen sehen könne, wie Eine Stelle mehr oder weniger verziert werden kann, so habe ich verschiedene Gedanken absichtlich wiederholt. Uebrigens warne ich nochmals vor so überhäuften Zusätzen, die höchstens nur auf der Zither zu entschuldigen wären.

§. 26.

Zu den §. 22. f. f. gemachten Bemerkungen muß ich noch eine Einschränkung beyfügen. Man darf nämlich, wenn übrigens auch alle die §. 24. angezeigten Regeln befolgt würden, nur solche Stellen verändern, bey welchen die übrigen Stimmen blos begleitend sind. Haben hingegen z. B. in einem Trio, zwey Spieler zugleich eine Melodie (in Terzen oder Sexten) auszuführen, wie hier:

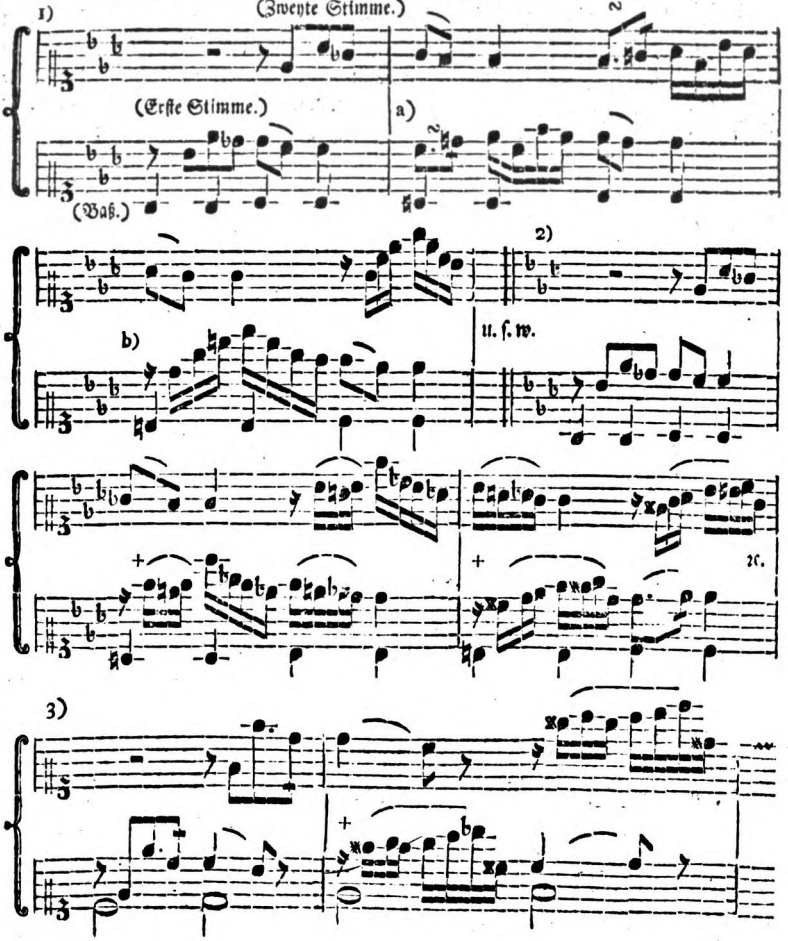


so muß Jeder blos die vorgeschriebenen Noten spielen. *) Denn wenn die Veränderungen in beyden Hauptstimmen, gegen den Baß betrachtet, auch noch so gut sind: so können dadurch doch verschiedene Fehler in der Harmonie und wider den guten Geschmack entstehen. Z. B.



*) Oder man müßte vorher verabredet haben, gewisse Zusätze anzubringen.

Bey Nachahmungen finden noch eher Veränderungen ſtatt; doch gehört viele Einſicht dazu, nur ſolche Zuſätze zu wählen, die in der zweyten Stimme ohne Fehler nachgeahmt werden können. In dem folgenden Beyſpiele 1) wären die Veränderungen bey a) und b) nicht fehlerhaft. Man hüte ſich aber vor ähnlichen Zuſätzen, wie in den Beyſpielen 2) und 3), bey +.



Noch weniger sind Zusätze und Veränderungen alsdann zu entschuldigen, wenn eine Stimme oder einzelne Stelle von mehreren Personen zugleich gespielt wird. *)

§. 27.

Wer mehrere Beyspiele studieren will, um seine Einsichten in Absicht auf den Gebrauch der willkührlichen Manieren zu erweitern, dem wüßte ich hierzu nichts Bessers zu empfehlen, als Bachs sechs Sonaten mit veränderten Reprisen. Die von Hiller herausgegebenen „sechs italiänische Arien verschiedener Komponisten mit der Art sie zu singen und zu verändern ꝛc.“ sind zwar zum Theil zu dieser Absicht ebenfalls brauchbar; nur hat der Herausgeber, meines Erachtens, verschiedene schöne einfache Melodien (vielleicht geflissentlich) doch mit Zusätzen überladen, und ins besondere gewisse kleine Verzierungen zu oft gebraucht. Uebrigens findet vieles, was im Gesange angebracht werden kann, mit kleinen Abänderungen allerdings auch beym Klavierspielen statt. Ueberhaupt aber spielt derjenige Instrumentist am besten, welcher der Singstimme am nächsten kommt, oder einen schönen singenden Ton hervorzubringen weiß. Denn was sind alle bunte Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen schmelzenden, herzerhebenden, ächten Gesang!

Ueber die willkührlichen Verzierungen haben vorzüglich Quanz und Tosi in ihren Schriften viele gute Bemerkungen gemacht.

*) Eine sehr nöthige Anmerkung für manche Violinisten.

Sechstes Kapitel.
Von dem Vortrage.

Erster Abschnitt.
Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen dazu.

§. 1.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage erfordert wird, habe ich zwar schon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer übersehen könne, stelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel die einzelnen Theile des guten Vortrages neben einander, und füge hin und wieder einige vielleicht nicht ganz bekannte Bemerkungen hinzu.

§. 2.

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

§. 3.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonstück, nachdem es besser oder schlechter vorgetragen wird, sehr verschiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben werden, da hingegen das rührendste Adagio, schlecht vorgetragen, beynahe alle Wirkung verliert, oder wohl gar eine unangenehme Empfindung erregt. Im letztern Falle glaubt man kaum dasselbe Tonstück zu hören, welches bey einem guten Vortrage so sehr hinriß.

Die Komponisten sind zu bedauern, daß sie ihre Arbeiten oft der Ausführung gefühl- und sinnloser Spieler Preis geben müssen, weil in solchem Falle ihr Zweck gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Andre Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser, denn sie tragen ihre Arbeiten mehrentheils selbst vor.

§. 4.

§. 4.

Aus diesem Wenigen erhellet schon hinlänglich, daß dem Musiker der Vortrag das Wichtigste seyn muß. Denn bey aller Fertigkeit im Notenlesen und Spielen *) wird er seinen Hauptzweck, auf das Herz des Zuhörers zu wirken, ohne guten Vortrag gewiß nie ganz erreichen. Wer beydes, auszeichnende Fertigkeit, und guten Vortrag, zugleich besitzt, der hat eben so lobenswürdige als seltene Verdienste.

§. 5.

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

§. 6.

Ich merkte zwar §. 4. an, daß die Verdienste eines ausübenden Musikers nicht blos im fertigen Spielen bestehen; indeß wird allerdings zum guten Vortrage ein gewisser bereits erlangter Grad der gedachten Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingersetzung (s. Seite 129. §. 1. f.) vorausgesetzt. Denn wie sollten zu langsam nach einander folgende, einzelne, oft zur Unzeit wiederholte Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer hervor bringen können, welche der Komponist in ein Tonstück gelegt hat? Würde die vortrefflichste Rede, von einem stotternden Menschen gehalten, ihre völlige Wirkung thun? — Und doch wäre hierbey das öftere Wiederholen einzelner Worte dem Zusammenhange gewiß nicht so nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Musik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zusammenhängend spielen, oder gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieser Forderung als erwiesen voraussetzen zu dürfen.

§. 7.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein nöthiges Erforderniß zum guten Vortrage ist, wird ohnedies Jeder einsehen; ich habe daher auch hierben nicht

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

nöthig, mich auf Beweise einzulassen. (S. hiervon den ganzen vierten Abschnitt des ersten Kapitels, besonders aber Seite 105 — 107.)

§. 8.

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

Unter den Werken, in welchen die Lehre vom Generalbasse vorgetragen wird, zeichnen sich besonders aus: C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, zweyter Theil, und Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zugabe zum ersten Theile. Doch setzt dieses letztere Werk schon einige Kenntnisse vom Generalbasse voraus, und ist daher vorzüglich Geübtern zu empfehlen.

§. 9.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht liefet, der dürfte wohl schwerlich jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist gewiß der Fall auch in der Musik. Nur alsdann erst, wenn der Tonkünstler ein Stück kennt, wird er im Stande seyn jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer dies bey einem ihm noch ganz unbekannten Tonstücke kann, der ist in dieser Rücksicht zu beneiden; denn selbst die größten Meister der Kunst behaupten, es sey nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonstückes vollkommen gut d. h. bis auf jede einzelne Schattirung auszudrucken.

Zweyter Abschnitt.

Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

§. 10.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden. (S. §. 23.)

§. 11.

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

§. 11.

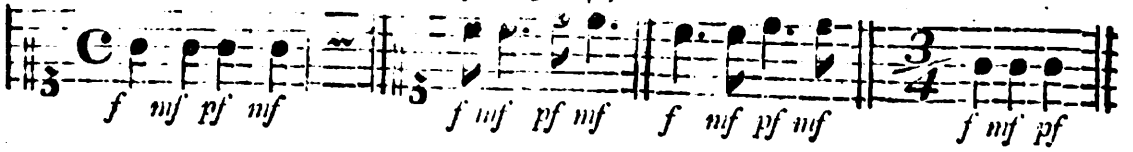
Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geschwindesten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgesondert höre. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und deutlich von einander abgesondert hervor bringen. Durch einen allzu starken oder zu schwachen Anschlag der Tasten kann der Vortrag ebenfalls undeutlich werden. Dies ist auch der Fall, wenn man die Töne zu kurz stößt, oder die Finger zu lange auf den Tasten liegen läßt.

§. 12.

Wer ein Gedicht ꝛc. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene §. 15. näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§. 13.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ꝛc. versteht, ist S. 91. f. erklärt worden. Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil *) einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigern guten Takttheile. Folglich würden die nachstehenden Noten, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Geltung, ungefähr **) in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen seyn.

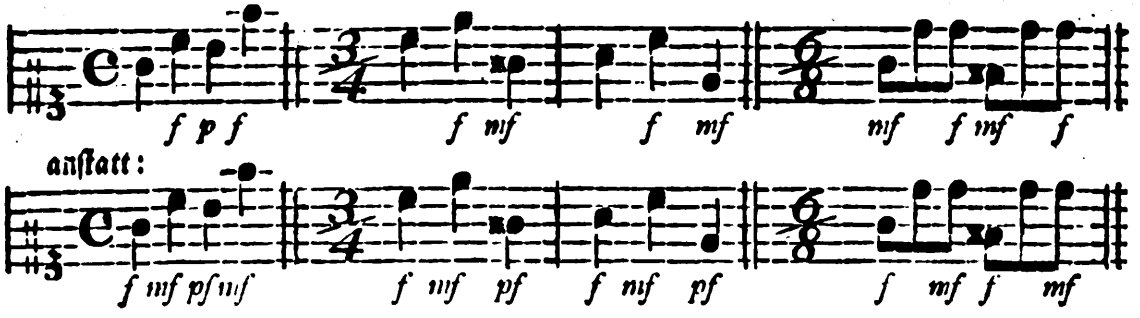


Will

*) Mehr als zwey gute Takttheile giebt es eigentlich in keiner einfachen Taktart. Denn wenn der wirkliche Viervierteltakt aus vier Takttheilen besteht, so sind davon doch nur zwey gut, die übrigen beyden aber schlecht.

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

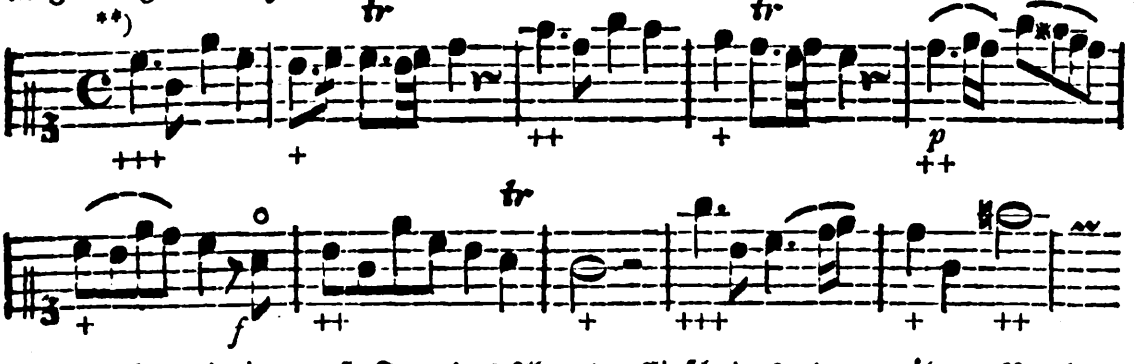
Will der Komponist diesen Vortrag bey gewissen Stellen nicht haben, so wird das Gegentheil ausdrücklich angedeutet. Z. B.



Ueberhaupt gilt die obige Regel nur so lange, als kein forte und piano ꝛc. angemerkt ist, oder bis aus andern Gründen eine Ausnahme davon nöthig wird.

§. 14.

Jeder Anfangston einer Periode *) ꝛc. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einschnitte u. s. w. Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze.



So nothwendig jeder erste Ton eines Ab- oder Einschnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Taktheile fallen, merklich zu markiren hat. Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark

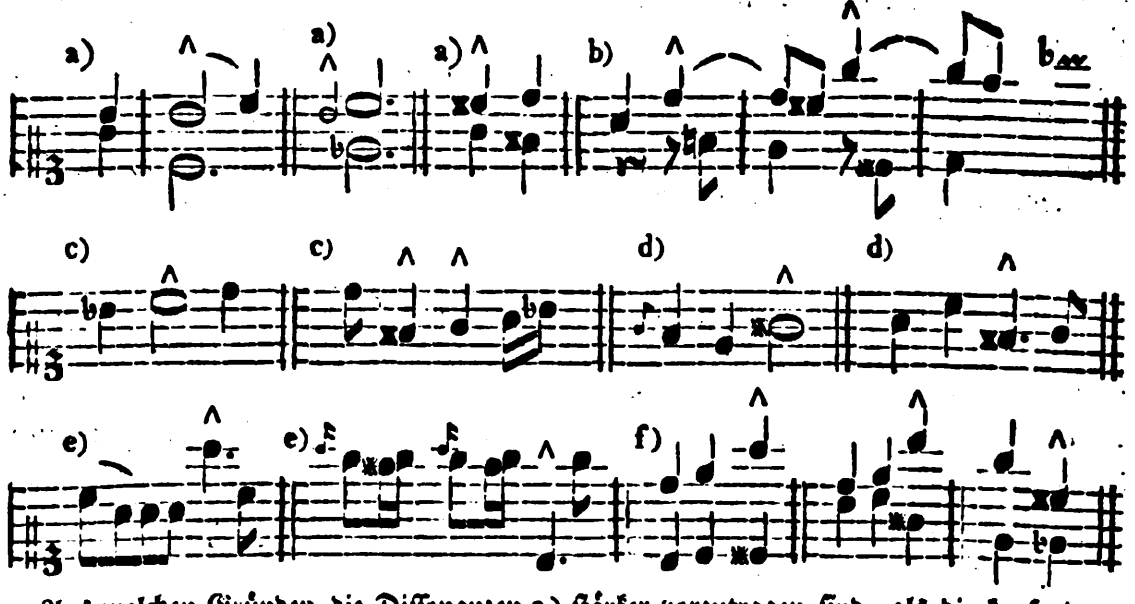
*) Unter Periode verstehe ich in diesem ganzen Abschnitte bis §. 22. der Kürze wegen, jede größere oder kleinere Ruhestelle.

**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnißmäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke.

stark angeschlagen werden, als das folgende h, obgleich der Gedanke im Ganzen stärker vorzutragen ist, als der vorhergehende. Wider diese Einschränkung wird sehr häufig gefehlt; denn oft hört man einen mit forte bezeichneten blos durchgehenden Anfangston eben so stark vortragen, als den, welcher auf den guten Takttheil fällt.

§. 15.

Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den Vorschlägen, (S. 217. §. 19.) vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse ꝛc. selbst wie Dissonanzen verhalten a), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die synkopirten Noten c), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man moduliert d), *) die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe ꝛc. merklich auszeichnen e), die Intervalle, welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) u. s. w.



Aus welchen Gründen die Dissonanzen a) stärker vorzutragen sind, als die konsonirenden Intervalle, soll weiter unten (§. 32.) erklärt werden. Daß die synkopirten Noten gleich beym Eintritte, folglich auf dem schlechten Takttheile oder Gliede ꝛc. stark angegeben werden müssen, ist schon Seite 105. erinnert worden. Man bedient sich dieser Notengattung unter andern, um die allzu große Einförmigkeit eine Zeit lang zu

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

zu unterbrechen, und gleichsam eine Verrückung der Taktheile ꝛc. zu bewirken. Dieser Endzweck würde nicht erreicht werden, wenn man die erste Hälfte der erwähnten Noten schwach vortrüge, und den Nachdruck auf die zweyte Hälfte derselben legte

Die verhältnißmäßig stärker vorzutragenden Noten habe ich mit ∧ bezeichnet.

§. 16.

Da es, außer den hier kenntlich gemachten Tönen, noch verschiedene andere zu accentuirende Noten giebt, welche schwerlich durch Regeln zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die erwähnten Regeln allezeit richtig anwenden dürfte: so habe ich mich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten, zur Bezeichnung eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichens ∧ bedient. Denn ich glaube noch jetzt, daß man den zum guten Vortrage so wesentlichen Accent der Willkühr des Spielers, in gewissen Fällen, eben so wenig überlassen könne, als etwa die willkührliche Anwendung des forte und piano, oder irgend einer wesentlichen Manier. Verschiedene Komponisten haben seit der Zeit die Töne, welche accentuirt werden sollen, ebenfalls durch das erwähnte Zeichen über der Note angedeutet; ich schließe daher hieraus, daß sie in diesem Stücke mit mir gleicher Meinung sind, und die gedachte Bezeichnung billigen.

Wenn das Wort Accent gegenwärtig noch in der Bedeutung gebraucht würde, wie ehedem (S. 200. *), so hätte ich dafür einen ähnlichen Ausdruck gewählt.

§. 17.

Ein anderes, aber seltner und mit vieler Vorsicht anzuwendendes, Mittel zu accentuiren ist das Verweilen bey gewissen Tönen. Der Redner legt auf die wichtigern Silben ꝛc. nicht nur mehr Nachdruck, sondern er verweilt auch etwas dabey. Dieses Verweilen kann aber in der Musik natürlicher Weise nicht immer von gleicher Dauer seyn; denn es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger wichtige Note selbst, 2) auf die Länge und auf das Verhältniß derselben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende Harmonie an.

§. 18.

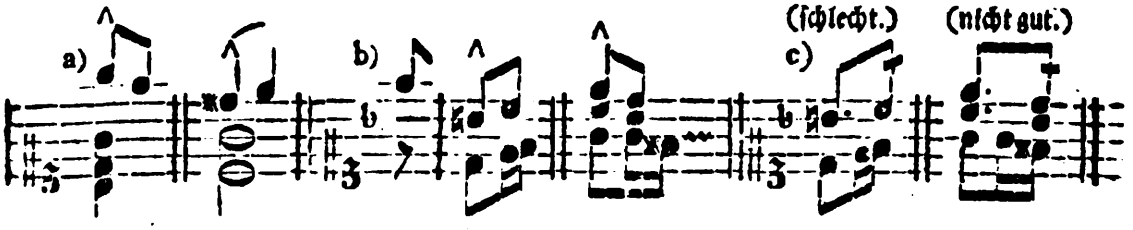
Daß man bey einer sehr wichtigen Note etwas länger (über die bestimmte Dauer) verweilen kann, als bey einer weniger auszeichnenden, brauche ich nicht erst zu beweisen, denn dies sieht Jeder ein. Es fragt sich also blos: Welches sind die wichtigern Töne, und wie lange kann man dabey verweilen? Viele zu accentuirende Noten habe ich §. 13 — 15. kenntlich zu machen gesucht, und diese

sind

sind es hauptsächlich, bey welchen man nach Umständen verweilen kann. Die übrigen Töne, wobey allenfalls eine kurze Verzögerung statt findet, muß der Spieler selbst fühlen; denn wer wollte jeden möglichen Fall bestimmen. Ueber die Dauer des Verweilens würde ich die Regel fest setzen, daß man eine Note nicht mehr als höchstens um die Hälfte verlängern könne. Oft darf das Verweilen kaum merklich werden, wenn der Ton schon an und für sich z. B. durch ein zufälliges Versetzungszeichen, durch auszeichnende Höhe, durch eine unerwartete Harmonie u. dgl. wichtig genug wird. Daß die folgende Note so viel von ihrem Werthe verliert, als die zu accentuirende davon erhält, versteht sich von selbst.

Das längere oder kürzere Verweilen hängt außerdem auch von der Länge der Note und von ihrem Verhältniß zu den andern ab; denn daß man bey einem Viertel länger verweilen kann, als bey einem Sechzehntheile, ist leicht zu begreifen. Folgen nach einer zu accentuirenden Note geschwindere, so fällt das Verweilen ganz weg; denn in diesem Falle accentuirt sich die längere Note von selbst.

Wenn ich sagte, daß es bey dem Verweilen zugleich auf die zum Grunde liegende Harmonie ankomme, so heißt das: man darf wenig oder gar nicht verweilen, wenn dadurch, gegen den Baß oder eine andere Stimme, Fehler in der Harmonie entstehen würden. Vermittelst einiger voraus gesetzten Kenntnisse vom Generalbasse sind die Fälle leicht zu unterscheiden, wo das Verweilen statt findet, oder nicht. Ich will nur einige Beyspiele von entgegen gesetzter Art einrücken. Bey a) kann man, ohne Nachtheil der Harmonie, über die vorgeschriebene Dauer verweilen, bey b) aber nicht.



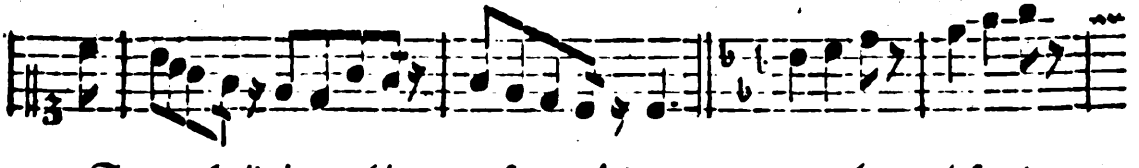
In dem ersten Beyspiele b) würden Quinten entstehen, wenn man das h durch einen Punkt verlängerte, wie bey c); aber auch ein kürzeres Verweilen wäre hierbey nicht angenehm.

Von dem Verweilen bey ganzen Stellen wird weiter unten §. 65. ff. das Nöthigste gesagt werden.

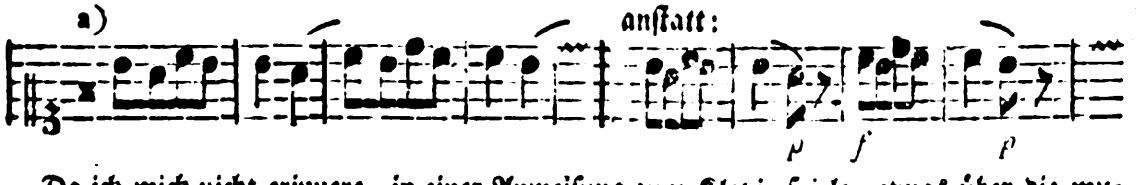
§. 19.

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

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



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



Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Klavierspielen etwas über die musikalische Interpunktion und den daraus hergeleiteten Vortrag gelesen zu haben: so will ich diesen für den praktischen Musiker so wichtigen Gegenstand hier etwas ausführlicher abhandeln; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den (logisch) richtigen Vortrag haben können.

§. 20.

Bey der Erklärung dieses Gegenstandes kommt es vorzüglich auf die Beantwortung der beyden Fragen an: 1) Wie kann man einen musikalischen Gedanken gehö-

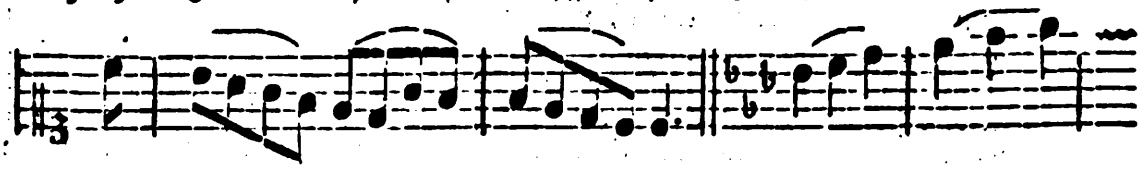
*) Folglich sind hierunter die Töne, welche der Komponist aus andern Ursachen kurz abgestoßen oder von einander abgesondert haben will, nicht zu verstehen.

gehörig zusammenhängend vortragen und zwey Perioden, ohne Verletzung des Taktes, von einander absondern? 2) woran erkennt man die in einem Tonstücke befindlichen Ruhestellen?

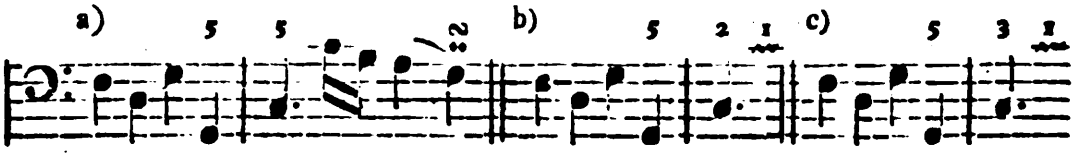
§. 21.

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

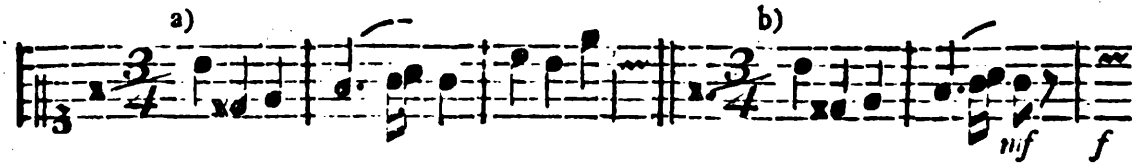
1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich müssen die §. 19. eingerückten beyden ersten Beyspiele so vorgetragen werden:



Auch im Basse darf man die Perioden nicht trennen; daher wäre die Fingersetzung und der dadurch entstehende Vortrag in dem folgenden Beyspiel a) nicht gut. Ungleich besser ist die Applikatur bey b) und c). Denn durch das Fortrücken des fünften Fingers entsteht doch immer eine kurze Pause, welche nach dem G fehlerhaft ist; da hingegen das erste c des zweyten Taktes füglich von dem folgenden c getrennt werden kann. Diese Anmerkung, so subtil sie vielleicht Manchem zu seyn scheint, ist um so viel nöthiger, da sehr häufig dagegen gefehlt wird. Ueberhaupt vernachlässiget man gewöhnlich, auch in dieser Rücksicht, die linke Hand weit mehr, als die Rechte.

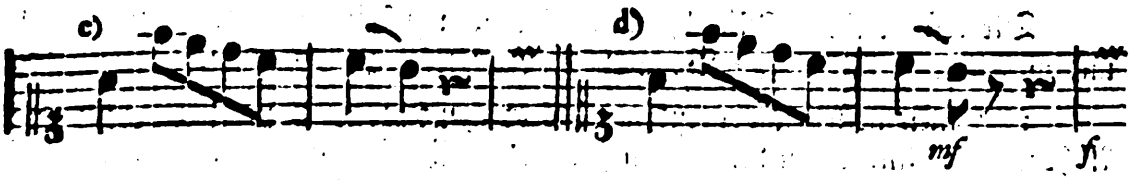


2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note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



Hat der Komponist nach der letzten Note einer Periode selbst eine Pause angebracht, wie unten bey c), so ist die obige Anmerkung unnöthig; weil der Finger

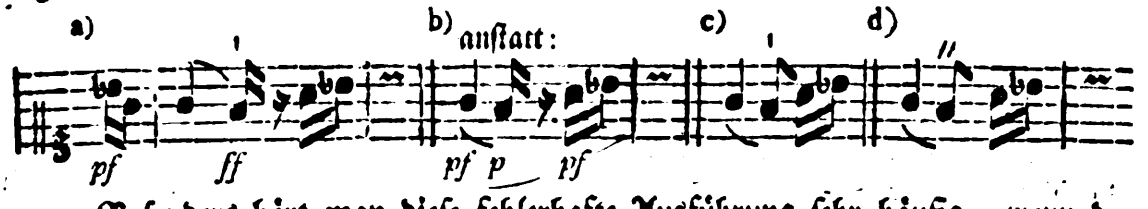
alsdann ohnedies abgehoben werden muß. Wiewohl man auch in diesem Falle der letzten Note eine etwas kürzere Dauer giebt, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert. Daher ist die Ausführung bey d) noch gewöhnlicher, als die in dem Beyspiele c).



Bey einem sehr feinen Vortrage muß man, in Ansehung des Abhebens der Finger, sogar auf die größern oder kleinern, mehr oder weniger mit einander in Verbindung stehenden Perioden Rücksicht nehmen. Man hebt nämlich bey dem Ende eines völligen Tonschlusses den Finger früher von der Taste, oder trägt eine solche Schlußnote kürzer vor, als wenn damit nur ein Einschnitt geendiget wird. Folgt nach einem feurigen, lebhaften Gedanken, eine Stelle von sanfter Empfindung, so müssen beyde Perioden ebenfalls mehr getrennt werden, als wenn sie einerley Charakter haben u. s. w. Indeß wären Fehler gegen diesen feinen Vortrag wohl noch zu verzeihen, wenn nur übrigens nicht wider die Absonderung der Perioden auf eine sehr merkliche Art verstoßen würde.

§. 22.

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



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

Ton-

Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen an der deutlichen Ausführung ihrer Arbeiten und an der Verbreitung musikalischer Kenntnisse überhaupt gelegen ist. Denn man sage noch so viel von eigenem Gefühle: der angehende Musiker (vielleicht selbst mancher Lehrer) hat es nicht, wenn er auch gern alles anwenden will, was zum deutlichen und guten Vortrage gehört *). Man muß ihn daher bey jeder Gelegenheit aufmerksam machen, und dem Schwächern, so viel sichs thun läßt, zu Hülfe kommen. An dem Zeichen liegt zwar wenig, nur vergesse man beym Unterrichten mit dem Zeichen nicht die Sache selbst.

Wenn das Abheben des Fingers bey der letzten Note einer Periode nicht fehlerhaft, sondern sogar nothwendig ist, so folgt, daß man sich hierbey einer nach Umständen erforderlichen Freyheit in Ansehung der Fingersetzung bedienen darf. Es ist daher in solchen Fällen nicht unrecht, mit Einem Finger unmittelbar nach einander zwey Tasten anzuschlagen u. s. w.

§. 23.

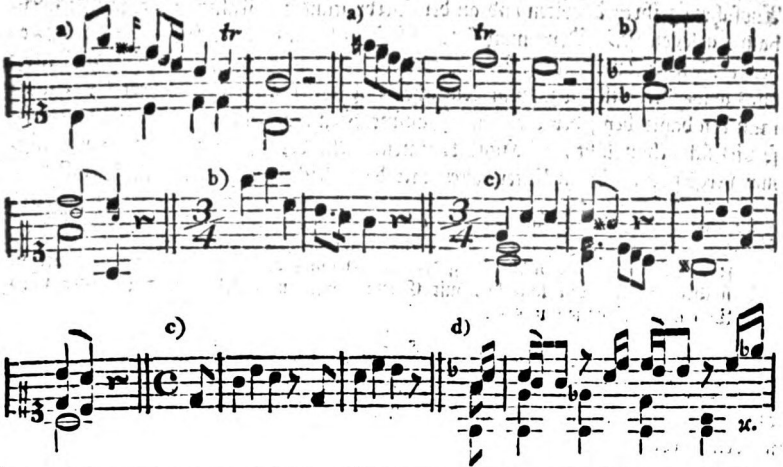
Ehe ich die §. 20. aufgeworfene zweyte Frage beantworte, muß ich einige allgemeine Anmerkungen voraus schicken, wodurch das Folgende verständlicher werden wird.

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

Hier

*) Wer die Bezeichnung der Einschnitte unnöthig finden sollte, den dürfte man nur fragen, warum die Interpunktion in der Sprache eingeführt worden sey, und sogar in Büchern, blos für Gelehrte bestimmt, beybehalten werde? Zur bequemern Uebersicht, zuweilen auch wohl zur Vermeidung eines Mißverständnisses u. dgl. trägt das Interpunktiren doch gewiß ein Merkliches bey. Wer aber in der Musik selbst zu interpunktiren weiß, der bedenke, daß ein Tonstück nicht blos für ihn allein bestimmt ist.

Hier ſind Beyſpiele von jeder Art der erwähnten Ruheſtellen.



In den Beyſpielen a) iſt der Schluß eines muſikaliſchen Theiles oder einer ganzen Periode ausgedruckt; die Beyſpiele b) machen das Ende eines Rhythmus fühlbar; bey c) ſind bloße Einſchnitte angebracht, und die Pauſen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verſtatten, mögen für Cäſuren gelten *).

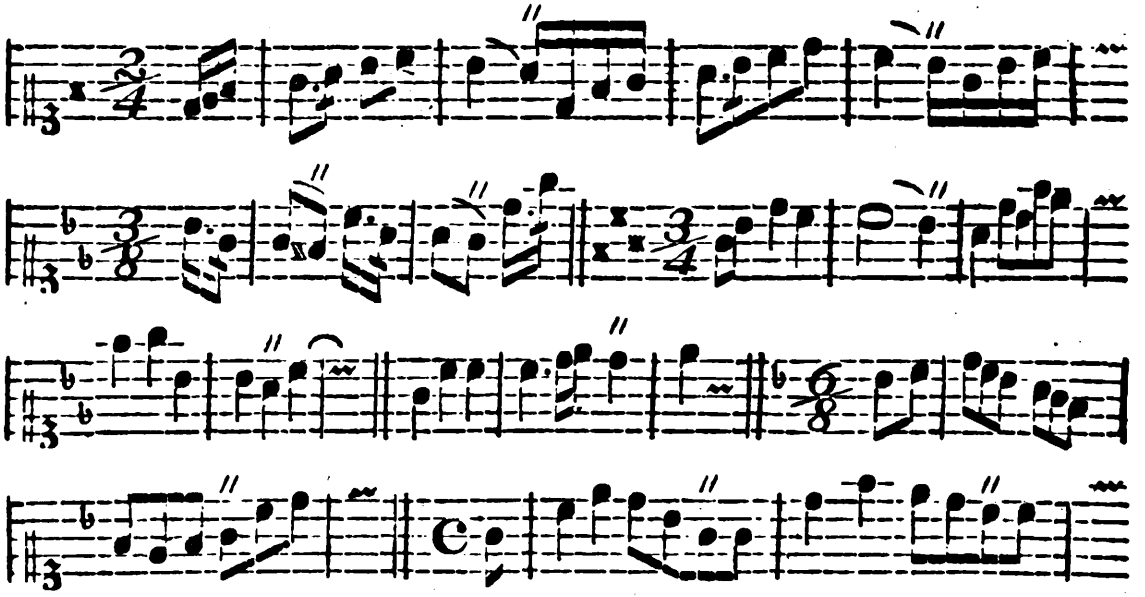
Eine nähere Erklärung dieſer Ruheſtellen, wo ſie z. B. anzubringen ſind, was die zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derſelben beyträgt u. ſ. f. gehört mehr für den Komponiſten. Der blos ausübende Muſiker braucht ſie nur zu kennen, um ſeinen Vortrag zweckmäßig darnach einzurichten.

§. 24.

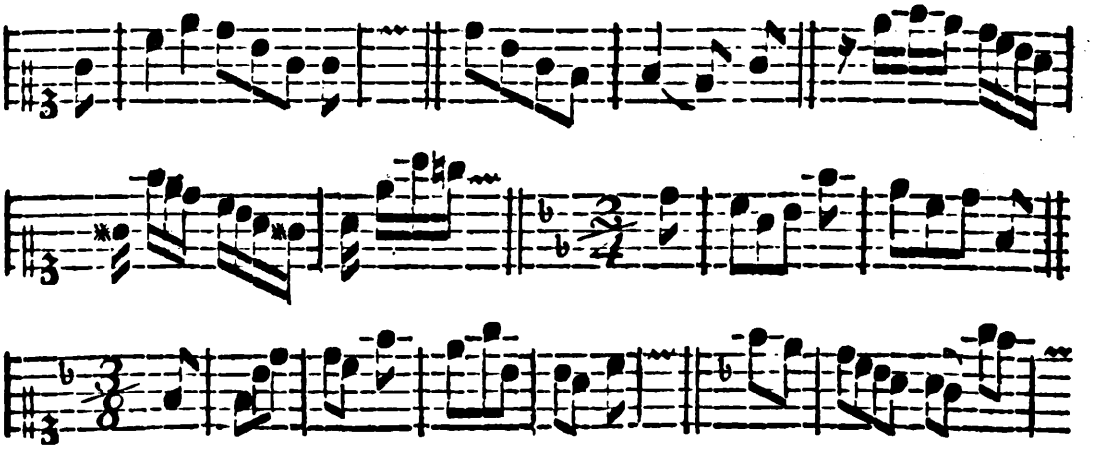
Unter den angezeigten Ruheſtellen ſind natürlicher Weiſe die kleinern am wenigſten zu fühlen, ich will mich daher vorzüglich über dieſe umſtändlicher erklären; denn gewiß wird derjenige, welcher einen bloßen Einſchnitt fühlt, die größern Ruhe-

*) Die Cäſuren ſind, wie ſchon die Benennung ſagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einſchnitte. Verſchiedene Tonlehrer nennen ſogar alle die Ruheſtellen, welche nicht eigentliche Tonſchlüſſe ſind, ſchlechthin Einſchnitte. (S. Scheibens weitläuftiges Werk über die muſikaliſche Compoſition, Seite 248. ff.) Birnberger nimmt zuweilen die Worte Rhythmus und Einſchnitt für gleich bedeutend an. (S. deſſen Kunſt des reinen Satzes, zweyt. Theil, erſt. Abtheilung, Seit. 138.) Man ſieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verſchiedenen Ruheſtellen von einander abgehen.

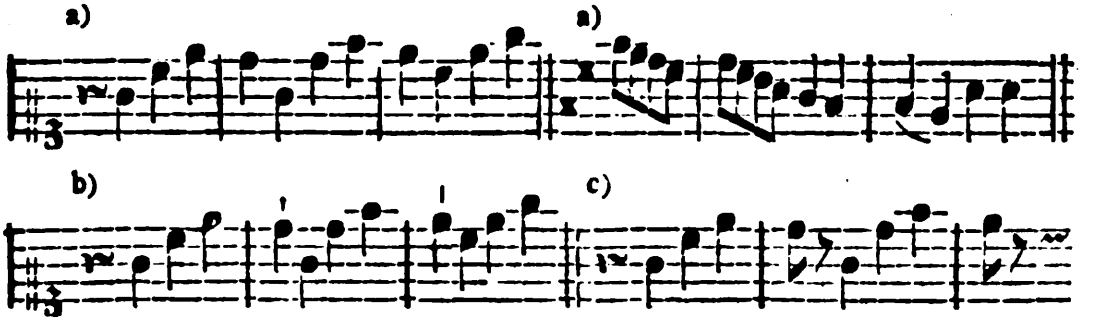
Ruhestellen um so viel mehr bemerken. Endigt sich ein solcher musikalischer Einschnitt mit einer Pause, wie in den Beyspielen c) §. 23., so muß er auch dem stumpfesten Gefühle merklich werden; folglich wären in diesem Falle mehrere Merkmale überflüssig. Aber ungleich größere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, die Einschnitte sogleich zu finden, wenn sie nicht durch Pausen von einander getrennt sind, wie in den folgenden Beyspielen.



Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern. Z. B.

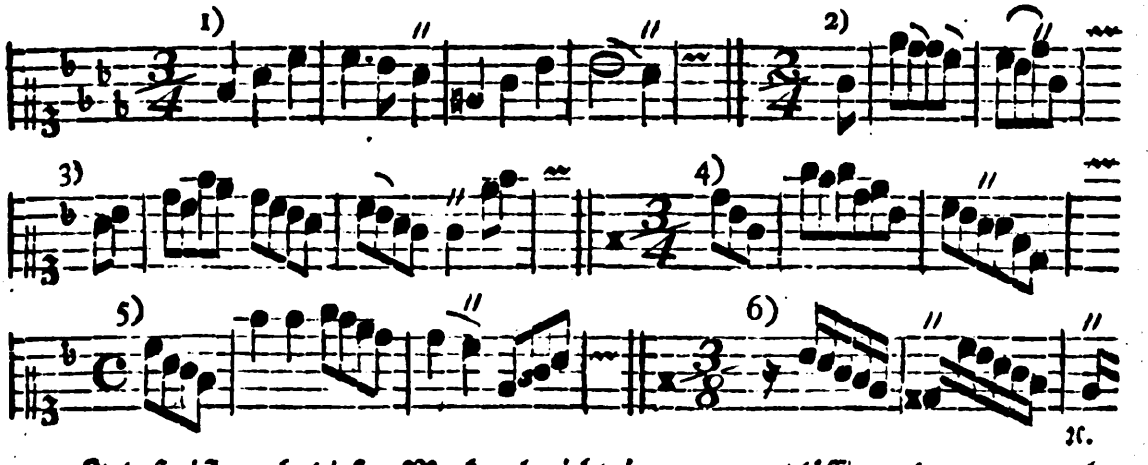


Der Spieler hat daher bey ſolchen Noten, die abſichtlich von den folgenden getrennt worden ſind, ſogleich den Finger von der Taſte abzuheben, um den Einſchnitt fühlbar zu machen. Da aber dieſe Schreibart bey größern Notengattungen, nämlich bey Vierteln u. ſ. f. nicht ſtatt findet, wie in den nachſtehenden Beyſpielen a): ſo müßte man dafür etwa die Schreibart bey b) oder c) wählen. (Aus welchem Grunde ich meine Bezeichnung der bey b) vorziehe, iſt §. 22. erinnert worden. Die Schreibart c) dürfte wohl manchen Anfänger zu einem Fehler im Takte verleiten.)



§. 25.

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



Indeß iſt auch dieſes Merkmal nicht immer zuverläſſig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponiſten in längern

Tön-

Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder ꝛc. zu legen. Der Raum erlaubt es nicht, Beyspiele von der Art einzurücken; ich verweise aber jeden, welcher sich davon überzeugen will, unter andern auf die erste Sonate mit veränderten Reprisen von Bach.

Ließen die Lehrer ihre geübtern Schüler, wenn diese falsch gespielt haben, und gewisse einzelne Stellen wiederholen sollen, nicht eben bey der falsch gespielten Note, sondern beym Einschnitte ꝛc. wieder anfangen: so würden die Schüler bald fühlen lernen, was zusammenhängt, und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgesondert werden kann.

Mehr Unterricht von der musikalischen Interpunktion und dem hierzu erforderlichen Vortrage findet man in Sulzers allgem. Theorie, unter dem Artikel: Vortrag. Als ein Hülfsmittel, die Einschnitte fühlen zu lernen, empfiehlt der Verfasser fleißige Uebung verschiedener Tanzstücke. Auch kleine, für das Klavier gesetzte, Lieder von guten Komponisten sind zu diesem Zwecke brauchbar.

Dritter Abschnitt.

Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters.

§. 26.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck ist also derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch sich der eigentliche Meister, voll wahren Kunstgefühls, vor dem gewöhnlichen Musiker merklich auszeichnet. Denn alles Mechanische läßt sich endlich durch viele Uebung erlernen; nur der Ausdruck setzt, außer der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andre Kenntnisse, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indeß giebt

es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und die wenigstens einigermaßen durch eine schriftliche Anweisung bestimmt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören. Denn, wie gesagt, gewisse Feinheiten im Ausdrucke lassen sich schlechterdings nicht beschreiben; sie wollen gehört seyn.

§. 27.

Die Worte: Wird er bald kommen? können blos durch den Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnliches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, ein trotziger Befehl, eine Ironie u. s. w. ausgedruckt werden. Das einzige Wort: Gott! kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verzweifelung, der größten Angst, des Mitleids, der Verwunderung ꝛc. in verschiedenen Graden bezeichnen. Eben so können auch Töne, durch veränderten Vortrag, eine sehr verschiedene Wirkung hervor bringen. Aeußerst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studieren, sich denselben eigen zu machen, und richtig anwenden zu lernen.

§. 28.

Außer jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich besonders noch: 1) den angemessenen Grad der Stärke und Schwäche, 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und 3) die richtige Bewegung.

§. 29.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte beygefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

§. 30.

§. 30.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden ꝛc. Charakter *) alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Welche Grade der Stärke werden schon im Ganzen hierzu erfordert. Und nun denke man sich, daß in jedem Tonstücke selbst wieder verschiedene Abstufungen nöthig sind, die alle mit dem Ganzen in einem angemessenen Verhältnisse stehen müssen. Ein forte in einem Allegro furioso muß daher ungleich stärker seyn, als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht u. s. w.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen ꝛc. Charakter erfordern insgesammt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn. So wie bey stark vorzutragenden Tonstücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum fortissimo möglich seyn muß, eben so muß auch bey den schwach vorzutragenden Tonstücken noch ein piano und pianissimo angebracht werden können.

Anm. 1. Oft bestimmt der Komponist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügten Worte sempre forte oder sempre piano. Dieses sempre darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonsetzer will dadurch nur so viel sagen, daß der Vortrag im Ganzen stark oder schwach seyn soll. Einzelne Gedanken müssen dessen ungeachtet dem Affekte gemäß modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden.

Anm. 2. Bey der Anwendung des forte und fortissimo **) muß ich vor einem sehr gewöhnlichen Fehler warnen. Viele Spieler schlagen nämlich die Tasten so stark an, oder drücken, um den Ton klingend zu erhalten, so heftig mit dem Finger nach, daß (besonders bey einstimmigen Sätzen) der Ton zu hoch, folglich unrein wird. Daher kommt es auch wohl unter andern, daß manche Personen — deren ich selbst Einige kenne — das Klavier nicht gehörig schätzen, oder gar eine Abneigung dagegen haben,

*) Ich zeige hier und weiter unten einige Charaktere, die sehr nahe an einander gränzen und fast auf einerley Art behandelt werden müssen, deswegen einzeln an, damit der Lernende wisse, ob er bey dieser oder jener Ueberschrift eines Tonstückes überhaupt Stärke oder Schwäche anzuwenden hat. Daß aber die oben erwähnten Abstufungen auf dem Klaviere nicht in einem merklich verschiedenen Grade der Stärke möglich sind, gebe ich gern zu.

**) Auch beym Tragen der Töne, oder wenn *tenuto* über einer Note steht.

haben, weil sie glauben, mit Ausdruck und unrein spielen, sey unzertrennlich; da doch dies Uebertreiben des Tones größtentheils des Spielers Schuld ist oder von einem zu schwachen Bezuge des Instrumentes herrührt. *) Auch bey dem möglichsten Grade der Stärke darf der Ton nicht höher werden; es kommt hierbey blos auf die Art an, mit welcher man die Taste anschlägt oder nachdrückt. Daß es aber möglich ist, mit Ausdruck zu spielen, und doch den genannten Fehler nicht zu begehen, beweisen alle wirklich gute Klavierspieler.

§. 31.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die zärtlichen singbaren ꝛc. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein forte, und im zweyten kein piano angemerkt ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegen gesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Ueberhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen.

§. 32.

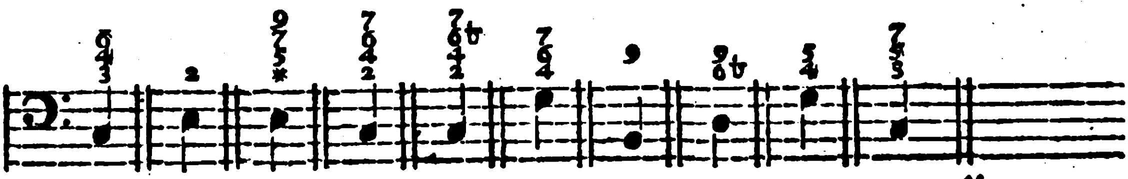
Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Akkorde überhaupt stärker anzuschlagen, als die konsonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen. **) Wenn man bey dieser Regel vorzüglich auf den Grad des Dissonirens Rücksicht nimmt, so folgt, daß je härter eine Dissonanz ist, oder

*) Ein Klavier, welches bey einem richtigen Bezuge keinen vollen nachdrücklichen Anschlag erträgt, gehört zu den schlechten Instrumenten, und kommt also hierbey nicht in Betrachtung.

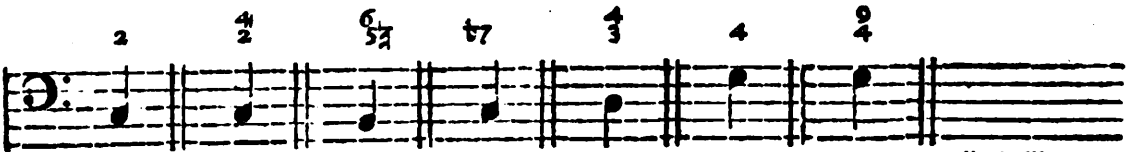
**) Da die Leidenschaften nicht von einerley Art sind, da man gewisse Leidenschaften auch ohne Dissonanzen erregen kann u. s. w. so möchte dieser zur Regel gewordene Grundsatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht so allgemein richtig seyn. Wenigstens würde daraus nicht folgen, daß man die Dissonanzen in allen Fällen stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. Indeß giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, aus welchen die Nothwendigkeit der oben gedachten Regel erhellt. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach merklich geschwächt, oder hört, bey längerer Fortdauer, wohl gar auf, ein Vergnügen zu seyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geschieht dies Letztere durch irgend etwas Unangenehmes, so findet man ein darauf folgendes Vergnügen desto reizender. Da nun durch die Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so folgt, daß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen muß, damit die konsonirenden Harmonien eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel beruhigendere Auf-

oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, je stärker muß man die Harmonie anschlagen. Doch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechselung entstehen möchte.

Hier folgen einige Harmonien, welche stark dissoniren, und also nachdrücklich angeschlagen werden müssen.



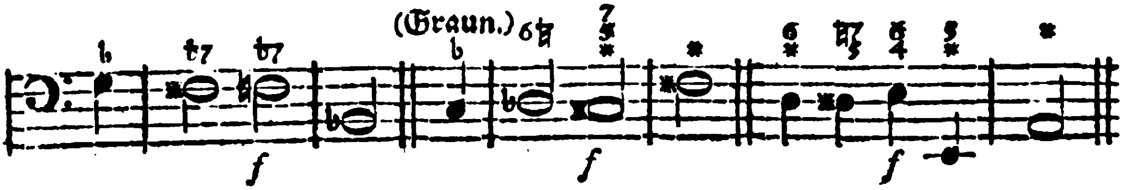
Weniger dissonirend sind die nachstehenden Akkorde. Diese erfordern also einen gemäßigtern Grad der Stärke.



Daß man auch die mehr oder weniger konsonirenden Harmonien mit verschiedener Stärke anschlagen solle, möchte wohl zu subtil und nur die Sache eines sehr feinen Spielers seyn.

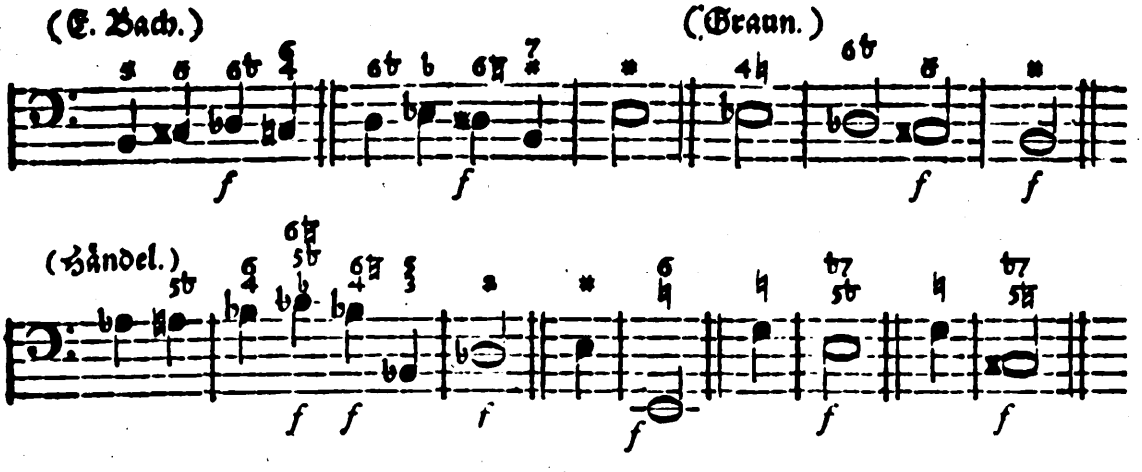
§. 33.

Die Harmonien, vermittelst welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die Modulation eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnißmäßig stark und nachdrücklich angeschlagen, damit sie, ihrem Endzwecke gemäß, desto mehr überraschen. Z. B.



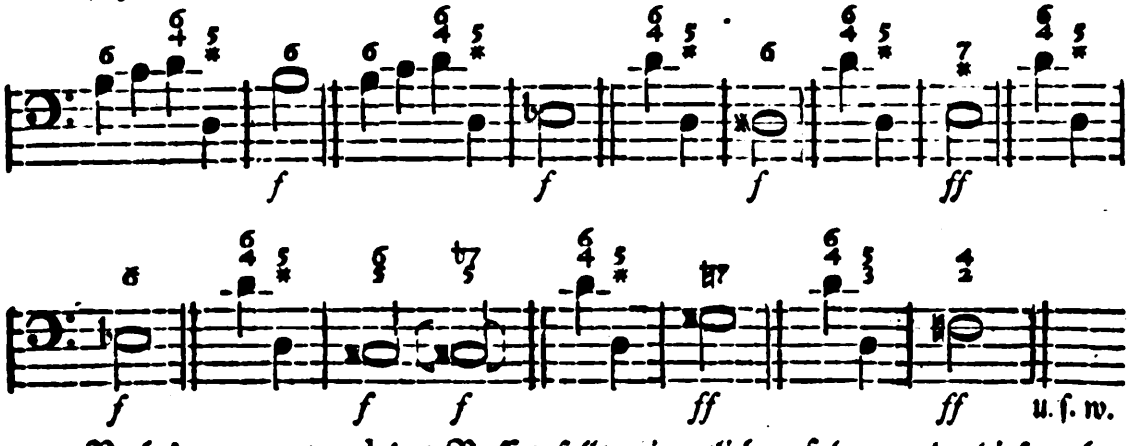
(E. Bach.)

Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß die Seele, bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist.

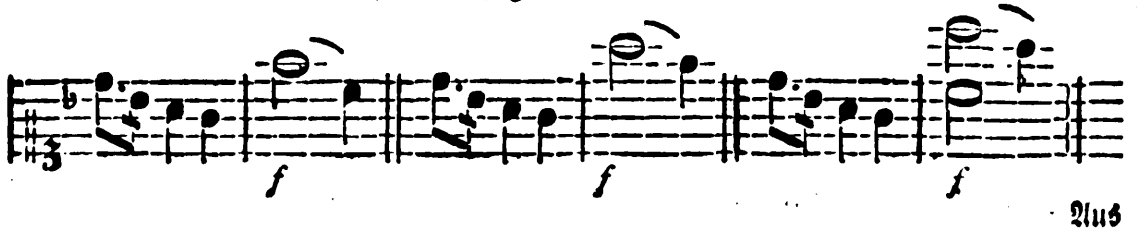


§. 34.

Auch die so genannten **Trugschlüsse** (*Cadenze d'inganno*) erfordern, nachdem sie mehr oder weniger unerwartet sind und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke. Z. B.



Nach dem zweyten d des Basses sollte eigentlich g folgen; da dieses aber nicht geschieht, und also die Erwartung getäuscht wird: so muß die unerwartete Harmonie stark angeschlagen werden, damit sie desto mehr überrasche. Auch wenn dergleichen Täuschungen (Trugschlüsse) blos in der Melodie vorkommen, wird der unerwartete Ton stark angegeben. Z. B.



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

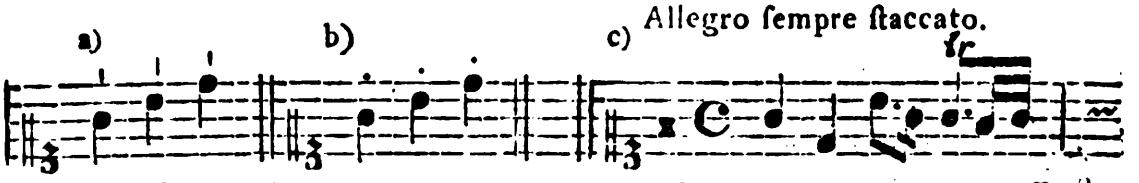
---

§. 35.

Der schwere oder leichte Vortrag trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. So wenig sich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. §. 29.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bestimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann (§. 43. ff.) von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

§. 36.

Das Stoßen oder Absetzen wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) über (oder unter) den Noten angedeutet. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur ein einzelner Gedanke abgestoßen werden, so bestimmt man diese Behandlungsart zu Anfange des Tonstückes, oder über der zu stoßenden Stelle, durch das Wort *staccato* c).



Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b). Soll man in einem mit staccato überschriebenen Tonstücke, wie bey c), dessen ungeachtet einzelne singbare ꝛc. Gedanken schleifen, so werden diese durch einen Bogen ⌒ bezeichnet; wenn nicht etwa der Komponist voraussetzt, daß der Spieler bey einer solchen Stelle den Vortrag selbst abändern werde. Uebrigens gilt hernach das staccato wieder.

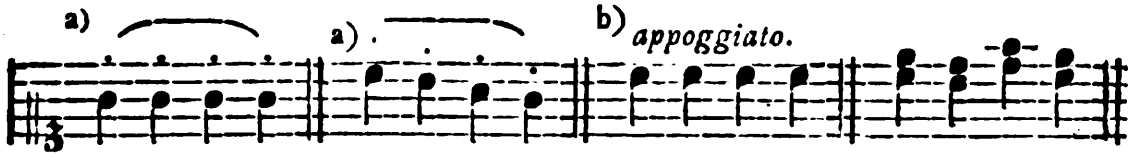
Bey den Tönen, welche gestoßen werden sollen, hebt man den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgeschriebenen Note vorüber ist, von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit. Daß auch schwach vorzutragende Töne gestoßen wer-

werden können, sollte ich eigentlich gar nicht anmerken; indeß hört man doch von einigen Spielern alle gestoßene Töne, ganz wider den richtigen Ausdruck, ohne Unterschied stark vortragen.

In Ansehung des Absetzens selbst wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Tasten, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Noten, so kurz als möglich anzuschlagen, da doch in den meisten Fällen der Finger so lange, bis wenigstens beynahe die Hälfte der Dauer vorüber ist, auf der Taste liegen bleiben muß. Ueberhaupt hat man beym Vortrage gestoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche ꝛc. besonders Rücksicht zu nehmen. Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig ꝛc, so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz spielen, als in Tonstücken von einem muntern, scherzhaften ꝛc. Charakter. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen Adagio dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Beym forte kann man überhaupt etwas kürzer abstoßen, als beym piano. Springende Töne werden, im Ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende Intervalle u. s. w.

§. 37.

Das Tragen der Töne wird entweder auf die bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taste erhalten muß, und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke so lange auszuhalten, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note völlig vorüber ist.



Man hüte sich hierbey vor dem §. 30. Anm. 2. erwähnten Uebertreiben des Tones, welches Einige heulen nennen.

§. 38.

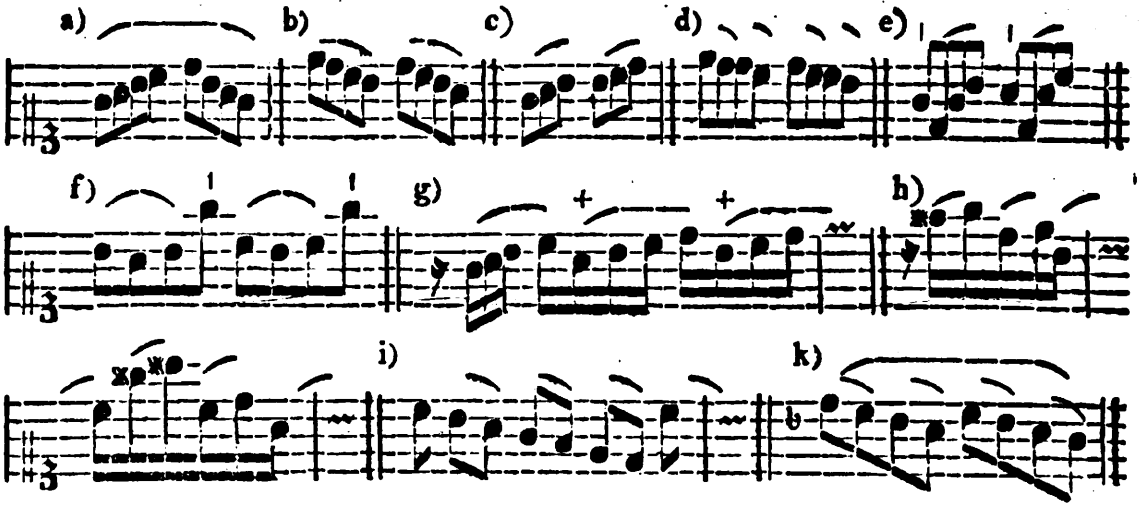
Das Schleifen (Ziehen) *) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beyspielen. Sollen alle Töne oder die meisten Stellen eines Tonstückes geschleift werden, so bestimmt man diese Behandlungsart durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato*. **) Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß

*) Den Ausdruck Schleifen wollen Einige bey kürzern, Ziehen hingegen bey längern Notengattungen (oder in langsamer Bewegung) gebraucht wissen.

**) Was von der Fortdauer des *staccato* (§. 36.) gesagt wurde, das gilt auch vom *legato*.

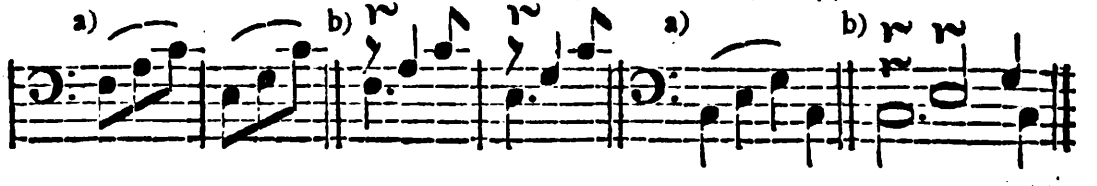
daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird.

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



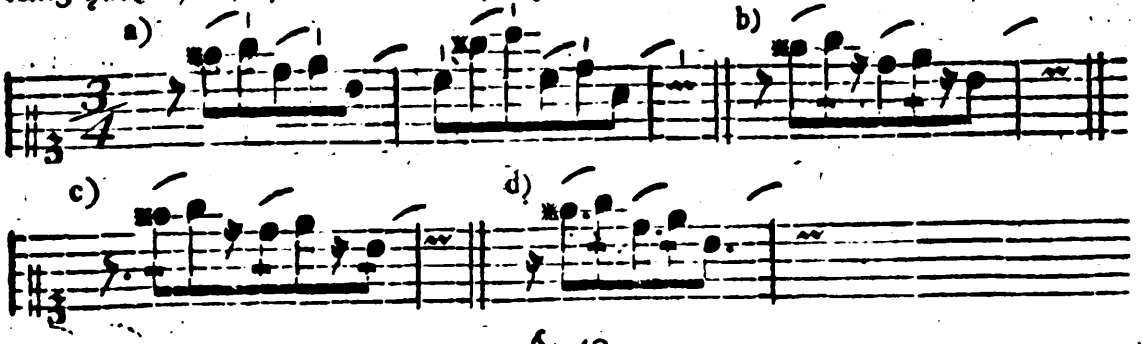
Bey a) werden folglich alle acht Töne, bey b) vier und vier ꝛc. geschleift. Man merke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In dem Beyspiele g) fällt also dieser gelinde Nachdruck, (wider die sonst zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten, bey h) auf fis, d, h u. s. w. Durch die Bezeichnung bey k) will man andeuten, daß zwar alle Noten geschleift werden müssen, doch soll der erste, dritte, fünfte und siebente Ton sehr schwach markirt werden.

Wenn über langsam gebrochenen Harmonien ein Bogen steht, wie in den folgenden Beyspielen a), so pflegt man, besonders in Tonstücken von gefälligem ꝛc. Charakter, die Finger bis zum Eintritt einer andern Harmonie auf den Tasten liegen zu lassen. Daher können die nachstehenden Takte a) so vorgetragen werden, wie bey b). Doch würde ich in diesem Falle die zu unbestimmte Schreibart a) nicht empfehlen.



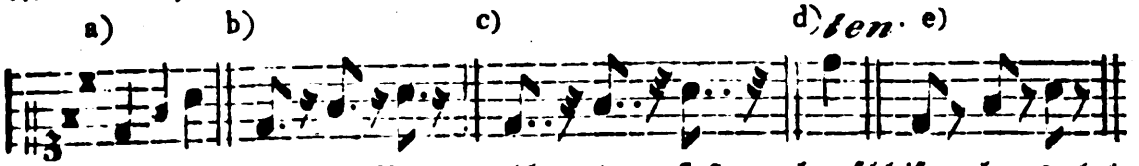
§. 39.

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



§. 40.

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



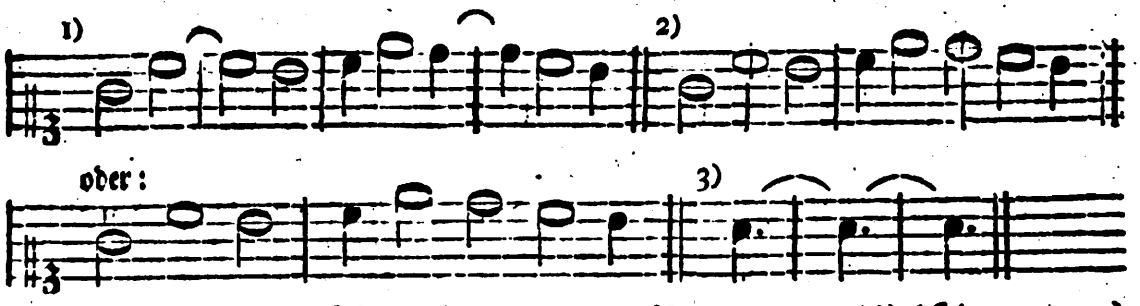
Bach sagt S. 112: „Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehal„ten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt ꝛc“ Allein im Ganzen genommen scheint mir diese Spielart doch nicht die beste zu seyn. Denn 1) macht der Charakter eines Tonstückes hierbey verschiedene Einschränkungen nothwendig; 2) würde dadurch der Unterschied zwischen den wirklich abzustoßenden und nur auf die gewöhnliche Art zu spielenden Noten beynahe ganz aufgehoben; 3) möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden ꝛc. Ton nur die Hälfte seiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausirte, wie oben bey e).

§. 41.

Wenn zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung *) z. B. c und c, durch einen Bogen mit einander verbunden sind,

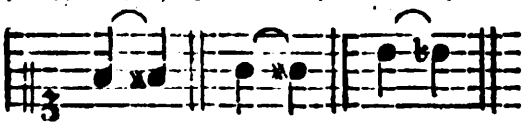
*) Merbach schreibt in seiner Klavierschule für Kinder S 14: „Steht ein Bogen über zwo Noten, welche auf einer Linie oder einem Spatio stehen, so heißt es eine Bindung, und da „wird

sind, so wird nur der erste dieser Töne angeschlagen; während der Dauer der übrigen Noten *) läßt man den Finger auf der Taste liegen. Folglich müssen die gebundenen Töne in dem Beyspiele 1) so ununterbrochen ausgehalten werden, wie bey 2).

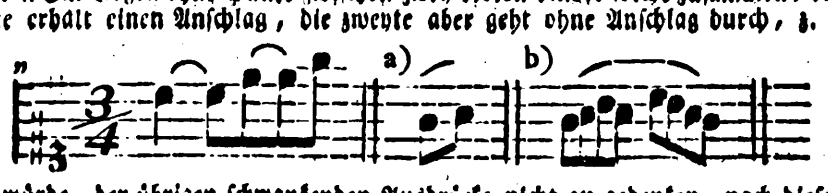


Man nennt solche Töne **gebundene** oder **Bindungen**, **) (**Ligaturen**;) der Bogen aber heißt, auf diese Art gebraucht, das **Bindungszeichen**. In Ansehung der Behandlungsart kann man hierher auch die so genannten **enharmonischen Tonverwechselungen** rechnen. Wenn nämlich die Töne, welche vermittelst Einer Taste hervor gebracht werden müssen, (wie dis und es,) mit einem Bogen bezeichnet sind, so wird, besonders bey kürzern Notengattungen oder in

„wird die zweyte Note nicht wieder angeschlagen, sondern man läßt den Finger darauf ruhen." Diese Beschreibung ist allerdings kurz, aber nur nicht richtig. F und fis stehen auf Einer Stufe und müssen doch beyde angeschlagen werden, wenn auch ein Bogen darüber geht, z. B.



G. F. Wolf druckt sich in dem mehrmals erwähnten Unterricht S. 40. noch unbestimmter aus, nämlich: „Ein Bogen ohne Punkt zwischen zwey Noten bindet solche zusammen, das heißt, nur „die erste erhält einen Anschlag, die zweyte aber geht ohne Anschlag durch, z. B.

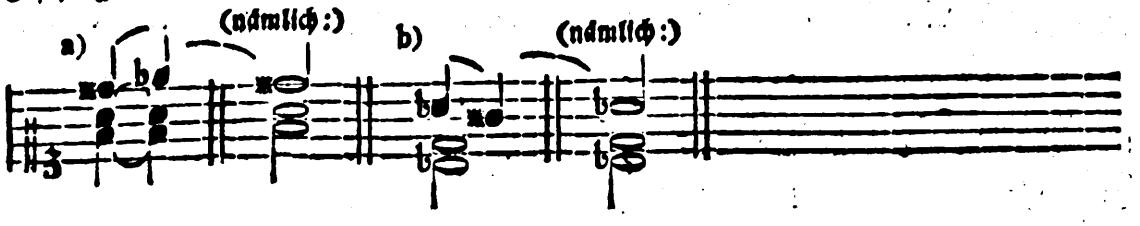


Folglich würde, der übrigen schwankenden Ausdrücke nicht zu gedenken, nach dieser Erklärung in dem Beyspiele a) nur das g angeschlagen werden müssen, denn der Bogen ohne Punkt zwischen (über oder unter) zwey Noten soll sie ja zusammen binden. — Ob die übrigen in dem Beyspiele b) bezeichneten Töne angeschlagen werden, oder durchgehen müssen, hat der Verfasser in den beygefügten zwey Anmerkungen nicht erklärt.

*) Es können deren mehrere gebunden werden, wie oben bey 3).

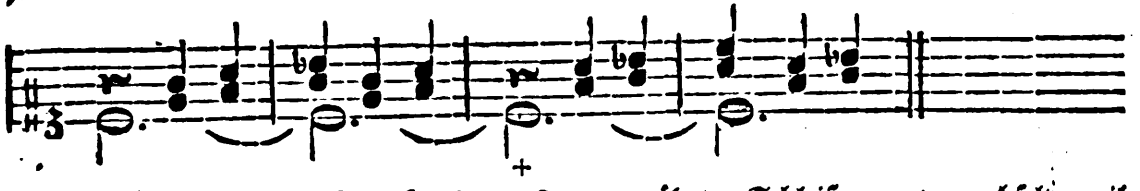
**) Kenner wissen, daß der Ausdruck Bindung (worunter man sonst die Vorbereitung einer Dissonanz versteht) hier nicht immer in der eigentlichen Bedeutung gebraucht wird.

geſchwinder Bewegung, ebenfalls gewöhnlich nur der erſte von beyden Tönen angeſchlagen. Z. B.



§. 42.

Sind mehrere Noten zuſammen gebunden, wie in dem nachſtehenden Beyſpiele, ſo würde man endlich den auszuhaltenden (gebundenen) Ton nicht mehr hören; daher iſt es erlaubt, ja oft nothwendig, in ſolchen Fällen die Taſte zuweilen wieder anzuſchlagen. In mäßiger Bewegung kann das mit + bezeichnete c, welches im dritten Takte gewiß nicht mehr zu hören iſt, wieder angeſchlagen werden. Wäre das Zeitmaß ſehr langſam, ſo könnte man ſich dieſer Freyheit in jedem Takte bedienen.



Die Bindungen werden ſehr oft mit den §. 38. erwähnten Schleifungen verwechſelt, weil ſie beyde einerley Bezeichnung haben. Man bemerke daher genau, ob zwey Töne mit dem Bogen nur durch Eine, oder durch zwey Taſten hervor gebracht werden müſſen, weil die Stufen allein nicht immer ein zuverläſſiges Merkmal ſind.

Oft kommen gebundene und geſchleifte Töne zugleich vor, wie in den Beyſpielen a) und c). Die Ausführung habe ich bey b) und d) bemerkt.

§. 43.

Die §. 36 — 42. angezeigten Mittel ſind es vorzüglich, durch welche der ſchwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Bey einem ſchweren Vortrage muß nämlich jeder Ton feſt (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verfloſſenen Dauer der Noten ausgehalten werden. Leicht heißt alſo der Vortrag, wenn

man

man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derselben beziehen. Denn in gewissen Fällen z. B. in einem Allegro vivo, scherzando, Vivace con allegrezza &c. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, (kurz) aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von traurigem Charakter z. B. ein Adagio mesto, con afflizzione &c. zwar geschleift und folglich gewissermaßen schwer, dessen ungeachtet aber nicht eben stark vorgetragen werden darf. Indeß ist allerdings in den meisten Fällen beydes, schwer und stark ꝛc. mit einander verbunden.

Ob der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes (§. 45.) 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der Fortschreitung derselben u. s. w. beurtheilen. Außerdem kommt sogar der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten und das Instrument, für welches ein Tonstück bestimmt ist, hierbey mit in Betrachtung.

§. 44.

Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen ꝛc. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche *grave*, *pompoſo*, *patetico*, *maeſtoſo*, *ſoſtenuto &c.* überschrieben sind. Einen etwas leichtern, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen ꝛc. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole*, *con dolcezza*, *gliſſicato*, *luſingando*, *Paſtorale*, *piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen z. B. *Allegro ſcherzando*, *burleſco*, *giocoſo*, *con allegrezza*, *riſvegliato &c.* müssen ganz leicht vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordern. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Worte: *con afflizzione*, *con amarezza*, *doloroſo*, *lagrimoſo*, *languido*, *meſto* u. a. m.

Es versteht sich, daß in allen den genannten Fällen verschiedene Grade des schweren oder leichten Vortrages angewandt werden müssen.

§. 45.

§. 45.

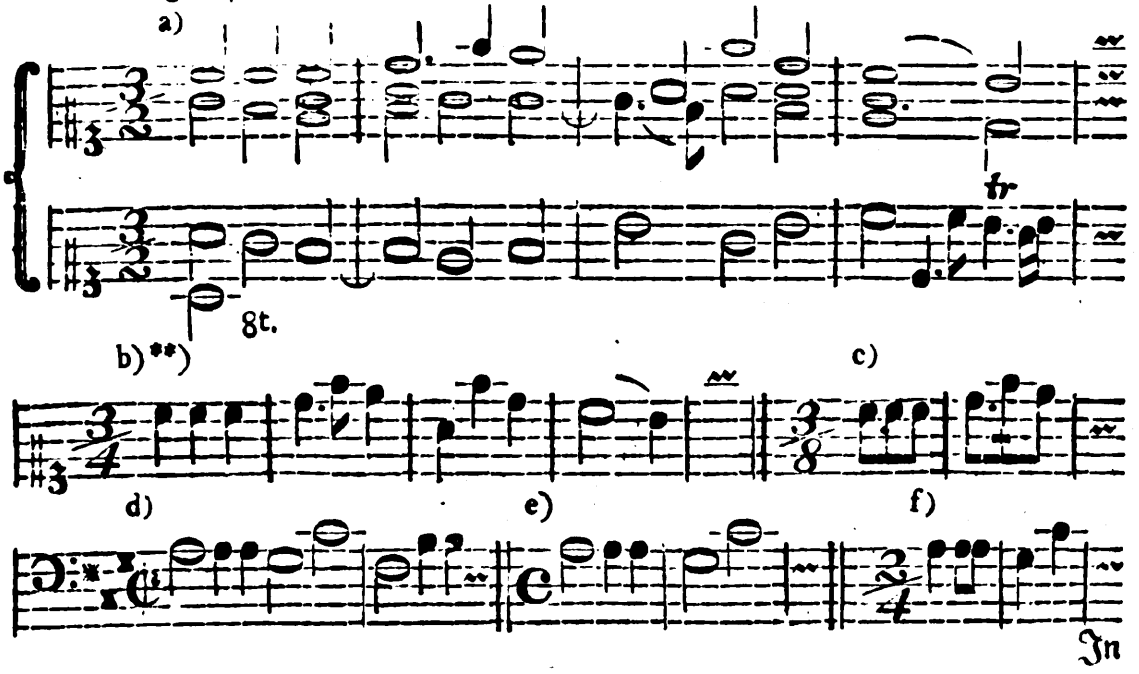
Tonstücke, welche zu einem ernsten Zwecke geschrieben sind z. B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöse Oden und Lieder ꝛc. *) erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m.

§. 46.

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

§. 47.

Daß auch die Taktart auf den schweren oder leichten Vortrag einen sehr merklichen Einfluß hat, oder doch haben sollte, ist bereits S. 91. in der Note vorläufig erinnert worden. Man merke hierbey noch Folgendes. Je größer die Taktheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im $\frac{3}{2}$ a) weit schwerer vorgetragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar im $\frac{3}{8}$ c) stände. Graun wollte also durch die Taktart in dem Beyspiele d), außer der geschwindern Bewegung ꝛc. zugleich einen schweren Vortrag bestimmen.



*) Schriebe ich nicht zunächst für Klavierspieler, so würde ich alles, was für die Kirche bestimmt ist, mit darunter begreifen.

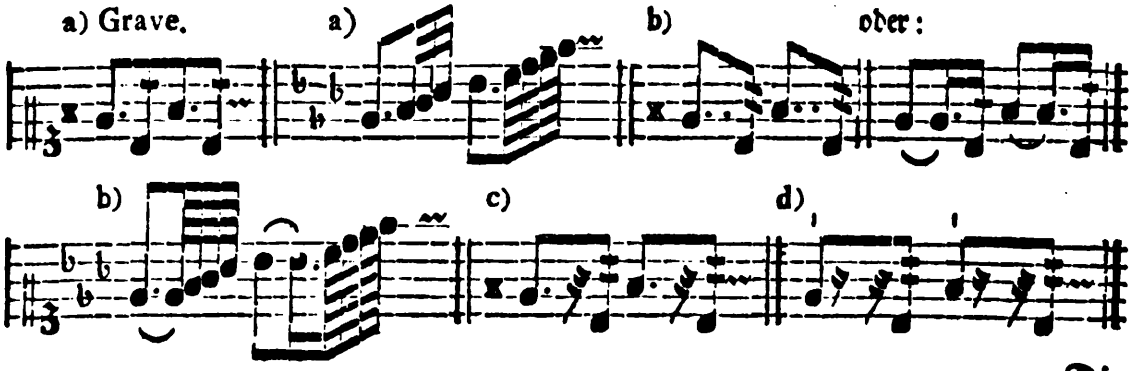
**) Den Baß und die Mittelstimmen muß ich des Raumes wegen, weglassen.

In den Beyspielen a) und d) müssen daher alle Töne mit Nachdruck angegeben und völlig ausgehalten werden. Bey b) und e) müßte der Vortrag schon leichter, bey c) und f) aber sehr leicht seyn. Auch sogar alsdann, wenn man über die Beyspiele c) und f) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im Allabreve, bey a) und d). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. den leichtesten Vortrag erfordern.

Beyläufig merke ich mit an, daß Tonstücke in kurzen Tripeltaktarten, wie bey c), einen gewissen komischhüpfenden Gang bekommen können, wenn man die erste Note zu stark accentuirt.

§. 48.

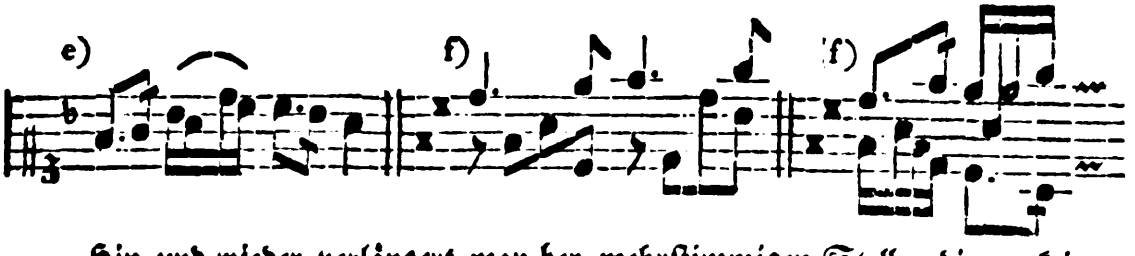
Verschiedene Notengattungen erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. s. w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils *) länger zu verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt. Z. B.



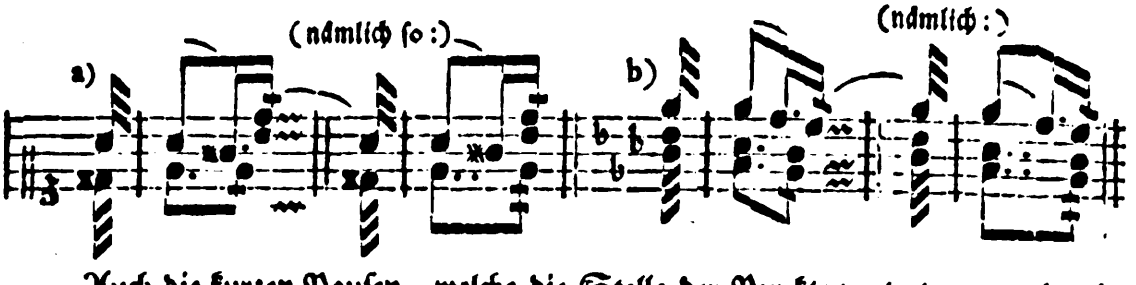
Die

*) Alle mögliche Fälle sind nicht zu bestimmen; indessen kann man hierbey als Regel annehmen, daß alsdann die Geltung des Punktes nicht verlängert wird, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Taktheiles oder, in langsamer Bewegung, eines Taktgliedes hat. Doch dürfte auch diese Regel vielleicht nicht ohne Ausnahme und für den Anfänger noch überdies von keinem großen Nutzen seyn. — Wie nöthig wäre daher auch bey den punktirten Noten eine bestimmtere Schreibart. Da gegenwärtig fast Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte zu bedeuten haben, so könnten durch den Gebrauch derselben oder vermittelst einer andern sorgfältigen Schreibart in den meisten Fällen alle Zweifel gehoben werden.

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



Hin und wieder verlängert man bey mehrstimmigen Stellen die punktirten Noten nur in Einer Stimme, und spielt die kurzen Noten beyder Stimmen zu gleicher Zeit, damit das Ganze mehr überein stimme. Z. B.

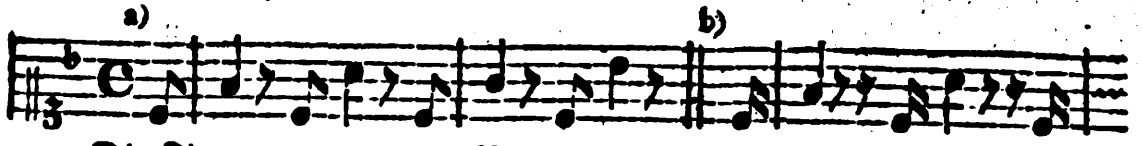


Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem ꝛc. Charakter oft verlängert, wie hier bey b).

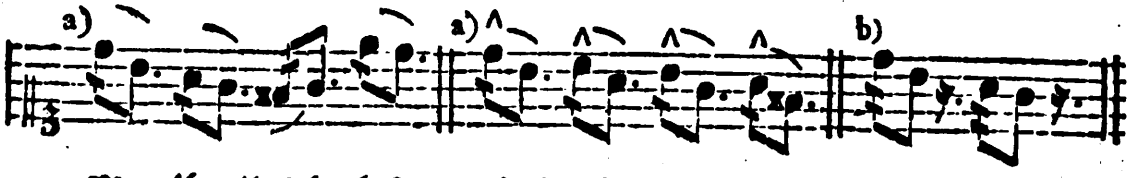
Alle-

*) Aber äußerst schlecht und ganz wider den erforderlichen Ausdruck ist diese Art des Vortrages z. B. in dem Schlußchore aus Brauns Tod Jesu: Hier liegen wir gerührte Sünder ꝛc. Und doch hört man dieses vortreffliche Chor nicht selten so trotzig vortragen. —

Allegro con spirito.



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



Man übereile sich, besonders in langsamer Bewegung, bey der ersten Note nicht; denn der Gesang kann leicht in das Freche ausarten, oder die erforderliche Ründung verlieren, wenn man den ersten Ton zu kurz angiebt, und den Punkt wohl noch überdies in eine hier fehlerhafte Pause verwandelt, wie bey b).

Ehedem gab man der ersten Note, bey ähnlichen Figuren, eine sehr kurze Dauer. Sogar Agricola schreibt noch: „Wenn die kurze Note voran, und der Punkt hinter der „zweyten steht, so ist die erste Note so kurz als möglich, das übrige wird der Note „zugelegt, die den Punkt hinter sich hat.“ Bach hingegen sagt S. 113. „Die „erste Note wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder lang„sam ist ꝛc.“

§. 49.

Selbst in Rücksicht der Harmonie und Fortschreitung einzelner Intervalle wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein andres, in welchem größtentheils nur leichte konsonirende Harmonien gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen Passagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden springende Passagen noch leichter ausgeführt, als stufenweise fortschreitende u. s. w.

§. 50.

In Ansehung des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches ein Tonstück bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 43sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

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

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

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

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet erhabene Stellen enthalten seyn, welche einen schwerern Vortrag erfordern. Wenn ich mich in der Kunstsprache der Maler ausdrucken dürfte, so würde ich sagen, gewisse Stellen müssen Licht, andere aber Schatten erhalten. So muß man z. B. in Fugen oder gearbeiteten Tonstücken vorzüglich das Thema (Subjekt,) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vortragen, damit sie desto hervorstechender werden. Ein majestätisches all' unisono erfordert ebenfalls einen schweren und kräftigen Vortrag, wenn nicht der Komponist aus gewissen Ursachen das Gegentheil bestimmt hat.

§. 51.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und dann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegen gesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder zum Theil, verloren. Besonders habe ich bemerkt, daß die Tonstücke mit der Ueberschrift: *Vivace*, gewöhnlich zu geschwind gespielt werden. Vermuthlich wendet man diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des Vortrages bestimmt, (S. 110.) unrichtig nur allein auf die Bewegung an. Daher mag es denn auch wohl kommen, daß unter andern die Arie von Graun:

So

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele.

So stehet ein Berg Gottes ꝛc. nicht selten viel zu geschwind gespielt wird. Auch bey den mit Grave, maestoso, Marcia ꝛc. bezeichneten Tonstücken ist dies sehr häufig der Fall.

Uebrigens beziehe ich mich in Rücksicht der Bewegung auf den fünften Abschnitt des ersten Kapitels, und füge zu den Anmerkungen Seite 112. §. 73. und S. 114. nur noch hinzu, daß zwar in mehreren Schriften, *) zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes, eine Pendul oder ein Metrometer empfohlen worden ist; allein bis jetzt hat man von diesem Mittel noch wenig Gebrauch gemacht. Ich kann daher nicht umhin, den S. 114. erwähnten Ueberblick eines Tonstückes nochmals angelegentlichst zu empfehlen.

Vierter Abschnitt.

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

§. 52.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier blos deswegen, weil sie ein nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von ihrer zweckmäßigen Anwendung in eigenen dazu bestimmten Kapiteln, wie ich hoffe, hinlänglich gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser dahin.

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

§. 53.

Daß zum guten Vortrage ein schöner Ton erfordert wird, kann ich als erwiesen voraussetzen. Auch weiß man aus der Erfahrung, daß von zwey Spielern der Eine, auf demselben Instrumente, einen weit schönern Ton hervorbringt, als der Andere. Hier schränke ich mich also blos auf die Beantwortung der beyden Fragen ein: Was versteht man unter einem schönen Tone? und wie kann sich der Klavierspieler einen schönen Ton eigen machen?

*) Z. B. in Forkels musikalisch-kritischer Bibliothek, ersten Band, Seite 258.

§. 54.

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

§. 55.

Sich einen ſchönen und ſingenden Ton eigen zu machen, muß für den Klavierſpieler eine Sache von äußerſter Wichtigkeit ſeyn. In dieſer Rückſicht würde ich demjenigen, der noch keinen guten Ton hat, vorzüglich rathen, oft lauter Noten von langer Dauer zu ſpielen, die Taſten nur mäßig ſtark anzuſchlagen, und ſie ſo lange nachzudrücken, bis der Ton ſeine völlige Stärke hat, und nun (bey einem noch größern Nachdrucke) höher werden würde. Man gewöhnt ſich durch dieſe Uebung zugleich an einen geſchmeidigen Anſchlag, der ſelbſt bey der größten Stärke erfordert wird.

§. 56.

Ein freyes, ungezwungenes Weſen beym Spielen, trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Kunſtwerke verlieren überhaupt ſehr viel, wenn man das Natürliche dabey vermißt; kommt in der Muſik eine gezwungene, ängſtliche Ausführung hinzu, ſo wird der Zweck des Komponiſten und Spielers ſicher nur halb erreicht. Eine ſehr ſchöne Paſſage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derſelben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und beſorgten Zuhörer gewiß nicht ſo viel Vergnügen, als eine etwas ſchlechtere Stelle, die mit einer gewiſſen Ruhe und ſcheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird. Die Erfahrung beſtätigt dies hinlänglich; ich habe daher nicht nöthig, mich hierüber auf pſychologiſche Unterſuchungen einzulaſſen.

§. 57.

Schon in der Einleitung wurde vor allen Grimaſſen ꝛc. beym Spielen gewarnt; kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonſtückes auf eine anſtändige Art entſpricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu ſeyn ſcheint; ſo iſt dieſes dem guten Vortrage wenigſtens nicht nachtheilig; ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein ſolches pantomimiſches

Spiel

Spiel in der Musik so viel zum Ausdrucke beytrage, als man ehedem behauptete.*) Indeß wüßte ich auch nicht, was man Erhebliches dagegen einwenden wollte, wenn der Spieler bey muntern Affekten eine heitere Miene, bey zärtlichen eine gefällige, bey ernsthaften eine gesetzte — kurz, eine theilnehmende Miene annähme.

Aber freylich nicht bey einer einzelnen schweren Stelle eine verdrüßliche Miene, oder bey jeder Note eine besondere Bewegung mit dem Munde u. s. w. Dem Sänger, vorzüglich aber dem auf der Bühne, würde ich in dieser Rücksicht Engels Ideen zu einer Mimik empfehlen.

§. 58.

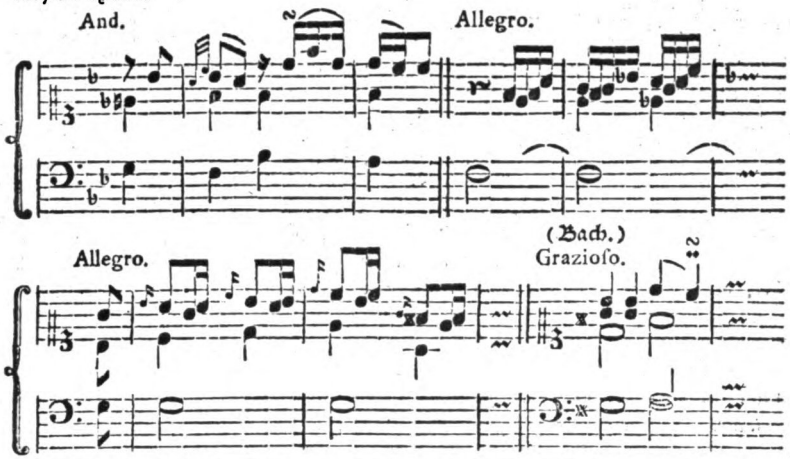
Um ruhig und mit Ausdruck, folglich gut spielen zu können, darf man (öffentlich) nie solche Stücke wählen, denen man nicht vollkommen gewachsen ist. Das Vorurtheil, man müsse sich mit schweren Stücken hören lassen, scheint zwar bey einer gewissen Gattung von Musikern ziemlich allgemein zu werden; allein der besser unterrichtete Zuhörer beurtheilt den Spieler nicht nach der Größe der vorgetragenen Schwierigkeiten, sondern wie sie ausgeführt wurden. Was man zu Hause, oder für sich allein, ziemlich gut heraus bringt, das darf man deswegen noch nicht öffentlich zu spielen wagen; denn vieles mißlingt gewöhnlich vor einer zahlreichen Versammlung und bey einem stark besetzten (zum Nachgeben nicht immer geneigten) Orchester, was man für sich allein ohne Anstoß heraus brachte. Hiervon machen gewiß nur Wenige eine Ausnahme.

§. 59.

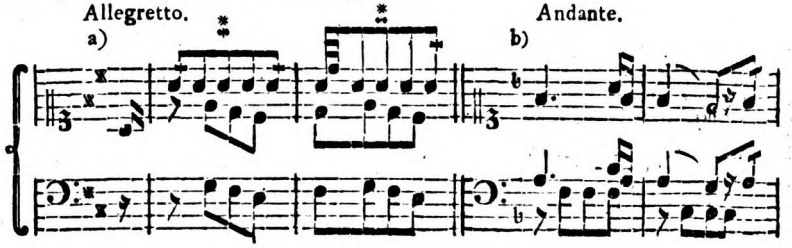
Damit man die Hauptstimme deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand, wo möglich, mit den blos begleitenden Mittelstimmen zu

*) Mattheson schreibt im vollkommenen Kapellmeister ein eigenes Kapitel von der Geberden-Kunst. Die damals ziemlich gewöhnliche Weitschweifigkeit und gewisse andere Dinge etwa abgerechnet, enthält das gedachte Werk, (beyläufig gesagt,) sehr viel Gutes, und verdient daher noch jetzt gelesen zu werden. Einige Stellen aus dem erwähnten Kapitel rücke ich hier ein. Seite 35. heißt es unter andern: „Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte gestus, übel eingeführter Gewohnheit halber Statt finden wollten, nur zum mindesten keine ganz ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige und gleichgültige Minen dabey vorfallen möchten ꝛc. „Ich habe mancher, mancher Passions-Trauer- und Begräbniß-Musik mit beygewohnt, da es zu meinem gröstesten Verdruß lauter Scherz und Gelächter gesetzt hat ꝛc." Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, so finden sich da gleichfalls bey den Concerten sehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringste Gemeinschaft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieser oder jener Person das Ding an, welches die Franzosen le bon air nennen, so ist es ein sonderbares Glück; das andre aber, welches le bon gout heisset, suchet man mehrentheils vergeblich ꝛc. „Wenn der Klavierspieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet und sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken möchte. Wenn viele bey den Wind-Instrumenten ihre Gesichtszüge so zerreissen oder aufblehen, daß sie solche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können."

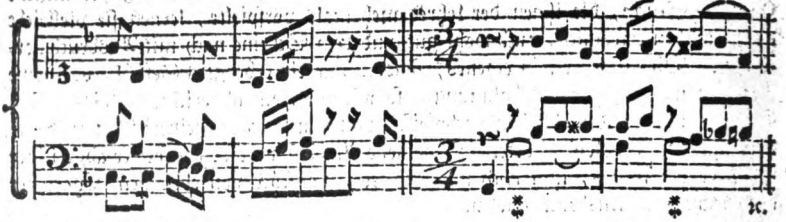
zu verſchonen. Denn wenn ja hin und wieder eine Trennung entſtehen ſollte, ſo iſt ſie doch in der begleitenden Mittelſtimme eher zu dulden, als in der Melodie. Daher ſpielt man in folgenden und ähnlichen Fällen, nur die Oberſtimme mit der rechten Hand.



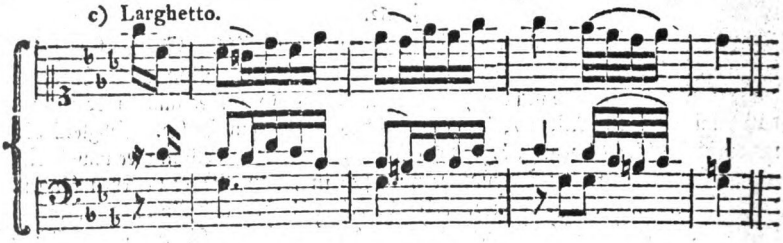
Ueberhaupt iſt es rathſam, einerley Notengattungen, wenn es ſeyn kann, mit Einer Hand zu ſpielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem folgenden Beyſpiele a) gehören daher blos die ſynkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts geſtrichenen Achtel aber insgeſammt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde ſpielt man bey b) mit der Linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen (obgleich Eine davon in der Baßzeile ſteht,) mit der Rechten. Daß dieſer Vortheil aber nicht in allen Fällen anwendbar iſt, erhellt ſchon aus dem Beyſpiele c).



b) Allegro.



c) Larghetto.



Fünfter Abſchnitt.

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

§. 60.

Das letzte und unentbehrlichſte Erforderniß zum guten Vortrage, (wovon ſchon §. 26. vorläufig geredet wurde,) iſt ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle in der Muſik auszudruckende Leidenſchaften und Empfindungen. Wer dieſes Gefühl gar nicht, oder nur in einem ſehr kleinen Grade hat, für den ſind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweiſung würde bey ſolchen Perſonen wenigſtens etwas mehr fruchten, als der beſte ſchriftliche Unterricht; obgleich auch der emſigſte und gewiſſenhafteſte Lehrer dem von Natur gefühlloſen Lernenden ſchwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird.

§. 61.

Es giebt Perſonen, die ein ſo ſtumpfes Gefühl haben, daß auch die rührendſten Tonſtücke wenig oder gar keinen Eindruck auf ſie machen. Dieſe können,

nach dem gewöhnlichen Gange der Natur, nie einen guten Vortrag bekommen. Einzelne Stücke, die ihnen der Lehrer mehrmals vorspielte, lernen sie vielleicht einigermaßen erträglich, auch wohl gut und dem Scheine nach mit Ausdruck vortragen. Dies ist aber kein eigenes, sondern nur ein erborgtes Gefühl, oder eine Art von mechanischer Nachahmung, so wie etwa ein abgerichteter Vogel sein Stückchen besser oder schlechter nachpfeift, nachdem er es von seinem Meister besser oder schlechter vorpfeifen hörte. Ohne neue Anweisung wird ein solcher abgerichter Musiker ein andres, ihm noch unbekanntes, Tonstück von eben dem Charakter doch nicht mit Ausdruck spielen.

§. 62.

Andere haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Sie werden z. B. durch ein Tonstück von muntrem Charakter zur Fröhlichkeit gestimmt, da hingegen ein Adagio mesto auf sie nicht gehörig wirkt. Daher kommt es auch unter andern, daß Einige nur das Allegro, Andere blos das Adagio gut spielen. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist, als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünstler muß sich in jeden Affekt versetzen können, oder für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder scherzhafte, sondern oft in Einer Stunde ganz entgegen gesetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat.

§. 63.

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

§. 64.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten ꝛc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z. B. in dem Andante der

ersten

ersten Sonate dem König von Preußen gewidmet von C. P. E. Bach. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigern Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.

§. 65.

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

Daß dieses absichtliche Eilen oder Zögern mit dem in der Einleitung erwähnten fehlerhaften Eilen ꝛc. nicht verwechselt werden darf, versteht sich wohl von selbst.

§. 66.

In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (accelerando) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, daß man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse. Wenn zuweilen sanfte Empfindungen durch eine lebhafte Stelle unterbrochen werden, so kann man die letztere etwas eilend spielen. *) Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt.

§. 67.

Bey außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, tardando,) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Töiten vor gewissen Fermaten (S. 304.) nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

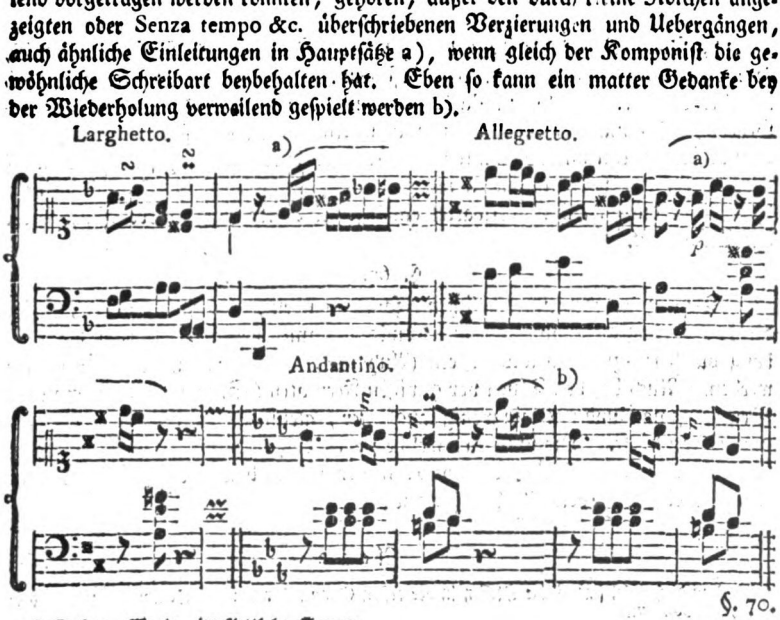
*) Von dieser Art sind einige Stellen in der ersten Sonate der zweyten Sammlung meiner größern Sonaten.

§. 68.

Eine zärtlich rührende Stelle zwiſchen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im erſten Theile meiner leichten Klavierſonaten S. 10. 11. 25 ff.) kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in dieſem Falle die Bewegung nicht nach und nach, ſondern ſogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langſamer. Beſonders ereignet ſich eine ſchickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonſtücken, worin zwey Charaktere von entgegen geſetzter Art dargeſtellt werden. So hat Bach eine vortreffliche Sonate geſchrieben, „welche gleichſam ein Geſpräche zwi„ſchen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält.“ *) Auf ähnliche Art ſchildert E. W. Wolf in den ſechs kleinen Sonaten v. J. 1779. Seite 10. ff. das entzweyte Ehepaar gemeiner Leute. — Ueberhaupt kann das Zögern bey Stellen in langſamer Bewegung wohl am zweckmäßigſten ſtatt finden.

§. 69.

Zu den Stellen, welche nicht ſtreng nach dem Takte, ſondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder Senza tempo &c. überſchriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptſätze a), wenn gleich der Komponiſt die gewöhnliche Schreibart beybehalten hat. Eben ſo kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend geſpielt werden b).

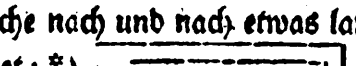


§. 70.

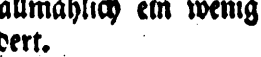
*) Sulzers Worte, im Artikel: Sonate.

§. 70.

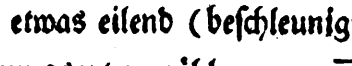
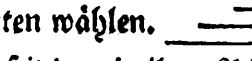
Der genannten Merkmale ungeachtet, möchte vielleicht mancher Klavierspieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung ist, nicht immer errathen, oder von diesen Mitteln wohl sehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher habe ich schon in meinen leichten Klaviersonaten einige Zeichen angenommen,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

„Ganze Stellen, welche nach und nach etwas langsamer vorgetragen werden „sollen, habe ich so bezeichnet: *) 

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

„Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schleppend, anhaltend, verweilend, tardando) gespielt werden können, haben dieses Zeichen: 

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

„Zu den Stellen, die etwas eilend (beschleunigt) vorgetragen werden können, will ich diese Bezeichnungsarten wählen.  und: 

Verschiedene Komponisten haben sich seit dem in ihren Arbeiten meiner Bezeichnung bedient. Auch viele Spieler beobachten diese Zeichen sorgfältig, nur fehlen sie wider die Anmerkung a). Sie gehen nämlich aus dem Allegro beynahe in ein Adagio über, welches oft eine sehr üble Wirkung thut.

§. 71.

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

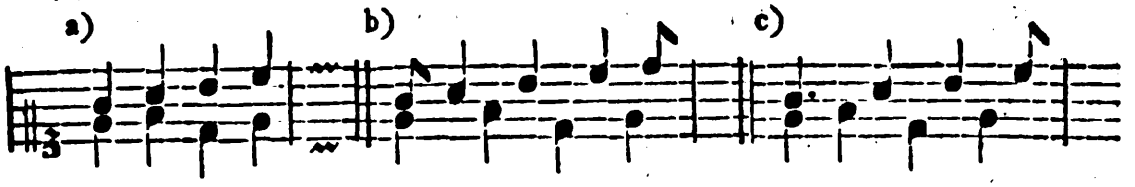
*) Was der Recensent C. F. C. in Cramers Magazin der Musik wider die eckigten Zeichen, nicht wider die Sache selbst, einzuwenden hatte, das bestimmt mich vor der Hand noch nicht, sie abzuändern, so gern ich sonst Schwächen gestehe. (Seite 278. desgleichen: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten S. 22. u. a. m.) Die dafür vorgeschlagenen Worte: tenuto, rallentando, smorzando, accelerando, bezeichnen zum Theil ganz etwas anders; sodann weiß man auch oft nicht, auf wie viele Noten sich das Zögern ꝛc. beziehen soll u. dgl. m. Das mir übrigens so reichlich ertheilte Lob entschädigt mich für diese Erinnerung so hinlänglich, daß ich weiter nichts zu meiner Verantwortung hinzu füge.

Außerdem kommt der Ausdruck: **mit Diskretion spielen**, noch in mancher andern Bedeutung vor. Denn nicht selten versteht man überhaupt einen guten Vortrag oder seinen Geschmack darunter. Wenn z. B. der Spieler jeden Gedanken mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt, so sagt man: er spielt mit Diskretion. Oft heißt auch **mit Diskretion spielen** so viel als **nachgeben**, oder **sich nach Andern richten**. Wer also aus Gefälligkeit mit einem schlechten Spieler eilt, anhält, im Nothfalle ganze Takte wegläßt, zusetzt u. dgl. der spielt (oder **akkompagnirt**) **mit Diskretion**. Und leider muß man nur allzu oft so diskret seyn. —

Es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck: *con discrezione*, vorzüglich in der ersten Bedeutung, bekannter seyn möchte, als er es wirklich ist. Ich wenigstens hätte diese Ueberschrift gern bey verschiedenen meiner Sonaten gebraucht, z. B. bey dem ersten Satze der oben erwähnten ersten Sonate in der zweyten Sammlung, bey dem ersten Satze der fünften Sonate u. s. w. wenn ich hätte voraus setzen dürfen, daß jeder Spieler die Bedeutung dieser Worte wüßte, und die richtige Anwendung davon machen würde.

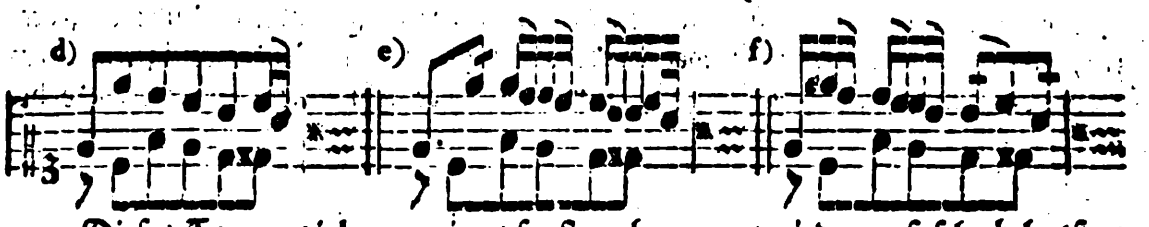
§. 72.

Das so genannte *Tempo rubato* oder *robato* (eigentlich **gestohlnes Zeitmaß**) bestimmte ich §. 63. als das letztere Mittel, dessen Anwendung dem Gefühle und der Einsicht des Spielers überlassen wird. Dieser Ausdruck kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben, wie in den nachstehenden Beyspielen b) und c).



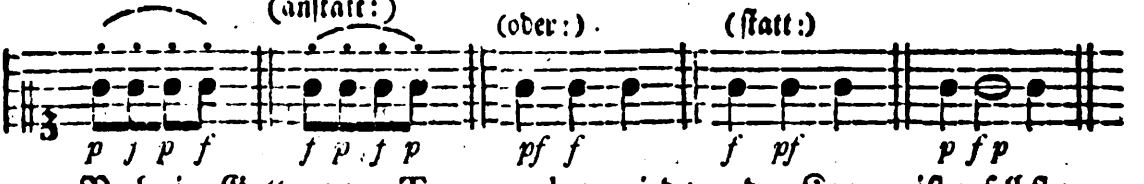
Bey a) sind die simpeln Noten, bey b) ist das Tempo rubato durch eine **Vorausnahme** (*anticipatio*) und bey c) durch eine **Verzögerung** (*retardatio*) angebracht. Man sieht hieraus, daß durch diesen Vortrag das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen nicht verrücket wird. Folglich ist der gewöhnliche, aber etwas zweydeutige deutsche Ausdruck: **verrücktes Zeitmaß**, nicht passend; denn die Grundstimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichsam aus der ihnen zukommenden Stelle verschoben.

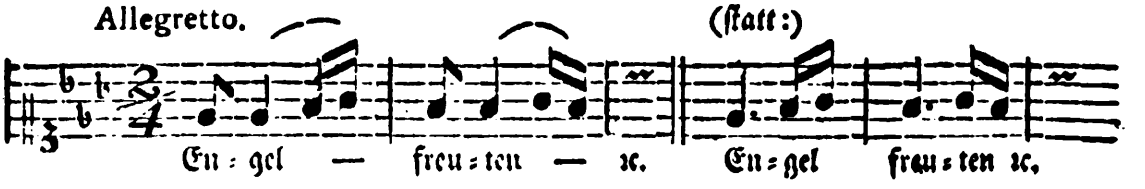
ben. Daher wäre vielleicht der Ausdruck: das Versetzen (oder Verziehen) der Noten oder Taktglieder ꝛc. richtiger. Sogar wenn in der Melodie mehrere Noten hinzu gesetzt werden, wie in den folgenden Beyspielen e) und f), müssen doch jederzeit beym Anfange des Taktes beyde Stimmen wieder richtig zusammen treffen. Es entsteht also auch in diesem Falle kein wirkliches Verrücken des Zeitmaßes.



Dieses Converziehen, wie es sonst auch genannt wird, muß sehr behutsam angewandt werden, weil leicht Fehler in der Harmonie dadurch entstehen können. Das Vorausnehmen in dem Beyspiele f) wäre nur etwa in ziemlich langsamer Bewegung erträglich.

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



Noch eine Gattung von Tempo rubato wird von den Komponisten selbst vorgeschrieben, z. B. in Pergolesi's Stabat mater:

Oder wohl gar auf folgende Art: