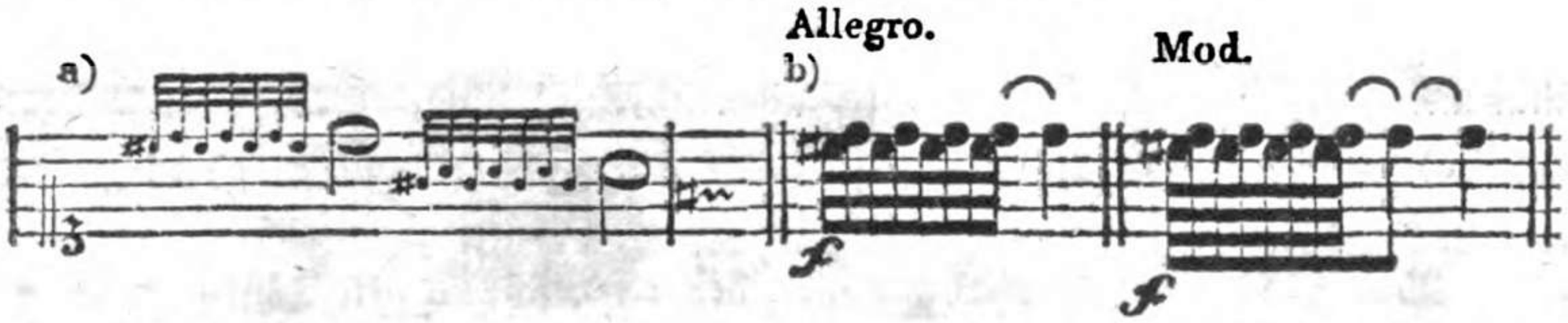
§. 341.
Von dem Battement.

Das **Battement** (ital. *Battimento*) wird in einigen musikalischen Lehrbüchern ebenfalls der **Zusammenschlag** genannt. Diese Manier — welche auf andern Instrumenten, z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. üblicher ist, als wenigstens in Deutschland auf dem Klaviere — hat viel Aehnliches mit dem Mordenten. Bloß 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 eben so, wie bey dem Mordenten, gern die kleine Sekunde abwärts, folglich cis, wenn die Hauptnote d heißt u. s. w. Da das Battement kein eigenes Zeichen hat, so bedient man sich dafür zum Andeuten desselben gewöhnlich einer Anzahl kleiner Noten, wie in dem Beyspiele a). Das Battement kann übrigens, so wie der Mordent, verlängert oder verkürzt werden; in jedem Falle muß man es aber sehr geschwind und mit einer gewissen Schärfe vortragen, ungefähr wie bey b).



Diese Manier thut in Tonstücken von etwas lebhaftem ꝛc. Charakter keine üble Wirkung; nur versteht es sich, daß sie selten und bloß vor langen Noten zu gebrauchen ist. Am zweckmäßigsten geschieht dies bey Sprüngen.

---

§. 342.
Von dem Doppelschlage.

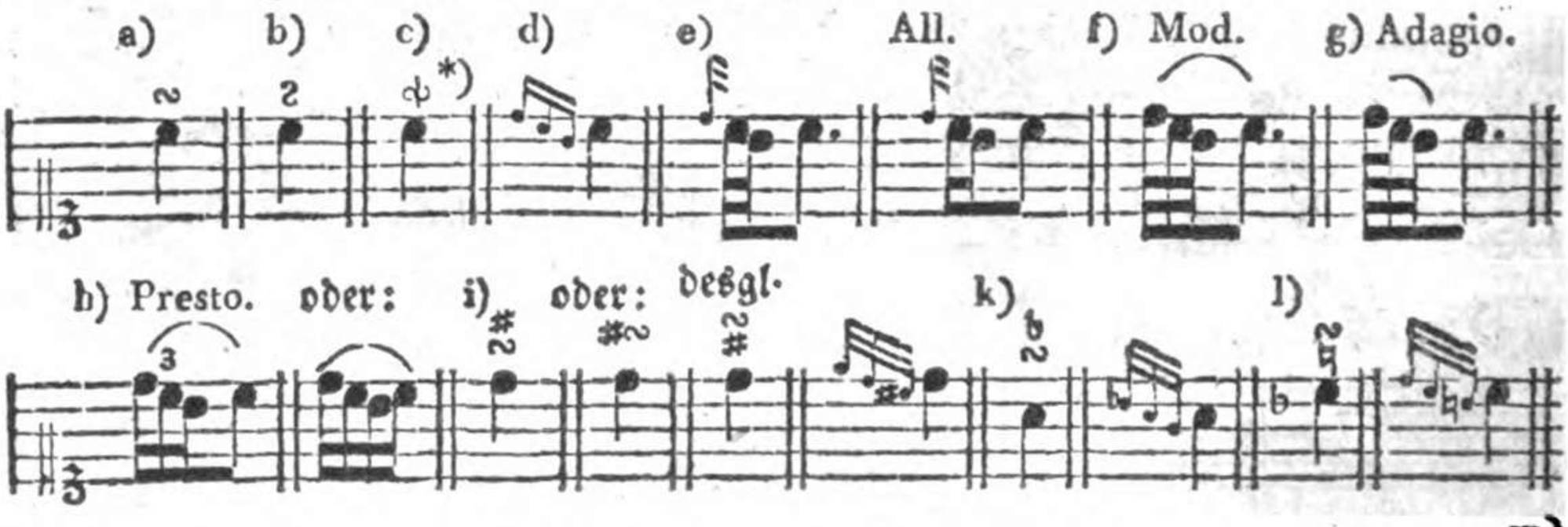
Der **Doppelschlag** (*le Doublé*) ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reitzend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag so wohl in Tonstücken von zärtlichem, als von munterm Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, mit guter Wirkung angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich leicht, aber ziemlich verschieden, und bloß in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Art zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in so fern kann er schlechthin der **Doppelschlag**

oder nach Agricola ꝛc. der einfache Doppelschlag heißen; 2) fügt man vorn oft noch eine kleine Note (auf eben der Stufe) hinzu, wo er sodann der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle genannt wird; 3) stehen zuweilen zwey kleine Noten vor dem Doppelschlage, wodurch 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. nennt.

---

§. 343.

Den Doppelschlag allein pflegt man durch die Zeichen bey a) b) und c), auch durch drey kleine Noten d), oder so wie bey e) anzudeuten. Die erforderliche Ausführung, welche größtentheils geschwind seyn muß, habe ich bey f) g) und h) angezeigt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey i) k) l) m) n) und o) werden die beygefügten kleinen Noten hoffentlich hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber unrichtigen, Ausführung bey p); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem höhern Hülfstone angefangen werden, wie bey f).



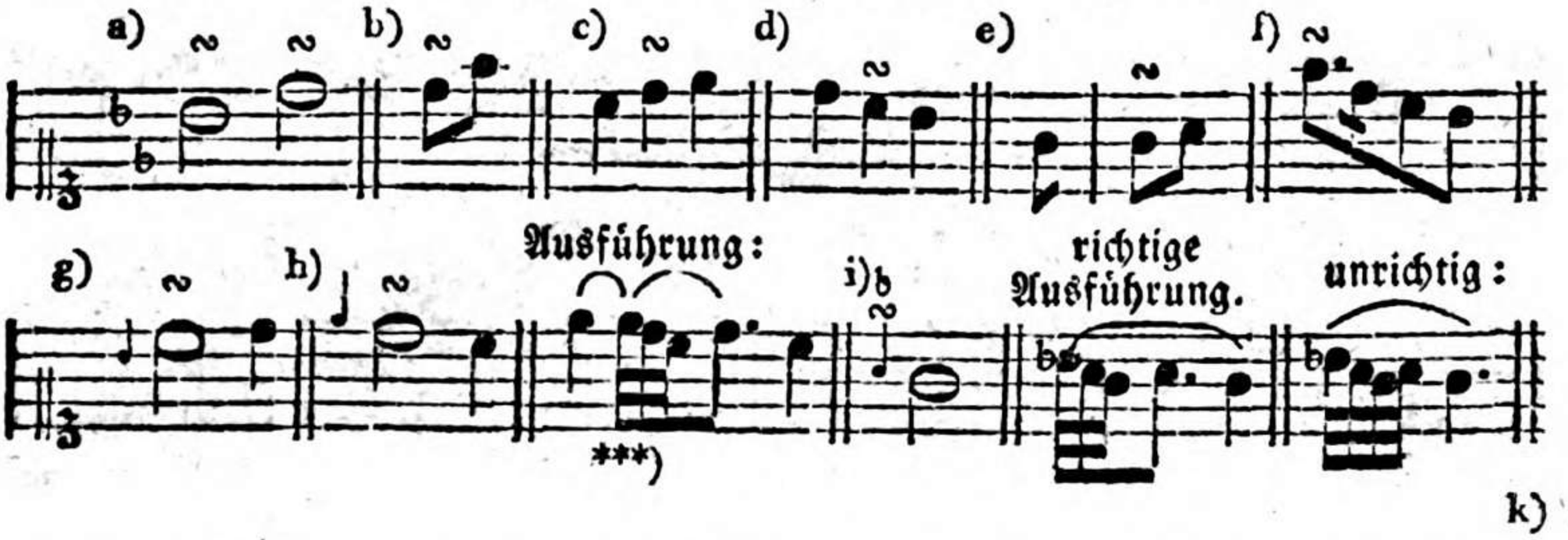
*) Diese seit einiger Zeit üblich gewordene Bezeichnung ist mit der bey a) und b) gleichbedeutend. Einigermaßen erhellet dies schon daraus, daß öfter, z. B. im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 73; im achten Hefte, S. 33, 37, 40, 41; im neunten Hefte, S. 17. und 19, desgl. S. 50 und 53 ꝛc. im ersten Hefte der Haydnschen Werke, S. 30, 31, 100, 103 u. a. m. bey einer und ebenderselben, oder doch bey einer ähnlichen Figur, der Doppelschlag bald durch ∾, bald durch ⅋ angedeutet worden ist. Wahrscheinlich führten die Kupferstecher oder Abschreiber ꝛc. den senkrechten Strich durch das Zeichen des Doppelschlages bloß als eine Art von Zierrath hinzu. Wenigstens ist mir kein Unterschied zwischen den beyden Zeichen ∾ und ⅋ bekannt. Gesetzt aber, ein Komponist hätte durch ⅋ wirklich eine besondere Ausführung, oder gar eine andere Manier, als den Doppelschlag, bezeichnen wollen: so hätte er sich billig darüber erklären müssen. Eine solche Erklärung aber habe ich nirgends finden können. Auch erfolgte auf die, im ersten Intelligenzblatte zum vierten Jahrgange der allg. musikalischen Zeitung enthaltene, Anfrage über die Bedeutung des Zeichens ⅋ keine Antwort.



Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane dargestellt drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was §. 311 — 313. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

§. 344.

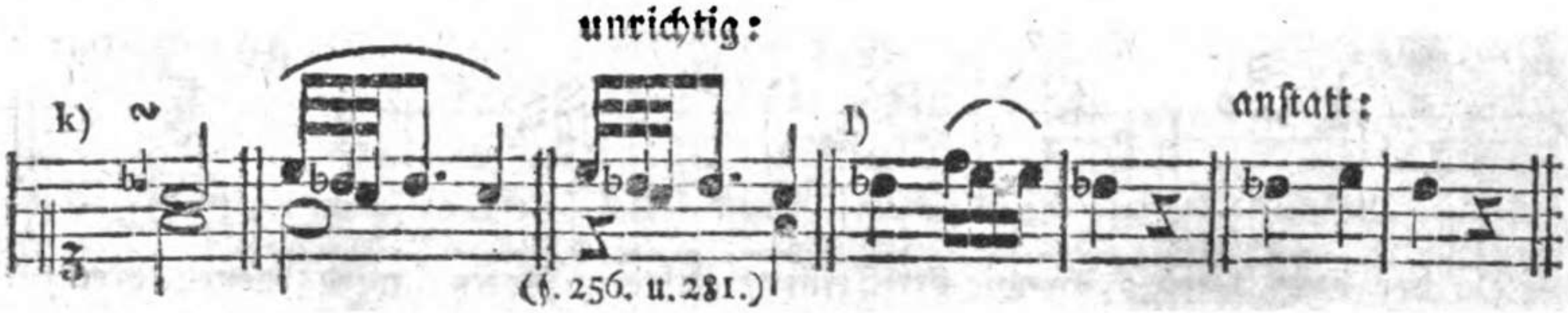
Der Doppelschlag kommt über langen a) und ziemlich kurzen b), über steigenden c) und fallenden d), über springenden a) b) und stufenweise fortschreitenden c) d), über wiederholten e) und frey eintretenden Noten f), nach Vorschlägen g) h) und über denselben i) k), so wohl auf guten a) e) f) i) k), als auf schlechten Takttheilen vor c) d) g) h). Dessen ungeachtet wird er, wenige Fälle ausgenommen, immer auf einerley Art, nämlich geschwind ausgeführt.**) Weil Anfänger, wenn diese Manier über einem langen Vorschlage steht, wie bey i) und k), den durch die Hauptnote bezeichneten Ton gemeiniglich zu früh eintreten lassen: so habe ich die richtige, und zur Warnung auch eine solche zwar gewöhnliche, aber unrichtige Eintheilung beygefügt.



*) Anstatt der bisher üblich gewesenen Bezeichnungsart oben bey m) und n), (vergl. mit §. 313.) fängt man jetzt auch an, dasjenige Versetzungszeichen, welches sich auf den ersten Hülfston des Doppelschlages beziehen soll, über das ∾, dasjenige Versetzungszeichen hingegen, wodurch der zweyte Hülfston des Doppelschlages angedeutet wird, unter das ∾ zu setzen. Einer solchen Bezeichnung hat sich unter andern Haydn im ersten Hefte, S. 99. bedient.

**) Zu den wenigen Fällen, in welchen der Doppelschlag etwas langsamer ausgeführt werden muß, gehören unter andern gewisse matt vorzutragende Stellen, oder wenn diese Manier bey einer Fermate angebracht wird u. s. w. Unmittelbar vor der Schlußnote einer Periode ꝛc. pflegen die Komponisten zuweilen selbst einen langsam auszuführenden Doppelschlag, und zwar vermittelst gewöhnlicher Noten vorzuschreiben, wie auf der folgenden Seite bey l).

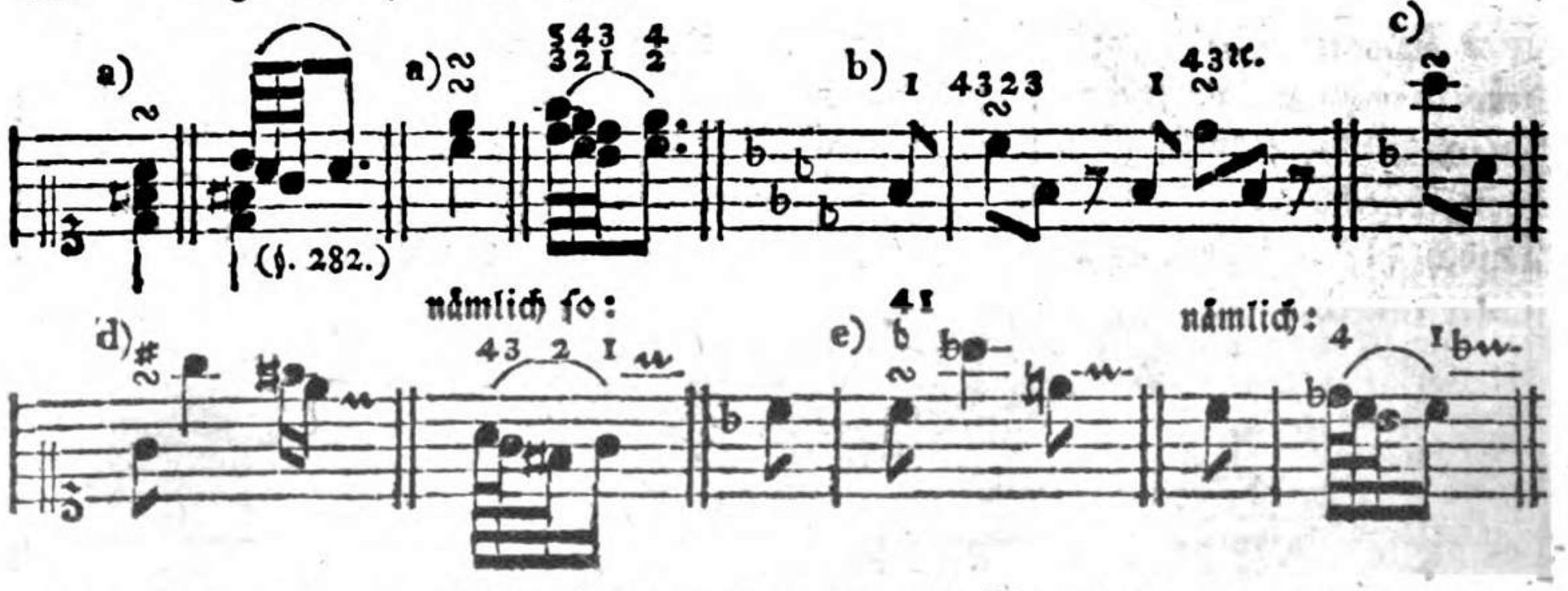
***) Man merke, daß nach einem Vorschlage von oben, oder nach einer fallenden Sekunde mit dem ⌒, der erste Ton des Doppelschlages eigentlich gebunden (nicht angeschlagen) wird.



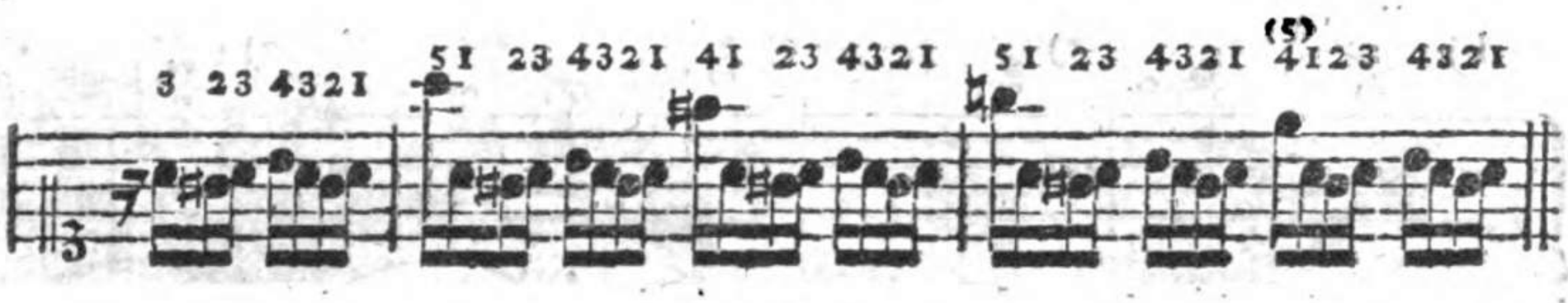
Außer diesen angezeigten Fällen giebt es noch weit mehrere, in welchen ein Doppelschlag statt finden kann. Doch thut er überhaupt genommen bey einer Folge von aufsteigenden Noten, wie oben bey a) b) c) e) und g) eine bessere Wirkung, als im entgegengesetzten Falle. Nicht selten kommt diese Manier auch im Basse vor; man hat sie daher mit der linken Hand ebenfalls zu üben.

§. 345.

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, um dadurch den kleinen Finger bey der Ausführung dieser Manier entbehrlich zu machen b) c). In gewissen Fällen kann und muß man nach dem dritten Tone des Doppelschlages — folglich beym Eintritte der Hauptnote oder vielmehr des dadurch bezeichneten Tones — der Folge wegen den Daumen einsetzen d). Nur darf durch dieses erlaubte und oft nöthige Hülfsmittel die Manier nicht von der Hauptnote getrennt werden; man muß daher den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger setzen. (S. 158. Anm. 2.) Die erwähnte Applikatur wird durch zwey neben einander stehende Ziffern über dem Zeichen der Manier angedeutet, wie bey e).

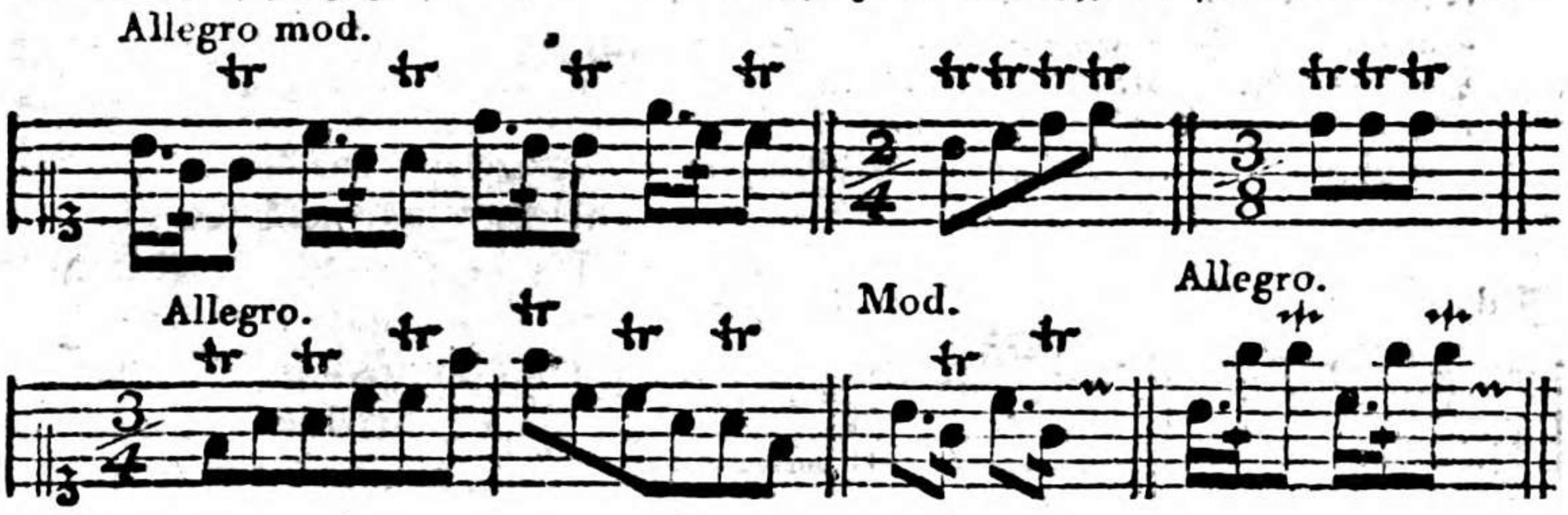


Zur Uebung kann man die folgende Passage und ähnliche Stellen mit den vorgeschriebenen Fingern, nach und nach immer geschwinder spielen. Es wird alsdann nicht schwer seyn, den Doppelschlag mit der oben bey d) und e) angezeigten Applikatur heraus zu bringen.



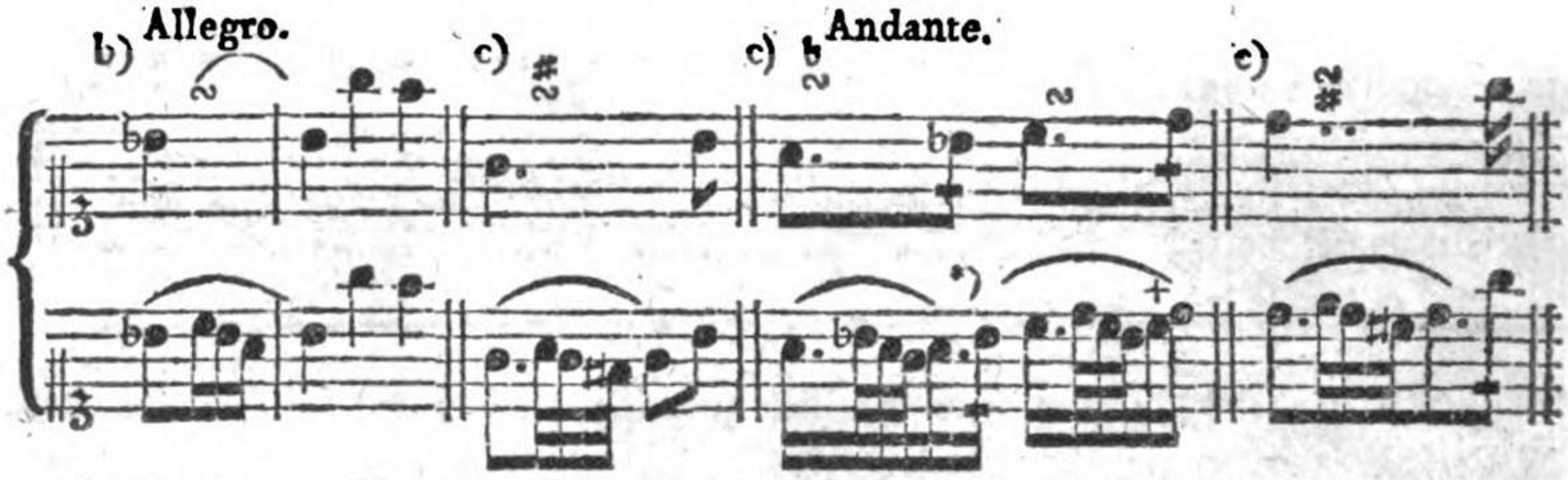
§. 346.

Verschiedene Komponisten schreiben zuweilen das Zeichen des Trillers oder des langen Mordenten über Stellen, wobey diese beyden Manieren, wegen der Kürze der Noten, oder aus andern Gründen nicht wohl ausführbar sind. Der Klavierspieler kann in solchen Fällen ohne Bedenken, anstatt jener Manieren, den Doppelschlag gebrauchen. Die nachstehenden Beyspiele sind von der Art.

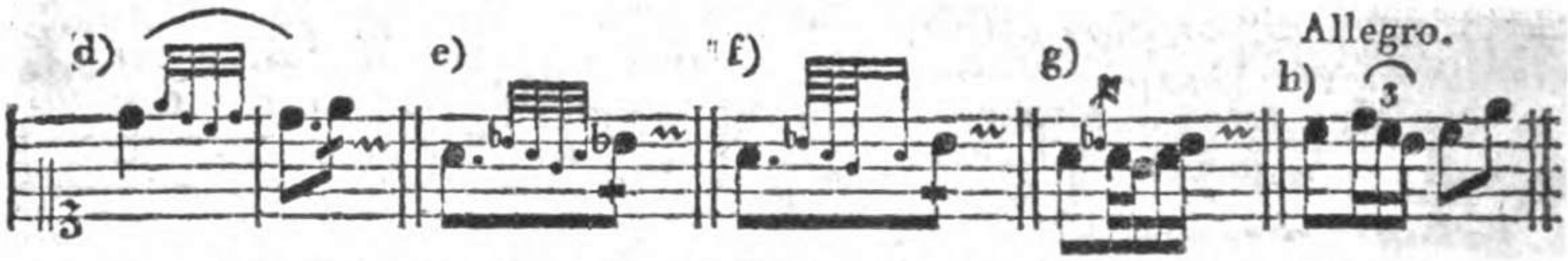


§. 347.

Wenn das Zeichen des Doppelschlages nicht über der Note selbst, sondern etwas weiter rechts a) b), oder über einem Punkte c) steht: so wird der Doppelschlag nicht sogleich bey dem Eintritte des vorgeschriebenen Tones, sondern später, d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notenzeile beygefügte Eintheilung habe ich dies genauer angedeutet.



Anm. 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, oder wenn man lieber will, der durch die vorhergehende Hauptnote bezeichnete und hierbey nur wiederholte Ton, erst in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beyspielen c). Manche Komponisten bezeichnen nicht nur die Doppelschläge überhaupt, sondern auch die später eintretenden, vorzüglich aber in Fällen von der oben bey b) und c) angezeigten Art, vermittelst kleiner Noten, wie hier:



Dies verändert in der Eintheilung nichts. Nur ist in dem Beyspiele d) die letzte kleine Note überflüssig, weil das dadurch angedeutete d ohnehin wieder durch die darauf folgende Hauptnote bezeichnet wird. In dem Beyspiele e) aber sollte die letzte kleine Note eigentlich ein Sechzehntheil seyn, wie bey f). Gegen das Ausschreiben der Doppelschläge ist übrigens weiter nichts einzuwenden, als daß dabey das Auge — besonders wenn diese Manier mehrmals kurz nach einander vorkommt — ungleich mehr zu übersehen hat, als bey dem einfachern Zeichen. Sehr oft wird auch in solchen Fällen der Doppelschlag so angedeutet, wie bey g), oder wohl völlig ausgeschrieben h).

§. 348.

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. Am zweckmäßigsten gebraucht man ihn wohl, wie in

*) Daß hierbey die in der obern Notenzeile vorgeschriebene 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. (§. 448.) In geschwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bey +.

in den obigen Beyspielen, bey aufsteigenden, besonders aber bey punktirten und gebundenen Noten in etwas langsamer Bewegung.

Ueber den umgekehrten Doppelschlag, welcher bald durch drey kleine Noten, bald vermittelst dieses Zeichens ∽ angedeutet wird, ist bereits §. 293. das nöthigste angemerkt worden.

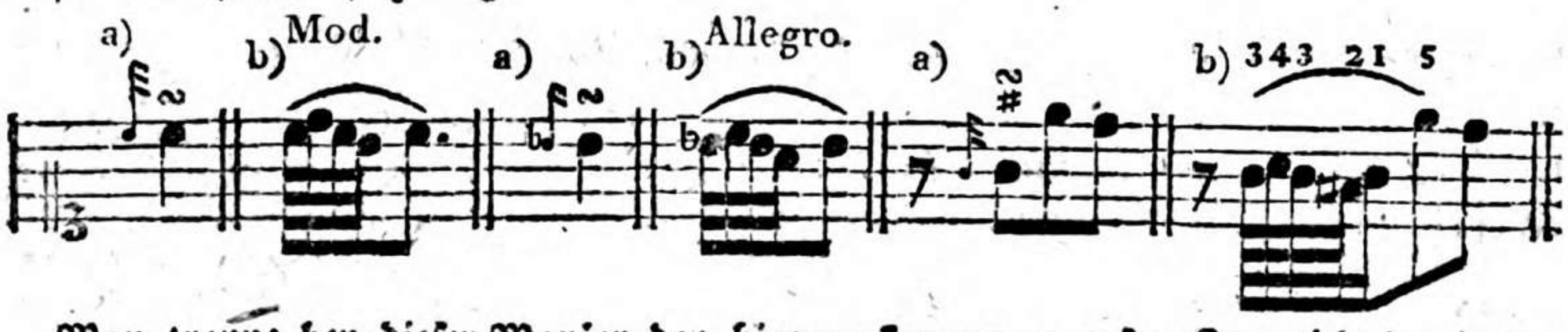
Vierter Abschnitt.

Von den zusammengesetzten und einigen andern Manieren.

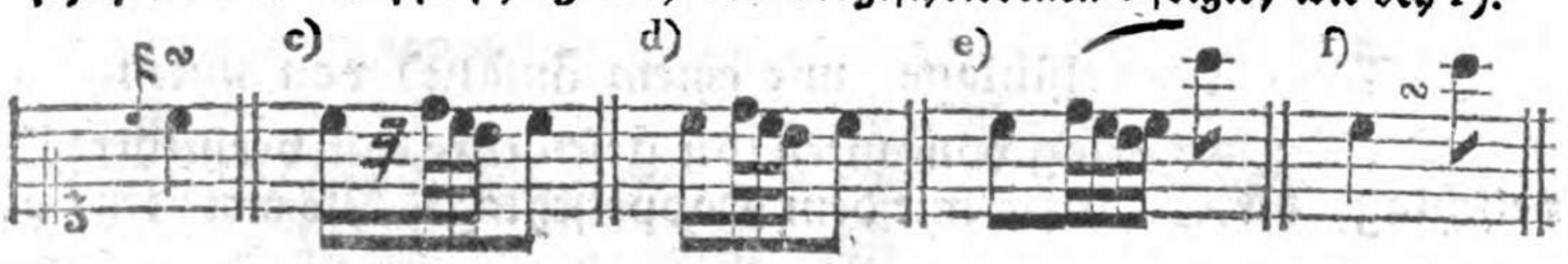
§. 349.

Vom geschnellten Doppelschlage.

Der geschnellte Doppelschlag (die Rolle, italiänisch *Groppo*) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstandene 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 dadurch beabsichtigte Lebhaftigkeit gehörig vermehren soll. Bey a) steht sein Zeichen, und bey b) die erforderliche Ausführung.

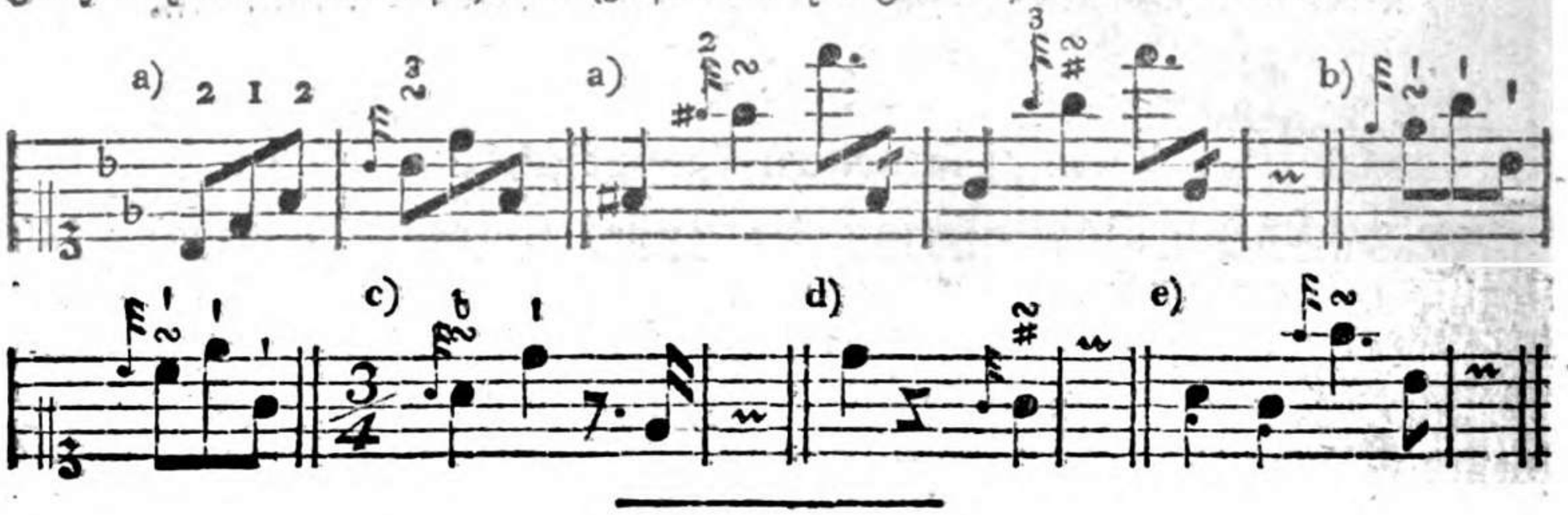


Man trenne bey dieser Manier den hinzu gekommenen ersten Ton nicht durch eine Pause, oder durch Einhalten (Verweilen) von dem Doppelschlage. Denn alle vier Töne müssen in gleicher Geschwindigkeit ununterbrochen (ohne Absetzen und Aufhalten) nach einander folgen. Die noch übrige Zeit gehört für den durch die Hauptnote bezeichneten Ton. Ganz unrichtig ist also die sehr gewöhnliche Ausführung bey c) und d). Auch die Eintheilung bey e) wäre nicht richtig; denn so müßte sie seyn, wenn ein Doppelschlag nach dem vorgeschriebenen c folgte, wie bey f).



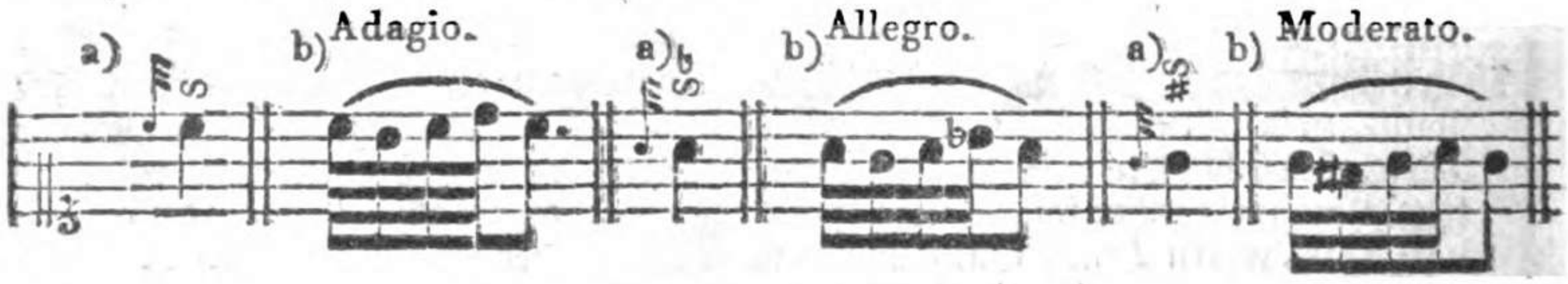
§. 350.

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



§. 351.

Wenn der **umgekehrte** Doppelschlag noch den obigen, durch eine kleine Note angedeuteten, Zusatz bekommt, wie in den folgenden Beyspielen, so könnte man diese Manier, welche bereits hin und wieder vorgeschrieben wird, wohl am schicklichsten die **umgekehrte Rolle** nennen.*) Das Zeichen und die Ausführung desselben habe ich bey a) und b) angedeutet.



§. 352.

Vom Doppelschlage (mit einem Zusatze) von unten.

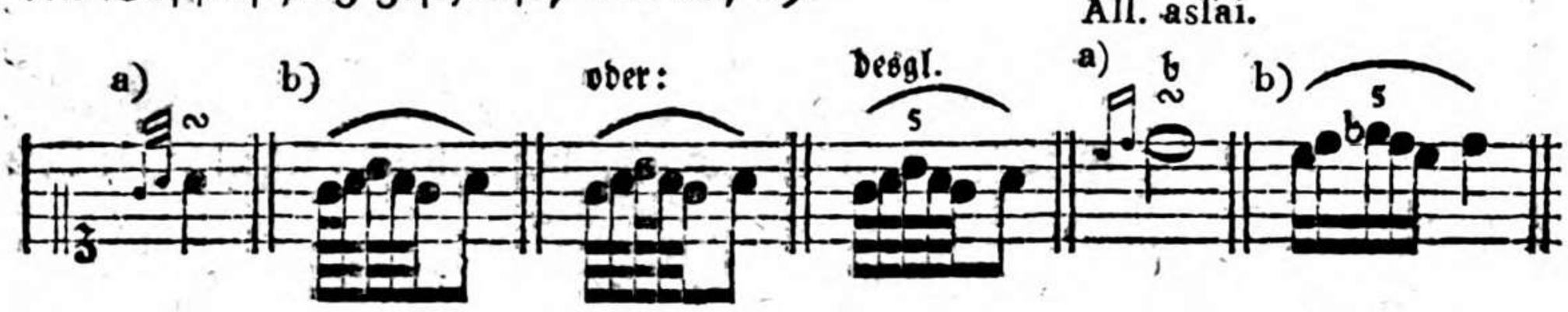
Der Doppelschlag von unten (der geschleifte oder vermehrte Doppelschlag, der Schleifer mit dem Doppelschlage) bekommt vorn, außer sei-

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

seinen drey Tönen, noch einen Zusatz von zwey Vorschlägen. Diese sind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erste ist, wie bey dem Schleifer, veränderlich lang. Folglich giebt es einen **unveränderlich kurzen** und einen **veränderlich langen (punktirten)** Doppelschlag von unten.

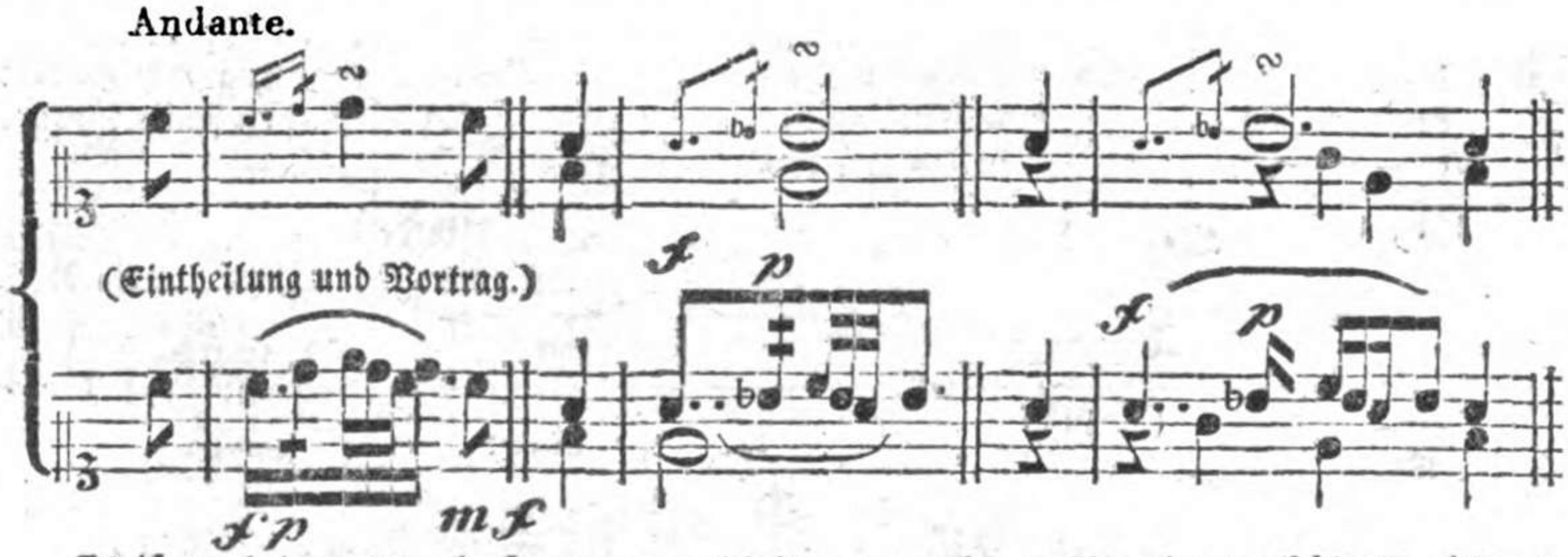
§. 353.

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).



§. 354.

Der **lange oder punktirte Doppelschlag von unten** erfordert schon eine etwas lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung. Nach Verhältniß dieser längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt der erste (durch ein punktirtes Nötchen bezeichnete) Ton eine längere oder kürzere Dauer.*) Bey zärtlichen rc. 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 Notenzeile angezeigt.



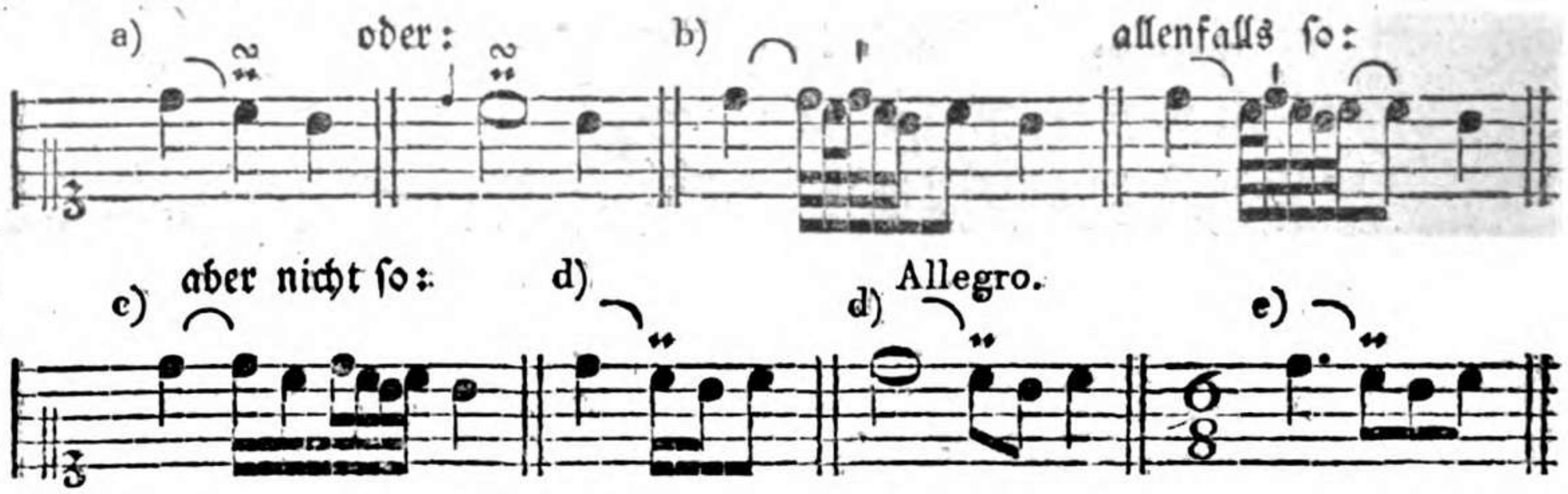
Es ist zu bedauern, daß man von dieser angenehmen Manier verhältnißmäßig so **selten Gebrauch macht; da hingegen einige andere nur allzu oft vorkommen.**

*) Man sehe, was hierüber §. 294. vom punktirten Schleifer gesagt worden ist.

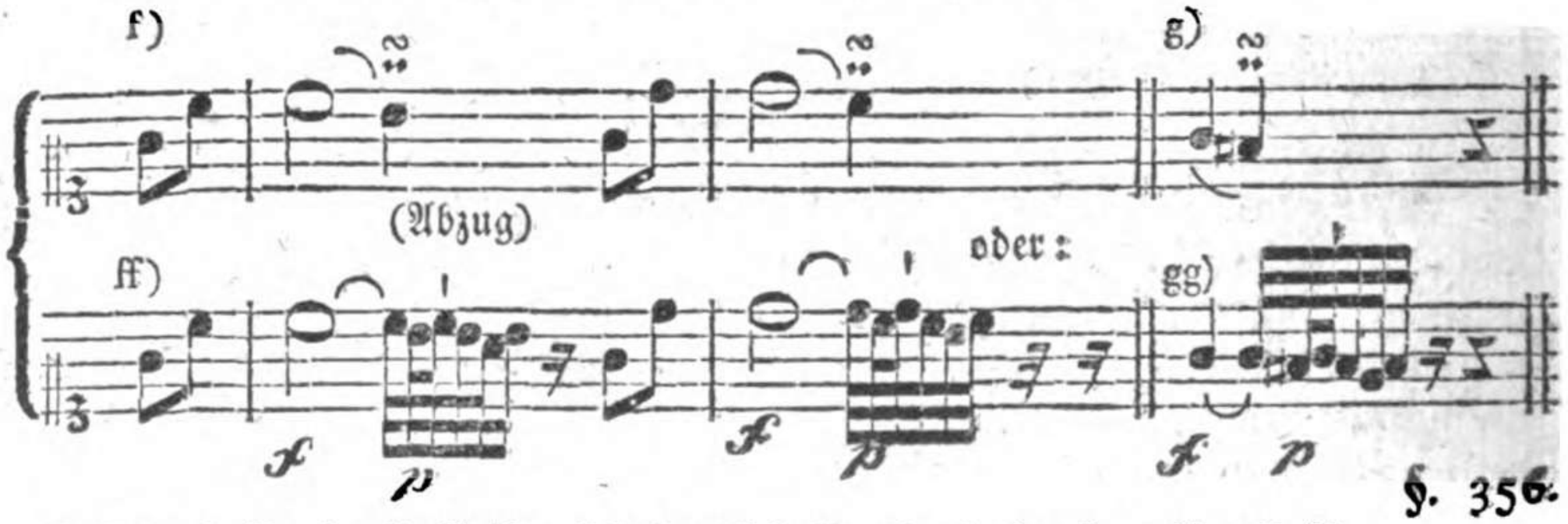
§. 355.

Vom prallenden Doppelschlage.

Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist im Grunde nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beyden ersten wirklich anzuschlagenden *) Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden bekommen eine etwas längere Dauer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Bey a) habe ich das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige, und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beygefügt. Soll der vorletzte Ton des prallenden Doppelschlages eine etwas längere Dauer bekommen, als außerdem, so wird dies wie in den Beyspielen d) und e), nämlich zum Theil durch Noten angedeutet.



Den letzten Ton des prallenden Doppelschlages hält man zwar gewöhnlich so lange aus, bis die Geltung der Hauptnote vorüber ist, wie oben bey b); doch leidet dies bey Einschnitten f), oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig wird, also auch vor Pausen g), eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die bey ff) und gg) angezeigte Ausführung wählen.

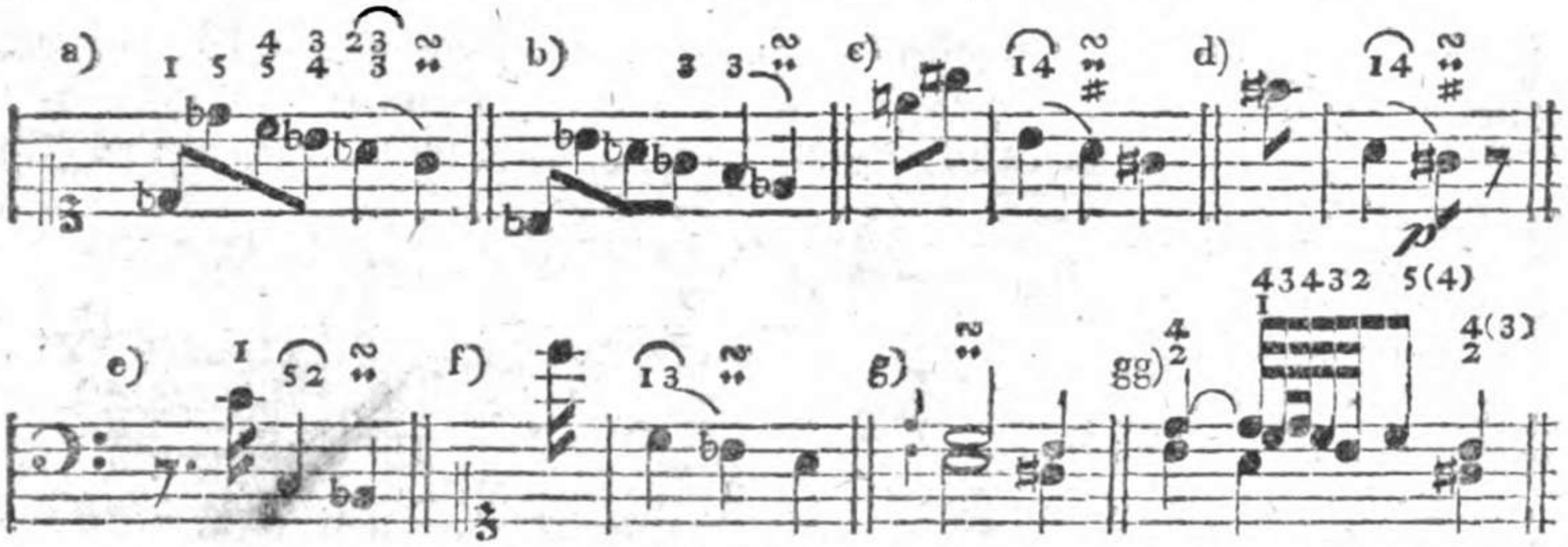


§. 356.

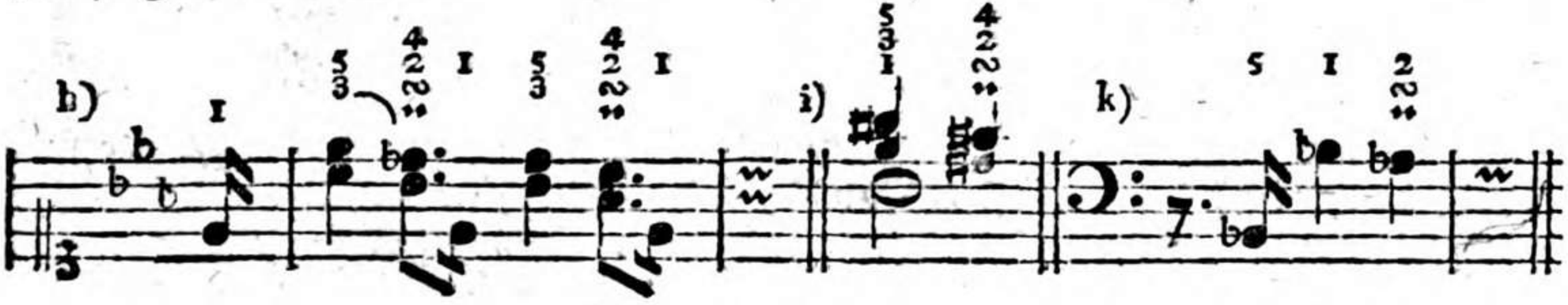
*) Der erste Ton des Pralltrillers soll eigentlich allemal gebunden seyn. (§. 328. f.)

§. 356.

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 zuweilen, wie in den nachstehenden Beyspielen a) bis f), allerley Hülfsmittel anwenden, um sich die zum prallenden Doppelschlage nöthigen Finger zu verschaffen. Bey g) ist es, der Folge wegen, wohl am besten, den fünften oder den vierten Finger außer der Reihe nach dem zweyten einzusetzen, wie ich dies bey gg) durch Ziffern angedeutet habe.



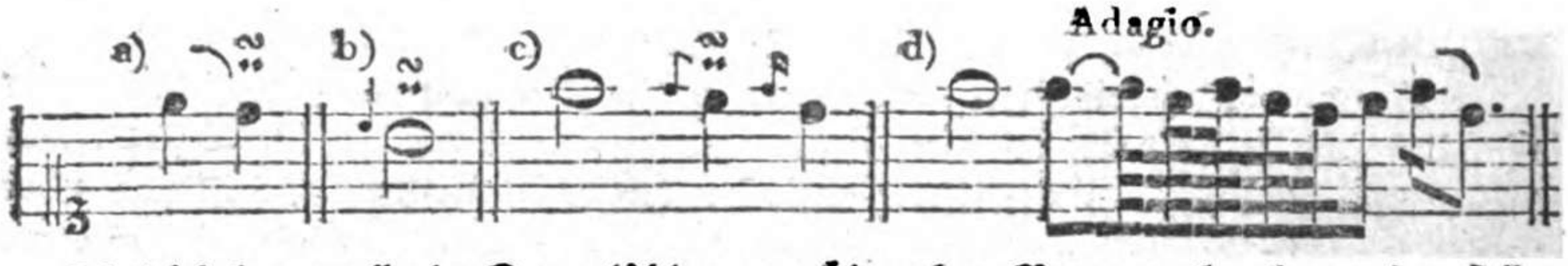
Daß man aber den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand (sogar auf Obertasten) nicht in allen Fällen bequem von der Ausführung des prallenden Doppelschlages ausschließen kann, dies erhellet schon aus den folgenden Stellen.



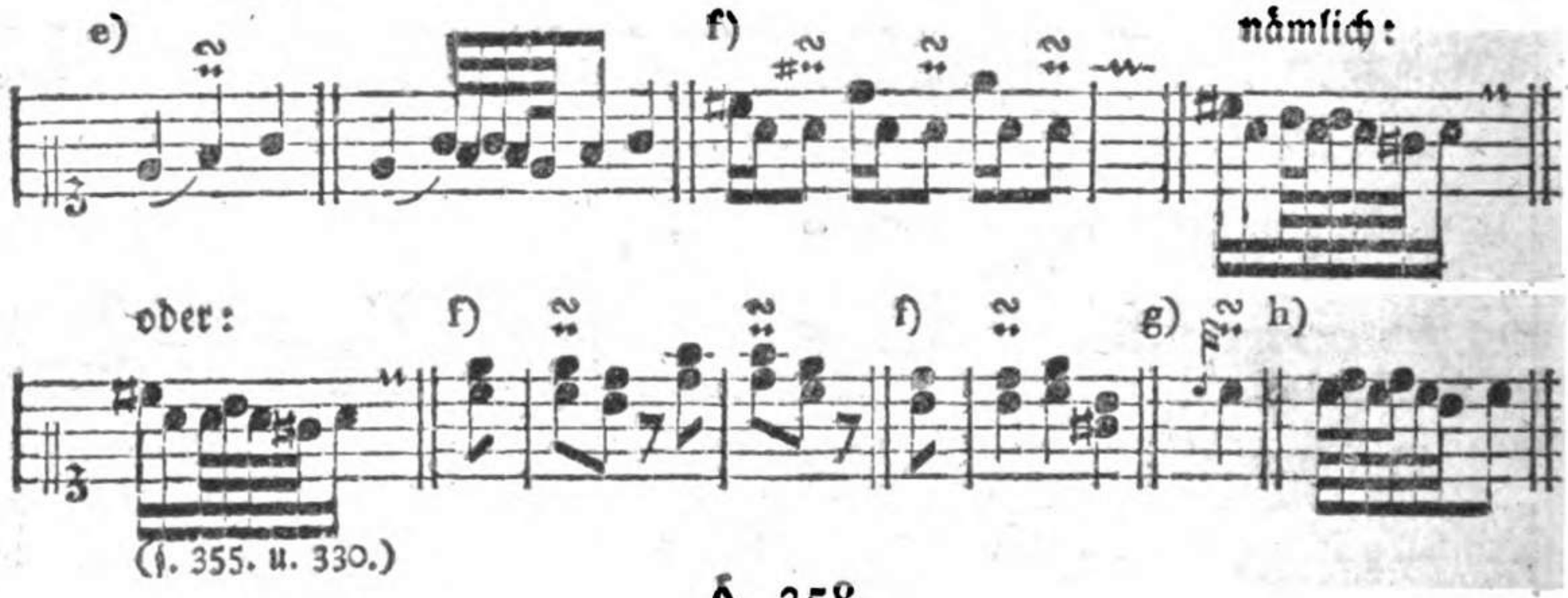
§. 357.

Der prallende Doppelschlag kann in langsamer oder gemäßigter Bewegung fast überall angebracht werden, wo in geschwindem Zeitmaße ein Pralltriller statt findet; folglich immer nur bey einer fallenden Sekunde, der jedesmalige höhere Ton dieses Intervalles mag nun durch eine große a) oder nur durch eine kleine Note bezeichnet seyn b). Nach dem prallenden Doppelschlage folgt zuweilen sogleich ein Vorschlag c), welcher bekanntlich in die Zeit der darauf folgenden Note fällt d).

a)



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 Ausnahmen. Das folgende Beyspiel e), welches ich weder vertheidigen, noch geradezu verwerfen mag, ist aus einem öfter aufgelegten Lehrbuche entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beyspiele, wie die bey f), kommen hin und wieder, besonders aber in neuern Tonstücken vor. Die zusammengesetzte Manier bey g), die einige Komponisten vorschreiben, muß wohl wie bey h) ausgeführt werden sollen.



(§. 355. u. 330.)

§. 358.

Zu den wesentlichen Manieren kann man in gewisser Rücksicht 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.

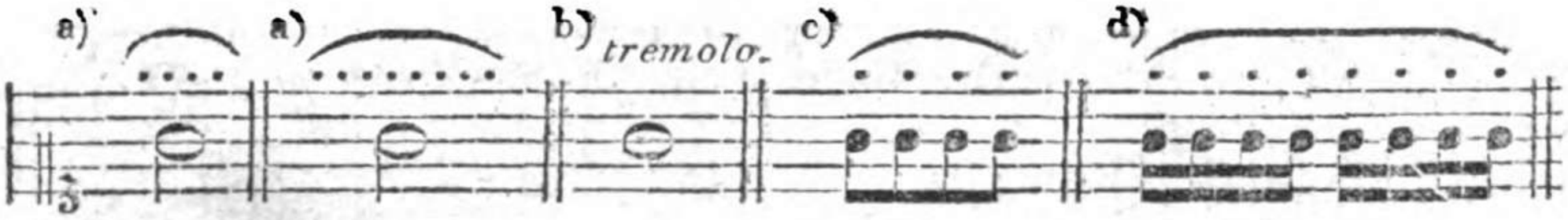
---

§. 359.

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).

a)

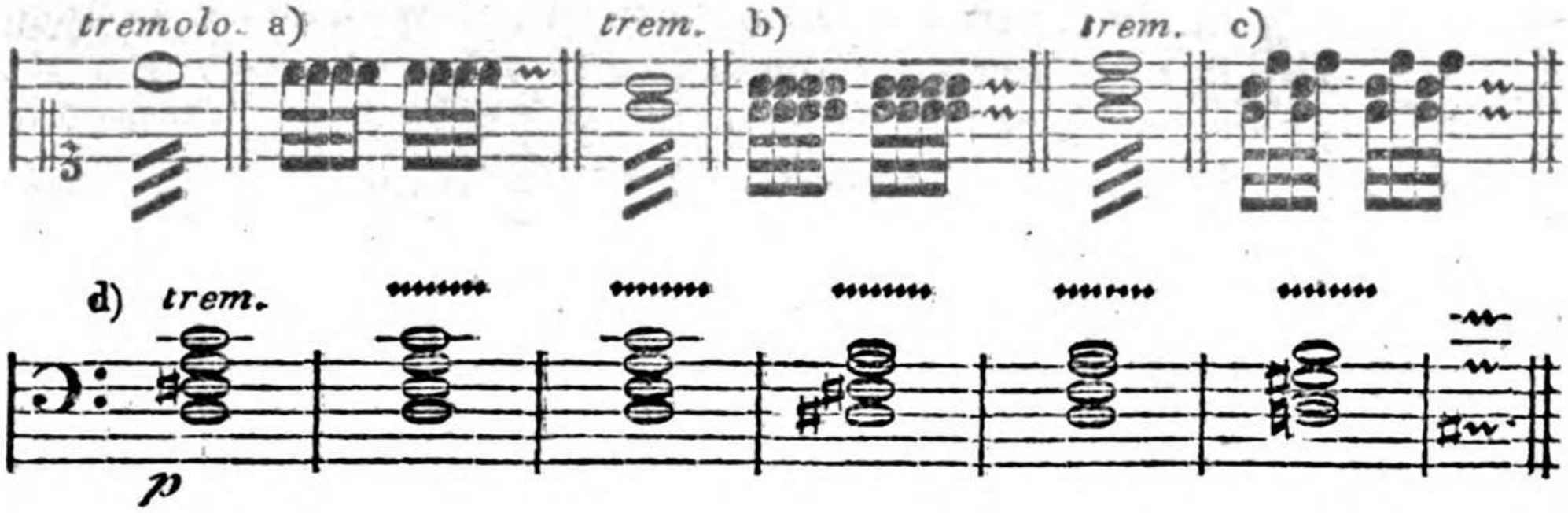


Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste stehen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Diese Manier kann aber bloß auf dem **Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere heraus gebracht werden.**

Man hüte sich überhaupt vor häufigen Bebungen, und — wenn man sie anbringt — vor dem so häßlichen Uebertreiben des Tones durch das zu heftige Nachdrücken der Tasten. (§. 429. Anm. 2.)

§. 360.

Außerdem kommt auch das Kunstwort *Tremolo* (*tremante, tremando*, zitternd,) noch in einer andern Bedeutung vor. Es wird nämlich dadurch, und vermittelst schräger Striche unter längern Noten, in Tonstücken für die Violine ꝛc. angedeutet, daß man einen und ebendenselben Ton (oder auch mehrere Töne zugleich) äußerst geschwind wiederholen, also wirklich aufs neue angeben soll, wie bey a) und b). Auf Klavierinstrumenten würde eine so schnelle Wiederholung entweder gar nicht möglich, oder doch sehr ermüdend seyn; daher pflegt man diejenigen Akkorde, über welchen das Wort Tremolo steht, bey längerer Dauer auch wohl ungefähr auf die bey c) angezeigte, oder auf eine ähnliche Art zu brechen.



Daß die erwähnte Ausführung nicht immer durch schräge Striche, sondern auch durch ⁘ bezeichnet wird, sieht man aus dem eigentlich für beyde Hände bestimmten Beyspiele d), welches ich aber zur Schonung des Raumes in Eine Noten-

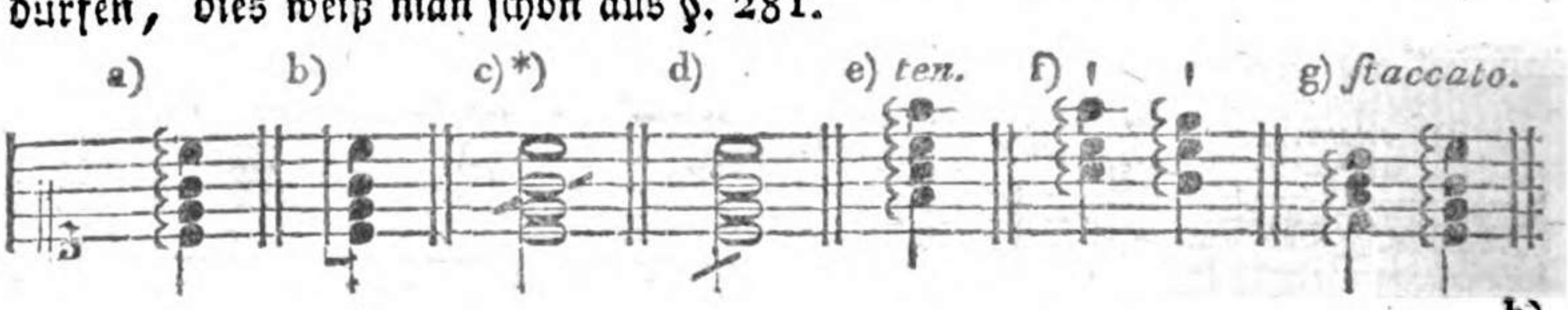
tenzeile zusammen gezogen habe. Dieses Beyspiel ist aus der von Reichardt komponirten Operette Erwin und Elmire entlehnt. (Klavierauszug, S. 73.)

---

§. 361.

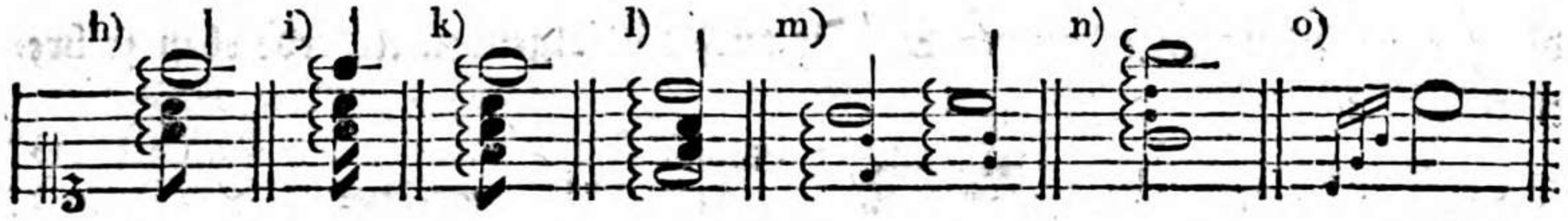
Von dem Arpeggio, (Harpeggio.)

Wenn die Töne eines Akkordes nicht zugleich, sondern nach einander angegeben werden, so heißt diese Manier, oder vielmehr diese Art der Ausführung in der Kunstsprache eine **Arpeggiatur**, (**Brechung, Zergliederung**, italiänisch *Arpeggio*.) Daher sagt man auch: **einen Akkord brechen oder zergliedern; gebrochene Harmonien** u. dgl. Angedeutet wird das Brechen eines Akkordes am gewöhnlichsten durch die bey a) und b) vor den Noten befindlichen Zeichen, außerdem auch wohl durch die schrägen Striche bey c) und d). Steht weiter kein Bestimmungszeichen über den Noten, so werden alle Töne eines zu brechenden Akkordes gehörig ausgehalten. Wiewohl man diesen Vortrag in gewissen Fällen auch noch besonders durch das Wort *tenuto* (abgekürzt: *ten.*) ausdrücklich vorschreibt e); da hingegen durch einen Strich über den Noten, oder durch das Kunstwort *staccato* angedeutet wird, daß der Spieler alle vorgeschriebene Töne eines solchen Akkordes nur kurz angeben (absetzen, stoßen) soll f) g). In den Beyspielen h) i) k) und l) zeigen die jedesmaligen längern, bey m) und n) aber die gewöhnlichen (größern) Noten an, daß man bloß die einzelnen dadurch bezeichneten Töne auszuhalten, die übrigen aber nur kurz anzugeben hat. Folglich muß man bey h) von den beyden Tasten a und c sogleich nach dem Anschlagen derselben die Finger wieder abheben, und nur das f einen halben Takt hindurch aushalten u. s. w. Bey l) und n) gilt dies letztere von dem höchsten und tiefsten Tone. Das Beyspiel o) bedarf keiner Erklärung. Denn daß die durch kleine Noten angedeuteten Töne geschwind nach einander angeschlagen, aber nicht ausgehalten werden dürfen, dies weiß man schon aus §. 281.



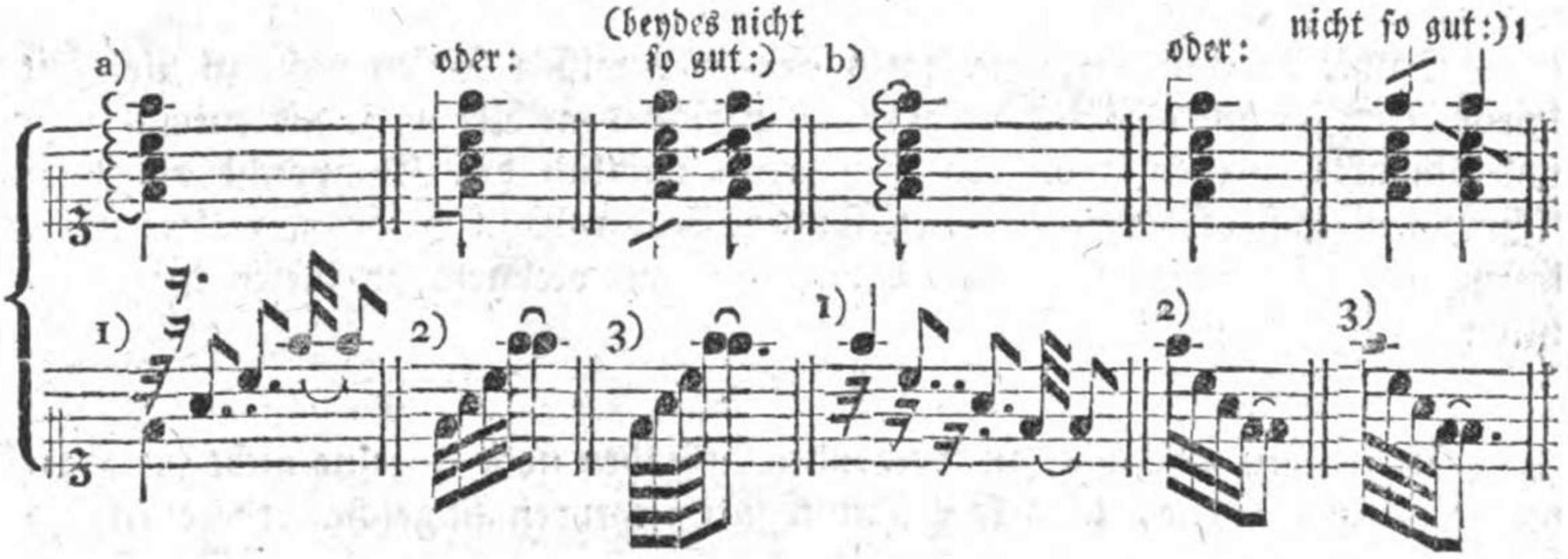
h)

*) Ob man gleich gegenwärtig das Arpeggio häufig, wie oben bey c), durch einen schräge zwischen den Noten durchgezogenen Strich bezeichnet: so würde ich dazu doch, wie Bach, Haydn, Mozart ꝛc. das längst üblich gewesene Zeichen bey a) oder b) vorziehen; zumal da der gedachte Strich auch noch eine andere, §. 340. erwähnte Bedeutung hat. Die Bezeichnung bey d) ist aus gleichem Grunde nicht zu empfehlen. (S. 61. und §. 478.)



§. 362.

Soll ein Akkord von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen soll, so wird dies wie bey a) durch ein bogenförmiges Häkchen ꝛc. am untern Ende des Brechungszeichens angedeutet. Im entgegengesetzten Falle — welcher aber seltener eintritt — bedient man sich der Bezeichnung bey b).

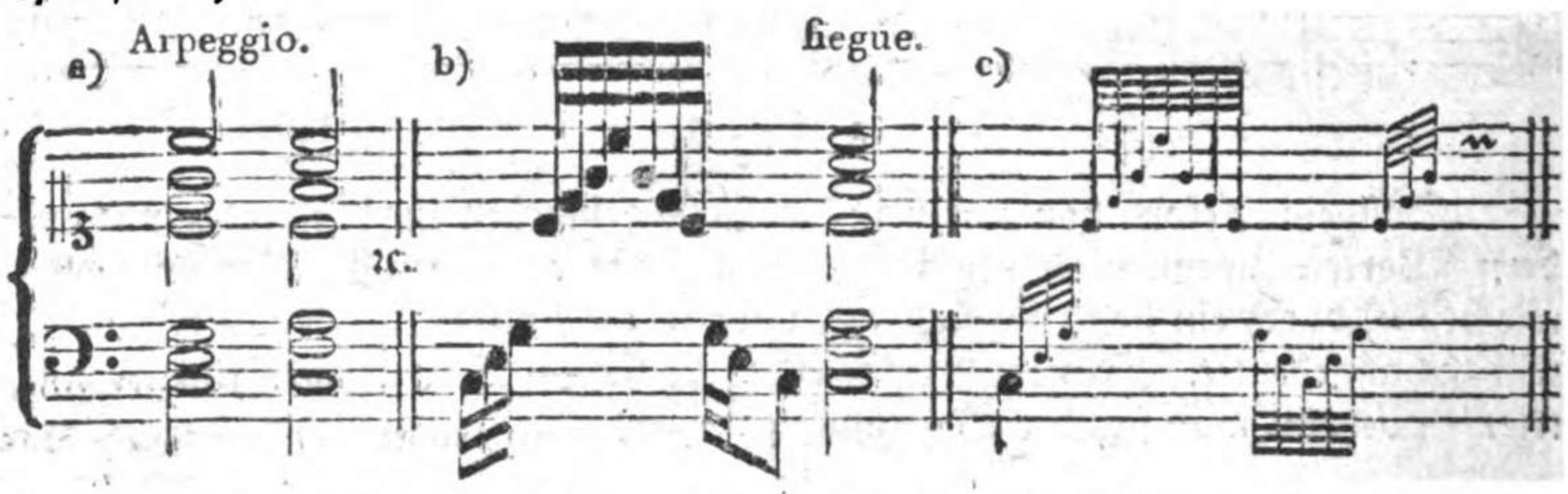


In der zweyten Notenzeile bey 1) habe ich die Ausführung so angezeigt, wie sie eigentlich in Noten dargestellt werden müßte, wenn man alle Töne aushalten, und folglich die Finger auf den Tasten stehen lassen soll. Diese genauere Andeutung ist aber schwer zu übersehen; ich wählte daher bey 2) eine für das Auge bequemere Bezeichnung, wobey ich jedoch voraussetze, daß man die Finger von den zuerst angeschlagenen Tasten nicht eher abhebe, bis die Geltung der (in der obern Zeile vorgeschriebenen) Noten völlig vorüber ist. Von dem Charakter ꝛc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die jedesmal vorgeschriebenen Akkorde geschwinder oder langsamer gebrochen werden müssen; meistentheils bricht man sie aber geschwind 3). In Tonstücken von sehr munterm Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen; daher würde man zum Aufschreiben eines solchen Arpeggio's oft Vier und sechzigtheile, oder wohl noch kürzere Notengattungen gebrauchen müssen.

§. 363.

Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Akkorden 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 dem ersten Akkorde den Grad der Geschwindigkeit ꝛc. selbst, und deuten alsdann

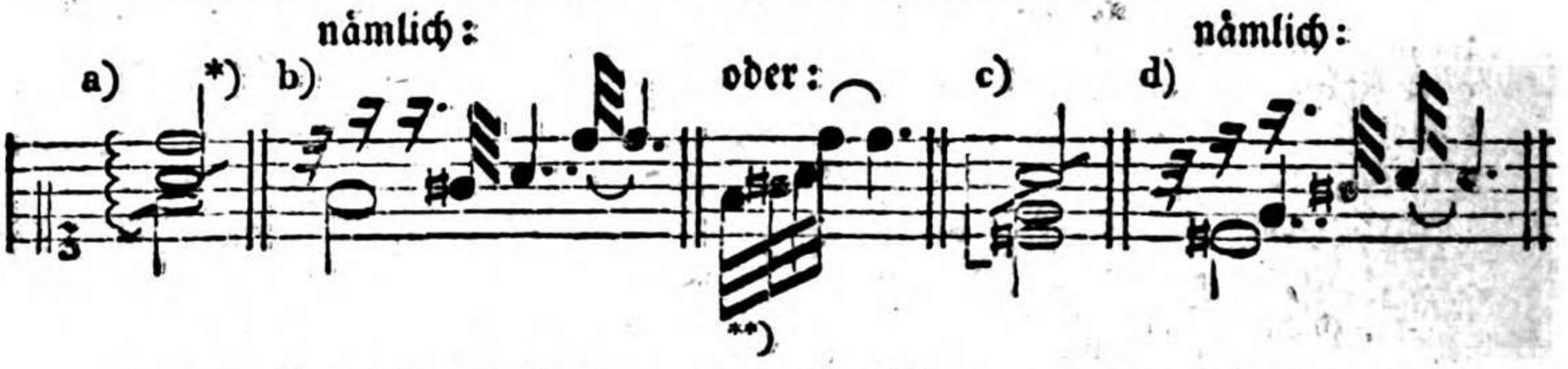
durch ein *Siegue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde eben so brechen soll b).



Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Akkorde auf verschiedene Art mehr als einmal auf- und abwärts brechen, wie bey c): wenn nämlich der Komponist die Ausführung nicht selbst vorgeschrieben, sondern sie der Willkühr des Spielers überlassen hat. Auch die linke Hand darf, oder muß vielmehr an diesen Arpeggiaturen Theil nehmen b) c).

§. 364.

Sollen bey geschwind zu brechenden Akkorden noch einzelne nicht zur Harmonie gehörige Töne, oder so genannte Acciaccaturen eingeschaltet werden, so fügt man außer dem gewöhnlichen Zeichen des Arpeggio's noch den §. 340. erwähnten schrägen Strich hinzu, wie hier bey a) und c).



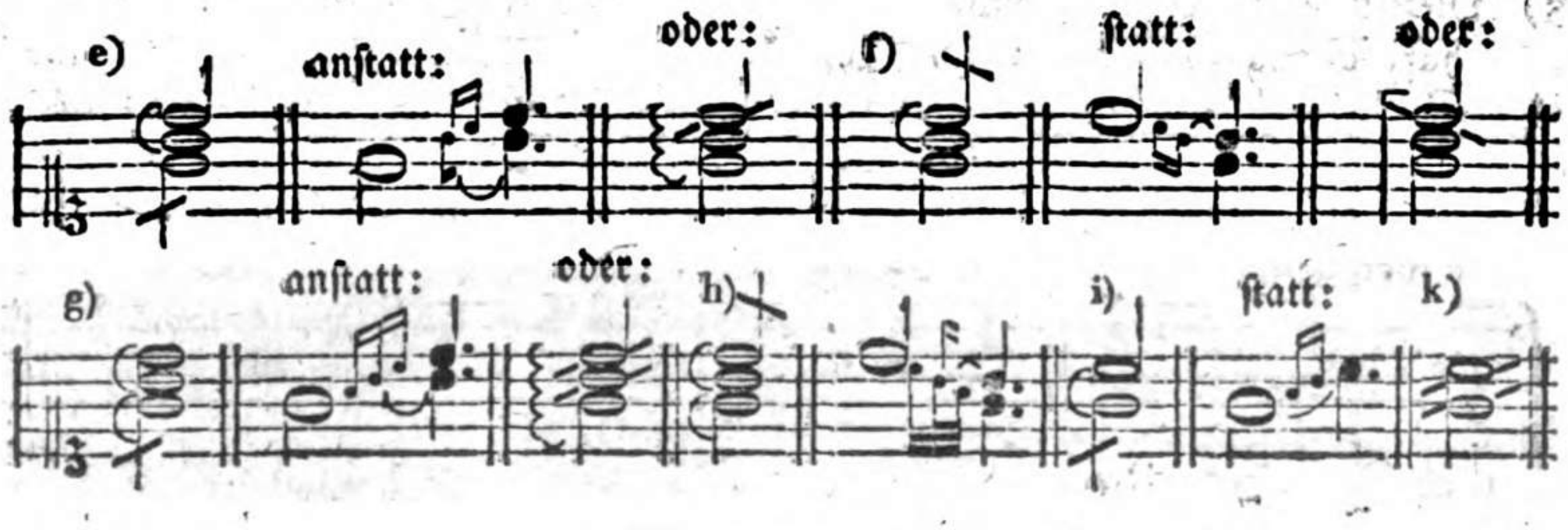
Aus der bey b) und d) bemerkten Ausführung — die sich aber nicht ganz genau durch Noten andeuten läßt — erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anschlägt, und hernach die Finger so lange darauf stehen läßt, als es die Geltung der vorgeschrie-

*) Bachs Probestücke, Tab. VI. Fig. XI. (*), wovon es in dem Versuch 2c. Seite 114. heißt: „Unter (*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen."

**) So wäre die Darstellung in Noten leichter zu übersehen; nur ist sie nicht vollkommen genau, weil außer dem gis alle Töne ausgehalten werden müssen. (Vergl. mit §. 362.)

schriebenen Noten erfordert. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton — in den obigen beyden Beyspielen das gis — muß äußerst kurz angegeben werden; folglich hat man von der erwähnten Taste den Finger sogleich nach dem Anschlagen derselben wieder abzuheben.

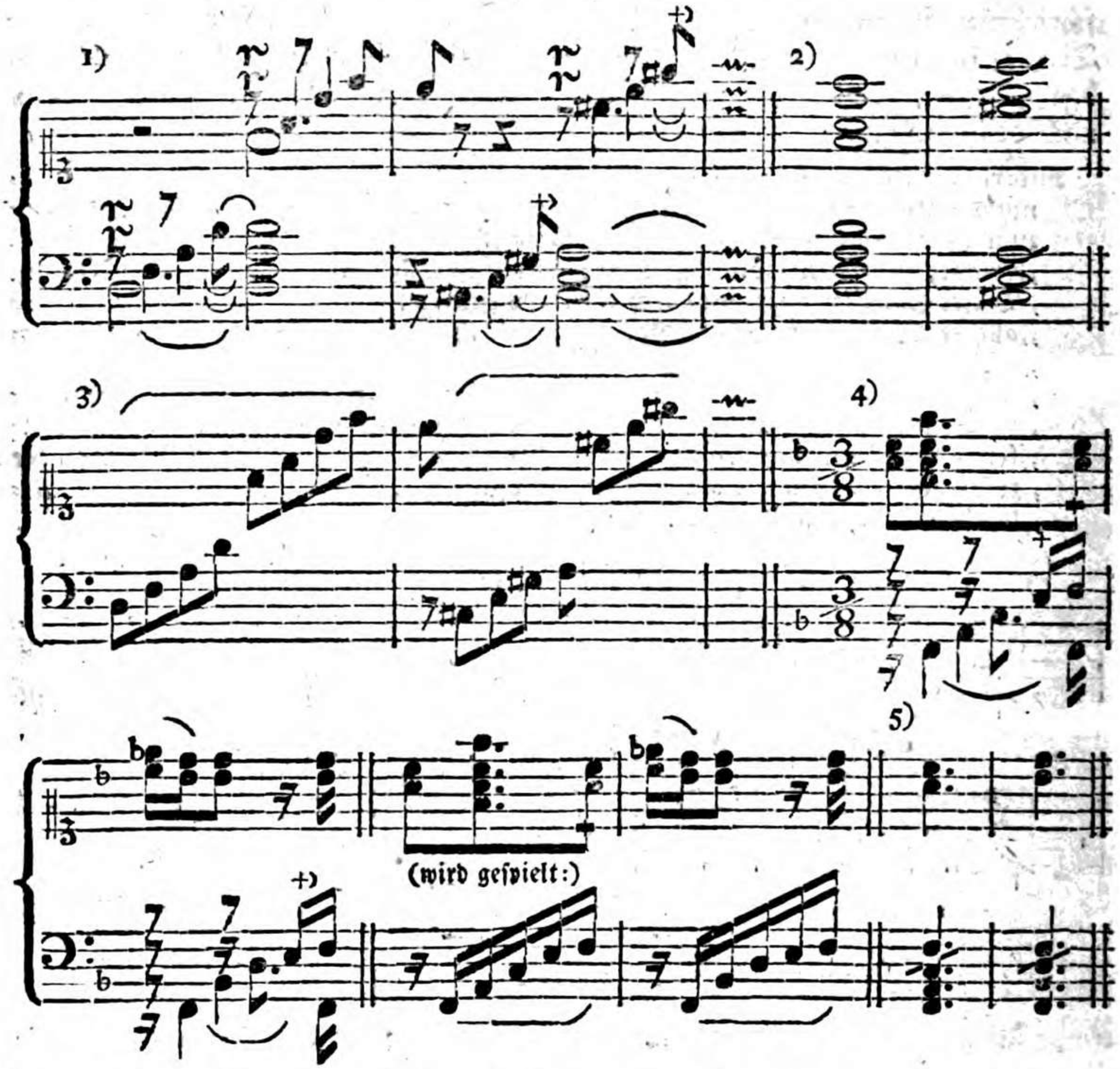
Andere Tonlehrer pflegen diese eingeschalteten Töne auch bloß durch die Bezeichnung unten bey e) ꝛc. anzudeuten. Marpurg z. B. schreibt in seiner Anleitung zum Clavierspielen S. 60: „Wenn man den Schleifer in der Zergliederung an„bringt, so nennet man solches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung. „Dieser Schleifer aber (wodurch ebenfalls eine Art von Acciaccatur entsteht) wird „allhier durch einen halben Bogen vor den beyden zu schleifenden Noten ange„zeiget, und ob solcher von oben nach unten f), oder von unten nach oben e) ge„schehen solle, wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Wenn zwey hal„be Bogen vorhanden sind, wie bey g) und h), so bedeutet solches zwey Schlei„fer in eben demselben Satze. Wenn der halbe Bogen vor zwey Noten steht, die „zusammen eine Quarte ausmachen, so pflegt man alle dazwischen liegende Ne„bennoten mitzunehmen i) ꝛc." *)



§. 365.

Wenn die Tonsetzer genau bestimmen wollen, wie geschwind oder wie langsam ein auszuhaltender Akkord, so wohl ohne als mit Acciaccaturen, gebrochen werden soll: so sind sie genöthigt, diese Ausführung auf die nachstehende, für das Auge etwas beschwerliche, Art anzudeuten.

*) Was Marpurg unter einer accentuirten Zergliederung versteht, das nennt Bach eine Brechung oder ein Arpeggio mit Acciaccaturen. Da Beyde dieselbe Ausführung dabey voraus setzen, so wird hoffentlich an der Benennung nicht viel gelegen seyn. Wessen Art der Bezeichnung besser ist, kann ich zwar nicht entscheiden; doch sollte ich meinen, durch den halben Bogen vor der Note könnte leicht eine Zweydeutigkeit entstehen. (Vergl. mit der Anm. zu §. 242. Seite 234; desgleichen mit §. 333. d). Das Ausfüllen des Quartensprunges, wie oben bey i) — wo man nämlich die beyden Töne g und c auszuhalten, a und h hingegen kurz anzugeben hätte — dürfte wohl in den gegenwärtigen Tonstücken nur selten verlangt werden, und ließe sich allenfalls auch durch zwey schräge Striche bezeichnen, wie bey k).



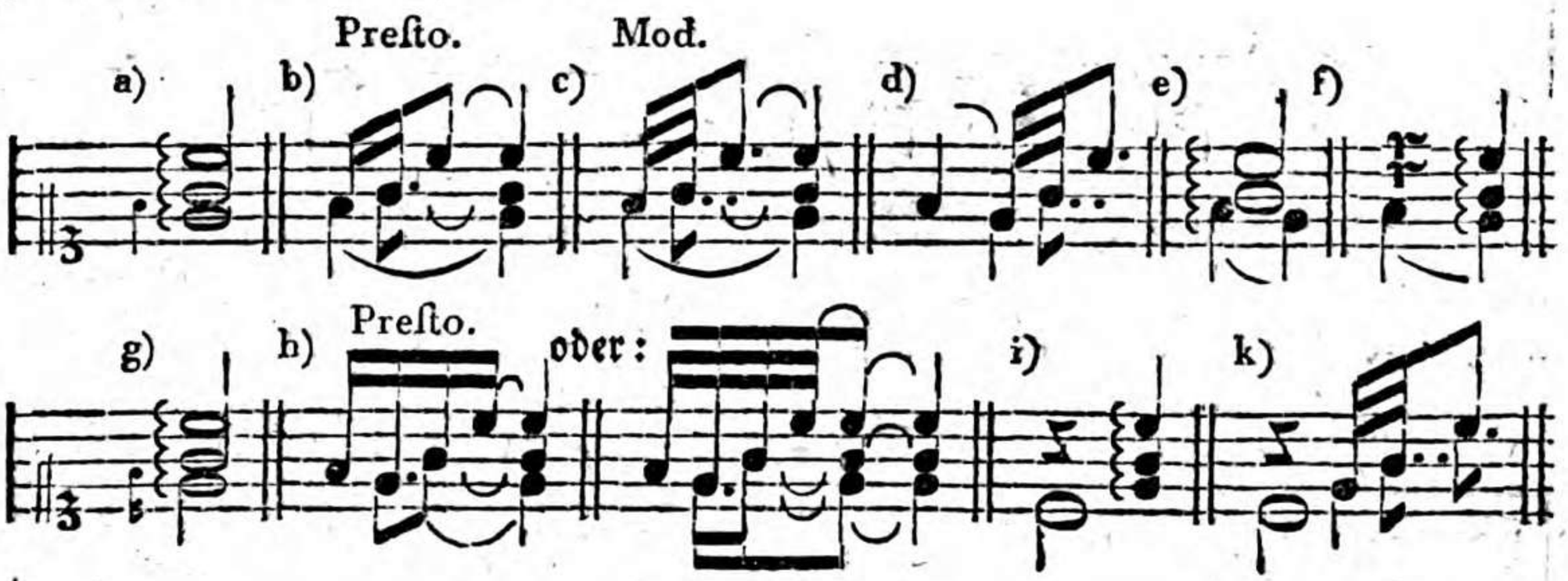
In dem Beyspiele 1) liegt die bey 2) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der unter 3) vorgeschriebenen Bewegung gebrochen werden soll, doch so, daß man die Töne aushält, oder die Finger auf den Tasten stehen läßt. Bey +) in dem ersten Beyspiele hingegen darf das nicht zur Harmonie gehörige gis oder die Acciaccatur nur ein Achtel, unter 4) aber das eben so bezeichnete e im Basse bloß ein Sechzehntheil lang ausgehalten werden. Die Harmonie dieses letztern Beyspieles ist bey 5) angedeutet.

C. P. E. Bach hat unter andern in der vortrefflichen Fantasie zu Ende der Probestücke mehrere, und in dem unmittelbar vorhergehenden Adagio affettuoso aus

As dur fast durchgängig solche (langsam zu brechende) Akkorde mit untermischten Acciaccaturen angebracht.

§. 366.

Steht vor einem zu brechenden Akkorde in irgend einer Stimme ein langer Vorschlag, wie in dem folgenden Beyspiele a), so wird dessen ungeachtet in den übrigen Stimmen der Akkord sogleich, folglich noch während dieses Vorschlages gebrochen, wie bey b) oder c). Einige verlangen zwar in solchen Fällen die Ausführung bey d); allein da der Vorschlag bekanntlich in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müßte, wie bey e): so läßt sich leicht einsehen, daß die unter d) angezeigte Ausführung unrichtig ist. Denn so müßte sie seyn, wenn der Komponist in den übrigen Stimmen, wie bey f), Pausen vorgeschrieben hätte. Stände aber vor einem solchen Akkorde nur ein **kurzer Vorschlag** g), so wäre gegen die Eintheilung bey h) nichts einzuwenden. In dem Beyspiele i) schlägt man während der Viertelpause bloß das c an, und bricht erst alsdann den darauf folgenden Akkord, wie bey k).



§. 367.

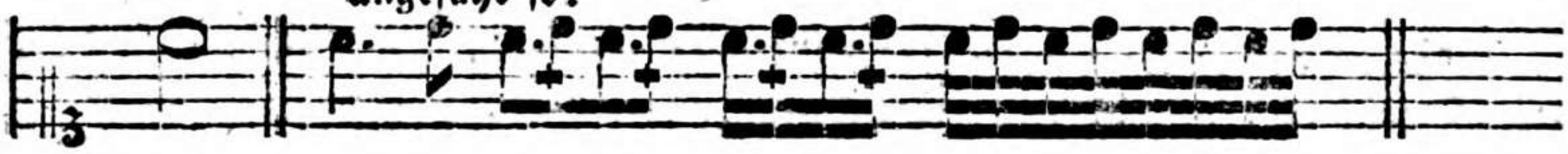
Von dem Zurückschlage.

Der Zurückschlag (*Ribattuta*) besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beygefügte Ausführung dieser Manier zeigt, daß der vorgeschriebene Ton, auf welchen man gleichsam immer wieder zurückschlägt,*) eine merklich längere Dauer

*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geschwinder genommen werden.

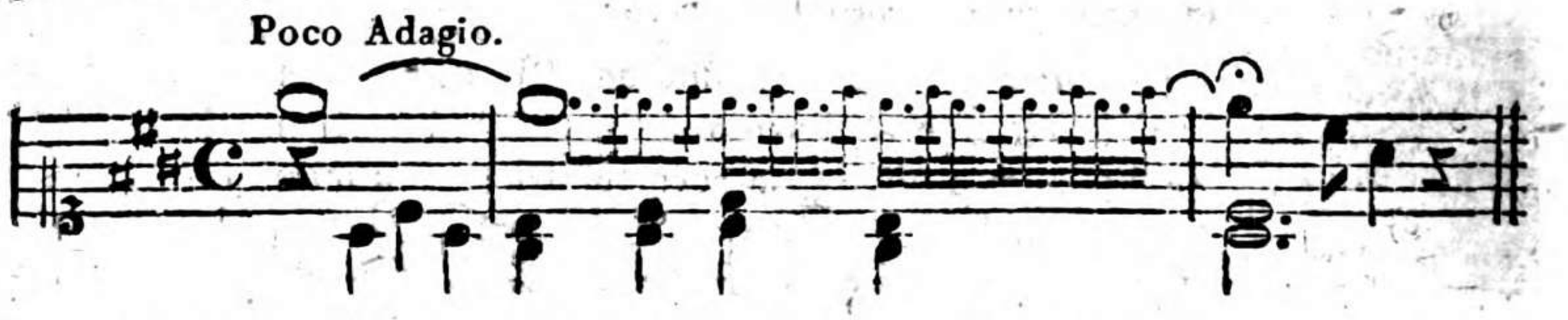
ungefähr so:



§. 368.

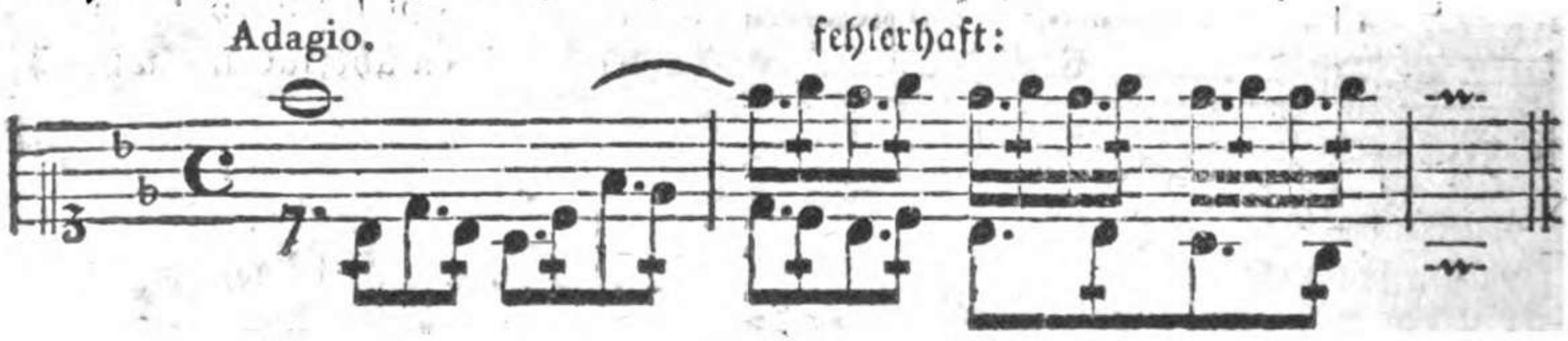
Es ist bereits §. 323. angemerkt worden, daß diese Manier vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden kann. Außerdem bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nämlich einen solchen Ton nicht zuweilen wieder aufs neue anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller u. dgl. verzieren will. Z. B.

Poco Adagio.



Doch hat man den Zurückschlag sparsam und mit Vorsicht anzubringen, weil durch diese Verzierung leicht Fehler gegen den reinen Satz entstehen können, wie in dem folgenden Beyspiele.

Adagio. fehlerhaft:



Dies sey genug von den wesentlichen Manieren, und von ihrer erforderlichen Ausführung. In den Werken eines Bach, Tosi, Quantz ꝛc. sind über die eine oder die andere, hier absichtlich nur kurz berührte, Manier noch manche lesenswerthe Bemerkungen enthalten.

Sie-

Siebentes Kapitel.*)

Von den willkührlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Veränderungen und Zusätzen, durch welche ein Tonstück verschönert werden kann.

Vorerinnerung.

Bey dem Entwurfe 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 bestimmten mich, meinen ersten Plan aufzugeben. Einmal sah ich nämlich, und zwar mit Mißvergnügen, daß dieses Buch bey der Ausarbeitung ohnehin ungleich stärker geworden war, als ich vorher vermuthete; sodann besorge ich auch, das gegenwärtige Kapitel möchte sogar 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 hier bloß auf eine kurze Abhandlung über die willkührlichen Manieren ein, und verspare die ausführliche Bearbeitung dieses Gegenstandes für einen andern Ort.

§. 369.

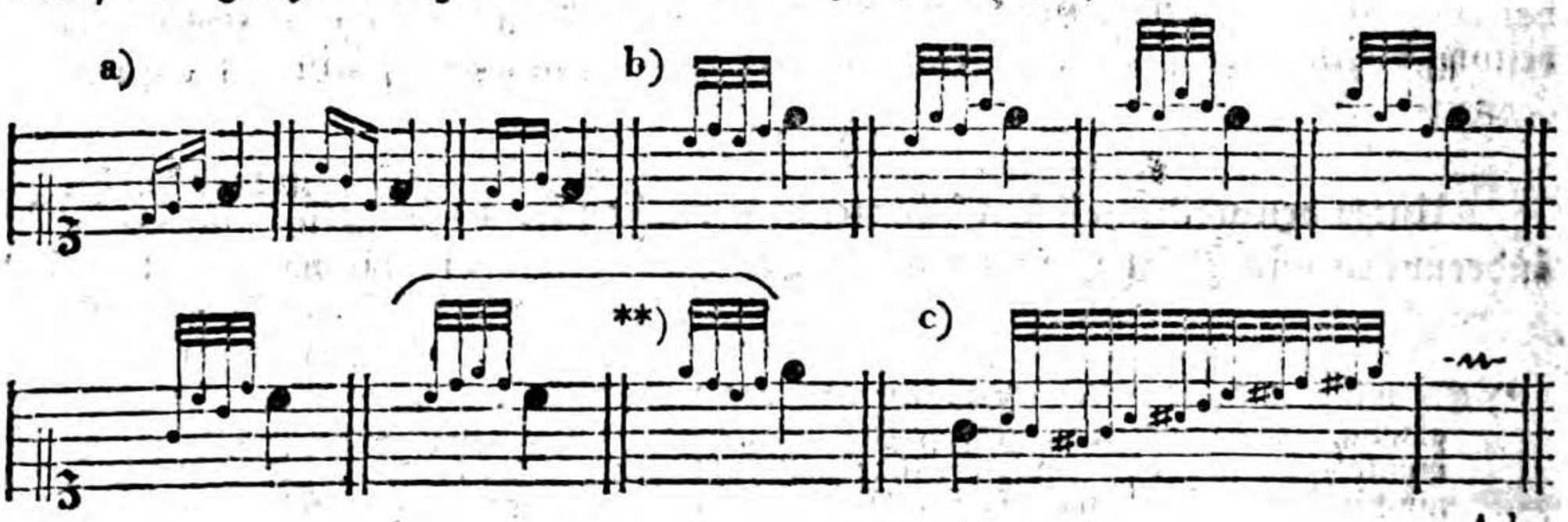
Unter den willkührlichen Manieren verstehe ich: 1) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann; 2 die Ver-

*) Ein mir unbekannter Recensent, der übrigens die erste Auflage dieser Klavierschule äußerst günstig und nachsichtsvoll beurtheilte, schrieb in der 1790. zu Speyer herausgekommenen musikalischen Korrespondenz, S. 162: „Warum der Verfasser die Manieren nicht wie Bach „in ein Kapitel zusammen faßte, können wir nicht einsehen." Hier folgt meine Antwort darauf. Außer daß ein einziges Kapitel von den wesentlichen und willkührlichen Manieren zugleich ungewöhnlich lang ausgefallen seyn würde, ist auch zwischen denjenigen Manieren, die ausdrücklich vorgeschrieben werden, und zwischen solchen, die der Spieler zum Theil selbst erfinden soll, ein sehr großer Unterschied. Vorgeschriebene Manieren muß jeder, auch sogar ein nur mittelmäßiger Spieler ausführen können, da es hingegen nicht Jedermanns Sache ist und seyn soll, selbst Verzierungen zu erfinden. Denn bekanntlich wird zu richtigen und zweckmäßigen Manieren von dieser letztern Art nicht nur Kenntniß der Harmonie, sondern auch Talent und Erfindungskraft voraus gesetzt. Daß aber Bach dessen ungeachtet von den sämmtlichen Manieren — wiewohl von den willkührlichen nur sehr kurz — in Einem Kapitel gehandelt hat, dies konnte, bey so bewandten Umständen, für mich kein Bewegungsgrund seyn, die Lehre von den Manieren ebenfalls in einem einzigen Kapitel vorzutragen.

Verzierungen der Fermaten nebst den Uebergängen nach denselben, und 3) die so genannten verzierten Kadenzen.

Die willkührlichen Veränderungen und Zusätze, von welchen in diesem Abschnitte die Rede ist, sind entweder von dem Komponisten selbst vorgeschrieben worden, oder sie werden von dem Ausführer erfunden.

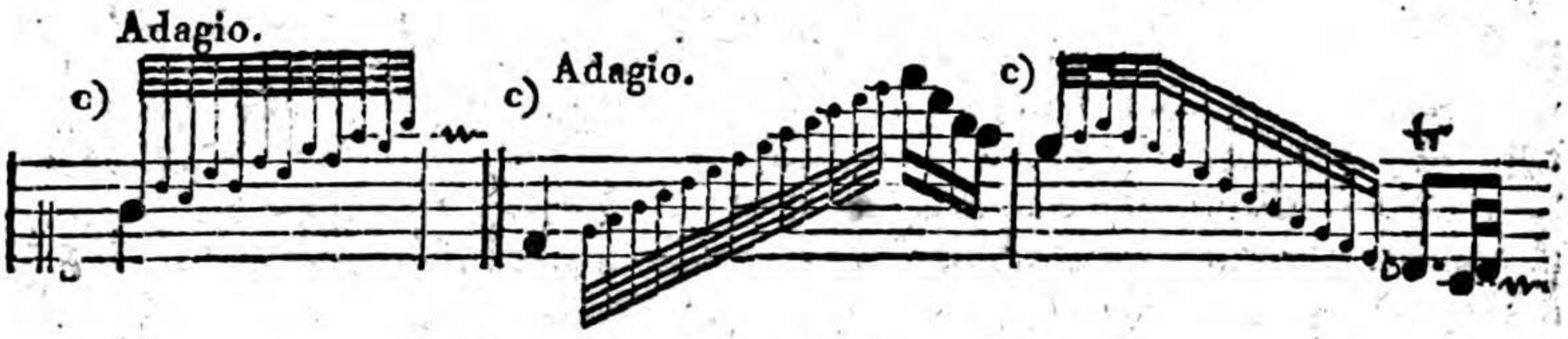
Ueber diejenigen willkührlichen Manieren, welche der Komponist vermittelst kleiner Noten vorgeschrieben hat, bemerke ich hier überhaupt, daß sie zum Theil nur aus wenigen a) b), zum Theil aber auch aus mehreren Tönen bestehen c). Die Erstern treten, wie die wesentlichen Manieren, gewöhnlich da ein, wo an ihrer Stelle der darauf folgende, durch eine Hauptnote ꝛc. bezeichnete Ton eintreten würde.*) Die größern willkührlichen Manieren hingegen, wie die in den Beyspielen c), sind gemeiniglich Verzierungen der vorhergehenden Note, daher müssen sie auch noch in der Zeit dieser (vorhergehenden) Note ausgeführt werden, und zwar so geschwind als es nöthig ist, ohne sich dabey genau an die Geltung der kleinern Noten zu binden. Den durch die Hauptnote angedeuteten Ton hält man erst so lange aus, als es die Umstände verstatten, d. h. daß nur noch so viele Zeit übrig bleibt, als zur (größtentheils möglichst geschwinden) Ausführung der Manier erfordert wird. Besteht diese aus vielen Noten, so kann der vorhergehende Ton natürlicher Weise nur eine sehr kurze Geltung bekommen, wenn er auch durch eine an sich lange, z. B. durch eine ganze oder halbe Taktnote ꝛc. bezeichnet seyn sollte.



Ada-

*) Ich beziehe mich deshalb auf die S. 271. befindliche Bemerkung, die sich größtentheils auch hierauf anwenden läßt. Jedoch muß ich hier nochmals erinnern, daß es, bey den verschiedenen Grundsätzen der Tonlehrer und Komponisten, allerdings Ausnahmen von der obigen Regel geben kann. Auch möchte es wohl schwer zu bestimmen seyn, aus wie vielen Noten eine willkührliche Manier bestehen muß, wenn sie zu den größern oder nur zu den kleinern gerechnet werden soll.

**) Diese beyden Verzierungen kommen doch zuweilen unter der eigenen Benennung Doppelschleifer vor, und gehören daher gewissermaßen mit zu den wesentlichen Manieren.



Beyspiele von solchen und noch größern willkührlichen Manieren auf allen Takttheilen findet man häufig in Haydns und Mozarts Klaviersachen.

§. 370.

Daß die §. 278. und §. 369. erwähnten, von dem Spieler selbst erfundenen 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 bekanntlich kommen ohnedies in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich weit mehrere kleine wesentliche Manieren vor, als in den Kompositionen für andere Instrumente. Da nun zu guten Veränderungen, außer einem sehr gebildeten Geschmacke, richtiger Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte ꝛc. noch überdies Kenntnisse von der Harmonie vorausgesetzt werden: so sollte billig nur ein wirklicher Meister, und auch dieser bloß in einer glücklichen Stimmung solche willkührliche Manieren einmischen.

Ueber das unzeitige Verändern ist schon oft geklagt worden, und doch war die Veränderungssucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn so mancher bloß mechanisch fertige Spieler, der übrigens gar keine Kenntnisse von der Harmonie ꝛc. 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.*)

§. 371.

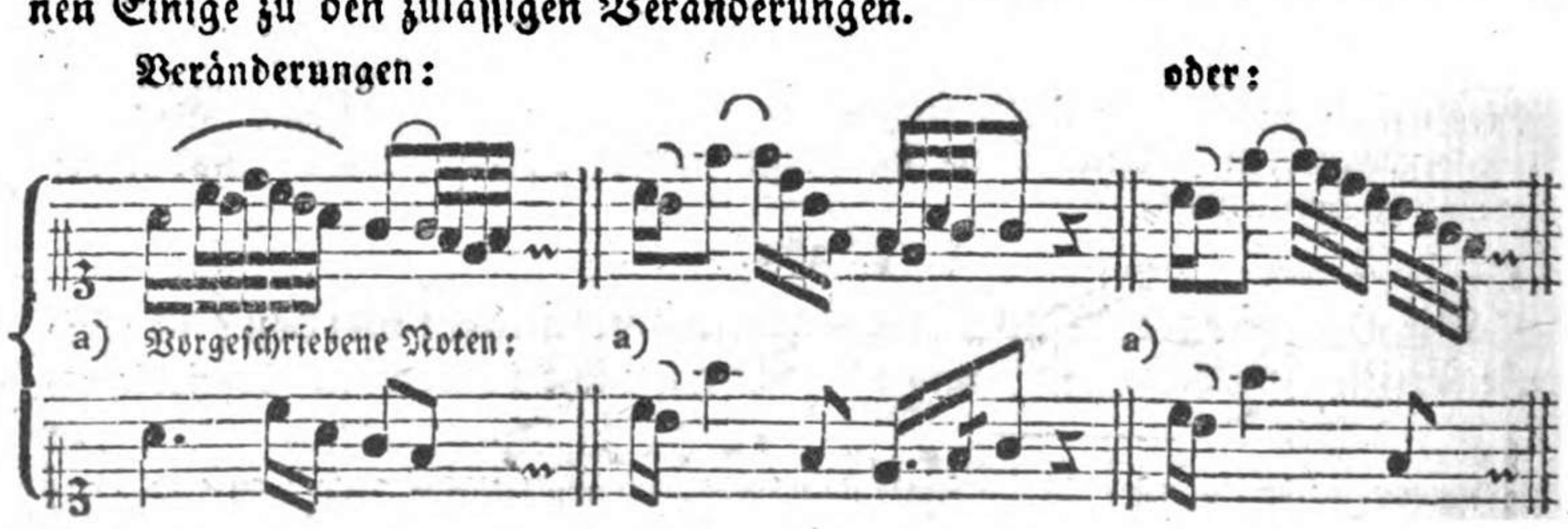
Die Hauptfrage: **Was kann eigentlich verändert werden?** ist ohne große Weitläuftigkeit schwer, und vielleicht gar nicht vollkommen befriedigend zu

*) Burney macht im ersten Theile seines Tagebuchs einer musikalischen Reise, S. 65. die sehr treffende Bemerkung: „Im musikalischen Verstande des Wortes Bescheidenheit wird die Liebe zu den sogenannten Manieren zu einem solchen Grade der Unbescheidenheit getrieben, daß „man dadurch gewöhnlich gute Stellen in schlechte, und schlechte in elende verwandelt."

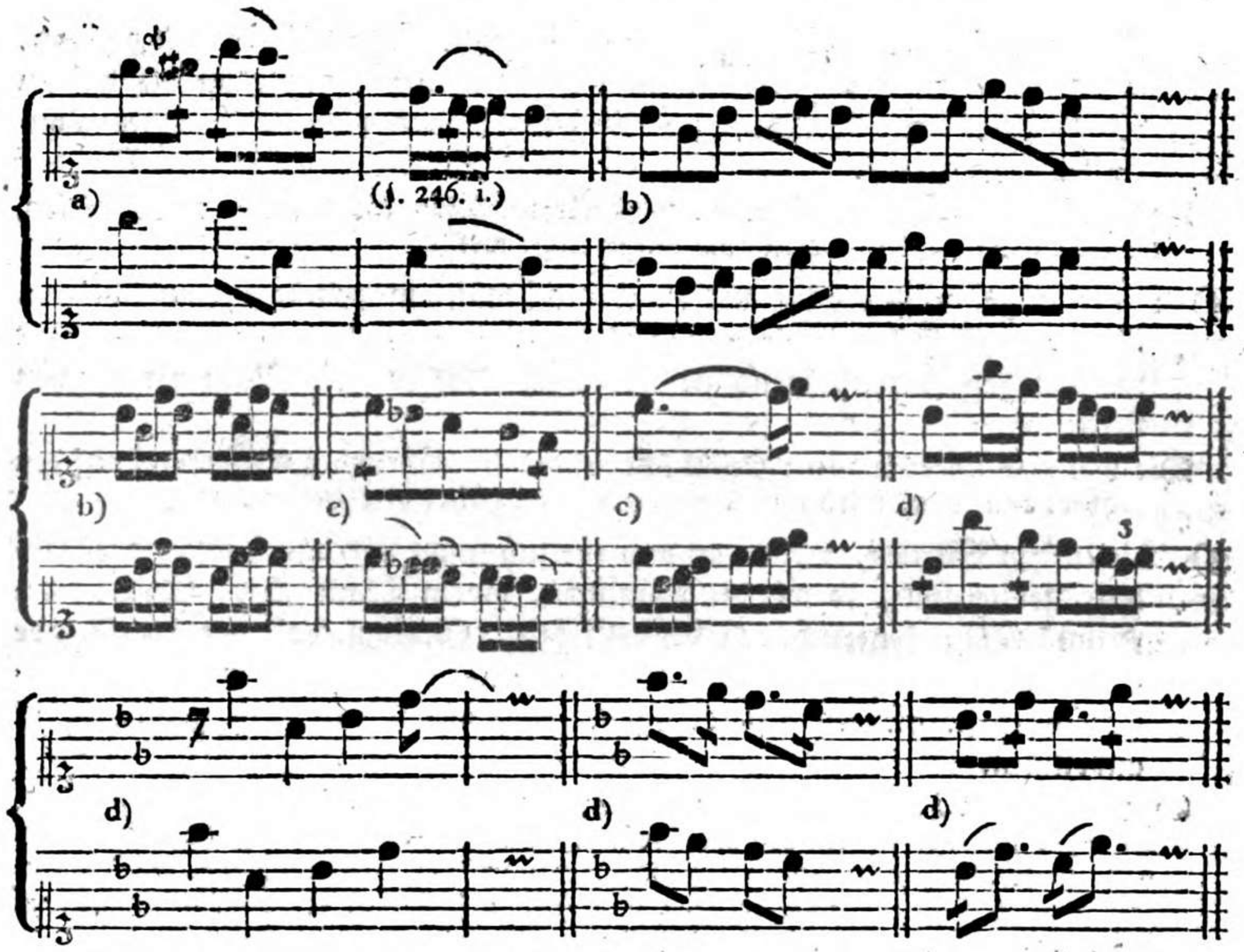
zu beantworten. Man merke aber, daß überhaupt billig nur solche Stellen (und zwar erst bey der Wiederholung eines Tonstückes) verändert werden sollten, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. seyn würden. Diese Stellen zu erkennen, wird ein richtiges Gefühl vorausgesetzt, ohne welches jede nur mögliche Regel über den schicklichen Gebrauch der willkührlichen Veränderungen und Zusätze wohl größtentheils fruchtlos seyn dürfte. Indeß werde ich doch §. 373. einige nähere Winke darüber geben. Für jetzt vorläufig nur die allgemeine Bemerkung, 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 Einschränkungen hierbey s. §. 373. unter 5.)

§. 372.

Die Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten am gewöhnlichsten (aber nicht immer zweckmäßig) noch mehrere hinzu, wie bey a), oder man verändert die vorgeschriebenen Figuren in andere, die aus eben so vielen Noten bestehen b). Zuweilen wird auch die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies Letztere in Tonstücken für das Klavier aus verschiedenen Ursachen, z. B. wegen der kurzen Dauer des Tones auf diesem Instrumente ꝛc. sehr selten zu geschehen pflegt. Auch verändert man durch das so genannte Verrücken der Noten,*) wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern, z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m. Sogar das Versetzen einer wiederholten Stelle in die höhere oder tiefere Oktave rechnen Einige zu den zulässigen Veränderungen.



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



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

§. 373.

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, noch ins beſondere die nachſtehenden Regeln zu befolgen.

1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonſtückes entſprechen.

Der Endzweck dieſer Veränderungen iſt keinesweges, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, ſondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben. (§. 389. unter 2).

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

Außerdem wäre es natürlicher Weiſe 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 (leicht scheinende) Ausführung zur Wirkung auf den Zuhörer beyträgt, wird im folgenden Kapitel näher 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 an sich schon 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, das so genannte Tragen und Ziehen desselben ꝛc. die einzigen Mittel sind, wodurch in solchen Fällen der Ausdruck erhöhet werden kann.

6) Der Takt muß auch bey den weitläuftigsten Manieren im Ganzen genommen 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 öftere Abändern und Verrücken des Taktes bey einer gewissen Klasse 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 bey seinen Veränderungen und Zusätzen nicht an den Takt bindet.*) — Wirklich große Meister im Gesange und auf Instrumenten halten auch bey den weitläuftigsten Zusätzen pünktlich Takt. Und wie könnte auch durch das Weglassen oder Zusetzen einzelner Takttheile ein Tonstück verschönert werden? Vielmehr muß Jeder, der nur einiges Taktgefühl hat, solche Fehler störend finden. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewissen einzelnen Fällen die Wir-

*) Einige Zuhörer glauben hingegen, die Schuld liege an den oft weit taktfestern Begleitern, wenn der Solospieler bey seinen Veränderungen und Zusätzen bald einen halben Takt voraus, bald wieder so viel zu spät kommt, und dessen ungeachtet wohl gar noch obenein mit sichtbarem Unwillen den Takt sehr bemerkbar schlägt, oder vielmehr stampft. —

Wirkung eines Tonstückes ungemein verstärkt werden kann, werde sich im folgenden Kapitel zeigen.

7) Jede Veränderung muß auf die dabey zum Grunde liegende Harmonie gegründet, und nächstdem auch übrigens rein im Satze seyn.

Diese siebente Regel wird ebenfalls 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 harmonischer Hinsicht richtig sind.

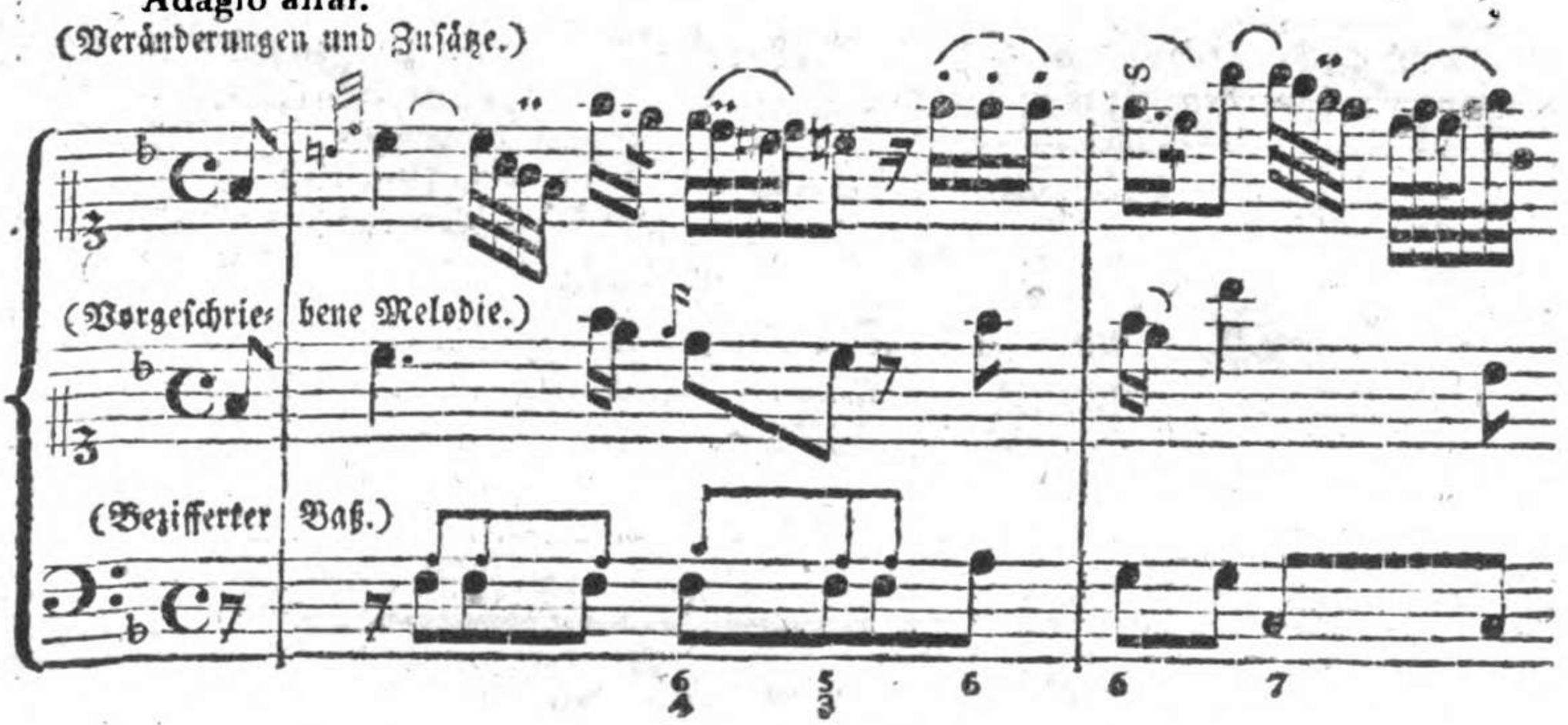
8) In Tonstücken für Klavierinstrumente erlaubt man zwar auch, den Baß zu verändern; doch muß die jedesmalige Grundharmonie beybehalten werden. Wenn also im Basse C mit dem Dreyklange vorgeschrieben ist, so kann man dafür E mit dem Sextenakkorde greifen ꝛc. vorausgesetzt, daß auch in den übrigen Stimmen die nöthigen Abänderungen gemacht werden. Indeß würde ich doch aus verschiedenen Gründen zu ähnlichen Veränderungen nicht rathen.

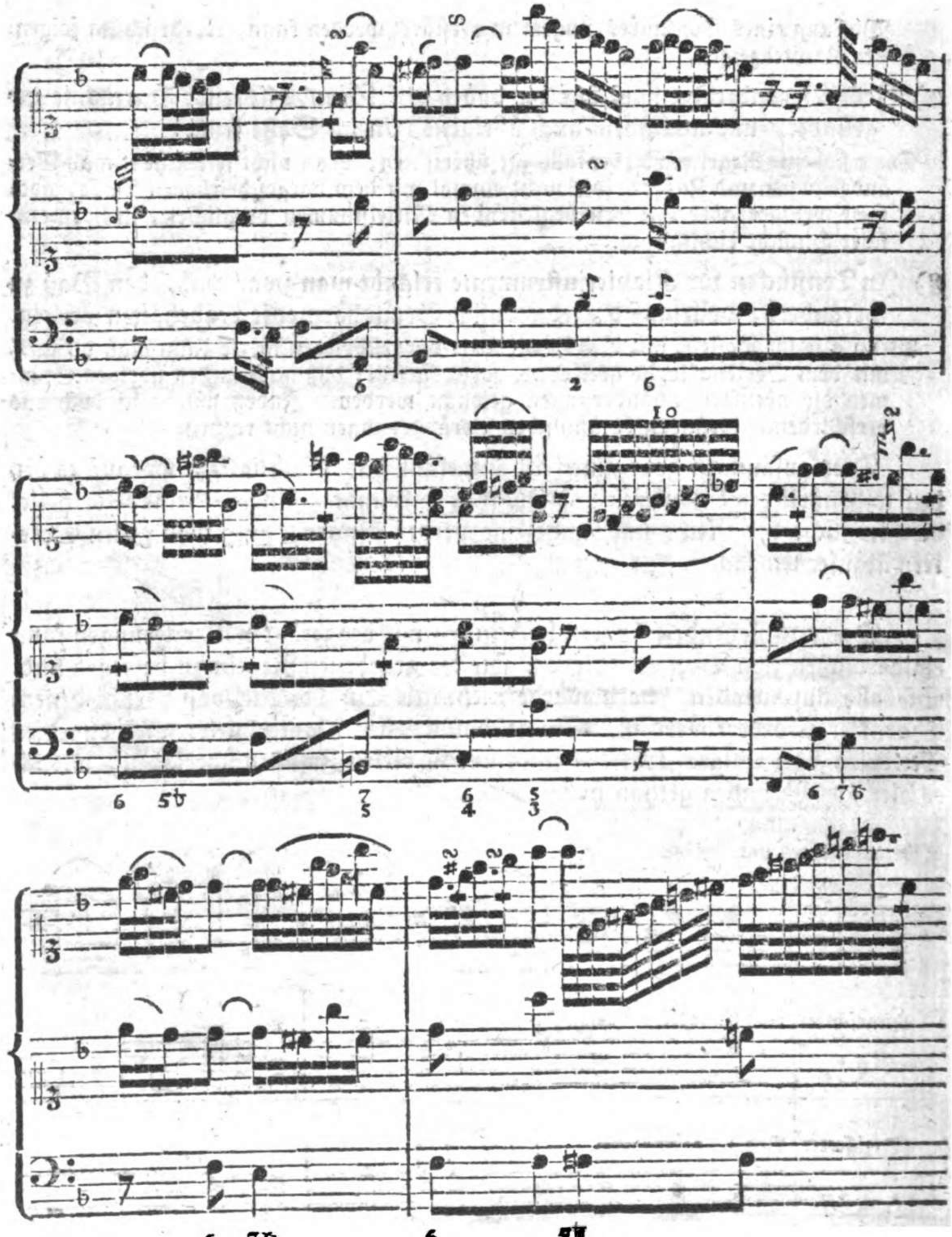
Dies zusammen genommen ist ungefähr das Wichtigste, worauf es bey den willkührlichen Manieren und Zusätzen ankommt. Andere kleine Vortheile, die hier nicht der Reihe nach angezeigt werden können, muß man guten Spielern abzulernen suchen.

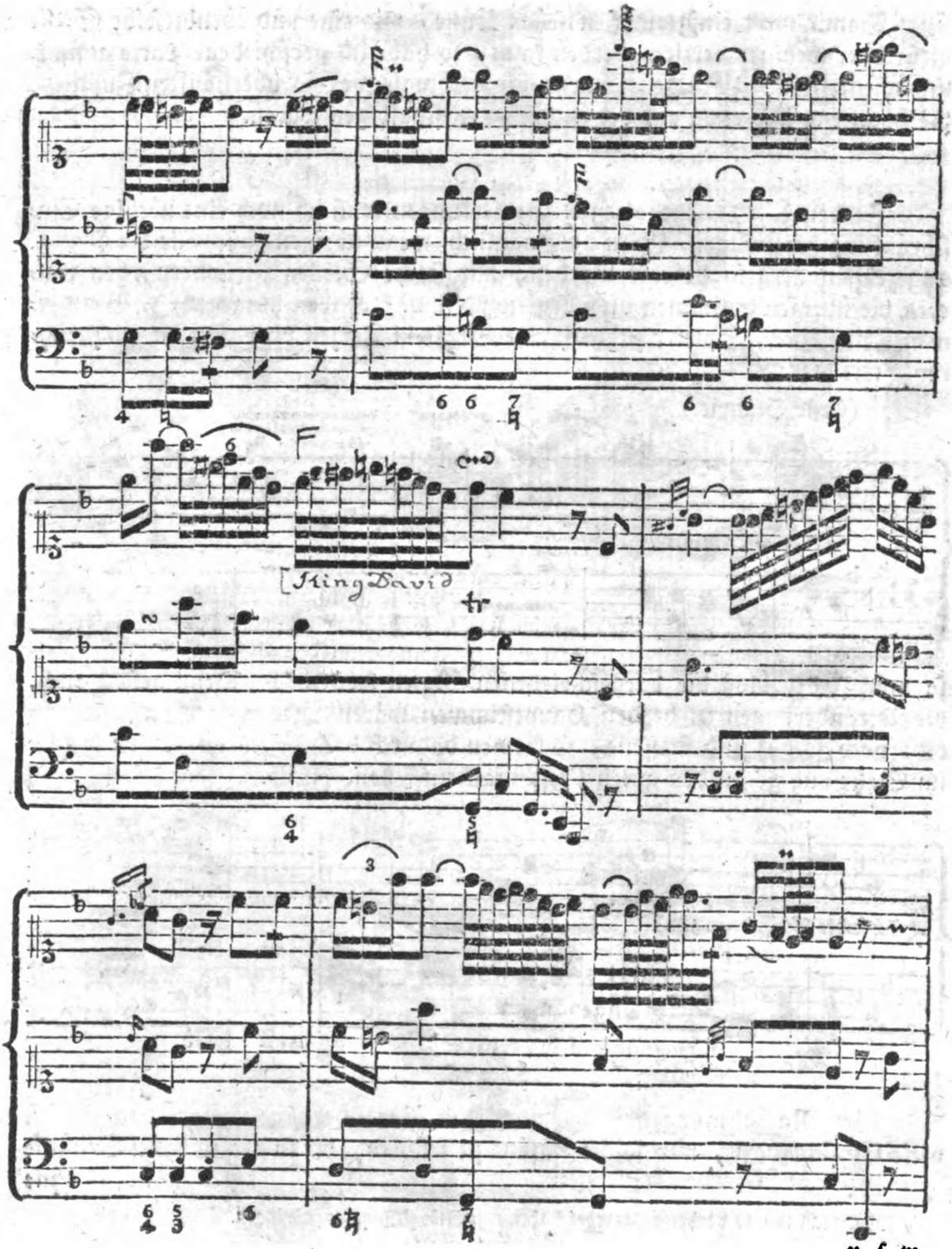
§. 374.

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

Adagio assai.







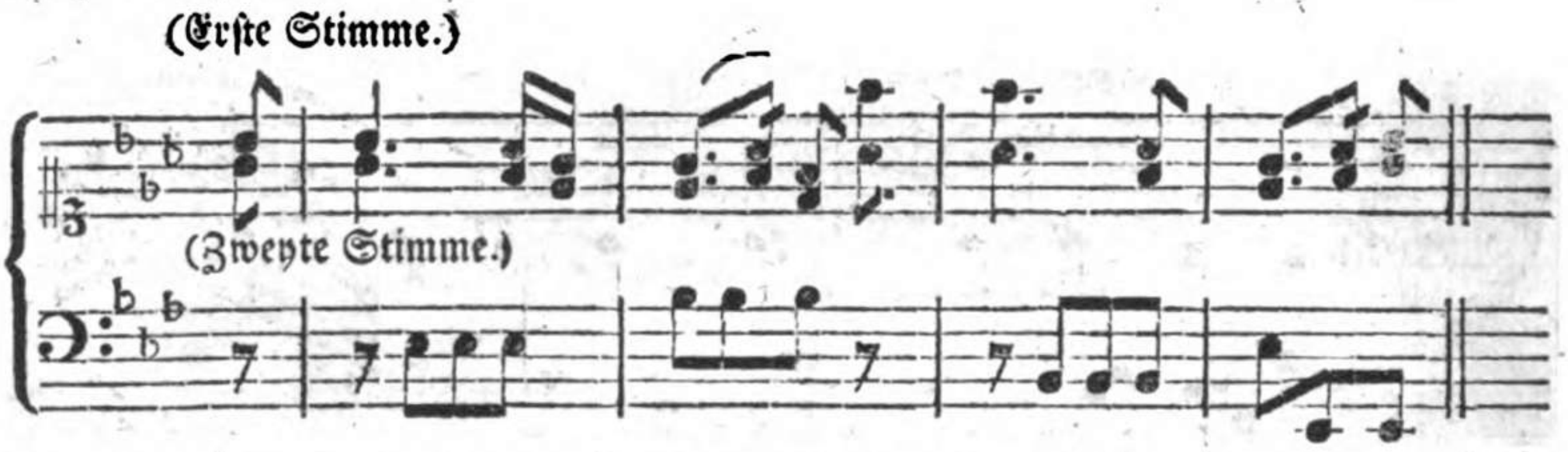
u. s. w.

F dormitat etiam Homerus.

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

§. 375.

Zu den §. 371. enthaltenen Bemerkungen muß ich noch eine nöthige Einschränkung hinzu fügen. Man darf nämlich, wenn übrigens auch alle die §. 373. angezeigten Regeln befolgt würden, nur solche Stellen verändern, bey welchen die übrigen Stimmen bloß begleitend sind. Haben hingegen, z. B. in einem Trio, zwey Spieler zugleich eine Stelle in Terzen oder Sexten auszuführen, wie hier:



so muß Jeder bloß die vorgeschriebenen Noten spielen.*) Denn gesetzt auch, die Veränderungen in beyden Hauptstimmen wären, gegen den Baß betrachtet, noch so gut und fliessend, so können dadurch doch dessen ungeachtet Fehler im Satze und gegen den guten Geschmack entstehen. Z. B.



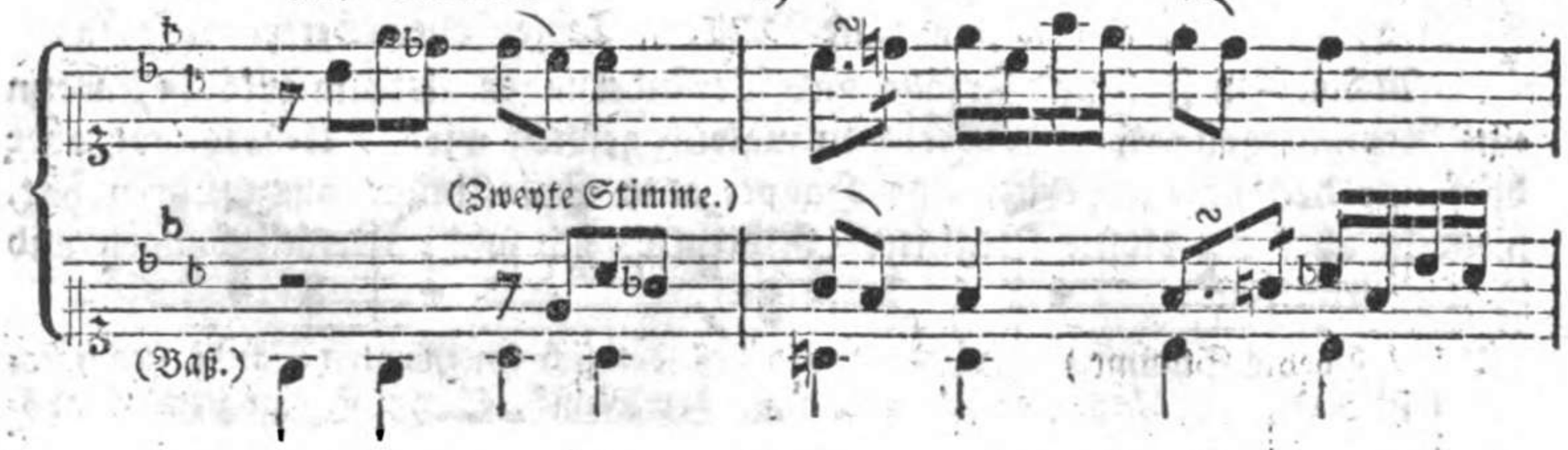
§. 376.

Bey Nachahmungen finden noch eher Veränderungen statt; doch gehört viele Einsicht dazu, nur solche Zusätze zu wählen, die in der zweyten Stimme ohne

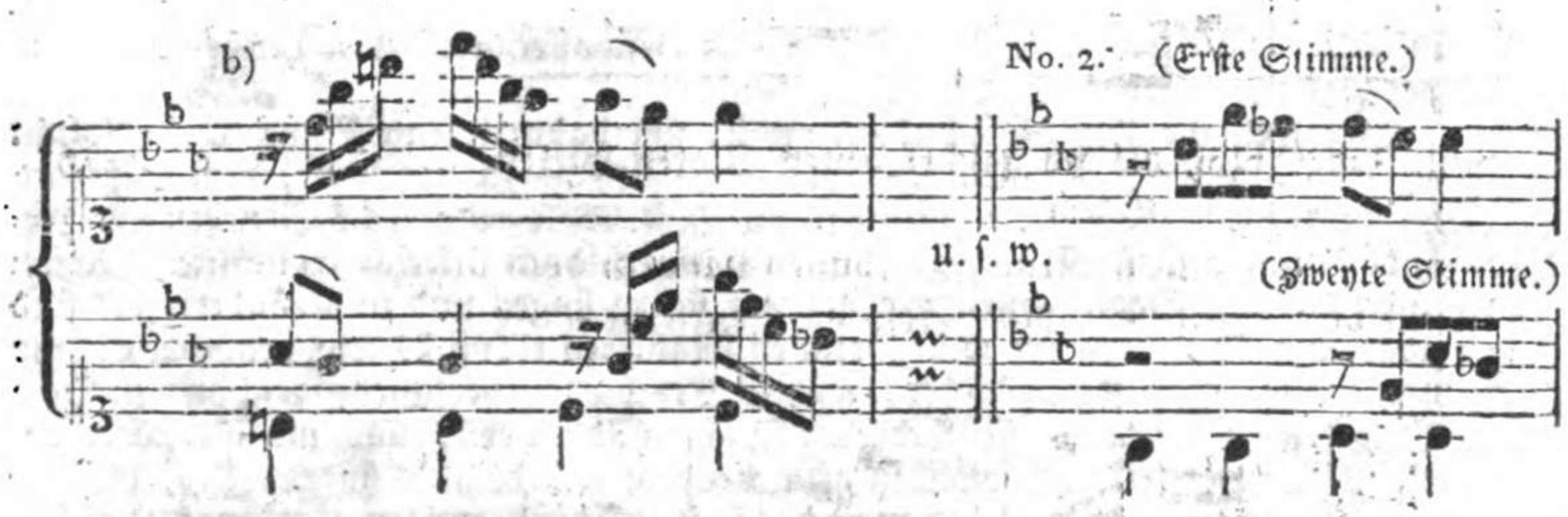
*) Oder man müßte vorher verabredet haben, gewisse Zusätze anzubringen.

ohne Fehler nachgeahmt werden können. So wären in dem folgenden Beyspiele No. 1. die Veränderungen bey a) und b) nicht fehlerhaft. Man hüte sich aber vor ähnlichen Zusätzen, wie die in den Beyspielen No. 2. und 3. bey + sind; weil nämlich in dem Beyspiele No. 2. — außer der Härte bey + — schon die erste Stimme selbst, und zwar bey dem dritten Viertel des zweyten Taktes, gegen den Baß nicht völlig rein im Satze ist. Noch unreiner wird die Harmonie bey der darauf folgenden Nachahmung. So wohl in diesem, als auch in dem Beyspiele No. 3. entstehen bey ++ sogar offenbare Quinten.

No. 1. (Erste Stimme.) a)



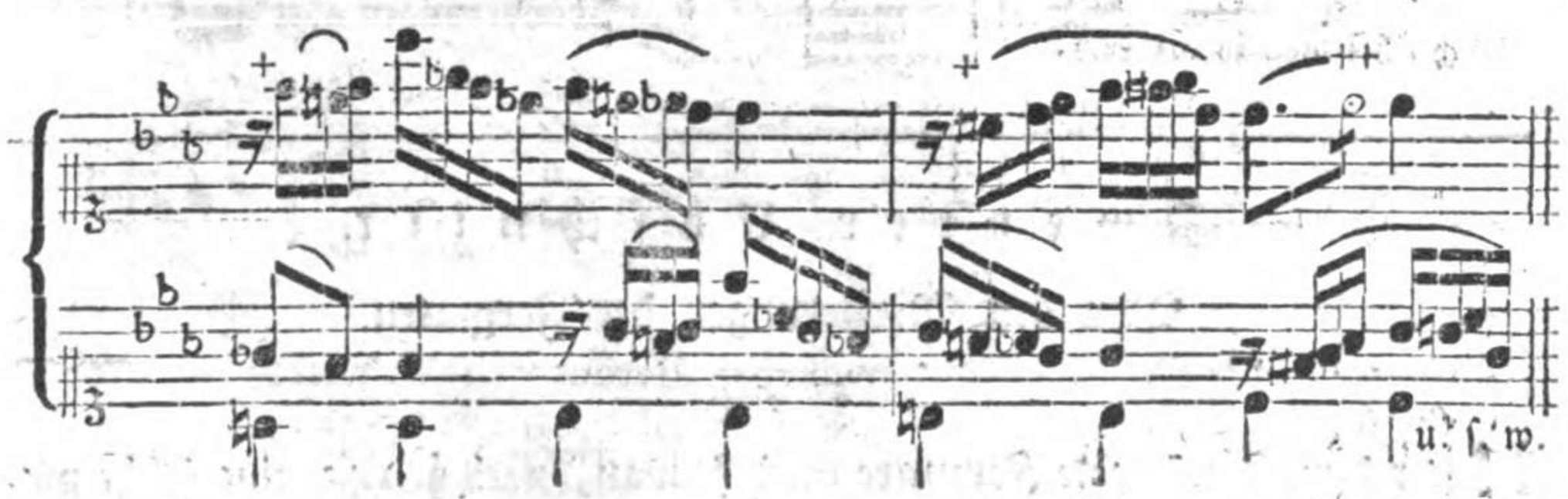
b)



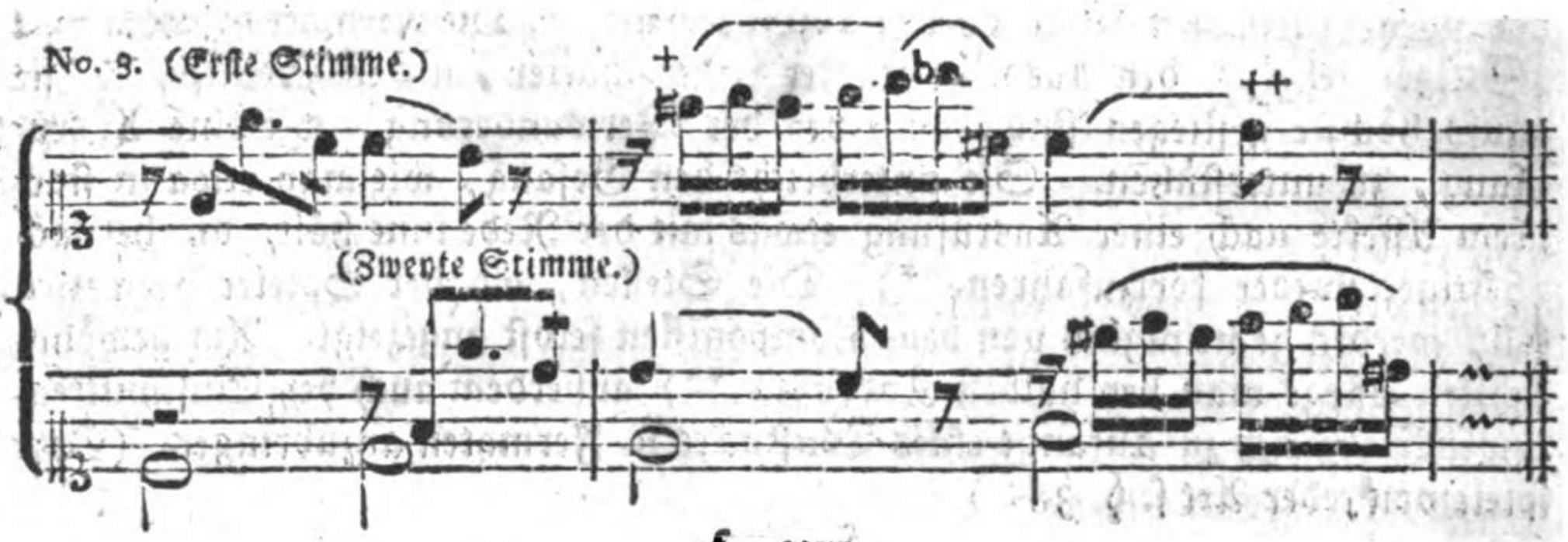
No. 2. (Erste Stimme.)

u. s. w.

(Zweyte Stimme.)



u. s. w.



§. 377.

Auf keinen Fall sind Zusätze und Veränderungen alsdann zulässig, wenn eine Stimme von mehreren Personen zugleich gespielt wird. Ueberhaupt aber darf nur derjenige, welcher eine Haupt- oder Solostimme auszuführen hat, niemals aber ein bloßer Begleiter (Ripienist) sich solche Veränderungen und Zusätze erlauben.

Ueber die willkührlichen Veränderungen befindet sich im zweyten Bande der historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik, S. 95. ff. eine ziemlich ausführliche Abhandlung von Ki[illegible]. Außerdem haben vorzüglich Quantz und Tosi in ihren Schriften über die erforderliche Beschaffenheit der willkührlichen Verzierungen viele lehrreiche Winke gegeben.

Wer mehrere Beyspiele studieren will, um dadurch seine Einsichten in Absicht auf den Gebrauch der willkührlichen Manieren ꝛc. zu erweitern, dem wüßte ich hierzu nichts Besseres zu empfehlen, als C. P. E. 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 Studieren der willkührlichen Manieren ebenfalls sehr brauchbar; nur hat der würdige Herausgeber, meines Erachtens, verschiedene schöne einfache Melodien (vielleicht geflissentlich) mit Zusätzen überladen, und ins besondere gewisse kleine Verzierungen wohl zu oft gebraucht. Uebrigens findet vieles, was im Gesange angebracht werden kann, mit kleinen Abänderungen allerdings auch bey dem Klavierspielen statt.

Zweyter Abschnitt.

Von den Verzierungen der Fermaten.

§. 378.

Unter dem Kunstworte Fermate versteht man, nach §. 145. eine solche musikalische Ruhestelle, bey welcher der Spieler einige Zeit über die Geltung der

der vorgeschriebenen Note oder Pause verweilt. „Die Fermate dienet, (wie „Sulzer lehrt,) den Ausdruck starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie „aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausru„fung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in star„kem Affekte nach einer Ausrufung etwas mit der Rede inne hält, um hernach „heftiger wieder fortzufahren." *) Die Stellen, wo der Spieler verweilen soll, werden gemeiniglich von dem Komponisten selbst angezeigt. Am gewöhnlichsten pflegt man bey halben Kadenzen, **) außerdem auch bey Einschnitten, zuweilen sogleich zu Anfange eines Tonstückes ꝛc. Fermaten anzubringen. (Beyspiele von jeder Art s. §. 381.)

§. 379.

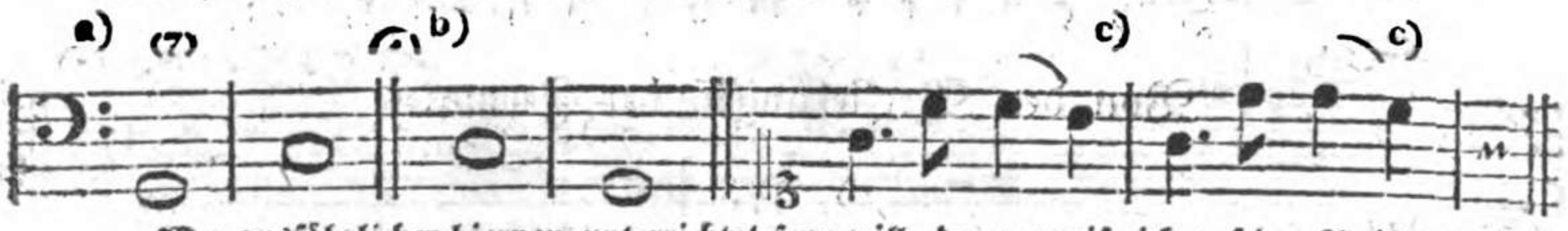
Die Fermaten werden entweder ohne willkührliche Zusätze (simpel) vorgetragen, oder man verziert sie. Im erstern Falle muß wenigstens das, was ich S. 139. darüber angemerkt habe, beobachtet werden. Wer keine willkührliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz ohne irgend einen Zusatz vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier:



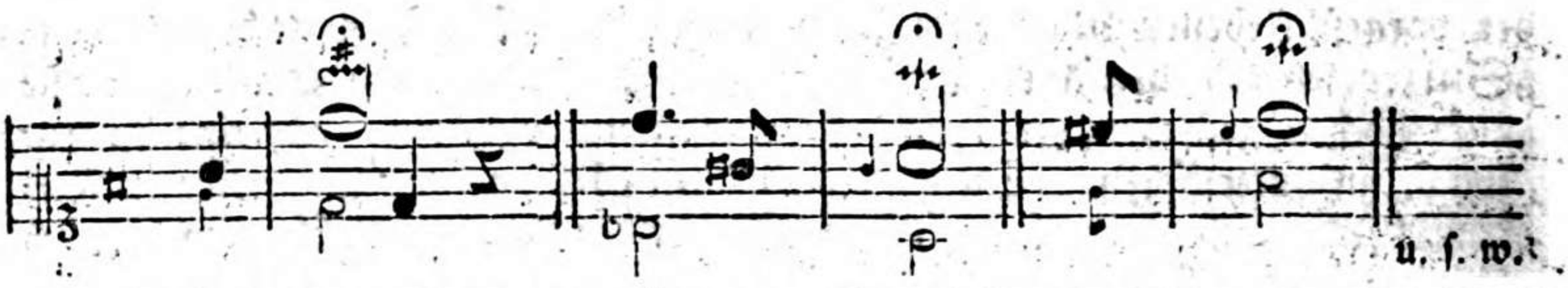
Xx 2 Doch

*) Ich kann hierbey nicht unbemerkt lassen, daß gegenwärtig verschiedene Tonsetzer beynahe zu oft, und zuweilen ohne irgend einen wichtigen Grund dazu, solche Fermaten anbringen; so wie man wenigstens noch vor kurzem von den verzierten Kadenzen zu häufigen Gebrauch machte.

**) Halbe Kadenzen heißen diejenigen Stellen eines Tonstückes, wo zwar eine Art von Ruhepunkt, (Stillstand,) aber kein völliger Schluß fühlbar wird. Durch Beyspiele läßt sich dies deutlicher erklären. Man nehme an, ein Tonstück gienge aus C, oder der Komponist wäre wenigsteus in diesen Ton ausgewichen: so würde ein völliger musikalischer Ruhepunkt, d. h. ein Tonschluß fühlbar, wenn nach dem Dreyklange oder Septimenakkorde auf der fünften Stufe, (auf der Dominante,) folglich zu G im Basse, der Dreyklang von dem angenommenen Haupttone C folgte, wie bey a). Und dies ist eine völlige oder ganze (harmonische) Kadenz. Folgte aber nach dem Dreyklange von dem Haupttone (oder der Tonica) C der Dreyklang von der Quinte, wie bey b): so entstände kein völliger Tonschluß, sondern nur die erwähnte halbe Kadenz. Die noch kleinern Ruhestellen, welche Einschnitte ꝛc. heißen, werden oft bloß in der Melodie allein fühlbar c).



Wer ausführlicher hiervon unterrichtet seyn will, den verweise ich auf den Artikel Cadenz in Sulzers allg. Theorie, auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes ꝛc. erst. Theil, S. 93. ff. auf Marpurgs kritische Briefe über die Tonkunst, zweyt. Band, S. 6. ff. u. a. m. Auch wird in dem Kapitel vom Vortrage mehr hiervon vorkommen.



Doch würde ich rathen, wenigstens in Tonstücken von wehmüthigem ꝛc. Charakter, die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen nicht in das Ganze passenden, scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.

§. 380.

Weil aber hin und wieder, besonders in affektvollen Tonstücken, Fermaten vorkommen, wobey eine zweckmäßige Verzierung allerdings von guter Wirkung seyn kann: so will ich über die nöthigsten Erfordernisse derselben ebenfalls einige Winke geben.

1) Jede Verzierung einer Fermate muß vor allen Dingen dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn.

Sehr zweckwidrig wäre es daher, wenn man in einem Adagio, welches den Charakter der Traurigkeit, der Schwermuth ꝛc. hat, in die Verzierung der Fermate muntere Passagen einmischte u. s. w.

2) Die Verzierung soll sich, genau genommen, nur auf die jedesmal von dem Komponisten dabey gebrauchte Harmonie gründen.

Liegt also, wie unten §. 381. in dem ersten Beyspiele a), der Quartsextenakkord zum Grunde, so soll eigentlich bey der Verzierung, nach Agricola's Ausdruck, kein anderer Akkord berührt werden. Doch sind hiervon die zwar ebenfalls nicht zur Harmonie gehörigen, aber bloß durchgehenden Töne ausgenommen. Ueberhaupt pflegt man es bey längern Verzierungen in Rücksicht dieser zweyten Regel so genau nicht zu nehmen.*) Nur hüte man sich bey Verzierungen der Fermaten vor förmlichen Ausweichungen in andere Töne.

3)

*) Wenn aber, nach S. 14. f. des vierten Jahrganges der allg. musikalischen Zeitung, sogar von berühmten Männern solche kurze Verzierungen der Fermaten angebracht werden, wie diese beyden, die ich zur Schonung des Raumes in Eine Notenzeile zusammen gezogen habe:



so muß dergleichen Miß- oder vielmehr Unharmonien jedes, auch nur mäßig geübte, Ohr unausstehlich finden.

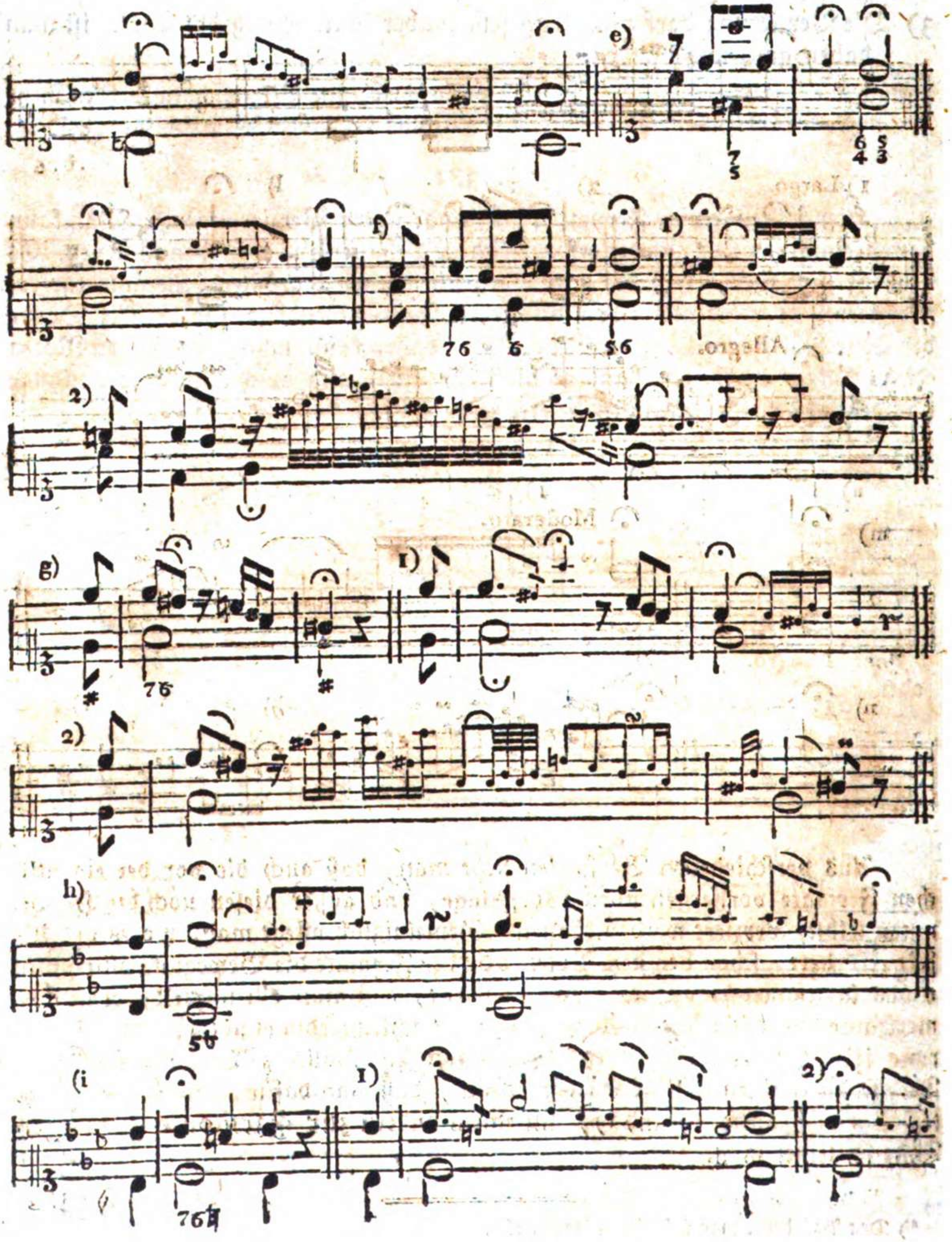
3) Die Verzierung darf nicht lang seyn; aber in Ansehung des Taktes ist man dabey ganz ungebunden.

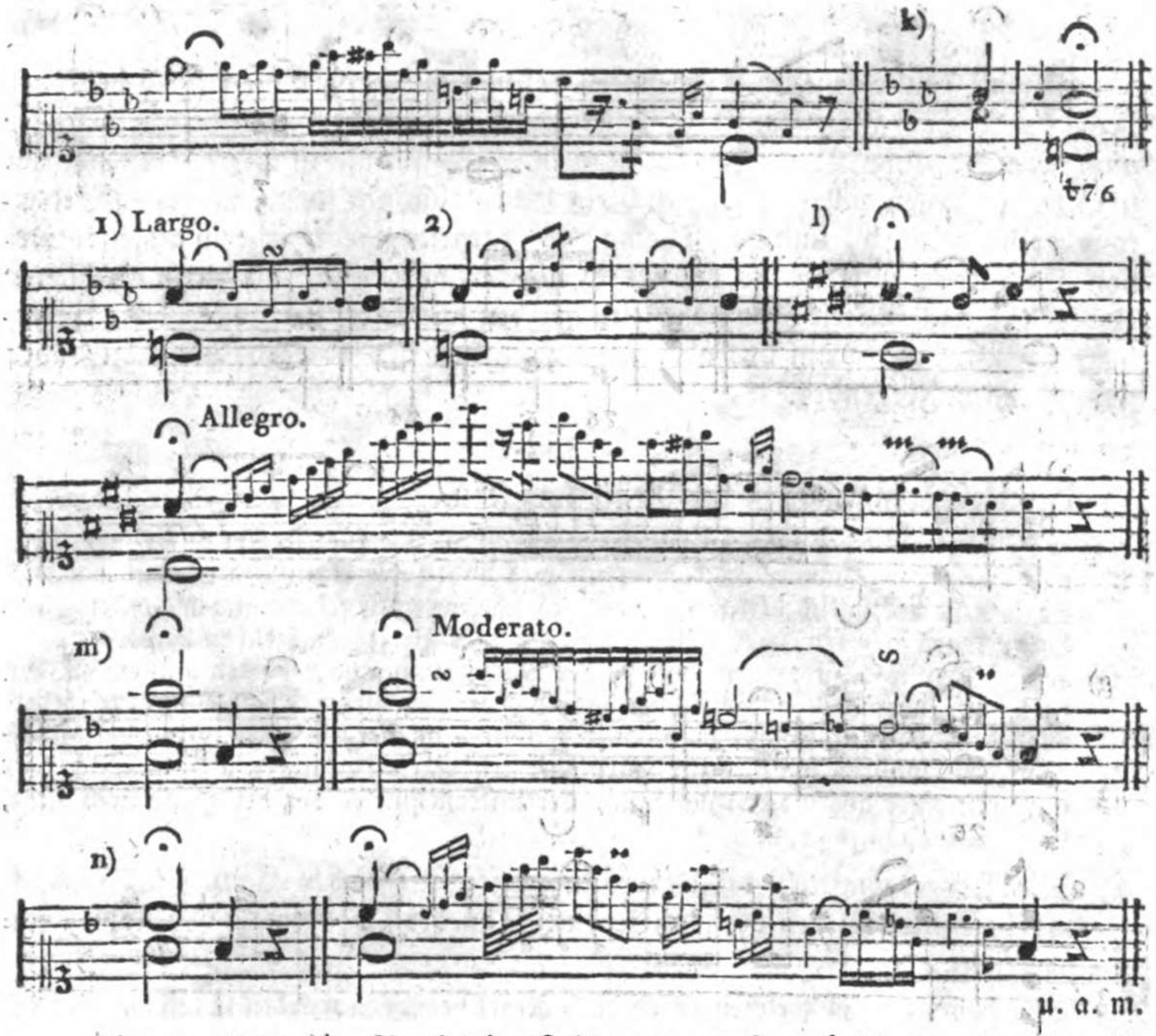
Auch die von dem Komponisten selbst vorgeschriebenen Verzierungen werden mehr nach Gefühl, als nach der wirklichen Geltung der Noten vorgetragen.

§. 381.

Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderliche Beschaffenheit derselben schließen. Es versteht sich aber, daß die hier vorgeschriebenen, größtentheils nur kurzen, Verzierungen nicht auf jeden besondern Fall anwendbar sind. Die Dauer der Töne läßt sich nicht genau bestimmen, daher kann man bey einigen Noten etwas länger verweilen, andere hingegen ein wenig geschwinder spielen, je nachdem es dem herrschenden Affekte gemäß ist.

*) Den Baß denke man sich eine Oktave tiefer.


e)
f)
g)
h)
i)
1)
2)



Aus verschiedenen Beyspielen sieht man, daß auch die vor der eigentlichen Fermate vorhergehenden Vorschläge, und außer diesen noch die Hauptnoten selbst, verziert werden können. Gemeiniglich pflegt man, wo 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, z. B. mit der Oktave, Terz ꝛc. zu endigen. Nur versteht es sich, daß man dafür, wie in dem zweyten Beyspiele unter b) und i), mit einem andern **zur Harmonie gehörigen** Tone schließen muß.

§. 382.

Außer den eigentlichen Fermaten geben unter andern die jetzt so beliebten Rondo's ꝛc. noch Gelegenheit zu willkührlichen Verzierungen; ich will daher auch hierüber einige Bemerkungen machen. Da mit diesen Fermaten — wenn man sie so nennen will — gewöhnlich ein Hauptabschnitt in irgend einem Nebentone geendigt wird, und das Thema mehrentheils wieder in dem angenommenen Haupttone eintritt: so kommt es hierbey vorzüglich auf einen geschickten Uebergang an. Viele Komponisten schreiben aus guten Gründen diese Uebergänge selbst vor; wenn das aber nicht geschehen ist, so beobachte man dabey hauptsächlich Folgendes.

§. 383.

1) Der Uebergang muß in der Regel 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 diejenigen Töne, welche nicht zur jedesmaligen Tonleiter des Haupttones gehören, und folglich ein zufälliges Versetzungszeichen bekommen haben, wieder so anzubringen, wie sie der Vorzeichnung nach heißen müssen. Wenn z. B. ein Tonstück b vorgezeichnet hat, wofür aber mehrere Takte hindurch h gebraucht worden ist, so lasse man das erwähnte b wieder als einen nicht bloß durchgehenden, sondern wirklich zur Harmonie gehörigen Ton 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 den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme (Melodie) einzuleiten.

(Zwey Beyspiele, in welchen gegen diese Regel verstoßen worden ist, folgen §. 384. bey dem 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.

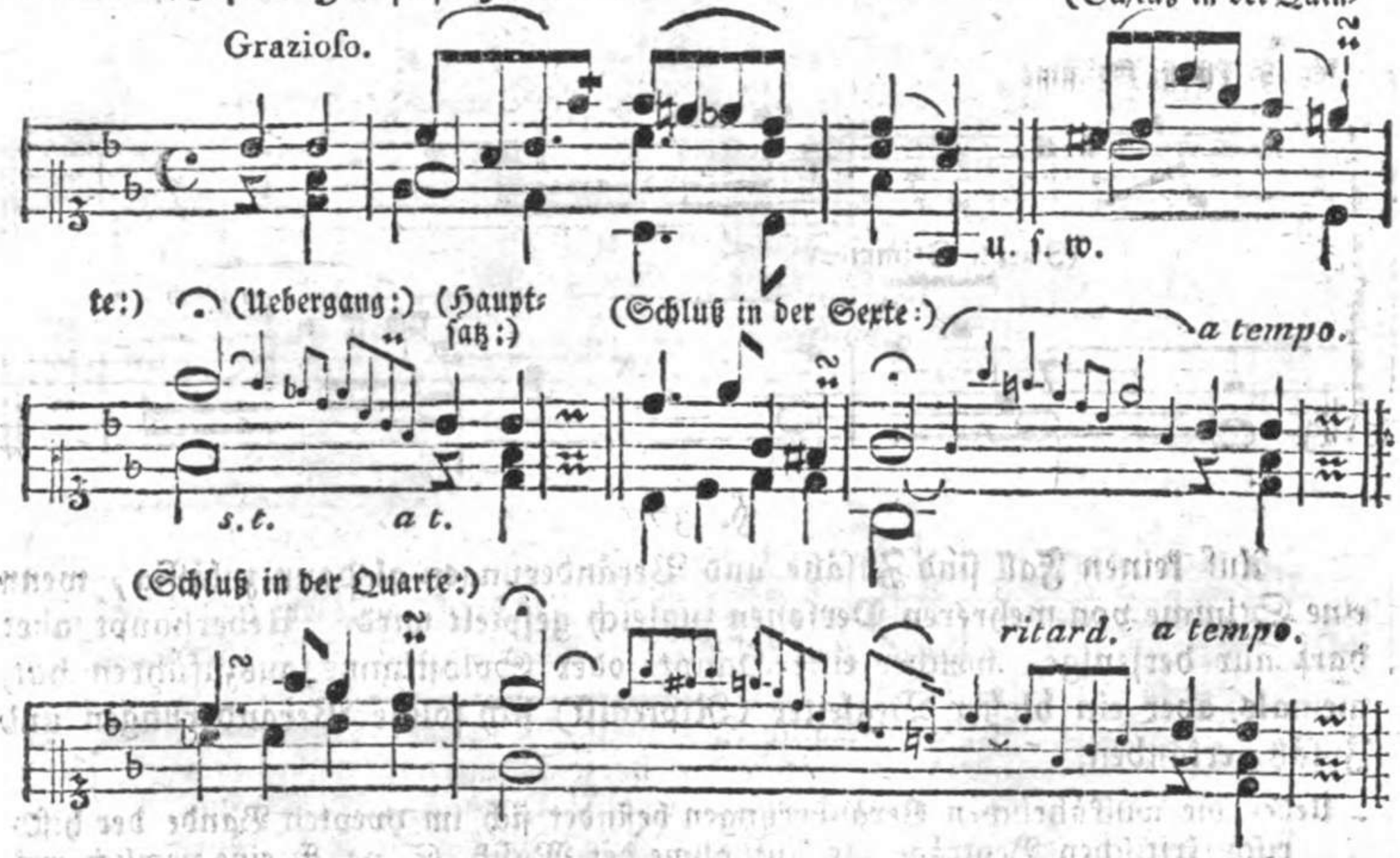
(Ich beziehe mich deshalb auf die erste und dritte Anmerkung zu §. 380.)

§. 384.

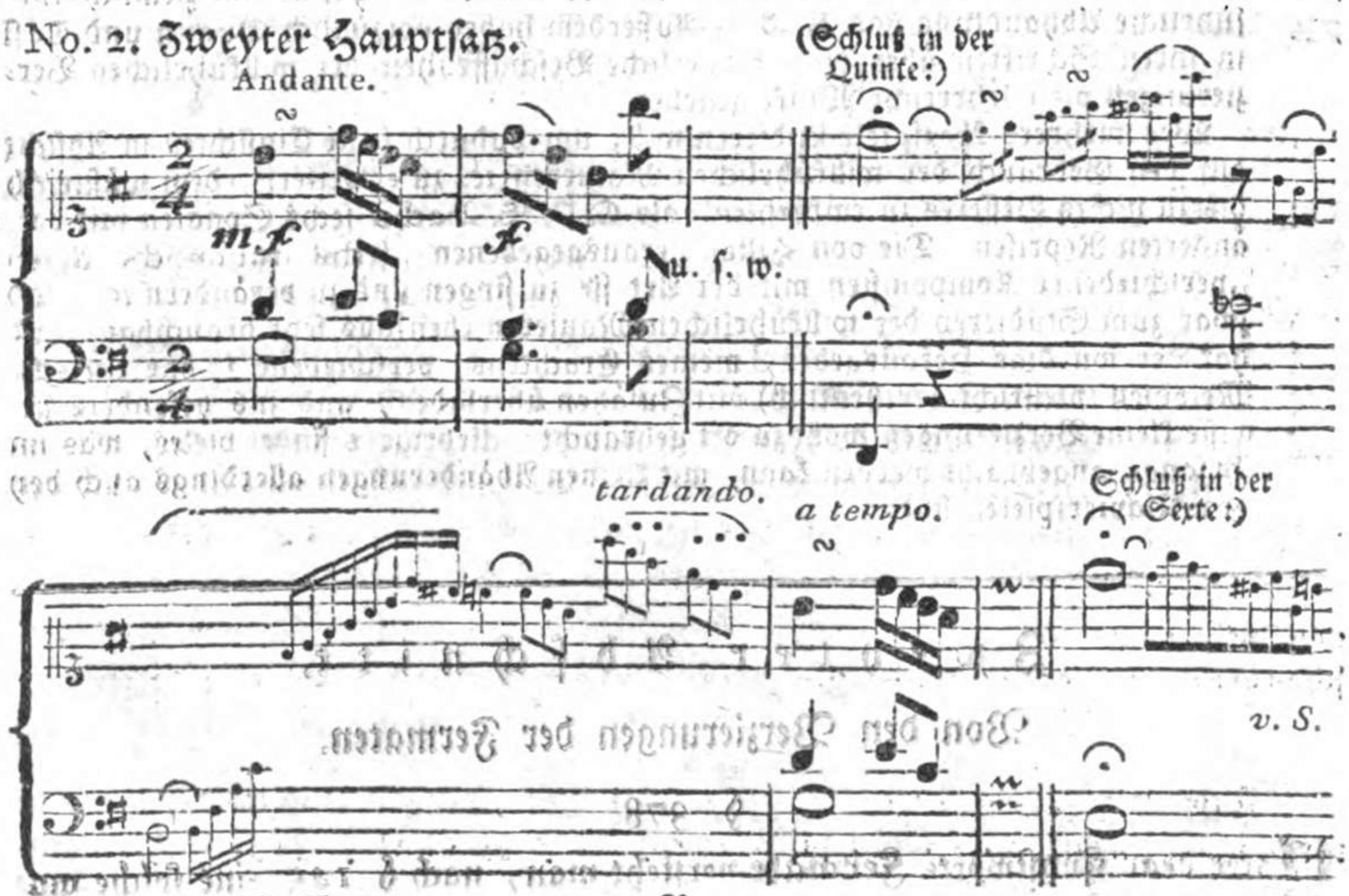
Die folgenden Beyspiele mögen statt einer nähern Erklärung dieser drey Regeln dienen. In jedem Hauptsatze habe ich die Melodie absichtlich mit einem andern Intervalle, nämlich in No. 1. mit der Oktave, in No. 2. mit der Terz ꝛc. von dem angenommenen Haupttone anfangen lassen.

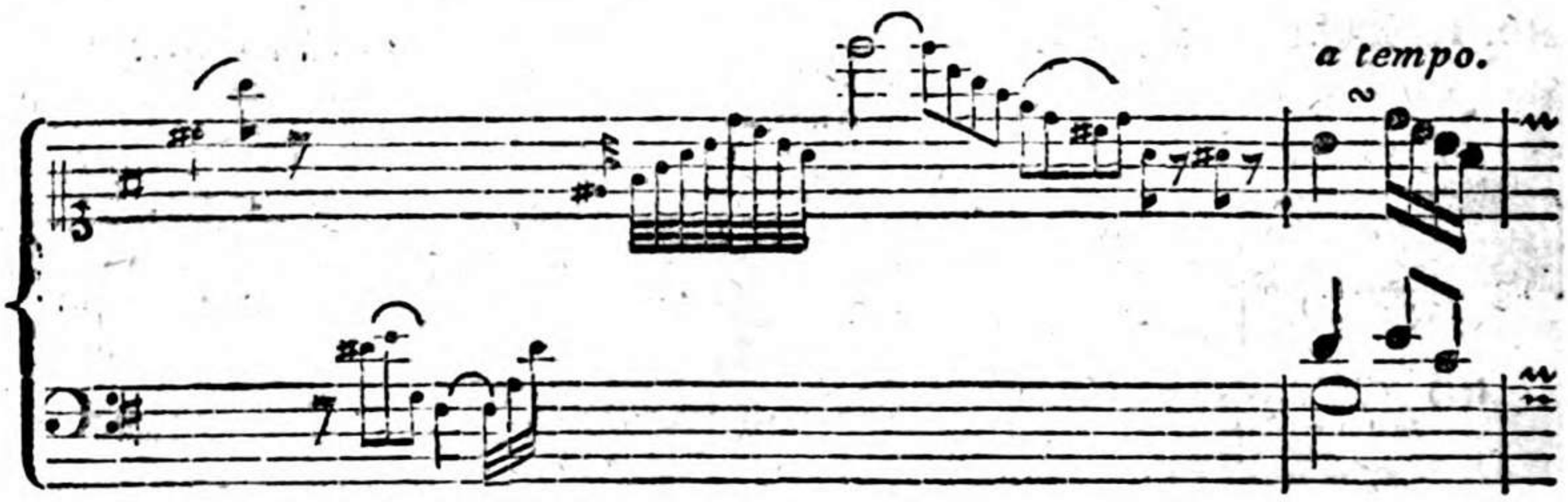
No. 1.

No. 1. Erster Hauptsatz.

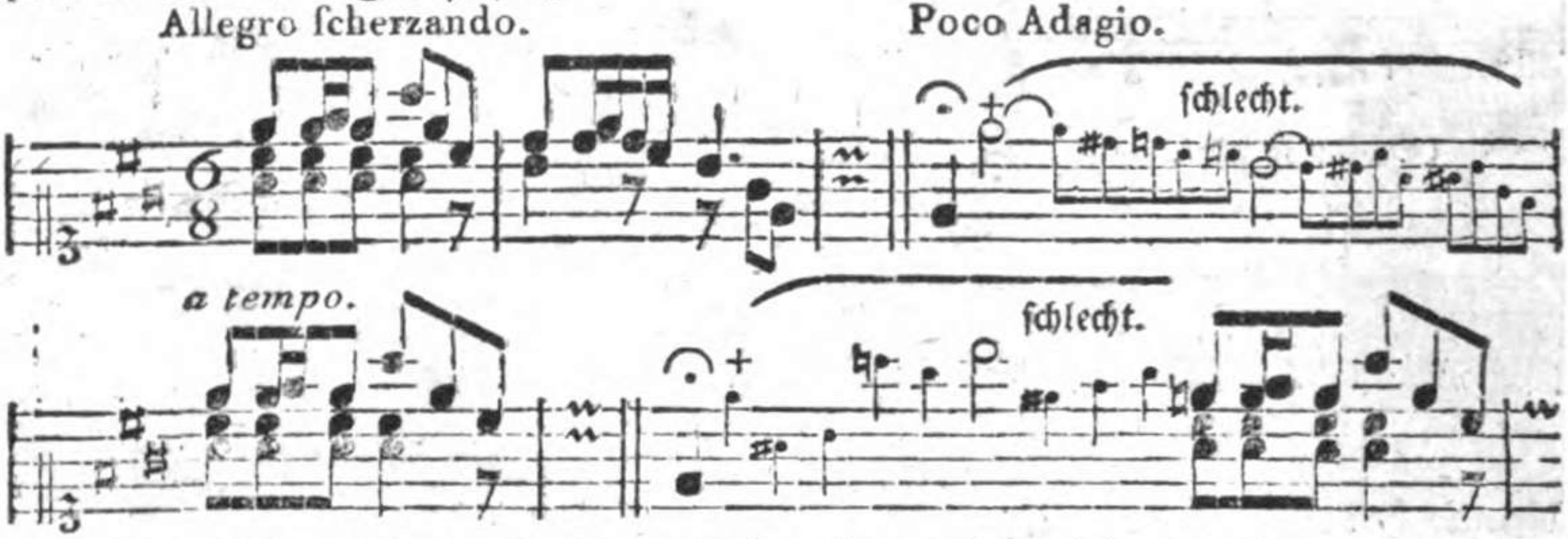


No. 2. Zweyter Hauptsatz.





No. 3. Dritter Hauptsatz.



Die kleinen Noten in diesen Uebergängen bezeichnen die Dauer der Töne ebenfalls nicht ganz genau. (§. 381.)

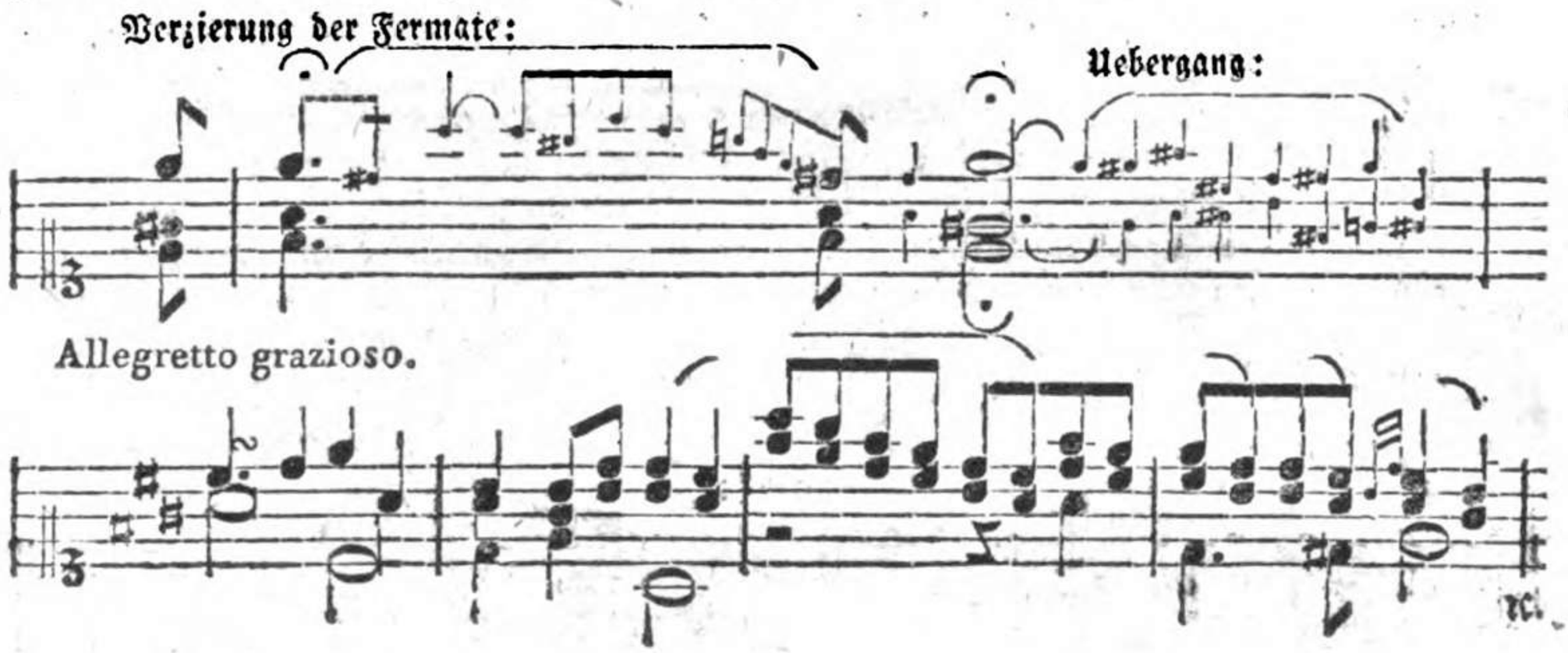
Daß auch die linke Hand an der Ausführung Theil nehmen kann, erhellet aus den Uebergängen des zweyten Hauptsatzes. Ich sehe nicht ein, warum man diese Hand davon ausschließen wollte, wenn durch sie die Ausführung erleichtert und mannigfaltiger werden kann. Uebrigens dürften die beyden Uebergänge in No. 2. vielleicht ein wenig zu lang seyn. Wiewohl man in den Tonstücken verschiedener neuerer Komponisten mit unter noch ungleich längere Uebergänge, oder vielmehr kurze Fantasien u. dgl. vorgeschrieben findet.

Die letztern zwey mit + bezeichneten Uebergänge sind in mehr als Einer Rücksicht schlecht. Denn 1) führen sie nicht gehörig 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 den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme, nämlich in die Quinte des Haupttones ein.

§. 385.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Man sucht dabey die §. 380 und §. 383. enthaltenen Re-

Regeln zu befolgen, und übrigens das Ganze so gut als möglich mit einander zu verbinden. Hier ist ein kurzes Beyspiel von dieser Art.



Dritter Abschnitt.

Von den verzierten Kadenzen.

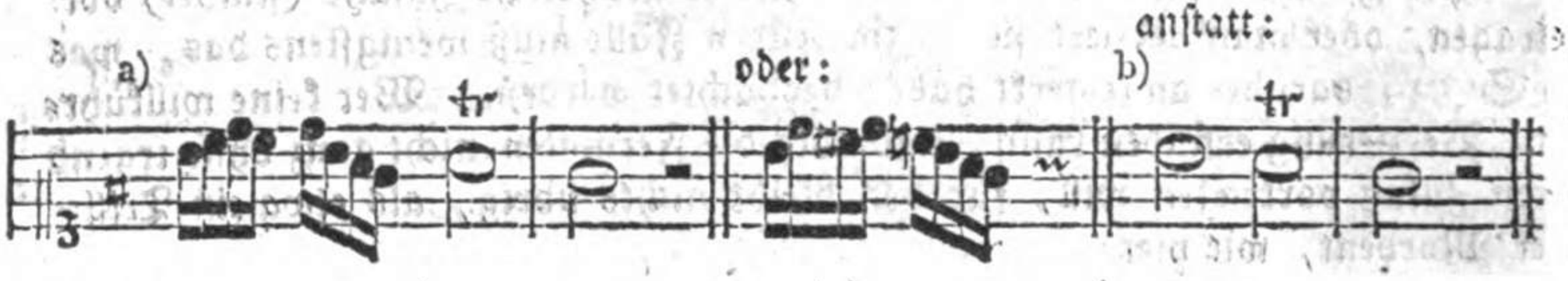
§. 386.

Das Wort Kadenz kommt hauptsächlich in zweyerley Bedeutung vor. Einmal versteht man darunter überhaupt jeden Tonschluß — welcher auf die S. 347. 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, 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 erwähnten Tonschlüssen nicht die Rede ist.

Vorzugsweise, oder im engern Sinne, bezeichnet das Kunstwort Kadenz „die willkührlichen Verzierungen oder Zusätze, welche bey aufgehaltenem Takte und bey unterbrochener Begleitung vor einem völligen Tonschlusse, nämlich nach dem Eintritte des Quartsextenakkordes über der jedesmaligen Dominante, in der Hauptstimme, oder auch in mehreren solchen Stimmen zugl ich angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote mit einem Triller geendigt werden.“ Diese Kadenzen, die in gewisser Rücksicht füglich Fantasien heißen kön-

können, sind es also, worüber ich in dem gegenwärtigen Abschnitte einige Bemerkungen machen will.

Ehedem brachte man vor den Tonschlüssen bloß solche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten im Takte ꝛc. erforderten, wie etwa in dem nachstehenden Beyspiele a). Diese so genannten figurirten Kadenzen gefielen vermuthlich, man verlängerte daher die Zusätze, und band sich dabey nicht mehr so strenge 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. Die jetzt gewöhnlichen Einleitungen oder Vorbereitungen zur Kadenz sollen ungefähr im Jahre 1750. eingeführt worden seyn.



§. 387.

Ich würde nichts Neues sagen, sondern schon oft geführte Klagen wiederholen, wenn ich mich gegen den sehr großen Mißbrauch der verzierten Kadenzen erklärte. Denn nicht selten scheint es, ein Konzert ꝛc. werde bloß der Kadenzen wegen gespielt. — Man schweift dabey öfter nicht nur in Absicht auf die zweckmäßige Länge aus, sondern bringt noch überdies allerley Passagen ꝛc. darin an, die auf das vorhergegangene Tonstück nicht die geringste Beziehung haben, so daß dadurch der 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 mög-

*) Daß man sich schon früher der oben erwähnten figurirten Kadenzen (ohne Aufhalten im Takte) bedient habe, beweist unter andern eine kleine Schrift: *Musica moderna practica etc.* von J. A. Herbst. Der etwas lange, hier aber abgekürzte, deutsche Titel dieser im Jahre 1658. zu Frankfurt am Mayn gedruckten Schrift heißt: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige Italienische Manier, mit geringer Mühe recht gründlich können unterrichtet werden u. s. w. mit allerhand *Cadenzen* vermehret, und zum dritteumahl in Druck verfertiget ꝛc.“

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

§. 388.

Man kann die verzierten Kadenzen in zwey Hauptklassen eintheilen. In die erste Klasse gehören, dieser gewöhnlichen Eintheilung zu Folge, die einfachen oder einstimmigen,*) in die zweyte aber die doppelten und mehrstimmigen Kadenzen.

Wo eine Kadenz angebracht werden soll, dies pflegen die Komponisten mehrentheils selbst, und zwar durch ⌒ anzudeuten. (S. 138.)**) Hat der Tonsetzer die Kadenz beygefügt — wie es oft aus guten Gründen geschieht — so trägt der Spieler wenigstens einzelne, ins besondere aber die *ad libitum etc.* überschriebenen Stellen derselben mehr nach Gefühl, als taktmäßig vor. Denn auch hierbey dürfen nicht alle Noten genau nach der ihnen eigentlich zukommenden Geltung gespielt werden. Wie aber eine einfache Kadenz beschaffen seyn muß, das bestimmen die folgenden Regeln.

§. 389.

1) Die Kadenz soll, wenn ich nicht sehr irre, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, nicht nur unterhalten, sondern ihn auch bis zum möglichsten Grade verstärken. Dies wird am sichersten bewirkt, wenn sie die wichtigsten Hauptgedanken in äußerst gedrängter Kürze darstellt, oder doch durch ähnliche Sätze in Erinnerung bringt. Sie muß daher auf das vorgetragene Tonstück die genaueste Beziehung haben, oder vielmehr ihren Stoff der Hauptsache nach aus demselben hernehmen.

Ist dies 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 Stellen, zwar nicht ganz, aber doch abgekürzt, 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.***) (Eine Kadenz von

*) Richtiger würde man dafür im Allgemeinen wohl sagen: die nur für Ein Instrument ꝛc. bestimmten Kadenzen; denn z. B. für das Pianoforte u. dgl. ist eine Kadenz mit unter ziemlich vollstimmig. (Mozart, zweytes Heft, S. 24; desgl. Konzert aus Es dur u. a. m.)

**) 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.

***) Der ungenannte Verfasser einer kleinen erst 1796. heraus gekommenen Schrift: Blicke in das Gebiet der Künste ꝛc. schreibt S. 91: „Jedermann weiß ja, daß in ihnen (den Cadenzen) „die Hauptideen des Satzes flüchtig, in sonderbaren Beziehungen und Stellungen erwähnt, das

von dieser Art, mit einer Einleitung in das darauf folgende Thema, befindet sich unter andern im ersten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 60.)

2) Muß die Kadenz, so wie jede willkührliche Verzierung, nicht so wohl aus geflissentlich angebrachten Schwierigkeiten, als vielmehr aus solchen Sätzen ꝛc. bestehen, welche (der ersten Regel zu Folge) dem Hauptcharakter des Tonstückes angemessen sind.

Viele übrigens recht gute Spieler haben das schädliche Vorurtheil, man müsse in der Kadenz ohne Ausnahme hauptsächlich große Fertigkeit zu zeigen suchen. Daher mischen sie oft, z. B. in Kadenzen zu einem Adagio von schwermüthigem Charakter, die bunteſten und schwersten Passagen ein, da doch in diesem Falle bloß 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.

Wie und wodurch aber der eine oder der andere Charakter ausgedruckt werden kann, darüber muß man in einer Anweisung zur Komposition die nöthige Belehrung suchen. Hier würde die Aufzählung aller der dazu erforderlichen Mittel zu weit führen.

3) Die Kadenzen dürfen, besonders in Tonstücken, welche den Charakter der Traurigkeit ꝛc. haben, 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 mehrere Minuten dauern, oder wohl gar dem gespielten Tonstücke in Ansehung der Länge ziemlich gleich kommen, keinesweges zu entschuldigen.

4) Ausweichungen in 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 das Gesetz der Einheit, welches bekanntlich in allen Werken der schönen Künste befolgt werden muß. (Ueberdies soll die Kadenz, der ersten Regel gemäß, nur eine äußerst gedrängte Darstellung der Hauptgedanken des Ganzen seyn.)

Ur-

„das Tempo ungemessen seyn muß u. s. w. Jedermann, sag' ich, weiß das; nur die Kompo„nisten (wissen es) nicht, die uns so reichlich mit Sammlungen von Cadenzen aus allen „Tonarten beschenken. Daß solche überall hin passende Cadenzen Undinge sind, springt in die „Augen." Milchmeyer hingegen behauptet: „Die so genannte Cadenze, die von allen begleitenden Instrumenten einige Takte vorhero vorbereitet wird, und bey der man nun eine längere Zeit verweilen, seinen Gedanken und seinem erfinderischen Geiste freyen Lauf lassen, „und Accorde, Gänge, Manieren, Läufe u. dgl. machen kann, welche mit dem Stücke „selbst in keiner Verbindung stehen, und den vorher gespielten Gängen nicht im „geringsten gleichen." (Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 44.) Ich will annehmen, dies solle bloß eine Satyre auf gewisse Kadenzen seyn. Denn wer könnte wohl im Ernste so etwas lehren?

Ursprünglich lag bey den Kadenzen bloß der Quartsextenakkord, und allenfalls noch der darauf folgende Dreyklang zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieser Bezirk in Absicht auf die Harmonie und Modulation wohl zu enge seyn. Man kann daher bey der jetzigen Beschaffenheit der Tonstücke allerdings ausweichen; nur verweile man in Nebentönen ꝛc. nicht zu lange. Denn auch bey Kadenzen muß der Hauptton gleichsam herrschend bleiben. Hiergegen wird ebenfalls häufig gefehlt, weil Viele in dem Wahne stehen, je weiter man in der Kadenz ausschweife, desto meisterhafter sey sie.

5) So wie die Einheit zu einem wohlgeordneten Ganzen erfordert wird, eben so nöthig ist dabey die Mannigfaltigkeit, wenn anders der Zuhörer nicht ermüden soll. Daher darf auch in einer Kadenz kein Gedanke*) weder in ebendemselben Tone, noch in einem andern, oft wiederholt werden.

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.

6) Eine Kadenz braucht zwar nicht gelehrt zu seyn, aber Neuheit, Witz, Reichthum an Ideen ꝛc. sind desto unentbehrlichere Erfordernisse derselben.

Man weiß den Endzweck der Kadenzen, und wird daher leicht begreifen, daß durch alltägliche Gedanken die Erwartung des Zuhörers wohl nicht befriedigt werden kann. Daher bringe man in Kadenzen so viel Unerwartetes und Ueberraschendes an, als es der Einheit unbeschadet nur immer möglich ist.

7) Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müssen bloß 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 gleichen, als ein regelmäßig ausgearbeitetes Tonstück seyn.**) (Doch hat man dabey die erste Regel nicht zu vergessen.)

Ob-

*) Diejenigen, die nicht einräumen wollen, daß es musikalische Gedanken gebe — weil wenigstens der Laie in der Kunst sich bey Tönen keine klaren Vorstellungen machen kann — werden mir erlauben, diesen üblichen Kunstausdruck so lange zu gebrauchen, bis dafür ein allgemein passender eingeführt worden ist.

**) Vielleicht ließe sich die Kadenz nicht unschicklich mit einem Traume vergleichen. Man durchträumt nämlich oft wenige Minuten von wirklich erlebten Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne genauen Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn aller Umstände. So auch bey der Kadenz. — Sehr schön und treffend druckt sich der Verfasser der oben genannten kleinen Schrift: Blicke in das Gebiet ꝛc. S. 90. mit folgenden Worten darüber aus: „Noch einmal sammlet er (der Geist des Spielers) „den Rest seiner Kräfte, noch einmal will er sich den Genuß seines Entzückens erringen. Es gelingt ihm — er fliegt auf: aber mit heftiger, merklicher Anstrengung. Die „Bilder des so eben ausgedrückten umschweben ihn noch; aber sie rauschen vorüber — schnell, „gedrängt, verworren u. s. w."

Obgleich bey einzelnen Stellen der Kadenz so wohl die Bewegung, als die Taktart des vorhergegangenen Tonstückes beybehalten werden kann, so hat man sich doch auch in dieser Rücksicht vor allzu großer Einförmigkeit zu hüten. Bald eine Art von Arioso, bald eine dem Charakter des Tonstückes angemessene Passage: nun ein lang ausgehaltener Ton, wobey man gleichsam erst auf die Folge denkt; sodann wieder eine unerwartete Wendung in einen andern Ton — kurz, Abwechselung — ich möchte beynahe sagen anscheinende Unordnung*) — macht die Kadenz unterhaltend und zweckmäßig.

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

Dies ist selbst alsdann nöthig, wenn man einen Akkord langsam oder geschwind bricht. Ein mäßig geübtes Ohr wird fühlen, daß in diesem Beyspiele:



nach dem f nicht c, sondern e hätte folgen sollen. Gleichwohl liegen öffentlich heraus gekommene Kadenzen vor mir, worin auch sogar gegen diese Regel verstoßen worden ist.

9) Uebrigens muß jede Kadenz, folglich auch eine bereits vorher entworfene und aufgeschriebene oder auswendig gelernte, so vorgetragen werden, als wäre es eine Fantasie, die nur erst während der Ausführung selbst erfunden würde.

In der vorhin erwähnten Schrift: Blicke in das Gebiet ꝛc. heißt es S. 91: „Mir „scheint es aber, als wenn man selbst mit dem Aufschreiben der Cadenzen — be„sonders bey nicht selbst verfertigten Concerten — bedenklicher seyn sollte; denn „mich dünkt die Schwierigkeit offenbar weit größer, eine niedergeschriebne Ca„denz vollkommen d. h. nach den Forderungen der Natur der Sache vorzutra„gen, als eine extemporierte.“ Allein einmal zugegeben, daß der Verfasser hierin unbedingt Recht hätte, und auch dies abgerechnet, daß überhaupt bey weitem nicht Jeder, der übrigens sehr brav spielt, eine zweckmäßige Kadenz verfertigen kann: so halte ich doch das Extemporiren derselben für ein etwas gewagtes Unternehmen, da selbst der talentvollste Musiker wohl schwerlich zu jeder Zeit und unter allen Umständen dazu aufgelegt seyn dürfte, sogleich auf der Stelle eine wirklich gute, dem gespielten Tonstücke vollkommen entsprechende, Kadenz zu erfinden. Wer wollte es aber vor einer zahlreichen Versammlung — deren größerer Theil bekanntlich gerade bey der Kadenz am aufmerksamsten zu seyn, und jetzt etwas ganz Vorzügliches zu erwarten pflegt — bloß auf gut Glück ankommen lassen! Ich wenigstens würde lieber den sicherern Weg wählen, und die Kadenz nicht nur vorher entwerfen, sondern sie auch, des Memorirens ungeachtet, zur Vorsorge aufgeschrieben vor mich legen, um nöthigen Falles einen Blick auf das Blatt thun zu können. Ob aber eine wirklich gute Kadenz bereits vorher entworfen war, oder nur so eben erst erfunden wird, dies kann in Absicht auf die Hauptsache,

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

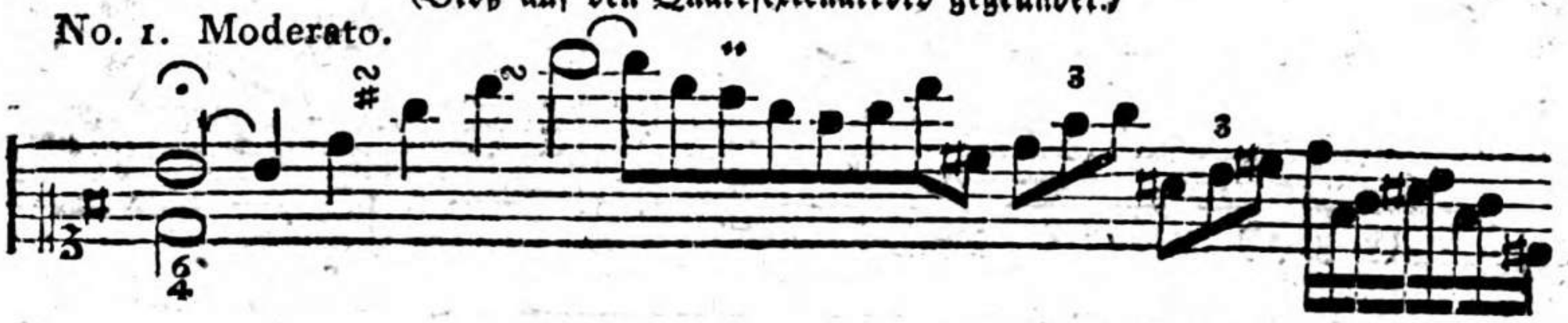
sache, nämlich auf ihre Wirkung, keinen Unterschied machen; vorausgesetzt, daß die Ausführung so ist, wie sie der obigen Regel zu Folge seyn soll.*)

§. 390.

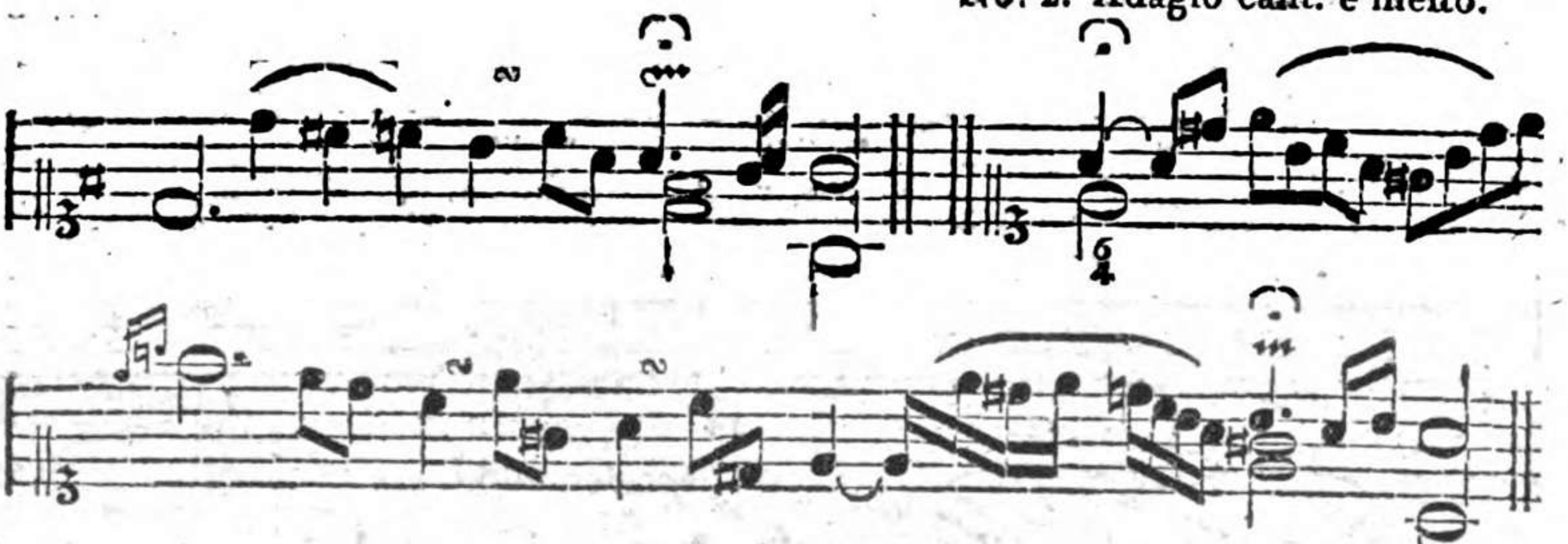
Wenn ich hier einige kurze Kadenzen von verschiedenem Charakter ꝛc. einrücke, so geschieht es bloß, um durch diese Beyspiele die erforderliche Einrichtung derselben wenigstens im Kleinen einigermaßen zeigen zu können. Aus den obigen Regeln folgt, daß es unmöglich ist, Kadenzen zu entwerfen, die als Muster zu gebrauchen oder nachzuahmen sind.

(Bloß auf den Quartsextenakkord gegründet.)

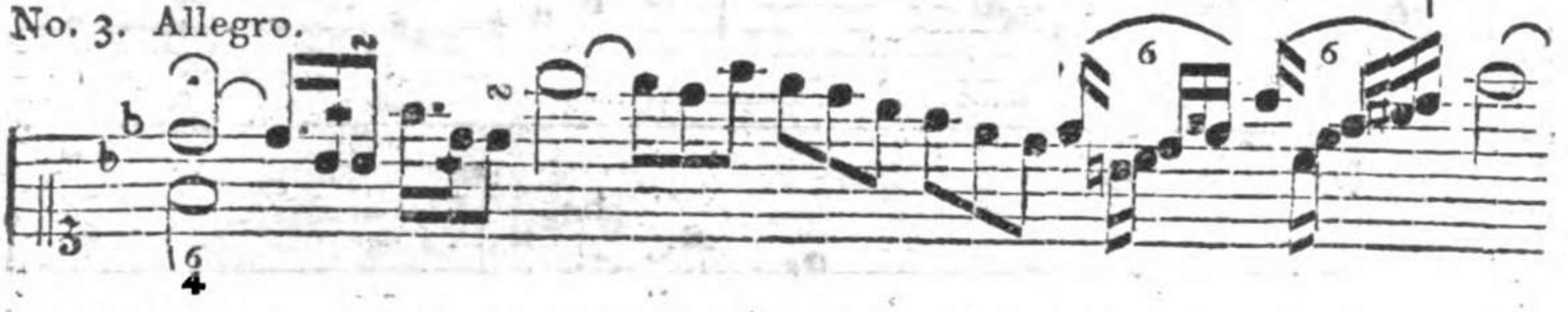
No. 1. Moderato.



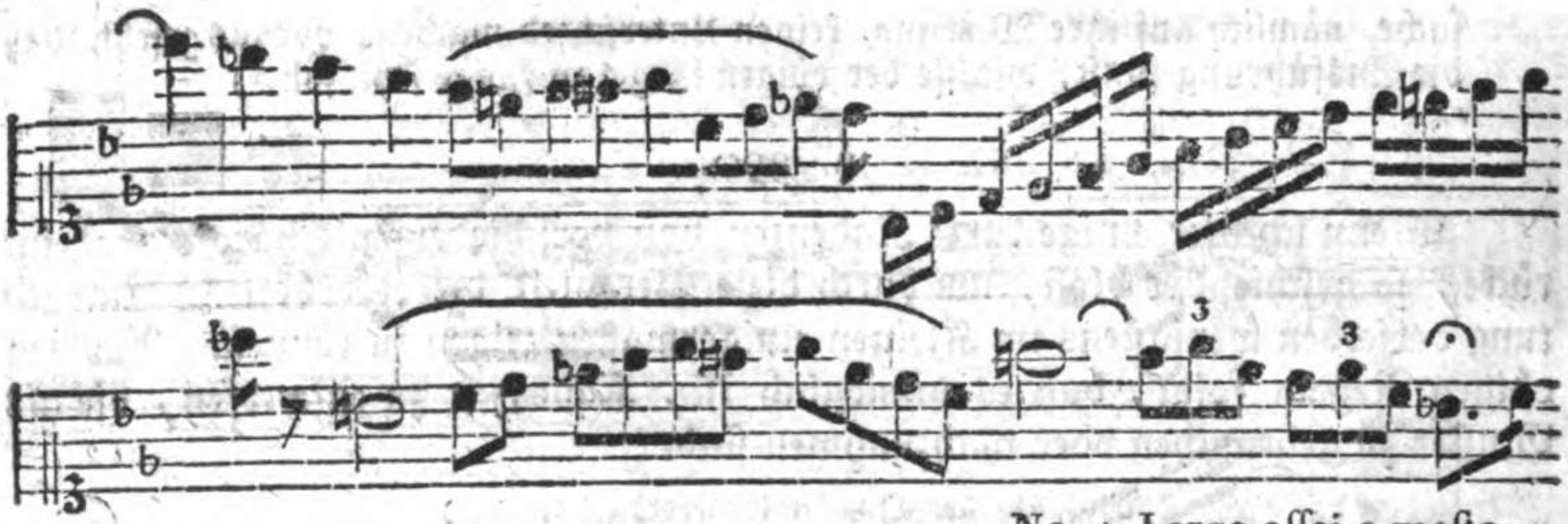
No. 2. Adagio cant. e mesto.



No. 3. Allegro.



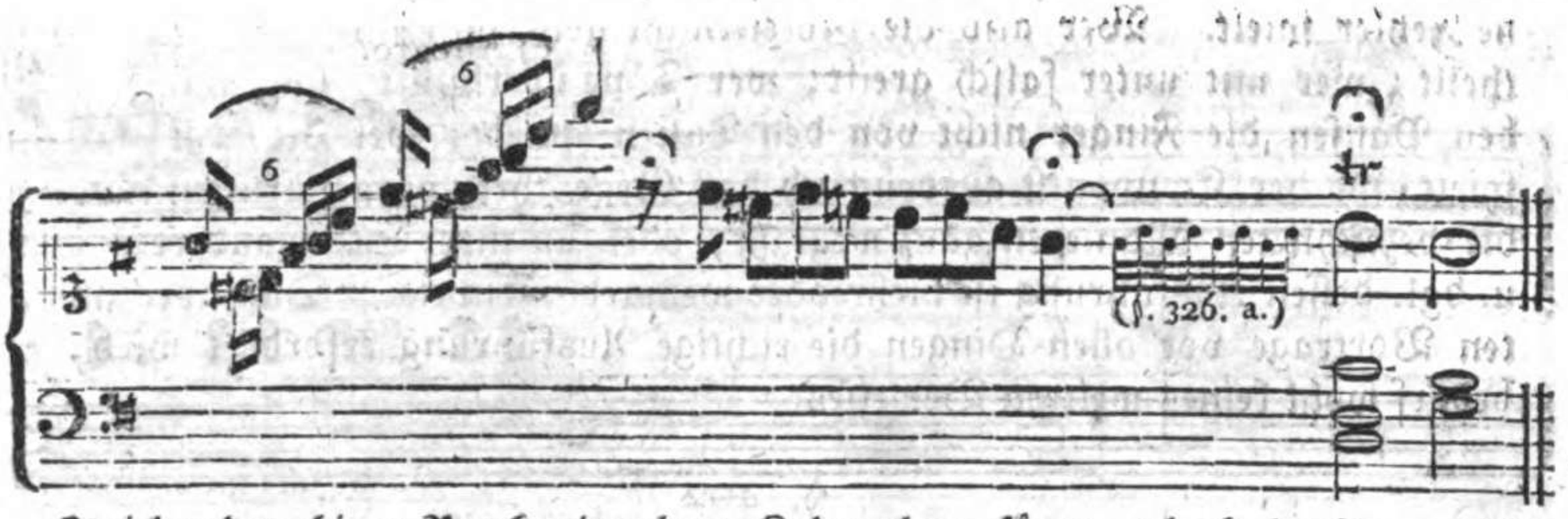
*) Ehedem suchten die Musiker, besonders die Sänger auf der Bühne, sogar doppelte Kadenzen erst während der Ausführung (oder, wie man gewöhnlich sagt, aus dem Stegreife) zu erfinden. Wer die Schwierigkeiten einer solchen Kadenz — wovon ich bald mehr sagen werde — nur einigermaßen kennt, der wird leicht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



No. 4. Largo assai e mesto.



No. 5. Allegro molto.



Zu jeder der obigen Regeln eine eigene Kadenz beyzufügen, erlaubt der Raum nicht. Auch sind einige von diesen Regeln, ohne ein vorhergegangenes Tonstück, gar nicht anwendbar. 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.

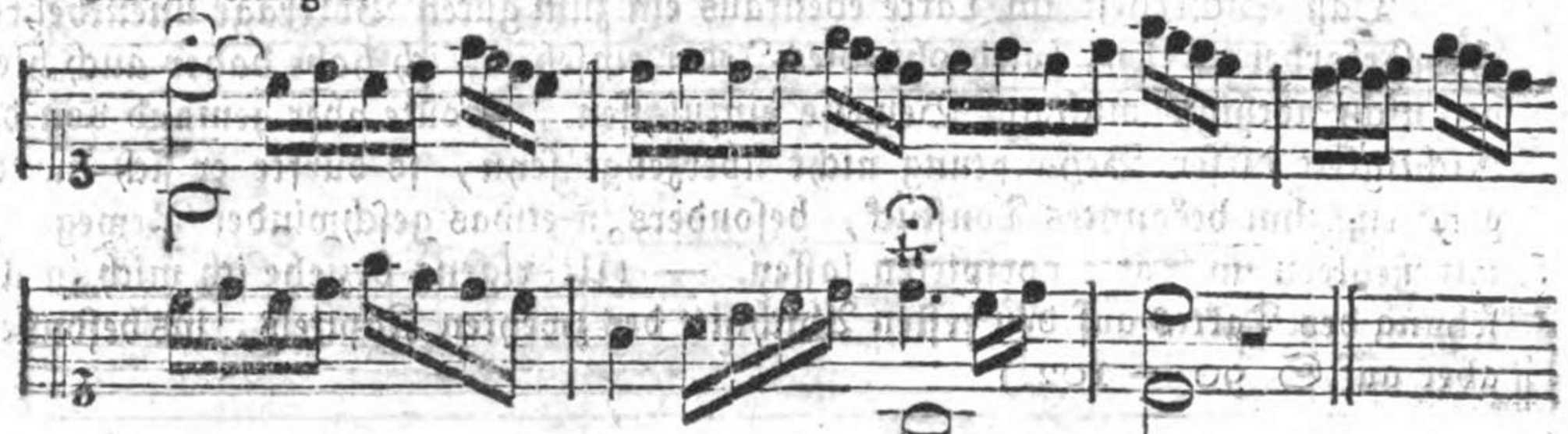
§. 391.

Hier folgen einige vortreffliche Muster — höchst elender Kadenzen.

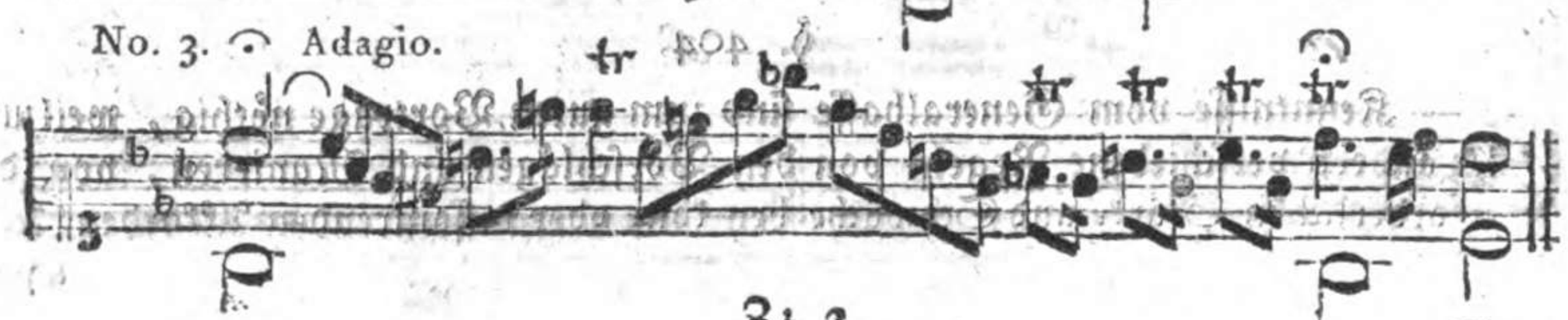
No. 1. Moderato.



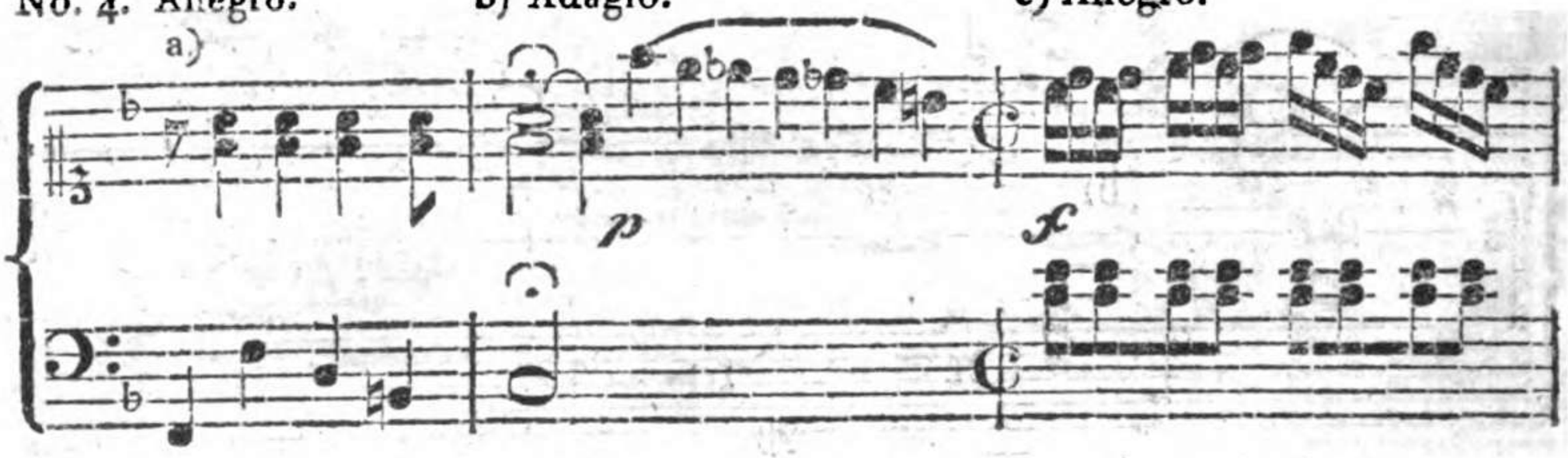
No. 2. Allegro.

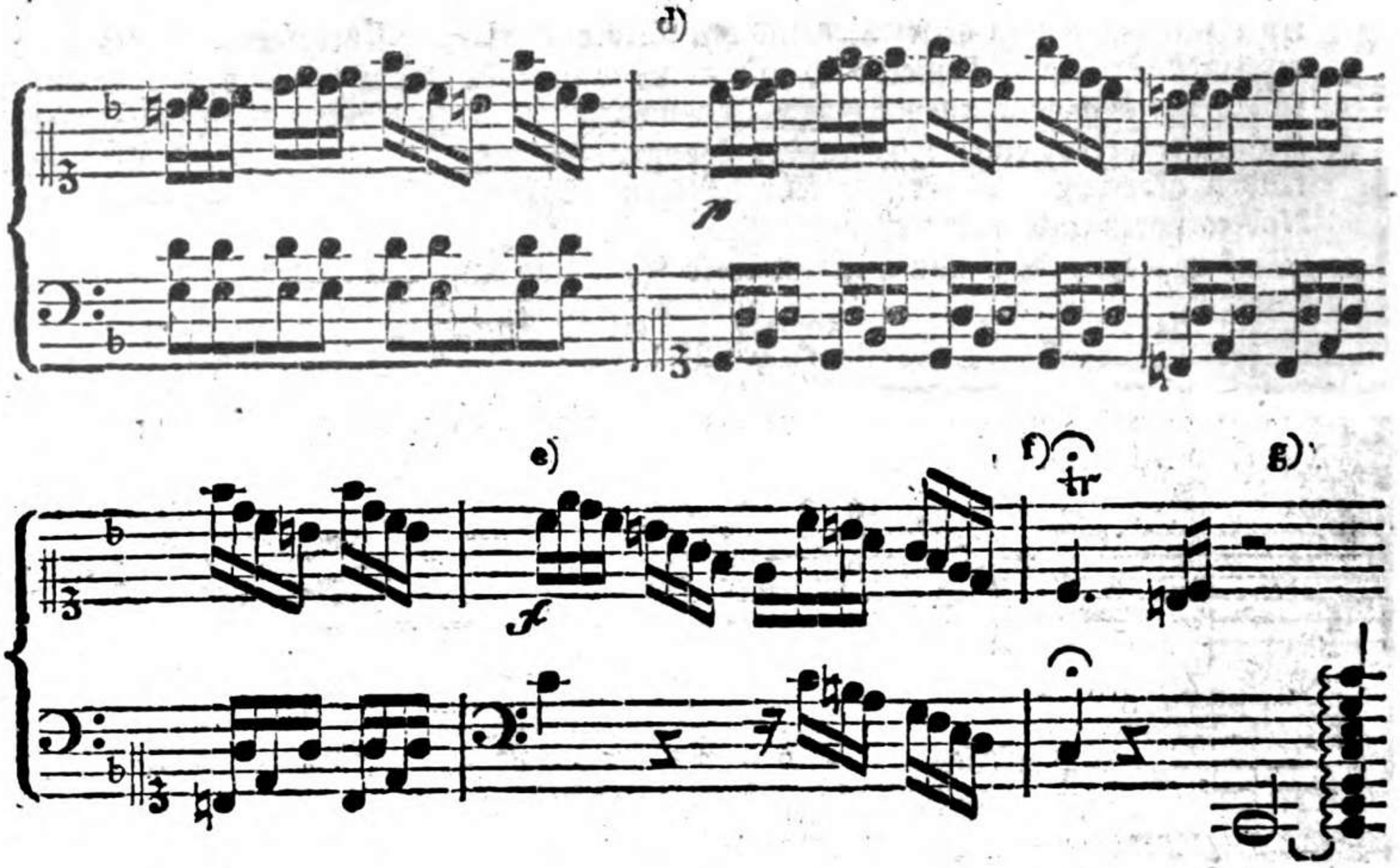


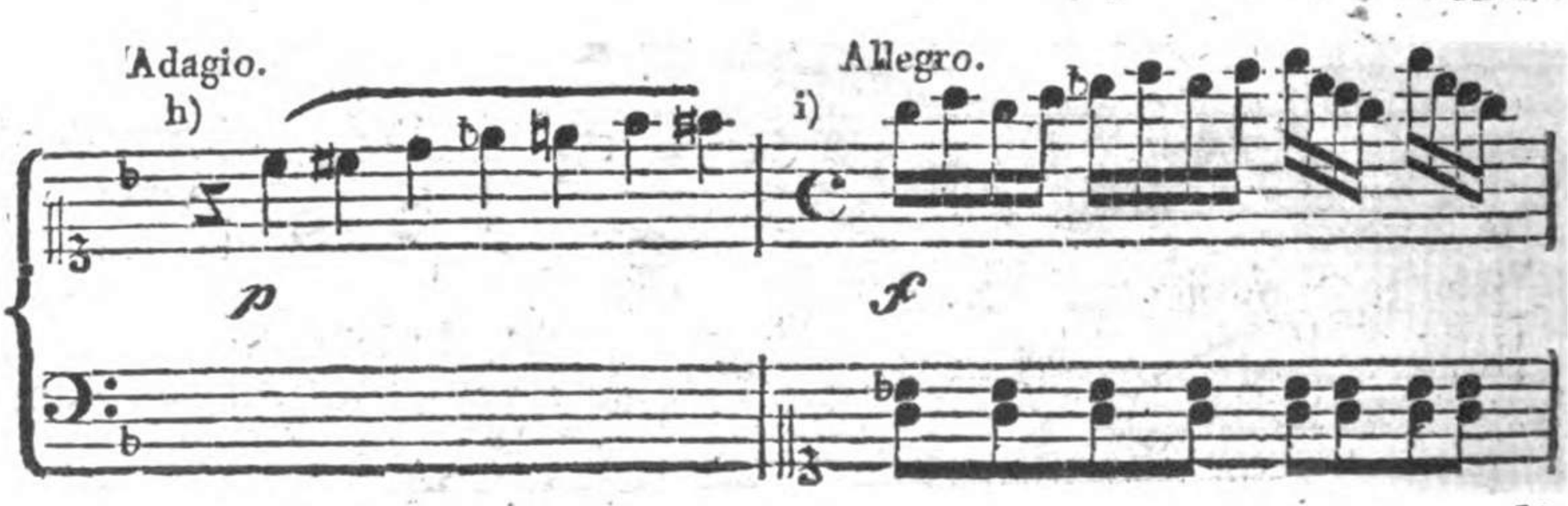
No. 3. Adagio.

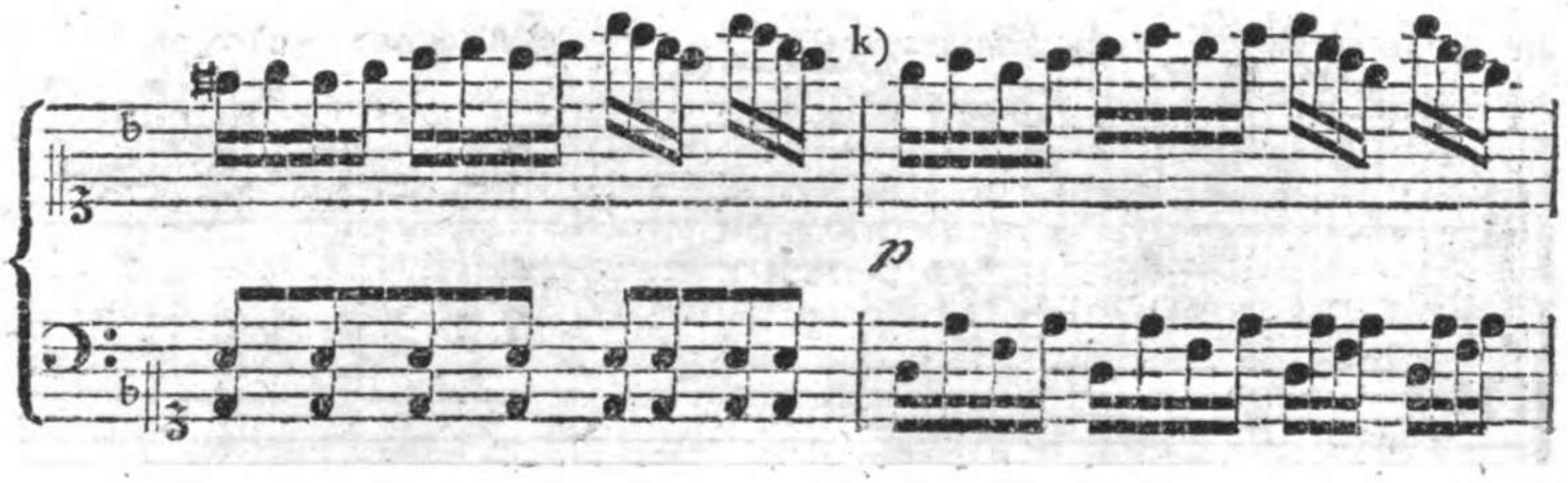


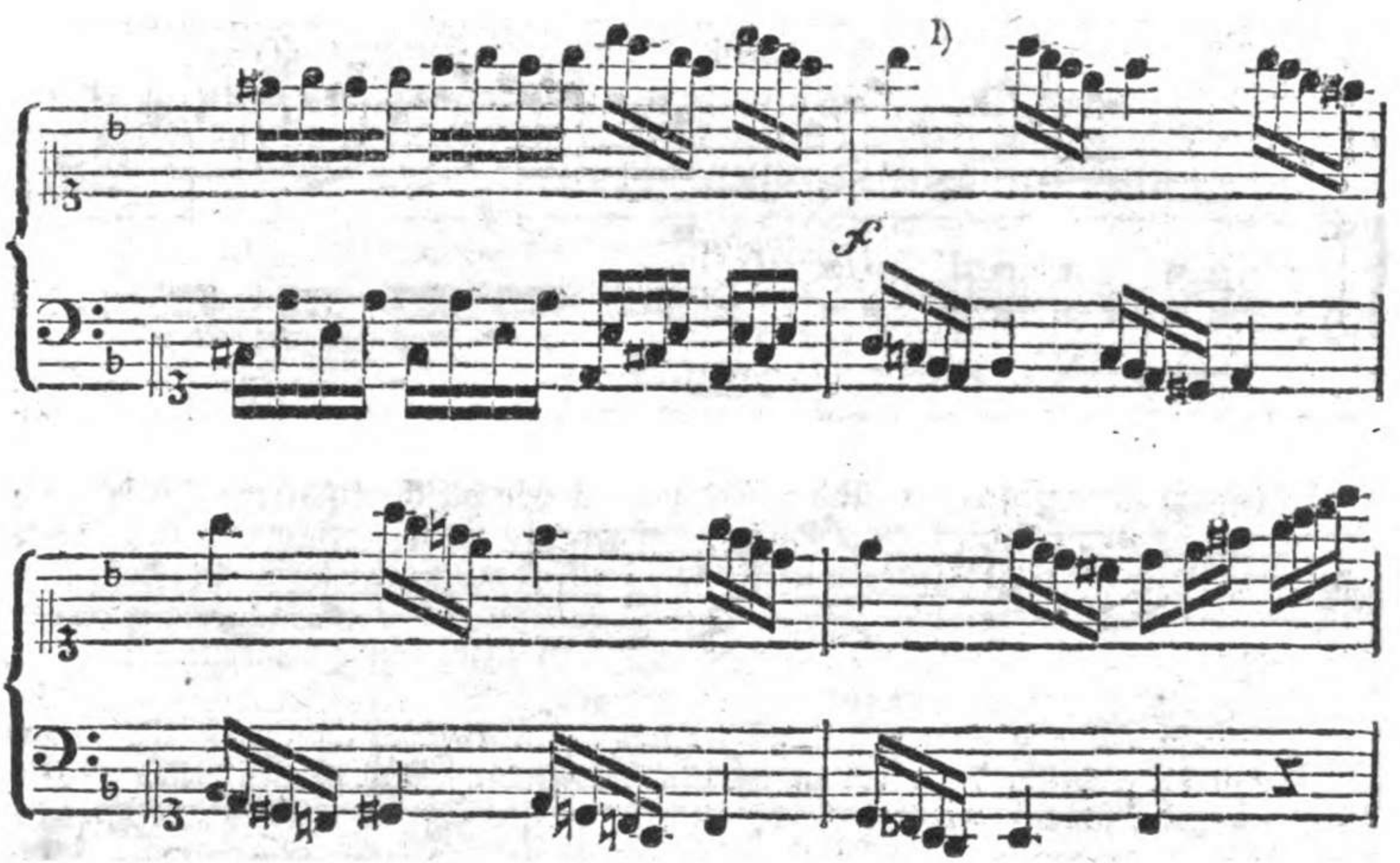
No. 4. Allegro. b) Adagio. c) Allegro.

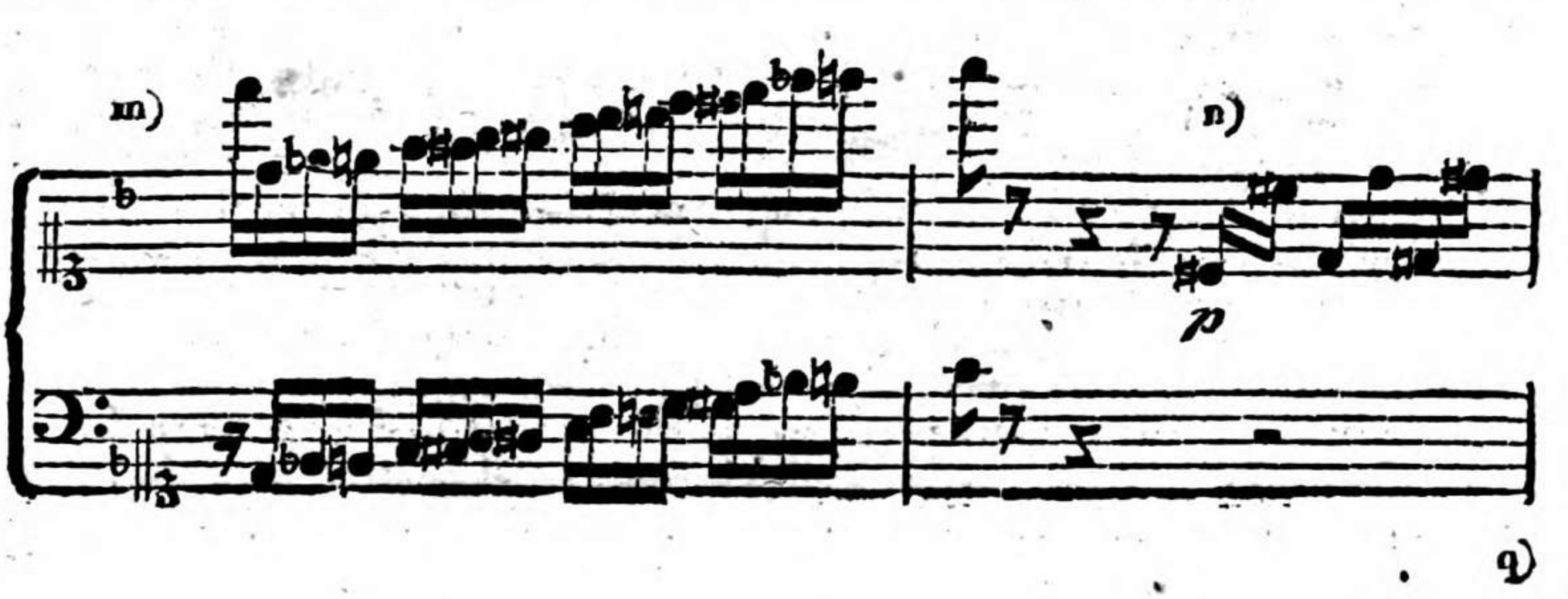


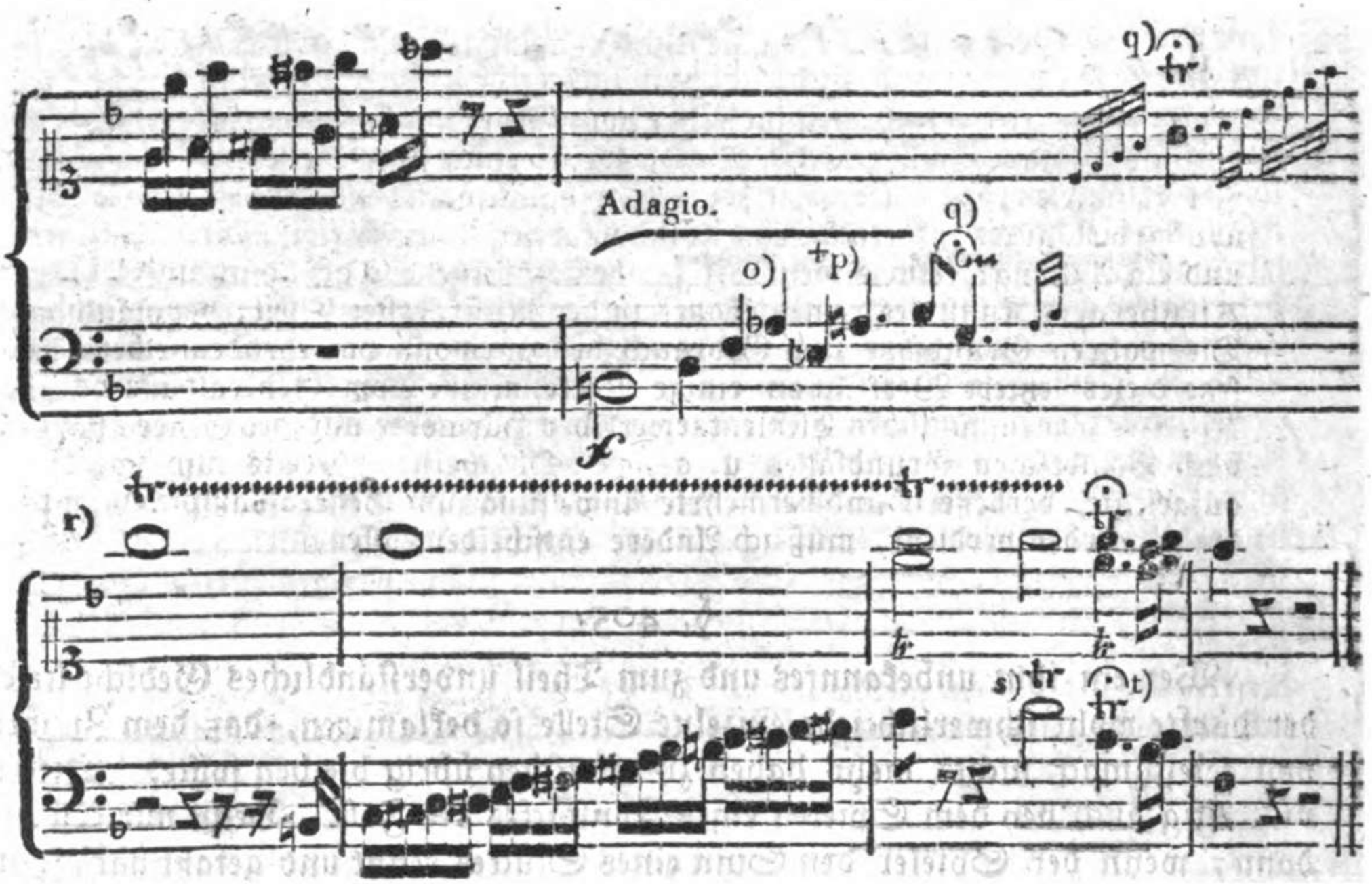





k)
p


l)
x


m)
n)
p
q)



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 und siebente. Ins besondere wird man die Kadenz No. 2. wohl eben nicht sehr gedankenreich finden. — In No. 3. sind mehrere Fehler gegen die achte Regel, wenn auch die zweckwidrigen Triller nicht mit in Betrachtung kommen.

Die Kadenz No. 4. — worüber ich nur einige kurze Bemerkungen mache — enthält Fehler gegen alle Regeln. Ueberdies kommen noch einige Modepassagen u. dgl. darin vor, welche geahndet zu werden verdienten. Die beyden ersten Regeln können dabey nicht befolgt worden seyn; denn hoffentlich wird es kein Tonstück geben, welchem diese Kadenz auch nur einigermaßen angemessen wäre. Ueberdies herrscht in den mit Adagio überschriebenen Stellen b) h) und o) ein Anwandlung von Traurigkeit oder 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 sey, davon wird man durch diese Kadenz hinlänglich überzeugt werden. 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) bemerkbar machen wollte,) ganz dabey vergessen. Auch ist die Wendung in dieses F dur bey p) viel zu plump. Die abwechselnden Stellen von ganz entgegengesetztem Charakter b) c) ꝛc. befördern nichts weniger, als die Einheit. Wenn aber dabey, nach der fünften Regel, in einer Kadenz vorzüglich Mannigfaltig-

faltigkeit erfordert wird, und daher Wiederholungen nicht zweckmäßig sind, so ist bey c) d) i) und k) auch in dieser Hinsicht gefehlt. Mehrere alltägliche Passagen verrathen nichts weniger, als Neuheit, Witz und Erfindungskraft. Eine der langweiligsten Stellen ist die bey l); sonach wäre auch die sechste Regel nicht immer befolgt worden. Das Unerwartete und Ueberraschende bey p) dürfte aber wohl nicht leicht jemand erträglich, noch viel weniger meisterhaft finden. Einerley Bewegung wird, der siebenten Regel gemäß, bey c) d) i) k) und l) zu lange beybehalten. Bey den sehr unschicklich eingemischten Harfenbässen d) und k) haben sich kleine Fehler gegen den reinen Satz eingeschlichen, und bey + wird die achte Regel ins besondere sehr auffallend übertreten. 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), gebrochenen Oktaven n) und Täuschungen q) oft hört, so müssen sie wohl von Einigen für besonders schön und zweckmäßig gehalten werden. Und sie sind es vielleicht; aber am rechten Orte. Nur kommen gegenwärtig fast in jeder Kadenz eine Menge solcher Läufer ꝛc. vor, so daß sie zu den unentbehrlichsten Bestandtheilen einer jeden modernen Kadenz zu gehören scheinen. Das Ende dieser Kadenz krönt ein merkwürdiger Triller r) s) t), der jedoch so gar ungewöhnlich nicht ist. Wenigstens liegt er dem größten Theile nach gedruckt vor mir. —

---

§. 392.

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 obligaten Pianoforte, eine solche Kadenz angebracht werden; ich will daher auch hierüber einige Winke geben.

§. 393.

Außer den §. 389. enthaltenen Regeln, kommen hierbey noch die folgenden zwey hinzu:

1) Bey einer doppelten Kadenz darf man nur Stellen (Sätze) gebrauchen, 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 bloß einfachen Kadenz erfordert werden.

Gewöhnlich verweilt (pausirt) die Eine Stimme so lange, bis in der Andern ein kurzer Satz geendigt ist; doch treffen vor dem Schlusse einer doppelten Kadenz gemeiniglich beyde Stimmen in gebundenen Sätzen, allenfalls auch nur in Terzen oder Sexten zusammen. Man hüte sich aber, viele solche Intervalle unmittelbar

bar nach einander anzubringen, weil der Zuhörer durch Abwechselung unterhalten seyn will.

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

Man muß hierbey vorzüglich auf die Fähigkeit des Mitspielenden, und außerdem auf die Eigenheit der Instrumente ꝛc. 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 Anstrengung 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 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 Satze, ein wenig über die bestimmte Dauer zu verweilen. Daß aber in den zugleich auszuführenden zweystimmigen Sätzen beyde Spieler genau zusammen treffen, und auch in Absicht auf den Vortrag übereinstimmen müssen, versteht sich ohnedies.

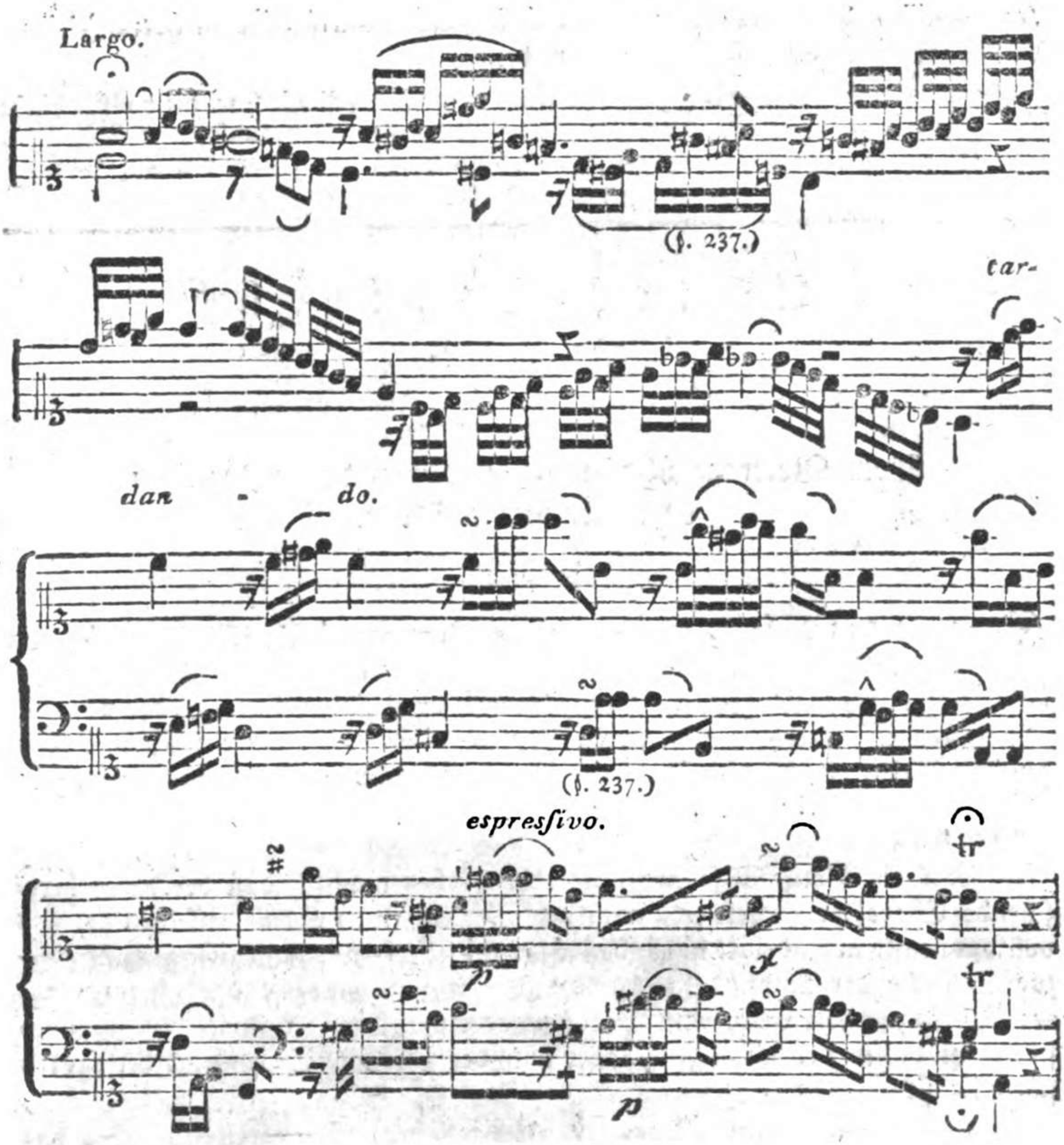
(Der Raum erlaubt es nicht, Doppelkadenzen für zwey verschiedene Instrumente einzurücken.)

§. 394.

Man ahmt auch wohl auf dem Klaviere allein Doppelkadenzen nach. Sie gehören aber nur in solche Tonstücke, worin der Komponist zwey wirklich konzertirende Stimmen angebracht und durchgeführt hat. Von der Art ist unter andern das erste Andante in Bachs Sonaten, dem Herzog von Würtenberg zugeeignet; desgleichen das Adagio aus E 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 bequemern Uebersicht wegen steht die zweyte Stimme hin und wieder in der untern, sonst für den Baß bestimmten Notenzeile.

Largo.



§. 395.

Bey den dreyſtimmigen Kadenzen — wozu ſich aber noch ſeltener eine Gelegenheit ereignet — befolgt man dieſelben Regeln. Bald führen die Stimmen einzeln, bald vereint, einen Satz 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 Arten von Kadenzen giebt Quantz in seinem Versuch ꝛc. die vollständigste Anweisung. Auch Agricola (in Tosis Anleitung zur Singkunst,) und Riepel (in der Erläuterung der betrüglichen Tonordnung) sagen hierüber viel lehrreiches.

Achtes Kapitel. F

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen desselben.

§. 396.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage nöthig ist, habe ich zwar schon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer übersehen könne, stelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel alle, oder doch die wichtigsten Erfordernisse des guten Vortrages neben einander auf, und füge hin und wieder einige, vielleicht nicht allgemein bekannte, Bemerkungen hinzu.

§. 397.

Wer ein Tonstück so ausführt oder hörbar macht, daß der darin herrschende Charakter (Affekt ꝛc.) auch bey jeder einzelnen Stelle desselben auf das vollkommenste ausgedruckt wird, daß also die Töne — wie man zu sagen pflegt — zur Sprache der Empfindungen und Leidenschaften werden, der hat einen guten Vortrag. Die Lehre vom Vortrage oder von der Deklamation eines Tonstückes ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

§. 398.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonstück, je nachdem es besser oder schlechter vorgetragen wird, eine sehr verschiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben wer-

*) Dies ist unter andern der Fall in Naumanns Amphion, S. 144. f. in Mozarts Belmont und Konstanze u. a. m.

Dieses Kapitel ist ganz aus meiner Sehle geschrieben. Der wahre Künstler muss, und wird Ihr seine eignen Ideen, das Gefühl seines Herzens, in der herrlichsten Sprache geschildert finden. — mit dieser Überzeugung schließe ich meine Anmerkungen über dieses vortreffliche Werk, worin so viele Schätze zu bewundern, und zu entdecken sind, und das ich in jedes Tonkünstlers Hand zu wissen wünschte

werden, da hingegen das rührendste Adagio schlecht vorgetragen beynahe alle Wirkung verliert, und lange Weile 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 dabey ihr Zweck entweder gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Verschiedene andre Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser; denn sie tragen ihre Arbeiten mehrentheils selbst vor.

Wenn nach Leibnitzens Behauptung jeder Mensch seine ihm allein eigene Organisation hat, und keiner dem Andern vollkommen gleichet: so folgt hieraus gewissermaßen, daß auch Jeder seine ihm allein eigene Art vorzutragen, oder seine eigene Spielmanier haben muß. Und mich dünkt, die Erfahrung bestätige diesen Satz auch wirklich. Denn nur äußerst selten, oder vielleicht nie, wird man ein etwas längeres Tonstück von mehreren Personen durchgängig, und bis auf die kürzeste Note, vollkommen gleich vortragen hören.

§. 399.

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

§. 400.

Zum guten Vortrage gehört, meines Erachtens, vorzüglich Folgendes. 1) im Allgemeinen: die richtige Ausführung,*) eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen, 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; 5) eigenes Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 401.

Richtig ist die Ausführung, wenn man in Rücksicht auf das Mechanische — folglich vom Ausdrucke des herrschenden Charakters abgesehen — alles ohne

*) Ob man gleich die beyden Kunstwörter Ausführung und Vortrag gemeiniglich für gleichbedeutend nimmt, so sind sie dies doch im Grunde keinesweges. Denn die Ausführung verhält sich zum Vortrage nur wie ein Theil zum Ganzen. Der musikalische Vortrag ist nämlich das, was man bey dem mündlichen Vortrage einer Rede ꝛc. die Deklamation nennt; dahingegen die Ausführung nur mit dem (gemeinen) Lesen oder Hersagen zu vergleichen wäre. Mithin kann man ein Tonstück, ohne es gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen, allerdings richtig ausführen, so wie man eine Rede, ohne sie mit Gefühl zu deklamiren, doch richtig lesen oder hersagen kann; aber nicht umgekehrt.

ne Fehler spielt. Wer also die Noten nicht gehörig nach ihrer Geltung eintheilt; wer mit unter falsch greift; wer Töne überhüpft, (verschluckt;) wer bey Pausen die Finger nicht von den Tasten abhebt; wer da stößt oder stark spielt, wo der Komponist ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat; wer die bezeichneten Manieren ganz wegläßt, oder an ihrer Stelle andere anbringt u. dgl. dessen Ausführung ist mehr oder weniger unrichtig. Daß aber zum guten Vortrage vor allen Dingen die richtige Ausführung erfordert wird, dies bedarf wohl keines weitern Beweises.

§. 402.

Ich merkte zwar §. 399. an, daß die Verdienste eines ausübenden Musikers nicht bloß im fertigen Spielen bestehen; indeß ist allerdings zum guten Vortrage ein gewisser bereits erlangter Grad der Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingersetzung (§. 156. f.) erforderlich. Denn wie sollten zu langsam auf einander folgende, oder einzelne, oft zur Unzeit wiederholte, Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer erregen 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 Wörter dem Zusammenhange nicht so nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Musik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zusammenhängend spielen, oder ein Tonstück gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieser Forderung als erwiesen voraussetzen zu dürfen.

§. 403.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein zum guten Vortrage unentbehrliches Erforderniß sey, wird ohnedies Jeder einsehen; ich habe daher auch hierbey nicht nöthig, mich auf Beweise einzulassen. Sollte aber jemand von der Richtigkeit dieser Behauptung nicht überzeugt seyn, so dürfte er sich nur irgend ein ihm bekanntes Tonstück, besonders in etwas geschwinder Bewegung, mit Fehlern im Takte vorspielen lassen. — (Uebrigens beziehe ich mich in Ansehung des Taktes auf den ersten Abschnitt des zweyten Kapitels, insbesondere aber auf S. 90 — 102.)

§. 404.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage nöthig, weil unter andern verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Akkorden, von dem

dem Accentuiren gewisser Töne u. s. w. ohne diese 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 Clavier zu spielen, zweyter Theil; (enthält hauptsächlich in Hinsicht auf die Ausübung viel gutes;) Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse, drey Theile und ein Anhang; (etwas weitläuftig, aber größtentheils gründlich und lehrreich;) Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, erster Theil; vorzüglich aber: Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie von ebendemselben; (doch setzt dieses letztere Werk schon einige Vorkenntnisse vom Generalbasse voraus;) Knechts gemeinnütziches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses ꝛc. nach Voglerschen Grundsätzen u. a. m. Ob meine, bereits zum zweytenmal aufgelegte, verbesserte und vermehrte Anweisung zum Generalbaßspielen empfohlen zu werden verdient, muß ich Andere entscheiden lassen.

§. 405.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht lieset, der dürfte wohl schwerlich jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist unstreitig auch bey dem Spielen eines Tonstückes der Fall. Denn nur erst alsdann, wenn der Spieler den Sinn eines Stückes kennt und gefaßt hat, wird er im Stande seyn, jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer aber die seltene Gabe besitzt, auch bey einer ihm noch völlig unbekannten Komposition im voraus jedesmal durchgängig den richtigen Vortrag zu errathen, den möchte man fast darum beneiden. Selbst die größten Meister der Kunst behaupten einstimmig, es sey nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonstückes vollkommen gut, d. h. bis auf jede einzelne Schattirung darzustellen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Deutlichkeit des Vortrages.

§. 406.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst; 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten; 3) von dem richtigen Interpunktiren des Spielers.

§. 407.

*) Nicht zu gedenken, daß sie selbst auf das fertigere Spielen vom Blatte oder auf das sogenannte Notenlesen einen großen Einfluß haben.

§. 407.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geschwindesten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren ꝛc. jeden stark oder schwach angegebenen Ton bestimmt und vernehmlich hören könne. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und gehörig von einander abgesondert (nicht rund) 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 allzu kurz stößt, oder die Finger zu lange auf den Tasten stehen läßt.

§. 408.

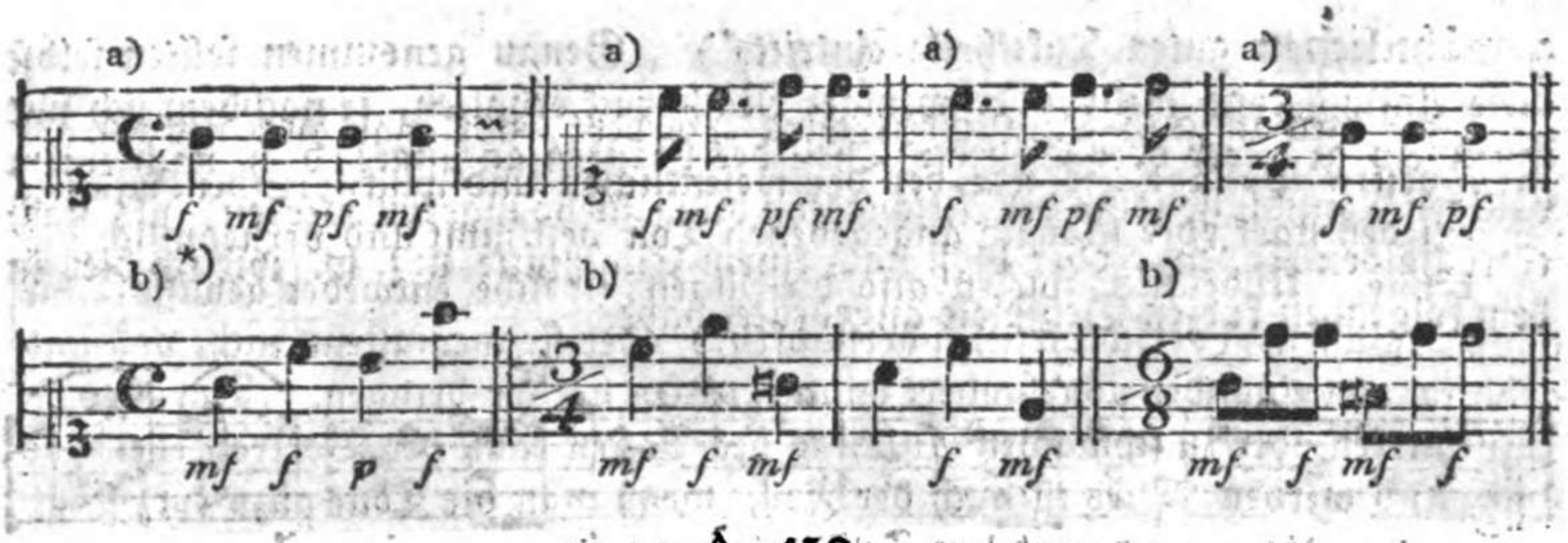
Wer ein Gedicht ꝛc. gut deklamiren will, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck (Accent) legen. Eben so hat auch der ausübende Musiker gewisse Töne mehr oder weniger zu accentuiren. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; vorzüglich gehören aber hierzu: 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, §. 412. näher zu bestimmende, Töne accentuirt werden.

§. 409.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ꝛc. versteht, ist S. 81. f. erklärt worden. Hier bemerke ich nur noch, daß nicht alle Töne auf einem guten Takttheile in gleichem Grade accentuirt werden dürfen. Denn um das Taktgefühl zu unterhalten, oder um die jedesmalige Taktart bemerkbar zu machen ꝛc. müssen die Töne, welche in der ersten und wichtigsten Zeit des Taktes eintreten, mehr Nachdruck bekommen, als diejenigen, die nur auf den zweyten guten Takttheil fallen.*) Folglich hat man die in den nachstehenden Beyspielen a) vorgeschriebenen Töne, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Dauer, ungefähr in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen, so lange nämlich nicht das Gegentheil ausdrücklich verlangt worden ist, wie in den Beyspielen b). Auch kann in gewissen Fällen aus andern Gründen eine Ausnahme von dieser Regel nöthig werden.

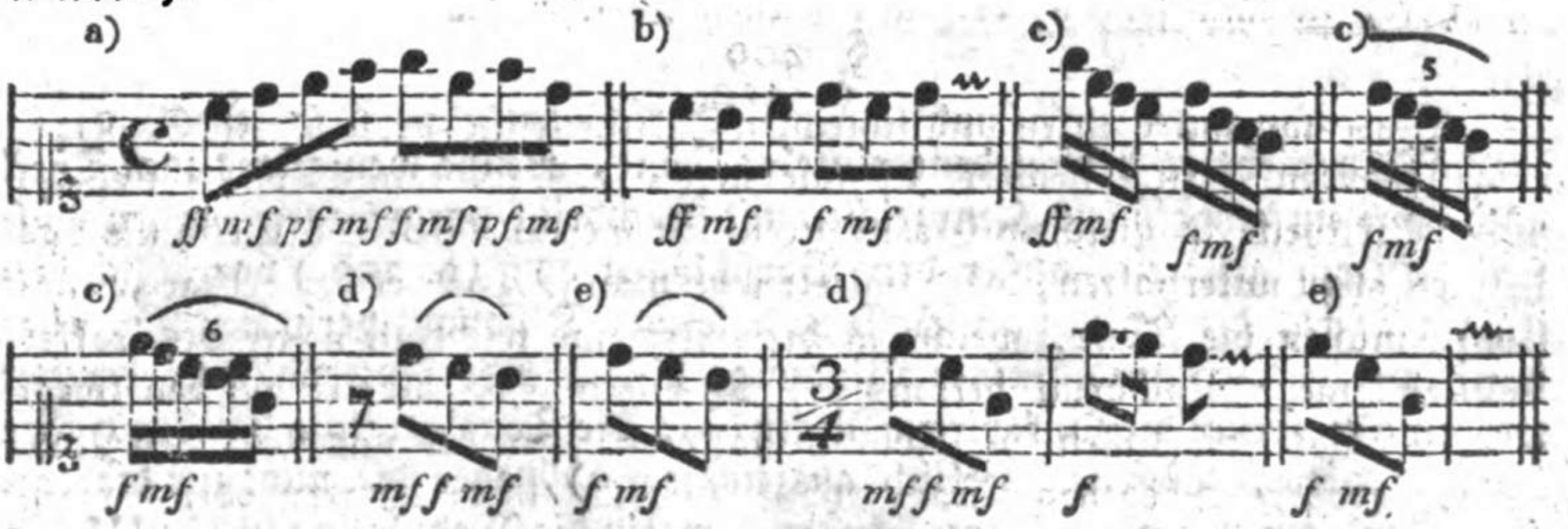
a)

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



§. 410.

Von den guten Taktgliedern gilt — wiewohl meistentheils in einem noch unmerklichern Grade — eben das, was in dem vorhergehenden Paragraphen über das Accentuiren der guten Takttheile angemerkt worden ist. Sonach muß man in den folgenden Beyspielen nicht nur jedes gute Taktglied a), sondern auch jeden ersten Ton einer Triole b) oder irgend einer andern Figur c), ein wenig, aber — einige besondere Fälle abgerechnet — kaum merklich stärker vorgetragen, als die übrigen Töne, wie dies das beygefügte f und mf anzeigt. (Vergl. mit der Note zu §. 409.) Vorzüglich hat man bey d) den durch die mittlere Note bezeichneten Ton c, welcher auf ein gutes Taktglied fällt, verhältnißmäßig stark anzugeben, weil außerdem diese Figur wie eine Triole klingen würde e).



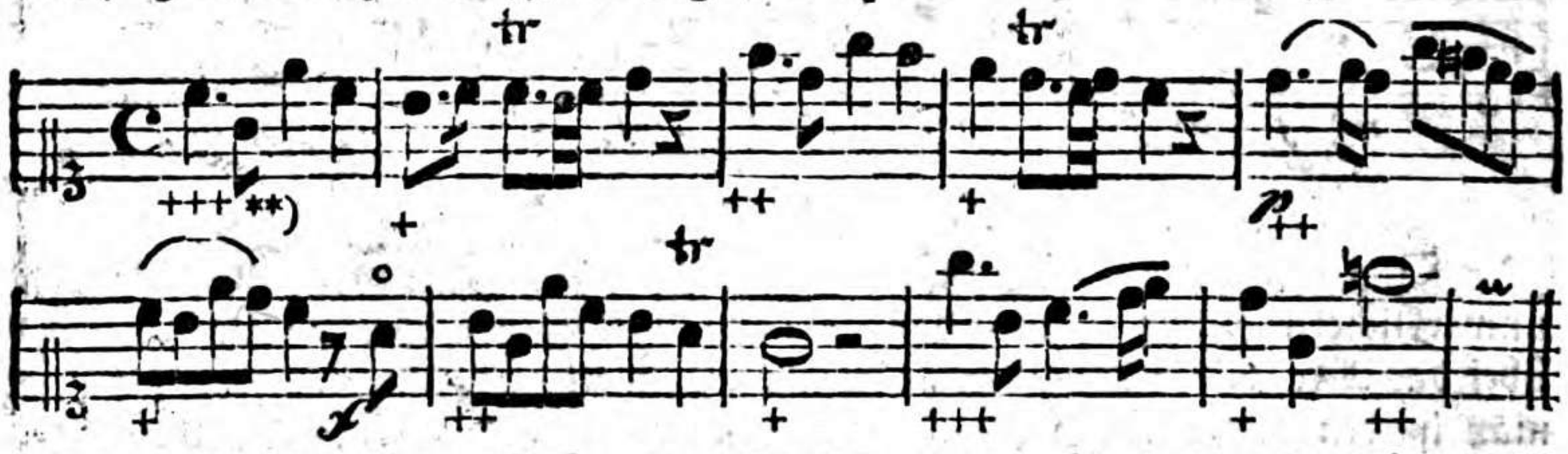
§. 411.

Ins besondere muß jeder Anfangston einer musikalischen Periode **) noch merklicher accentuirt werden, als ein solcher Ton, welcher auf einem ge-

*) Nicht völlig und unausgesetzt in einem so merklich verschiedenen Grade; denn dadurch würde eine zu auffallende (fehlerhafte) Ungleichheit entstehen.

**) Hierunter verstehe ich für jetzt, der Kürze wegen, nicht nur die eigentlichen Perioden selbst, sondern auch die kleinern Theile oder Sätze, (Glieder,) in welche etwa eine Periode zerfällt. Mehr hiervon §. 422.

gewöhnlichen guten Takttheile eintritt.*) Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger Nachdruck erhalten, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse sollte der Anfangston billig mehr markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder bloß nach einem Einschnitte u. s. w. wie ich dies in dem folgenden kurzen Beyspiele angedeutet habe.



So nothwendig jeder erste Ton einer Periode, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu accentuiren hat. Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark angegeben werden, als das darauf folgende h; obgleich diese Stelle im Ganzen genommen stärker vorgetragen werden soll, als die vorhergehende. Eine Erinnerung, die ich hierbey deswegen für nöthig hielt, weil man nur allzu oft einen mit forte bezeichneten bloß durchgehenden ꝛc. Anfangston eben so stark vortragen hört, als einen solchen, der auf den guten Takttheil fällt.

§. 412.

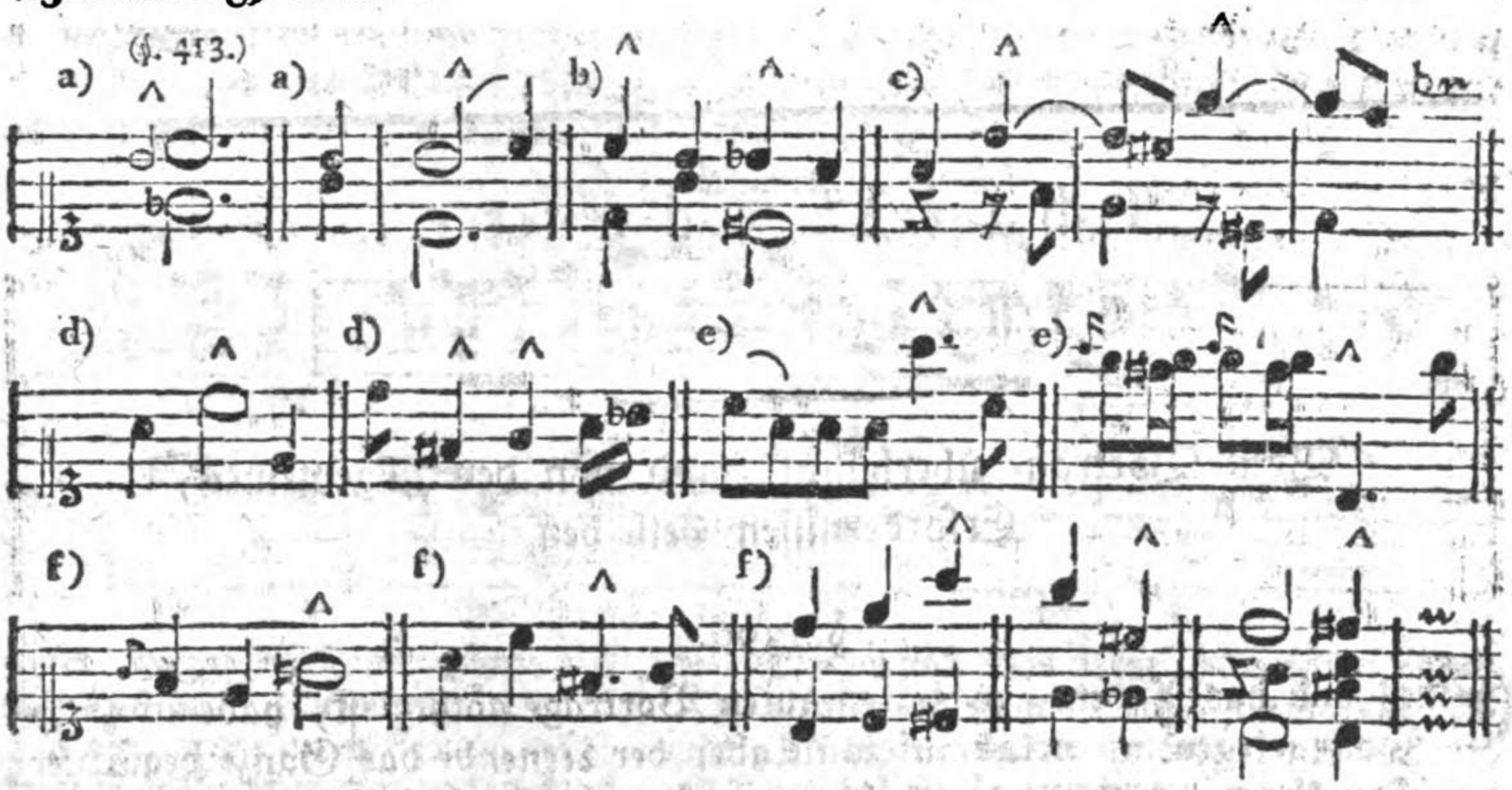
Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche wenigstens zum Theil auch ohne ein beygefügtes Kennzeichen mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierzu gehören, außer den Vorschlägen a), (§. 259.) vorzüglich diejenigen Töne, die sich zu dem Basse ꝛc. wie eine Dissonanz verhalten b), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden c); ferner die synkopirten Noten d); die Töne, welche sich durch ihre Länge, Höhe, Tiefe ꝛc. merklich auszeichnen e), oder die nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin die Modulation ist f);***) so auch

*) „Diejenigen, die dieses nicht beobachten, (heißt es in Sulzers allg. Theorie unter Vortrag,) sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren, verderben das ganze Stück; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden „sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist."

**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) unter den Noten bezeichne ich einen verhältnißmäßig größern oder kleinern Grad der anzuwendenden Stärke.

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

auch solche Töne, welche durch die dabey zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden g) u. a. m.



Aus welchen Gründen man die Dissonanzen stärker vorzutragen hat, als die konsanirenden Intervalle, soll weiter unten (§. 431.) erklärt werden. Daß die durch synkopirte Noten bezeichneten Töne sogleich anfangs, folglich auf dem schlechten Takttheile oder Gliede ꝛc. stark angegeben werden müssen, ist schon Seite 97. erinnert worden. Man bedient sich solcher synkopirten Noten unter andern theils der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, theils und vorzüglich aber, um durch das Verlegen der Accente auf andere Takttheile oder Glieder gewissermaßen eine Art von beabsichtigter Störung im Takte zu bewirken. Dieser Endzweck würde nicht erreicht werden, wenn man die erste Hälfte der erwähnten Töne schwach vortrüge, und auf die zweyte Hälfte derselben einen merklichen Nachdruck legte.

§. 413.

Da es noch verschiedene andere zu accentuirende Töne giebt, welche schwerlich alle zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die in dem vorhergehenden Paragraphen enthaltenen Regeln allezeit gehörig anwenden, und die zu accentuirenden Töne von selbst errathen dürfte: so wählte ich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten, zum Andeuten eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichen ∧. Denn ich halte dafür, man könne das Accentuiren der Töne eben so wenig, als die Anwendung des forte und piano oder irgend einer wesentlichen Manier, der Einsicht und Willkühr eines jeden Ausführers überlassen. Auch gebrauchten seit dem verschiedene Komponisten ebenfalls das nämliche Zeichen, um dadurch die zu ac-

centuirenden Töne kenntbar zu machen. Das rf. u. dgl. scheint mir hierzu nicht so bequem zu seyn, und bezeichnet auch bey einer übrigens schwach vorzutragenden Stelle schon einen zu großen Grad der Stärke; da hingegen durch ∧ nur ein verhältnißmäßig stärkerer Vortrag einzelner Töne angedeutet wird.

§. 414.

Ein anderes, aber seltener und mit vieler Vorsicht anzuwendendes, Mittel zu accentuiren besteht darin, daß man gewisse Töne etwas verlängert, so wie der Redner die wichtigern einzelnen Wörter oder Silben nicht nur vermittelst einer Verstärkung der Stimme, sondern auch durch einen verlängerten Ton derselben, oder durch ein merkliches Verweilen dabey, vor den übrigen auszeichnet. Das Verlängern findet aber in der Musik natürlicher Weise nur unter verschiedenen Einschränkungen statt. Denn nicht jeder zu accentuirende Ton kann in gleichem Grade, oder um den nämlichen verhältnißmäßigen Theil, verlängert werden, sondern es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich darauf an, ob ein Ton mehr oder weniger bedeutend ist, und wie er sich in Absicht auf seine Länge zu den übrigen Tönen verhält. Außerdem wird auch diese Art der Accentuation zuweilen aus harmonischen Gründen sehr eingeschränkt, oder wohl ganz unzulässig.

§. 415.

Daß man einen sehr wichtigen Ton merklicher verlängern dürfe, als einen weniger bedeutenden, brauche ich nicht erst zu beweisen; denn dies sieht ohnehin Jeder von selbst ein. Es fragt sich also bloß: Welches sind die wichtigern Töne? und um wie viel darf man sie verlängern?

Verschiedene zu accentuirende Töne habe ich §. 409 — 412. kenntlich zu machen gesucht. Und eben diese sind es größtentheils, die man den Umständen gemäß mehr oder weniger verlängern kann. Bey welchen Tönen etwa noch außerdem das Accentuiren durch eine Verlängerung statt findet, muß der Spieler selbst fühlen und beurtheilen lernen. Denn es ist unmöglich, jeden einzelnen Fall von dieser Art aufzuzählen.

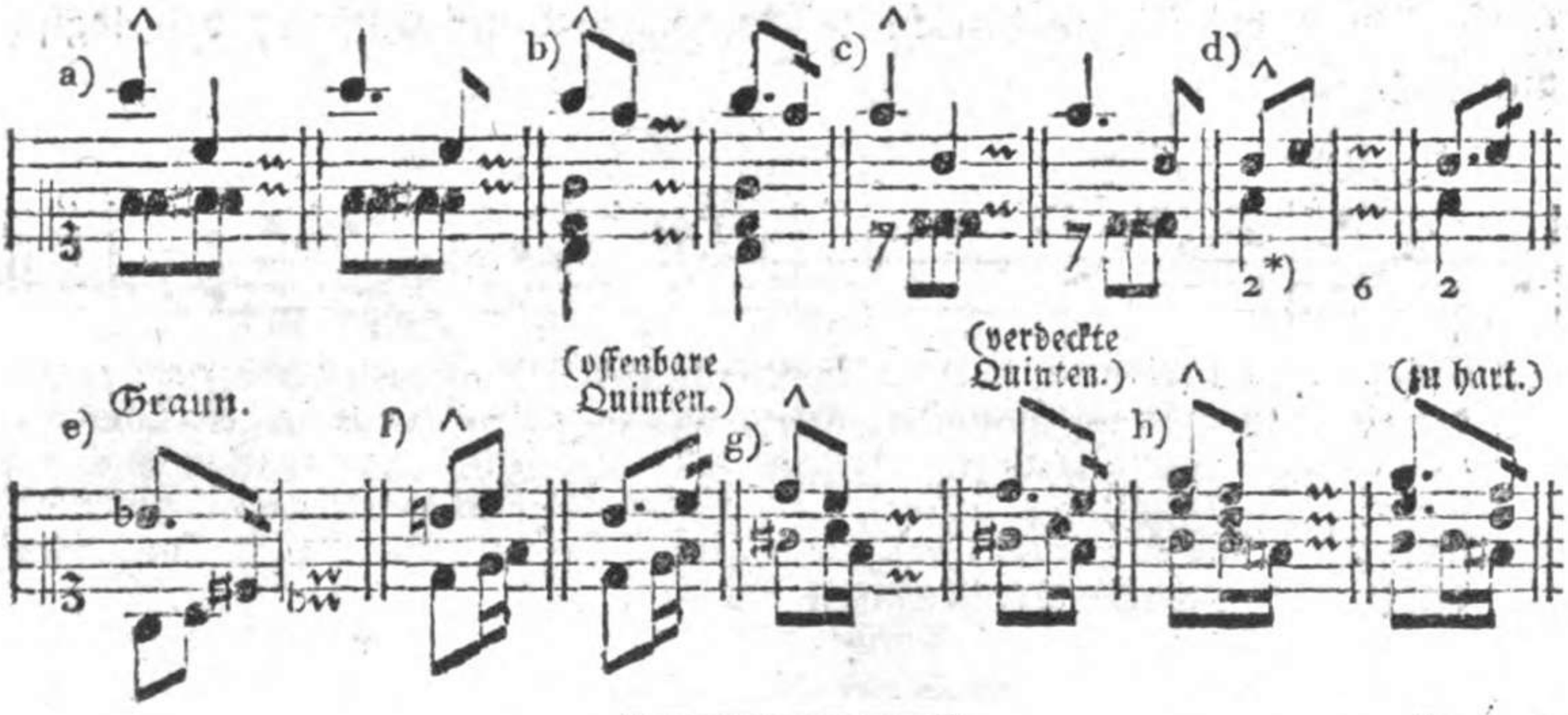
§. 416.

Um **wie viel** ein zu accentuirender Ton verlängert werden darf, dies hängt zum Theil von zufälligen Umständen ab, und läßt sich daher im Allgemeinen ebenfalls nicht genau bestimmen. Ich glaube jedoch, daß man ihn höchstens nur um die Hälfte über seine eigentliche Dauer verlängern könne. Oft braucht die Verlängerung kaum merklich zu seyn, wenn z. B. der vorgeschriebene

bene Ton schon durch ein zufälliges Versetzungszeichen, durch eine bedeutende Harmonie, durch ausgezeichnete Höhe u. dgl. wichtig wird. Weil der folgende Ton so viel von seiner Geltung verliert, als der accentuirte davon erhält, so fällt das Verlängern ganz weg, wenn nach einem solchen (außerdem zu accentuirenden) Tone kurze Noten folgen. Denn diesen letztern kann man nichts, oder doch nicht so viel von ihrer Geltung entziehen, als zu dem gedachten Accentuiren erforderlich wäre. Ueberdies accentuirt sich auch ein ohnehin schon längerer Ton von selbst.

§. 417.

Wenn ich §. 414. anmerkte, daß zuweilen aus harmonischen Gründen das Accentuiren durch die Verlängerung sehr eingeschränkt, oder wohl gar unzulässig werden könne, so heißt das: Man darf den vorgeschriebenen Ton wenig oder gar nicht verlängern, wenn dadurch Fehler gegen den reinen Satz entstehen würden. Vermittelst einiger vorausgesetzten Kenntnisse vom Generalbasse ꝛc. sind die Fälle leicht zu unterscheiden, wo das Verlängern statt findet, oder nicht. Ich will daher zur Erläuterung hier nur einige Beyspiele von entgegengesetzter Art einrücken. Bey a) b) c) und d) kann man die mit ∧ bezeichneten Noten, ohne Nachtheil des reinen Satzes, um die Hälfte ihrer Geltung verlängern; aber in den Beyspielen f) g) und h) wäre diese Verlängerung, aus den darüber angezeigten Ursachen, nicht zulässig.



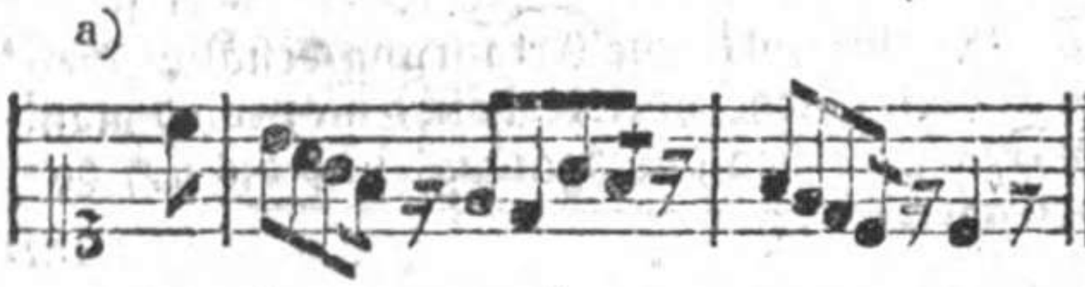
*) Bey dieser, in Recitativen sehr gewöhnlichen, Endigungsformel wird durch die Verlängerung in Absicht auf die Harmonie sogar gewonnen. Dagegen dürften in dem, aus Grauns Tod Jesu (Partitur, S. 46.) entlehnten Beyspiele e) gewisse Harmoniker die von dem gedachten Komponisten selbst vorgeschriebene Verlängerung, besonders in langsamer Bewegung ꝛc. vielleicht anstößig finden, weil dadurch das b in der Oberstimme zu einer None wird, die hernach nicht schulgerecht in das a aufgelöst worden ist.

§. 418.

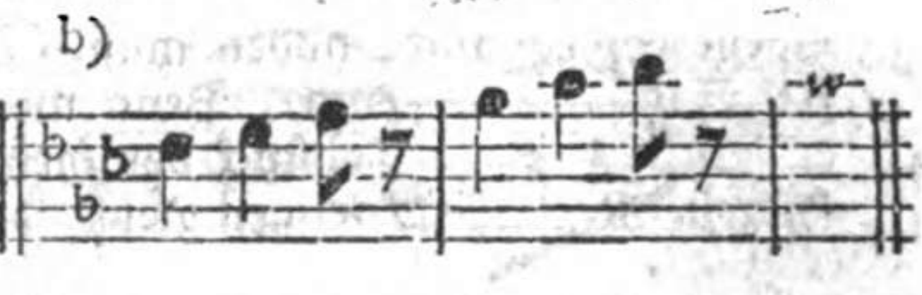
So wie die Worte: Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen 2c. einen ganz verschiedenen Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: Er verlor das Leben; nicht nur sein Vermögen 2c. oder so: Er verlor das Leben nicht; nur sein Vermögen 2c. eben so verhält sich dies unter veränderten Umständen in der Musik.

Wenn also der Klavierspieler, außer bey dem Ende eines musikalischen Sinnes, die Töne nicht gehörig mit einander verbindet, sondern unzeitige Trennungen anbringt:*) 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.

a)



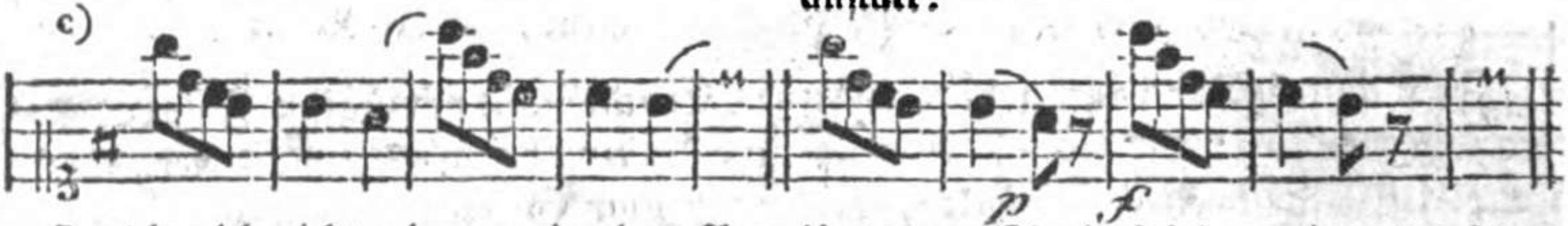
b)



So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man bey dem 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 der in dem nachstehenden Beyspiele c) durch den Bogen bezeichnete Vortrag in dieser Hinsicht, d. h. logisch unrichtig.

anstatt:

c)



Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Klavierspielen weder etwas von der Abtheilung eines Tonstückes in Perioden 2c. gelesen, noch einige daraus fließende Regeln des Vortrages angezeigt gefunden zu haben: so will ich mich auf diesen, für den praktischen Musiker so wichtigen, Gegenstand hier etwas ausführlicher einlassen; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den (logisch) richtigen Vortrag haben können.

§. 419.

Vorzüglich kommt es hierbey auf die Beantwortung der beyden Fragen an: 1) Wie kann man einen musikalischen Sinn gehörig zusammenhängend vor-

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

vortragen, und zwey Perioden (oder nur Glieder derselben) ohne Verletzung des Taktes von einander absondern? 2) Woran erkennt man die in einem Tonstücke befindlichen Ruhestellen?

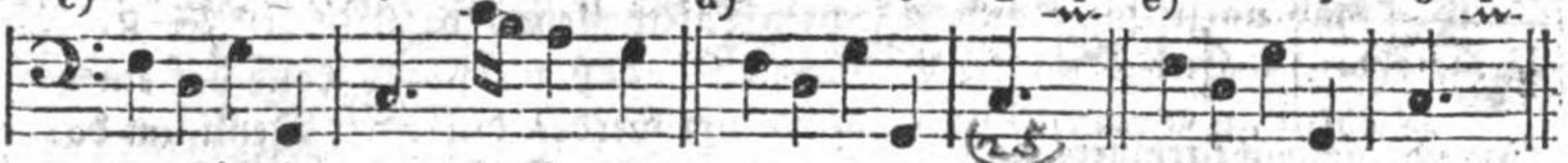
§. 420.

Die anzuwendenden Mittel, einen musikalischen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden ꝛc. gehörig von einander abzusondern, sind folgende:

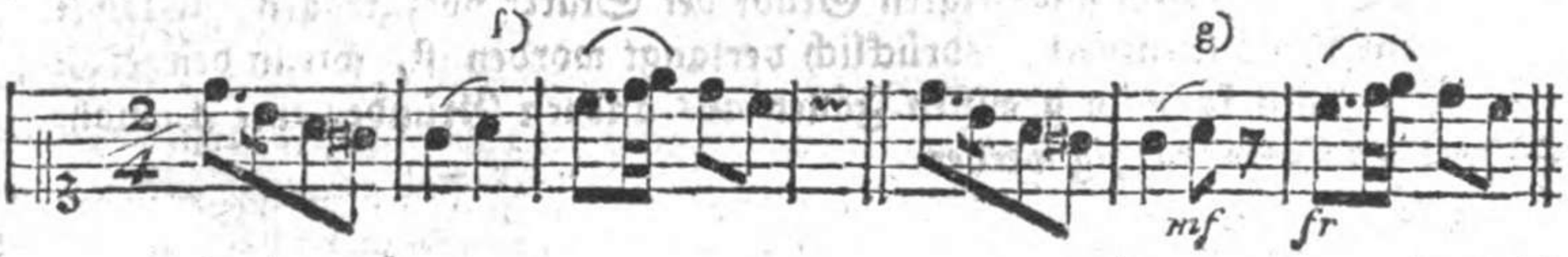
1) Einen noch nicht geendigten Sinn darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich müssen die §. 418. eingerückten beyden ersten Beyspiele so ununterbrochen vorgetragen werden, wie hier.



Auch im Basse muß man solche unzeitige Trennungen möglichst zu vermeiden suchen; daher wäre die Fingersetzung in dem folgenden Beyspiele c) nicht gut. Ungleich besser ist in dieser Hinsicht die Applikatur bey d) und e). Denn durch das Fortsetzen des fünften Fingers entsteht doch immer eine kleine Lücke, welche zwischen dem G und c, genau genommen, nicht statt findet; da hingegen das erste c des zweyten Taktes füglicher von dem folgenden c getrennt werden kann. Diese Bemerkung — so subtil sie vielleicht Manchem zu seyn scheinen mag — ist um so viel nöthiger, da sehr häufig dagegen gefehlt wird. Ueberhaupt vernachlässigt man gewöhnlich auch in so fern die linke Hand weit mehr, als die Rechte.

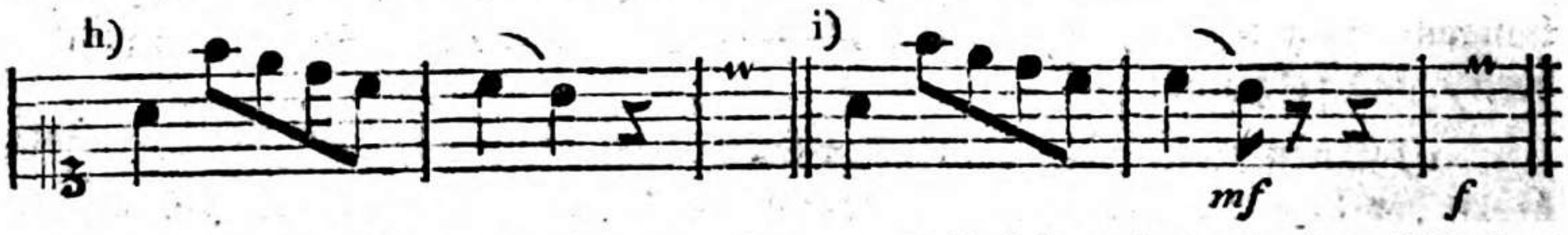


2) Fühlbarer wird der Schluß oder das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen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



Hat

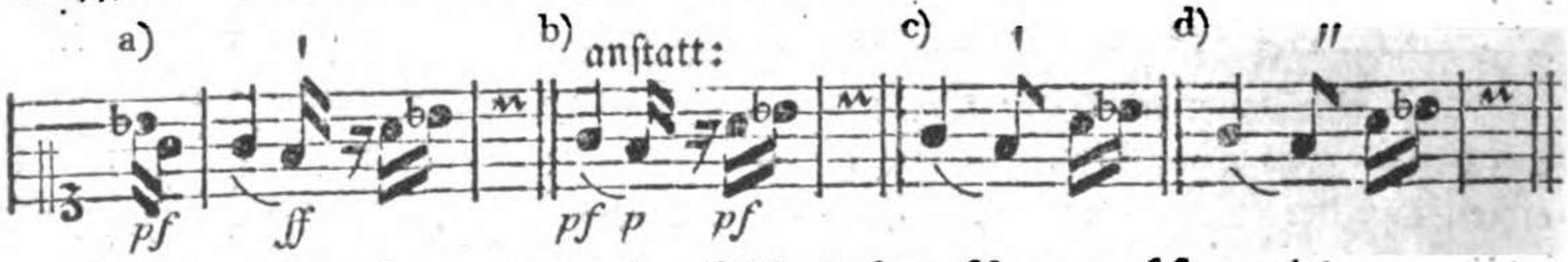
Hat aber der Komponist nach der letzten Note einer Periode ꝛc. selbst eine Pause vorgeschrieben, wie hier bey h), so muß der Finger alsdann ohnedies abgehoben werden. Jedoch giebt man auch in diesem Falle den letzten Ton gewöhnlich etwas kürzer an, als es die eigentliche Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert; ungefähr so, wie in dem Beyspiele i).



Bey einem sehr feinen Vortrage muß man, in Ansehung des gedachten Abhebens der Finger, sogar darauf Rücksicht nehmen, ob mit der jedesmaligen letzten Note ein größerer oder nur ein kleinerer musikalischer Ruhepunkt eintritt; ob beyde Perioden ꝛc dem Inhalte nach übereinstimmend oder merklich verschieden sind, und ob sie folglich mehr oder weniger Beziehung auf einander haben. Man hebt nämlich bey einem völligen Tonschlusse den Finger früher von der Taste ab, als da, wo der Komponist nur einen halben Tonschluß ꝛc. angebracht hat. Folgt nach einer feurigen lebhaften Stelle eine von entgegengesetztem Inhalte, so müssen beyde merklicher getrennt werden, als wenn sie einerley Charakter haben u. s. w. Indeß wären Verstöße gegen diesen feinern Vortrag wohl noch zu verzeihen, wenn nur übrigens nicht die, zur logisch richtigen Darstellung eines Tonstückes so nöthige Absonderung der Perioden auch sogar von geübtern Spielern öfter ganz unterlassen würde.

§. 421.

So nöthig das Abheben des Fingers bey dem letzten Tone einer Periode ist, so fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn man einen solchen kurz anzugebenden Ton mit einer gewissen Heftigkeit abstößt, wie ich dies in dem Beyspiele a) durch das ff angedeutet habe.



Besonders hört man diesen fehlerhaften Vortrag öfter alsdann, wenn über der Endigungsnote einer Periode ꝛc. das gewöhnliche Zeichen des Abstoßens steht, wie bey c). Denn viele Spieler haben den unrichtigen Grundsatz, daß ein zu stoßender Ton vorzüglich stark angegeben werden müsse. Um diesem fehlerhaften Vortrage, wo möglich, vorzubeugen, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einschnitte anzudeuten, habe ich mich in verschiedenen meiner Kompositionen eines neuen Zeichens, nämlich zwey kleiner schrägen Striche

bedient, wie oben bey d). Dieses Zeichen nannte ich sonst schlechthin den Einschnitt; allein schicklicher dürfte es wohl das Trennungszeichen heißen.*) Hoffentlich werden bald mehrere Komponisten, wenigstens in den Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen anders an dem logisch richtigen Vortrage ihrer Arbeiten gelegen ist. Denn man sage noch so viel von eigenem Gefühle: der angehende Musiker (vielleicht selbst mancher Lehrer) hat es nun einmal nicht.**) Man muß ihn daher bey jeder Gelegenheit auf alles zum richtigen und guten Vortrage erforderliche aufmerksam machen, und dem Schwächern, so viel als möglich, zu Hülfe kommen. An dem Zeichen liegt zwar wenig, nur vergesse man bey dem Unterrichten nicht die Sache selbst.

Wenn das Abheben des Fingers bey der letzten Note einer Periode nicht fehlerhaft, sondern sogar nothwendig ist, so folgt daraus, daß man sich hierbey nach Erforderniß der Umstände eine oder die andere Freyheit in Ansehung der Fingersetzung erlauben darf. Es ist daher in solchen Fällen nicht unrecht, mit Einem Finger unmittelbar nach einander zwey Tasten anzuschlagen u. s. w. (§. 162.)

§. 422.

Ehe ich die §. 419. aufgeworfene zweyte Frage beantworte, muß ich einige allgemeine Bemerkungen 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 eben das seyn, was in der Rede eine Periode heißt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden abgesondert wird, nämlich ein bis zu einer gewissen Länge erweiterter Satz, welcher einen vollständigen Sinn enthält.***) Ein halber Tonschluß oder auch

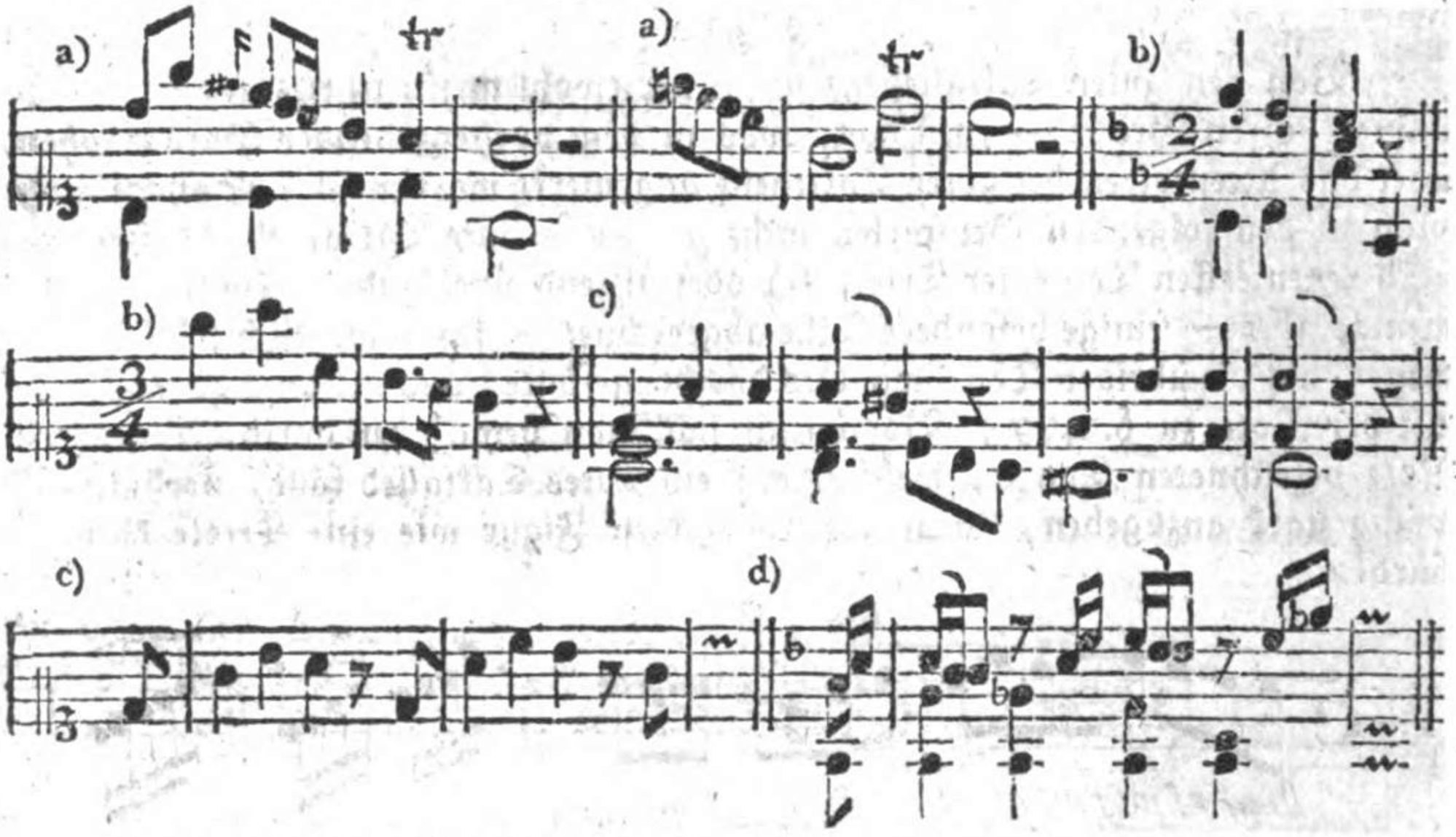
*) Denn außer daß dadurch dem Auge nicht immer nur Einschnitte, sondern auch größere musikalische Ruhepunkte bemerkbar gemacht werden sollen, hatte ich noch überdies dem Zeichen die Benennung des dadurch Bezeichneten, oder der Sache selbst gegeben. —

**) 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, bloß für Gelehrte bestimmt, beybehalten werde? Zur leichtern Verständlichkeit trägt das Interpunktiren doch unleugbar viel bey; und zuweilen kann dadurch bekanntlich eine Zweydeutigkeit oder wohl ein wirkliches Mißverständniß verhütet werden. (Vergl. mit §. 418.) Wer aber in der Musik keines solchen Trennungszeichens bedarf, der bedenke, daß ein Tonstück nicht bloß für ihn allein komponirt wurde.

***) So wie aber eine Periode in der Rede gemeiniglich nicht bloß einen Hauptbegriff, sondern auch Nebensätze zu enthalten pflegt, die wieder in kleinere Redetheile zerfallen, eben so besteht auch eine musikalische Periode gewöhnlich aus mehreren mit einander verbundenen größern oder kleinern Nebensätzen.

auch ein musikalischer Rhythmus kann mit den kleinern Redetheilen, deren Ende man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der Einschnitt, als das kleinste Glied, wäre alsdann das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) von dem Folgenden unterschieden wird. Wollte man hierzu die Cäsur noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen. (Sulzers allg. Theorie, unter Einschnitt.)

Hier sind Beyspiele von jeder Art der erwähnten Ruhestellen.



In den Beyspielen a) ist der Schluß einer ganzen Periode, oder ein förmlicher Tonschluß (eine Kadenz, §. 386.) ausgedruckt; die Beyspiele b) enthalten das Ende eines Rhythmus, d. h. es tritt bey dem zweyten Takte ein sogenannter halber Tonschluß ein; (S. 347.) bey c) sind nur Einschnitte angebracht, und die Pausen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verstatten, mögen für Cäsuren gelten.*)

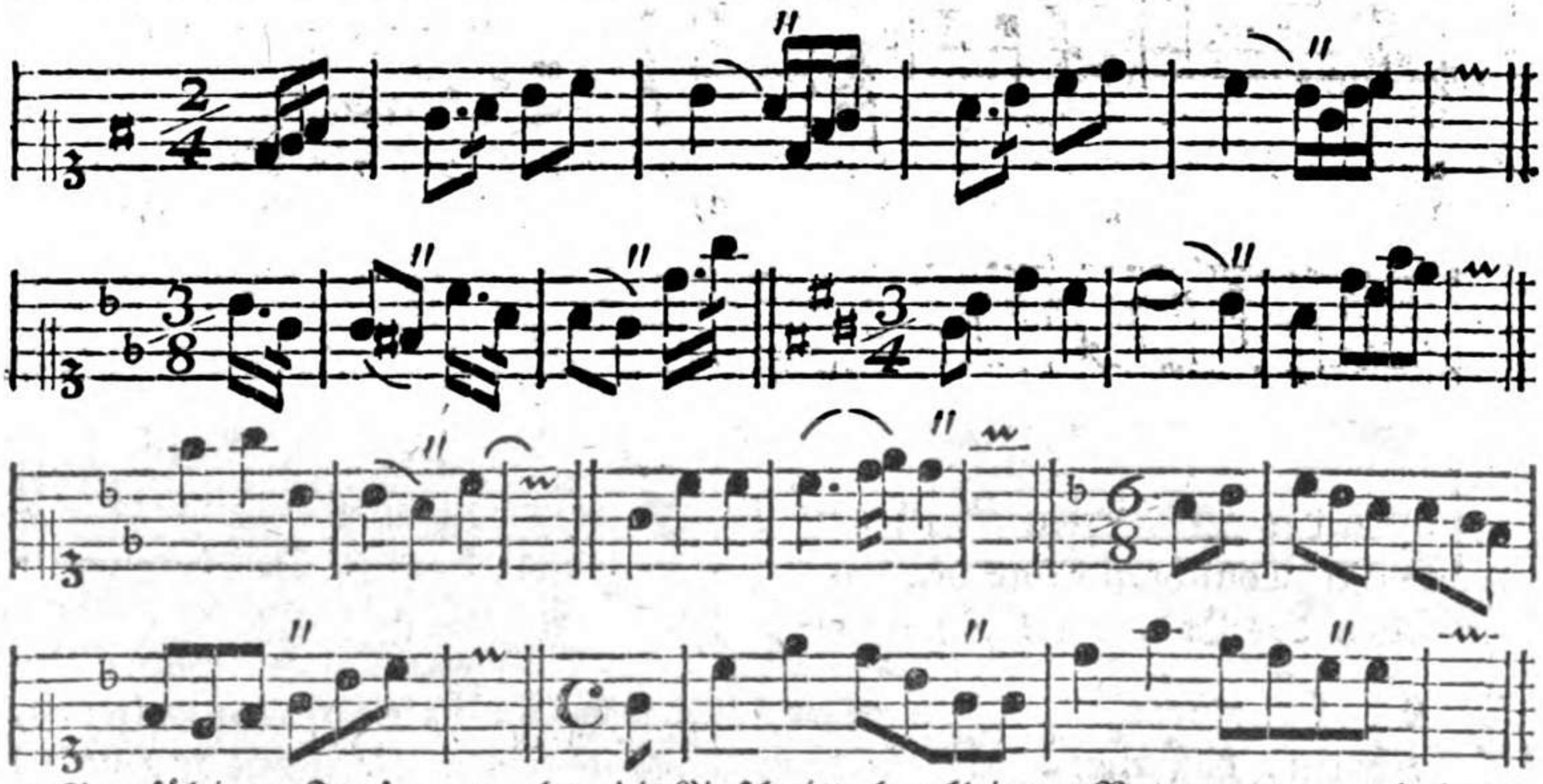
Eine

*) Die Cäsuren sind, wie schon die Benennung sagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einschnitte. Verschiedene Toulehrer nennen sogar alle die Ruhestellen, welche nicht eigentliche Tonschlüsse sind, schlechthin Einschnitte. (Scheibe, über die musikalische Composition, Seite 248. ff.) Kirnberger nimmt zuweilen die Wörter Rhythmus und Einschnitt für gleichbedeutend an. (Die Kunst des reinen Satzes, zweyt. Theil, erst. Abtheilung, S. 138.) Marpurg benennt „die kleinsten Ruhepunkte mit einem allgemeinen Namen Absätze. „Die Art, wie eine Cadenz oder ein Absatz in Absicht auf den letzten Takttheil gemacht wird, „heißt ein Einschnitt oder eine Cäsur." (Kritische Briefe über die Tonkunst, zweyt. Band, S. 4.) Ebenderselbe schreibt im Handbuche ꝛc. S. 219: „Das Wort Cäsur bedeutet in „weit-

Eine nähere Erklärung, wo z. B. diese Ruhestellen anzubringen sind, was die dabey zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derselben beyträgt u. s. f. gehört mehr in eine Anweisung zur Komposition, als in dieses für den bloß praktischen Musiker bestimmte Lehrbuch.

§. 423.

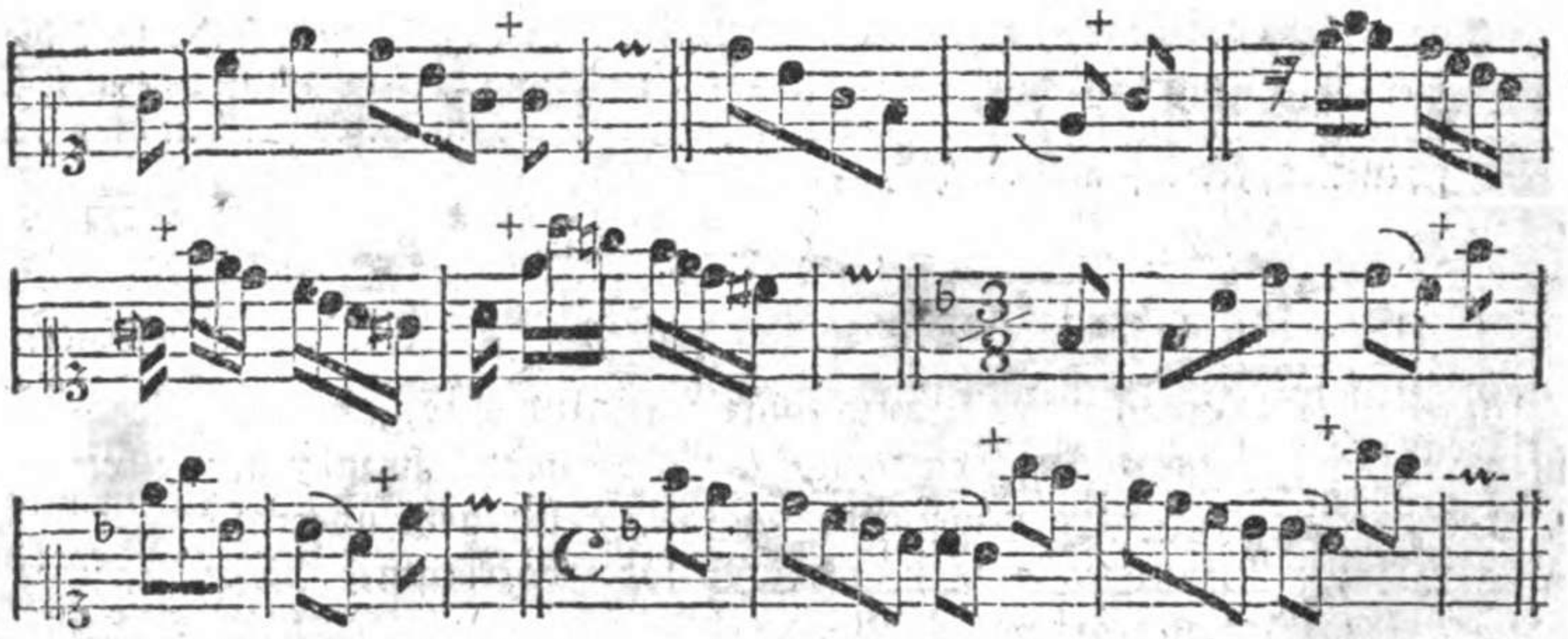
Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleinern am wenigsten merklich; ich will mich daher vorzüglich über diese umständlicher erklären. Denn gewiß wird derjenige, welcher einen bloßen Einschnitt fühlt, die größern Ruhestellen um so viel eher bemerken. Folgt nach einem musikalischen Einschnitte, wie §. 422. in den Beyspielen c), eine längere oder kürzere Pause, so muß ein solcher Einschnitt auch dem stumpfesten Gefühle merklich werden; daher wären in ähnlichen Fällen mehrere Merkmale überflüssig. Aber ungleich größere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, den Einschnitt sogleich zu bemerken, wenn er auf eine (besonders etwas kurze) Note fällt, nach welcher keine Pause folgt, wie in diesen Beyspielen.



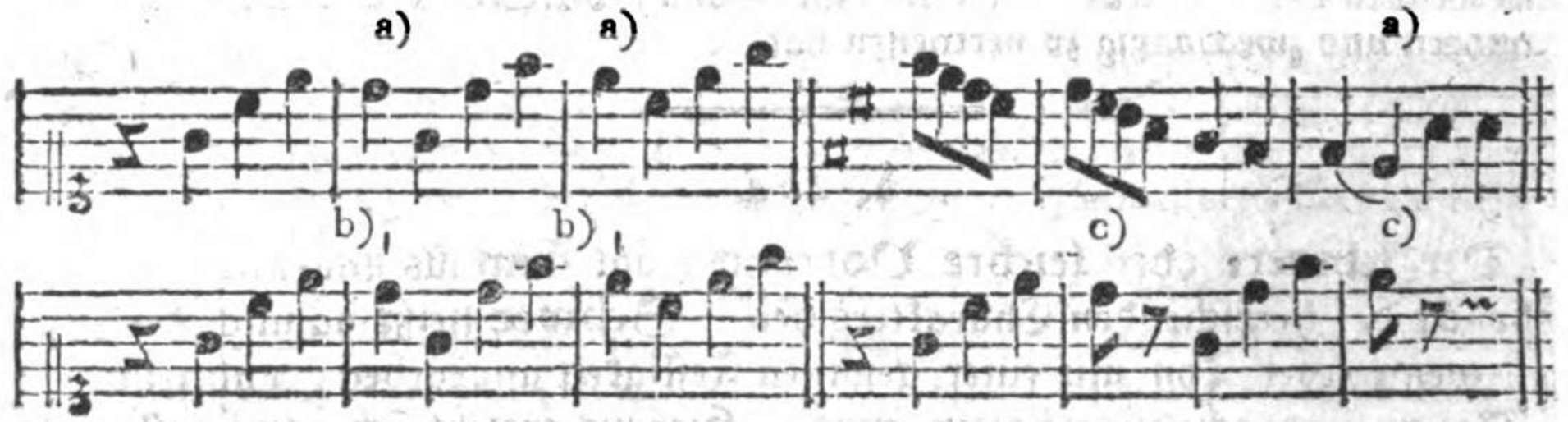
Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie diejenige Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den darauf folgenden Noten absondern, wie in den nachstehenden Beyspielen bey +; da sonst solche Notengattungen bekanntlich vermittelst der Haken mit einander verbunden werden.

Der

„weitläuftigem Verstande einen jeden Ruhepunkt im Gesange; in engem Verstande aber die „Art, wie dieser Ruhepunkt in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird." Man sieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verschiedenen Ruhestellen von einander abgehen.



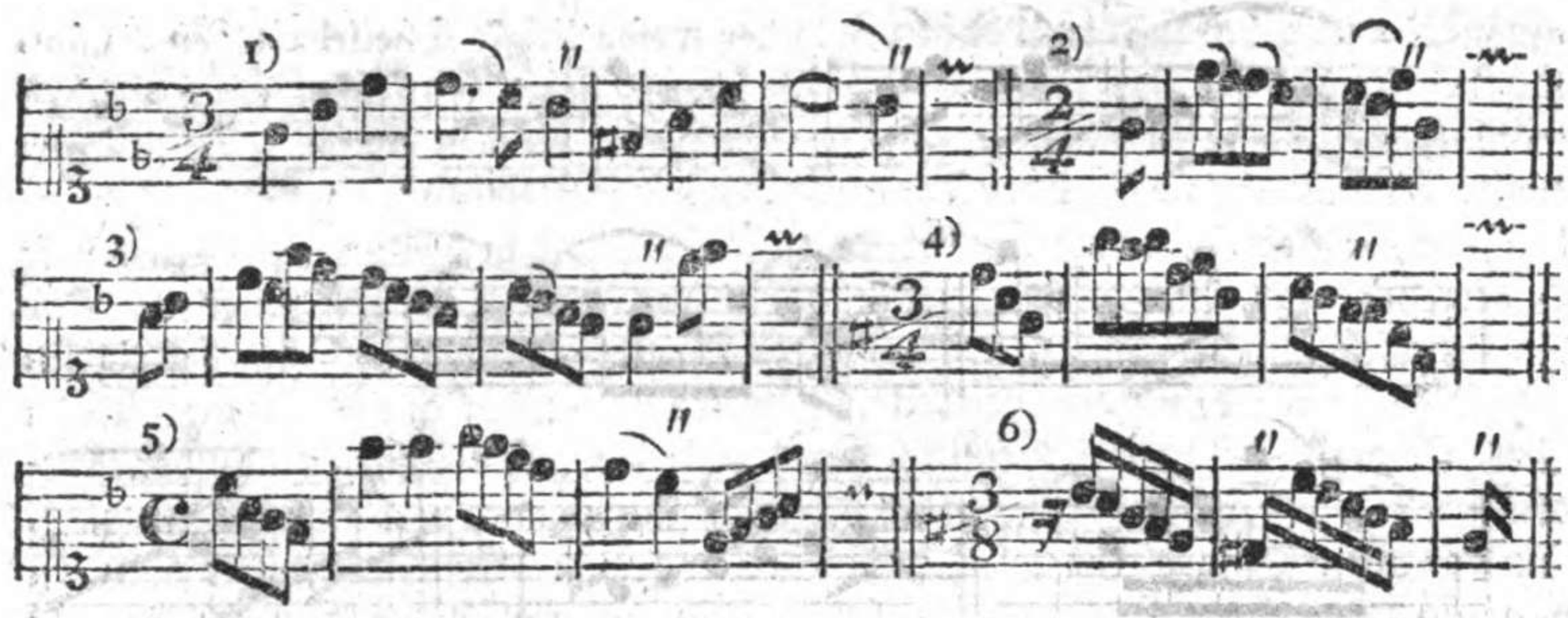
Der Spieler hat daher bey Noten, welche absichtlich auf die erwähnte Art von den folgenden abgesondert worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben, um den Einschnitt fühlbar zu machen. Da aber diese Absonderung bey größern Notengattungen, nämlich bey Vierteln u. s. f. nicht statt findet, wie in den folgenden Beyspielen a): so müßte man hierbey zur Bezeichnung der Einschnitte etwa Striche b) oder Pausen c) wählen (Aus welchem Grunde ich meine Bezeichnung der bey b) vorziehe, ist §. 421. erinnert worden. Die Andeutung der Einschnitte durch Pausen c) erfordert mehr Raum ꝛc. und dürfte auch wohl in gewissen Fällen manchen Spieler zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten.)



§. 424.

Ein Hauptvortheil, die weniger fühlbaren Einschnitte finden zu lernen, besteht darin, daß man darauf Achtung giebt, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte (im Niederschlage) anfängt, wie auf der folgenden Seite bey 1), oder ob, und wie viele Takttheile, Glieder ꝛc. jedesmal noch im Auftakte vorausgehen. Denn größtentheils ist in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke auch in so fern die Einheit beobachtet. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey 2), so fangen gemeiniglich nicht nur die übrigen Perioden ꝛc. sondern auch die Einschnitte ebenfalls mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w. wie man aus den folgenden Beyspielen sieht.

1)



Indeß ist doch auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig. Denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern Tonstücken die Einschnitte zuweilen auf andere Taktglieder ꝛc. zu verlegen. Außerdem wird auch in Kompositionen für den Gesang das Verlegen der Einschnitte auf andere Taktglieder oft aus deklamatorischen ꝛc. Gründen nothwendig. 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, sondern bey der jedesmaligen ersten Note nach einem größern oder kleinern musikalischen Abschnitte wieder anfangen: so würden die Schüler bald fühlen und beurtheilen lernen, was zusammen gehört, und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgesondert werden muß.

Als ein Hülfsmittel, die Einschnitte fühlen zu lernen, empfiehlt der Verfasser des Artikels Vortrag, in Sulzers allg. Theorie, mit Recht fleißige Uebung verschiedener Tanzstücke. Kleine für das Klavier gesetzte Lieder von guten Komponisten sind zu diesem Zwecke ebenfalls brauchbar.

Dritter Abschnitt.

Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters.

§. 425.

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 desselben, nämlich der Ausdruck des jedesmal herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen wohl kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden dürfte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich selbst 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 vor dem gewöhnlichen Musiker hauptsächlich 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 schriftlich angezeigt 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.

§. 426.

Die Worte: **Wird er bald kommen?** können bloß durch den veränderten Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnliches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, eine drohende Frage, bitterer Spott u. s. w. ausgedruckt werden. Das einzige Wort: **Gott!** kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verwunderung, der größten Angst, des Mitleides, der Verzweiflung ꝛc. bezeichnen. Eben so können auch Töne, durch veränderten Vortrag, einen sehr verschiedenen Charakter darstellen. Aeußerst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studiren, sich denselben eigen zu machen, und ihn richtig anwenden zu lernen.

§. 427.

Zu jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten, und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich noch besonders: 1) einen gewissen, dem jedesmal herrschenden Charakter angemessenen,

Grad

Grad der Stärke und Schwäche; 2) das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne; 3) die richtige Bewegung.

§. 428.

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

§. 429.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke oder Schwäche des Tones begnüge ich mich, überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke, die einen muntern, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, prächtigen, stolzen, zuversichtlichen, ernsthaften, drohenden, muthigen, kühnen, feurigen, wilden, wüthenden ꝛc. Charakter haben, zwar alle einen gewissen, aber nicht völlig gleichen Grad der Stärke erfordern.*) Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem der Affekt, die Empfindung oder die 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, deren Charakter sanft, zufrieden, unschuldig, naiv, bittend, zärtlich, liebreich, rührend, reuevoll, traurig, klagend, wehmüthig ꝛc. ist, hat man insgesammt schwächer vorzutragen. Der Grad der Schwäche muß aber ebenfalls der jedesmaligen Empfindung ꝛc. genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen mehr oder weniger verschieden seyn.

*) Ich zeige hier und weiter unten manchen Charakter, der sehr nahe an irgend einen andern gränzt, und mit demselben fast auf einerley Art behandelt werden muß, bloß 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.

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 anzeigen, daß der Vortrag im Ganzen stark oder schwach seyn soll. Einzelne Stellen müssen dessen ungeachtet, dem Affekte gemäß, modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden.

Anm. 2. Bey dem forte und fortissimo (auch bey dem so genannten Tragen der Töne, oder wenn *tenuto* über einer Note steht) begehen viele Klavierspieler den bereits in der Anmerkung zu §. 359. erwähnten Fehler. Sie schlagen nämlich die Tasten so stark an, oder drücken, um den Ton fortklingend zu erhalten, so heftig mit dem Finger nach, daß besonders bey einstimmigen Stellen der Ton merklich zu hoch, folglich unrein wird. Daher kommt es auch wohl unter andern, daß Einige das Klavier nicht gehörig schätzen, oder gar eine Abneigung dagegen haben, weil sie glauben, mit Ausdruck und unrein spielen, sey unzertrennlich; da doch dies Uebertreiben des Tones größtentheils nur von dem Spieler, 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 bloß 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, dies beweisen alle wirklich gute Klavierspieler.

§. 430.

Jede einzelne, verhältnißmäßig stärker oder schwächer vorzutragende, Stelle zu bestimmen, 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 seyn sollte. Wird ein kurzer Satz oder Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegengesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat u. dgl. Ueberhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen. Hierzu gehören nicht nur die §. 412. erwähnten, sondern auch die etwas lange auszuhaltenden Töne.

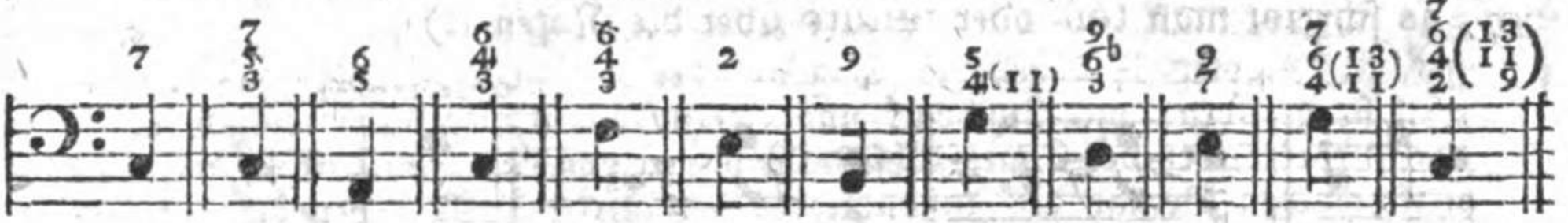
§. 431.

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

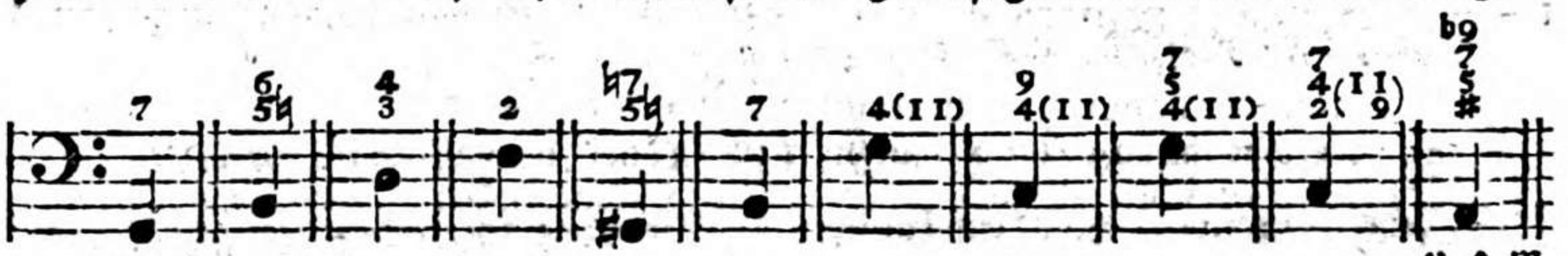
§. 431.

Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die dissonirenden Akkorde 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 daraus, daß je härter eine Dissonanz ist, oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, desto stärker muß ein solcher Akkord angeschlagen werden. Doch kann und darf man diese Regel nicht immer auf das strengste befolgen, weil sonst unter andern wohl zu viel Abwechselung, mithin eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entstehen möchte.

Hier folgen einige Akkorde, die größtentheils stark dissoniren, und die also in der Regel nachdrücklich angeschlagen werden müssen.



In verschiedenem Grade weniger hart oder dissonirend sind die nachstehenden Akkorde. Diese erfordern also eine gemäßigtere Stärke im Vortrage.



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

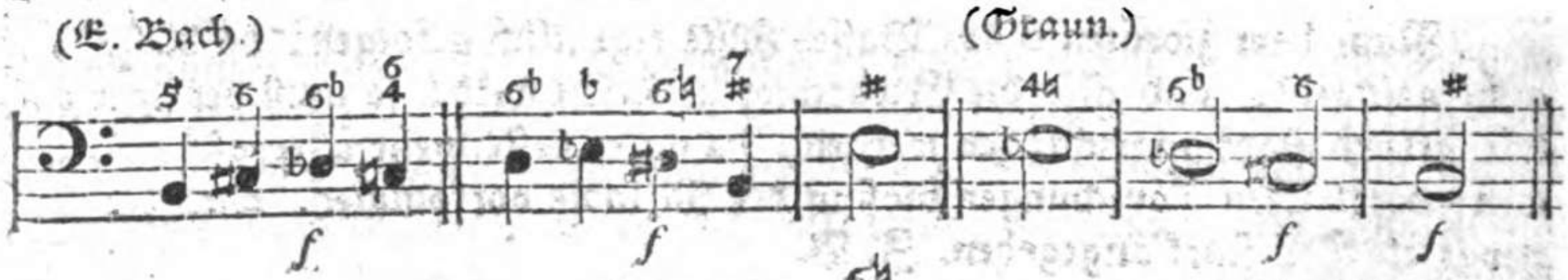
§. 432.

*) 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 jedem Falle stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. Indeß giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, welche dies öfter nöthig machen. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach sehr 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 wieder desto reitzender. 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 muß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen, damit die darauf folgenden, mehr oder weniger konsonirenden, Akkorde eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel erwünschtere

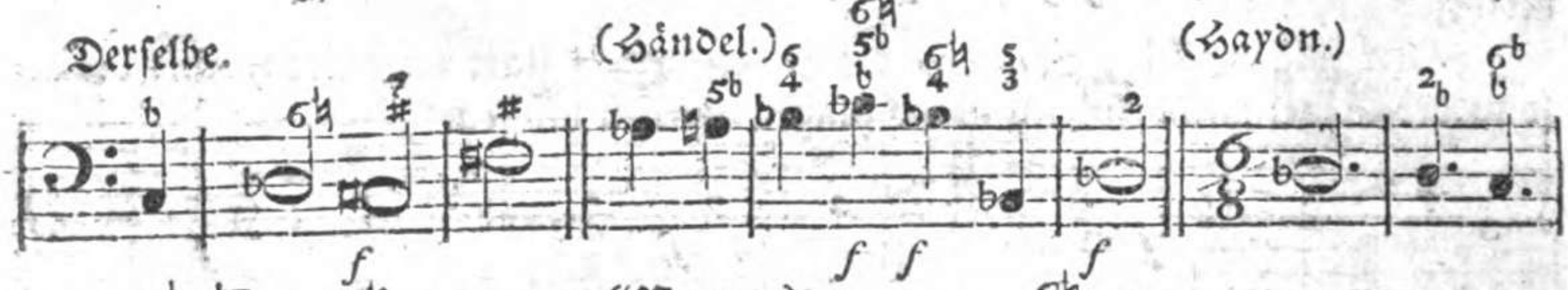
§. 432.

Die Akkorde, 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.

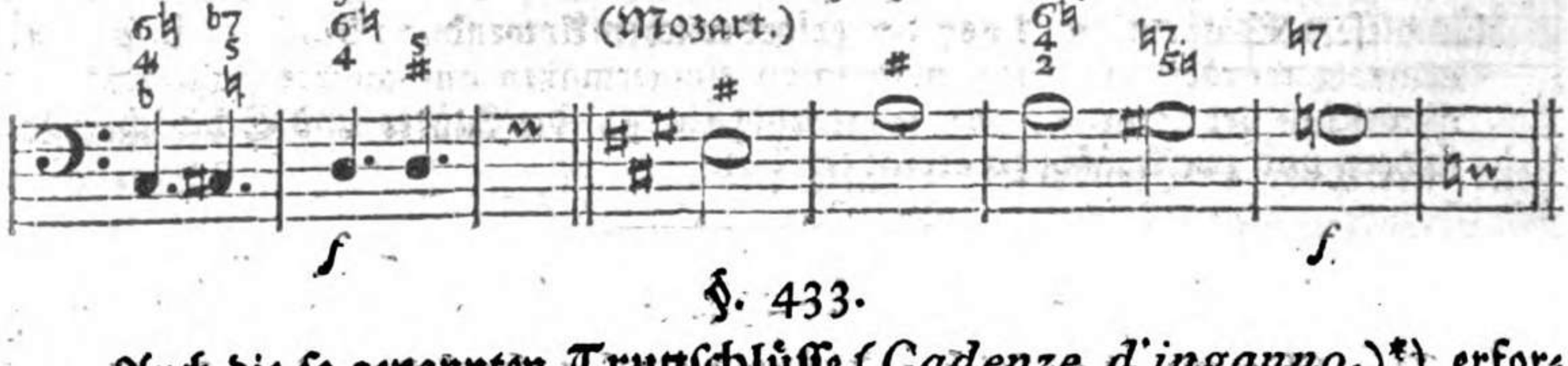
(E. Bach.) (Graun.)



Derselbe. (Händel.) (Haydn.)

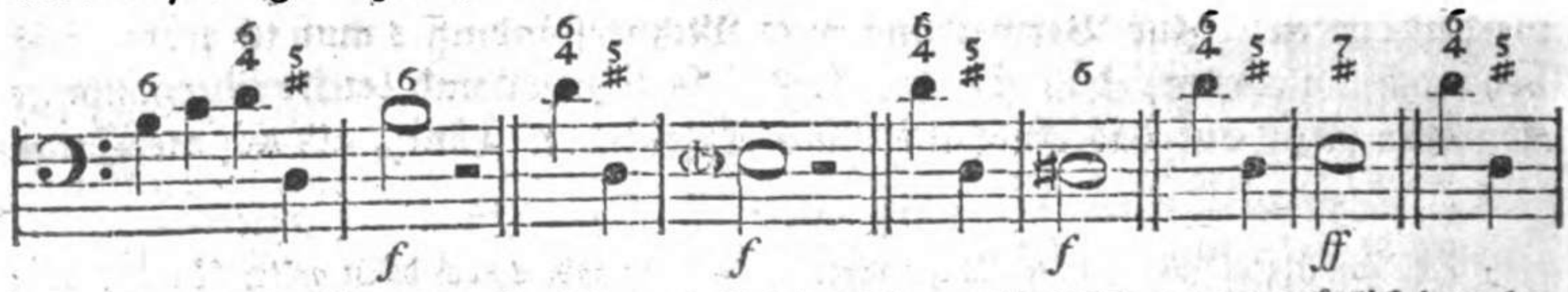


(Mozart.)



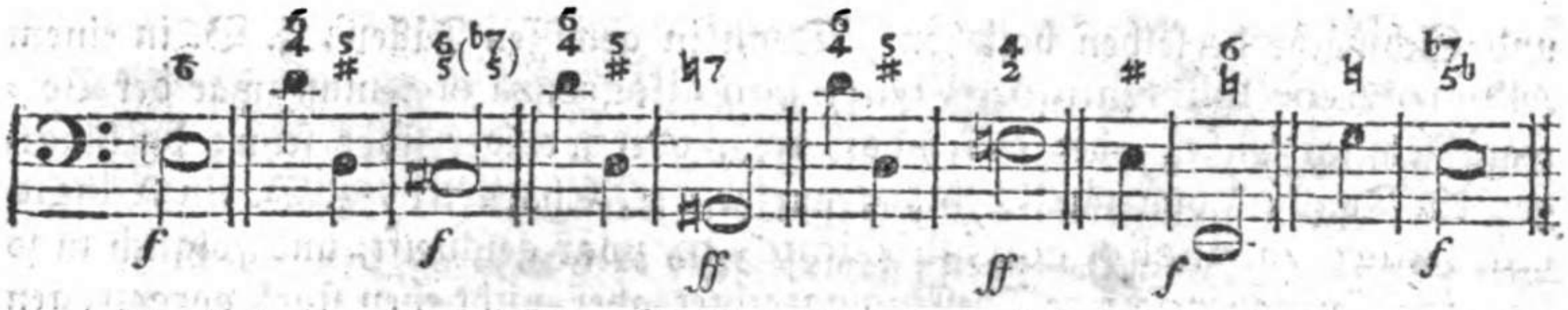
§. 433.

Auch die so genannten **Trugschlüsse** (*Cadenze d'inganno,*)*) erfordern, je nachdem sie mehr oder weniger unerwartet sind, und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke, wenn nämlich nicht der Komponist ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat. Hier folgen einige Beyspiele mit solchen, zum Theil ziemlich frappanten, aber nicht ungewöhnlichen Wendungen.

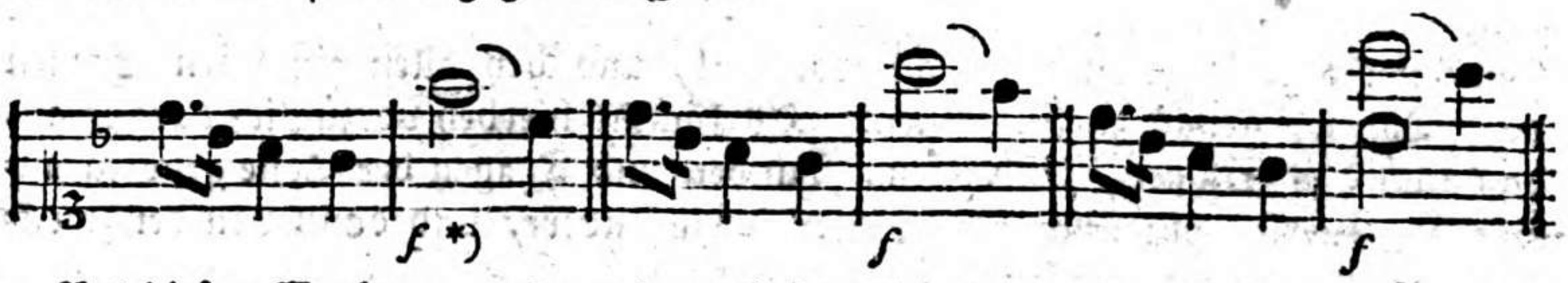


tere Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß man bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was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

*) Die aber wohl richtiger unterbrochene ꝛc. Schlüsse (elliptische Kadenzen) heißen würden, weil in solchen Fällen nicht wirklich geschlossen, sondern nur ein Tonschluß vorbereitet und erwartet, der Schlußton selbst aber übergangen oder weggelassen wird.



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



Aus diesem Wenigen, was von der erforderlichen 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.

§. 434.

Der schwere oder leichte Vortrag trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. Schwer heißt nämlich der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben, und seine völlige Dauer hindurch ausgehalten wird. Hieraus ergiebt sich von selbst, daß bey dem leichten Vortrage die Töne weder so fest angegeben, noch völlig so lange, als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten erfordert, ausgehalten werden dürfen. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich jedoch hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt genommen mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und

*) Daß wir bisher mit solchen Täuschungen — wenn sie anders noch dafür gelten können, da etwas Alltägliches eben nicht sonderlich mehr täuscht — vorzüglich in Tonstücken für den Gesang beynahe bis zum Ekel heimgesucht worden sind, dies ist eine sehr bekannte Sache. Nur liegt es außer meinem Plane, mich hier umständlicher darauf einzulassen. Glücklicher Weise fängt ohnehin dieser Mißbrauch an, im Ganzen genommen eswas seltener zu werden; obgleich mit unter auch noch bessere Komponisten den Sänger zuweilen sogar bey kurzen und ganz unbedeutenden Silben, nach Forkels sehr treffendem Ausdrucke, einen solchen Schrey thun lassen. (Musikalisch-kritische Bibliothek, erst. Band, S. 161.)

und Schwäche derselben beziehen. Denn in gewissen Fällen, z. B. in einem Allegro vivo, scherzando; Vivace con allegrezza etc. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von zärtlichem, traurigem ꝛc. Charakter, z. B. ein Adagio con tenerezza, mesto, con afflizzione etc. zwar geschleift, und folglich in so fern 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.

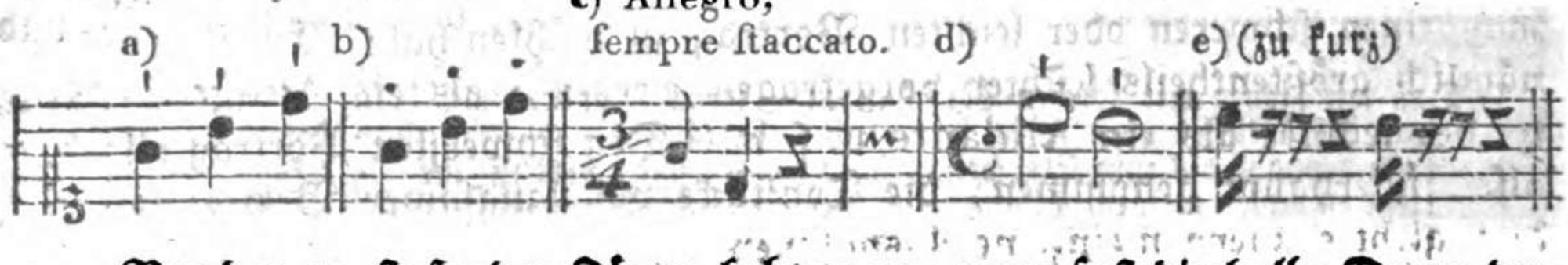
§. 435.

So wenig sich der jedesmal nöthige Grad der Stärke und Schwäche durchgängig andeuten läßt, (§. 428.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bezeichnen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Schleifen, Binden und Tragen der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

§. 436.

Das Stoßen oder Absetzen pflegt man, wie ich bereits §. 151. vorläufig angemerkt habe, durch Striche a) oder Punkte b) über, zuweilen aus gewissen Ursachen auch unter den Noten anzudeuten. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur eine einzelne Stelle abgestoßen werden, so bestimmt man diese Art des Vortrages 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 Tonstücke mit der Ueberschrift staccato dessen ungeachtet einzelne singbare ꝛc. Stellen 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.

c) Allegro, sempre staccato.



Bey den zu stoßenden Tönen hebt man, wenn fast die halbe Dauer derselben vorüber ist, die Finger von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit.

Daß

Daß auch kurz abgesetzte oder gestoßene Töne im erforderlichen Falle schwach vorgetragen werden müssen, sollte ich eigentlich gar nicht anmerken; indeß hört man doch von einigen Spielern alle gestoßene Töne, ganz gegen den richtigen Vortrag, ohne Ausnahme stark angeben.

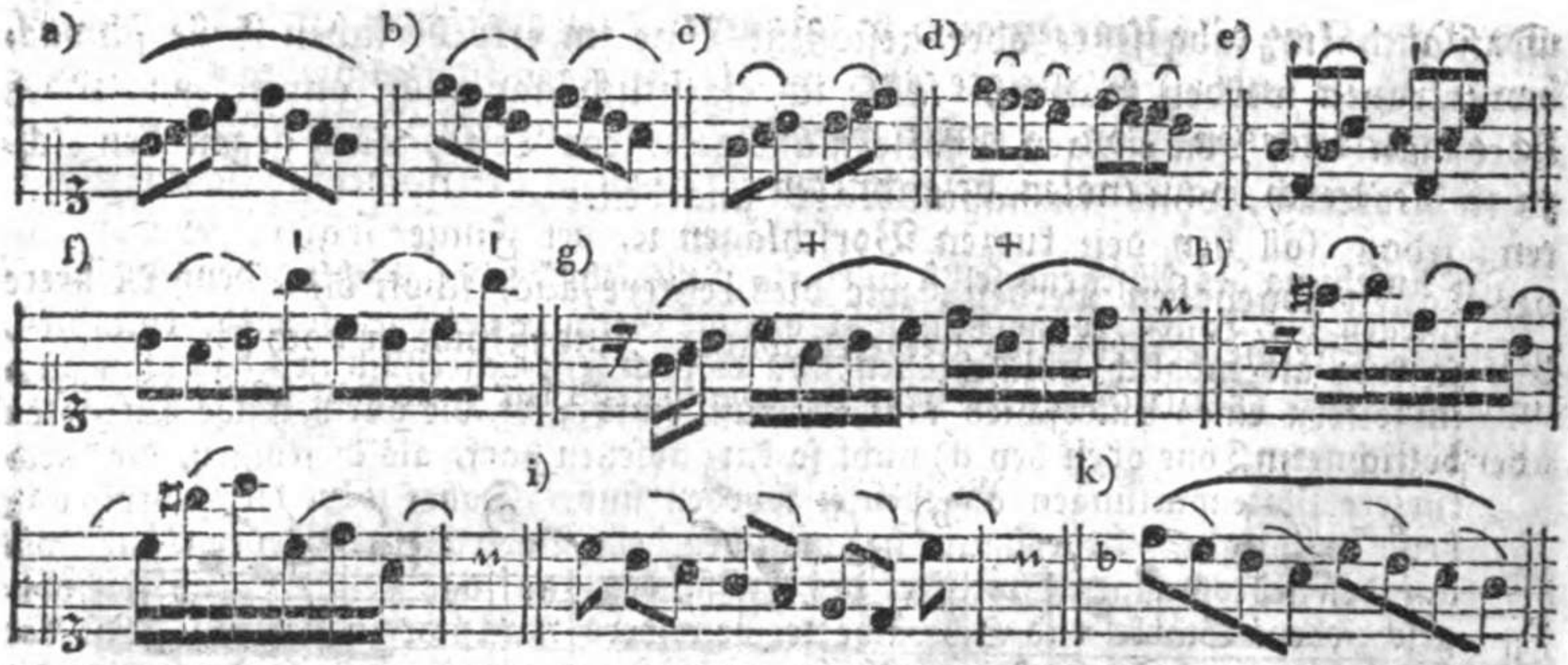
In Ansehung des Absetzens selbst wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Tasten, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Noten, so kurz als möglich anzuschlagen, da es doch sehr begreiflich ist, daß man auch in so fern einen Unterschied machen muß, und z. B. die durch halbe Taktnoten bezeichneten Töne oben bey d) nicht so kurz absetzen darf, als diejenigen, die durch kürzere Notengattungen angedeutet worden sind. Daher wäre die Ausführung bey e) nicht gut. Ueberhaupt hat man bey dem Vortrage gestoßener Töne 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 u. dgl. so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz vortragen, als in Tonstücken, worin ein munterer, scherzhafter ꝛc. Charakter herrscht. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen Adagio dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Bey stark vorzutragenden Stellen kann man etwas kürzer abstoßen, als bey schwach auszuführenden. Eben so werden auch springende Töne, im Ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende u. s. w.

§. 437.

Das Schleifen oder Ziehen*) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beyspielen. Sollen alle Töne, oder doch die meisten Stellen eines Tonstückes geschleift werden, so pflegt man diesen Vortrag durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato* (oder *ligato*) zu bestimmen. Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird. (Vergl. mit §. 436.)

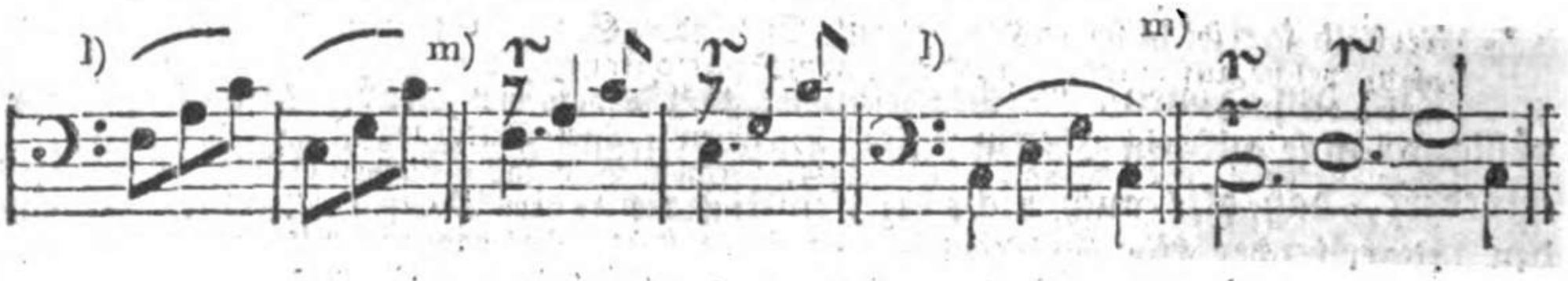
Bey den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man die Finger völlig so lange auf den Tasten, als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten erfordert, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entsteht. Durch den längern oder kürzern Bogen bestimmen die Komponisten — wenigstens diejenigen, welchen an dem möglichst richtigen Vortrage ihrer Arbeiten gelegen ist — wie viele Töne jedesmal geschleift werden sollen. Z. B.

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



Bey a) werden folglich alle acht Töne, bey b) aber nur vier und vier geschleift u. s. w. Man merke hierbey noch, daß in gewissen Fällen diejenige Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. So fällt unter andern in dem Beyspiele g) dieser gelinde Nachdruck, (gegen die sonst zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten; bey h) auf fis, d, h ꝛc. Durch die Bezeichnung bey k) pflegen einige Tonsetzer anzudeuten, daß der Spieler zwar alle Noten schleifen, dabey aber den ersten, dritten, fünften und siebenten Ton sehr schwach accentuiren soll.

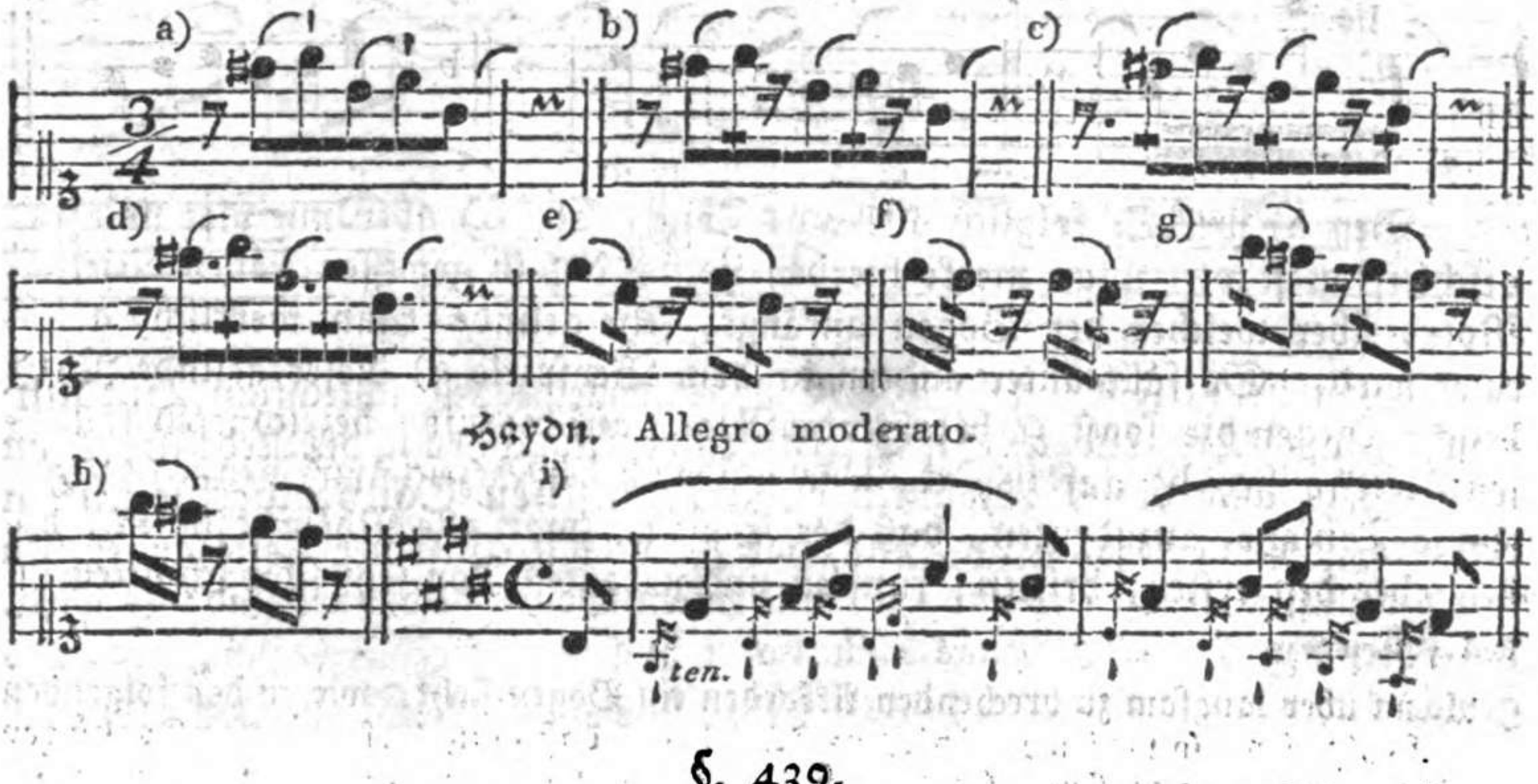
Wenn über langsam zu brechenden Akkorden ein Bogen steht, wie in den folgenden Beyspielen, so wollen verschiedene Tonlehrer, daß man (besonders in Tonstücken von gefälligem ꝛc. Charakter) jeden Ton aushalten, und folglich die Finger bis zum Eintritte eines andern Akkordes auf den Tasten stehen lassen solle. Daher hätte man die nachstehenden Takte l) so vorzutragen, wie bey m). Doch würden diejenigen Komponisten, welche diese Ausführung verlangen, wohl besser thun, wenn sie dazu die bestimmtere Andeutung bey m) wählten.



§. 438.

Zuweilen sollen einige Töne geschleift, Andere hingegen gestoßen werden. Man pflegt dies so anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c) und

und d). Oefter bestimmen auch die Komponisten aus guten Gründen auf die bey e) f) g) und h) angezeigte Art, wie lange eigentlich nach einem nicht völlig auszuhaltenden Tone pausirt werden soll. In dem Beyspiele i) hat man zwar die durch Hauptnoten bezeichneten Töne zu schleifen oder völlig auszuhalten; jedoch soll bey den kurzen Vorschlägen ꝛc. der Finger sogleich wieder von den Tasten abgehoben werden, wie dies letztere auch schon ohne die darunter gesetzten Striche erforderlich gewesen wäre. Indeß mögen doch diese Striche und das ten. (tenuto) unter dem e, wenigstens für manchen Spieler, nicht überflüssig seyn.

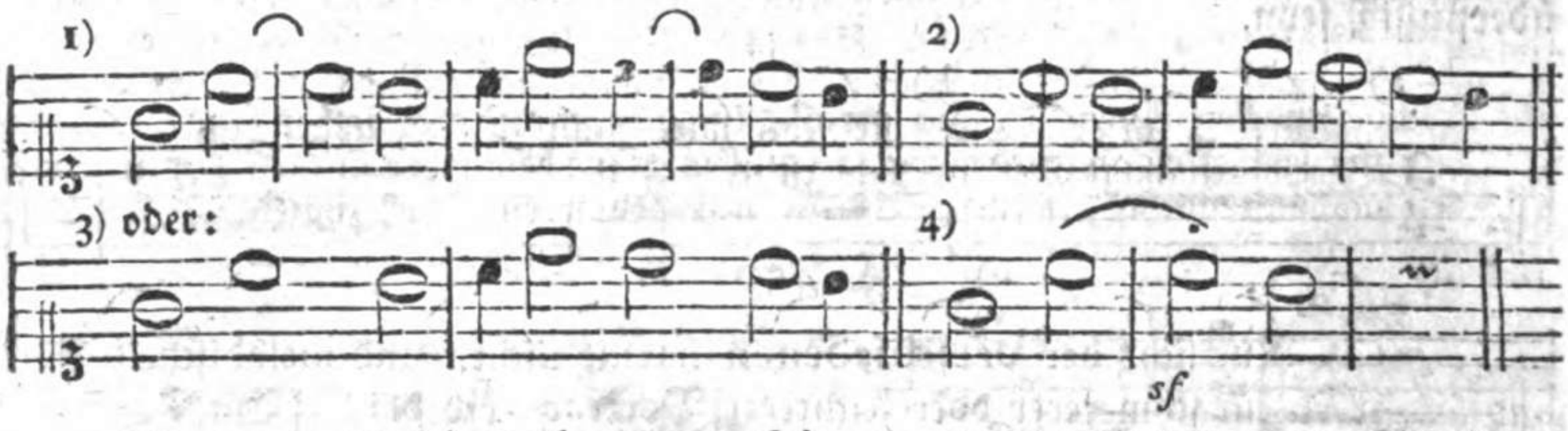


§. 439.

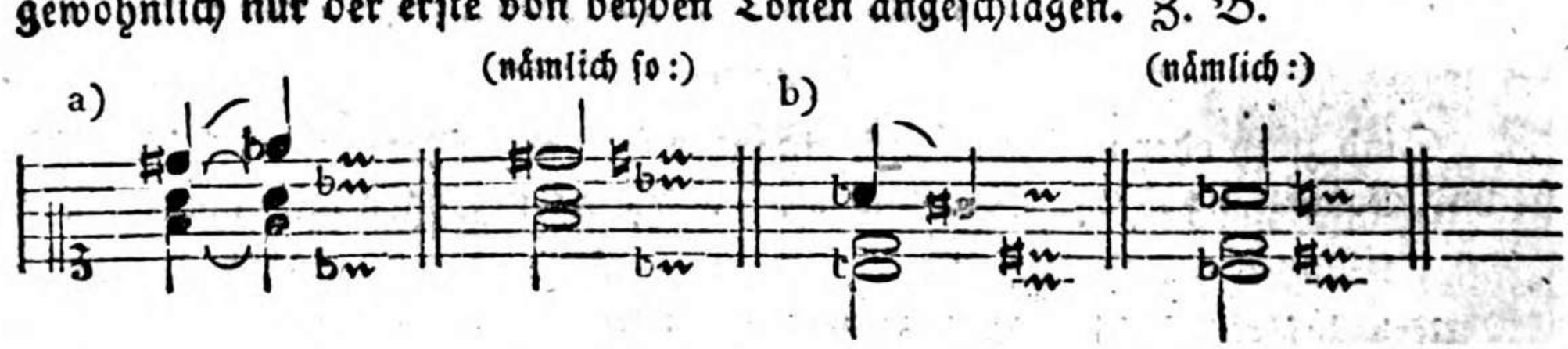
Sind zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung,*) z. B. c und c ꝛc. durch einen Bogen mit einander verbun-

*) 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 die zweyte Note nicht wieder angeschlagen, sondern man läßt den Finger darauf (vermuthlich doch wohl nicht auf der Note?) ruhen." Diese Erklärung ist zwar allerdings kurz, aber nur der Hauptsache nach nicht richtig. Denn z. B. c und cis stehen bekanntlich auf einer und ebenderselben Stufe; dessen ungeachtet muß das cis ebenfalls angeschlagen werden, wenngleich über den beyden Noten c und cis ein Bogen steht. Das nämliche gilt auch von allen den übrigen kleinen halben Tönen. — Jedoch diese offenbar unrichtige Erklärung des Bindungszeichens findet man in mehreren Lehrbüchern, unter andern aber in Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen, S. 28; in dessen Kunst das Clavier zu spielen, dritte Aufl. S. 19; in Tromlitzens Unterricht die Flöte zu spielen, S. 75; in Kalkbrenners Theorie der Tonkunst, S. 10. u. a. m. Daß aber G. F. Wolf seine noch schwankendere Beschreibung des Bindungszeichens, so wie verschiedene andere von mir gerügte Fehler, in der neuesten Auflage seines Unterrichts ꝛc. wenigstens zum Theil verbessert hat, dies gereicht ihm von mehr als Einer Seite betrachtet zur Ehre.

bunden, so darf man der Regel nach (§. 150. vergl. mit §. 440.) nur den ersten von den dadurch bezeichneten Tönen anschlagen. Folglich müssen in dem nachstehenden Beyspiele :) die gebundenen Töne so ununterbrochen ausgehalten werden, als wenn der Komponist dazu die Bezeichnung bey 2) oder 3) gewählt hätte. Fehlerhaft ist sonach hierbey das unter 4) durch *sf.* angezeigte, aber gar nicht ungewöhnliche Markiren des gebundenen Tones; obgleich dieses unzeitige Markiren auf dem Klaviere zum Glücke bey weiten nicht so merkbar werden kann, als auf verschiedenen andern Instrumenten. (S. 97. f.)



Man nennt solche gebundene Töne gemeiniglich schlechthin Bindungen,*) auch Ligaturen. In so fern von der Ausführung die Rede ist, kann man hierzu auch die so genannten enharmonischen Tonverwechselungen rechnen. Wenn nämlich die Töne, welche vermittelst Einer Taste angegeben werden müssen, (wie dis und es,) mit einem Bogen bezeichnet sind, so wird, besonders bey kürzern Notengattungen oder in geschwinder Bewegung, ebenfalls gewöhnlich nur der erste von beyden Tönen angeschlagen. Z. B.

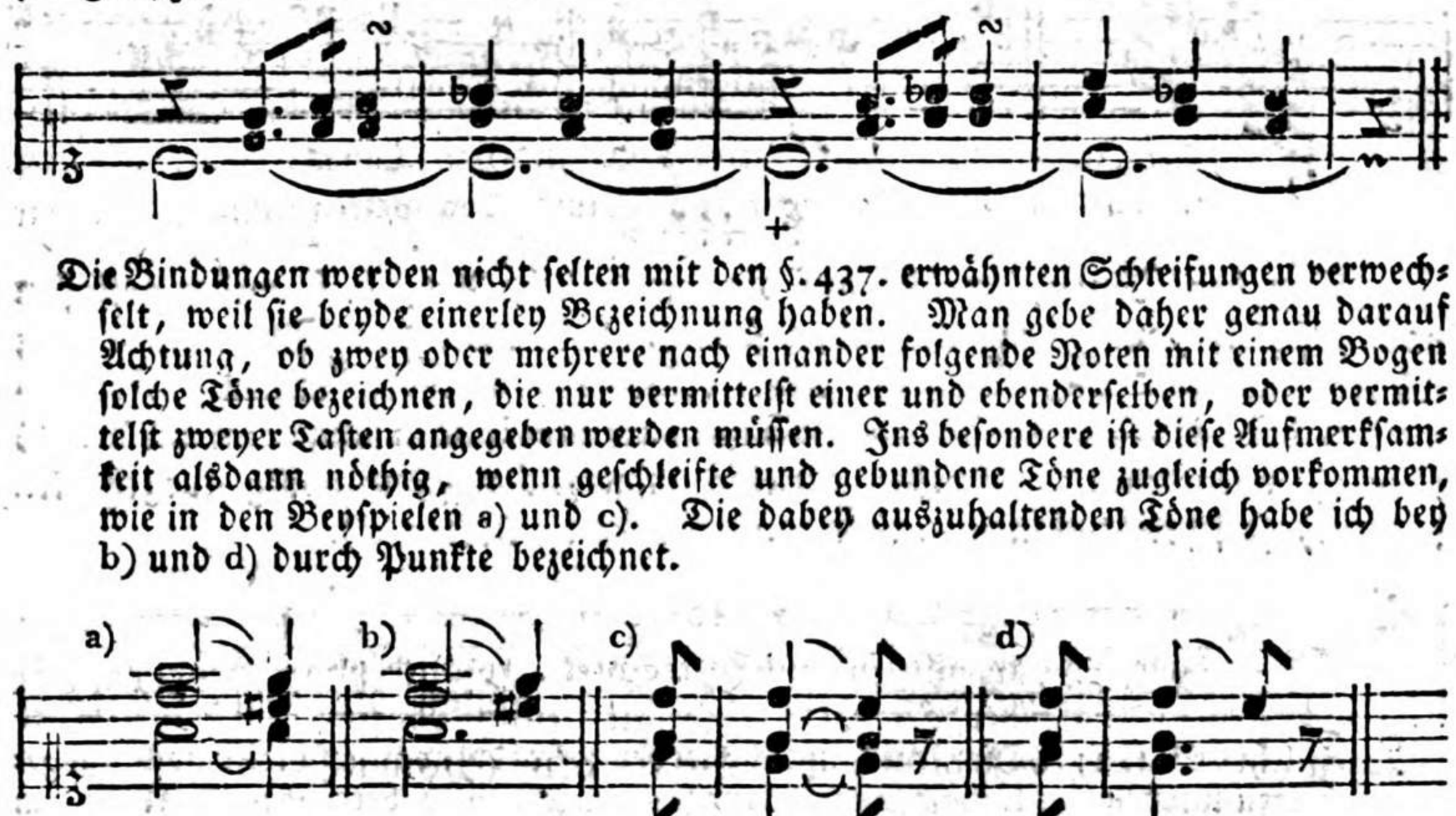


§. 440.

Da man einen lange auszuhaltenden (gebundenen) Ton, wie im folgenden Beyspiele das c, zuletzt gar nicht mehr hören würde, so ist es nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig, in solchen Fällen die Taste zuweilen wieder anzuschlagen. In mäßiger Bewegung kann daher das mit + bezeichnete c, welches im dritten Takte gewiß nicht mehr zu hören ist, immerhin wieder angeschlagen

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

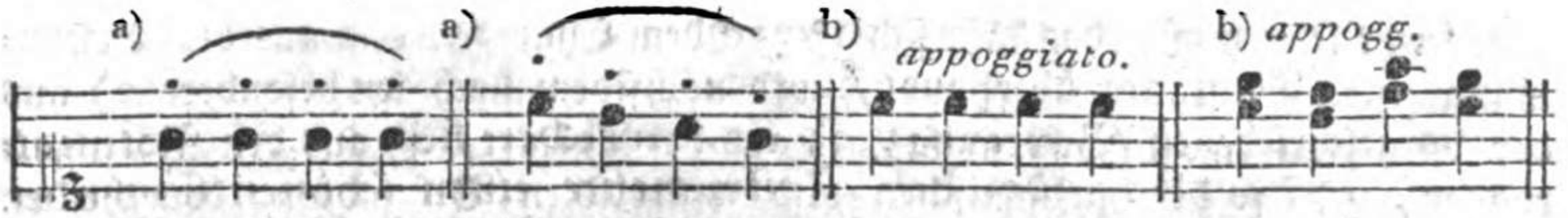
geschlagen werden. Wäre das Zeitmaß sehr langsam, so könnte man sich dieser Freyheit in jedem Takte bedienen.



Die Bindungen werden nicht selten mit den §. 437. erwähnten Schleifungen verwechselt, weil sie beyde einerley Bezeichnung haben. Man gebe daher genau darauf Achtung, ob zwey oder mehrere nach einander folgende Noten mit einem Bogen solche Töne bezeichnen, die nur vermittelst einer und ebenderselben, oder vermittelst zweyer Tasten angegeben werden müssen. Ins besondere ist diese Aufmerksamkeit alsdann nöthig, wenn geschleifte und gebundene Töne zugleich vorkommen, wie in den Beyspielen a) und c). Die dabey auszuhaltenden Töne habe ich bey b) und d) durch Punkte bezeichnet.

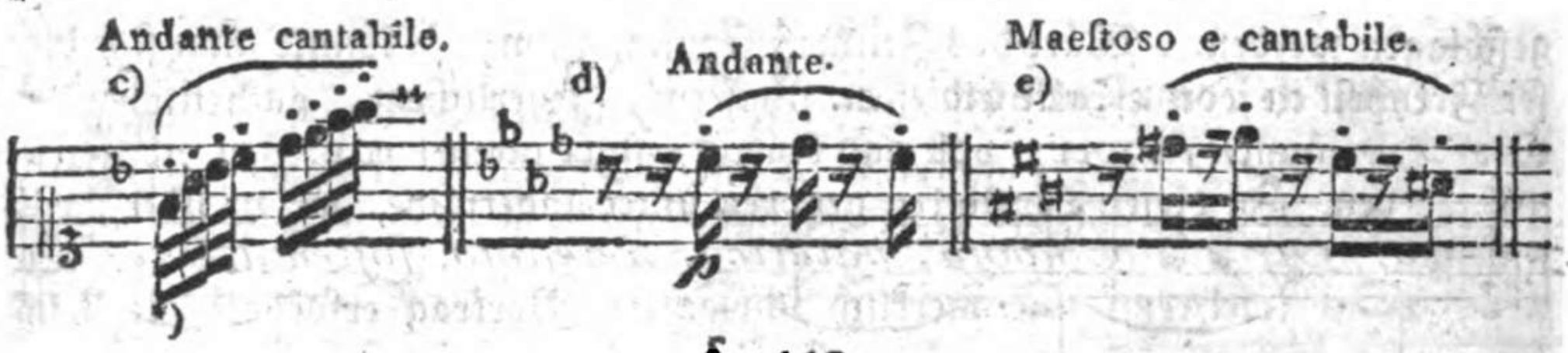
§. 441.

Das so genannte **Tragen der Töne** wird entweder auf die hier bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet nämlich den Druck, welchen jede Taste erhalten muß, und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke so lange auszuhalten, als es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert. Man hüte sich auch hierbey vor dem §. 429. Anm. 2. erwähnten Uebertreiben des Tones, welches Einige **heulen** nennen.



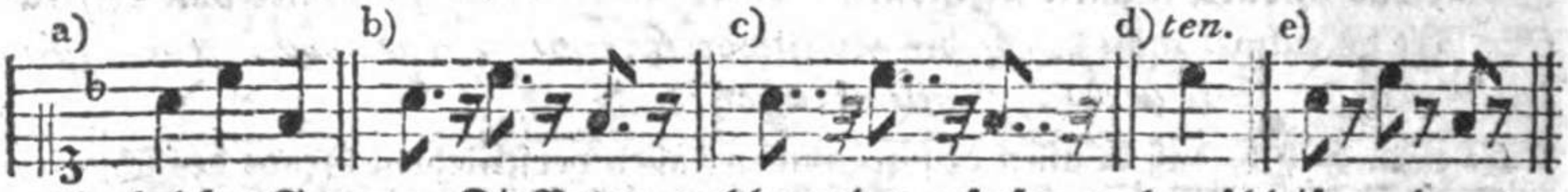
In einigen neuern Werken findet man mit .... bezeichnete Stellen, die wohl nur geschleift (oder gestoßen) werden sollen. Denn schwerlich dürfte auch der Geübtere die Zwey und dreyßigtheile in dem nachstehenden Beyspiele c) auf die angezeigte Art vortragen können. Bey d) und e) hingegen ist dieser Vortrag eher möglich; jedoch versteht es sich, daß man während der Sechzehntheilpausen den Finger von den Tasten abheben muß.

An-



§. 442.

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 Geltung der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die bey a) vorgeschriebenen Töne nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) vorgetragen. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).



Bach lehrt S. 112: „Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehalten 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 zu stoßenden und nur auf die gewöhnliche Art vorzutragenden Tönen beynahe ganz aufgehoben; 3) dürfte der Vortrag doch wohl zu zerstückelt (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden ꝛc. Ton nur die Hälfte von seiner ihm eigentlich zukommenden Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausirte, wie oben bey e).

§. 443.

Die §. 436 — 442. angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der schwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Ob aber der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und aus der Bestimmung eines Tonstückes überhaupt, und nächstdem noch insbesondere 2) aus der vorgeschriebenen Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der harmonischen und melodischen Behandlung beurtheilen. Außerdem kommt hierbey sogar das Zeitalter, worin ein Tonstück komponirt wurde, der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten, und das Instrument, für welches eine Komposition bestimmt ist, mit in Betrachtung.

*) Wahrscheinlich soll jeder von diesen Tönen mit einem gewissen Nachdrucke angegeben werden; aber das nachherige Aushalten derselben möchte wohl bey so kurzen Notengattungen wegfallen müssen.

§. 444.

Tonstücke von erhabenem, ernsthaftem, feyerlichem, pathetischem ꝛc. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche überschrieben sind: *Grave, pompoſo, patetico, maeſtoſo, ſoſtenuto etc.* Einen etwas leichtern und merklich schwächern Vortrag erfordern die Tonstücke, deren Charakter angenehm, sanft, gefällig ꝛc. ist, folglich die mit den Ueberschriften: *compiacevole, grazioſo, con dolcezza, gliſſicato, luſingando, piacevole* u. dgl. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschend sind, z. B. *Allegro ſcherzando, burleſco, giocoſo, con allegrezza, riſvegliato etc.* müssen ganz leicht, gleichsam mehr oder weniger hüpfend, vorgetragen werden; da hingegen zum Ausdrucke trauriger, wehmüthiger und ähnlicher Empfindungen vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordert wird. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Kunstwörter: *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, je nachdem es dem herrschenden Charakter angemessen ist.

§. 445.

Diejenigen Tonstücke, die zu der ernsthaften Gattung gehören, und zu einem höhern Zwecke, als bloß zur Belustigung des Ohres, bestimmt sind, z. B. Fugen, fleißig gearbeitete Trios und Sonaten, religiöse Gesänge ꝛc. *) erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m. Ein Umstand, worauf nicht selten gar keine, oder doch zu wenig Rücksicht genommen wird. Denn so mancher Spieler trägt ein im großen Style komponirtes Tonstück eben so leicht vor, als ein modernes Rondo. —

§. 446.

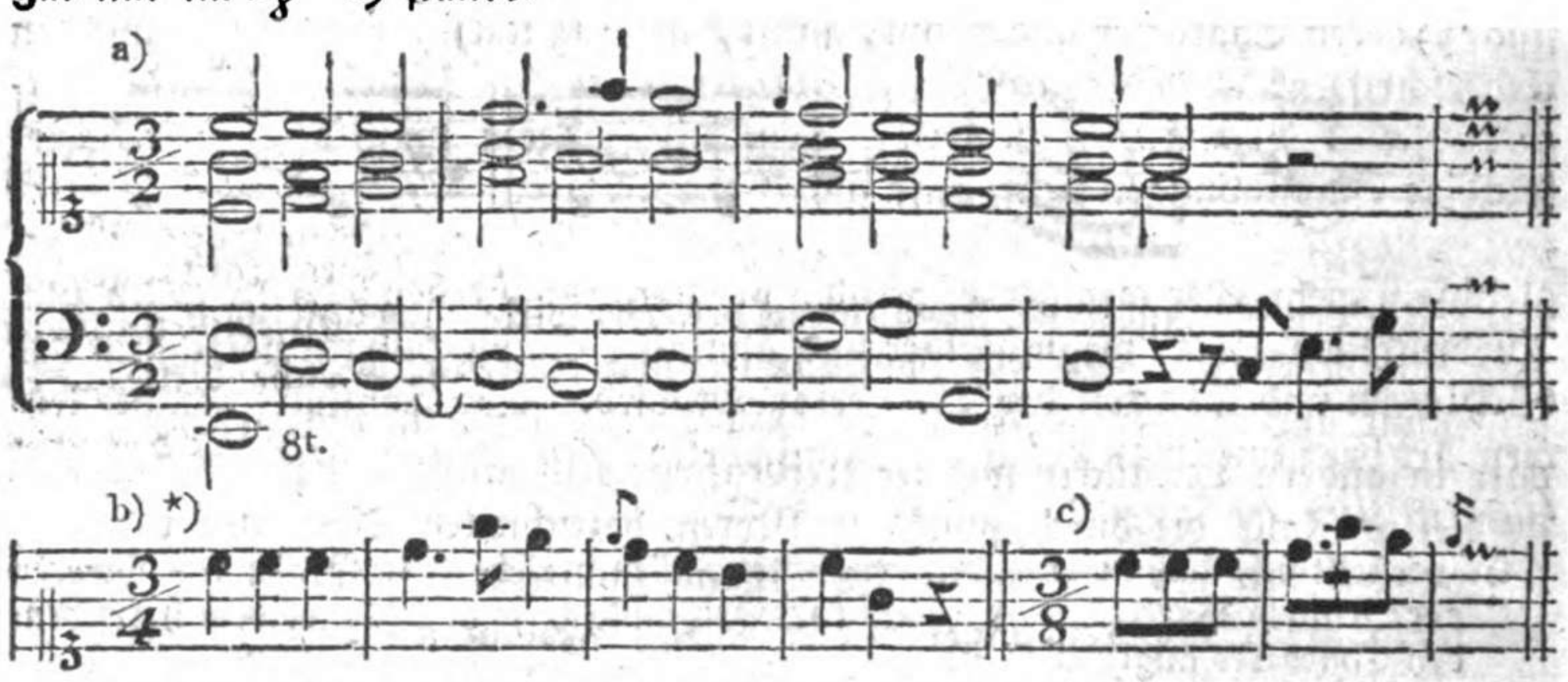
Aus der vorgeschriebenen Bewegung läßt sich ebenfalls beurtheilen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Preſto muß nämlich größtentheils leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses wieder leichter als ein Andante u. s. w. Den schwersten Vortrag erfordern also, überhaupt genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung. Jedoch giebt es hiervon einzelne Ausnahmen.

§. 447.

*) Schriebe ich nicht zunächst für Klavierspieler, so würde ich auch geistliche Kantaten, Oratorien, und überhaupt alles, was für die Kirche bestimmt ist, mit darunter begreifen.

§. 447.

Je größer die Notengattungen sind, aus welchen die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart bestehen, je schwerer muß auch der Vortrag seyn. Folglich hat man ein Tonstück, worin halbe Taktnoten die Takttheile sind, z. B. eins im $\frac{3}{2}$ a), weit schwerer vorzutragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar nur im $\frac{3}{8}$ c) stände.



In dem Beyspiele a) müssen daher alle Töne kräftig, oder mit einer gewissen Festigkeit angegeben und völlig ausgehalten werden; bey b) hingegen müßte der Vortrag schon etwas leichter, bey c) aber sehr leicht seyn. Selbst alsdann, wenn man über das Beyspiel c) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im $\frac{3}{2}$ bey a). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Tonstücke im $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. am leichtesten vorgetragen werden müssen.

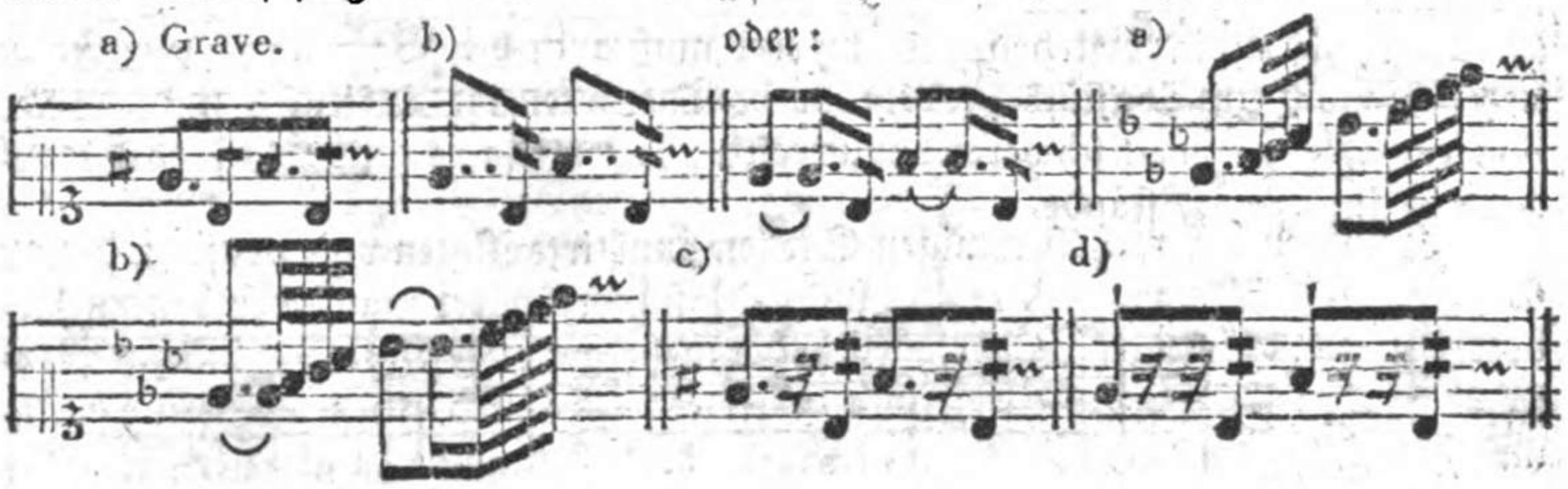
Beyläufig merke ich mit an, daß Tonstücke in kurzen Tripeltaktarten, wie bey c), einen gleichsam hüpfenden Gang bekommen, wenn man jeden ersten Ton eines Taktes verhältnißmäßig zu stark accentuirt.

§. 448.

Verschiedene Notengattungen erfordern ebenfalls 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 wird bey punktirten Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nöthig. Man pflegt nämlich die punk-

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

punktirten Noten größtentheils *) etwas zu verlängern, und dafür die unmittelbar darauf folgenden Noten um so viel zu verkürzen. Z. B.

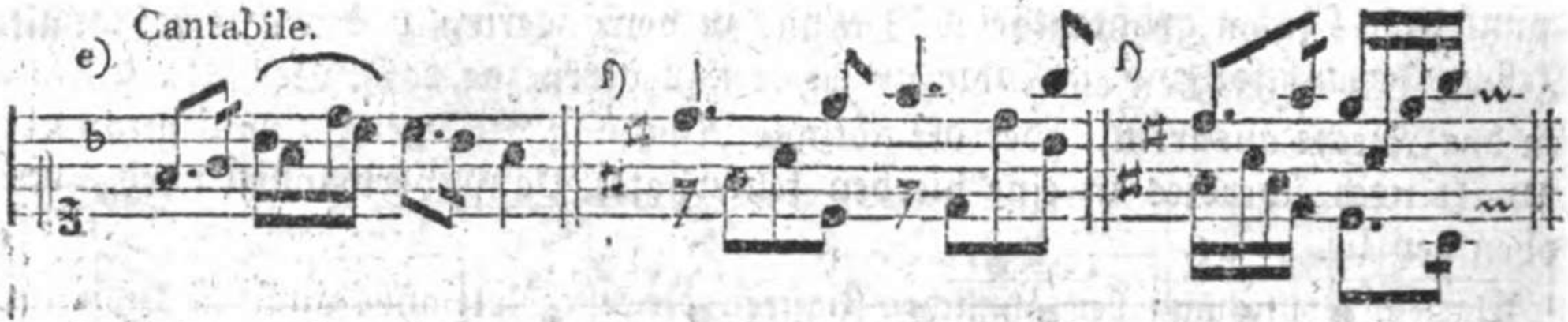


Die bey b) angezeigte Ausführung der Beyspiele a) wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonstückes ernsthaft, feyerlich, erhaben ꝛc. ist; also nicht nur bey dem eigentlichen Grave selbst, sondern auch in Ouvertüren oder in andern Tonstücken mit der Ueberschrift sostenuto u. dgl. Man trägt in diesem Falle die durch punktirte Noten bezeichneten Töne schwer, folglich ausgehalten vor. Bey der Darstellung munterer, freudiger ꝛc. Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c). Der unter d) angezeigten Ausführung bedient man sich vorzüglich bey feurig, kühn, entschlossen, heftig, mit Trotz, oder bey staccato vorzutragenden Tonstücken.**) Die Tasten werden stark angeschlagen, man hebt aber die Finger früher wieder davon ab, als bey solchen einzelnen Stellen oder ganzen Tonstücken, welche mit einer gewissen feyerlichen Würde vorzutragen sind. Bey gefälligen, singbaren ꝛc. Stellen, wie in dem folgenden Beyspiele e), pflegt man die punktirten Noten zuweilen zwar ebenfalls — wenn auch nicht eben so merklich — zu verlängern; doch werden sie sanfter (weniger accentuirt) vorgetragen. Besonders spielt man in solchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte verhältnißmäßig schwach und geschleift. Ist eine zweyte Stimme, etwa so wie bey f), zu den punktirten Noten gesetzt, so bleibt man bey der vorgeschriebenen Eintheilung.

*) Alle mögliche Fälle sind nicht zu bestimmen; indessen kann man hierbey als Regel annehmen, daß die punktirten Noten, oder eigentlich die Punkte, alsdann nicht verlängert werden, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Takttheiles, oder, in langsamer Bewegung, eines Taktgliedes bezeichnet. 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 genauer bestimmte Andeutung. Da gegenwärtig wohl fast Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte gelten, so könnte durch den Gebrauch derselben, oder vermittelst einer andern genauen Bezeichnung, in ähnlichen Fällen aller Zweifel gehoben werden.

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

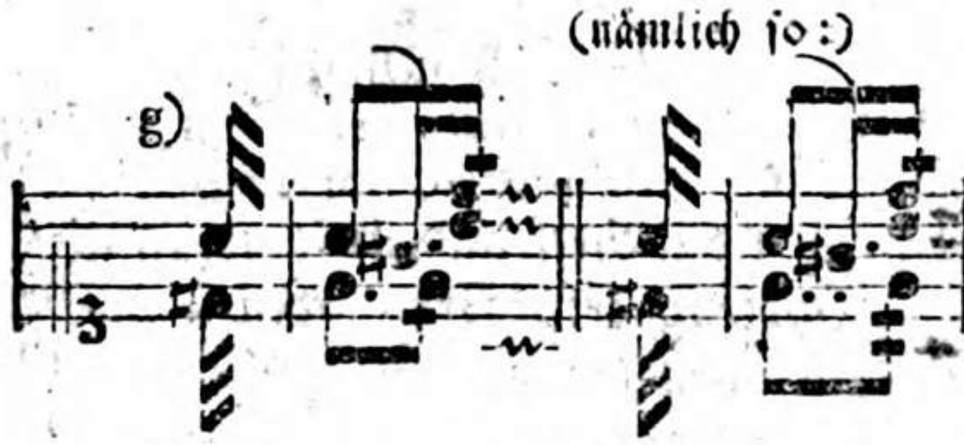
e) Cantabile.



Kommen bey mehrstimmigen Stellen punktirte Noten von verschiedener Geltung zugleich vor, wie bey g) und h), so verlängert man, der bessern Uebereinstimmung wegen, gemeiniglich die mehr geltende Note — in dem Beyspiele g) das erste e der tiefern Stimme — noch durch einen zweyten Punkt, und spielt also die darauf folgenden Noten aller Stimmen zu gleicher Zeit.

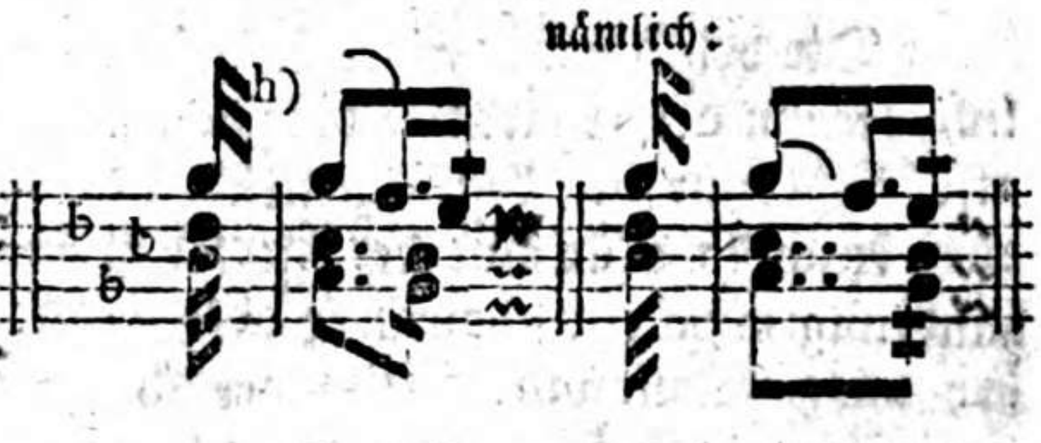
(nämlich so:)

g)



nämlich:

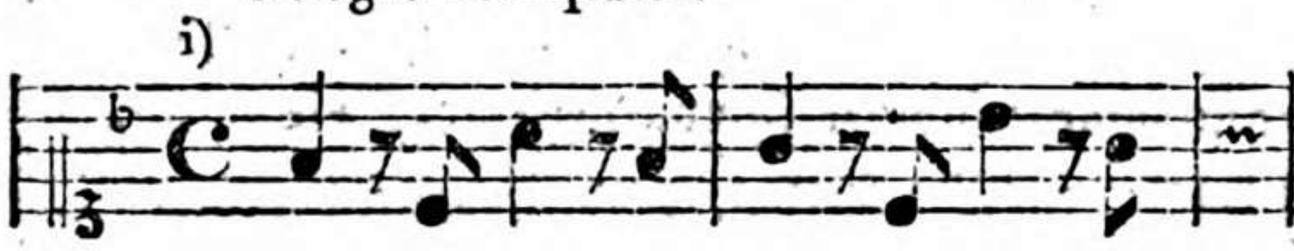
h)



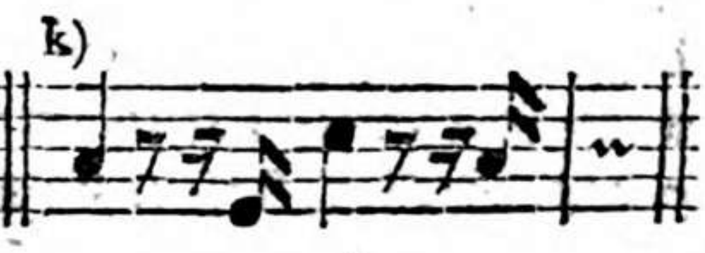
Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten i), werden in Tonstücken von lebhaftem ꝛc. Charakter oft verlängert, wie hier bey k).

Allegro con spirito.

i)



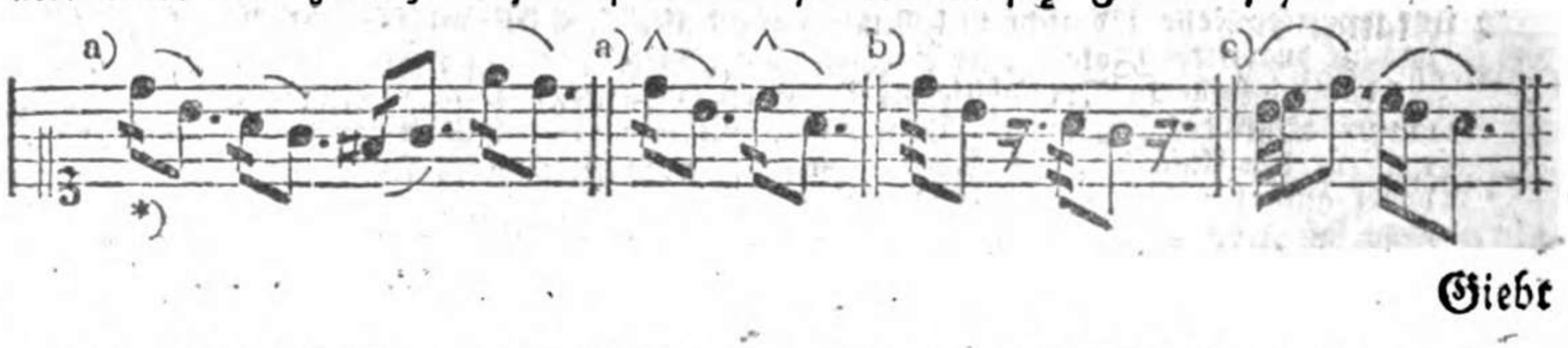
k)



§. 449.

Ist die jedesmalige zweyte Note punktirt, die erste hingegen kurz, wie in den folgenden Beyspielen a), so werden solche Figuren fast ohne Ausnahme geschleift und größtentheils schmeichelnd vorgetragen. Den ersten (kurzen) Ton accentuirt man zwar; doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn.

a)



a) b) c)

*)

Giebt

*) So wohl diese Figuren, als auch die bey c), wo vor der punktirten Note zwey kurze vorausgehen, waren vorzüglich dem so genannten Lombardischen Geschmacke eigen.

Giebt man, besonders in Tonstücken von sanftem, gefälligem ꝛc. Charakter, den ersten Ton einer solchen Figur zu kurz an, so kann der Gesang leicht in das Freche ausarten, oder die nöthige Ründung verlieren; zumal wenn der Punkt noch überdies in eine hierbey fehlerhafte Pause verwandelt wird, wie oben bey b).

Ehedem wollte man bey ähnlichen Figuren die erste Note ohne Einschränkung nur sehr kurz vorgetragen haben. 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." (Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 134.) Und Quantz setzt S. 59. seines Versuchs hinzu: „Es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaße." Bach hingegen behauptet S. 113: „Die erste Note wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn „das Tempo gemäßigt oder langsam ist ꝛc."

§. 450.

Auch in Rücksicht der verschiedenen harmonischen und melodischen Behandlung wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein anderes, in welchem größtentheils nur leichte konsonirende Akkorde gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen Passagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche Tonstücke, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden Passagen, die aus Sprüngen bestehen, noch leichter vorgetragen, als bloß stufenweise fortschreitende. Tief gesetzte Tonstücke oder einzelne Stellen trägt man schwerer (gezogener) vor, als solche, die hoch gesetzt sind u. s. w.

§. 451.

In Ansehung des Zeitalters, worin ein Tonstück geschrieben wurde, des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches eine Komposition bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 443sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

Da die ältern Tonstücke größtentheils einen ernsthaftern Charakter haben, oder — wenn man lieber will — in einem weniger galanten Style geschrieben sind ꝛc. als die mehrsten neuern Kompositionen: so müssen auch die Erstern in der Regel schwerer vorgetragen werden, als die Letztern. In so fern sollte allerdings das Zeitalter, worin ein Tonstück komponirt wurde, bey dem Vortrage desselben mit in Betrachtung kommen, ob dies gleich wohl nur selten geschehen mag.

Ein

Ein im italiänischen Nationalgeschmacke geschriebenes Tonstück erfordert einen mittlern (halb schweren Vortrag.*) Leichter muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn; da hingegen zu den Kompositionen deutscher Tonsetzer größtentheils ein schwerer, kräftiger Vortrag erforderlich ist.**)

Eben so macht auch die verschiedene Manier der Komponisten eine Verschiedenheit im Vortrage nothwendig. Ein Tonstück von Händel, Sebastian Bach ꝛc. muß nämlich nachdrücklicher vorgetragen werden, als eins voll Witz und Laune von unserm Haydn, oder eins, worin es hauptsächlich nur auf die Fertigkeit des Spielers abgesehen ist, wie in verschiedenen modernen Sonaten u. dgl.

Für den Flügel geschriebene Tonstücke mit vielen Passagen erfordern nicht den schweren Vortrag, welcher bey Klaviersonaten von C. P. E. Bach ꝛc. oder gar bey guten und zweckmäßigen Kompositionen für die Orgel vorausgesetzt wird.

§. 452.

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von muntrem Charakter können dessen ungeachtet verschiedene Stellen enthalten seyn, welche sich durch eine gewisse Erhabenheit vor den übrigen auszeichnen, und daher einen verhältnißmäßig schwerern und kräftigern Vortrag erfordern. Dies ist z. B. der Fall bey einem baßartig gesetzten All' unisono; wenn anders der Komponist nicht ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat. Ferner gehören hierzu diejenigen einzelnen Stellen, welche in Absicht auf die dabey gebrauchte Harmonie bedeutender sind, als die übrigen. (§. 450.) Nächstdem hat man in Fugen ꝛc. vorzüglich das Thema (Subjekt) und die nachahmenden Stellen etwas hervorstechend vorzutragen, damit sie desto bemerkbarer werden.

§. 453.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und sodann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele. Hier ist aber auch nur vom Allgemeinen, und nicht von einzelnen Fällen, die Rede.

**) Wenigstens war dies sonst der Fall; allein gegenwärtig hat sich hierin — wie ich schon oben anmerkte — manches geändert. Denn mehrere unsrer jetzigen Komponisten schreiben Tonstücke, die kaum leicht und hüpfend genug vorgetragen werden können. —

schwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegengesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder doch zum Theil verloren. Ins besondere werden die Tonstücke mit der Ueberschrift *Vivace* öfter zu geschwind gespielt. Man wendet nämlich diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des Vortrages andeutet, unrichtig nur allein auf die Bewegung an. Daher kommt es denn auch wahrscheinlich, daß unter andern bey der Arie von Graun: So stehet ein Berg Gottes ꝛc. die Bewegung nicht selten viel zu geschwind genommen wird. Dies mag mit verschiedenen Chören in Haydns Schöpfung wohl ebenfalls schon öfters der Fall gewesen seyn. Auch die Tonstücke mit den Ueberschriften: Grave, Maestoso, Marcia etc. werden häufig zu geschwind gespielt.

Uebrigens beziehe ich mich in Rücksicht der jedesmal zu nehmenden Bewegung auf das, was im zweyten Abschnitte des zweyten Kapitels, vorzüglich aber S. 105. ff. darüber gesagt worden ist, und füge hier noch hinzu, daß zwar seit kurzem verschiedene mehr oder weniger brauchbare musikalische Zeitmesser, z. B. von Bürja, Stöckel, Weiske, Wenk ꝛc. erfunden worden sind; allein noch hat es den Tonsetzern nicht beliebt, die Bewegung nach dem einen oder dem andern Chronometer über ihren Kompositionen zu bestimmen. Auch dürfte dies wohl so bald noch nicht von Allen zu erwarten seyn. Ich kann daher nicht umhin — da auch die Ueberschriften allein zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes nicht hinreichend sind — den S. 106. erwähnten Ueberblick des zu spielenden Tonstückes hier nochmals angelegentlichst zu empfehlen. (Vergl. mit S. 109.).

Vierter Abschnitt.

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

§. 454.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier bloß deswegen, weil sie ein nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von ihrer zweckmäßigen Anwendung in den besonders dazu bestimmten Kapiteln, wie ich hoffe, hinlänglich gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser deswegen dahin, und warne hier nur nochmals vor dem zu häufigen Gebrauche der Manieren, wodurch nicht selten die in einem Tonstücke herrschende edle Simplicität ganz, oder wenigstens zum Theil, verloren geht.

Un-

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 der Ausführung, 3) anständige Mienen, und 4) gewisse Vortheile, durch deren Anwendung der Vortrag bey dem Klavierspielen gewinnen kann.

§. 455.

Daß zum guten Vortrage ein schöner Ton erfordert werde, kann ich wohl als erwiesen voraussetzen. Auch weiß man aus der Erfahrung, daß von zwey Spielern der Eine, auf dem nämlichen Instrumente — die Orgel ꝛc. hiervon ausgenommen — einen weit schönern Ton hervorbringt, als der Andere. Hier schränke ich mich also bloß 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?

§. 456.

Ein schöner Ton an und für sich betrachtet, folglich ohne Beziehung auf den jedesmal herrschenden Charakter (Inhalt) eines Tonstückes; d. h. in der kürzern philosophischen Kunstsprache: Ein absolut schöner Ton muß deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm seyn, und darf folglich, auch bey dem möglichsten Grade der Stärke, nicht rauh oder widrig, noch beym pianissimo undeutlich oder dumpf werden. Da aber die Musik Empfindungen verschiedener Art erregen soll, so muß zu den genannten Eigenschaften eines schönen Tones noch das Charakteristische hinzu kommen, d. h. der Ton muß dem jedesmaligen Inhalte des Tonstückes entsprechen, oder relativ schön seyn.*) „Der schönste Ton, schreibt Sulzer, ist der, der jeden Ton des Aus„drucks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar „und helle bleibt."

§. 457.

Sich einen absolut schönen und singenden Ton eigen zu machen, muß für den Klavierspieler eine Sache von äußerster Wichtigkeit seyn, weil überhaupt genommen derjenige am besten spielt, welcher sich der Singstimme am meisten nähert, oder dem Instrumente einen schönen singenden Ton abzugewinnen weiß. Denn was sind alle bunte Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen hinreißenden, herzerhebenden,

*) Man kann sogar zur Unzeit einen sonst schönen zärtlichen Ton hervor bringen. So wäre er z. B. in einem Allegro furioso etc. eben so zweckwidrig, als wenn der Redner eine heftige Drohung mit einem zärtlich bittenden Tone hersagte u. s. w. Hierüber verdient unter andern die ohnlängst herausgekommene sehr lehrreiche Schrift: Grundriß der Rhetorik von Maaß ꝛc. nachgelesen zu werden.

Bravissimo.

benden, echten Gesang! — Demjenigen, der noch keinen guten Ton hat, würde ich vorzüglich rathen, oft lauter Noten von beträchtlicher Länge zu spielen, die Tasten nur mäßig stark anzuschlagen, und sie so lange nachzudrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat, und nun (durch noch mehreres Nachdrücken) höher werden würde. Man gewöhnt sich durch diese Uebung zugleich an einen nicht zu harten Anschlag, der selbst bey dem möglichsten Grade der Stärke erforderlich ist. Denn wer das Instrument mehr schlägt, als spielt; wer die Hände zu hoch, oder allzu nahe über den Tasten hält u. dgl. m. der kann keinen vollkommen guten Ton hervor bringen. Dies gilt nicht nur von dem Klaviere und Fortepiano, sondern auch sogar von dem Flügel. Denn selbst auf diesem letztern, zum Ausdrucke übrigens eben nicht sonderlich geeigneten, Instrumente weiß ein geschickter Spieler vermittelst des verschiedenen Anschlages der Tasten den Ton wenigstens etwas zu modificiren. Wie aber ein relativ schöner Ton beschaffen seyn muß, oder wie man ihn dem jedesmal herrschenden Charakter gemäß auf mancherley Art abzuändern hat, darüber ist im vorhergehenden Abschnitte das nöthigste angemerkt worden.

§. 458.

Ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Kunstwerke verlieren überhaupt sehr viel, wenn man das Natürliche dabey vermißt; kommt in der Musik noch eine merkbare ängstliche Ausführung hinzu, so wird der Zweck des Komponisten und Spielers sicher nur halb erreicht. Die schönste Passage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derselben vielleicht verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer bey weiten 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.

Um auch öffentlich mit der nur eben erwähnten Ruhe und Leichtigkeit spielen zu können, wähle man ja nicht zu schwere Stücke, sondern solche, denen man sogar bey etwas zu geschwinder Bewegung völlig gewachsen ist. Denn dies abgerechnet, daß vielleicht nur die wenigsten Zuhörer beurtheilen können, welche Stellen der Natur des Instrumentes nach wirklich schwer sind, oder nur so scheinen; ist es auch unstreitig ehrenvoller, ein etwas leichteres Konzert u. dgl. vollkommen gut, als ein schwereres schlecht, oder doch nicht durchgängig fehlerfrey zu spielen. Was man aber für sich allein so ziemlich heraus bringt, das darf man deswegen doch noch nicht öffentlich zu spielen wagen, weil vor einer zahlreichen Versammlung und bey einem stark besetzten (zum Nachgeben nicht immer geneigten) Or-

chester gewöhnlich vieles mißlingt, was man für sich allein ohne Anstoß und gehörig rund heraus brachte. Wenigstens ist dies bey den Meisten der Fall, ob es gleich auch hiervon Ausnahmen giebt.

§. 459.

Schon in der Einleitung wurde vor allen unanständigen Mienen ꝛc. bey dem Spielen gewarnt; diese Warnung wiederhole ich hier. Kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonstückes auf eine anständige Art entspricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu seyn scheint: so ist dieses dem guten Vortrage wenigstens nicht nachtheilig. Ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein solches pantomimisches 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; vielmehr kann dadurch der Ausdruck allerdings verstärkt werden.

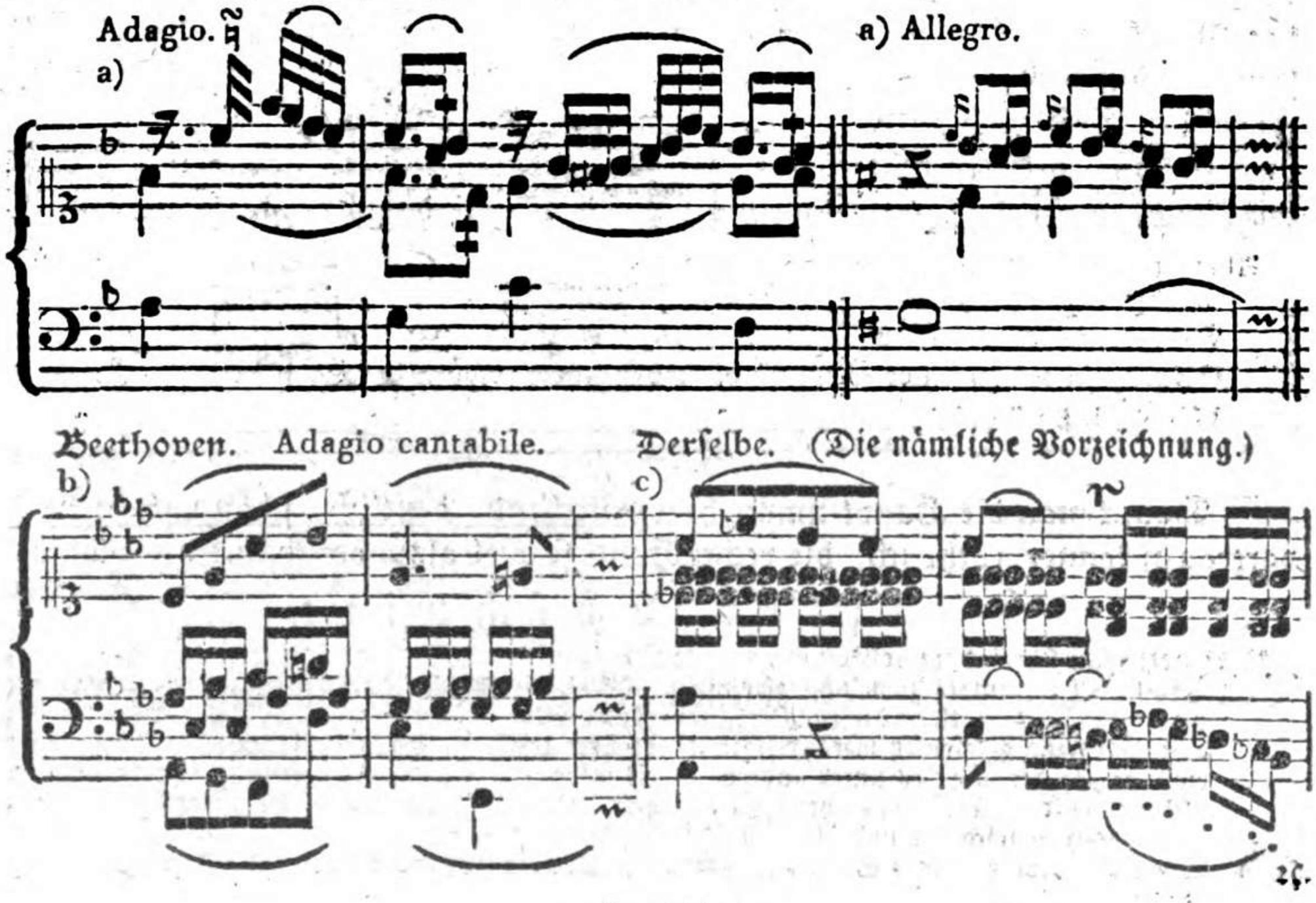
Aber freylich rechne ich hierzu nicht bey einer einzelnen schweren Stelle eine verdrüßliche Miene, oder bey jeder Note eine besondere Bewegung mit dem Munde u. s. w. Dem Sänger, vorzüglich aber dem auf der Bühne, würde ich in dieser Rücksicht Engels Ideen zu einer Mimik, oder den oben erwähnten Grundriß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

§. 460.

Damit man die Hauptstimme hervorstechend, deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand so viel als möglich mit den bloß begleis-

*) Mattheson schreibt im vollkommenen Kapellmeister ein eigenes Kapitel von der Geberden-Kunst. Die damals ziemlich gewöhnliche Weitschweifigkeit und gewisse andere Dinge etwa abgerechnet, enthält dieses Werk, (beyläufig gesagt,) sehr viel Gutes, und verdient daher auch noch jetzt gelesen zu werden. Zwey 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 minsten „keine ganz ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige und gleichgültige Minen dabey „vorfallen mögten" ꝛc. S. 36: „Wenn der Clavierspieler das Maul krümmet, die „Stirne auf und nieder ziehet, und sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die „Kinder damit erschrecken mögte u. s. w." Im kritischen Musikus an der Spree befindet sich hierüber S. 224. die folgende Stelle: „Es besteht darin (in den Mienen, die ein Musiker bey der Ausübung zu machen hat) „kein geringer Vortheil. Der Sinn des Gesichts macht „einen großen Eindruck in uns. Können uns also die Töne eines Musici gefallen, über dessen Geberden und Krümmungen des Leibes wir entweder lachen, oder Ekel haben? Man „muß durch die ganze Haltung und Bewegung des Körpers zeigen, daß man dasjenige, was „man spielet oder singet, fühle und gedenke. Es ist eine Sprache, die an die Augen gerichtet ist; die Worte und Töne aber sind für die Ohren. Sollte es aber wohl überhaupt ungereimt seyn, bey der Musik diese beyden Sprachen zu vereinigen? Man lasse das, was zu „viel ist, das Lächerliche, das Ungereimte weg, so wird man sich ihrer gar wohl bedienen „können u. s. w. Es müssen aber nicht völlig ausgebildete Geberden oder Gestus, sondern „gleichsam nur Andeutungen davon seyn."

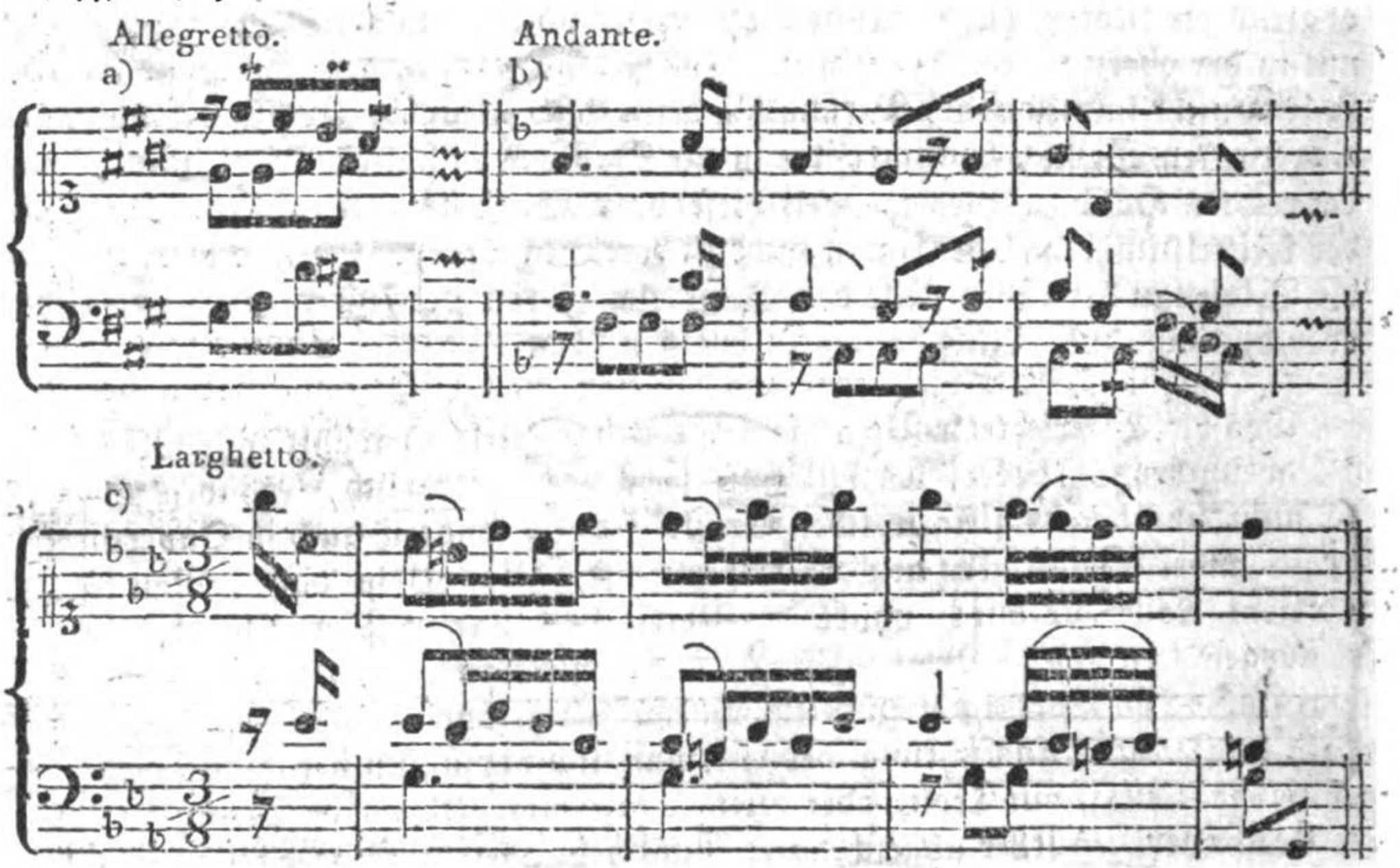
gleitenden Mittelstimmen zu verschonen. Daher spielt man in den beyden folgenden Beyspielen a) am besten nur die Oberstimme mit der rechten Hand, obgleich die Noten, durch welche die Mittelstimme bezeichnet wird, insgesammt mit in der obern Notenzeile stehen. Indeß kann freylich der Ausführer auch in so fern nicht immer nach Willkühr handeln. So ist man z. E. bey der unter b) eingerückten Stelle genöthigt, die in der Baßzeile enthaltene Mittelstimme mit der rechten Hand zu spielen, weil diese vom Basse zu weit abstehenden Töne der Mittelstimme mit der Linken nicht zu erreichen wären. Eben so würden auch die Triolen in der obern Zeile des Beyspieles c) mit der linken Hand gar nicht, oder doch nur zum Theil heraus zu bringen seyn.



§. 461.

Wo es übrigens die Umstände verstatten, ist es rathsam, einerley Notengattungen mit Einer Hand zu spielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem nachstehenden Beyspiele a) gehören demnach bloß 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 mit der Rechten.

Daß aber dies ebenfalls nicht in allen Fällen möglich ist, erhellet schon aus dem Beyspiele c).



Fünfter Abschnitt.

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

§. 462.

Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß des guten Vortrages, (wovon schon §. 425. vorläufig geredet wurde,) ist unstreitig 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 in dem gegenwärtigen Kapitel, besonders aber im dritten Abschnitte enthaltenen 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

dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten und ausdrucksvollen Vortrag beybringen wird.

§. 463.

Es giebt bekanntlich 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 vielmehr eine Art von mechanischer Nachahmung, so wie etwa ein abgerichteter Vogel sein Stückchen besser oder schlechter nachpfeift, je nachdem es ihm besser oder schlechter vorgepfiffen wurde. Ohne neue Anweisung wird ein solcher abgerichteter Musiker ein anderes, ihm noch unbekanntes, Tonstück von eben dem Charakter doch nicht mit gehörigem Ausdrucke spielen.

§. 464.

Andere haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Sie werden z. B. durch ein Tonstück von munterm Charakter zur Fröhlichkeit gestimmt, da hingegen ein Adagio mesto auf sie wenig oder gar nicht wirkt. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist, als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünstler soll 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 entgegengesetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut und ausdrucksvoll spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat. Ueberhaupt aber dürfte es wohl nur wenige Menschen geben, die auch bey übrigens richtigem Gefühl im Ausdrucke jeder Empfindung und Leidenschaft gleich stark sind, weil hierbey so viel von dem individuellen Empfindungsvermögen oder von dem Temperamente des Spielenden abhängt. So wird z. B. ein Tonkünstler von sehr lebhaftem, feurigem Charakter das Adagio schwerlich mit so innigem Gefühl und eben so rührend vortragen, als ein von Natur zur Zärtlichkeit und Schwermuth gestimmter Musiker. Da hingegen ein Phlegmatiker das Allegro con spirito etc. wohl nur sehr selten, oder vielleicht nie mit dem gehörigen Feuer darstellen dürfte. Um so viel nöthiger ist es aber auch, daß der Lernende in Ansehung des auszudruckenden Charakters der Natur gleichsam nachzuhelfen,

fen, und das wenigstens einigermaßen zu erwerben suche, was sie ihm entweder ganz versagt, oder doch nur in einem geringen Grade verliehen hat. Denn auch das Empfindungsvermögen kann durch Uebung verstärkt werden. Wer aber den Charakter eines Tonstückes ganz verfehlt, und z. B. ein Largo, worin traurige Empfindungen herrschen, leicht und munter vorträgt u. dgl., für den möchten wohl alle, oder doch die meisten Regeln in Ansehung des ausdrucksvollen Vortrages vergebens seyn.

§. 465.

Wenn der Komponist den erforderlichen Vortrag, so gut es möglich ist, 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 hierzu vorzüglich: 1) das absichtliche Spielen ohne Takt, 2) das zweckmäßige Eilen oder Zögern bey gewissen Stellen, 3) das so genannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und am rechten Orte angewandt von großer Wirkung seyn können.

§. 466.

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 Sonate, dem König von Preußen gewidmet, von C. P. E. Bach; im zweyten Hefte der Klaviersachen von Mozart, S. 61; in dem Adagio eines Konzertes aus Es dur von Ebendemselben u. a. m. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der Geltung der vorgeschriebenen Noten (taktmäßig) spielte. Die untermischten wichtigern Töne müssen daher etwas länger ausgehalten, und verhältnißmäßig stärker vorgetragen werden, als die weniger wichtigen; ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Töne singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde. Welches aber die jedesmal wichtigern Töne sind, dies muß der Spieler selbst fühlen. Indeß habe ich doch §. 412. ꝛc. verschiedene solche Töne angezeigt, die wenigstens zum Theil auch in den hier erwähnten Fällen zu den wichtigern gehören.

§. 467.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; einige derselben will ich jedoch kenntlich zu machen suchen.

Ich

10399637

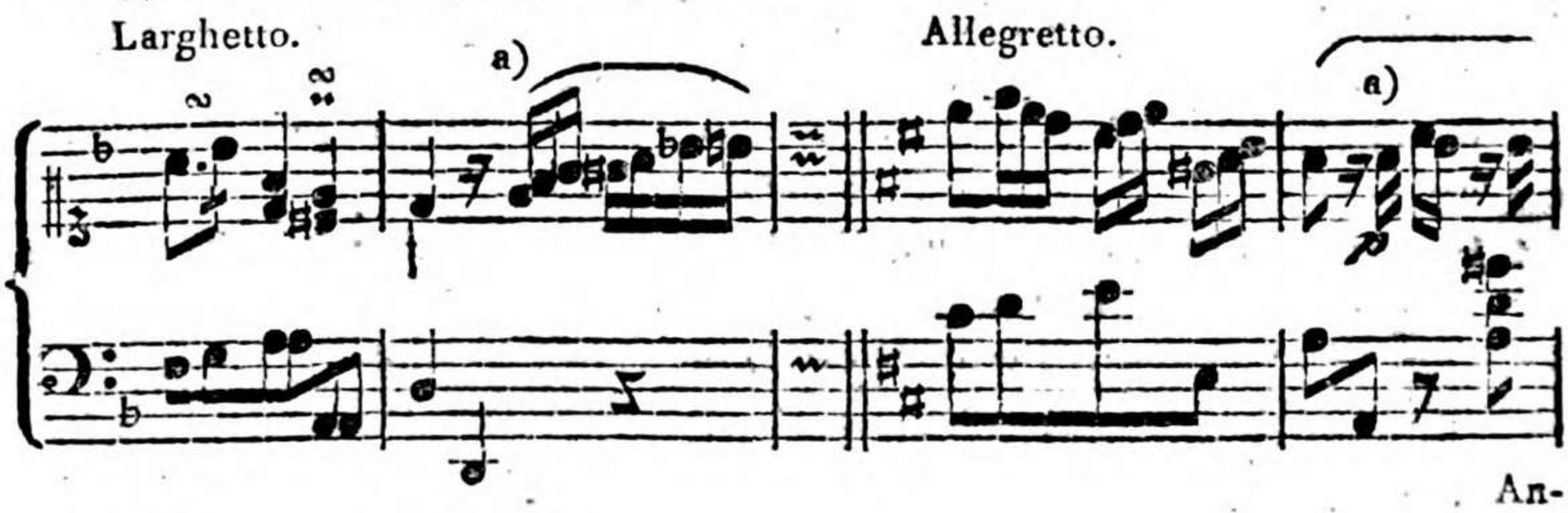
in der Bewegung von den Komponisten selbst, und zwar durch tardando, ritardando, rallentando oder lentando vorgeschrieben.

§. 470.

Eine sanfte, rührende ꝛc. Stelle zwischen zwey stark und lebhaft vorzutragenden 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 kaum merklich) langsamer. Vielleicht wäre auch die im vierten Hefte der Klaviersachen von Mozart, S. 7. T. 12—19. befindliche Stelle zu dieser Ausführung geeignet. Besonders findet das abwechselnde Eilen und Zögern in solchen Tonstücken statt, worin zwey Charaktere von entgegengesetzter Art dargestellt werden. So hat E. Bach eine vortreffliche Sonate geschrieben, „welche „gleichsam ein Gespräch zwischen 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. — Uebrigens dürfte das Zögern wohl vorzüglich bey Stellen in langsamer Bewegung noch am zweckmäßigsten seyn, oder doch das wenigste Unheil anrichten. (Vergl. mit der Note auf S. 415.)

§. 471.

Zu den Stellen, welche etwas anhaltend vorgetragen werden können, gehören — außer den durch kleine oder auch durch größere Noten angedeuteten, und *senza tempo*, *ad libitum etc.* überschriebenen Verzierungen der Fermaten u. dgl. — auch solche Uebergänge oder Einleitungen in das Thema, wie ich deren unter a) zwey eingerückt habe. Eben so kann eine matt vorzutragende Stelle bey der Wiederholung noch ein wenig langsamer gespielt werden b), als die Bewegung vorher war.



An-

*) Sulzers Worte, im Artikel Sonate.

10399637

theilig, wenn man aus dem Allegro beynahe in ein Adagio übergeht. So auch im umgekehrten Falle. F

§. 473.

Will der Komponist ein Tonstück nicht durchgängig strenge nach dem Takte ausgeführt haben, so pflegt er dies im Allgemeinen durch die beygefügte Ueberschrift *con discrezione* anzudeuten. In diesem Falle ist es also der Beurtheilung und dem Gefühle des Spielers überlassen, bey gewissen dazu geeigneten Stellen die Bewegung ein wenig langsamer, bey andern aber etwas geschwinder zu nehmen. Hierbey muß daher das, was ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen darüber erinnert habe, vorzüglich angewandt werden.

Außerdem kommt der Ausdruck: **mit Diskretion spielen**, noch in mancher andern Bedeutung vor. Denn nicht selten versteht man überhaupt einen guten Vortrag oder einen feinen Geschmack darunter. Wenn z. B. der Spieler jede einzelne Stelle mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt, so sagt man: er spielt mit Diskretion. Wer gewisse durchgehende Töne, die stark vorgetragen sehr widrig klingen würden, gleichsam nur gelinde durchschlüpfen läßt, der spielt ebenfalls **mit Diskretion.** Diese Art von Diskretion — die auch jetzt wieder sehr nöthig wird — hat man unter andern besonders in Sebastian Bachs Werken öfter anzuwenden.*) Zuweilen 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. —

§. 474.

Das so genannte *Tempo rubato* oder *robato* (wörtlich übersetzt: gestohlnes Zeitmaß,) erklärte ich §. 465. für das letztere außerordentliche Mittel, wodurch der Ausdruck erhöhet werden kann, wenn anders der Spieler am rechten Orte Gebrauch davon zu machen weiß; wiewohl sich dazu in den neuern Kompositionen für Klavierinstrumente nur sehr selten eine schickliche Gelegenheit er-

*) Kirnberger macht im ersten Theile der Kunst des reinen Satzes, S. 216. die sehr richtige Bemerkung: „S. Bach wagte hierin (in dem Gebrauche vieler unmittelbar auf einander folgenden dissonirenden Töne) „am meisten, daher erfodern seine Sachen einen ganz besondern „Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; (vergl. mit §. 451.) denn sonst sind viele „von seinen Arbeiten kaum anzuhören ꝛc. trifft man aber den wahren Vortrag derselben, so „klingen auch seine gelehrtesten Fugen schön." Dies mögen sich vorzüglich diejenigen, die S. Bachs nur erst vor kurzem öffentlich heraus gekommene Meisterwerke besitzen, zur Lehre gesagt seyn lassen.

F Noth mehr so. — Ich kenne einige Kraftgenies, die mich durch zweckwidriges obgleich scheinbares Eilen, am Ende einer jeden Periode von Variazionen, [illegible] Konvulzionen brachten, und dadurch die Komposizion fast [illegible] lich machten.

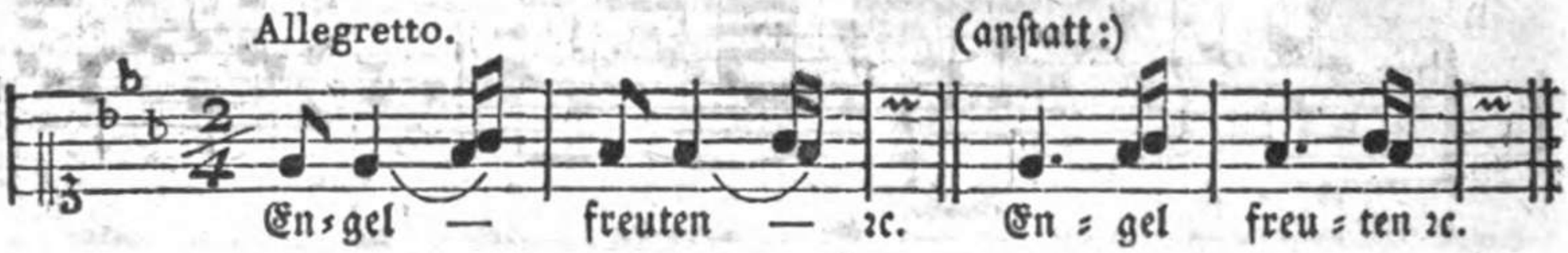
10399637

Da durch ein solches Tonverziehen, wie man es sonst auch zu nennen pflegt, leicht Fehler gegen den reinen Satz, oder doch auffallende Härten entstehen können, so muß es sehr behutsam angewandt werden.

Eine ähnliche, ehedem auch in Tonstücken für den Gesang sehr gewöhnliche, Art von Tempo rubato kommt unter andern noch in Pergolesi's bekanntem Stabat mater vor. Z. B.

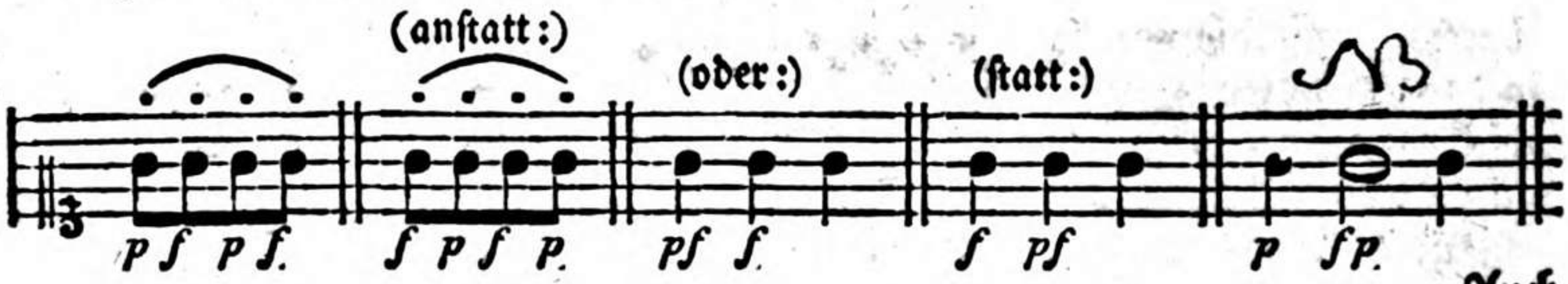


Oder wohl gar so:



Freyheiten, oder vielmehr Verzerrungen, die sich wohl ohnehin kein Spieler aus eigener Willkühr erlauben wird.

Außerdem versteht man unter dem Ausdrucke Tempo rubato auch das Verlegen der Accente auf diejenigen Noten, welchen er eigentlich nicht zukommt, oder mit andern Worten: wenn die Töne auf den schlechten Takttheilen oder Gliedern stärker vorgetragen werden, als diejenigen, die auf einen guten Takttheil ꝛc. fallen, wie in diesen Beyspielen.



Auch

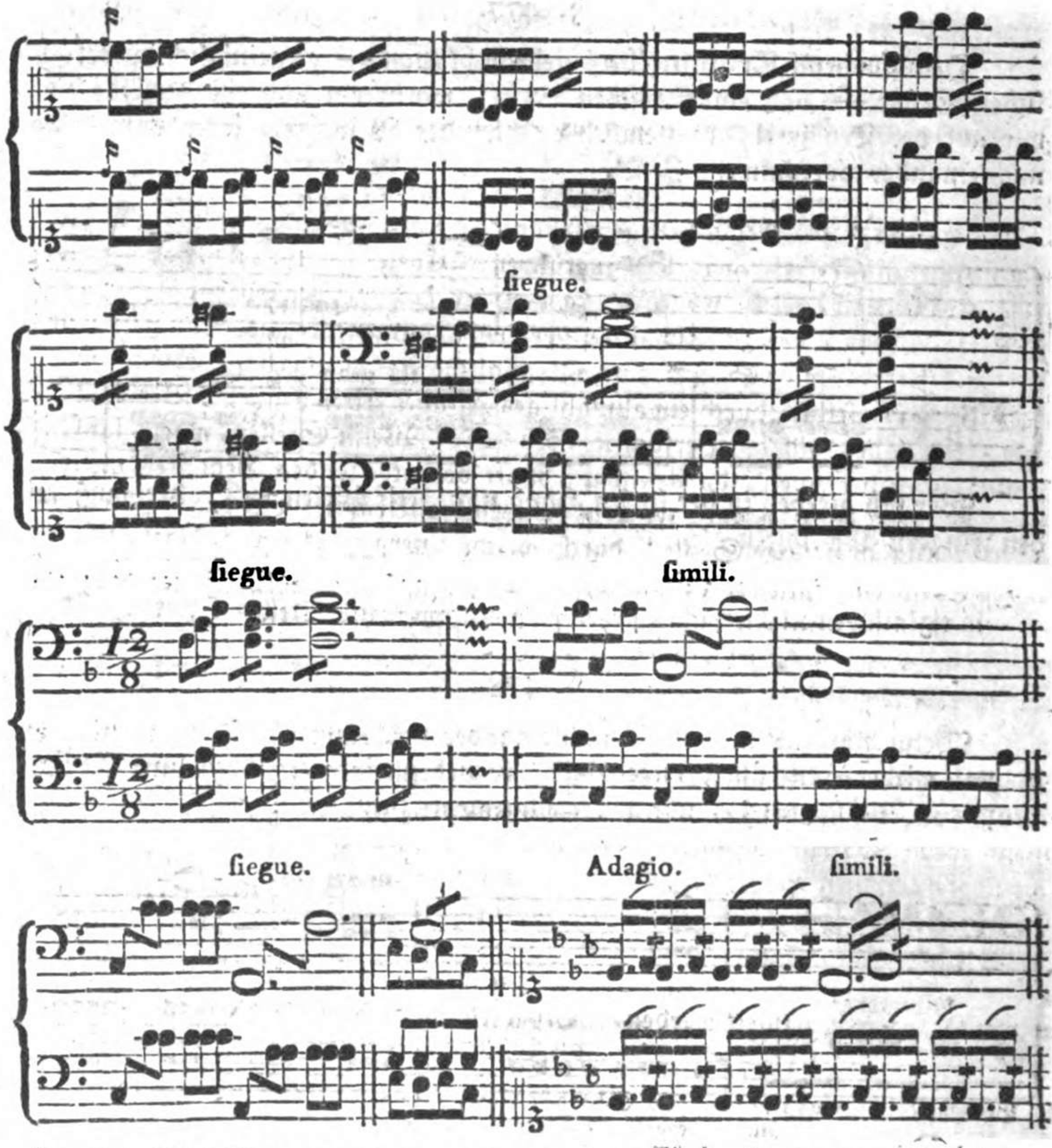
rückbleiben der, oben unter d) und e) eingerückten, Singstimme gegen die erste Violine bey +) eine kleine Härte, die besonders in der vorgeschriebenen langsamen Bewegung ziemlich merkbar wird.

+) Ueber diese Stelle sind Streitigkeiten entstanden. Einige erklären sie nämlich in Hinsicht auf die Scansion ꝛc. für sehr tadelhaft; Andere hingegen vertheidigen sie. Da die nähere Untersuchung nicht hierher gehört, so verweise ich diejenigen, welche die Gründe für und wider diese Art von Tempo rubato zu wissen wünschen, auf den Artikel Verrückung in Sulzers allg. Theorie; auf das vierzigste Stück der 1793. heraus gekommenen Berlinischen musikalischen Zeitung; auf S. 204. des ersten Jahrganges, und auf S. 257. ff. des zweyten Jahrganges der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung.

10599637

10399637

10399637



Zuweilen fügen die Komponiſten, wie in einigen der leztern Beyſpiele, noch *ſiegue* oder *ſimili* hinzu. (S. 150.)

Verſchiedene dieſer gewöhnlichen Abbreviaturen können den Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten; daher eifert auch Milchmeyer in ſeiner mehrmals genannten Anweiſung S. 54. nicht ganz ohne Grund dagegen.

§. 479.

10399637

keit. *) Die nächste vollkommne Konsonanz nach der Oktave ist die reine Quinte, welche dem Ohre noch erträglich bleibt, wenn sie um den zwölften Theil eines commatis abwärts schwebt, (zu tief ist.) Dadurch wird natürlicher Weise die Quarte aufwärts um so viel zu hoch.**) Die Terzen und Sexten können beynahe um ein ganzes comma von ihrer Reinigkeit abweichen; wiewohl sie gewöhnlich nur etwa um den dritten Theil desselben temperirt werden.

§. 482.

Wenn Eine Quinte so viel abwärts schwebt, als die Andere, oder wenn Eine große Terz um eben so viel zu hoch gestimmt wird, als die Andere u. s. w. wenn folglich alle zwölf halbe Töne einer Oktave in gleicher geometrischer Proportion von einander abstehen: so heißt die Temperatur gleichschwebend. Man spielt in diesem Falle, wie natürlich, aus Einem Tone so rein, als aus dem Andern, d. h. aus keinem ganz rein. Indeß ist die hierzu erforderliche Abweichung so unbedeutend, daß sich unser Ohr daran gewöhnt, und ein auf diese Art gestimmtes Klavier für rein gelten läßt.***)

Wird das Verhältniß aller Arten von Intervallen, z. B. aller reinen Quinten, großen Terzen u. s. w. einander gleich gemacht, wie in der so genannten gleichschwebenden Temperatur: so hebt sich dadurch, von der Seite betrachtet, augenscheinlich das Charakteristische jedes Tones von selbst auf. Denn wo keine Ursache ist,

*) Auch ein nur mäßig geübtes Ohr bemerkt es, wenn eine Oktave, z. B. das zweygestrichene c gegen das eingestrichene ꝛc. etwas zu hoch oder zu tief ist; aber nicht also bey einer großen oder kleinen Terz, und noch weniger bey einer Dissonanz. Daher stimmt man auch nur nach konsonirenden Intervallen.

**) Daß ein comma ungefähr der neunte Theil eines Tones ist, habe ich Seite 48. erklärt. Es giebt aber noch andere commata, die ich hier übergehe. In den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sorge, Sulzer u. a. m. findet man hinlänglichen Unterricht hierüber.

***) Ohne das Monochord dabey zu gebrauchen, dürfte überhaupt wohl kein Klavier völlig rein gestimmt werden; denn auch das feinste Ohr bemerkt nicht alle die kleinen Abweichungen, welche oft kaum den funfzigsten Theil eines Tones betragen. Indeß ist diese Unvollkommenheit, oder vielmehr dieser Mangel an noch größerer Vollkommenheit des Gehöres eine gar nicht unbedeutende Wohlthat für uns. Denn welches Mißvergnügen würde bey einer, sogar von sehr guten Spielern, nur mäßig stark besetzten Musik daraus entstehen, wenn man die oft viel größern und fast unvermeidlichen Abweichungen von der größten Reinigkeit alle deutlich bemerkte! Und wie unausstehlich müßte es seyn, eine Anzahl gewöhnliche Musiker zusammen spielen zu hören! — Es verhält sich mit dem Ohre in dieser Rücksicht eben so, wie mit dem Auge. Denn obgleich das Letztere an Empfindungsvermögen vollkommner seyn mag, als das Erstere, so würde uns doch eine noch größere Vollkommenheit des Auges in vielen Fällen unangenehme Gegenstände darstellen. Man betrachte, um sich davon zu überzeugen, nur ein sehr fein gebildetes Gesicht durch ein Vergrößerungsglas.

Mattheson behauptet zwar, (in seinem Plus ultra S. 540. f.) „das Gehör kenne und enthalte alle nur mögliche und ersinnliche Klangstufen viel genauer und fester, als das beste „Monochord, und vernehme sogar den 196sten Theil eines Tones;" auch nimmt er ebendaselbst mit Batteux ꝛc. an, das Ohr sey viel feiner, als das Auge; allein wenigstens die erstere Behauptung möchte wohl sehr zu bezweifeln seyn.

10399637

dies durch die oft vorkommenden leeren oder bedeckten Saiten, und vielleicht durch hundert Nebendinge charakterisirt, wie dies in Hertels Sammlung musikalischer Schriften ꝛc. S. 237—249. sehr einleuchtend und ausführlich gezeigt worden ist.— Stimmte man nun, nach der wirklich gleichschwebenden Temperatur, von zwey gleich guten und gehörig bezogenen Klavieren Eins einen Ton höher, als das Andere, so würde dasselbe Tonstück auf dem tiefer gestimmten Klaviere aus D, auf dem höher gestimmten aber aus C dur — gleich gut vorgetragen — einerley Wirkung hervorbringen müssen, die Einbildung möchte auch noch so viel dagegen einzuwenden haben. Und spielt denn nicht der Organist bey einer Kirchenmusik gemeiniglich *) einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer, als der Violinist ꝛc.? Warum läßt man den Organisten an der Ausführung Theil nehmen, wenn das Tonstück dadurch einen doppelten Charakter bekommt? Warum wählt man für die Hörner, Trompeten ꝛc. fast immer C zur Tonica, das Stück mag übrigens aus Es, E, A u. s. w. gehen? Oder ist etwa ein A-Horn anders temperirt, als ein C-Horn? — Eben diese Fragen gelten in gewisser Rücksicht auch von den jetzt sehr gebräuchlichen B- und A-Klarinetten.

§. 483.

Aus verschiedenen Gründen, hauptsächlich aber deswegen, weil nach der gleichschwebenden Temperatur das Charakteristische jedes Tones wegfällt, (s. die Anm. zum vorhergehenden Paragraphen) fand **Kirnberger** die vorher beynahe allgemein, oder doch von den Meisten angenommene gleichschwebende Temperatur nicht brauchbar genug. Daher verwirft sie auch **Sulzer** in seiner allg. Theorie, und empfiehlt dafür eine **ungleichschwebende von Kirnberger**. Nach dieser Temperatur (über deren Beschaffenheit ꝛc. man **Kirnbergers** Kunst des reinen Satzes, und **Sulzers** Theorie nachlesen muß) werden einige Intervalle ganz, oder doch fast ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner gestimmt. Daß bey einer solchen Temperatur jeder Ton einen eigenen Charakter bekommen muß, ist sogleich einzusehen.**) Ob aber an die Stelle dieser Vollkommenheit nicht andere, eben so große Unvollkommenheiten eintreten — wie Einige behaupten —; ob die Musik im Ganzen durch die genannte Kirnbergersche Temperatur gewinnen würde; ob sie überhaupt, oder nur auf ei-

„feinen Kenner das Charakteristische darlegt. Ais moll (fährt er fort) hat man, so viel „ich weiß, nicht aufgenommen, (?) und so bald man also, ohne zu sehen, die Modulation in „B moll hört, an die man gewöhnt ist, so scheint man Des dur etwas anders zu fühlen, als „Cis." Daß diejenigen, die ein Tonstück in Cis dur aufschreiben, wirklich in Ais moll ausweichen, dies hätte mein Freund aus S. Bachs und aus andern gedruckten Werken sehen können. Mithin fällt auch dieses Merkmal weg. —

*) Wie bekannt stehen nur wenige Orgeln in dem gewöhnlichen oder so genannten **Kammertone**, sondern wenigstens einen Ton höher, das heißt, im Chortone.

**) Durch diese Temperatur wird z. B. C dur der reinste, folglich wohlklingendste Durton; Es, oder wie Sulzer gewöhnlich schreibt, Dis dur gehört zu den unreinsten (härtesten) Durtönen, denn dieses Es wird noch härter als Cis dur.

10399637

10399637

10399637

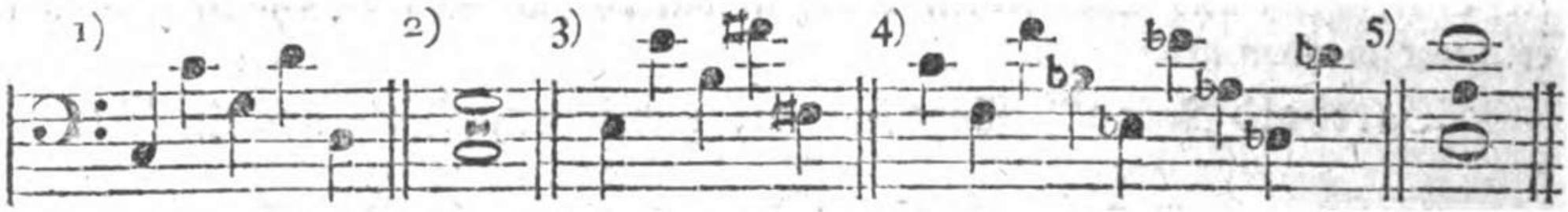
Er wählt dabey den Umfang von B bis $\bar{e}$, weil man in diesem Bezirke die Schwebungen am deutlichsten hören kann. Ein Umstand, der nicht unwichtig ist, und dieser Methode vor der zuerst angezeigten einen merklichen Vorzug giebt. Nach den auf der vorhergehenden Seite durch Noten bezeichneten Tönen werden sodann ebenfalls die übrigen tiefern und höhern gestimmt.

Da die erwähnte Schrift von Fritze jetzt vielleicht nicht mehr zu haben, oder doch nicht in Jedermanns Händen ist, so will ich einige Zeilen daraus einrücken: S. 14. heißt es: „Ich finde dabey noch zu erinnern nöthig, daß man wohl zuhöre, daß „die beyden Seyten des Tones (f), den man gestimmt hat, recht rein in sich selbst „(gegen einander oder im Einklange klingen, indem man sonst niemals eine gute „Quinte dazu hören kann. Hierauf verfährt man so lange nach Anweisung der „Tabelle, bis man zu dem Haupttone durch Fortgehung des Quintenzirkels eine „Tertie dur erhält, welche alsdenn den Ausschlag giebt, ob man bey der Stimmung „recht verfahren habe, oder nicht. Z. E. habe ich nach dem eingestrichenen c „das ungestrichene als seine tiefere Oktave rein, so stimme ich dazu dessen Quin„te g auf eben die Weise, wie bey f und c angewiesen worden. Hierauf folget „die Quinte von g, nämlich das eingestrichene d, alsdenn die Octave davon unge„strichen d, und auf diese die Quinte a. Zu solchem a habe ich nun das schon „reine f, als eine Tertie dur, und kann bey dessen Anschlage, und der Prüfung „mit f hören, ob das a gehörig scharf oder so viel überwärts klinge, daß die „Schwebung der Geschwindigkeit etwan den Achteln im gemeinen Tacte gleich„komme. Klingt aber dieses a, als die erste gestimmte große Tertie so nicht, wie „sie seyn soll, so muß man wieder zurückgehen und zuhören, wo es fehle u. s. w."

§. 486.

Stimmungsart nach der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur.

Hierbey empfiehlt Sulzer im Artikel Stimmung die folgende Methode:



„Wenn die Töne bey 1) gestimmt worden sind, so paßt man die reine Terz „e in den Dreyklang von c, wie bey 2). Von dem erhaltenen e fährt man „fort bis fis 3). Nun fängt man wieder von c an, wie bey 4), und stimmt „bis des. Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und ein„gestrichen e so eingepaßt wird 5), daß es gegen beyde leidlich klingt. Nach „diesen erhaltenen Tönen werden die übrigen octaven- oder quintenweise fortge„stimmt. ꝛc."

Außer

10399637

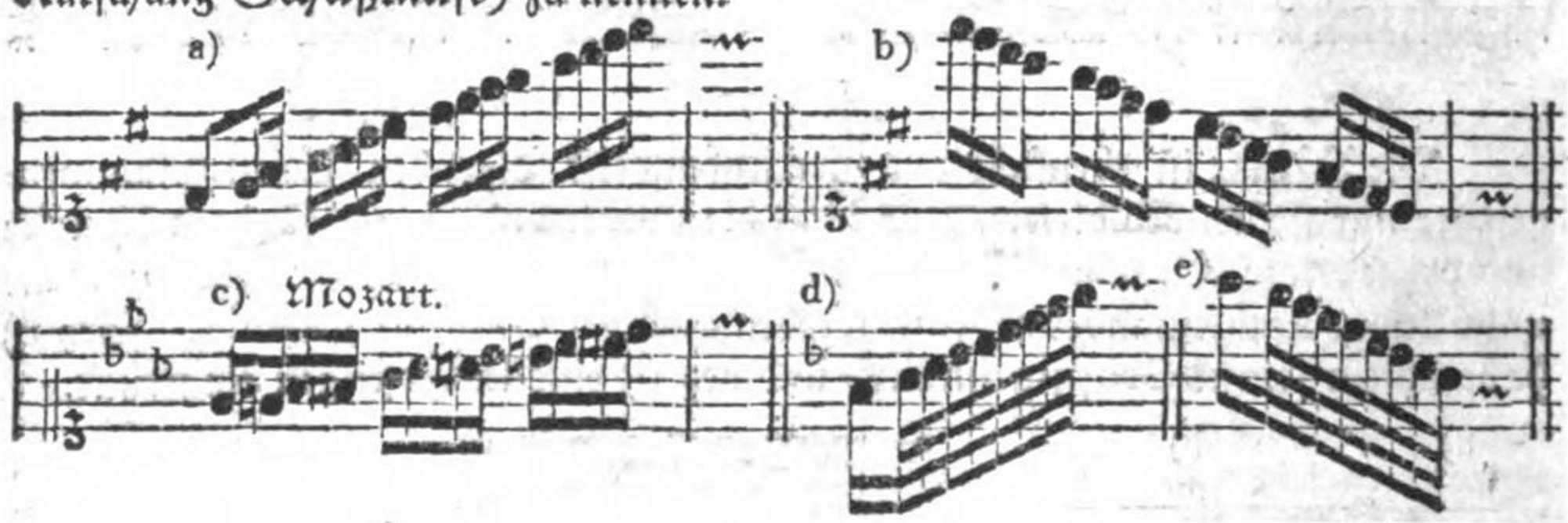
10399637

10399637

Bey den Schwärmern wird eine noch geschwindere Bewegung vorausgesetzt, als bey den S. 423. ff. erwähnten Trommelbässen.)

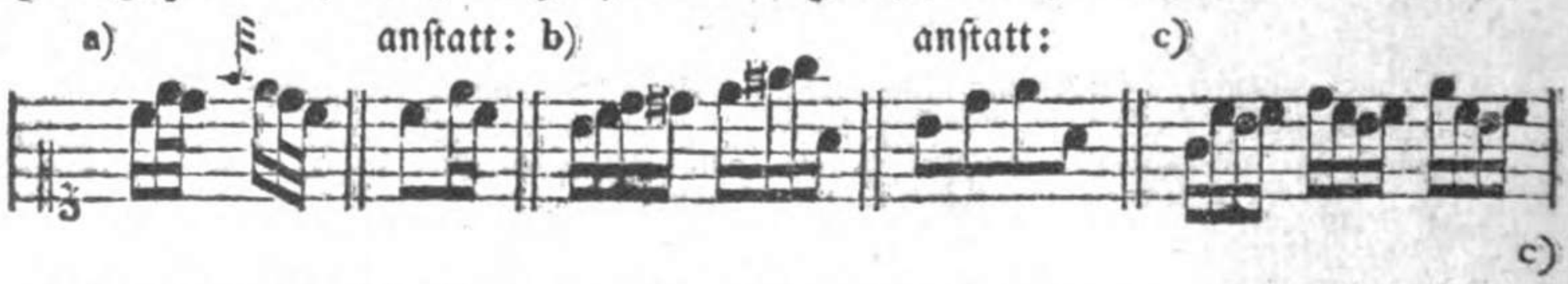
§. 492.

Läufer (**Läufe, laufende Figuren**) nennt man eine Anzahl stufenweise auf- a) oder absteigende b), mehrentheils ziemlich geschwind nach einander folgende Töne, die sonst auch unter der Benennung **Passage** (**Roulade**) vorkommen. Daß bey **chromatischen Läufern** die Fortschreitung durch lauter halbe Töne geschieht, wie bey c), dies ist bereits §. 132. erinnert worden. Die in äußerst geschwinder Bewegung auf- und absteigenden Figuren bey d) und e) pflegt man ins besondere **Tiraden** (nach der von **Campe** vorgeschlagenen Verdeutschung Schußläufe) zu nennen.



§. 493.

Unter Passage (**Passagie**, ital. *Passaggio*, franz. *Roulade*) **versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engern Bedeutung *) aber werden kleine Verzierungen simpler Töne (Figuren) darunter verstanden. Von dieser Art Passagen sind die bey a) und b). Außerdem nennt** man eine Folge von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage, sie mag nun von dem Komponisten vorgeschrieben c), oder von dem Spieler angebracht worden seyn d). In dem letztern Falle gehören also auch die größern willkührlichen Verzierungen zu den Passagen.



*) Das italiänische Wort *Passaggio* heißt auf deutsch ein Durchgang. Man hat nämlich deswegen den Ausdruck Passage gewählt, weil zu den simpeln Tönen noch durchgehende hinzu kommen.

10399637

vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen dichterisch-kühnen, Schwung voraus. So wie aber die Gegenstände der Ode ungemein verschieden und bey weiten nicht von gleicher Größe sind, eben so verhält es sich auch mit der Sonate. Der Tonsetzer ist daher — was den Charakter betrifft — in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin herrschend seyn. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonsetzer gleichsam in Tönen sprechen hört, je mehr der Komponist alltägliche Wendungen darin zu vermeiden weiß ꝛc. desto vortrefflicher ist die Sonate. — Gemeiniglich besteht ein solches Instrumentalstück aus drey, seltener aus zwey, vier oder mehreren Sätzen *) von verschiedenem Charakter; doch sollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine Hauptempfindung oder eine gewisse Uebereinstimmung herrschen.**)

Es giebt auch Sonaten, die aus mehreren Stimmen bestehen. Sie werden *Sonate a due, a tre etc.* genannt. Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken auszuführen sind, und die also ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man bloß begleitende oder Ripien-Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten für das Pianoforte, mit einer begleitenden Violine. Gemeiniglich wird auf dem Titelblatte ꝛc. durch das italiänische Wort *ripieno*, oder auch durch ein beygefügtes ad libitum angedeutet, daß eine solche Stimme bloß zum Ausfüllen dient, und allenfalls entbehrlich ist. Kommen aber in der dazu gesetzten Stimme ebenfalls so genannte Solostellen, Nachahmungen oder gewisse Hauptgedanken vor, so heißt sie obligat, und ist folglich schlechterdings nothwendig dabey.

Diejenigen Sonaten, welche für zwey Spieler (auf Einem Klaviere oder Pianoforte ꝛc.) bestimmt sind, werden gemeiniglich Sonaten für vier Hände (à quatre mains) genannt; da hingegen die Sonaten für zwey Spieler auf zwey verschiedenen Klavierinstrumenten schlechthin Doppelsonaten heißen.

*) Durch das Wort Satz werde ich in diesem ganzen Abschnitte ein einzelnes Tonstück, z. B. ein Allegro oder ein Adagio etc. bezeichnen.

**) In dieser Rücksicht scheint mir die bisher übliche Zusammenstellung solcher Sätze, die einen ganz entgegengesetzten Charakter haben, z. B. die unmittelbare Folge eines Allegro scherzando nach einem Adagio mesto u. dgl. nicht die beste zu seyn. —

Eine mit vielem Scharfsinne geschriebene Abhandlung über die Theorie der Sonate befindet sich im musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784. (von Forkel.) Unter andern heißt es S. 27. „Eine Reihe lebhafter, ausdrucksvoller musikalischer Ideen, (Sätze,) „wenn sie nach der Vorschrift einer musikalisch begeisterten Einbildungskraft auf einander fol„gen, ist in der Musik die Sonate." Nur muß der Tonsetzer dabey „Ordnung und Plan in „den Fortgang der Empfindung bringen." Dies wird im Folgenden näher bestimmt und durch Beyspiele erläutert.

10399637

bar ist, würde durch Sinfonien allmählich an größere Stücke gewöhnt werden. Da man sich unter der Sinfonie ein stark besetztes Instrumentalstück denkt, so könnte der Komponist darin kühne Gedanken und vollstimmige Griffe mit melodischen Stellen abwechseln lassen, um dadurch die gewohnte Mannigfaltigkeit der Instrumentalsinfonien einigermaßen nachzuahmen. Möchte uns doch Haydn — über dessen höchst originelle Sinfonien nur Eine Stimme ist und seyn kann — noch mit einigen Sammlungen Klaviersinfonien beschenken!

Sulzer vergleicht die Sinfonie mit einem Instrumentalchore, die Sonate aber mit einer Instrumentalkantate.

§. 498.

Charakteristische Sinfonien könnte man vorzugsweise diejenigen Sinfonien nennen, welche, statt der sonst gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper, eines Oratoriums ꝛc. bestimmt sind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn sie auf den Hauptinhalt, auch wohl bloß auf einzelne wichtigere Theile der darauf folgenden Oper ꝛc. Beziehung hat,*) oder wenn eine gewisse unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedruckt wird.**)

Wie weit ein Komponist hierin gehen dürfe, kann hier nicht untersucht werden. Sehr umständlich hat Scheibe im 66sten ff. Stücke des kritischen Musikus davon geschrieben. Auch in Engels kleiner Schrift: Ueber die musikalische Malerey; in Quantzens Versuch ꝛc. S. 290. und 301; in Forkels mus. krit. Bibliothek, S. 66. des ersten Bandes u. a. m. wird dieser Gegenstand berührt.

§. 499.

Ouvertüre (Intrade, Einleitung) heißt ein aus zwey oder drey Sätzen bestehendes Instrumentalstück, welches zur Eröffnung einer großen Musik, z. B. eines Oratoriums, einer Oper ꝛc. gebraucht wird. Die Ouvertüre muß viel

*) Wie in der Sinfonie zu Glucks Alceste, zu Naumanns Cora, zu Mozarts Don Juan, zu Reichardts Geisterinsel u. a. m. In der kleinen Schrift: Blicke in das Gebiet der Künste ꝛc. steht S. 98. die Bemerkung: „Sie (die charakteristische Sinfonie) muß nicht nur überhaupt „im Charakter des folgenden Ganzen gearbeitet, sondern gewissermaßen die Quintessenz desselben seyn. Sie ist gleich dem unbefriedigenden aber aufreizenden und zum jetzigen Zwecke „stimmenden Prolog des alten griechischen oder römischen Schauspiels, oder der Ankündigung „des Inhalts im Helden- oder erzählenden Gedicht; also, was die sieben ersten Strophen in „Wielands Oberon ꝛc. sind.“ Andere hingegen behaupten, es sey abgeschmackt, dem Zuhörer aus der Sinfonie den Verlauf und die Entwickelung der Handlung wissen lassen zu wollen, oder in die Vorbereitungssinfonie schon die ganze Folge von Empfindungen zu legen, welche während des Verlaufs der Handlung bey dem Zuhörer rege gemacht werden solle. Diese Kritiker tadeln daher vorzüglich die Sinfonie zum Deserteur von Monsigny. (Allg. deutsche Bibliothek, Band 35, S. 358; Engel, über die musikalische Malerey.)

**) Dies ist der Fall in der Einleitungssinfonie zur Armida von Salieri. Auch die Einleitung zu dem Haydnschen Oratorium: Die Schöpfung, kann in gewissem Betracht hierzu gerechnet werden (Die Partitur von den Jahrszeiten ist jetzt, da ich dieses schreibe, noch nicht erschienen.)

10399637

steht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptstimme das erste Solo eintritt, spielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das Ritornell oder das Tutti nennt.*). Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Instrumentisten einen kürzern oder längern Zwischensatz aus. Nach dem letzten Solo schließt jeder Satz wieder mit dem Ritornelle, oder nur mit einer Stelle desselben. Alle drey Sätze sind am gewöhnlichsten von einander abgesondert, so daß jeder ein Ganzes für sich ausmacht; doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zusammenhängt.

Die zweyte Art von Konzerten enthält mehrere Hauptstimmen, z. B. ein Pianoforte und eine Violine, oder eine Flöte, Violine und Viole ꝛc. Ein Konzert für zwey Hauptstimmen wird gemeiniglich ein Doppelkonzert genannt; sind mehrere Stimmen konzertirend, so ist in diesem Falle die Benennung *Concerto grosso* gebräuchlich.

§. 502.

Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch kommen oft längere Solostellen für verschiedene Instrumente, z. B. für zwey Violinen, Flöten ꝛc. darin vor. Diese Gattung von Tonstücken hält also gewissermaßen das Mittel zwischen den Konzerten und Sinfonien.

§. 503.

Die Serenade, (*Serenada,*)**) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter, und muß daher angenehm, schmeichelnd vorgetragen werden. Man könnte auch bloß für das Klavier gesetzte Serenaden schreiben,***) ob sie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, vorzüglich aber für Blasinstrumente bestimmt sind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht gespielt werden sollen.

Das Kunstwort *Notturno* bezeichnet ebenfalls eine solche, jedoch gewöhnlich bloß für Saiteninstrumente gesetzte, Abend- oder vielmehr Nachtmusik, die sonst auch — insbesondere auf Blasinstrumenten ausgeführt — nur schlecht-

*) Ritornell, von *ritorno*, die Wiederkehr, Zurückkunft ꝛc. oder von *ritornare*, wiederkommen — ein eigentliches italiänisches Wort *ritornello* giebt es, meines Wissens, außer der Musik nicht — weil nämlich ein Ritornell öfter wieder zurückkehrt oder wiederholt wird. Uebrigens sollte freylich das Ritornell auf das Ganze Beziehung haben, oder vielmehr den gleichsam abzuhandelnden Hauptsatz enthalten; allein zuweilen scheint das Ritornell nur durch einen Zufall, oder durch eine Verwechselung mit irgend einem andern Ritornelle, vor das zu spielende Tonstück gekommen zu seyn. —

**) Die Musiker schreiben nur alsdann *Serenata*, wenn sie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen.

***) Einen Versuch in dieser Art habe ich im zweyten Theile meiner kleinen Sonaten gemacht.

10399637

Trio, aber nur selten passend, weil ein solches Tonstück oft vier- und mehrstimmig ist.

§. 507.

Die Instrumentalstücke, welche unter der Benennung **Quadro** oder **Quatuor**, **Quinque** (**Quinquor**,) u. s. w. bekannt sind, bestehen aus vier, fünf ꝛc. Hauptstimmen, wovon sogar der Baß nicht bloß begleitend seyn sollte. Gegenwärtig wird aber ebenfalls alles, was vier Stimmen hat, ein Quatuor oder Quartett genannt, wenn auch zu einer Hauptstimme drey bloß begleitende Instrumente gesetzt sind. —

§. 508.

Charakteristische Stücke nennt man vorzugsweise *) diejenigen einzelnen Tonstücke, worin entweder der Charakter einer Person ꝛc. oder irgend eine Gemüthsbewegung, (Empfindung, Leidenschaft,) z. B. die Heiterkeit, die Sehnsucht, das Mitleid, der Stolz, die Liebe ꝛc. ausgedruckt wird. Von der erstern Art giebt es vortreffliche Muster von **Bach**, **Fasch**, **Schulz** u. a. m. Auch fehlt es nicht an einigen guten charakteristischen Stücken von der zweyten Art; obgleich gewisse andere, z. B. die von **G. C. Füger** ꝛc. ohne Nachtheil der Kunst hätten ungedruckt bleiben können.

§. 509.

Die **Fantasie** (**Phantasie**) ist ein längeres oder kürzeres Tonstück, worin weder ein vorher entworfener Plan befolgt wird, noch Einheit des Charakters herrscht, sondern wobey sich der Tonkünstler bloß seiner Laune oder dem Feuer der Begeisterung überläßt. Am gewöhnlichsten wird zwar eine Fantasie erst während des Spielens erfunden, (extemporirt, oder aus dem Stegreife gespielt;) doch giebt es auch Fantasien, welche wie andere Tonstücke komponirt und niedergeschrieben worden sind. **Frey** heißt eine Fantasie, wenn sich der Erfinder dabey weder an einen gewissen Hauptsatz, (Thema,) noch an den Takt oder Rhythmus bindet, (obgleich bey einzelnen Stellen eine Taktart statt finden kann;) wenn er verschiedene, oft entgegengesetzte Charaktere zusammenstellt u. s. w. **Gebunden** heißen diejenigen Fantasien, bey welchen eine Taktart zum Grunde liegt; wobey man sich mehr an die gewöhnlichen Regeln der Modulation bindet; worin mehr Einheit beobachtet wird u. s. w.

§. 510.

Das **Kapriccio** **) (*Caprice, Capriccio*) ist ebenfalls eine Art von Fantasie, zwar meistentheils in einer bestimmten Taktart gesetzt, jedoch ohne ei-

*) Denn irgend einen Charakter sollte eigentlich wohl ohnehin jedes Tonstück haben.
**) Wozu man auch die Toccate, Boutade, Ricercate ꝛc. rechnen kann.

10399637

§. 513.

Die Fuge ist ein zwey- drey- vier- oder mehrstimmiges Tonstück, worin der Hauptsatz (das Thema, Subjekt, der Führer, dux) anfangs nur von Einer Stimme, nach und nach aber auch von den übrigen, entweder in eben dem Tone oder in einem Andern, (zum Theil mit kleinen Veränderungen,) aber nach gewissen Regeln ausgeführt wird. Auch in der Mitte, und überhaupt sehr oft, kommt das Thema in irgend einer Stimme vor. Man hat einfache, doppelte, drey- und vierfache Fugen. **Einfach** (nicht einstimmig) heißt eine Fuge, wenn sie nur Ein Thema enthält, welches in allen Stimmen auf die angezeigte Art beybehalten wird. Eine **Doppelfuge** muß zwey, eine dreyfache drey, und eine vierfache vier solche Hauptsätze haben. Von der letztern und schwersten Gattung ist z. B. die Fuge aus F dur in Händels Alexanders Fest. **Unter den Doppelfugen** zeichnet sich die von **Graun** über die Worte: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen ꝛc." in verschiedener Hinsicht sehr vortheilhaft aus. Bey den Worten: „Auf daß wir sollen nachfolgen ꝛc." tritt das zweyte Thema ein.

Fugirte Sätze heißen einzelne nachahmende Stellen, deren in eigentlichen Duetten, Trio's u. dgl. viele vorkommen.

Eine sehr ausführliche Beschreibung von allem, was zur Kenntniß und Verfertigung einer Fuge nöthig ist, befindet sich in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

§. 514.

Der **Kanon***) (*canone*, die Richtschnur, Regel,) ist ein kleines zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme, oder der vorgeschriebene kurze Satz, den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschnur dient; d. h. Alle singen oder spielen unverändert immer den nämlichen Satz, welchen der erste Spieler ꝛc. anfangs bis zu einer bestimmten Stelle allein vorträgt, entweder in eben dem Tone, oder höher, (auch wohl tiefer,) je nachdem dies von dem Komponisten durch die Worte all' unisono (im Einklange,) all' ottava (in der Oktave,) alla Quinta (in der Quinte,) u. s. w. bestimmt worden ist. Ein solches Tonstück wird so vielmal wiederholt, als es den Ausführern beliebt, oder als es der Text dazu erfordert. Wer zuerst anfängt, der hört auch zuerst wieder auf; denn ein Kanon schließt nie in allen Stimmen zugleich, weil Jeder seinen später angefangenen Satz völlig bis zu Ende spielt oder singt. Man pflegt oft alle Stimmen in eine einzige Notenzeile zu schreiben, und vermittelst eines beygefügten Zeichens anzudeuten, wo jede Stimme eintreten soll. Ein leichtes und ganz kunstloses Beyspiel wird dies deutlicher machen.

Can.

*) Ehedem wurde durch diesen Ausdruck ein Monochord bezeichnet.

10399637

§. 515.

Das Rondo, (*Rondeau, Rondo*, Zirkelstück, bey dem Singen der Rundgesang,) ist ein einzelnes jetzt beynahe zu beliebtes Tonstück, worin bekanntlich ein kurzer Hauptsatz, gemeiniglich von munterm, tändelndem ꝛc. zuweilen jedoch auch von ernstem, zärtlichem Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwischensatze, (couplet,) deren ein Rondo wenigstens drey, auch wohl noch mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer unverändert und im Haupttone selbst geschehen müsse, sondern mit größern oder kleinern Veränderungen in verschiedenen Nebentönen statt finde, hat **E. Bach** in seinen Rondo's gezeigt.

§. 516.

Die **Romanze**, welche sich seit einiger Zeit auch in die Instrumentalmusik eingedrängt hat, soll ihrem eigentlichen Endzwecke gemäß in einem etwas antiken Geschmacke geschrieben seyn, und dabey eine simple, gefällige, naive Melodie haben, wie schon von **Rousseau** ganz richtig angemerkt worden ist. Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die Melodie muß bloß durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringender gemacht werden.

§. 517.

Das Kunstwort *Solfeggio* wird vorzüglich gebraucht, wenn vom Singen die Rede ist, und bezeichnet ein Tonstück zur Uebung im Treffen, nach den bekannten Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, (si,) *) wofür **Graun** weit zweckmäßiger diese sieben: da, me, ni, po, tu, la, be, wählte. Auch außer dem Gesange versteht man unter Solfeggio ein solches Tonstück, welches hauptsächlich zur Uebung im Spielen, und um sich dadurch Fertigkeit zu erwerben, bestimmt ist. **Solfeggiren** heißt daher, schwere Stellen üben u. dgl.

§. 518.

*) Ursprünglich bediente man sich zu dem so genannten Solmisiren nur der obigen sechs erstern Silben; denn das eingeschlossene *si* ist eine neuere Erfindung der Franzosen. Diese Silben haben übrigens keine Bedeutung, sondern der angehende Sänger soll durch den Gebrauch derselben, bey den ersten Uebungen im Treffen der Töne, unter andern alle Vokale gehörig aussprechen lernen. Dazu hätte er aber keine Gelegenheit, wenn man ihn bey dem Singen der Tonleitern oder bey dem so genannten Abrecediren bloß die Namen der Töne unterlegen ließe, weil dabey bekanntlich die beyden Vokale *o* und *u* ganz fehlen, und das *i* bloß bey den abhängigen Tönen cis, dis ꝛc. vorkommt. In so fern sind allerdings die erwähnten Silben besser. Doch haben die von Graun vorgeschlagenen noch den besondern Vorzug, daß darin nicht nur ebenfalls alle fünf Vokale, sondern außerdem auch noch die weichen und harten Konsonanten (nämlich b und p, d und t) vorkommen. Mehr Unterricht hierüber muß man in einer Anweisung zum Singen suchen.

10399637

Die Angloiſen (engliſchen Tänze, Contre- oder Contertänze, *Country-dances*,) ſind größtentheils von ſehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komiſche gränzt. Sie ſtehen im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, auch wohl im Sechsachteltakte, und werden munter (wie Andere wollen, beynahe hüpfend) vorgetragen. Die erſte Note eines jeden Taktes wird ziemlich ſtark accentuirt. Die Bewegung muß bald mehr, bald weniger geſchwind ſeyn.

§. 520.

Ein Ballett beſteht aus einer Reihe zuſammenhängender Tanzſtücke, die zu einer ganzen Handlung auf der Bühne beſtimmt ſind. In der engern Bedeutung bezeichnet das Wort Ballett einen einzelnen Tanz im Vier- oder Zweyvierteltakte von ziemlich geſchwinder Bewegung.

Die Bourree, ein im Zweyzweytel- oder im Viervierteltakte geſetztes Tonſtück, fängt mit einem Viertel im Aufſchlage an. Ihr Charakter iſt etwas munter, daher muß ſie mäßig geſchwind geſpielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.

§ 521.

Die Canarie ſteht entweder im Drey- oder im Sechs- auch wohl im Zwölfachteltakte. Sie erfordert eine faſt noch geſchwindere Bewegung, als die Gique. Die punktirten Noten werden ſtark accentuirt, dabey aber kurz abgeſtoßen. Dieſe Tonſtücke ſollen auf den canariſchen Inſeln entſtanden ſeyn.

Die Ciaconne (Chaconne, *Ciaccona*) iſt ein Tonſtück von edlem Charakter im Dreyvierteltakte, *) wobey die Bewegung nur mäßig geſchwind, beynahe noch langſamer als bey der Menuett ſeyn muß. Jede erſte Note eines Taktes wird ziemlich ſtark markirt. Die Komponiſten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieſes Tanzſtückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

Die Courante (Corrente) ſteht im Dreyzweytel- (oder Dreyviertel-) Takte, und fängt gemeiniglich mit einer kurzen Note im Aufſchlage an. Sie wurde wenigſtens ehedem als Tanzſtück auf der Bühne gebraucht, und war aus vielen laufenden Figuren zuſammengeſetzt. Ihr Vortrag muß ernſthaft, doch mehr geſtoßen als geſchleift ſeyn. Die Bewegung iſt mäßig geſchwind.

§. 522.

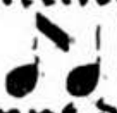
ſchrift wahrſcheinlich die Bewegung eines ſo genannten deutſchen oder ſchwäbiſchen Tanzes bezeichnen wollen, wie dies in einigen Gegenden üblich iſt. In Chriſtmanns Elementarbuch der Tonkunſt heißt es S. 270: „Man giebt auch dieſen Namen (Allemande) dem ſchwäbi„ſchen Tanz, der mehr unter der Benennung Walzer oder Schleifer bekannt iſt, aber mit Un„recht; denn dieſer wird in Dreyviertel- oder Dreyachteltakt geſetzt, und ſein Charakter iſt „noch mehr als Fröhlichkeit, iſt ausgelaſſene Freude."

*) In dem (1781.) zu Paris geſtochenen Werke: Principes du Violon par Mr. L'Abbé le Fils ſteht jedoch S. 26. eine Chaconne im Viervierteltakte.

10399637

§. 525.

Der Hanakische Tanz steht im Dreyvierteltakte. Er hat in Ansehung der Schlußfälle ꝛc. Aehnlichkeit mit der Polonoise, muß aber merklich lebhafter gespielt werden, als diese.

Die Loure wird langsam, ernsthaft und kräftig vorgetragen. Die durch punktirte Noten bezeichneten Töne dürfen nicht abgesetzt werden. Gewöhnlich fangen diese im Drey- seltener im Sechsvierteltakte gesetzten Tonstücke mit einem Achtel und Viertel:  im Aufschlage an; doch ist dies nicht immer der Fall. Mattheson nennt die Loure eine Art langsamer Giquen.

§. 526.

Ein Marsch muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt (im Viervierteltakte) zwey Schritte kommen; im Allabreve fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marsches muthig, kühn, ermunternd ꝛc. ist, so muß der Vortrag desselben, besonders bey punktirten Noten, kräftig seyn. (Eine Ausnahme hiervon machen die Märsche, welche zu gewissen nicht kriegerischen Aufzügen geschrieben sind.)

Die Menuett, (*Minuetto*,) ein bekanntes Tanzstück von edlem, reitzendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im $\frac{3}{8}$,) wird in gemäßigter Bewegung gespielt und mit Anmuth, aber ohne Verzierungen vorgetragen. Daß man jetzt die Menuett — ein kleines Tanzstück — in große Sinfonien von erhabenem Charakter einmischt, ist unstreitig ein Mißbrauch, wogegen schon Mehrere geeifert haben. Und nun vollends die Ueberschriften: Minuetto Allegretto, Allegro, oder wohl gar Presto? — Warum läßt man dabey nicht lieber das Wort Minuetto ganz weg, wenn ein solches Tonstück nun einmal ein Presto, aber keine Menuett seyn soll?

Die Musette hat eine etwas langsamere Bewegung, als die Gique; der Charakter ist naiv, sanft und gefällig; der Vortrag muß daher sehr schmeichelnd und geschleift seyn. Am gewöhnlichsten, jedoch nicht immer, steht die Musette im Sechs- oder Dreyachteltakte. Der Baß hat dabey, nach Art der Leyer, oft nur einen und ebendenselben Ton anzugeben oder auszuhalten.

§. 527.

Die Pantomime kommt zwar hin und wieder als ein einzelnes kleines Tanzstück von verschiedenem Charakter ꝛc. vor; allein auch mehreren Sätzen, die zusammen ein Ganzes ausmachen, und zu einem pantomimischen Ballette ꝛc. bestimmt sind, giebt man die Ueberschrift Pantomime.

Die

10399637

§. 529.

Das **Tambourin** hat, bey seinem gemeiniglich nur Eintönigen Basse, einen muntern Charakter, und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß größtentheils ziemlich geschwind genommen werden.

Die Tänze mit den Ueberschriften: **Bayerisch, Cosakisch, Deutsch, Länderisch,** *) **Masurisch, Schwäbisch, (Walzer, Schleifer,) Steyerisch** u. s. w. werden mehr oder weniger geschwind gespielt und leicht vorgetragen.

Fünfter Abschnitt.

Vom Style, von der Manier, vom Kontrapunkte und von der Umkehrung.

§. 530.

Unter dem Style (der Schreibart) versteht man einen gewissen eigenthümlichen Charakter der Komposition, oder die Art und Weise, wie Jeder komponirt. Hauptsächlich unterscheidet man den Styl in Ansehung des **Nationalgeschmackes** und des **Ortes**, **) für welchen eine Komposition bestimmt ist. In Hinsicht auf die Nationen oder ihres Geschmackes giebt es, der gewöhnlichsten Eintheilung zu Folge, bloß einen **italiänischen, französischen** und **deutschen** Styl. Dem Orte nach, wo eine Komposition ausgeführt werden soll, pflegt man drey Hauptgattungen des Styles, nämlich den **Kirchen- Theater- und Kammerstyl** anzunehmen.

In den ältern Schriften findet man noch mancherley Eintheilungen des Styles, die zum Theil überflüssig, zum Theil gar lächerlich sind. So gedenkt z. B. Walther unter andern auch eines kriechenden und niederträchtigen Styles.

§. 531.

Der **italiänische** Styl ist „gefällig, singend, voll, (oft überladen,) glänzend mannigfaltig und ausdrucksvoll." So charakterisirte man ihn wenigstens vormals. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Alltägliches, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Seichtes, Zweckloses u. dgl. in den Werken verschiedener italiä-

ni-

*) Dieses jetzt häufig vorkommende Wort wird, wie Campe anmerkt, für walzend gebraucht. (Wörterbuch zur Erklärung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke, S. 227.)

**) Vielleicht hätte man dafür die Schreibart noch schicklicher nach dem Zwecke einer Komposition unterscheiden und klassificiren können.

10399637

strenge Befolgung der Regeln u. s. w. Vorzüglich bedient man sich in diesem Style der gebundenen Schreibart. (§. 533.)

Hierunter gehören: Oratorien, Passionen, geistliche Kantaten, Messen, Hymnen, einzelne so genannte Kirchenstücke, Psalmen, Motetten, Kirchenkonzerte, Orgelvorspiele, Fantasien, Fugen, simple und variirte Choräle u. dgl.

Im **Theaterstyle** sind gewisse Freyheiten in Absicht auf die Harmonie, Modulation ꝛc. verstattet; *) dagegen können oder sollen vielmehr die im Theaterstyle geschriebenen Tonstücke lebhaft, feurig, schimmernd, (brillant,) und in einem hohen Grade ausdrucksvoll seyn. Oft gränzt der Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz, im Theaterstyle sucht der Komponist die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und gebraucht zur Erreichung dieses Endzweckes manche im Kirchenstyle nicht erlaubte Mittel.

Ernsthafte Opern, komische Operetten, Pastorale's, (Schäferopern,) Serenaden, Intermezzi, Ballette, Ouvertüren, Opernsinfonien u. dgl. sind im Theaterstyle geschrieben.

Der **Kammerstyl** hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang — kurz alles, was nicht gegen die Regeln der Komposition und des reinen Satzes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Zu den Stücken im Kammerstyle gehören: ein Theil Oratorien, Kantaten, Balladen, Gesänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's ꝛc. Konzerte, Solo's, Divertimente, Partien, ein Theil Tänze u. v. a.

§. 533.

Außer den angezeigten Haupteintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die **gebundene** Schreibart von der **freyen**. **Gebunden** (gearbeitet, strenge) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmischt, das Thema sorgfältig durchführt u. s. w. Dahin gehören also der Kanon, die Fuge, das wahre Duett, Terzett u. dgl. In der **freyen** (galanten) Schreibart ist der Komponist nicht so sklavisch an die Regeln der Harmonie, der Modulation ꝛc. gebunden. Oft erlaubt er sich eine freye

*) Ich möchte lieber sagen, Tonstücke im Theaterstyle brauchen weniger schulgerecht gearbeitet zu seyn; nur versteht es sich, daß dessen ungeachtet wirkliche Fehler gegen den reinen Satz ꝛc. auch darin nicht zulässig sind.

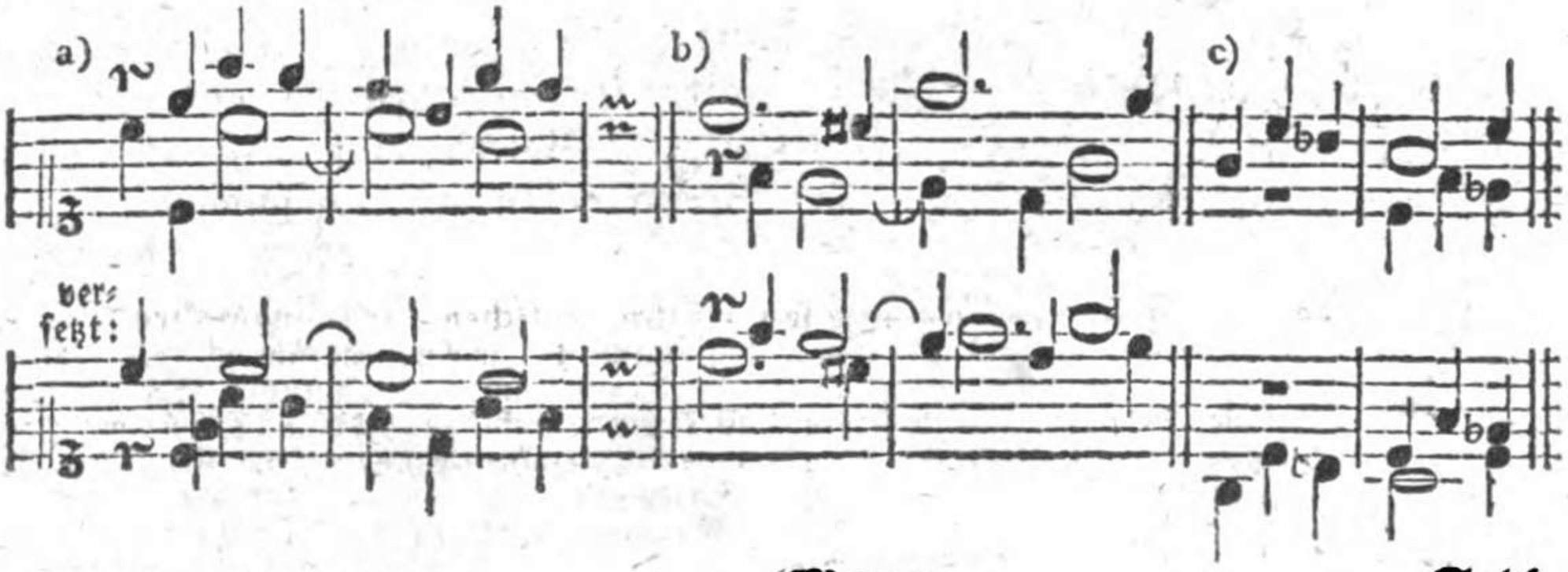
freye Behandlung verschiedener Dissonanzen, kühne Wendungen, die sogar den allgemeinen Regeln der Modulation entgegen seyn können; vorausgesetzt, daß er dabey mit gehöriger Einsicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen, vorzüglich aber den Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften bewirken kann.

§. 534.

Wenn von der besondern Art die Rede ist, wie Ein Tonsetzer — ohne Rücksicht auf den Nationalgeschmack — in Ansehung des Planes, der Ausführung ꝛc. von dem Andern abweicht: so nennt man dies die **Manier**. Daher sagt man in der **Bachischen, Bendaischen, Gluckschen, Graunschen, Händelschen, Hasseschen, Haydnschen, Mozartschen** ꝛc. Manier. Da nun fast jeder Komponist seine eigene Manier hat, die mehr oder weniger von einer andern verschieden ist, so muß auch der Spieler in Ansehung des Vortrages auf die Manier des Tonsetzers sorgfältig Rücksicht nehmen. (S. 406.)

§. 535.

Daß man unter dem Ausdrucke **kontrapunktiren** überhaupt jede mehrstimmige Art zu setzen versteht, ist bereits Seite 38. erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme noch andere setzt, oder zwey- drey- vier- und mehrstimmig komponirt, der schreibt bloß im **einfachen** oder **gemeinen Kontrapunkte**, weil in so fern die größere oder kleinere Anzahl der Stimmen nicht in Betrachtung kommt. Dagegen müssen die Tonstücke oder einzelnen Stellen im doppelten **Kontrapunkte** so eingerichtet seyn, daß man zwey Stimmen, ohne Fehler in der Harmonie ꝛc. verwechseln (versetzen, umkehren,) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann, wie in den nachstehenden Beyspielen.



Solche Nachahmungen, wobey zugleich eine Versetzung der Stimmen möglich ist, wie in dem obigen Beyspiele c), werden **kontrapunktische Nachahmungen** genannt.

Dreyfach heißt ein Kontrapunkt, wenn eine ähnliche Versetzung in drey Stimmen statt findet u. s. w. Gemeiniglich versteht man den **doppelten** oder **mehrfachen** Kontrapunkt darunter, wenn man sagt: dieses Stück ist im Kontrapunkte geschrieben, oder einzelne Stellen sind kontrapunktisch gearbeitet u. dgl.

Die fernern Eintheilungen, Benennungen ꝛc. der mancherley Arten von Kontrapunkten findet man in vielen Lehrbüchern zur Komposition, z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, im Gradus ad Parnassum von Fux, in Albrechtsbergers Anweisung zur Composition ꝛc. der Reihe nach angezeigt, und durch Beyspiele erläutert.

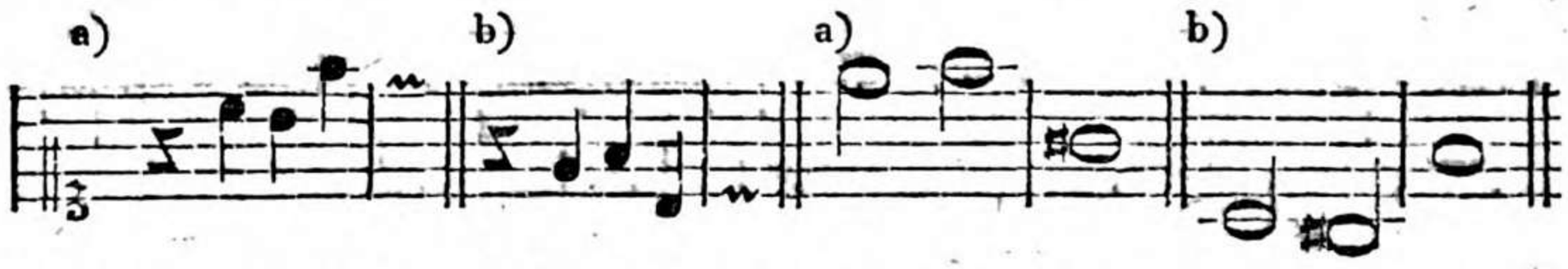
Beynahe alle Arten des ein- zwey- drey- und vierfachen Kontrapunktes in gerader und verkehrter Bewegung, und noch überdies mancherley Arten des Kanons kommen in einer J. S. Bachischen Fuge aus D moll vor.

§. 536.

Das Wort **Umkehrung** wird, außer dem eben erwähnten Falle, worin es eine Versetzung der Stimmen anzeigt, noch in einer ganz andern Bedeutung gebraucht. Man schreibt nämlich *Riverso* (*Roverscio* *) oder *al roverscio*) über solche Tonstücke, welche so eingerichtet sind, daß man sie nicht nur von vorn, sondern auch von hinten herein, oder vor- und rückwärts spielen kann, wie die folgende Menuett, (Krebsmenuett.)

Min.

*) Die Ausdrücke *Roverscio* und *al roverscio*, oder nach der neuern Schreibart *roveſcio etc.* bezeichnen eigentlich eine andere Art der Umkehrung, nämlich diejenige, wobey die Melodie in dem zweyten Satze so viel steigt, als sie in dem ersten gefallen ist, und umgekehrt, wie hier bey a) und b).



Daher sagt man in einem solchen Falle: **das Thema umkehren** u. dgl. Ein *Canone all rovercio*, und zwar 1) alla Sesta, 2) alla Terza, 3) alla Seconda, und 4) alla Nona, befindet sich unter andern in den von J. S. Bach komponirten, und zu Nürnberg gestochenen, kanonischen Veränderungen über das Weihnachts-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. Sulzer behauptet mit Recht, man könne diese Veränderungen für das höchste der Kunst ansehen. Eben so meisterhaft und bewundernswürdig sind dreyßig Veränderungen einer Arie für das Klavier von ebendemselben gelehrten Tonsetzer.

10399637

Auf dergleichen künstliche Spielwerke verwendet man gegenwärtig überhaupt weniger Zeit und Mühe, als ehedem; und mich dünkt mit Recht. Denn der eigentliche und höhere Zweck der Musik, Empfindungen und Leidenschaften zu erregen ꝛc. dürfte durch Tonstücke von dieser Art wohl schwerlich erreicht werden.

Und hiermit schließe ich denn dieses Lehrbuch, welches ich gern zur Beförderung des wahren, geschmackvollen Klavierspielens geschrieben haben möchte. Ich will wünschen, daß der darin enthaltene Unterricht einen sehr ausgebreiteten Nutzen schaffen, daß diese oder jene eingestreute Anmerkung den denkenden Musiker zu einer ausführlichern Bearbeitung veranlassen, und daß besonders der musikalische Vortrag — worüber bisher verhältnißmäßig noch immer zu wenig geschrieben worden ist — durch die hin und wieder gegebenen Winke recht viel gewinnen möge.

Druckfehler.

Seite 20. soll statt §. 15. stehen: §. 34.
S. 23. Zeile 7. von unten lese man: einzuwenden, st. einznwenden.
S. 28. Z. 19. l. Folgen, st. Folge.
S. 48. Z. 8. von unten: C. P. E. Bach, st. C. B. ꝛc.
S. 61. Z. 7. für: denenjenigen l. denjenigen.
S. 74. fehlt zu Anfange der letzten Notenzeile e).
S. 100. soll nach dem fünften Takte der ersten Notenzeile nur ein einzelner Taktstrich stehen.
S. 104. Z. 11. von unten l. *Minuetto*, st. *Miuuetto*.
S. 111. statt §. 101. muß es heißen: §. 122.
S. 129. Z. 4. von unten l. zuweilen noch, st. zuweilen auch.
S. 206. steht die Seitenzahl unrichtig 260.
S. 305. Z. 6. von unten l. den, st. dem.

Für ein so großes und mühsam zu korrigirendes Werk sind dies nur sehr wenige und größtentheils unbedeutende Druckfehler. Einige andere Kleinigkeiten, die etwa der äußerst aufmerksame Korrektor noch übersehen haben mag, wird der Leser gefälligst selbst verbessern.

Regi=

10399637

Angeschlossene Triller, Seite 288. 290.
Angloise, 450.
Animato, 110.
Animo-Corde, 4.
Animoso, 110.
Anschlag, eine Manier, 274. der unpunktirte, 274. der punktirte, 276 ff.
Anschlag der Tasten, 33. 374. 390. 409.
Anschlagende Noten ꝛc. 82.
Anticipatio, 419. Anticipiren, 266.
A piacimento, (*al piacere*, *a suo piacere*,) 149.
A poco a poco, 112.
Apollonion, 4.
Appassionato. 110.
Applikatur, (Fingersetzung,) 151 ff.
Appoggiato, 110. 399.
Appoggiature, 232.
Ardito, *Arioso*, 110.
Arpeggiatur, *Arpeggio*, 328 ff.
Arpeggirte, arpeggirende (Harfen-) Bässe, 421. 205.
Arsis, (*in arsi*, *in arsin*,) 82. 90.
Asas, 57.
Assai, 104.
A. t. (a tempo,) 149.
Attacca (si,) 150.
Aubade, 443.
Audace, 110.
Aufhaltungszeichen, 138 ff.
Aufsteigende Sekunde ꝛc. 235.
Auftakt, (Aufschlag,) 90.
Aufwinden und Aufziehen der Saiten, was dabey zu beobachten ist, 29 ff.
Ausdruck, 387 ff.
Ausführung und Vortrag, wie sie von einander unterschieden sind, 371.*)
Auswendiglernen der Tonstücke, ist nicht rathsam, 20 f.
Authentisch, 134.

B.

B, der Buchstab, bezeichnete vor diesem schicklicher den Ton, welchen wir jetzt h nennen, 40.
b cancellatum, *rotundum*, Seite 47. *quadratum*, 47. 52.
b, das viereckige oder harte, 40. 47. das runde oder weiche, ebend. das einfache, 49. das große oder doppelte, 57. wird statt des ♮ gebraucht, 53.
bb, Bedeutung derselben, 57.
Balancement, 326.
Balken, ein innerer Theil des Klaviers, 7.
Ballert, 450.
Baß, die tiefste Stimme.
Bassa, (nämlich *ottava*,) 148.*)
Baßnote, die letzte, bezeichnet nicht immer den Hauptton, 127.
Baßnoten, 44.
Baßzeichen, (Baßschlüssel,) 42.
Battement, *Battimento*, 315.
Battuta (a,) 149.
Bayerisch, 454.
Bebung, 326.
Begleitend, 438.
Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden beyzubringen suchen, 17.
Beißer, eine Manier, 308. 313.
Bellesonorereal, (Bellsonore,) 3.
Bes, 50.
Bewegung, 102 ff. Eintheilung derselben, 105 f. unrichtige, schadet der Wirkung des Tonstückes, 107. 406 f.
Bewegung, die zu nehmende, läßt sich einigermaßen aus den Notengattungen ꝛc. beurtheilen, 107. die vorgeschriebene bestimmt den Vortrag, 401.
Bindung, Bindungszeichen, 145. 398.
Bis, 138. *Bis unca*, 59.
Bis, so sollte eigentlich unser b heißen, 48.
Blasen, den Staub vom Klaviere, ist den Saiten schädlich, 34.
Boden des Klaviers, 7.
Bogen über oder unter den Noten, 145 f. 395.
— mit Punkten über mehreren Noten, 146. 399. über einer einzelnen Note, 327.
— mit Einem Punkte, 138 f.
Bogenflügel, 3. Bogenhammerklavier, 3.
Bour-

10399637

Deklamation eines Tonstückes, Seite 370.
Des, 49. *Desdes, dens etc.* 57.
Deutlichkeit wird zum guten Vortrage erfordert, 371. 373 ff.
— logische, 380 f.
Deutsch, ein Tanz, 454. 450.*)
Deutsche, ihr Styl, (Geschmack,) 455.
Deutsche Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 406.
Diatonische Tonleiter, 119. Töne, 122.
Dil. (diluendo,) 113. 415.
Dim. (diminuendo,) 113. 415.
Discreto, con *discrezione*, 110. 418.
Diskant, s. Canto.
Diskantnoten, 44. Diskantzeichen, 42.*)
Dissonanzen, dissonirende Intervalle, 118.
Dissonirende Akkorde, ihr Vortrag, 391. 405.
Divertiment, *Divertimento*, 441.
Docken, 1.
Dolce, dolcemente, con *dolcezza*, 110. 401.
Dolore (con,) *doloroso*, *dolorosamente*, 110. 401.
Dominante, 125 f. 347. 355.
Doppelas, Doppelbe ꝛc. 57.
Doppelcis, Doppeldis ꝛc. 55.
Doppelfuge und mehrfache, 446.
Doppelgriffe, Fingersetzung dabey, 180 ff.
Doppelkonzert, 442.
Doppelschlag, (Doublé,) 315 ff. über einer punktirten Note, 319 f. geschnellter 321. von unten, (der geschleifte, vermehrte,) 322. langer oder punktirter, 323. prallender, (getrillerter,) 324 ff. umgekehrter, (aufsteigender,) 278. 280 ff.
Doppelschleifer, 279. 336.
Doppelsonaten, 438.
Doppelt erhöhete Töne, 55.
— erniedrigte, 57.
Doppelter Kontrapunkt, 457.
Doppelter Triller, Doppeltriller, 288. 299.
Doppelvorschlag, 274.
Dorische Tonart, Seite 133.
Doubles, (Verdoppelungen, Veränderungen,) 449.
Dreistigkeit, anständige, 28.
Dreychörig, 2.
Dreygestrichene Oktave, 37.
Dreygliedrige Taktarten, 80.
Dreystimmige Griffe, Fingersetzung dabey, 204 ff.
Dreytheilige Taktarten, 79. 85. 86.
Dritta, 219.
Droite, 219.
Due volte, 138. *a due*, 438.
Duett, *Duo*, 443.
Dur, 119. 126. Durtöne, 128. 131.
Durchgehende Noten ꝛc. 82.
Durchschnittene Noten, 96.
Durus (cantus,) 40. 129.
Dux, 446.

E.

Ecossoise, 451.
Eilen, fehlerhaftes, 28. zweckmäßiges, 415. Andeutung desselben, 417.
Einchörig, 2.
Eindringen der Hände, 226.
Einfacher Triller, 288.
Eingestrichene Oktave, 37.
Einhängelöcher, 32. dürfen nicht vergrößert werden, ebend.
Einhängestifte, 8. 32.
Einheit, 125. 256. 358. 359. 366.
Einklang, 114 f. Fingersetzung dabey, 182.
Einleitung, (Intrade,) 440. zur Kadenz, 356. 364 a). 366.
Einsaiter, 6.
Einschnitt, 384 ff. Bezeichnung desselben, 382. 385. 386.
Einsetzen der Finger, außer der Reihe, 162. 163. 165. 187. u. a. m.
Einstimmige Gänge, Fingersetzung dabey, 168 bis 179.
Eintretungszeichen, 141.
Eis, wird vermittelst der Taste f angegeben, 49.
Endzeichen, 140.
Englische Tänze, 450.

10399637

Gavotte, Seite 451.
Geberden, unanständige, Warnung davor, 28. 410.
Gebrochene Akkorde oder Harmonien, 328 ff.
Gebunden, 7. 456.
Gebundene Töne, 145. 398. gebundene Fantasien, 444.
Gedanken, musikalische, 359.
Gefühl, eigenes, wird zum guten Vortrage erfordert, 412 ff.
Gefüllte Note, 59.*)
Gehör, musikalisches, wird bey einem Lernenden vorausgesetzt, 13.
Geigenwerk, Geigeninstrument, Geigenklavicymbel 2c. 2.
Gelenke, kleinere Theile des Taktes, 80.
Geltung der Noten, 58 f. der Pausen, 72. der Punkte, 70 ff.
Gemeiner Takt, 86.
Generalbaß, Kenntnisse davon werden zum guten Vortrage erfordert, 372. 379.
—— hat Einfluß auf das Spielen vom Blatte, 373. ist zur richtigen Behandlung der Vor- und Nachschläge, 237. 260. 265. und verschiedener Manieren nothwendig, 282. 341. u. a. m.
Generalpause, 76.
Generoso, 110.
Genie, ob es bey jedem Lernenden vorausgesetzt werden kann, 13.
Gerader Takt, gerade Taktarten, 79. 82. 85.
Gesang, Nachahmung desselben wird empfohlen, 408.
Geschmack, italiänischer, französischer, deutscher, 454 f.
Geschwindspielen, kann Anfängern nachtheilig werden, 26.
Giocoso, 110. 401.
Gique, Giga, 451.
Glieder, Taktglieder, 79.
Glisficato, 110. 401.
Grave, 103. 104. 110. 401. 403. 407.
Gravità (con,) 110.
Grazioso, con *grazia*, Seite 110. 401.
Griffbret, 36.
Grimassen, Warnung davor, 28.
Große Oktave, 37.
Groppo, 321. 435.
F-Schlüssel, 43.
Gustoso, con *gusto*, 110.
Gute (anschlagende) Noten, Takttheile, Taktglieder, 81 f.

H.

H, der Ton, würde schicklicher, wie ehedem, b heißen, 40.
Hämmerpantalone, Hämmerwerke, 2.
Halbe Taktnote, 59. 62. nicht immer passende Benennung derselben, 59.*)
Halbe Töne, 47. 48. unrichtige Benennung derselben, 36. 48.
Halbkurze Note, 59. 60.
Halbtriller, 305.
Halbzirkel, eine Setzmanier, 435.
Halbzirkel, (halber Zirkel,) ein Taktzeichen, wird zur Bezeichnung des Allabrevetaktes gebraucht, 85.*) f.
Halt, Aufhaltung, 138. f.
Haltung, richtige, der Hände und Finger, 16. 17.
Hanakisch, 452.
Handstücke, 24.
Harfenbässe, (Figuren,) harpeggirte oder harpeggirende Bässe, 421. 205. 364 d). 365 k).
Harfenklavier, 3.
Harmonie, die zum Grunde liegende, bestimmt den Vortrag, 405 f. die Dauer verschiedener Vorschläge, 260 f. und Manieren, 282.
Harmonische Kenntnisse werden vorzüglich bey doppelten Kadenzen, 367. und willkührlichen Verzierungen vorausgesetzt, 341. sind auch außerdem nothwendig, 334. 337. 341. (372.)
Harmonika, 4.
Harpeggio, 328 ff.
Hart, s. Dur.
Harte Tonleiter, 119 f.

Haupt-

10399637

10399637

10399637

10399637

10399637

Serioso, Seite 111.
Sezmanieren, 435.
Sexten, 116. Fingersetzung dabey, 194 ff.
Sextentriller, 299.
Sextole, 64. Unterschied zwischen ihr und den Triolen, 65. ihr Vortrag, 65 ff.
Sf. (sforzando, sforzato,) 112. sfp. 112.
Si tace, si replica, si volti, (s. v.) 150.
Siciliano, alla Siciliana, 104. 111. 453.
Simili, 150. 424.
Sin. (sinistra,) 149. 219. 224.
Sin' oder *sino il,* (al,) 112. 143.
Sinfonie, (Symphonie,) 439. charakteristische, 440. konzertirende, 442.
Sitzen oder Stehen vor dem Klaviere in der gehörigen Entfernung 2c. 15.
Smorz. (smorzando, smorzato,) 113. 415.
Soave, soavemente, 111.
Solfeggio, Solfeggiren, Solmisiren, 448.
Solo, Klaviersolo, 439.
Solo, eine einzelne Stelle, 439.
Sonate, 437 f. Sonatine, 439.
Sonaten, doppelte, 438. *à quatre mains,* 25. 438.
Sospiren, 75.
Sostenuto, 111. 401 403.
Sotto voce, 112.
Spalten (der Finger,) was man in einigen Gegenden darunter versteht, 188.*)
Spannen (das,) geschieht am besten mit dem ersten und zweyten Finger, 164.
Spatium, 41.
Spiccato, 111.
Spielart, eine sanfte, ist nöthig, 33.
Spielen vom Blatte, 373. kann Anfängern nachtheilig werden, 26.
Spielen, in Gegenwart mehrerer Personen, wird empfohlen, 28.
Spielen, öfteres auf dem Klaviere, trägt zur Verbesserung des Tones bey, 34.
Spinett, 1.
Spirito (con,) *spiritoso,* 111.
Sprünge, springende Intervalle, was man so nennt, 116.
Staccato, stoccato, 111. 328. 394. 403.
Stärke, erforderliche zum Ausdrucke, 389.
Stammleiter, Seite 119. 120. 121.
Starke Takttheile 2c. 82.
Staub auf dem Resonanzboden, dämpft den Ton, 34.
Steg des Klaviers, sein Endzweck, 7.
Steigende Sekunde 2c. 235.
Sternchen (das,) 147.
Steyerisch, 454.
Stiftchen an den Tasten, 32. 33.
Stimmen des Klavieres, Vortheile dabey, 34.
Stimmung des Gemüths, hat Einfluß auf den Vortrag eines Tonstückes, 413.
Stimmungsart nach der gleichschwebenden Temperatur, 431. nach einer ungleichschwebenden, 432.
Stocken der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 32.
Stoßen, Abstoßen, 146. 394.
Strenge Schreibart, 456.
Stretto, 103. ***)
Strich über den Noten, 146. 394.
Striche oder Stiele, zwey an Einer Note (auf- und abwärts,) 115. 182 f.
Striche, (Querstriche,) kleine, über Buchstaben, 38. 44. schräge, über einer Note, 382.
Striche, zwey (Vertikalstriche) neben einander, 137. Anm. 2.
Stufe, Ton- oder Klangstufe, 41.
Styl, 454. italiänischer, französischer, deutscher, 454 f. gebundener, freyer, 456.
Subjekt, (Thema,) 406. 446.
Subito, 150.
Subsemifusa, 59.
Subsemitone, 50.
Suite, 443.
Symphonia, ein Instrument, 3. ein Tonstück, 439.
Synkopirte Noten, 96. ihr Vortrag, 97. ihr Endzweck, 377.
System, Linien- oder Notensystem, 40.

T.

Tabelle, zur Bestimmung des Werthes der Noten gegen einander, 62.

10399637

10399637

10399637

10399637

10399637

Vortrag, Lehre davon, Seite 370 ff. Haupterfordernisse desselben, 371. schwerer und leichter, 393 ff.
Vorübungen beym Klavierspielen, 18. 46.
Vorzeichnung, 127. aller Dur- und Molltöne, 128. wie sie leicht zu lernen und zu behalten ist, 129 f.
Vorzüge des Klaviers, 8. 9.

W.

Wagbalken, ein innerer Theil des Klaviers, 8.
Wahl, zweckmäßige, der Tonstücke, 23 f. 168. (409.)
Walze, 435.
Walzer, 454. 450.*)
Weglassen (das,) einzelner Töne, wird in gewissen Fällen nöthig, 22.
Weglassen (Ueberhüpfen) der Töne, fehlerhaftes, 374.
Wegsehen von den Noten, wird widerrathen, 20.
Weich, s. Moll. Weiche Tonleiter, 121.
Weiße (Note,) 59.
Widerrufungs- Wiederherstellungszeichen, 47. 52. vor einem ♯ ꝛc. 57.
Wiederholen (das,) einzelner Noten, taugt nicht, 21. 22. 372.
Wiederholungszeichen, 136.
Wirbel, müssen fest eingeschlagen werden, 31
Wirbelstock, 7.
Wirkung der Töne, (Tonarten,) 427 ff.
Wohlklänge, 117.

X.

Xänorphica, 5.

Z.

Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 98. und Pausirens, 100.
Zeichen, (Diskantzeichen ꝛc.) Seite 42.
Zeitalter (das,) in welchem ein Tonstück komponirt wurde, bestimmt den Vortrag, 405. und die Bewegung, 106.
Zeiten, Taktzeiten, 79.
Zeitmaß, 102. Zeitmesser, 98. 107. 407.
Zeloso, con *zelo*, 111.
Zergliedern einen Akkord, 328.
Zergliederung, 328. accentuirte, 331.
Ziehen, (schleifen,) 395.
Ziffern über den Noten, ihre verschiedene Bedeutung, 63. 66. 144. 148. 153.
Zirkel, ganzer, eine Setzmanier, 435.
— ein Taktzeichen, 85.*) halber, 86.
Zirkelstück, 448.
Zögern, zweckmäßiges, 415 f. Bezeichnung desselben, 417. fehlerhaftes, 28.
Züge am Klaviere, sind nicht zu empfehlen, 7.
Zugluft, ist dem Klaviere schädlich, 33.
Zurückschlag, 333. 302.
Zusätze, (Verzierungen,) 335 ff.
Zusammenschlag, 313. 315.
Zusammenspielen mit einem Zweyten, Dritten ꝛc. ist nützlich, 21. 22.
Zweck der Tonstücke, bestimmt ihren Vortrag, 401.
Zweychörig, 2.
Zweygestrichene Oktave, 37.
Zweyklang, 113.
Zweystimmige Sätze, Fingersetzung dabey, 180 ff.
Zweystimmiger Triller, 288. 299.
Zweytheilige Taktarten, 79. 85.
Zwey und dreyßigtheilnote, 59. 62. Pause, 72.
Zweyviertelnote, 59.
Zwickvorschläge, 251.
Zwischenraum, 41.

Halle, gedruckt in Schimmelpfennigs Buchdruckerey, 1802.

10399637

10599637