

GEMEINNÜTZIGE

GUITARESCHULE

oder

gründlicher und vollständiger

Unterricht

in der Kunst, die Gitarre

nach der neuesten Methode spielen zu erlernen;

nebst einer kurzen Anleitung im Singen,

verfaßt von

FRANZ BATHIOLI.

Eigenthum der Verleger.

N^o 1746.

WIEN,

Pr: 5 / . C. M.

bey Ant. Diabelli und Comp:

Graben N^o 1133.

F. A. Bathiol's

Gemeinnützige Gitarreschule.

Theoretischer Theil.

Erster Lehrkurs.

I n h a l t.

E r s t e A b t h e i l u n g.

Allgemeine Anfangsgründe der Musik.

I. H a u p t s t ü c k.

Von den Zeichen der Töne und Pausen.

	Seite.		Seite.
§. 50. Vorstellung der Töne durch Zeichen.	11	§. 61. Doppelte Versetzungszeichen.	13
§. 51. Noten.	"	§. 62. Bedeutung des Doppelkreuzes (## oder X).	"
§. 52. Notensystem.	"	§. 63. Bedeutung des Doppelpesce (bb).	"
§. 53. Noten sammt Notensystem.	"	§. 64. Doppelauslöser (hh).	"
§. 54. Schlüssel oder Höhen.	11—12	§. 65. Vorzeichnung und Tonbestimmung.	14
§. 55. Notirung und Benennung der Guitaretöne nach dem Violinschlüssel.	12	§. 66. Bedeutung der 7 Gestalten der Noten.	"
§. 56. Versetzungszeichen.	13	§. 67. Verhältniß derselben gegen einander.	"
§. 57. Einfache Versetzungszeichen.	"	§. 68. Vom Punkte (·).	15
§. 58. Bedeutung des Kreuzes (#).	"	§. 69. Dreierchen oder Triolen.	"
§. 59. Bedeutung des Pesce (b).	"	§. 70. Sechserchen oder Sextolen.	"
§. 60. Vom Auflösungszeichen (h).	"	§. 71. Pausen.	"

II. H a u p t s t ü c k.

Von Takte und Zeitmaße.

	Seite.		Seite
§. 72. Begriff des Taktes in praktischer Bedeutung.	16	§. 81. Einfache, zusammengesetzte Taktarten.	17
§. 73. Gerade, ungerade Taktarten.	"	§. 82. Vom Sechachteltakte.	18
§. 74. Gewöhnliche gerade Taktarten.	"	§. 83. Zeitmaß oder Tempo des Taktes.	"
§. 75. Vom Viernierteltakte.	"	§. 84. Bezeichnung des langsamen Tempo.	"
§. 76. Vom Halbvierteltakte.	17	§. 85. Bezeichnung des mittelmäßigen Tempo.	"
§. 77. Vom Zweivierteltakte.	"	§. 86. Bezeichnung des geschwinden Tempo.	"
§. 78. Gewöhnliche ungerade Taktarten.	"	§. 87. Bezeichnung des Characters eines Tonstückes.	"
§. 79. Vom Dreivierteltakte.	"	§. 88. Wörter, welche die Veränderung des Tempo mitten im Gange des Tonstückes anzeigen.	19
§. 80. Vom Dreiachteltakte.	"		

III. H a u p t s t ü c k.

Von den übrigen Zeichen und Ausdrücken in der Musik.

	Seite.		Seite.
§. 89. Arten der übrigen Zeichen.	19	§. 91. Einige noch vorkommende Wörter.	20
§. 90. Wiederholungs- oder Reperitionszeichen.	"	§. 92. Ruhezeichen (Fermate).	"

I n h a l t

	Seite.		Seite.
§. 93. Endezeichen.	20	§. 100. Von der Bezeichnung des Vortrags in Hinsicht auf Stärke und Schwäche.	22
§. 94. Arten der Zeichen für den beim Vortrage auszuübenden Mechanismus.	=	§. 101. Von Wörtern, welche die Stärke im Vortrage bezeichnen.	=
§. 95. Sonderungszeichen.	=	§. 102. Von Wörtern, welche die Schwäche im Vortrage bezeichnen.	=
§. 96. Schleifzeichen.	=	§. 103. Von Wörtern, welche eine allmähliche Verstärkung oder Verminderung bedeuten.	=
§. 97. Brechungszeichen (Arpeggiatura).	21		
§. 98. Bebezeichen (Tremolo).	21		
§. 99. Abkürzungszeichen (Abbreviatura).	21—22		

Z w e i t e A b t h e i l u n g.

U n t e r r i c h t i m h a r m o n i s c h e n T h e i l e d e r G u i t a r e k u n s t.

I. H a u p t s t ü c k.

V o r s c h u l e.

V o n d e r G u i t a r e ü b e r h a u p t.

	Seite.		Seite.
§. 104. Hauptbestandtheile der Guitare.	23	§. 116. Vorläufige Fingerordnung der linken Hand.	27
§. 105. Namen der Theile des Körpers.	=	§. 117. Stellung der Finger der linken Hand.	=
§. 106. Namen der Theile des Halses.	=	§. 118. Sonstiges Verhalten der linken Hand.	=
§. 107. Besaitung. Stimmung und Benennung der Saiten.	24	§. 119. Erklärung der Zeichen für die linke Hand.	=
§. 108. Grundverfahrensarten beim Stimmen.	=	§. 120. Geschäft der rechten Hand.	=
§. 109. Stimm-Methode mittels des Einklanges.	=	§. 121. Vorläufige Fingerordnung der rechten Hand.	=
§. 110. Die übrigen Stimm-Methoden.	25	§. 122. Art der Verrichtung des Ausschneßens in der rechten Hand.	=
§. 111. Tablatur zum Studio des Griffbretes.	25—26	§. 123. Sonstiges Verhalten der Finger der rechten Hand.	28
Stellung überhaupt.		§. 124. Erklärung der Zeichen für die rechte Hand.	=
§. 112. Haltung des Leibes.	26	§. 125. Erklärung des Begriffes von Lage oder Position.	=
§. 113. Haltung des Instrumentes a) linke Hand.	=	§. 126. Erklärung des Begriffes von Ansetzung oder Applikatur.	28—29
§. 114. " " " b) rechte Hand.	=	§. 127. Ein Wort vom schönen Tone.	29
Verhalten der Finger bei ihrem Gebrauche überhaupt.	=	§. 128. Von den nun vorzunehmenden Übungen.	29—30
§. 115. Geschäft der linken Hand.	26		

Reden sagt man: das übermäßig große oder das Kontra-C, D, E, u. s. w., worunter man immer die Töne der tiefsten Oktave versteht.

b) In die große oder Bass-Oktave. Die Töne dieser Oktave sind noch einmal so hoch, als jene der Kontra-Oktave, und heißen Bass-töne, welche bloß mit großen Buchstaben bezeichnet werden, als: C, D, E, F, G, A, B. Im Reden sagt man: das große oder das Bass-C, D, E u. s. w.

c) In die kleine oder ungestrichene Oktave, deren Töne wieder um eine Oktave höher sind, als jene der großen Oktave; sie werden mit kleinen Buchstaben bezeichnet, als: c, d, e, f, g, a, b. Im Reden sagt man: das kleine, oder ungestrichene c, d, e u. s. w.

d) In die eingestrichene Oktave, welche die nach der kleinen Oktave nächst folgenden höhern 7 Töne ausmachen. Diese werden auch mit kleinen, aber überstrichenen Buchstaben bezeichnet, als: \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , \bar{a} , \bar{b} . Im Reden sagt man: das einmal gestrichene c, d, e u. s. w.

e) In die zweigestrichene Oktave. Diese machen die Töne aus, welche noch einmal so hoch sind, als jene der eingestrichenen Oktave, und werden mit kleinen, aber zweimal überstrichenen Buchstaben bezeichnet, als: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{b}}$. Im Reden sagt man: das zweimal gestrichene c, d, e u. s. w.

f) In die dreigestrichene Oktave, deren Töne um eine Oktave höher sind, als jene der zweimal gestrichenen; sie werden mit dreimal überstrichenen kleinen Buchstaben bezeichnet, als: $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$, $\bar{\bar{\bar{g}}}$, $\bar{\bar{\bar{a}}}$, $\bar{\bar{\bar{b}}}$. Im Reden sagt man: das dreimal gestrichene c, d, e u. s. w.

g) In die viergestrichene Oktave, welche die höchsten unter den in der Musik gewöhnlich gebrauchten Tönen enthält; sie werden mit viermal überstrichenen kleinen Buchstaben bezeichnet, als: $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{g}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{b}}}}$. Im Reden sagt man: das viermal gestrichene c, d, e u. s. w.

§. 6. Die Stufe von einem Tone zum nächst folgenden höhern oder tiefern ist nicht bei allen gleich; einige Töne stehen in größern, andere in kleinern Stufen von einander ab. Die ersten heißen ganze, die letzten halbe Töne. So z. B. sind, wie man in der Praxis erfahren wird, von c zu d — von d zu e — von e zu f — von f zu g — von g zu a — und von a zu b größere Stufen, als von e zu f und von b zu c; daher sind erstere lauter ganze, letztere hingegen halbe u. z. diatonische halbe Töne.

§. 7. Man hat aber diese halben Töne, welche sich unter den natürlichen gefunden haben, durch die Kunst vermehrt, und aus jedem ganzen Tone entweder durch Erhöhung des einen tiefern, oder durch Erniedrigung des andern höhern zwei halbe Töne gemacht, wodurch man von 5 ganzen und 2 halben diatonischen Tönen, 12 halbe Töne erhielt, worunter die künstlichen durch Erhöhung oder Erniedrigung entstehenden halben Töne chromatische Töne *) genannt werden; die andern von einem erhöhten oder erniedrigten Tone zur nächst folgenden fremden Stufe liegenden halben Töne hingegen kommen mit der Natur der zwei diatonischen halben Töne überein. — Bei Benennung der um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhten Töne setzt man zu ihren gewöhnlichen Namen die Sylbe is z. B. der Ton c, wenn er um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht wird, heißt cis — d heißt dis — e heißt eis u. s. w. — Den um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigten Tönen gibt man zu ihren gewöhnlichen Namen die Sylbe es z. B. c, um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt, heißt ces — d heißt des u. s. w. Der Ton a allein wird, um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt, nicht aes, sondern bloß as genannt.

§. 8. Unter den halben Tönen unterscheidet man kleine, von großen halben Tönen. Einen kleinen halben Ton nennt man den Unterschied, welchen der natürliche Ton gegen seine eigene Erhöhung oder Erniedrigung macht z. B.

*) Die um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhten oder erniedrigten Töne sind nur relativ und nicht unbedingt chromatisch; denn gehört ein solcher erhöhter oder erniedrigter Ton zu einer bestimmten diatonischen Tonleiter (§. 10. bis 18.); so ist er kein chromatischer, sondern ein diatonischer Ton z. B. e — fis — gis — a — b — cis — dis — e

oder as — bes — c — des — es — f — g — as. Die Töne fis — gis — cis und dis gehören hier notwendig zur Bildung der e dur Tonleiter, und die Töne as — bes — des — es zur Bildung der as dur Tonleiter (§. 17.); mithin sind diese diatonische Töne. Nur in dem Falle, wenn ein zu einer bestimmten Tonleiter gehöriger Ton erniedrigt oder erhöht wird, ohne daß er dann als solcher erniedrigter oder erhöhter Ton zu einer andern Tonleiter, wo er unter diesen Umständen hinpaßt, zu rechnen ist, ist ein solcher Ton chromatisch (Siegfrieds Anleit. zum Generalbass Seite 83 §. 87.), oder zufällig erhöht oder erniedrigt; denn solche Töne liegen nicht in der Natur der Tonleiter, sie werden nur zufällig künstlich darin gebraucht z. B.

e — fis — gis — a — ais — b — cis — dis — e

oder es — f — ges — g — as — bes — c — des — d — es. Ais gehört nicht zur e Tonleiter (§. 17.), sondern entweder in die B, Fis oder Cis Tonleiter, wenn aber in keine von diesen übergegangen, sondern bei der e Tonleiter geblieben wird; so ist ais nur als Verzierung zufällig in derselben gebraucht, mithin ein chromatischer Ton. Eben so verhält es sich mit den Tönen ges und des, welche nicht zur es Tonleiter gehören, sondern nur zufällig darin erscheinen. — Wenn man das Wort: chromatisch etymologisch betrachtet; so bedeutet es, — indem das griechische Wort χροματιν eine Farbe oder Bierde heißt — einen zur Verzierung gebrauchten Ton, und so ist es auch, denn solche nicht zur Tonleiter gehörige Töne werden bloß zur Erhöhung der Schönheit des musikalischen Ordankens angebracht.

c — cis; oder umgekehrt: cis — c;
 d — dis; " " dis — d;
 e — eis; " " eis — e;
 f — fis; " " fis — f; u. s. f.

Ferner: c — ces oder umgekehrt: ces — c;
 d — des " " des — d;
 e — es " " es — e; u. s. f.

Große halbe Töne heißen die kleinen Stufen von einem erhöhten Tone aufwärts zur nächstfolgenden fremden Stufe, z. B. cis — d; dis — e u. s. w. oder von einem erniedrigten Tone abwärts zur nächstfolgenden fremden Stufe, z. B. des — c; es — d u. s. w. oder von einem natürlichen Tone zu einer fremden Stufe überhaupt, wo der Schritt noch keinen ganzen Ton beträgt, z. B. e — f; b — c; d — es; c — des; u. s. w. — Mithin ist z. B. c — cis ein kleiner; c — des aber ein großer halber Ton; eben so ist d — dis ein kleiner, d — es ein großer halber Ton u. d. gl. Man sieht auch, daß ein ganzer Ton aus einem kleinen und großen halben Tone besteht, z. B. c — d ist ein ganzer Ton (S. 6.); dazwischen kann entweder die Erhöhung des c nämlich cis, oder die Erniedrigung des d nämlich des Statt finden; kommt das erste vor, so entsteht

kleiner großer h. T.
 c — cis — d,
Ganzer Ton

großer kleiner h. T.
 c — des — d.
Ganzer Ton

In beiden Fällen ist ein kleiner und ein großer

halber Ton vorhanden; nur im ersten Falle zuerst ein kleiner, und dann ein großer, im zweiten Falle aber umgekehrt, zuerst ein großer, und dann ein kleiner halber Ton. Daher sagt man: Zwei halbe Töne und zwar ein kleiner und großer machen einen ganzen Ton.

§. 9. Setzt man zwischen zweien Tönen, welche einen ganzen Ton bilden, sowohl die Erhöhung des

tiefen, als auch die Erniedrigung des höhern Tones, z. B. c — cis — des — d; so entstehen zwei

kleiner h. T. kleiner h. T.
 c — cis — des — d;
Enharmonisch. T.
Ganzer Ton

kleine halbe Töne unmittelbar nacheinander, zwischen welchen zwar ein kleiner kaum merklicher, aber doch jener Unterschied ist, welcher die kleinen von großen halben Tönen von einander verschieden macht. Solche nur äußerst wenig von einander verschiedene Töne, wie z. B. cis — des oder dis — es auch eis — f und fis — c u. s. w. nennt man enharmonische oder Viertelöne *).

Anmerkung. Die enharmonischen Töne werden in der theoretischen Tonkunst zwar streng von einander geschieden; jedoch nicht so in der praktischen; denn auf den Schlaginstrumenten, wie z. B. Orgel, Klavier, Harfe, Gitarre, werden sie nur mit einer und derselben Pfeife oder Saite gegeben, und der dazwischen seyn sollende Unterschied wird bloß hinzugebracht.

§. 10. Folgen die Töne nach der Reihe stufenweise auf einander, und schließt man mit jenem Tone, mit welchem angefangen wurde, so nennt man dieß eine Tonleiter oder Scala (auch Oktavleiter).

§. 11. Die Tonleitern können mit jedem Tone angefangen werden, und erhalten von demselben Tone, mit welchem angefangen wird, ihre Namen, z. B. fängt man mit dem Tone c an, und läßt darauf die übrigen Töne stufenweise bis zur Oktave folgen; so entsteht die C-Tonleiter. Fängt man von a an, so heißt man sie die A-Tonleiter u. d. gl.

§. 12. Unter den Tonleitern unterscheidet man dreierlei, die diatonische, chromatische und enharmonische.

§. 13. Diatonisch heißt eine Tonleiter, wenn in der stufenweisen Reihe von 8 Tönen, 5 ganze und 2 halbe Töne enthalten sind, z. B.

c	d	e	f	g	a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	a
ganzt. T.							ganzt. T.								
ganzt. T.		ganzt. T.		halb. T.		ganzt. T.		ganzt. T.		halb. T.		ganzt. T.		ganzt. T.	

Wenn man in beiden Fällen die ganzen und halben Töne zusammen zählt, so findet man 5 ganze und 2 halbe Töne; mithin ist eine solche Tonfolge eine diatonische Tonleiter.

§. 14. Die chromatische Tonleiter besteht, wenn lauter halbe Töne auf einander folgen, z. B. c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — ais — b — c; oder c — des — d — es — e — f — ges — g — as — a — bes — b — c.

*) Wenn ein ganzer Ton aus 9 sogenannten Kommatibus besteht, und ein kleiner halber Ton 4, ein großer halber Ton aber 5 dieser Komma enthält, so ist der Unterschied zwischen 4/9 und 5/9 nicht 1/4 sondern 1/9; daher sollen die enharmonischen Töne cis — des; gis — as u. d. gl. weder Achtel- noch vielweniger Viertel- sondern nur Neuntelöne heißen.

§. 15. Eine Tonleiter wird enharmonisch genannt, wenn auch die kleinsten Fortschreitungen (§. 9.) stufenweise nach einander genommen werden, z. B. c — cis — des — d — dis — es — e — eis — f — fis — ges — g — gis — as — a — ais — bes — b — bis — c.

1) Anmerkung. Man nennt diese Tonleiter auch chromatisch - enharmonische, oder diatonisch - chromatisch - enharmonische Tonleiter.

2) Anmerkung. Die chromatische und enharmonische Tonleiter sind im Grunde nichts anders, als eine diatonische Tonleiter mit eingemischten chromatischen, und enharmonischen Tönen.

§. 16. Wenn bei einer diatonischen Tonleiter den zweien halben Tönen ein bestimmter Sitz angewiesen wird, so entstehen die Tonarten, welche zweierlei sind: die Dur- oder harte, und die Moll- oder weiche Tonart.

§. 17. Eine Tonleiter ist in der harten Tonart, wenn, von einem bestimmten Tone angefangen, die Töne dergestalt fortschreiten, daß nach 2 ganzen der eine halbe Ton; dann nach 3 ganzen der andere halbe Ton folgt. Da z. B. in dieser Tonleiter:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
c	d	e	f	g	a	b	c.
ganzer,		ganzer,		halber,		ganzer, ganzer, ganzer, halber. Ton	

nach zweien ganzen ein halber, dann nach dreien ganzen ein halber Ton sich befindet; oder, was einerlei ist, da der erste halbe Ton von der 3. zur 4. Stufe, und der zweite von der 7. zur 8. Stufe liegt, ist diese C-Tonleiter in der Dur- oder harten Tonart. Macht man aber eine andere, z. B. die G-Tonleiter, als:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
g	a	b	c	d	e	f	g.
ganz.		ganz.		halb.		ganz. Ton.	

so sieht man, daß dieß noch keine Leiter ist, welche die Merkmale der harten Tonart in sich führt, weil wohl der erste halbe Ton von der 3. zur 4. Stufe, aber der andere von der 6. zur 7ten, und nicht, wie es seyn soll, von der 7. zur 8. Stufe liegt. Will man daher diese G-Tonleiter der harten Tonart gemäß machen, so muß der Ton f in fis verwandelt werden, als:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
g	a	b	c	d	e	fis	g.
g.		g.		h.		g. h. Ton.	

und nun kommt auch der 2te halbe Ton auf der gehörigen Stufe vor. — Auf gleiche Weise muß verfahren werden, wenn man einen andern Ton zum ersten macht, worauf man eine Tonleiter in der harten Tonart folgen lassen will. Hier entnehme man die verschiedenen, bei allen Tönen nöthig werdenden Abänderungen:

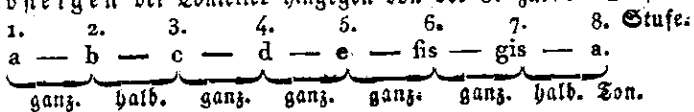
g.		g.		h.		g.		h. T.	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.		
c	d	e	f	g	a	b	c.		
g	a	b	c	d	e	fis	g.		
d	e	fis	g	a	b	cis	d.		
a	b	cis	d	e	fis	gis	a.		
e	fis	gis	a	b	cis	dis	e.		
b	cis	dis	e	fis	gis	ais	b.		
fis	gis	ais	b	cis	dis	eis	fis.		
cis	dis	eis	fis	gis	ais	bis	cis.		
f	g	a	bes	c	d	e	f.		
bes	c	d	es	f	g	a	bes.		
es	f	g	as	bes	c	d	es.		
as	bes	c	des	es	f	g	as. u. f. f.		

§. 18. Die Moll- oder weiche Tonart unterscheidet sich von der harten dadurch, daß die 2 halben Töne von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe vorkommen, z. B.

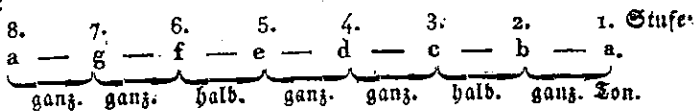
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
a	b	c	d	e	f	g	a.
ganz.		halb.		ganz.		halb. ganz. Ton.	

Da jedoch die 7. Stufe, welche in jeder Tonleiter die wichtigste ist, so, daß man sie durch die besondern Namen: empfindsame oder charakteristische Note, auch Leitton auszeichnet, immer nur einen halben Ton unter dem 8ten oder 1ten Tone stehen muß, so wird dieselbe in der weichen Tonart im Aufsteigen stets um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht. Des Wohlklanges wegen muß nun auch die 6. Stufe um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht werden, weil sonst der übermäßige Schritt von der nicht erhöhten 6. Stufe zur erhöhten siebenten das Gehör beleidigte. Dadurch verschwindet der vorher von der 5. zur 6. Stufe gelegene halbe Ton, und erscheinet dafür, so wie in der harten Tonart, von der 7. zur 8. Stufe. — Im Absteigen fallen beide Erhöhungen der 6. und 7. Stufe weg, weil die

7. Stufe nur wichtig ist, wenn sie in die 8te zu treten hat, nicht aber, wenn sie in die 6te Stufe tritt. Der Sig des 2. halben Tones ist daher in der weichen Tonart zufällig, weil er im Hinaufsteigen von der 7. zur 8. Stufe, beim Absteigen der Tonleiter hingegen von der 6. zur 5. Stufe vorkommt, z. B. im Aufsteigen:



Im Absteigen:



Wird ein anderer Ton zum ersten genommen, so müssen einige Töne ebenfalls abgeändert werden, damit die halben Töne im Auf- und Absteigen, so, wie eben erklärt worden, auf den bestimmten Stufen erscheinen. Man ersehe die dabei nöthig werdenden Abänderungen der Töne, wie folgt:

Im Aufsteigen.								Im Absteigen.							
g.	h.	g.	a.	g.	g.	h. Ton.	8. St.	g.	g.	h.	g.	g.	h.	g. Ton.	1. St.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	St.
a	b	c	d	e	fis	gis	a.	a	g	f	e	d	c	b	a.
d	e	f	g	a	b	cis	d.	d	c	bes	a	g	f	e	d.
g	a	bes	c	d	e	fis	g.	g	f	es	d	c	bes	a	g.
c	d	es	f	g	a	b	c.	c	bes	as	g	f	es	d	c.
f	g	as	bes	c	d	e	f.	f	es	des	c	bes	as	ges	f.

§. 19. Intervall oder Zwischenraum nennt man die Vergleichung zweier Töne in Ansehung ihrer Entfernung von einander. Die Intervalle werden vom tiefern Tone aufwärts nach Stufen abgezählt (§. 2.), und der jedesmalige höhere Ton heißt: Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime u. s. f., je nachdem er im Vergleiche seiner Entfernung vom tiefern Tone der zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte, neunte, zehnte Ton u. s. f. ist. Weil aber dieselben Stufen bald erhöht, bald erniedriget werden (§. 7.) d. i. bald größer, bald kleiner sind, so werden dadurch auch die Intervalle z. B. die Sekunden, Terzen u. s. w. bald größer, bald kleiner. Zur Bezeichnung der wahren Größe eines jeden Intervalls bedient man sich der Beschaffenheitswörter: Klein — groß; vermindert — übermäßig; rein — falsch, z. B.

Zweierlei Primen.

reine, c — c; Einklang.	übermäßige c — cis. Klein. 1/2 Ton.
-------------------------------	---

Dreierlei Quinten.

falsche, cis — g; 3 g. T.	reine, c — g; 3 1/2 Ton.	übermäßige c — gis. 4 g. T.
---------------------------------	--------------------------------	-----------------------------------

Dreierlei Sekunden.

Kleine, c — des; groß. 1/2 Ton.	große, c — d; ganz. Ton.	übermäßige c — dis. 1 1/2 Ton.
---------------------------------------	--------------------------------	--------------------------------------

Viererei Sexten.

verminderte, cis — as; 3 1/2 T.	Kleine, c — as; 4 g. T.	große, c — a; 4 1/2 T.	übermäßige c — ais. 5 g. Töne.
---------------------------------------	-------------------------------	------------------------------	--------------------------------------

Viererei Terzen.

verminderte, cis — es; 1 Ton.	Kleine, c — es; 1 1/2 Ton.	große, c — e; 2 ganz. T.	übermäßige c — eis. 2 1/2 Töne.
-------------------------------------	----------------------------------	--------------------------------	---------------------------------------

Dreierlei Septimen.

verminderte, cis — bes; 4 1/2 T.	Kleine, c — bes; 5 g. T.	große, c — b. 5 1/2 T.
--	--------------------------------	------------------------------

Dreierlei Quartan.

verminderte, cis — f, 2 ganz. T.	reine, c — f; 2 1/2 T.	übermäßige c — fis. 3 g. T.
--	------------------------------	-----------------------------------

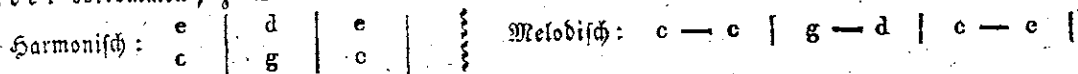
Dreierlei Oktaven.

verminderte, c — ces; 2 ganz. T.	reine, c — c; 2 1/2 T.	übermäßige c — cis. u. s. w.
--	------------------------------	---------------------------------

Von allen diesen Intervallen hat man am nothwendigsten die Kleine und große Terz, dann die reine Quinte zu kennen.

§. 20. In so ferne die Töne der Intervalle entweder zugleich (coexistirend), oder nacheinander (successive) vorkommen, werden sie in harmonische und in melodische eingetheilt.

§. 21. Harmonisch heißt ein Intervall, wenn die Töne desselben zugleich; melodisch aber, wenn sie nacheinander vorkommen, z. B.



§. 22. Nachdem einige Intervalle angenehm, andere übel klingen, so entstehet die Eintheilung derselben in Consonanzen, d. i. wohlklingende, und in Dissonanzen, d. i. übelklingende. Consonirende Intervalle sind: Die reine Octave — die kleine und große Sexte — die reine Quinte — die reine Quarte, — und die kleine und große Terz. Die Sekunde, Septime, None und alle verminderten und übermäßigen Intervalle sind dissonirend.

§. 23. Eine Zusammenstimmung von 3 oder mehreren verschiedenen regelmäßig verbundenen Tönen macht einen Accord.

§. 24. Drei Töne geben einen dreistimmigen, vier Töne einen vierstimmigen, fünf Töne einen fünfstimmigen Accord u. s. w. z. B.

Drei	vier	fünfstimmiger Accord.
g	f	e
e	d	d
c	b	b
	g	gis
		e

§. 25. Der erste, tiefste Ton eines jeden Accordes heißt: Bass oder Grundton; der oberste höchste Ton: Diskant; und die zwischen dem Bass und Diskante enthaltenen Töne werden Mittelstimmen genannt. Wenn es von den letztern ihrer nur zwei sind, so nennt man die tiefere Stimme den Tenor, die höhere den Alt.

§. 26. Die Accorde werden mit dem Tone des Basses benannt, und dadurch von einander unterschieden. Ist nämlich c der Bass, so heißt der Accord: C-Accord; er heißt D-Accord, wenn d im Bass ist u. d. gl. z. B.

C.	D.	F. Accord.
g	f	f
e	d	e
c	b	a
	g	f

u. s. w.

§. 27. Die Accorde zerfallen in Ansehung ihrer Wirkung, wie die Intervalle, woraus sie bestehen, in zwei Gattungen: in die konsonirenden und dissonirenden.

§. 28. Besteht ein Accord aus lauter wohlklingenden oder konsonirenden Intervallen (§. 22.), so ist er ein konsonirender Accord.

§. 29. Ist in einem Accord auch nur ein einziges übelklingendes oder dissonirendes Intervall enthalten, so wird er ein dissonirender Accord genannt.

§. 30. Die Accorde werden ferner eingetheilt in Grund- oder Stamm-, und in abgeleitete oder versetzte Accorde.

§. 31. Stammaccorde sind, wie die Theoretiker lehren, nur zwei, nämlich der Dreiklang, und der Septimenaccord, von welchen alle übrigen abgeleitet werden.

§. 32. Der erste Stammaccord, nämlich der Dreiklang oder schlechweg Accord, besteht aus dem Bass, dessen Terz und Quinte *), z. B.

g 5.	d 6.	e 6.
e 3.	b 3.	c 3.
c 1.	g 1.	a 1.

u. s. w.

§. 33. Der Dreiklang ist hart oder dur, wenn die Terz groß (major), und die Quinte rein ist.

z. B.	g	a	c
	e	f#	a
	c	d	f

u. d. gl.

§. 34. Er ist weich oder moll, wenn die Terz klein (minor), die Quinte aber auch rein ist.

z. B.	g	a	c
	e	f	a
	c	d	f

u. d. gl.

§. 35. Der Dreiklang ist ursprünglich nur dreistimmig, durch Verdopplung des Basses, der Quinte oder auch der Terz mit der Oktave wird er aber meistens vier- fünf- sechsstimmig gemacht u. s. w. als:

4.	5.	6 stimmiger Dreiklang.
c	g	g
g	c	e
e	g	c
c	e	g
	c	e
		c

u. s. f.

*) Jedes Intervall eines Accordes wird nur gegen den Bass verglichen d. i. wenn z. B. der Accord ^c a ba ist, so wird gegen den Bass f sowohl der Ton a, als der Ton c verglichen, und weil a im Vergleiche zum Bass f eine Terz, und c im Vergleiche zum Bass f eine Quinte ist; so machen die Töne ^c a den Stammaccord „Dreiklang“ aus. Daß der Ton c zum a verglichen eine Terz ist, wird nicht berücksichtigt.

§. 36. Man unterscheidet beim Dreiklänge dreierlei Lagen: die Terz-, die Quint- und die Oktavlage. Liegt in der Oberstimme oder dem Diskante die Terz, so ist der Accord in der Terzlage. Ist in der Oberstimme die Quinte, so entsteht die Quintlage. Die Oktavlage kommt endlich zum Vorschein, wenn der Diskant die Oktave des Basses ist, z. B.

Terz.	Quint.	Oktavlage.
e	g	c
c	e	g
g	c	e
c		c

§. 37. Der zweite Stammaccord, nämlich der Septimenaccord, besteht aus dem Basse, dessen Terz, Quinte und Septime. Die Septime in diesem Accorde ist ein dissonirendes Intervall (§. 22); folglich ist der Septimenaccord ein dissonirender (§. 29.), d. i. er unterbricht die Ruhe, welche dem Gehöre der Dreiklang verschafft, und fordert nothwendig einen folgenden Accord, der die Ruhe, welche man beim Septimenaccorde erwartet, herstellt. Diese durch die Folge eines konsonirenden Accordes nach einem dissonirenden entstehende Beruhigung im Gehöre nennt man: Auflösung.

§. 38. Es gibt zwar viele Gattungen von Septimenaccorden, doch gestattet hier weder der Raum noch der Zweck, mehr als den charakteristischen und enharmonischen Septimenaccord *) kennen zu lernen.

§. 39. Die Bestandtheile des charakteristischen Septimenaccordes sind außer dem Basse: die große Terz, reine Quinte und kleine Septime, z. B.

f 7.	d 7.	es 7.	u. s. w.
d 5.	b 5.	g 5.	
b 3.	gis 3.	a 3.	
g 1.	e 1.	f 1.	

§. 40. Der enharmonische Septimenaccord besteht aus dem Basse, dessen Kleinen Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. B.

f	c	bes	u. s. w.
d	a	g	
b	fa	e	
gis	dis	cis	

§. 41. Eine Verbindung gewisser Accorde, mit welcher ein Konflikt oder ein Theil desselben geschlossen wird, heißt man: Konklus oder Cadenz.

§. 42. Es gibt ganze, halbe, verlängerte, unterbrochene und vermiedene Kadenz. Davon können wir aber hier nur die ersten drei näher betrachten.

§. 43. Die ganze oder gewöhnliche Kadenz entsteht, wenn man auf der 5. Stufe **) einer Tonleiter den Dreiklang oder Septimenaccord nimmt, und darauf den Dreiklang der ersten Stufe ***) der nämlichen Tonleiter folgen läßt, z. B. die 5. Stufe der C-Tonleiter ist g, nimmt man zu diesem g den Dreiklang oder Septimenaccord, nämlich: $\begin{matrix} d & f \\ b & d \\ g & b \end{matrix}$, und läßt nach diesem den Accord der ersten Stufe, nämlich: $\begin{matrix} c \\ e \\ g \end{matrix}$ folgen, so macht die Verbindung dieser zwei Accorde eine ganze Kadenz, als:

f	e
d	c
b	g
g	c
5.	1. Stufe der C-Tonleiter.

§. 44. Die halbe Kadenz geschieht durch die Verbindung des Dreiklangles auf der 4. Stufe einer Tonleiter mit dem Dreiklange der 1. Stufe derselben, z. B.

f	e
c	c
a	g
f	c
4.	1. Stufe der C-Tonleiter.

§. 45. Die verlängerte Kadenz findet Statt, wenn die Dreiklänge der 4. und 5. Stufe mit dem Dreiklange der Tonica verbunden werden, z. B.

*) Von Emanuel Alois Förster in dessen Anleitung zum Generalbass, Seite 47, §. 48. so genannt.

**) Die 5te Stufe heißt auch Dominante, und der Accord auf derselben: Dominanten-Accord.

***) Die erste Stufe wird auch oft Tonica, und ihr Accord, der Accord der Tonica genannt.

f	f	e
c	d	e
a	b	g
f	g	c
4te	5te	6te Stufe der C-Tonleiter.

§. 46. Die Tonkunst besteht aus Melodie und Harmonie.

§. 47. Melodie ist der Inbegriff mehrerer einzeln auf einander folgender, und dergestalt zusammenhängender Töne, daß sie eine Empfindung ausdrücken, und in jenen, welche diese Folge von einzelnen Tönen vernehmen, dieselbe Empfindung erregen. Melodie bringen alle Instrumente hervor, nur mehr oder weniger vollkommen.

§. 48. Unter Harmonie begreift man eine Reihe verschiedener Töne, mit welchen noch mehrere andere zugleich ertönen, d. i. eine Reihe verschiedener, aber in Verbindung stehender Accorde. Es sind demnach in der Harmonie drei, vier und mehrere Melodien zugleich vereinigt; denn, wenn mehrere in Verbindung stehende Accorde auf einander folgen, so bilden: die Oberstimmen, Mittelstimmen und die Bassstöne derselben, wenn man die Stimmen einzeln für sich betrachtet, jede eine besondere Melodie oder einen Gesang. Der Harmonie sind bis jetzt nur Schlaginstrumente fähig, z. B. Orgel, Klavier, Harfe, Guitare.

§. 49. Die Guitare ist ihrer Natur nach ein Instrument, das gewisse Eigenschaften besitzt, von denen man die eine von der andern wohl unterscheiden muß. Einmal, da sie mit Leichtigkeit eine Folge von Accorden, d. i. die Harmonie (§. 48.) darzustellen, und daher vorzüglich den Gesang der Menschenstimme oder eines Instrumentes mit derselben zu begleiten vermag, ist sie ein Begleitungs-Instrument, und als solches betrachtet, hat man bei dessen Erlernung nicht viele Schwierigkeiten zu überwinden, um nach ziemlich kurzer Zeit im Begleitungsfache einige Fertigkeit zu erlangen. Dann, da sie auch einen Gesang oder Melodie (§. 47), welchen sie mit ihrer eigenen Harmonie zu begleiten vermag, und solchergestalt gleich dem Pianoforte alle möglichen Musikgattungen für sich vorzutragen fähig ist; ist sie ein selbständiges, ein Solo-Instrument, und als solches betrachtet wird zur Erlernung dessen nicht weniger, aber auch nicht mehr Zeit, Geduld und Fleiß erfordert, als zur Erlernung irgend eines andern Instrumentes. — Einen Blick auf ihren kleinen, bequemen körperlichen Umfang geworfen, einen Augenblick den angenehmen Ton einer wohlbesaiteten guten Guitare empfunden, und dabei die erst erwähnten Eigenschaften beachtet; wer freuet sich nicht ihres Daseyns? — Bequeme Tragbarkeit, lieblicher Ton, und sehr leichte Ausübung der Harmonie sind es, welche sie vor andern Schlaginstrumenten auszeichnen, und mit Recht zu einem allgemeinen Lieblingsinstrumente machen.

Simon Molitor sagt in der, seiner Großen Sonate für die Guitare allein, 7. Werk, Wien bei Artaria et Comp. angehängten Vorrede resp. Geschichte für die Guitare: „Gewiß hat die Guitare manche Vorzüge, welche sie mit Recht zu einem Lieblingsinstrumente unserer Zeit gemacht haben. Der geringe körperliche Umfang, und die Leichtigkeit derselben machen sie zu dem bequemsten und tragbarsten unter allen Instrumenten, welche der Harmonie gewidmet sind, und als solche zur Begleitung des Gesanges oder zur Ausführung ganzer Tonstücke gebraucht werden. Mit dem Klavier oder mit der Harfe sind wir fast immer zwischen unsere vier Wände gebannt; die Guitare hingegen ist eine angenehme Begleiterin auf einsamen Spaziergängen, wenn unser Herz von wunderbaren Gefühlen überströmt, und dieses in Töne und Gesang auszudrücken sich gedrungen fühlt; oder in Gesellschaft, wenn die Schönheiten der Natur das Herz für Freude und Gesang geöffnet haben. Wer vermöchte diese Gefühle des Augenblickes immer bis zur Zurückkunft zum Klavier oder zur Harfe festzuhalten!“ u. s. w.

Des ersten Lehrkurses
Erste Abtheilung.
Allgemeine Anfangsgründe.

I. Hauptstück.

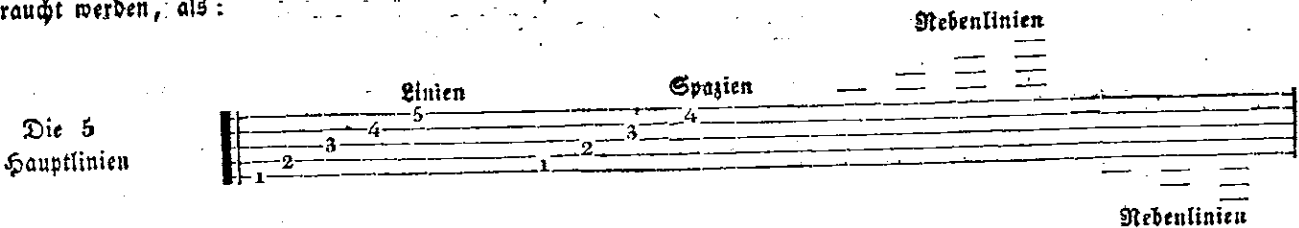
Von den Zeichen der Töne und Pausen.

§. 50. Die verschiedenen Töne werden in der Tonkunst oder Musik durch bestimmte Zeichen vorgestellt, welche Noten genannt, und auf ein Notensystem gesetzt werden.

§. 51. Die musikalischen Noten sind runde, theils weiße, theils schwarze Köpfe, wovon die meisten einen Stiel, und viele an diesen Stielen noch besondere Häkchen haben, welche bald ein-, bald zwei-, drei- und vierfach sind, als:
Runde, weiße, schwarze || Schwarze Note mit 1, 2, 3, 4 Häkchen.



§. 52. Das Notensystem, auch Notenplan genannt, besteht aus 5 parallel laufenden Linien mit ihren 4 Zwischenräumen oder Spazien, und einigen kleinen Nebenlinien, welche über und unter den 5 Hauptlinien gebraucht werden, als:



Anmerkung. Die Linien und Spazien werden von unten hinauf gezählt.

§. 53. Die Noten werden a) auf, b) zwischen, c) ober und d) unter die Linien gesetzt, wovon jene ober und unter den Linien durch die Nebenlinien von einander unterschieden werden, als:



Anmerkung. Ob die Stiele der Noten hinauf oder herabgehen, ist gleichviel.

§. 54. Die 5 Haupt- und die kleinen Nebenlinien überhaupt, sammt den Zwischenräumen, welche sie bilden, dienen, um die Klangstufe, d. i. die Höhe oder Tiefe der Töne durch die darauf gesetzten Noten zu bezeichnen, welche sodann von den 7 Buchstaben des Alphabets: A, B^{*)}, C, D, E, F, G, a, b, c, d u. f. f. benannt werden. Weil aber, ohne das Auge durch zu viele, sowohl ober, als unter den 5 Hauptlinien vorkommende Nebenlinien zu ermüden, nicht jede Art der Töne, welche die verschiedenen Stimmen der menschlichen Kehle und musikalischen Instrumente in Abtast auf die eigentliche Höhe oder Tiefe derselben hervorbringen, auf dem Notensysteme könnte angezeigt werden, wenn man dieses nur auf einerlei Art brauchte; so hat man gewisse Zeichen eingeführt, durch welche dem Notensysteme für jede Art der Stimme ein besonderer Character gegeben wird. — Solche Zeichen, welche gleich zu Anfange des Notensystems gesetzt, und Schlüssel oder Höhen genannt werden, weil sie die Höhe oder Tiefe der Töne, welche

*) Siehe §. 2.

die Noten auf dem Notensysteme vorstellen sollen, und auch die Benennung derselben bestimmen und gleichsam aufschließen, sind 7 angenommen worden. Ihre Gestalten und Namen sind:

1) Bass, 2) Bariton, 3) Tenor, 4) Alt, 5) Mezzosopran, 6) Sopran, 7) Violinschlüssel. *)

Alle diese 7 Schlüssel werden aber auf 3 Hauptschlüssel zurückgeführt: auf den F-, C- und G-Schlüssel, welche deswegen so heißen, weil die Linien des Notensystems, auf welchen sie stehen f, c und g genannt werden, als:

1) F-Schlüssel, 2) C-Schlüssel, 3) G-Schlüssel

Bass, Bariton, Tenor, Alt, Mezzosopran, Sopran, Violinschlüssel

f g a, etc. f g a, etc. c d e, etc. c d o, etc. c d o, etc. c d e, etc. c d e, etc. g a b c, etc..

In den neuern Zeiten braucht man von dem F-Schlüssel nur den Bassschlüssel, und von dem C-Schlüssel nur mehr den Alt- und Sopranschlüssel, weil die Baritonstimme eben so leicht und deutlich im Bassschlüssel, und die Tenor- Mezzosopran- und Sopranstimme lieber im Violinschlüssel bezeichnet wird. — Der G-Schlüssel wird demnach für jene Stimmen und musikalische Instrumente gebraucht, welche hauptsächlich die tiefsten Töne hervorbringen, wie die Bass- und Baritonstimme, das Violoncell, der Fagott u. s. w. — Der Alt- und Sopranschlüssel dient für jene Stimmen, welche vornehmlich die Mitteltöne ansprechen, wie die Altstimme selbst, die Bratsche oder Viola u. s. w. — Der Violinschlüssel endlich wird bei jenen Stimmen angewendet, welche die höchsten Töne hervorbringen, wie die Diskantstimme, die Violine, Flöte, Oboe u. s. w.

§. 55. Bei Aufzeichnung oder Notirung der Tonstücke für die Guitare bedient man sich durchgehends des Violinschlüssels, weil der Tenorschlüssel, welcher streng genommen, zweckmäßiger wäre, da die Töne der Guitare um eine Oktave tiefer klingen, als jene der Violine, folglich mehr dem Tenore gleichen, nicht so beliebt ist; indem nun selbst die Tenor Gesänge nach dem Violinschlüssel notirt werden. Die Noten bekommen nach dem Violinschlüssel folgende Namen:

Noten der ungestrichenen, einmalgestrichenen, zweimal gestrichenen, dreimal gestrichenen Oktave.

e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c

Es heißen demnach

Die Noten auf, zwischen, über, unter den Linien.

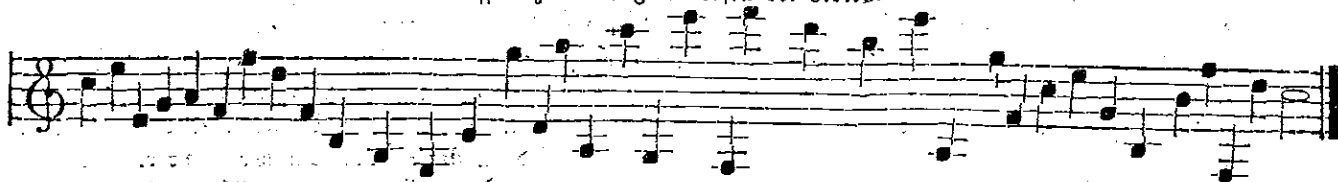
e g b d f f a c e g a b c d e f d c b a g f e

Oktavnnoten

e e e e f f f f g g g g a a a a b b b b c c c c d d d d

*) Diese Benennungen der Schlüssel kommen, den Violinschlüssel ausgenommen, von den Namen her, mit welchen die Italiener die verschiedenen Arten der Menschenstimmen selbst bezeichnen, weil sie eben anzeigen, von welcher Art der Stimme das in Noten gesetzte Tonstück vorgetragen werden soll, damit die Lage, welche die Noten unter Bezeichnung eines bestimmten Schlüssels vorstellen, genau in der eigentlichen Tiefe oder Höhe hervorgebracht werden. Unter den menschlichen Stimmen unterscheidet man nämlich sechslei Arten, und zwar dreierlei Männer-, und dreierlei Weibestimmen. Von den dreierlei Arten der Männerstimmen heißt die erste und tiefste: Bass — die zweite und mittlere: Bariton — und die dritte und hohe: Tenorstimme; woher die Namen der ihnen eigenthümlich zukommenden Schlüssel. Von den dreierlei Arten der Weibestimmen, mit welchen auch die Knabenstimmen übereinkommen, nennt man die erste und

Beispiel zur Übung im Lesen der Noten.



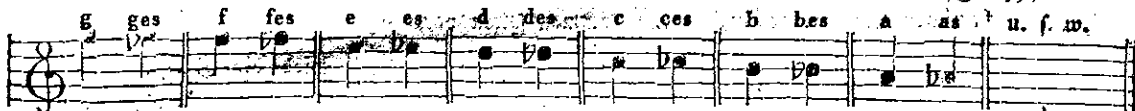
§. 56. Die Noten werden halb um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht, halb um eben so viel erniedriget. Die Zeichen, durch welche man dieses andeutet, werden immer vor die Noten gesetzt, und Versetzungszeichen genannt, welche sich in einfache und doppelte theilen.

§. 57. Einfache Versetzungszeichen sind: das Kreuz (\sharp); das Bee (\flat) und das Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen (\natural).

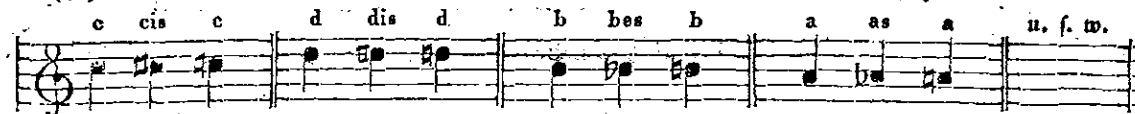
§. 58. Das Kreuz (\sharp) deutet die Erhöhung der nach ihm folgenden Note um $\frac{1}{2}$ Ton an. Bei Benennung solcher erhöhten Noten setzt man zu ihren natürlichen Namen die Sylbe is (§. 7), als:



§. 59. Das Bee (\flat) zeigt die Erniedrigung der nach ihm stehenden Note um $\frac{1}{2}$ Ton an. Um solche erniedrigte Noten zu benennen, fügt man ihren natürlichen Namen die Sylbe es bei (§. 7), als:



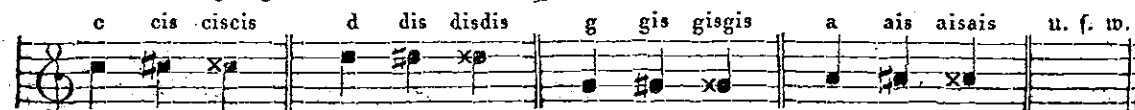
§. 60. Das Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen (\natural) hebt sowohl ein vorhergegangenes Kreuz (\sharp), als Bee (\flat) wieder auf, und die Note bekommt ihren natürlichen Namen und Ton, z. B.



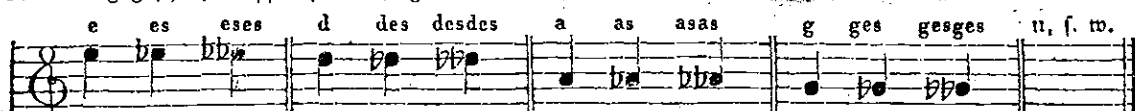
Der Auflösor (\natural) vereinigt also die Eigenschaften eines \sharp und \flat ; denn er erhöht eine vorher durch ein Bee erniedrigte, und im Gegentheile, erniedrigt er eine vorher durch ein Kreuz erhöhte Note.

§. 61. Doppelte Versetzungszeichen sind: das Doppel-Kreuz ($\sharp\sharp$ oder \times), das Doppelbee ($\flat\flat$) und der Doppelauslöser ($\natural\natural$).

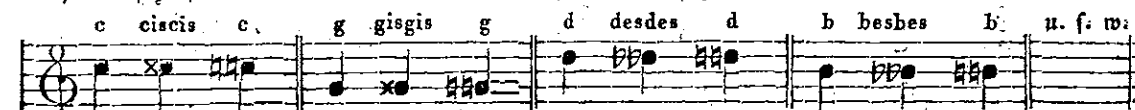
§. 62. Das Doppelkreuz ($\sharp\sharp$ oder \times) erhöht die Note um zwei halbe Töne, folglich um einen ganzen Ton; und bei ihrer Benennung sagt man den veränderten Namen zweimal, z. B.



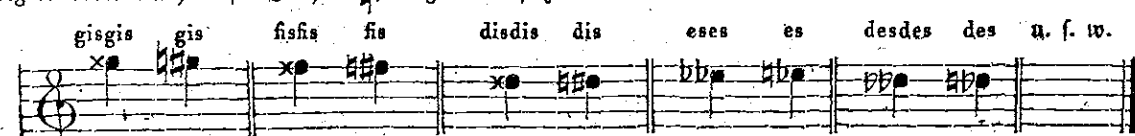
§. 63. Das Doppelbee ($\flat\flat$) erniedrigt die Note um 2 halbe Töne, folglich um einen ganzen Ton, und ihre Benennung geschieht doppelt, wie folgt:



§. 64. Der Doppelauslöser ($\natural\natural$) zeigt die ganze Auflösung eines vorausgegangenen Doppelkreuzes oder Doppelbees an, und setzt somit die Noten in ihren natürlichen Stand, z. B.



Die halbe Auflösung einer doppelt erhöhten Note wird aber durch dieses Zeichen \sharp , und jene einer doppelt erniedrigten Note durch dieses Zeichen \flat angedeutet, z. B.



tiefste: Alt — die zweite und mittlere: Mezzosopran — und die dritte und höchste: Sopranstimme; woher die Namen: Alt-Mezzosopran und Sopranschlüssel. Die zwei letzten heißen auch Diskantstimmen und ihre Schlüssel Diskantschlüssel.

§. 65. Alle Versetzungszeichen ♯, ♮, ♭, ×, bb, hh, hp, qq gelten, wenn sie nur vor die Noten gesetzt sind, bloß in Einem Takte (§. 72), außer diesem nimmt man keine Rücksicht mehr auf sie. Sind sie aber gleich zu Anfange neben dem Schlüssel bloß auf den Klangstufen (auf oder zwischen den Linien) des Notensystems gesetzt, so gelten sie durch das ganze Musikstück hindurch, und heißen: die Vorzeichnung. Durch die Vorzeichnung wird der im Tonstücke herrschende Hauptton bestimmt und erkannt. Unter Einer Vorzeichnung können aber dem Tonstücke zweierlei Haupttöne zum Grunde liegen, nämlich entweder ein harter d. i. dur., oder ein weicher d. i. moll. Hauptton, welches man die harte oder dur., und die weiche oder moll. Tonart nennt (§. 17. u. 18). Ob nun im Tonstücke die harte oder weiche Tonart herrsche, zeigt der erste und letzte Akkord desselben.

Die letzten 3 Vorzeichnungen von Kreuzen und Beeren kommen selten vor.

§. 66. Durch obige siebenlei Gestalten oder Figuren der Noten (§. 61) wird die Dauerzeit der Töne, durch welche sie klingen sollen, angezeigt. Die runde Note ohne Stiel (○) bedeutet nämlich ein Ganzes (Zeitkrümchen, z. B. 1 Sekunde) — die runde mit einem Stiele oder die weiße Note (◐) ein Halbes — die schwarze Note ohne Häkchen (◑) ein Viertel — die schwarze Note mit 1 Häkchen (◒) ein Achtel — jene mit 2 Häkchen (◓) ein Sechzehntel — jene mit 3 Häkchen (◔) ein Zweiunddreißigstel — jene mit 4 Häkchen (◕) end-

lich bedeutet ein Vierundsechzigstel. Von diesem Werthe, welchen die Noten durch ihre Gestalt vorstellen, gibt man ihnen auch gewöhnlich den Namen ihrer Geltung, und nennt sie:

Nach ihrer Geltung.	Ganze,	Halbe,	Viertel,	Achtel,	Sechzehntel,	Zweiunddreißigstel,	Vierundsechzigstel Note.
Gestalt.	Runde,	Weißer,	Schwarze Note,	dto. mit 1,	dto. mit 2,	dto. mit 3,	dto. mit 4 Häkchen.

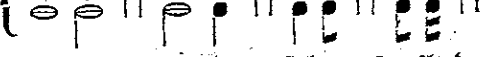
§. 67. Diese sieben Notengattungen stehen in Hinsicht ihres Werthes in folgendem Verhältnisse gegen einander:

Die ganze Note zerfällt in zwei halbe; eine halbe in 2 Viertel; eine solche in 2 Achtel; eine solche in 2 Sechzehntel; eine solche in 2 32stel; eine solche in 2 64stel Noten.		Die ganze Note gilt zwei halbe; oder 4 Viertel; oder 8 Achtel; oder 16 Sechzehntel; oder 32 32stel; oder 64 64stelnoten.
--	--	--

Die ganze Note, welche alle andern Notengattungen in sich begreift, weil diese nur durch die verschiedenen Theilungen derselben entstehen, ist also die längste, mithin die langsamste; und die Vierundsechzigstelnote ist die kürzeste, mithin die geschwindeste Notengattung.

§. 68. Ein nach der Note stehender Punkt (.) verlängert die Dauer derselben um die Hälfte ihres gewöhnlichen Werthes, z. B.

Bezeichnung {  u. s. w.

Geltung {  u. s. w.

Wenn zwei Punkte (..) nach einer Note stehen, so gilt der erste die Hälfte der Note, der zweite aber die Hälfte des ersten Punktes, z. B.

Bezeichnung {  u. s. w.


Geltung {  u. s. w.


§. 69. Dreierchen oder Triolen sind 3 Noten von einer Gattung, welche die Ziffer 3 mit einem Bogen über oder unter sich haben. Solche drei Noten dauern zusammen nur so lange, als sonst zwei von der nämlichen Art; folglich gehen die Triolen um Etwas geschwinder, als diese, z. B.

Triolen {  u. s. w.

Ihre Geltung {  u. s. w.

§. 70. Sechserchen oder Sertolen sind sechs Noten von einer Gattung mit der Ziffer 6 über oder unter sich, diese gelten nur so viel, als sonst vier von der nämlichen Art; sie sind bloße zusammengesetzte Dreierchen, z. B.

Sertolen {  u. s. w.

Ihre Geltung {  u. s. w.

Außer diesen kommen in neuern Tonstücken auch Fünferchen oder Quintolen, Siebnerchen oder Septolen, und mehrere dergleichen Figuren vor, welche bald aus Sechzehnteln, bald aus 32steln u. s. w. bestehen, und die Ziffer 5, 7, u. s. w. über sich haben.

§. 71. Pausen sind Zeichen des Stillstehens oder Innehaltens in der Musik, folglich das Gegentheil der Noten. Die Geltung der Pausen wird, so wie jene der Noten, durch die Gestalt ausgedrückt. Die Gestalten und Werthe der Pausen sind folgende:

Pausen

im gleichen Werthe mit den

Noten.




Wenn aber durch mehrere Takte (§. 72) geschwiegen werden muß, so wird dieses folgender Massen angezeigt:

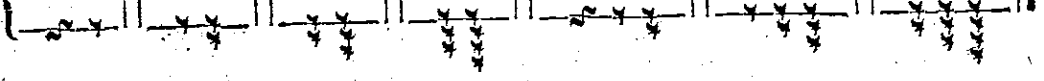
Pausen von



Zeichen ist ein langes Pausenzeichen, wo immer die Anzahl von Takte darüber gesetzt wird; z. B. 25, 48, 57 u. d. gl.

Die kleinern Pausen, welche man auch insbesondere Suspende nennt, werden gleich den Noten ebenfalls punktiert, z. B.

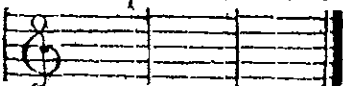
Bezeichnung {  u. s. w.

Geltung {  u. s. w.

II. Hauptstück.

Von dem Takte und Zeitmaße.

§. 72. Der Takt, in praktischer Bedeutung, ist die metrische Abmessung oder Eintheilung der Zeit in gleich lange Glieder (wovon jedes einzelne Glied auch Takt genannt wird) durch die periodische, d. i. gleichzeitige Wiedererscheinung einer bestimmten Anzahl, z. B. von 2, 3, 4 oder 6 gleichförmig gemachten Schlägen oder Streichen (welche man Taktzeiten auch Taktglieder nennt), wovon der jedesmalige in bestimmter Zeit zurückkehrende erste Schlag mit dem Niederstreich der Hand oder des Fußes, bei den Noten aber durch einen stärkern Accent oder Nachdruck bezeichnet wird, um dadurch das Gefühl des Taktes um so sicherer zu unterhalten und bemerkbar zu machen. In diese, dadurch abgemessene und immer gleichförmig fortwährende Zeit nun, werden die Werthe der Noten und Pausen genau eingetheilt, und während derselben vorgetragen, wodurch ihre längere und kürzere Dauer vollkommen bestimmt wird. Die Noten, welche zu jedem einzelnen Takte gehören, werden durch die zwischen ihnen gesetzten Taktstriche von einander abgesondert. Diese bezeichnen daher, mit der Gränze zwischen

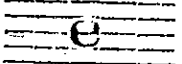


zwei Takten machen, das Ende des vorhergegangenen, und den Anfang des folgenden Taktes. Der Anfang des Taktes, welcher immer mit dem Niederstreich (auf griechisch: Thesis genannt) gemacht wird, nennt man die gute Zeit oder den starken Takttheil. Das Ende des Taktes hingegen nennt man die schlechte Zeit oder den schwachen Takttheil, welcher immer mit dem Aufschlage (auf griechisch: Arsis genannt) bezeichnet wird. Der Takt fängt aber nicht immer mit dem Niederstreich oder Thesis, sondern auch oft mit dem Aufschlage oder Arsis an, dessen Niederstreich jedoch der letzte Takt ist, wo dieser Aufschlag auch abgerechnet wird.

§. 73. Der Takt ist von zweierlei Art: der gerade, und der ungerade oder Tripeltakt. Der gerade Takt hat 2 oder 4 Streiche oder Taktglieder; die ungerade Taktart hingegen hat 3 Streiche oder Taktglieder.

§. 74. Die gewöhnlichen geraden Taktarten sind:

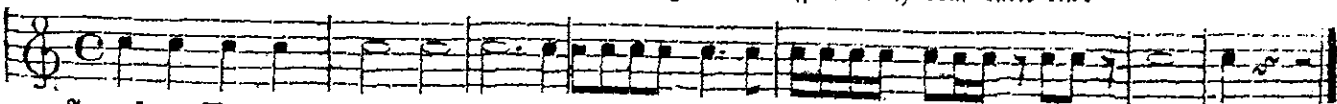
- 1) Der Vierviertel- oder der ganze Takt.
- 2) Der abgekürzte Vierviertel- oder Allabrevertakt; und
- 3) der Zweiviertel- oder halbe Takt.

§. 75. Der ganze oder Vierviertel-Takt wird durch folgendes Zeichen , welches man, so wie alle andern Taktzeichen, gleich zu Anfange nach der Vorzeichnung setzt, angedeutet, und besteht aus 4 gleichen Streichen oder Taktzeiten, wovon 2 herab und 2 hinauf gemacht werden. Um aber jeden Schlag von andern genauer zu unterscheiden, gibt man diese Taktart mit der Hand, oder wenn sie beschäftigt ist, mit dem rechten Fuße auf fol-

gende Weise: 2 — — 3. Wie diese und alle andern Taktarten mit der Hand gegeben werden, muß der Lehrer

dem Schüler zeigen. Die Schläge müssen übrigens ganz gleichförmig gemacht werden, so, daß einer wie der andere gleich lange dauert.

Jeder Schlag dieser Taktart ist ein Viertel des ganzen Taktes; folglich kommt auf einen Streich eine Viertelnote, oder es kommen so viel geschwindere, d. i. kürzere Noten, als dieselbe in sich begreift, z. B. 2 Achtel, 4 Sechzehntel, oder 1 Achtel und 2 Sechzehntel u. s. f. Eine ganze Note wird durch alle 4 Schläge, eine halbe aber nur durch 2 Streiche ausgehalten. — Man theile die Noten folgenden Beispiels nach dem Takte ein:



Anmerkung. Wenn es geschieht, daß eine Note zur Hälfte auf den vorhergehenden, zur Hälfte auf den nachfolgenden Takttheil fällt; so nennt man solche Noten insbesondere synkopirte, d. i. zertheilte Noten, weil man sie im Gedanken in 2 Theile zertheilen muß. Diese werden dadurch erkannt, daß sie vor und hinter ihnen von solchen Noten eingefaßt sind, welche um die Hälfte weniger Werth haben, als jene, z. B.



Durch die Strichlein ober den Noten ist hier die Zertheilung derselben in 2 gleiche Theile angedeutet, z. B. die halbe Note in 2 Viertel; die Viertelnote in 2 Achtel; die Achtelnote in 2 Sechzehntel u. s. w., wovon ein Theil zum vorhergehenden, der andere zum nachfolgenden Takttheil gehört. Die Ziffern bezeichnen die 4 Taktzeiten.

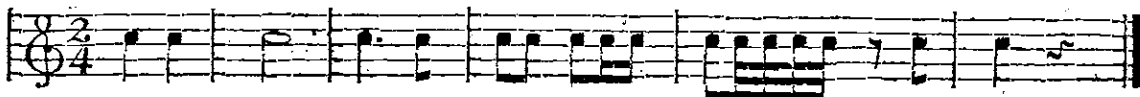
§. 76. Der *Ma breve*, oder abgekürzte *Viervierteltakt* wird mit folgendem Zeichen C angezeigt,

und hat nur 2 Hauptschläge, einen Nieder- und einen Aufstreich, welche so gemacht werden: Dieser Takt ent-

hält eben so viel Noten, nämlich 4 Viertel, wie der *Viervierteltakt*; nur bewegen sich die Notengattungen im *Ma breve*-Takte noch einmal so geschwinde; als im *Viervierteltakte*, weil hier auf einen jeden Schlag eine halbe, 2 Viertel, 4 Achtel, oder 1 Viertel und 2 Achtel u. d. gl. kommen. Eine ganze Note dauert durch beide Schläge. — Anfänger können jedoch diese Taktart auch mit 4 Streichen bezeichnen, wo sie sodann in Absicht auf die Noteneintheilung nach Streichen völlig dem *Viervierteltakte* gleicht. — Man theile die Noten folgenden Beispiels nach dieser Taktart ein:



§. 77. Der *Zwci vierteltakt* wird mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet, und hat zwei Schläge, nämlich einen Nieder- und einen Aufstreich, welche so wie jene des *Ma breve*-taktes gemacht werden. Auf jeden Schlag geht hier eine Viertelnote, oder es gehen so viele andere geschwindere Noten, als für ein Viertel erforderlich sind, z. B. 2 Achtel, 4 Sechzehntel, oder 1 Achtel und 2 Sechzehntel u. d. gl. Eine halbe Note füllt beide Schläge. — Man übe sich in Eintheilung der Noten nach dieser Taktart beim folgenden Beispiele:

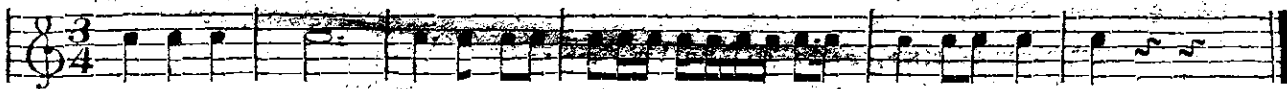


§. 78. Die gebräuchlichsten ungeraden Taktarten sind: 1) der *Dreivierteltakt*, und 2) der *Dreiachteltakt*.

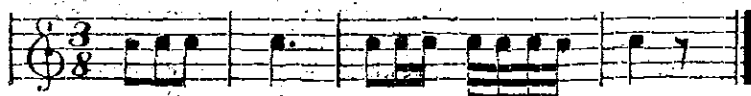
§. 79. Der *Dreivierteltakt* wird mit $\frac{3}{4}$ bezeichnet, und besteht aus 3 Streichen, wovon die 2 ersten zum Niederstreiche gehören, und der Dritte den Aufstreich ausmacht. Um aber die ersten zwei Takttheile von ein-

ander deutlicher zu unterscheiden, wird er besser also gegeben: 2. Auf jeden Streich geht eine Viertelnote, oder

es kommen so viele geschwindere Noten, als für ein Viertel gehören, z. B. 2 Achtel, 4 Sechzehntel, oder 1 Achtel und 2 Sechzehntel u. d. gl. Eine halbe Note gilt durch 2 Streiche; eine halbe Note mit einem Punkte aber wird durch alle 3 Streiche ausgehalten. — Folgendes Beispiel diene zur Übung in Eintheilung der Notengattungen nach dieser Taktart:



§. 80. Der *Dreiachteltakt* wird mit $\frac{3}{8}$ bezeichnet und besteht, so wie der *Dreivierteltakt* aus 3 gleichen Taktzeiten, wovon die 2 ersten zum Niederschlage gehören, und der dritte den Aufschlag ausmacht. Er wird mit der Hand eben so, wie der *Dreivierteltakt* gegeben. Auf jeden Streich geht bei dieser Taktart eine Achtelnote, oder es kommen so viele geschwindere Noten, als solche ein Achtel ausmachen, z. B. 2 Sechzehntel, 4 Zweiunddreißigstel, oder 1 Sechzehntel und 2 Zweiunddreißigstel, und andere dergleichen vermischte Notengattungen. Eine Viertelnote aber gilt hier 2 Streiche, und eine Viertelnote mit einem Punkte dauert durch alle 3 Streiche. Folgendes Beispiel ist zur Übung in Eintheilung der Noten nach dieser Taktart gegeben:



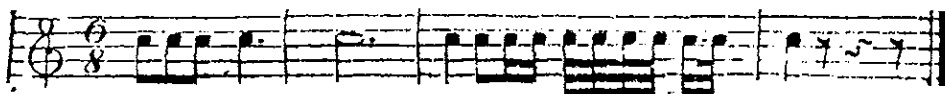
§. 81. Dies waren lauter einfache gerade und ungerade Taktarten, weil jeder einzelne Takt nur ein Glied ausmachte, das in der Mitte nicht getheilt werden kann. Es gibt aber auch solche Taktarten, welche aus zwei einfachen zusammen gesetzt sind, und deswegen *zusammengesetzte Taktarten* genannt werden. Diese sind so beschaffen, daß sie sich in der Mitte eines jeden Taktes theilen lassen *). Zu den zusammen gesetzten Taktarten gehören: Der *Sechsviertel*-, der *Sechsaachtel*-, der *Zwölfachteltakt* u. a. m. Von allen diesen ist aber nur der *Sechsaachteltakt* gebräuchlich; folglich übergeht man hier die übrigen, und beschränkt sich bloß auf diesen.

*) Siehe Kirnbergers Kunst des reinen Sanges in der Musik, Seite 116.

§. 82. Der Sechsahteltakt wird mit $\frac{6}{8}$ bezeichnet, und besteht aus sechs gleichen Takttheilen, wovon die 3 ersten zum Nieder- und die 3 andern zum Aufstreich gehören. Wenn aber diese Taktart langsam fortschreiten soll, so macht man statt zwei, der größern Deutlichkeit wegen, vier oder auch sechs Schläge mit der Hand oder

dem Fuße auf folgende Art: $3 \begin{array}{c} 6 \\ | \\ 1,2 \end{array} \text{---} 4,5$ oder $3 \begin{array}{c} 2 \\ | \\ 1 \end{array} \text{---} 4 \begin{array}{c} 6 \\ | \\ 1 \end{array} \text{---} 5$. Auf jedes von den 6 Gliedern dieser Taktart

kommt eine Achtelnote, oder es kommen so viele andere geschwindere Noten, als solche 1 Achtel ausmachen, nämlich 2 Sechzehntel, 4 Zweiunddreißigstel, oder 1 Sechzehntel und 2 Zweiunddreißigstel, und andere dergleichen vermischte Notengattungen. Eine Viertelnote wird 2 solcher Takttheile lang ausgehalten; eine punktirte Viertelnote gilt durch 3, eine punktirte halbe Note durch alle 6 Takttheile. — Hier folgt nun ein Beispiel zur Übung in Eintheilung der Noten nach dieser Taktart:



§. 83. Unter Zeitmaß, oder Bewegung, oder auf italienisch Tempo des Taktes versteht man den bestimmten Grad von Geschwindigkeit, mit welcher sich die Takttheile fortbewegen sollen. Das Tempo, welches immer über dem Taktzeichen mit italienischen, selten mit teutschen Wörtern, weil jene überall, diese aber nur in teutschen Ländern verstanden werden, angezeigt wird, und den Charakter des Tonstückes bestimmt, zerfällt in 3 Hauptgattungen: In das langsame, mittelmäßige und geschwinde Tempo. Jedes von diesen kann aber verschieden modificirt werden, d. i. an Grad von Geschwindigkeit bald mehr oder weniger zu-, bald abnehmen.

§. 84. Das langsame Tempo mit seinen Modifikationen wird durch folgende italienische Wörter angedeutet:

Adagio, langsam.

Grave, ernsthaft, schwerfällig.

Largo, erweiternd, dehnend.

Lento, gemächlich, träge, schleppend.

Adagio molto, oder Adagiosissimo, sehr langsam.

Larghetto, minder langsam, ein wenig langsam.

§. 85. Das mittelmäßige Tempo mit seinen Modifikationen zeigen folgende Wörter an:

Andante, gehend.

Andantino, etwas langsamer, als andante.

Andante con moto, gehend mit Bewegung.

Andante quasi Allegretto, etwas munter gehend.

Andante un poco, ein wenig gehend.

Allegretto, ein wenig munter.

Comodo, bequem.

Sostenuto, zurückhaltend.

§. 86. Das geschwinde Tempo mit seinen Modifikationen bezeichnet man mit folgenden Wörtern:

Allegro (Allo), munter.

Allegro molto oder assai, sehr munter.

Allegro ma non troppo, munter, aber nicht zu viel.

Un poco Allegro, ein wenig munter.

Presto, geschwinde, schnell.

Prestissimo, am geschwindesten.

Vivace, lebhaft.

Moderato, mäßig.

Allegro moderato, gemäßigt munter.

Tempo giusto, das wahre Zeitmaß, welches man selbst treffen und auffinden soll.

§. 87. Außer diesen Wörtern, welche geradezu den Grad von Geschwindigkeit der Bewegung, oder des Tempo des Taktes bezeichnen, gibt es noch solche, welche zwar eigentlich nur die Art des Vortrages in Absicht auf den Ausdruck der Empfindung angeben, aber eben dadurch auch auf das Tempo des Taktes wirken. Diese sind:

Con affetto, mit Rührung.

Con anima, mit Seele, Gefühl.

Assetuoso, leidenschaftlich.

Amoroso, liebreich.

Amabile, lieblich, zärtlich.

Animato, befeuert.

Ardito, beherzt, Kühn.

Agitato, bewegt, mit Unruhe, ungestüm.

Brillant, glänzend, feurig.

Con-Brio, mit Geräusch.

Burlesco, possirlich, brollig.

Cantabile, langsam, mit Einfachheit (ohne Manieren) singend.

Capriccioso, läunisch.

Con espressione, mit Ausdruck.

Espressivo, ausdrucksvoll.

Furioso, wüthend.

Con fuoco, mit Feuer.

Grazioso, reizend, angenehm.

Innocente, unschuldig.

Lacrimoso, weinend, Kläglich.

Lamentoso, jammernd.

Languido, schwächend, seufzend.

Lusingando, schmeichelnd, lieblosend.

Mesto, traurig.

Masstoso, erhaben, mit Würde.

Con moto, mit Lebhaftigkeit.

Pietoso, fromm, unschuldig.

Pomposo, prächtig.

Risoluto, entschlossen, kraftvoll.

Scherzando, scherzend.

Con spirito, mit feurigem Geiste.

Con tenerezza, mit Zärtlichkeit.

Tranquillamente, ruhig, gelassen.

§. 88. Nun gibt es noch einige Wörter, welche die Veränderung des Tempo mitten im Gange des Stückes anzeigen, als:

- Accelerando, beschleunigend, immer schneller werdend.
- Ritardando, verzögernd, immer langsamer werdend.
- Rallentando, nachlassend.
- Slargandosi, dasselbe, was ritardando.
- Stringendo, dasselbe, was accelerando.
- A piacere, nach Belieben geschwinde oder langsam.
- Senza tempo, ohne Zeitmaß.


- A tempo, genau nach dem Takte.
- Tempo primo (tempo 1mo) im ersten Zeitmaße, welches folgt, wenn inzwischen die Bewegung verändert wird.
- Ad libitum, dasselbe, was a piacere.
- Tempo l'istesso, eben dasselbe Zeitmaß, wie das eben vorhergegangene erst geendete Stück.


III. Hauptstück.


Von den übrigen Zeichen und Ausdrücken in der Musik.

§. 89. Die übrigen in der Musik noch vorkommenden Zeichen sind von dreierlei Art: a) Zeichen der Wiederholung, der Ruhe und des Schlusses, b) Zeichen des beim Vortrage auszuübenden Mechanismus, und c) Zeichen der Abkürzung oder Abreviatur *).

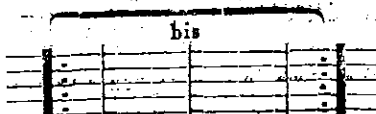
§. 90. Die Tonstücke zerfallen gewöhnlich in zwei, auch mehrere zusammenhängende Theile. Soll einer, oder der andere zweimal gespielt werden, so wird dieses am Ende eines Theils durch gewisse Zeichen angedeutet, welche deswegen Wiederholungs- oder Repetitionszeichen heißen. Die verschiedenen Arten dieser Zeichen sind:

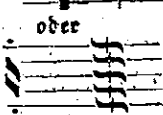
1) Das links gekehrte halbe Wiederholungszeichen: , welches anzeigt, daß man den vorhergehenden Theil bis zu diesem Zeichen wiederholen soll.


2) Das rechts gekehrte halbe Wiederholungszeichen: , welches andeutet, daß der darauf folgende Theil wiederholt werden müsse.

3) Das ganze Wiederholungszeichen: , welches die Wiederholung, sowohl des vorhergehenden, als nachfolgenden Theils bedeutet.

4) Das kleine, einfache Wiederholungszeichen: , welches anzeigt, daß die darin eingeschlossene Takte wiederholt werden müssen. Oft wird darüber noch ein Bogen mit dem Wörtchen bis gesetzt, welches zweimal heißt, z. B.



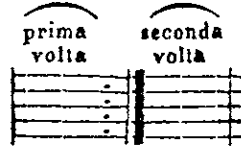
5) Der Rückweiser: , welcher immer zweimal vorkommt, zeigt an, daß man, wenn man dieses Zeichen zum zweiten Male antrifft, dort, wo es zum ersten Male gesetzt ist, wieder anfangen soll. Beim zweiten Zeichen, welches der eigentliche Rückweiser ist, steht gewöhnlich auch noch Da capo dal segno, das heißt: vom Anfang beim Zeichen. Ehe man jedoch nun wieder zum zweiten Zeichen kommt, ist schon inzwischen das Ende angedeutet.

6) Das Auslassungszeichen: , welches oft bei den halben oder ganzen Wiederholungszei-

* Die Zeichen, womit die Verzierungen der Melodie angedeutet werden, sind hier nicht mit aufgenommen, weil man sie bis dahin, als man Manieren vortragen lernt, gewöhnlich wieder vergißt; daher sie schließlich bei dem Unterrichte im Vortrage dieser Manieren selbst erklärt werden.

gen vorkommt, bedeutet, daß zum ersten Male das 1 gespielt, nach der Wiederholung oder zum zweiten Male aber das 2 ausgelassen, und statt dessen das 2 genommen werden soll. Es steht auch oft statt 1: prima volta, d. h. beim


ersten Male, statt 2: seconda volta, d. h. beim zweiten Male, als:

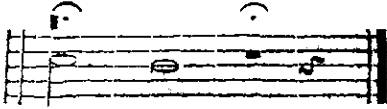


§. 91. Nun muß man hier noch die Bedeutung folgender in der Musik vorkommenden Wörter kennen lernen: Volti subito, oder abgekürzt V. S. heißt: wende geschwind um; Voltisi, man wende um.

Attaca, gleich darauf, d. i. an das nun ausgespielte Stück muß sich gleich das darauf folgende, z. B. das Allegro, Presto u. d. gl. anschließen.

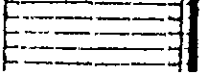
Seque, es folge z. B. das Allegro, Presto, Andante etc. Es steht gewöhnlich am Ende einer Seite, damit man vorläufig wisse, was für ein Stück auf der andern Seite folgt, um sich darauf in Voraus gefaßt zu machen.


§. 92. Das Ruhezeichen , welches bald über eine Note, bald Pause gesetzt wird, als:



zeigt an, daß, wenn es über einer Note steht, diese mit plötzlicher Einhaltung des

Taktes willkürlich länger, als sie gewöhnlich nach dem Takte dauert, ausgehalten werden soll. Man nennt dieses eine Fermate, d. i. einen Aushalt oder Stillstand. Oft macht während einer Fermate die Hauptstimme einen kurzen manierlichen, entweder vom Spieler selbst erfundenen, oder vom Tonsetzer ausdrücklich vorgeschriebenen Gesang, wobei die andern untergeordneten Stimmen die Fermatnote nur ein wenig und leise aushalten, und hernach so lange schweigen und warten müssen, bis die Hauptstimme diesen ihren Gesang endet, und Niemand macht weiter zu gehen. Steht das Ruhezeichen aber über einer Pause, so zeigt es dann an, daß bei der Pause, welche man solchergestalt eine General- oder allgemeine Pause nennt, weil sie gewöhnlich allen Stimmen zugleich zukommt, der Takt plötzlich inne gehalten, und dieser Halt eine willkürliche, aber verhältnismäßige Weile länger, als sonst die Pause gilt, dauern soll.

§. 93. Das Ende oder der Schluß eines Tonstückes wird durch das Schlußzeichen: , oder,

was gebräuchlicher ist, durch folgendes Zeichen angedeutet: . Über dem Schlußzeichen wird meistens noch das Wort Fine, welches Ende heißt, gesetzt.

Anmerkung. Jener Zusatz, welcher manchmal vor dem Schluß eines Tonstückes gegeben wird, heißt: Coda.


§. 94. Die Zeichen des beim Vortrage auszuübenden Mechanismus, sind von viererlei Art:

1) Das Sonderungszeichen, 2) das Schleifzeichen, 3) das Brechungszeichen, und 4) das Bebezeichen.

§. 95. Das Sonderungszeichen sind Punkte oder Striche über den Noten, als:



Diese zeigen an, daß jede Note durch einen besondern Anschlag ertönen soll. Erstere sollen eine kurze und niedliche, letztere aber eine lange und scharfe Sonderung bedeuten. Wenn hin-



gegen über den Punkten oder Strichen auch noch ein Bogen gezogen ist: 

so zeigt dieses an, daß die Töne kurz abgestossen werden sollen, wo inzwischen von einem Tone zum andern immer eine Schreibart, wird vorgetragen.

ne Dämpfung eintritt, als: . Deswegen nennt man dieses Zeichen,

zum Unterschiede des gewöhnlichen Sonderungszeichen, auch das Staccato oder Abstoßungszeichen.

Anmerkung. Bei Instrumenten, wo die gewöhnliche Sonderung durch das Abschneiden, Kneipen der Saiten mit den Fingern geschieht, wie z. B. bei der Harfe und Guitare, nennt man dieses insbesondere: Pizzicato, welches eben das Abschneiden oder Kneipen heißt. Das kurze Abstoßen der Töne aber wird auch hier Staccato oder das Abstoßen genannt.

§. 96. Das Schleifzeichen ist ein Bogen () , welcher bald über 2, 3 und mehreren Noten von ungleichen Klangstufen: 

, bald aber auch nur über zwei Noten von gleicher Tonhöhe

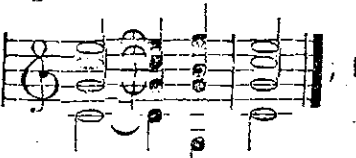


gesetzt vorkommt. Im ersten Falle zeigt ein solcher Bogen an, daß nur die erste von

den unter ihm befindlichen Noten anzuschlagen sei, die übrigen aber an diese angeschlagene erste Note durch einen besonders auszuübenden Mechanismus angeschleift werden sollen. Im andern Falle hingegen, wo nämlich der Bogen nur über 2 Noten von gleicher Tonhöhe steht, bedeutet er, daß zwar ebenfalls nur die erste Note angeschlagen werden, die andere aber ohne Anschlag bloß durch das Nachklingen der ersten Note so lange fortklingen soll, als sie vermög ihres Werthes gilt. Dieses nennt man auch insbesondere die Bindung oder Ligatur, weil dadurch zwei Töne in einen Ton verbunden werden. Solche Bindungen kommen übrigens nicht nur von einem Takte zum andern vor, als:



, sondern es erscheinen auch oft mehrere Töne zugleich auf diese Art gebunden, als:




, worauf man immer die genaueste Rücksicht nehmen muß, um den beabsichtigten Effekt

nicht zu verfehlen.

§. 97. Das Brechungszeichen, auf italienisch *Arpeggiatura*, welches immer nur bei Accorden Statt findet, ist entweder ein vor dem Accorde sich schlängelnder, oder ein durch denselben gezogener schräger Strich, z. B.

oder

Bezeichnung. 

Ausführung. 

Es zeigt an, daß die Töne des Accordes nicht zugleich, sondern sehr schnell nach einander von unten hinauf sollen gespielt werden, so, daß die Töne desselben zwar einzeln nach einander folgen, aber wegen der Geschwindigkeit, in welcher sie auf einander gespielt werden, zugleich zu erklingen scheinen.

§. 98. Das Bebezeichen, auf italienisch *Tremolo*, ist folgendes \dots , welches bald über einer einzelnen Note, bald über einem Accorde vorkommt, und bedeutet, wenn es über einer einzelnen Note steht, als:



daß der Ton durch eine zitternde Bewegung des Fingers, welcher diesen Ton greift, soll

beben und vorgetragen werden *) — Steht hingegen das Bebezeichen über einem Accorde, so zeigt es an, daß die Töne desselben einzeln in einer beliebigen Ordnung (am besten von unten hinauf) sehr schnell auf einander folgend so lange gleichförmig sollen gespielt werden, als es die Geltung des Accordes erfordert, z. B.

Bezeichnung.

Ausführung.



§. 99. Da durch Abkürzung in gewissen Fällen, der Deutlichkeit unbeschadet, nicht wenig Mühe erspart wird, so bedient man sich öfters derselben, und verfährt dabei auf folgende Weise:

*) Dieses Zittern oder Beben eines Tones kann bei Saiteninstrumenten nur auf der Guitare und Violine ausgeführt werden.

Bezeichnung.



Bedeutung.



Bezeichnung.



Bedeutung.



u. d. gl. m.

§. 100. Noch wird die Art des Vortrages in Ansehung der verschiedenen Stärke und Schwäche der Töne durch italienische Wörter, oder nur durch die Anfangsbuchstaben derselben, oder auch statt deren durch bloße Zeichen, welche unter die Noten gesetzt werden, und so lange gelten, bis eine andere Vorschrift folgt, angedeutet.

§. 101. Die Wörter, welche sich auf die verschiedene Stärke des Tones beziehen, sind:

Fortissimo (ff.), sehr laut.	Piu forte (pf.), mehr stark.
Forte (f.), laut, stark.	Sforzando (sf.), mit Zwang verstärkt.
Mezzo forte (mf.), halb stark.	Rinforzando (rf.), verstärkt.
Poco forte (pf.), wenig stark.	Tenuto (ten.), wohl angehalten.

Die 3 letzten Wörter beziehen sich immer nur auf Eine Note.

§. 102. Die Wörter, durch welche die verschiedene Schwäche der Töne angezeigt wird, sind:

Pianissimo (pp.), sehr leise.	Suavo, sanft.
Piano (p.), leise, still, schwach.	Delendo (del.), erlöschend.
Mezza voce (m. v.), mit halber Stimme.	Diminuendo (dim.), vermindern.
Sotto voce (s. v.), mit unterdrückter Stimme.	Perdendosi (perd.), verlierend.
Forte piano (fp.), stark schwach; d. h. man soll die Note, wo dieses steht, stark, die folgenden aber schwach vortragen.	Smorzando (smorz.), sterbend.
Dolce (dol.), lieblich, angenehm.	Calando (cal.), abnehmend.
	Mancando (manc.), abspannend.

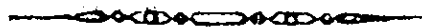
§. 103. Die Wörter, welche eine allmähliche Verstärkung oder Verminderung mehrerer auf einander folgender Töne bedeuten, statt deren aber meistens Zeichen gesetzt werden, sind:

Crescendo (cres. oder <) anwachsend, immer stärker. Wenn dieses Zeichen im Kleinen < bloß unter Einer Note gesetzt ist, so bedeutet es, daß dieselbe Note allein in der Stärke des Tones zunehmend vorgetragen werden soll. Weil aber auf den Schlaginstrumenten, z. B. auf der Gitarre, Harfe, dem Klaviere, ein und derselbe Ton nicht verstärkt werden kann, so findet dieses kleine Zeichen bei denselben keine Anwendung.

Decrescendo (decrec. oder >) abnehmend, immer schwächer. Auch dieses Zeichen erscheint oft im Kleinen, wo es sich ebenfalls nur auf eine Note bezieht, und bedeutet ungefähr das, was sforzando, nämlich mit Nachdruck stark bloß diese Note.

Crescendo e Decrescendo (< >) zu- und wieder abnehmend. Wo dieses Zeichen am weitesten ist, müssen die Töne am stärksten vorgetragen werden. Dieses Zeichen wird ebenfalls oft im Kleinen < > nur bei einer Note gebraucht, wo es dann anzeigt, daß der nämliche Ton allmählig anschwellen, und wieder stufenweise abnehmen müsse. Ein solches Ausziehen des Tones nennen die Italiener: *Messa di voce*, welches nur im Gesange und bei Bogen- und Blasinstrumenten, aber auf keinem Schlaginstrumente Statt finden kann.

Decrescendo e Crescendo (> <) ab- und wieder zunehmend. Wo dieses Zeichen am engsten ist, müssen die Töne am schwächsten vorgetragen werden.



Des ersten Lehrkurses
Zweite Abtheilung.
Unterricht im harmonischen Theile der Guitarekunst.

I. Hauptstück.

Vorſchule.

Von der Guitare überhaupt.

Namen der Theile der Guitare.

§. 104. Die Guitare zerfällt ihrem Baue nach in zwei Hauptbestandtheile, in den Körper und den Hals, wovon jeder wieder aus mehreren kleineren Theilen zusammengesetzt ist.

§. 105. Die Theile des Körpers, welcher den Ton gibt, sind:

1) Der Boden So nennt man die untere länglich runde, oben schmälere, unten breitere, von beiden Seiten in der Mitte halbrund ausgechnittene Fläche aus hartem, gewöhnlich Ahorn-Holze.

2) Der Resonanzdeckel oder schlechtweg der Deckel. Darunter versteht man die obere, durchaus eben so, wie der Boden gestaltete Fläche aus weichem Holze (Fichtenholze). Lauffig in der Mitte dieser Fläche ist das Resonanz- oder Klangloch eingeschnitten, und am untern breitem Theile befindet sich das Saitenfest oder der Steg, worauf die Saiten, welche in den an ihm befindlichen Löchern durch die Zapfen besetzt werden, eben so, wie oben am Ende des Halses auf dem sogenannten Sattel ruhen. Boden und Deckel sind nun:

3) Durch die Lärge verbunden, welche als Seitenwand nach der Form des Bodens und Deckels gebogen, und aus hartem Holze ungefähr vier Finger hoch ist.

§. 106. Die Theile des Halses, welcher am obern schmälern Theile des Körpers in der Mitte der Lärge entweder fest angekeimt, oder um seine Lage nach Bequemlichkeit verändern zu können, mit einer stählernen Schraube an demselben befestigt ist, und zum Niederdrücken der Saiten durch das Übergreifen mit den Fingern der linken Hand dient, um dadurch die Saiten verschiedentlich verkürzen, und auf solche Weise aus ihrer kleinen Anzahl eine Menge von Tönen hervorbringen zu können, heißen:

1) Das Griffbret, worunter man jene etwas gewölbte Fläche begreift, auf welche die über dieselbe herablaufenden Saiten mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt werden. In dieses Griffbret sind, theils um das Eingreifen zu erleichtern, theils um die Schwingungen der durch das Niederdrücken auf das Griffbret verkürzten, und mit den Fingern der rechten Hand ausgeschnekten Saiten zu befördern, zwölf Leisten von Bein, Messing oder Silber, welche man Bünde nennt, eingelassen, und zwar so, daß in der Fortschreitung von einem Bunde zum andern ein halber Ton besteht, und folglich der 12. Bund, welcher auf dem Halse der letzte ist, die reine Oktave der leeren Saiten gibt *). Um aber den Tonumfang der Guitare zu erweitern, werden auch über dem Halse hinaus auf dem Resonanzdeckel bis zum Klangloche noch 7 bis 8 Bünde eingefest; daher findet man auf einer vollkommenen Guitare in allem 19 auch 20 Bünde.

2) Der Sattel. Dieser ist das Querleistchen am obersten Ende des Griffbretes aus Holz, Bein, Messing oder Silber mit 6 kleinen Einschnitten, in welche die Saiten zu liegen kommen.

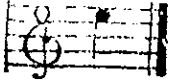
3) Der Wirbelstock ist das am Ende des Halses befindliche flache Schildchen mit 6 Löchern, worin die 6 Schrauben oder Wirbeln laufen, mit welchen die an ihnen befestigten Saiten gespannt werden **).

*) Da man beim Stimmen des Instrumentes die wahre Beschaffenheit der oft fehlerhaften Saiten wissen muß, so pflegt man sie durch den Vergleich des Tones dieser Oktave mit jenem der nämlichen leeren Saiten zu prüfen, um dadurch zur Kenntniß von ihrer Beschaffenheit zu kommen.

***) Man verfertigt auch eine besondere Art von Wirbelstöcken, welche unter den Namen Maschinenschrauben bekannt

Besaitung, Stimmung und Benennung der Saiten.

§. 107. Die Guitare wird mit 6 Saiten von zunehmender Dicke bezogen, davon die ersten drei, welche Basssaiten heißen, aus Seide mit Draht überwunden sind; die drei letzten, welche man Diskantsaiten nennt, sind Darmsaiten. Diese 6 Saiten werden in Intervallen (§. 19) von reinen Quartan, d. i. in der Entfernung von fünf halben Tönen gestimmt; nur von der 4. zur 5. Saite ist das Intervall eine große Terz oder vier halbe Töne. Es ist demnach die Stimmung und Benennung der 6 Saiten nach dem Tone, in welchem sie gestimmt werden, folgende:

Anmerkung. Man muß hier erinnern, daß die Töne der Guitare durchaus um eine Oktave tiefer klingen, als es die Noten eigentlich bezeichnen; denn z. B. das zweigestrichene $\overset{=}{e}$, nämlich , welches die sechste Saite der Guitare bezeichnet, klingt auf dieser im Vergleich mit jenem $\overset{=}{e}$ der Violine, Flöte, des Klaviers u. s. w., obwohl in Abticht auf die Note nur ein und derselbe Ton seyn soll, um eine Oktave tiefer, und so alle übrigen Töne; daher muß man in der Folge beim Stimmen der Guitare darauf besonders bedacht seyn.

Verfahren beim Stimmen.

§. 108. Um die Guitare zu stimmen, kann man zwar verschieden verfahren; doch beruht jede Verfahrensweise entweder ganz, oder zum Theil auf einer, und zum Theil auf der andern von den folgenden vier Grund- und Hauptmethoden, nämlich:

- a) Stimm-Methode mittels des Einklanges oder Unison.
- b) " " " " der Oktaven.
- c) " " " " Quinten.
- d) " " " " Quartan.

Stimm-Methode mittels des Einklanges.

§. 109. Der Anfänger, dessen Ohr noch nicht geübt ist, um das richtige Verhältniß bestimmter größerer Intervalle zu erkennen, bediene sich beim Stimmen seines Instrumentes der Methode mittels des Einklanges, weil er die Einklänge am leichtesten faßt, und verfare dabei folgender Massen:

- 1tens Man stimmt die 2te Saite A nach dem Klaviere, oder einem andern Instrumente, oder nach der Stimmgabel, oder, wenn man für sich allein spielt, nach eigenem Gutachten in den Ton A *).
- 2tens Drückt man diese also gestimmte 2. Saite A mit einem beliebigen Finger der linken Hand auf den 5. Bund, welcher den Ton a gibt, und bringe die 3. Saite D damit in Einklang (Unison).
- 3tens Greift man über dieser 3. Saite D wieder den 5. Bund, wodurch man den Ton g erhält, und stimmt mit diesem die 4. Saite G gleich.
- 4tens Drückt man diese 4. Saite G auf den 4. Bund, welcher den Ton b gibt, und stimmt mit diesem die 5. Saite B in Einklang.
- 5tens Auf dieser 5. Saite B greift man abermal den 5. Bund, welcher den Ton e gibt, und bringt mit diesem die 6. Saite e in Einklang; und endlich
- 6tens Stimmt man die 1te Saite E nach der 6ten Saite e in die 2te Oktave; als:

sind. Diese haben den Vortheil, daß die Wirbeln mit Leichtigkeit regulirt werden können, und ohne zurückzuschlagen an jedem beliebigen Plage festbleiben.

*) Die meisten nehmen zwar die tiefste Saite E als die sechste an, und zählen die übrigen nach diesem Verhältnisse; allein, wenn unter den Tönen die tieferen die ersten sind, so sollen die Saiten, welche diese Töne hervorbringen, eben so gezählt werden; mithin ist es analogisch mit den Tönen richtiger, die Saiten nicht von der höchsten, sondern von der tiefsten angefangen, zu zählen.

**) Damit die Schrauben beim Stimmen nicht zurückzuschlagen, so muß man sie während des Drehens zugleich einwärts drücken; der dabei nöthige Segendruck geschehe aber mit der rechten Hand nirgend anders, als beim Wirbelsack selbst, weil sonst dem Instrumente ein Schaden zugefügt werden könnte.

Nach dem Klaviere die 2. Saite A.

Einflang. Einflang. Einflang. Einflang. Oktave. oder

5. Bund d. Saite A. 3. Saite. 5. B. ob die 4. d. S. D. Saite. 4. Bund ob die 5. d. Saite. G. 5. Bund der Saite B. 6. Saite. 6. Saite. 1. B. d. Saite. D. die 1. Saite.

Anmerkung. Da die Saiten nicht immer rein oder fehlerfrei, sondern oft so beschaffen sind, daß, wenn man sie auf irgend einen Bund niederdrückt, sie entweder einen höhern oder tiefern Ton geben, als er eigentlich seyn soll; so muß natürlicher Weise die Stimmung, da man die leeren Saiten mit dem Tone der übergriffenen übereinstimmt, unrichtig ausfallen. Um nun das Verdrießliche des Fehlers einer Saite einigenmaßen zu mildern, oder in ein besseres Verhältnis zu den übrigen Saiten zu bringen, müssen die fehlerhaften Saiten temperirt, d. h. nicht ganz rein, sondern nach Beschaffenheit des Fehlers etwas höher oder tiefer gestimmt werden.

Die übrigen Stimm-Methoden.

§. 110. Mit geübterem Gehöre stimme man die Gitarre lieber nach Einer der übrigen Methoden, weil sie schneller und zuverlässiger zur richtigen Stimmung führen. Das Verfahren dabei ist hier durch Noten angedeutet, wobei die zu stimmenden Saiten mit einem + bezeichnet sind, als:

Stimm-Methode mittels Oktaven.

oder

2. B. d. Saite G. 2. B. d. Saite A. 3. Bund d. Saite B. 2. Bund der Saite D.

Stimm-Methode mittels Quinten.

oder

3. Bund d. Saite A. 2. B. d. Saite G. 2. B. d. Saite D. 2. Bund der Saite G. 2. Bund der Saite A.

Stimm-Methode mittels Quartan.

Terz.

Vermischte Stimm-Methode.

Es steht nun zwar Jedem frei, sich beim Stimmen einer oder der andern von diesen Methoden ausschließlich zu bedienen; doch verdient jene mittels Quartan besonders empfohlen zu werden, weil mit dieser Methode wegen Ersparung der sonst zum Niederdrücken der Saiten nöthigen Beschäftigung der linken Hand die Stimmung am schnellsten vollbracht wird, welches ein wesentlicher Vortheil ist.

Tablatur zum Studio des Griffbretes.

§. 111. Das erste Studium für den Anfänger ist nun die Kenntniß des Griffbretes, d. i. der Töne, welche die Saiten auf allen Bänden desselben hervorbringen, wenn man jene auf diese niederdrückt. Zu diesem Ende ist unter Nro. I. des zweiten Bandes eine Tabelle oder Tablatur gegeben, wo wir die Bände der Gitarre durch Notensysteme vorgestellt haben, worauf die Töne, welche die verschiedenen Bände geben, durch die Noten angezeigt sind.

Dabei muß man nur erinnern, daß die Bünde der Guitare deswegen zweierlei Namen haben, weil die durch \sharp erhöhten Töne mit den enharmonisch gleichen durch \flat erniedrigten auf einem und demselben Bunde erscheinen, so wie sie auch auf dem Klaviere nur eine und dieselbe Taste haben. Übrigens wird man finden, daß die höhern Töne 2, 3, auch 4mal auf verschiedenen Saiten und Plätzen hervorgebracht werden können, wie z. B. das c , welches einmal die 6. Saite leer, dann die 5. Saite B auf dem 5. Bunde, ferner die 4te Saite G auf dem 9ten Bunde, und endlich noch die 3te Saite D auf dem 14ten Bunde gibt; aber eben diese Manigfaltigkeit, die nämlichen Töne auf verschiedenen Punkten des Griffbretes nehmen zu können, gewähret die reichliche und leichte Ausübung der Harmonie, indem man dadurch im Stande ist, alle möglichen Accorde in allen ihren Lagen hervorzubringen.

Anmerkung. Um sich dieses einigermaßen schwierige Studium Etwas zu erleichtern, theile man das Griffbret im Gedanken in 3 Theile: in den untern, mittlern und obern Theil. Der untere Theil begreift die ersten vier Bünde in sich; der obere die vier Bünde zunächst der Oktave (diese mit eingerechnet) der leeren Saiten; und der mittlere die vier Bünde zwischen dem untern und obern Theile *). Für jetzt lerne man bloß die 4 Bünde des untern Theiles kennen. Jene des mittlern und obern Theiles, so wie auch die übrigen auf dem Resonanzdeckel liegenden Bünde aber kommen gelegentlich, wenn man sie benöthigt, zu erlernen.

Stellung überhaupt.

Haltung des Leibes.

§. 112. Die bequemste und angemessenste Stellung beim Guitarespielen ist die anständig sitzende, wo man den Leib frei ohne Zwang aufrecht hält; den Kopf mit natürlichem Anstande erhebt, und den Beinen die zum anständigen Sitzen erforderliche Richtung gibt.

Haltung des Instrumentes.

a) Linke Hand.

§. 113. In besagter Stellung legt man den untern breitem Theil des Instrumentes so in den Schooß, daß sein Rand auf dem rechten Schenkel ruht; der obere schmälere Theil an den Leib sehr leicht anliegt, und das Schildchen mit dem Auge fast einerlei Höhe hat. — Sodann umfaßt in dieser schiefen Lage der Guitare die linke Hand den Hals zunächst dem Wirbelsstocke dergestalt, daß er zwischen dem obern Theile des ersten Daumengelenkes und dem untern Theile des dritten Gelenkes vom Zeigfinger ruht, ohne daß die Haut zwischen dem Daumen und dem Zeigfinger ihn berührt. Das Innere oder der Ballen der Hand muß aber frei, d. i. vom Halse entfernt gehalten werden, damit die Finger in ihrer ganzen Länge und mit Kraft ihr Geschäft des Niederdrückens auf dem Griffbrette verrichten können.

Anmerkung. Bei Accorden, wo sich der Daumen entweder zum Ubergreifen der 1ten Saite fügen, oder zur mehreren Entgegenstimmung bis unter die Mitte des Halses zurückziehen muß, wird von obiger Richtung der linken Hand, wie natürlich, abgewichen.

b) Rechte Hand.

§. 114. Die Stellung der rechten Hand ist folgende: Man stellt den kleinen Finger ausgestreckt beidseitig in der Mitte zwischen dem Saitenfeste und dem Klangloche neben der sechsten Saite c völlig senkrecht auf; es ist nicht erlaubt, ihn aufzuheben, weil er der Hand als Stütze dienen, und ihr dadurch Sicherheit verschaffen muß. Die 3 übrigen Finger setze man ganz ohne Zwang auf die 3 Darmsaiten, so, daß sie nicht zu sehr gekrümmt, sondern mehr gestreckt, nur etwas gebogen seien. Der Daumen komme in einer gestreckten Richtung auf Eine der 3 Basssaiten. — Nun lege man den Vorderarm auf den obern Rand des Instrumentes dergestalt leicht hin, daß der Ballen der Hand sich nicht auf das Saitenfest niederlasse; sondern erhöht und frei stehe. Der Ellenbogen hänge in einiger Entfernung vom Leibe leicht herab.

Verhalten der Finger bei ihrem Gebrauche.

a) Linke Hand.

§. 115. Mit den Fingern der linken Hand geschieht das Niederdrücken der Saiten auf die Bünde des Griffbretes; dabei hat man dreierlei zu beobachten: 1tens ihre Ordnung, 2tens ihre Stellung und 3tens ihr sonstiges Verhalten.

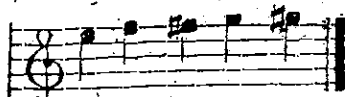
*) Man kann diese 3 Theile auch wirklich durch zwei Stenchen von Perlmutter, welche zwischen dem 4ten und 5ten, und zwischen dem 8ten und 9ten Bunde einzulassen sind, besonders bezeichnen lassen, wodurch man nicht nur bequemere und sichere Anhaltspunkte mitten im Griffbrette; sondern auch zugleich eine einfache und nicht unangenehme Verzierung des Griffbretes erhält.

§. 116. Die Ordnung, welche man in den Fingern der linken Hand im Allgemeinen befolgen muß, ist folgende: Der erste oder Zeigfinger dient für den 1. Bund; der zweite oder Mittelfinger ist für den 2ten Bund; der dritte oder Goldfinger für den 3ten Bund; und der vierte oder kleine Finger für den 4ten Bund bestimmt. Bleibt ein Bund inzwischnen unübergreifen, so bleibt auch der auf selben fallende Finger unbeschäftigt. Diese Ordnung wird so lange beobachtet, bis man in Folge der weitem Studien besondere Regeln der Fingerordnung, wie z. B. bei den Accorden antreffen wird.

§. 117. In Absicht auf die Stellung der Finger hat man zu merken, daß sie gewölbt und höhlige bogen mit ihren Spitzen die Saiten immer zunächst unter dem Bunde (doch nie auf, oder wohl gar über demselben) fest niederdrücken müssen, damit die Saiten selbst beim kräftigsten Anschlage, wenn nicht etwa beim Instrumente ein Fehler ist, rein, d. i. ohne Schnarren erklingen können. Auch muß man sich bemühen, die Finger immer so zu setzen, daß die etwa zugleich zu erklingenden, nebenliegenden Saiten durch Berührung mit denselben in ihren Schwingungen nicht gehemmt werden.

Anmerkung. Daß Accorde, wo mit einem Finger mehrere Saiten zu übergreifen sind, von dieser Setzung der Finger nothwendiger Weise eine Ausnahme erheischen, indem man zur Bewerkstelligung besser den Finger quer über die Saiten legen muß, welches auch der *Querschnitt* heißt, davon werden wir im 2ten Hauptstücke handeln.

§. 118. Das sonstige Verhalten der Finger der linken Hand beruht endlich darauf, daß 1tens, wenn auf einer und derselben Saite aufsteigende Töne zu spielen sind, die erstern Finger nicht gleich nach ihrem Gebrauche wieder aufgehoben werden dürfen; sondern, da sie auf den untern Bänden keine Veränderung des Tones bewirken, so bald ein höherer Bund auf der nämlichen Saite gegriffen ist, daß sie so lange liegen bleiben sollen, bis es entweder nöthig wird, sie aufzuheben, oder bis man zu einer andern Saite übergeht, wo jedoch das nämliche wieder zu befolgen ist. Der daraus entspringende Nutzen ist, daß sich dadurch nicht nur die Finger die nöthige Auseinanderstreckung frühzeitig angewöhnen, sondern auch die Hand überhaupt ungemein sicherer jede ihrer angenommenen Lagen unverändert beibehalten kann. 2tens Müssen die Finger ihre gegriffenen Töne insbesondere so lange behalten, als die Dauer derselben durch die Gestalten der Noten angezeigt ist, damit die Töne nicht durch das zu frühe Aufheben der Finger in ihrem Klingen unterbrochen werden. Man versuche nun die sechste Saite e auf die untersten 4 Bände nach den angegebenen Regeln zu greifen, ohne die erstern Finger aufzuheben, als:



§. 119. Ubrigens werden in der Folge zur Bezeichnung der Finger der linken Hand, vom Zeigfinger angefangen, die arabischen Ziffern 1, 2, 3 und 4 in diesem Werke gebraucht werden. Der Daumen, wenn man ihn zum Niederdrücken der 1. Saite E brauchen soll, ist durch das D angezeigt.

b) Rechte Hand.

§. 120. Die Finger der rechten Hand schnellen die Saiten aus, daß sie erklingen; dabei hat man, wie bei der linken Hand, dreierlei zu beobachten:

1tens Die Ordnung, 2tens die Art des Gebrauches der Finger beim Ausschnehlen und 3tens das sonstige Verhalten.

§. 121. Die Ordnung, nach welcher die Finger der rechten Hand im Allgemeinen gebraucht werden, ist: Der Daumen beherrscht die Basssaiten; der Zeigfinger die 4te Saite G; der Mittelfinger die 5te Saite B, und der Goldfinger die 6te Saite e, während der kleine Finger am besten ruhen bleibt. Auch diese Ordnung wird nur so lange beobachtet, bis man in Folge der weitem Studien besondere Regeln der Fingerordnung an seinem Orte kennen lernen wird *).

§. 122. Die Verrichtung des Ausschnehlens geschieht auf folgende Art:

1tens Müssen die Finger nicht leicht, sondern etwas tief zwischen die Saiten eingesetzt werden, damit bloß der weiche, fleischige Theil der Fingerspitzen dieselben ausschnelle, und zugleich anstatt eines kleinen, spitzigen und zweisehrenden Lönchens, einen runden, vollen und gediegenen Ton hervorbringe.

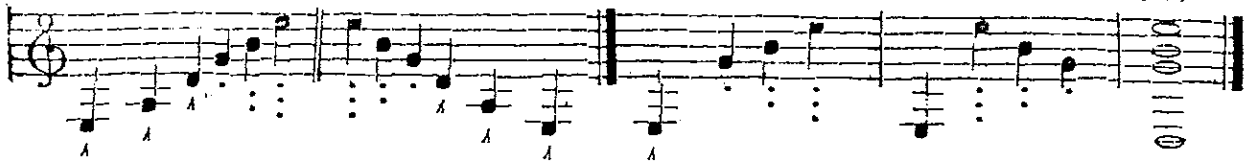
2tens Schnell man die den 3 Fingern anvertrauten Saiten ein- und zugleich etwas aufwärts ab; dabei muß man sich jedoch hüten, die Saiten mit den Nägeln zu streifen.

3tens Muß das Ausschnehlen mit ungezwungener leichter Beweglichkeit der Finger allein geschehen, ohne dabei den kleinen Finger aufzuheben, und somit die ganze Hand mitzubewegen; und endlich

4tens Schnell man mit dem Daumen die ihm zukommenden Saiten ein- und zugleich etwas abwärts aus, damit der Bass kräftig erklinge, ohne daß die Saiten schnarren.

*) Nachdem durch diese, bloß einstweilige Fingerordnung die Erlangung eines guten und gleichen Anschlages, welcher in diesem Hauptstücke nur der Gegenstand seyn kann, und vor allem andern zuerst erlernt werden muß, vorzüglich befördert wird, weil alle Finger auf eine sehr einfache Weise Gelegenheit erhalten, ihre Fähigkeiten gehörig zu entwickeln; so ist dieselbe, so lange sich der Schüler im guten Gebrauche der Finger in Hinsicht auf ihre Stellung und Bewegung beim Anschlage der Saiten zu üben nöthig hat, die vortheilhafteste, und jede andere Ordnung ist für diesen Fall unzuweckmäßig, ja sogar der hier beabsichtigten leichten Erlernung des guten Anschlages sehr nachtheilig. Hat sich der Schüler vorerst mittels der für dieses Hauptstück unter Nro. II. des 2. Bandes gegebenen Finger- und Taktübungen den guten Anschlag eigen gemacht; dann erst können die eigentlichen Regeln der Fingerordnung, welche für jeden einzelnen Zweig der Gitarrekunst nöthig sind, an die Reihe treten, u. z. nicht mehr mit irgend einem Nachtheile, sondern mit doppelt gutem Erfolge.

Man versuche nun die leeren, d. i. unübergriffenen 6 Saiten ohne Verletzung dieser Regeln auszuschnellen:



§. 123. Was nun endlich das sonstige Verhalten der Finger der rechten Hand betrifft, so hat man zu merken, daß 1tens die Finger die ausgeschnellten Saiten so lange nicht berühren dürfen, als die Läne vermög der vorgeschriebenen Dauer der Noten klingen müssen. Wenn hingegen 2tens die Töne von kurzer Dauer sind, d. i. in ihrem Klingen wegen einer nach der Note stehenden Pause unterbrochen werden müssen, so berührt man die erklingenden Saiten mit den nämlichen Fingern, welche sie aufschlugen, in demselben Augenblicke, wo der Werth dieser oder jener Note aus ist, und folglich die Pause eintritt. Man muß beschwören, um in dieser Hinsicht nicht unrichtig zu spielen, daß man Noten, nach welchen Pausen stehen, fortklingen läßt; im Gegentheile aber Noten von langer Dauer durch Berührung der erklingenden Saiten mit den Fingern der rechten Hand zur Unzeit dämpft, stets auf die vorgeschriebene Dauer jeder einzelnen Note auf das genaueste Acht haben. Man vergleiche folgende Beispiele, welche der Lehrer seinem Schüler vorzuspielen hat, gegen einander, um darin den auffallenden Unterschied zwischen Dämpfen und Anhalten der Noten zu erkennen.

Behalten. Gedämpft. u. d. gl.

u. d. gl.

u. d. gl.

§. 124. Zur Bezeichnung der Finger der rechten Hand sind in diesem Werke folgende Zeichen gebraucht: Ein Häkchen (Λ) bedeutet den Daumen; ein Punkt (.) den Zeigfinger; zwei Punkte (:) den Mittelfinger; und drei Punkte (: :) den Goldfinger.

Erklärung des Begriffes von Lage oder Position.

§. 125. Unter Lage oder Position versteht man die verschiedenen Stellungen der linken Hand in Beziehung auf das Griffbret, welche sie annehmen muß, wenn Bünde zu übergreifen sind, welche außer dem Bezirke der bisherigen Stellung am untersten Ende des Halses liegen. Die Lagen werden durch den Bund, welchen der Zeigfinger beherrscht, von einander unterschieden, und von demselben die 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. s. f. Lage genannt, je nachdem der Zeigfinger den 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. s. w. Bund zu übergreifen hat. Z. B. die Stellung der linken Hand, wo der Zeigfinger auf den 1. Bund fällt, heißt die 1. Lage — jene, wo der Zeigfinger den 2. Bund übergreift, die 2. Lage — jene, wo der Zeigfinger auf den 3. Bund zu stehen kommt, die 3. Lage u. s. w. Also ist es nur der Aufsatz des Zeigfingers, durch welchen, wenn er auch selbst keinen Ton zu greifen hätte, die Lagen bestimmt werden. Wollte man aber wissen, in welcher Lage die Hand ist, wenn ein anderer, z. B. der 3. Finger den 6. Bund übergreift; so muß man zuerst den Zeigfinger auf den, in der Ordnung ihm zukommenden Bund setzen; und da dieser im angegebenen Falle auf den 4. Bund fällt, so ist die Hand in der 4. Lage, u. d. gl. Die Lagen sind in der Folge durch die römischen Zahlen I, II, III, IV, V, VI, VII u. s. f. angedeutet. Wo die Lage gar nicht angezeigt ist, wird immer die I. verstanden; sonst bleibt man in der vorgezeichneten Lage so lange, bis der Wechsel eine andere römische Zahl andeutet.

Erklärung des Begriffes von Ansetzung oder Applikatur.

§. 126. Das Wort: Ansetzung oder Applikatur bezeichnet einen doppelten Begriff: 1tens Die richtige Wahl einer solchen Lage, welche bestimmten Regeln entspricht, oder in welcher die musikalischen Figuren am leichtesten und bequemsten, mithin am sichersten ausgeführt werden können; und, wenn die musikalischen Figuren dergestalt fortschreiten, daß in dieser einmal richtig gewählten Lage nicht Alles kann gespielt werden,

2ten Die, bei der sich ergebenden schicklichsten Gelegenheit, vorzunehmende regelmäßige Verwechslung der gegenwärtigen richtigen Lage mit einer andern ebenfalls richtigen, d. i. die Art und Weise, mit den Fingern von einer tiefern in eine höhere richtige Lage, und umgekehrt, von einer höhern in eine tiefere richtige, oder auch in die unterste Lage zweck- und regelmäßig zu steigen, wenn es die musikalischen Figuren erfordern. — Da aber bei Instrumenten, wo die verschiedenen Töne durch das Übergreifen der über ein Griffbret gespannten Saiten, wie z. B. auf der Guitare, Violine u. d. gl. hervorgebracht werden, die Regeln der Applikatur nur in den obern höhern Lagen ihre genaueste Anwendung finden, und wegen des Gebrauches der leeren oder unübergriffenen Saiten nicht auch für die unterste erste Lage passen; so versteht man unter Applikatur, wenn nämlich von solchen Instrumenten die Rede ist, gewöhnlich nur den richtigen Fingersatz, dessen man sich, wenn die Hand die erste Lage am untersten Ende verläßt, bloß in den höhern Lagen bedient, welches eben unter dem Ausdrucke: „In der Applikatur spielen“ bekannt ist, das so viel heißt, als in den obern, höhern Lagen nach den Regeln der Applikatur spielen.

Ein Wort vom Tone.

§. 127. Jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Ton, der von dem Baue, der Größe u. d. gl. abhängt. Dieser gibt demselben einen bestimmten Character; die Guitare characterisirt sich durch einen lieblich klingenden, melancholisch rührenden Ton. Außer diesem dem Instrumente eigenen Tone gibt es aber eine andere Art desselben, der von der Geschicklichkeit und dem Gefühle des Spielers abhängt. Diese Art des Tones ist nun von großer Wichtigkeit, und verdient eine besondere Aufmerksamkeit, weil die Hervorbringung desselben oft von so verschiedener Art ist, daß das nämliche Instrument von zwei verschiedenen Spielern behandelt, sich selbst kaum ähnlich erscheint. Während da geschickte, vom Partgefühl geleitete Finger Anmuth und himmlisches Entzücken in das Herz des gerührten Hörers gießen — verbreitet dort ein ausdrucksloses, mit vielfältigem Schnarren begleitetes Geklimper Überdruß und Ekel. Hier erregen runde, volle und sprechende Töne Bewunderung — dort ersticken spizige, undeutliche und nichtsagende Klänge jede Aufmerksamkeit und Geduld der Anwesenden. Daher muß man sich bemühen, eine schöne Art des Tones in seinem Spiele sich eigen zu machen. Diese aber besteht:

a) In der sorgfältigsten Vermeidung jedes schnarrenden, d. i. schlecht gegriffenen, und jedes spizigen oder zwitternden, d. i. mit Nägeln gerissenen Klanges; dagegen

b) In der Vereinigung des angenehmen und lieblichen Tones mit dem Rein-Rund- und Vollklingenden.

Die hierzu nöthige Geschicklichkeit erwirbt man sich allmählich durch pünktliche Beobachtung der über den Gebrauch der Finger in den §§. 115 bis 123 gesagten Bemerkungen. Die Kraft und Geschmeidigkeit im Anschlage gibt Forte wie Piano gehörig an. Selbst beim Fortissimo darf kein Ton schnarren, und beim Pianissimo Wölle und Rundung im Tone nicht verloren gehen.

Anmerkung. Es versteht sich von selbst, daß ein Anfänger bei seinen ersten Uebungen auch zufolge seiner eigenen Wünsche diesen Forderungen nicht immer ganz entsprechen kann; indem ihm noch die hierzu nöthige Geschicklichkeit fehlt, welche erst durch Uebung erworben wird. Diese Winke sollen ihm nur die Bahn bezeichnen, welche er bei allen seinen Uebungen zu wandeln stets bemüht seyn soll. Er verliere daher nicht den Muth, wenn im Anfange bei den schwierigen Accordgriffen Töne schnarren, und befolge diese Winke während seiner Unmündigkeit im Spiele nur in so fern (lasse sie aber niemals ganz außer Acht), als es ihm möglich ist. Anhaltende Uebung, Geduld und Fleiß überwinden endlich alle scheinbaren Schwierigkeiten, und führen allmählich die anfangs von Jedem vermiste Geschicklichkeit herbei, die zur Befolgung dieser Winke erforderlich ist.

Von den nun vorzunehmenden Uebungen.

§. 128. Nachdem nun der Schüler die Vorschriften, welche in Absicht auf die Stellung (§. 112), Haltung des Instrumentes (§. 113) u. s. w. beim Guitarespielen überhaupt beobachtet werden müssen, kennen gelernt hat, sind die hieher gehörigen unter Nro. II. des zweiten Bandes gegebenen Uebungen mit strenger Beobachtung aller vorausgeschickten Regeln und Belehrungen allmählich in Anwendung zu bringen. Diese Beispiele dienen zu dem Ende, durch deren fleißige und zweckmäßige Übung sowohl im Notenlesen und im richtigen Gebrauche der Finger überhaupt einige Fertigkeit zu erlangen, als auch den in der Musik so wichtigen und unentbehrlichen Takt einiger Maßen zu erlernen. Sie zerfallen deswegen in 3 Abtheilungen. Die Beispiele der ersten Abtheilung unter A dienen zum ersten Übungsversuch im Lesen und Spielen der Noten am untersten Ende des Griffbretes. Hierbei ist weder ein Takt noch sonst etwas zu beobachten; bloß die Noten richtig, sicher und fertig lesen, und auf der Guitare finden und angeben zu lernen, ist der Zweck dieser Uebungen. — Bei den Beispielen der zweiten Abtheilung unter B hingegen, welche die harten und weichen Tonleitern oder Scalen von den gewöhnlichen Tönen enthalten, wo jeder noch besonders eine Übung von verschiedenen Intervallensprüngen beigefügt ist, soll man durch deren fleißige und aufmerksame Übung nicht allein das Notenlesen und den Mechanismus der Finger zur größern Fertigkeit bringen, sondern auch schon zugleich den Takt begründen.

Um aber nach dem Takte zu spielen, wird erfordert, daß man: 1.) ehe, als man zu spielen anfängt, folgende drei Punkte betrachte:

a) Die Vorzeichnung, oder den Ton und die Tonart, damit man wisse, ob und welche Noten in dem vorsehenden Tonstücke erhöht oder erniedrigt genommen werden müssen.

b) Die Taktart, wobei jedoch auch noch eine vorläufige genaue Eintheilung oder Zergliederung der Noten

und Pausen des ganzen Tonstückes rücksichtlich ihres Werthes nach den einzelnen Streichen jeden Taktes nöthig ist, das mit man sich dadurch auf die verschiedenen Fälle, welche in dem vorliegenden Tonstücke in Absicht auf diese Eintheilung vorkommen, vorbereite und zum Voraus wisse, was auf jeden Schlag zu spielen seyn wird.

c) Das *Tempo*, oder die Geschwindigkeit der Bewegung des Taktes. Dieses muß der Anfänger aber lieber langsamer, als geschwinder nehmen, weil er sonst wegen Mangel an mechanischer Fertigkeit der Finger gehindert wird, den Takt zu halten.

2tens Die Streiche der Taktart müssen nach diesem sich selbst bestimmten Tempo mit der Hand oder dem rechten Fuße (beim Guitarespielen kann natürlich nur das letztere Statt finden) durch das ganze Tonstück hindurch geschlagen, oder doch wenigstens mit dem Munde gezählt, und die musikalischen Figuren darnach vorgetragen werden. Denn nur dadurch allein, daß man die Takttheile entweder schlägt oder zählt, wird man in den Stand gesetzt, nach dem Takte zu spielen, wo man hingegen ohne jenem Mittel sich gar bald mit dem Takte gänzlich verirret. Endlich ist

3tens Die mechanische Fertigkeit, die im Tonstücke vorkommenden verschiedenen Notengattungen in den durch das gleichmäßige Takt schlagen genau abgemessenen Zeittheilchen des Taktes, gehörig vortragen zu können, ein unentbehrliches Erforderniß. Zu diesem Ende müssen die Tonstücke überhaupt, insbesondere aber die schwierigern Passagen derselben, welche den Schüler hindern, den Takt zu halten, so lange geübt werden, bis man die nöthige Fertigkeit erlangt, Alles streng nach dem Takte zu spielen.

Da diese Übungsbeispiele sämmtlich im Vierteltakt gesetzt sind, und durchaus nur Eine Notengattung, nämlich lauter Viertelnoten enthalten, wovon auf jeden Streich nur Eine zu spielen kommt, so kostet es nur wenig Mühe, und ein Bißchen Geduld und Aufmerksamkeit, beim Üben dieser Beispiele den Takt zu schlagen, oder doch wenigstens zu zählen, um darnach zu spielen; und wenn man dieses hier nicht unterläßt, so ist der Grund zur fernern Beobachtung und völligen Erlernung des Taktes schon gelegt, und man hat einen mächtigen Vorsprung vor andern, welche wohl auf den Mechanismus der Finger, aber nicht auch zugleich auf den Takt die gehörige Rücksicht nehmen. — Die 3. Abtheilung endlich enthält einige angenehme, theils originale, theils arrangirte Tonstücke sowohl für Eine, als auch für zwei Gitaren zur fernern Übung und völligen Erlernung des Taktes. Während der Übungen dieser letzten Abtheilung muß schon das Studium des folgenden zweiten Hauptstückes, welches in kleine Lektionen einzutheilen ist, angefangen werden.

II. Hauptstück.

Vom Studio der Accorde.

§. 129. Nach diesen, in Folge der bisherigen Vorlesungen und Übungen erlangten notwendigen Vorkenntnissen, sind das Studium und die Übungen in Accorden zuerst vorzunehmen, weil diese auf der Guitare als einem vorzüglich zur Ausübung der Harmonie gewidmetem Instrumente mit vieler Leichtigkeit und Annehmlichkeit ausgeführt werden, und solchergestalt des Schülers Lust und Eifer zu lernen nicht nur nicht ermüdet, sondern vielmehr ermuntert und erhöht wird. Ehe der Schüler aber die wirklichen Übungen in Accorden mit wahrem Nutzen vornehmen kann, muß er sich vorerst

- I. Mit den verschiedenen Gestalten, in welchen die Accorde erscheinen, und
- II. Mit der Art und Weise, wie sie in der linken und rechten Hand am geschicktesten ausgeführt werden, gehörig bekannt machen.

I. Von den Gestalten der Accorde.

Volle, gebrochene Accorde. Arpeggio.

§. 130. Die Accorde erscheinen in dreierlei Gestalt, entweder voll, gebrochen oder im Arpeggio.

§. 131. Voll heißt ein Accord, wenn alle dazu gehörigen Töne zugleich, oder vereinigt angegeben werden, und in Noten gerade senkrecht unter einander stehend gesetzt sind, z. B.



§. 132. Gebrochen hingegen nennt man jene Accorde, wo die Intervalle derselben einzeln auf einander folgend gespielt, und auch in Noten so geschrieben werden, z. B.



§. 133. Wenn endlich die Intervalle gebrochener Accorde dergestalt in Absätzen auf einander folgen, daß auf einen Laßtstreich mehrere Töne des Accordes kommen, so nennt man diese Figur insbesondere Arpeggio, welches auf der Guitare vom häufigsten Gebrauche ist, und in sehr mannigfaltigen Gestalten erscheint, z. B.



§. 134. Vergleichung gegen einander.



II. Von Ausführung der Accorde.

Wortläufige allgemeine Bemerkungen darüber.

§. 135. Ehe das Studium von der Ausführung der Accorde mit voller Klarheit vorgenommen werden kann, muß man merken:

stens Nicht nur die Töne der vollen, sondern auch die der gebrochenen oder im Arpeggio erscheinenden Accorde, müssen mit den Fingern der linken Hand immer zusammen vereint gegriffen werden. Denn wollte man bei gebrochenen oder arpeggierten Accorden die Finger von den übergriffenen Saiten gleich wieder aufheben, und die zum Accorde gehörigen Töne, so wie sie folgen, nach einander nehmen; so würden


a) Die übergriffen gewesenen Saiten auf solche Art einiger Maßen leer erklingen, wodurch nicht selten eine das Gehör sehr beleidigende Disharmonie entstände; überhaupt aber würden


b) Die Töne, die, da sie zusammen einen Accord ausmachen, in einander gleichsam verschmelzen und bis zum Eintritt eines andern Accordes, wenn nicht etwa durch Pausen ausdrücklich das Gegenteil angezeigt ist, fortklingen sollen, in ihrem Klingen unterbrochen und von einander abgerissen, zerhackt erklingen, wodurch das Angenehme und Fließende völlig verloren ginge. Endlich würde noch

c) Die Fertigkeit bedeutend gehindert werden, wenn man die Finger, da die häßlichen Töne oft gleich wieder vorkommen, bald aufheben, bald wieder niedersetzen möchte. Weil es also, wie man nun eben gehört hat, nöthig ist, auch die Töne gebrochener oder im Arpeggio erscheinender Accorde stets in einem Griff zu bereinigen, so muß man bei dieser Accorden immer etwas vdraussehen, um die Intervalle derselben zu wissen, welche zusammen zu greifen sind.


stens Bei solchen Accorden, wo zwei Töne auf eine und dieselbe Saite fallen, muß, um sie zugleich nehmen zu können, der tiefere Ton auf der nächst tiefern Saite genommen werden, z. B. in diesem Accorde

fallen die Töne b und d beide auf die Saite B; daher nimmt man den tiefern Ton b nicht auf der B Saite, weil auf dieser der Ton d genommen werden muß, sondern auf der nächst tiefern Saite G auf dem 4. Bunde (Siehe Tabla-

tur), welcher auch denselben Ton b hervorbringt; ferner in diesem Accorde , wo noch der Ton g beigefügt ist, wird dieser Ton g nicht auf der Saite G, weil diese im gegenwärtigen Falle mit dem Tone b besetzt ist,

sondern auf dem 6. Bunde der 3. Saite D (S. Tabl.) genommen; dann in diesem Accorde , wo die obersten zwei Töne b u. g beide auf die 6. Saite e fallen, wird der tiefere Ton g nicht auf der e-Saite, weil auf dieser der Ton b genommen wird, sondern auf dem 8. Bunde der 5. Saite B (S. Tabl.) gegriffen; folglich muß auch der Ton d von der 5. Saite B weichen, und auf die 4. Saite G auf den 7. Bund (S. Tabl.) gehen, und eben so muß auch der Ton b Platz machen, und auf dem 9. Bunde der 3. Saite D sich festsetzen, weshwegen endlich der tiefste Ton g von der 4. Saite bis auf die 2. Saite A auf den 10. Bund verdrängt wird (S. Tabl.). Einen ganz besondern Fall aber geben endlich folgende Accorde, welche vorzüglich bemerkenswerth sind:

1.) 2.) 3.)



u. d. gl., wo man bei dem ersten den Ton e

auf der sechsten Saite e leer, und die andern 3 Töne b, d u. gis auf den 3 tiefen Saiten D, G, B in der 7. Lage nehmen muß; eben so muß auch bei dem zweiten Accorde der Ton b auf der zweiten Saite B selbst leer, die andern 3 Töne fis, a, dis aber müssen auf den 3 Saiten A, D, G in der 7. Lage genommen werden; wie auch endlich beim dritten Accorde der Ton g auf der 4. Saite G leer genommen wird, und die andern 3 Töne cis, e, bes, auf den 3 tiefsten Saiten E, A, D in der 7. Lage gegriffen werden müssen. Man sieht, daß in solchen Fällen höhere Töne auf den tiefen Saiten genommen werden müssen, weil ein tieferer Ton durch eine höhere Saite leer hervorgebracht wird.

Stets Accorde, welche in zweierlei verschiedenen Lagen, nämlich in einer tiefen auf den höhern Saiten, und umgekehrt in einer höhern auf den tiefen Saiten ausführbar sind, werden in jener Lage genommen, welche durch den Vergleich des Vorausgehenden mit dem Nachfolgenden als die zweckmäßigere oder geschicktere erachtet wird. Zum Bei-

spiele, wenn folgende Accorde  vorkommen, welche in der ersten Lage auf den höhern

Saiten, und in der 5. Lage auf den tiefen Saiten ausführbar sind, so wählt man die erste Lage, wenn die vorhergehende oder nachfolgende Passage dieser Lage näher, mithin bequemer zur Hand liegt, als der fünften Lage; umgekehrt hingegen verfährt man, wenn die Hand in einer höhern Lage wäre, denn in diesem Falle benützt man statt der entferntern 1. Lage lieber die 5te, wo diese Accorde auch genommen werden können. Wenn jedoch in solchen Fällen der Sprung zu einer, oder zur andern Lage gleich weit entfernt wäre, so zieht man die bequemere, welche meistens die tiefere ist, der minder bequemen (gewöhnlich der höhern) vor. Übrigens erhellt daraus, daß man, um die zweckmäßigere Lage nicht zu verfehlen, oder um verständig und kunstgerecht zu spielen, stets das Vorausgehende mit dem Nachfolgenden vergleichen; also voraussehen, und denken und urtheilen müsse.

Regeln für die linke Hand.

§. 136. Die Vorschriften über das Verhalten der Finger der linken Hand bei Ausführung von Accorden betreffen dreierlei:

a) Die Stellung der Finger; b) die Ordnung derselben unter sich, und c) den Gebrauch des Daumens.

a) Von der Stellung der Finger bei Accorden.

§. 137. Die Finger der linken Hand werden in Absicht auf ihre Stellung bei Ausführung der Accorde auf zweierlei Art gebraucht; sie werden nämlich entweder hohlgebogen, oder flach über die Saiten gesetzt. Hohlgebogen oder gekrümmt stellt man die Finger, wenn man mit einem Finger nur Eine Saite zu übergreifen hat; flach hingegen, wenn mit einem Finger mehrere Saiten niedergedrückt sind. Die hohlgebogene Stellung verüben alle

II.

Finger ohne Ausnahme, z. B.



Die flache Stellung aber, welche der Quergriß heißt, kommt allein dem Zeigfinger, nur selten auch dem 4. oder

Kleinen, niemals aber einem andern Finger zu (§. 138, 2 tenß), z. B.

b) Von der Ordnung der Finger bei Accorden insbesondere.

§. 138. Die bei Ausführung der Accorde in der linken Hand zu beobachtende Fingerordnung ist folgende:
 1 tenß Wenn jede Saite auf einem andern Bunde zu übergreifen ist, so wird der 1te Bund jener Lage, in welcher die Hand seyn muß, mit dem 1. Finger, der 2. mit dem 2ten, der 3. mit dem 3ten, und der 4. Bund mit dem 4ten Finger gegriffen, z. B.

Ausnahmen. a) Wenn nur 2 oder 3 Saiten zu übergreifen sind, wovon eine tiefere auf den 1ten Bund, und eine höhere auf den 2ten Bund zu drücken ist, so nimmt man statt des 1ten und 2ten Fingers, den ersten und dritten, z. B.

b) Eben so nimmt man, wenn eine tiefere Saite auf dem 2ten, und eine höhere auf dem 3ten Bunde zu greifen ist, statt des 2ten und 3ten Fingers, den 2ten und 4ten, z. B.

γ) Auch, wenn eine tiefere Saite auf den 1ten, und eine höhere auf den 3ten Bund zu drücken ist, nimmt man statt des 1ten und 3ten Fingers, den ersten und vierten, z. B.

2 tenß Wenn mehrere Saiten auf einem und demselben Bunde zu nehmen sind, so bewerkstelliget man dieß auf zweierlei Art; man übergreift nämlich diese Saiten bald nur mit Einem Finger allein, wodurch man den sogenannten Quergriß erhält, und zwar den Kleinen, wenn nur 2 oder 3 Saiten, und den großen, wenn 4 oder 5 Saiten mit Einem Finger übergreifen werden, bald mit mehreren Finger zugleich, wodurch der so zu nennende gedrängte Griß entsteht. — Der Quergriß, welcher allein vom Zeigfinger, nur selten auch vom Kleinen, niemals aber von einem andern Finger ausgeübt wird (§. 137), indem man mit jenem die auf einem und demselben Bunde niederzudrückenden Saiten durch sein Überlegen quer übergreift, wird gebraucht, wenn auf dem Bunde, welcher dem Zeigfinger zu übergreifen zukommt, mehrere Saiten zu drücken sind, z. B.

Kleine Quergriffe. **Große Quergriffe.**

der Regel nur die Finger 2, 3 und 4, niemals aber diese in Gesellschaft des Zeigfingers bilden, wird gebraucht, wenn auf jenen Bänden, welche nicht der Zeigfinger zu versehen hat, mehrere Saiten auf einem und demselben Bunde zu greifen kommen. In Absicht auf die Ordnung der Finger verfährt man dabei folgender Massen:

a) Wenn 3 Saiten auf einem Bunde zu greifen sind, so nimmt man den 2ten Finger für die tiefste, den 3ten für die höhere, und den 4ten für die höchste von diesen auf einen und denselben Bund zu drücken kommenden Saiten, z. B.

II. I.

b) Wenn 2 Saiten mit den Fingern 2 und 3 auf einem Bunde zu greifen sind, so nimmt man für die tiefere den zweiten, und für die höhere den dritten Finger, z. B.



c) Eben so nimmt, wenn nur 2 Saiten, aber von den Fingern 3 und 4 auf einem Bunde niederzudrücken sind, der 3te Finger die tiefere, und der 4te die höhere Saite, z. B.



Ausnahmen. a) Statt des Quergriffes wählt man lieber den gedrängten Griff mit dem Zeig- und Mittelfinger bei den Accorden der untersten Lage, wo es entweder mitklingende leere Saiten erfordern, oder überhaupt nicht nöthig ist, darauf Bedacht zu nehmen, daß dadurch ein Finger verloren geht, z. B.



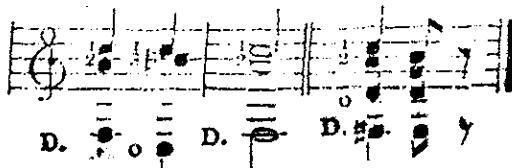
Anmerkung. Die letzten 3 Accorde, nämlich die von D, A, D werden nur dann mit dem gedrängten Griff des Zeig- und Mittelfingers genommen, wenn man in der 1. Lage spielt. Herrscht hingegen die 2te Lage, so müssen sie mit dem Quergriffe ausgeführt werden.

b) Statt des gedrängten Griffes wählt man oft lieber den Quergriff des kleinen Fingers, jedoch nur in diesem einzigen Falle:

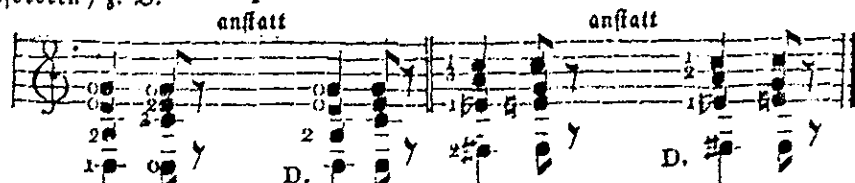


c) Vom Gebrauche des Daumens.

§. 139. Bei Ausführung der Accorde, wie auch der größern Intervallensprünge von Sexten, Septimen, Octaven u. s. w. (niemals aber bei Stalengängen und kleinern Intervallenprüngen) wird zum Ubergreifen der 1. Saite E auf den ersten und zweiten Bund jener Lage, in welcher die Hand ist, stets der Daumen genommen, z. B.



Annahme. Bei Accorden, wo die obere Stimmen auf die tiefern Saiten zu liegen kommen, wodurch das Herausgreifen des Daumens erschwert wird, nimmt man lieber, wenn es thunlich ist, den Zeig- oder Mittelfinger, je nachdem es die Umstände erfordern, z. B.



Anmerkung. Viele brauchen den Daumen auch sogar zum Ubergreifen der 2. Saite; allein, da die kleinern und zarteren Damenhände außer Stand sind, dieß auch zu thun, und es auch ganz überflüssig und entbehrlich ist, mithin gar keinen Vortheil verschafft, so kann dieser Gebrauch niemals gebilligt, noch vielweniger unter die allgemeinen Regeln mitaufgenommen werden.

Übersicht und Vergleichung der Accordgriffe gegen einander.

§. 140. Vergleicht man nun die Griffe gegen einander, durch welche die mannigfaltigsten Accorde auf der Guitare hervorgebracht werden, so findet man, daß es nur wenige von einander wirklich verschiedene Griffe gibt, weil in den höhern Lagen die nämlichen Griffe, jedoch mit andern Accorden zum Vorschein kommen, welche in der untersten Lage Accorde geben. Gleichwie nämlich, (da das Griffbret durch die Bünde in eine Folge von halben Tönen

(S. 106.) eingetheilt ist) die in E, A, D, G, B und e gestimmten Saiten, wenn man sie alle auf den 1. Bund niederdrückt, die Töne F, Ais, Dis, Gis, Bis (c) und f hervorbringen; auf dem 2. Bunde die Töne Fis, B, E, A, Cis und fis geben, d. i. die Saiten dadurch immer in den nämlichen Intervallen von einander abstehen, nur allesammt immer um $\frac{1}{2}$ Ton höher werden; eben so muß der nämliche Griff, welcher in der untersten Lage einen Accord, z. B. den von C hervorbringt, von Bund zu Bund anwendbar seyn, und mit dem Aufsatze auf dem 1ten Bunde (in der eigentlichen 1ten Lage) den Accord von Cis oder Des — auf dem 2ten Bunde den Accord von D — auf dem 3ten Bunde den Accord von Dis oder Es — u. s. f. geben. Nur, wenn man die unterste Lage verläßt, müssen, um den nämlichen Griff zu bilden, die Finger verwechselt werden, weil die Saiten, welche in der untersten Lage unübergriffen oder leer zum Accorde stimmten, nun auch übergriffen werden müssen, damit sie im nämlichen Verhältnisse zum Accorde stimmen. Es kommen demnach auf der Guitare ungefähr folgende Hauptgriffe vor, welche alle auf allen Bünden anwendbar sind, aber auf jedem Bunde einen andern Accord hervorbringen:

In der harten Tonart.

Gewöhnliche Accordgriffe in der untersten Lage.	Die nämlichen Griffe, aber mit andern Accorden in der		
	I.	II.	III. Lage u. f. w.
			
			
			

Des ersten Lehrkurses zweite Abtheilung.

In der weichen Tonart.

Gewöhnliche Accordgriffe
in der untersten Lage.

Die nämlichen Griffe, aber mit andern Accorden in der
I. II. III. Lage u. s. w.

Regeln für die rechte Hand.

§. 141. Die bei Ausführung der Accorde in der rechten Hand zu befolgenden Regeln sind von dreierlei Art: a) Regeln, welche die Ausführung der vollen, b) Regeln, welche die Ausführung der gebrochenen Accorde im *Arpeggio*, und c) Regeln, welche den Vortrag der Accorde bestimmen.

a) Ausführung der vollen Accorde.

§. 142. Bei Ausführung voller Accorde sind folgende Regeln zu beobachten:

1) Bei vollen sechsstimmigen Accorden streift man die 6 Saiten von unten hinauf entweder mit dem Daumen allein aus, oder man spielt bloß die 3 Basssaiten mit dem Daumen, die 3 Diskantsaiten aber mit den 3 Fingern dergestalt schnell auf einander folgend an, daß alle 6 Saiten zugleich zu erklingen scheinen, z. B. *)

*) Die Ausführung dieser und aller folgenden Beispiele muß der Lehrer dem Schüler gehörig zeigen, damit dieser die Art und Weise beobachten und dann nachahmen könne.

Volle sechsstimmige
Accorde.

Anmerkung. Das bloße Ausstreifen mit dem Daumen ist nicht zu empfehlen, man brauche es nur selten und zu besondern Wirkungen. Besser ist es, die vollen sechsstimmigen Accorde auf die zweite Art auszuführen, wozu freilich einige Geschicklichkeit erfordert wird, aber durch häufige Uebung erlangt man Alles.

2ten Die vollen fünfstimmigen Accorde werden einmal, wenn die Saiten nach der Reihe, ohne daß dazwischen eine unberührt bleiben soll, anzuschlagen sind, so wie die vollen sechsstimmigen Accorde ausgeführt; dann aber, wenn eine Saite inzwischn nicht berührt werden darf, nimmt man für jede Saite einen besondern Finger, folglich muß selbst der kleine Finger zum Anschlage der 6. Saite e genommen, und jeder der 3 übrigen Finger um eine Saite dem Daumen zu verrückt werden, z. B.

Volle fünfstimmige
Accorde.

3ten Bei vollen vierstimmigen Accorden wird bloß der Bass mit dem Daumen, die 3 andern Stimmen aber werden mit den 3 Fingern gespielt. Dabei wird man bemerken, daß, wenn die 3 obern Stimmen nicht gerade auf die 3 höhern Saiten zu liegen kommen, die Finger bald allesammt, bald aber nur theilweise dem Daumen zu verrückt werden; folglich dieselben ihre gewöhnlichen Saiten verlassen, und der Zeig- und oft selbst der Mittelfinger auch die Basssaiten ausschellen müssen, z. B.

4ten Die vollen dreistimmigen Accorde werden so ausgeführt, daß den Bass stets der Daumen spielt, die 2 andern Stimmen aber von dem Zeig- und Mittelfinger genommen werden. Hier wird man sehen, daß der Daumen, wenn der Bass auf die 4. Saite G fällt, außer den ihm gewöhnlich zukommenden Basssaiten auch oft diese 4. Saite G anschlagen muß; so wie im Gegentheile, wenn die 2 höhern Stimmen auf die tiefern Saiten zu liegen kommen, die zwei Finger, wie bei den vierstimmigen Accorden, auch die ihnen gewöhnlich nicht zukommenden Basssaiten übernehmen müssen, z. B.

b) Ausführung gebrochener Accorde.

§. 143. Die Fingerordnung bei gebrochenen Accorden beruht auf folgenden Regeln:

1ten Die Bassnote *) werden durchaus ohne Rücksicht auf Saiten mit dem Daumen gespielt; die andern höhern Stimmen aber werden, ebenfalls wieder ganz ohne Rücksicht auf Saiten, wenn es ihrer nicht mehr, als zwei sind,

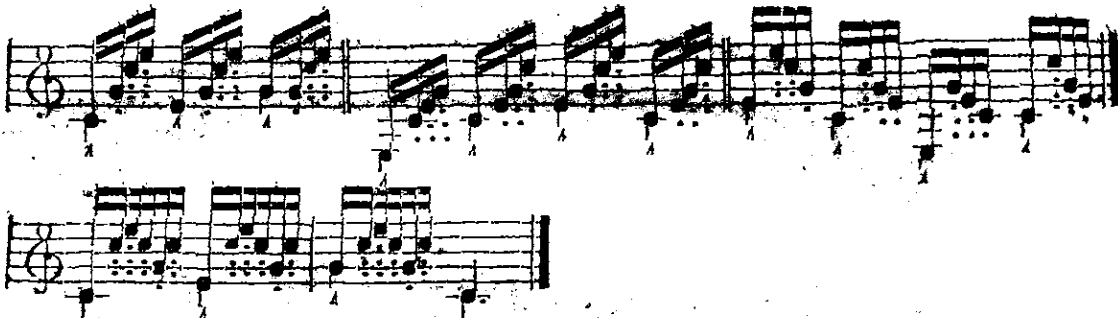
*) Man erkennt den Bass dadurch, daß die Stiele der Noten, welche ihn bezeichnen, in der neuern Schreibart stets abwärts gehen, indem die Noten der übrigen Stimmen ihre Stiele immer aufwärts haben.

stets nur mit dem Zeig- und Mittelfinger, (wie bei a); wenn es ihrer aber drei sind, mit dem Zeig-, Mittel- und Goldfinger (wie bei b) ausgeführt, z. B.

a)



b)



Ausnahme. Wenn ein fünf- oder sechsstimmiger Accord bergestalt im Arpeggio erscheint, daß die Saiten von unten hinauf, oder von oben herab nach der Reihe anzuspielden sind, so muß von unten hinauf der Daumen außer den ihm zugehörigen Bass auch noch die folgende, oder die zwei folgenden Saiten, wie bei den vollen 5 oder 6stimmigen Accorden, nehmen, und die 3 Finger schnellen die 3 Diskantsaiten aus; von oben herab aber muß der Zeigfinger außer der ihm zukommenden 4ten Saite 3 auch noch die folgende, oder die zwei folgenden Basssaiten streifen, so, daß der Daumen nur wieder seinen Bass nimmt, z. B.



stens Die erst erwähnte Ausnahme abgerechnet, darf weder der Daumen, noch einer der drei Finger zwei verschiedene Saiten unmittelbar nacheinander auf sich nehmen.

a) Wenn das Arpeggio bergestalt über 5, oder 6 Saiten geht, daß 4 zu 4 Saiten anzuspielden sind, der Daumen und die 3 Finger so verwendet werden, daß der erste stets nur die tiefste von den 4 Saiten spielt, die letztern aber die höhern 3 Saiten nehmen; die dabei nöthige Rückung von den 4, zu andern 4 Saiten geschieht, je nachdem es die Umstände erfordern, bald mit dem Daumen, bald mit dem Zeig- oder einem andern Finger, z. B.



b) Wenn ein Arpeggio, welches über 5 oder alle 6 Saiten geht, Glieder von 3 Saiten enthält, so wird für die tiefste von diesen der Daumen, für die übrigen höhern 2 Saiten hingegen stets nur der Zeig- und Mittelfinger genommen, wobei die Rückung von den 3 zu andern 3 Saiten ebenfalls nach Umständen bald mit dem Daumen, bald mit dem Zeig- oder Mittelfinger geschieht, z. B.

*) Diese Triolen werden angesehen, als wären es drei verschiedene Stimmen, welche auf 3 verschiedenen Saiten liegen; folglich werden sie auf einer Saite ganz so, wie die vorhergehenden drei Triolen gespielt.

c) Wenn die Accorde bergestalt im Arpeggio erscheinen, daß, je zwei und zwei Noten betrachtet, nach einer tiefern eine höhere, oder umgekehrt, nach einer höhern eine tiefere Note gleichartig fortgesetzt über 5 oder 6 Saiten gehend folget; so braucht man dabei nach der Regel nur zwei Finger, und zwar entweder den Daumen und Zeigfinger, oder den Zeig- und Mittelfinger, je nachdem es die Umstände erfordern, oder bequemer ist. Doch kann man diese Gattung des Arpeggio, wenn nicht etwa eine Saite zweimal nach einander anzuschlagen wäre, so ausführen, daß nur auf den 3 Basssaiten der Daumen mit dem Zeigfinger spielt, auf den 3 Diskantsaiten aber die ihnen gewöhnlich zukommenden Finger sich beschäftigen, z. B.

Streng nach der Regel.

oder

u. d. gl.

Stets Wenn bei gewissen Arpeggien eine Saite zweimal nach einander anzuspielen ist, so darf dieß niemals nur Ein Finger thun, sondern es müssen dazu zwei Finger wechselweise gebraucht werden, und zwar in den Fällen, wie bei a, wechselt der Daumen mit dem Zeigfinger, in jenen, wie bei b, der Zeig- mit dem Mittelfinger, und in jenen, wie bei c, der Mittel- mit dem Goldfinger, als:

u. d. gl.

4ten Wenn auf einer höhern Saite ein Ton mehrere Male nach einander zu spielen ist, während bloß der Bass mehrere Intervalle der Harmonie durchgeht, so wird die höhere Saite wechselweise mit dem Zeig- und Mittelfinger gespielt, die Bassnote aber werden durchaus mit dem Daumen genommen, z. B.

5tens Wenn zwar ein Ton mehrere Male auf einer höhern Saite vorkommt, aber öfters zugleich 2 oder 3 Töne mitzuspielen sind, oder dieselben langsam fortschreiten, so werden solche hinter einander folgende Töne nur mit einem Finger vorgetragen, z. B.



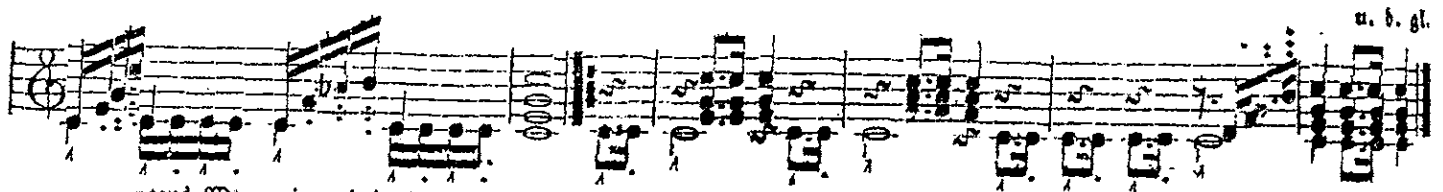
6tens Wenn eine höhere Saite mehrere Male nach einander schnell gespielt werden muß, ohne daß zugleich ein Bass zu nehmen ist, so braucht man dabei den Daumen, Zeig- und Mittelfinger auf folgende Weise:



7tens Wenn eine und dieselbe Saite mehrere Male nach einander zu spielen ist, wo aber jedesmal auch zugleich ein Bass mitgenommen werden muß, so verrichtet den Anschlag der höhern Saite nur ein Finger, und die Bassnote auf den Basssaiten werden mit dem Daumen, jene auf den höhern Saiten mit dem Zeigfinger, oder es werden, wenn die Noten von langsamer Gattung sind, wohl auch alle Bassnote mit dem Daumen allein genommen, z. B.



8tens Wenn ein Bass Ton 2, 3 oder mehrere Male nach einander auf der nämlichen Saite ohne Begleitung einer höhern Stimme zu spielen ist, so braucht man wechselweise den Daumen und Zeigfinger, z. B.



9tens Wenn ein und derselbe Bass Ton mehrere Male nacheinander anzuspielen ist, während aber auch höhere Saiten ange schlagen werden müssen, so nimmt man in diesem Falle die Bassnote mit dem Daumen allein, ohne nämlich den Anschlag derselben mit dem Zeigfinger wechselweise zu verrichten, z. B.



10tens Wenn bei dreistimmigen Accorden der Bass stufen- oder sprungweise auf- oder absteigend vorkommt, so wird er zwar, wenn das Tempo nicht geschwinde ist, meistens mit dem Daumen gespielt (wie bei a); allein, wenn er öfters von einer Saite zur andern hin und her schreitet, oder das Tempo schnell geht, so muß auch der Zeigfinger dabei ausschelfen, (wie bei b), als:



11 tenst: Wenn die Accorde bergestalt im Arpeggio erscheinen, daß die obere Stimmen melodische Figuren bilden, welche durch drei tiefere Töne des Accordes zu accompagniren sind, so werden die obere melodischen Töne mit dem Mittel- und Goldfinger, die 3 tiefere accompagnirenden Töne aber mit dem Daumen und Zeigfinger ausgeführt, so, daß man die zwei tiefsten mit dem Daumen, den höchsten von den 3 begleitenden Tönen aber stets mit dem Zeigfinger spielt, wie folgende Beispiele weisen:

Three musical staves illustrating arpeggiated chords. Each staff shows a sequence of chords with notes and stems. Fingerings are indicated by letters 'A' (Daumen) and 'Z' (Zeigfinger) under the notes. The first staff is labeled 'u. d. gl.', the second 'u. d. gl.', and the third 'u. d. gl.'.

12 tenst: Sind bei so gearteten Accorden die obere melodischen Töne nur mit zwei tiefere Tönen zu begleiten, so werden die ersten ebenfalls mit dem Mittel- und Goldfinger, und die letzten mit dem Daumen und Zeigfinger genommen, wenn die 2 tiefere accompagnirenden Töne nicht etwa auf die 1. und 2. Saite fallen, in welchem Falle sie mit dem Daumen allein gespielt werden müssen; wodurch dann auch für die obere melodischen Töne der Zeigfinger verwendet werden kann und muß; z. B.

Die accompagnirenden Töne:

Mit dem Daumen und Zeigfinger.

u. d. gl.

Musical staff showing arpeggiated chords with fingerings. The notes are marked with 'A' and 'Z' to indicate fingerings. The staff is labeled 'u. d. gl.'.

Mit dem Daumen allein.

u. d. gl.

Musical staff showing arpeggiated chords with fingerings. The notes are marked with 'A' and 'D' to indicate fingerings. The staff is labeled 'u. d. gl.'.

c) Arten des Vortrags der Accorde.

§. 144. Der Vortrag der Accorde ist fünferlei: entweder werden sie gehalten oder gedämpft, oder mit gewöhnlichem Anschlage, oder gestreift, oder mit Staccato vorgetragen.

In Absicht auf das Aushalten der langen, und Dämpfen der kurzen Noten sehe man die §§. 118 und 123. Wollen fünf- und sechsstimmige Accorde werden jedoch nicht mit den Fingern, weil man mit diesen höchstens nur 4 Saiten berühren kann, sondern mit der flachen Hand gedämpft, z. B.

Nicht aber so vorgetragen:

Musical staff showing a chord with a specific attack. The notes are marked with '7' and '4' to indicate fingerings. The staff is labeled 'u. d. gl.'.

Der gewöhnliche Anschlag ist dieser, wie bisher gelehrt worden (§. 122), wo jede Note auf solche Art gewöhn-

Das Streifen unterscheidet sich vom gewöhnlichen Anschlage dadurch, daß man von unten hinauf mit dem Daumen, von oben herab hingegen mit dem Zeigfinger (niemals aber mit einem andern Finger) über jene Saiten, welche nach der Bezeichnung mit einem Bogen über den Noten (S. 96) zu streifen sind, dergestalt leicht hingeleitet, daß man nur die erste Saite eigentlich anschlägt, die übrigen aber bloß durch jenes leichte Hingleiten über dieselben klingend macht, wie schon oben S. 142 bei den vollen sechsstimmigen Accorden erklärt worden, z. B.

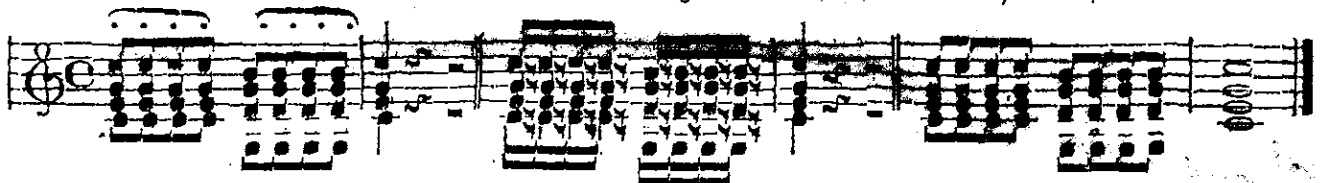
Nicht aber so vorgetragen:



Beim Staccato endlich müssen die Töne kurz abgestoßen, und gleich darauf, wenn auch keine Pausen da sind, gedämpft werden, z. B.

Vortrag.

Nicht aber so:



Auf jede dieser verschiedenen Arten, die Accorde vorzutragen, muß man in der Ausübung ein aufmerksames Augenmerk richten, um derlei wichtige Nuancirungen nicht zu übersehen, und dadurch fehlerhaft zu spielen.

Von den nun vorzunehmenden Accordübungen.

§. 145. Nunmehr muß der Schüler, nachdem er das Studium dieses Hauptstückes gehörig vollendet, und zufolge desselben die Gestalten, in welchen die Accorde erscheinen, und die Regeln, nach welchen sie sowohl in der linken, als rechten Hand in allen Fällen ausgeführt werden, kennen gelernt hat, die zu diesem Hauptstücke gehörigen unter Nro. III. des praktischen Theiles gegebenen harmonischen Grund- und andern Übungen, welche so eingerichtet sind, daß sie zugleich zur Entwicklung der Fertigkeit der Finger der linken und rechten Hand dienen, mit steter und genauester Beobachtung der hierüber gegebenen Regeln, und ohne Verabräumung des Taktes vornehmen. — Diese Übungen zerfallen in drei Abtheilungen. Die erste Abtheilung unter A enthält Übungen in Accordgriffen der untersten Lage durch einfache Kadenz mit den gebräuchlichsten Arpeggien in beiden Tonarten aller Töne. — Die zweite Abtheilung unter B enthält die Accordgriffe der höhern Lagen in verlängerten Kadenz ohne Arpeggien in beiden Tonarten aller Töne. — Die dritte Abtheilung enthält einige angenehme progressive, theils originale, theils arrangirte Tonstücke für die Guitare allein zur fernern Übung in Accordgriffen, wobei der Takt aufs strengste zu berücksichtigen ist.

Während der Übungen der 2. und 3. Abtheilung müssen jene der 1. Abtheilung, so wie auch die frühern Übungsstücke nebenher fleißig wiederholt werden, um sie immer vollkommen zu erlernen. Wenn der Schüler die zweierlei Kadenz, und die Übungsstücke dieses Hauptstückes gehörig erlernt hat, dann erst ist er fähig, das melodische Studium des zweiten Lehrkurses anzutreten.


Ende des ersten Lehrkurses theoretischen Theiles.

D r u c k f e h l e r.

Seite 8, von unten die 2. Zeile der Anmerkung; statt e lies e.
Oktavlage. Oktavlage.

Seite 9, §. 36, statt g lies g
e c
e e
c c

Seite 27, von unten die 8. Zeile der Anmerkung; statt vor lies vor.

Seite 33, im vorletzten Notenbeispiele; statt  lies 