

87725

Johann Joachim Quantz

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

• Kritisch revidierter Neudruck •
nach dem Original Berlin 1752

Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen

von

Dr. Arnold Schering.



• Eigentum des Verlegers für alle Länder •

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Herzogl. Anhalt. Hof-



Musikalienhändler.

1906.

342
21



Vorwort des Herausgebers.

Neben den theoretischen Schriften von Mattheson, Marpurg, Phil. Em. Bach, Leop. Mozart und Türk bildet der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ von Johann Joachim Quantz¹⁾ die wichtigste Quelle für die Kenntnis der Musikübung und Musikauffassung im 18. Jahrhundert. Zwei Jahre nach dem Code Joh. Seb. Bachs erschienen, mit musterhafter Gründlichkeit abgefasst, auf jeder Seite den vielseitig gebildeten, ausgedehnte Sachkenntnis mit scharfem Urteil verbindenden musikalischen Lehrmeister des grossen Friedrich verratend, fasst das Werk die Grundsätze der musikalischen Praxis der Zeit so treffend und dabei weitherzig zusammen, dass ein

¹⁾ Johann Joachim Quantz wurde am 30. Januar 1697 in Oberscheden bei Göttingen als Sohn eines Hufschmieds geboren. Der Knabe zeigte früh musikalische Anlagen und kam nach dem Code des Vaters (1707) zu seinem Oheim Justus Quantz, Stadtmusikus in Merseburg in die Lehre. Die Anfänge der Komposition studierte er beim Organisten J. Fr. Kiesewetter in Merseburg. Im Jahre 1713 verliess er die Stadt, wanderte nach Radeberg und Pirna, wo er zum ersten Male die Instrumentalkonzerte des soeben berühmt gewordenen Vivaldi kennen lernte, und trat 1716 in die Kapelle des Stadtmusikus Heine in Dresden. Hier, im Eldorado der Komponisten und Musiker, fand er Gelegenheit, seine Anlagen weiter zu entwickeln und namentlich seinen Geschmack an berühmten Vorbildern zu schulen. Reisen nach Wien, wo er aus Zelenkas und Fux' Unterweisungen Nutzen zog und den von ihm nicht sonderlich hoch geschätzten Cartini kennen lernte, und nach Warschau, wo der kurfürstliche Hofstaat häufig Aufenthalt nahm, förderten ihn. Hatte er bisher als Violinist, Crompter und Oboist gegläntzt, so widmete er sich alsbald unter Buffardins Leitung ausschliesslich dem Flötenspiel. Noch war aber seine Ausbildung nicht abgeschlossen. Mit kurfürstlichem Urlaub versehen zog Quantz 1724 im Gefolge des sächsischen Gesandten Lagnasco über die Alpen, um durch damals weltbekannte italienische Musikergrossen die Sanktion seines Talents und seines Könnens zu erlangen. Gasparini in Rom, Scarlatti in Neapel, Vivaldi in Venedig, Mart. Bitti in Florenz und eine Reihe anderer Komponisten und Virtuosen kreuzten seinen Weg, der ihn 1726 weiter über Genf und Lyon nach Paris und London führte. Man muss seine äusserst lebendig geschriebene Selbstbiographie in Marpurgs „Hist.-Krit. Beiträgen“, I, S. 197 ff. lesen, um sich über die ausgezeichnete kritische Befähigung Quantzens, seinen gesunden Musiksinn und hellen Verstand ein Urteil zu bilden. Ueberall aufmerksam prüfend, das Neue leicht auffassend und auf seinen Wert hin abwägend, mag er 1727 mit einem nicht unbeträchtlichen Erfahrungsschatze bereichert in seine Dresdener Stellung zurückgekehrt sein. Als 1733 Friedrich August I. starb und eine Eingabe an dessen Nachfolger um Erhöhung des Gehalts ohne Erfolg blieb, zögerte Quantz nicht, das glänzende Anerbieten Friedrichs des Grossen, als preussischer Kammermusikus und Hofcompositeur mit 2000 Talern Gehalt nach Berlin zu kommen, anzunehmen. 1741 siedelte er dorthin über. Bis zu seinem

Neudruck gerade heute, da wir mitten in einer musikalischen Renaissancebewegung stehen, einer Rechtfertigung nicht bedarf.¹⁾

Jeder, der sich eingehender mit der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiss, dass das Quantzsche Werk mehr ist als eine bloss Anweisung zum Flötenspiel etwa im Sinne einer modernen Flötenschule, und dass es bereits von Zeitgenossen wie Ph. E. Bach und Joh. H. Hiller als allgemeines Lehrbuch des guten Geschmacks in der Musik anerkannt wurde. Charakterisiert die ältern musikalischen Lehrbücher überhaupt ein inniges Zusammengehen von spezifischer Fachkenntnis und allgemeiner musikalischer Bildung, ein Punkt, in dem ihnen so viele neuere nachstehen, so tritt bei Quantz der fachtechnische Teil geradezu hinter dem allgemeinen zurück. Nur etwa ein Achtel des im Original 334 Seiten umfassenden Inhalts wendet sich an den Flötenspieler im besonderen. Alles übrige ist der Behandlung allgemeiner Fragen gewidmet. Es verdient das hervorgehoben zu werden, da der Titel des Buches das Wesen des Inhalts nicht erschöpft und manchen um seine Bildung besorgten Musikfreund von einer näheren Beschäftigung abzuschrecken geeignet ist. Kaum ein zweites, die Musik als freie Kunst behandelndes Lehrbuch des 18. Jahrhunderts bearbeitet den Stoff in ähnlich prägnanter Weise unter Berücksichtigung der verschiedensten Probleme wie das vorliegende, aus keinem wohl auch lässt sich müheloser die Kenntnis dessen erwerben, was einst zum Rüstzeug eines guten Musikers gehörte und heute zum Verständnis und zur Würdigung älterer Musik beitragen kann. Dazu hat das Quantzsche Werk vor andern das voraus, dass es — gleich der Leopold Mozartschen Violinschule — die trockene Elementartheorie unberücksichtigt lässt, die Lehre von den Noten, dem Takte und anderen musikalischen Zeichen nur streift und den für die Geheimnisse des Generalbasses sich interessierenden Leser auf die einschlägige Literatur verweist. Der Verfasser geht von Anfang an auf die Erziehung des guten Geschmacks aus, er gibt

am 12. Juli 1773¹⁷⁷³ in Potsdam erfolgten Code hat er bekanntlich im vertrautesten Verkehr mit dem grossen König gestanden als dessen Flötenlehrer, unermüdlicher Leibkomponist und Autorität in musikalischen Dingen überhaupt.

Als Consetzer entfaltete Quantz eine erstaunliche Produktivität. 300 Flötenkonzerte und 200 andere Stücke, Sonaten, Trios, Quartette für Flöte usw., denen sich ein Band Choralmelodien zu Gellertschen Oden anschliesst, legen Zeugnis ab für seine Schreibgewandtheit und musikalische Phantasie, die selbst dort, wo sie offenbar unter dem Druck der Verhältnisse stand, Gebilde von Anmut und Formvollendung zeitigte. Im Druck erschien nur wenig (s. Eitners Quellenlexikon). Die reichste Ausbeute an Handschriften liefert die Königl. Hausbibliothek in Berlin (s. Katalog von G. Chouret und die von seinem Urneffen Albert Quantz (1877) verfasste Biographie).

Es wäre wünschenswert, dass sich bald eine Feder bereit fände, die das musikalische Lebenswerk dieses begabten, in seiner Gesinnung so echt deutschen Meisters zusammenhängend an der Hand seiner Schöpfungen analysierte. Er war keiner von den ganz Grossen, aber der Besten einer seiner Zeit.

¹⁾ Bereits i. J. 1900 war H. Kretzschmar in seinem Aufsätze „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1900) für einen Neudruck eingetreten.

eine Aesthetik des Vortrags und der musikalischen Formen. Dies jedoch nicht in der encyclopädischen Art Matthesons, dessen „Vollkommener Kapellmeister“ (1739) den Kodex des Musikgeschmacks der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthält, sondern in der Form ungezwungener praktischer Unterweisung, wie sie sich aus dem Verhältnis des Lehrers zum Schüler ergibt. Der Angelpunkt aller Quantz'schen Ausführungen ist die lebendige musikalische Praxis, der Richter in allen Zweifelsfragen das musikalisch gebildete Ohr. Hierin unterscheidet sich sein Werk von ähnlichen früherer Zeit, und deshalb mutet seine Aesthetik so lebensvoll, modern an. Wollte jemand die Probe machen, theoretische Werke von Mattheson oder Marpurg auf ihre Beziehungen zur modernen Musik hin zu prüfen, die Probe würde kläglich ausfallen. Die Quantz'sche Anweisung dagegen stellt Grundsätze auf, die der heutigen Praxis ebenso eignen wie der vor 150 Jahren. Fragen wie die im 6. Abschnitt des 17. Hauptstücks § 10 ff. über die Dynamik des Klavieranschlags, im 11. Hauptstück über die Phrasierung, oder über die Technik des Reingreifens auf der Violine mit Berücksichtigung der kommatischen Unterschiede (XVII. Hauptstück III. Abschnitt § 8 f.), Fragen also, deren Beantwortung heute nicht selten dem „Gefühl“ des Anfängers überlassen bleibt, finden eine gründliche systematische Auseinandersetzung und können noch heute von jedem Elementarmusikschüler mit Nutzen studiert werden.

Liest man das Quantz'sche Buch flüchtig, so könnte es scheinen, als habe dem Künstler und Vortragsmeister Quantz ein gut Teil Pedanterie an. Es gilt jedoch, die an sich etwas schwerfällige Diktion des 18. Jahrhunderts, die Quantz ebensowenig überwinden konnte wie so mancher seiner Kollegen aus dem literarischen Fach, von der Sache selbst und ihren Kerngedanken zu scheiden. Es wird sich finden, dass der Verfasser selten Ueberflüssiges spricht oder sich in Schönrednerei verliert. Eine kräftige persönliche Note würzt seine Ausführungen auch da, wo der moderne Leser keine unmittelbare Anknüpfung mehr findet und sich mit vagen Vorstellungen über die kleinbürgerlichen Verhältnisse der Zopfzeit begnügen muss. Andererseits kann es nur mit Achtung erfüllen, wenn man liest, mit welchem heissem Bemühen die musikalische Elite der Zeit um das klare Erfassen ihrer Kunst rang. Hierher gehört vor allem die Analyse des musikalischen Gefühls, die musikalische Affektenlehre. Um sie widerspruchslos darzustellen, wären freilich neben Quantz noch andere Musikschriststeller der Zeit, besonders Phil. E. Bach, zu zitieren. Quantz selbst aber gibt, obwohl verstreut, genug Hinweise und Bemerkungen, welche Einblick in das Musikempfinden seiner Zeit gewähren. Nicht psychologische Ableitungen sind es, oder Erkenntnisse, gewonnen mit Hilfe philosophischer Deduktion, vielmehr schlankweg aus der Erfahrung genommene und durch Erfahrung hundertmal bestätigte Bewusstseinsstatsachen. Lehrreich in dieser Hinsicht sind besonders die §§ 15—21 des elften und die §§ 5—8 des vierzehnten Hauptstücks. Wer von unsern Musikpädagogen bedient sich heute des so einfachen und unmittelbar überzeugenden Mittels, seinen Schülern diese oder jene Stelle eines Stücks als „prächtig“, „schmeichelnd“, „zärtlich“, „wütend“, „froh“ usw.

zu erklären und sie durch diesen Appell an ihr Gemüt an den sinngemässen Vortrag zu gewöhnen? Welche Armseligkeit des intuitiven Ausdrucksvermögens verrät es, wenn im Vergleich zu Quantzens brillanter Erklärung eines dreisätzigen Instrumentalkonzerts (S. XVIII. Hauptstück § 33 ff.) unseren Schülern das Wesen einer Sonate mit trockenen Schlagwörtern wie „erstes Thema“, „zweites Thema“, „Durchführung“ beizubringen versucht wird! Es liegt in den Kapiteln, in denen Quantz ohne Nebenrücksichten als freier Künstler spricht, ein Schwung und eine Begeisterung, die so manchem Verfasser moderner Schulwerke als Muster vorgehalten werden könnte.

Ein anderer ist Quantz, wenn er nicht als Künstler, sondern als Erzieher spricht. Es mag heute belächelt werden, wenn er Eltern, die Talent an ihren Söhnen bemerken, umständlich Ratschläge erteilt und darlegt, was von einem guten Musikus verlangt werde (s. Einleitung) — zur Zeit, als dies Kapitel geschrieben wurde, lag offenbar Bedürfnis dazu vor, und der Historiker weiss zudem, dass dieses Bedürfnis der Orientierung über musikalische Dinge mit der Zunahme des Musikdilettantismus und des allgemeinen Musikinteresses in Deutschland wuchs. Die Miene des väterlichen Ratgebers, der den jungen Solisten zum ersten Male den Zufällen eines öffentlichen Konzerts preisgegeben sieht, nimmt Quantz im XVI. Hauptstück an. Treuherzig teilt er ihm aus seiner reichen Erfahrung Kunstgriffe aller Art mit, die sich in langer Praxis bewährt haben und den Anfänger vor Unsicherheit oder Verwirrung schützen. Wie tut sich mit einem Schlage das ganze Wesen des alten, auf sich selbst gestellten Virtuositens auf, wenn Quantz am Schlusse jenes Geheimnis enthüllt, das vielleicht als Schlüssel seiner eignen, mehr als dreissigjährigen Erfolge am preussischen Königshofe genommen werden kann und lautet:

„Es ist viel vorteilhafter für einen Conkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält, um seine Zuhörer mehr als einmal überraschen zu können, als wenn er gleich das erste Mal seine ganze Wissenschaft ausschüttet, und man ihn also ein für allemal gehöret hat.“

Es kann kein Zweifel bestehen: Der Virtuose um 1750 war ein anderer als der Virtuose von heute. Dieser tritt als siegsgewisser Beherrscher seines Instruments mit wenigen, monate- oft jahrelang studierten Stücken vor ein tausendköpfiges Publikum, dessen Kollektivbeifall seinen Ruf besiegelt; jener hatte sein Ansehen bei jedem neuen Auftreten vor kleinem Kennerpublikum aufs neue zu erringen, nicht durch technische Fertigkeit allein, sondern viel mehr durch Ausweis eines jederzeit untadeligen Musikgeschmacks und durch die Fähigkeit, sich quasi improvisando kompositorisch zu betätigen. Denn der Hauptreiz, den ein gewähltes Rokokopublikum einer musikalischen Produktion abgewann, bestand in dem lustvollen Uerfolgen der augenblicklichen Einfälle und der spontan geübten Improvisationskunst des oder der Solisten. Wir müssten uns, wäre es anders gewesen, von Friedrich II. als Musiker ein total verschiedenes Bild konstruieren als wir von ihm als geistreichen Schriftsteller und Freund Voltaires besitzen. Ein mechanisches Abspielen der Noten selbst bei gefühl-

vollstem Vortrage, tage-, wochen-, jahrelang fortgesetzt, hätte das unruhige Genie des Königs wohl schwerlich fesseln können.

Was vielmehr im Salon zu Potsdam galt, das galt zur selben Zeit in ganz Deutschland und Italien: Der Virtuose musste während des Vortrags zugleich reproduktiv und produktiv sein, und damit ist ein weiterer Kreis von Fragen angeschnitten, auf die Quantz Antwort gibt. Die Lehre von den „kleinen wesentlichen Manieren“ (VIII. Hauptstück) gehört noch nicht hierher, denn ihre Anwendung besteht lediglich in einer stilreinen Auflösung zeichenmässig überlieferter Abkürzungen (Vorschläge, Mordent, Doppelschlag usw.); wohl aber die der sogenannten „willkürlichen Manieren“, denen Quantz das VIII. Hauptstück und nicht weniger als acht Notentabellen widmet. Wie der Name sagt, ist die Verwendung dieser Verzierungsart der Willkür des Spielers anheimgestellt. Er kann sie anwenden, wann und wo er will, die Regeln des Geschmacks als Regulative vorausgesetzt. Sie eignen sich namentlich für den Adagio-vortrag und bedeuten hier — um einen Ausdruck Quantzens zu gebrauchen — das, was das Salz für die Speise bedeutet. Quantz setzt die Praxis dieser freien Ornamentik mit viel Gründlichkeit auseinander und zeigt an einem Beispiel (S. Anhang), wie dabei vorzugehen sei. Erst wenn man aber im Auge hat, dass alle diese Verzierungen, die das Schulbeispiel hier schwarz auf weiss festhält, spontan geübt wurden, und dabei bedenkt, welcher Summe von Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit es bedurfte, solche Stücke prima vista einem erlauchten Kennerkreise zufriedenstellend vorzublasen, wird man sich das eigenartige Vergnügen vorstellen können, das ein geistig angeregter Kreis, wie ihn Menzel auf seinem bekannten „Flötenkonzert“ schildert, bei solchen Produktionen empfand.¹⁾

Obwohl keine Aussicht vorhanden, dass die freie Improvisationskunst, selbst unter ganz neuen Voraussetzungen, sich in unserm Musikleben wieder einbürgert²⁾ — der moderne Konzertsaal ist ein Feind ihrer intimen Wirkungen und nur die Haus- und Kammermusik käme in Betracht —, so ist es dennoch Pflicht eines jeden für ältere Musik sich Interessierenden, sich über die Grundsätze dieser alten Musikübung aufzuklären, schon um einen gerechten Massstab für die Würdigung alter Conkunst zu gewinnen. Um Missverständnissen vorzubeugen, ist dabei an eins zu erinnern. Quantz ist unbedingter Anhänger des galanten Stils, das heisst jener Schreibweise, die an Stelle der alten kontrapunktischen Polyphonie trat und als Vorläuferin der Kantabilität der

¹⁾ Man beachte u. a. Menzels feingewählte Gesichtspsychologie, die einem Momente anzugehören scheint, da der König mit überlegener Ironie sich zur freien Kadenz anschickt.

²⁾ Es ist ein unfruchtbares Beginnen und kann auf Feinempfindende nur den Eindruck des Stilwidrigen machen, wenn Händelsche Arien oder ältere Violinstücke (z. B. in Davids Hoher Schule des Violinspiels) einzig am Schlusse mit Kadenzen versehen werden (selbst wenn diese als authentisch nachgewiesen sind), wenn nicht die Verzierungspraxis auch auf den übrigen Teil der Arie, der Sonate ausgedehnt wird. Denn nur im letztern Falle wächst die Schlusskadenz als krönendes Schlussglied organisch aus der vorangehenden Ornamentik heraus.

Mozartschen Zeit die gefällige Melodie auf den Schild erhob. Wann diese Stiländerung eintrat, ist nicht aufs Jahr anzugeben, doch ist sicher, dass Joh. Seb. Bach und seine Kunst von ihr nicht beeinflusst wurde.¹⁾ Wenn daher Anweisungen aus dem Lager der „Galanten“, zu denen bekanntlich auch Philipp Emanuel Bach gehört, auf die Kunst Joh. Seb. Bachs und seiner mit den Traditionen des 17. Jahrhunderts zusammenhängenden Generation bezogen werden, so hat das mit äusserster Vorsicht zu geschehen. Namentlich im Punkte des Vorschlags- und Verzierungs Wesens, das die jüngere Generation zwar von der älteren übernahm, aber erstaunlich schnell nach neueren Geschmacksgrundsätzen umgebildet zu haben scheint.

Unveränderte Gültigkeit dagegen auch für die Kunst des alten Bach haben Quantzens Bemerkungen über das Akkompagnement. Sie verdienen das meiste Anrecht auf eingehende Lektüre und Berücksichtigung bei Aufführungen älterer Musik. Nicht minder wichtig sind die Hinweise auf Besetzung des Orchesters und Aufstellung der Spieler (XVII. Hauptstück I. Abschnitt § 14 ff.), auf Vortragsart und Tempo der französischen Tanzstücke (XVII. Hauptstück VII. Abschnitt § 58), wobei wiederum für die ältere Zeit ein geringer Abzug vom Wörtlichen in Rechnung gezogen werden muss.

Verhältnismässig gering ist die Ausbeute an rein historischen Daten. Die Scheu, noch lebende Tonkünstler beim Namen zu nennen, hat Quantz zur Umschreibung gewisser Persönlichkeiten verleitet. Da aber seine Charakteristiken scharf genug sind, liess sich in allen Fällen die Anonymität beheben. Wo geschichtliche Fragen zur Erörterung drängen, wie im XVIII. Hauptstück § 54 f. über Verfall und Emporblühen der Musik im Mittelalter, oder einige Paragraphen später über berühmte Orgel- und Klavierspieler, drückt er sich ungemein vorsichtig aus. Anderwärts wiederum, wo er auf dem Boden der Gegenwart steht, findet er Worte der Anerkennung sowohl wie der Entrüstung in reichem Masse. Jederzeit aber, im Guten und im Bösen, als Kritiker, als Künstler und als Aesthetiker, spricht in Quantz eine selbstbewusste Persönlichkeit zu uns, ein Mann von lebhaftem Empfinden und rüstiger Catkraft, dessen Stil man es anmerkt, dass er durch eignes Können und Wollen sich zu der bevorzugten Stellung an der Seite eines gekrönten Haupts emporgerungen hat.

Ueber die Editionstechnik ist folgendes zu bemerken.

Der Zweck der Neuauflage, Musikern, Musikfreunden und Musikhistorikern ein nützliches Lehr- und Orientierungsbuch zu bieten, legte hier und da Kürzungen und Zusammenziehungen des Originaltextes nahe. Betroffen wurde davon namentlich der instrumentaltechnische Teil des Buches, der den praktischen Flötenunterricht (Hauptstück II—VI) einschliesst. Er ist heute veraltet und unbrauchbar und konnte unbeschadet der wohlproportionierten Anlage des Buches fortgelassen werden. Ueber seinen Inhalt geben die beibehaltenen originalen Kapitelüberschriften und kurze Exzerpte Auskunft.

¹⁾ Das vierte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts scheint den Uebergang vorbereitet zu haben.

Mit dem Wegfall der eigentlichen „Flötenschule“ wurde Raum für eine um so vollständigere Wiedergabe der übrigen Kapitel gewonnen. Nur ausnahmsweise, an Stellen, in denen der Verfasser bereits vorher ausführlich dargelegtes wiederholt oder im Tone seiner Zeit Raisonnements über unwesentliches vorträgt, erfolgte Zusammenziehung mit Inhaltsübersicht.

Im übrigen gilt für die Neuauflage:

1. Alle vom Herausgeber herrührenden Zusätze, Anmerkungen, Berichtigungen wurden in eckige Klammern gesetzt.¹⁾

2. Die Kapitel- und Paragrapheneinteilung des Originals sowie dessen Orthographie und Interpunktion sind beibehalten. Verzichtet wurde lediglich auf die altertümliche, von Quantz nicht mit Konsequenz durchgeführte Setzung des Semikolons statt Kommas, wodurch dem Leser die Verständlichkeit der oft langathmigen Diktion erleichtert wird. — Anfangs- und Schlussvignette sind originalgetreu reproduziert.²⁾

3. Um eine Zitierung nach dem Original zu ermöglichen, findet sich dessen Paginierung in eckiger Klammer fortlaufend dem Texte eingefügt.

4. Druckfehler, die sich als Versehen des Setzers ergaben, wurden stillschweigend korrigiert, ebenso die wenigen Errata, die der Verfasser selbst am Schlusse anführt.

5. Ueber die Ergänzung des Inhaltsverzeichnisses s. die Anmerkung am Kopfe dieses.

6. Die als „Exempel“ dem Originale beigegebenen Notentafeln wurden zerlegt und die einzelnen Beispiele der bequemerem Uebersicht halber an die entsprechenden Stellen des Textes gesetzt. Nur die beiden selbständigen Adagiokompositionen blieben im Anhang. Ihre Generalbassaussetzung rührt vom Herausgeber her.

7. In Bezug auf die Anmerkungen des Herausgebers ist nur wenig zu erinnern. Von einer Kritik der von Quantz vertretenen Ansichten wurde von vornherein abgesehen, ebenso von einer Gegenüberstellung der Ansichten anderer gleichzeitiger Meister über einzelne Kapitel derselben Materie. Wer die Schwierigkeit kennt, über gewisse Fragen der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts beim heutigen Stande der Forschung definitive Antworten zu geben, weiss, dass sich das — wenn überhaupt — nur in Form von Abhandlungen oder längeren Diskussionen tun lässt. Solche aber, als Fussnoten gegeben, etwa in der Art wie es Agricola bei der Cosischen Gesangsschule versucht, hätten das Buch seines Charakters als Lehrbuch beraubt und dem unbefangenen modernen Leser eine Fülle von schwer durcharbeitendem Geschichtsstoff vorgelegt. In der Annahme, dass die eingehende, lichtvolle Darstellung Quantzens heute nicht minder verständlich ist als vor 150 Jahren, und unter der Voraussetzung,

¹⁾ Davon zu unterscheiden sind die mit * oder (*) bezeichneten Anmerkungen des Verfassers am Schluss der betr. Paragraphen.

²⁾ Erstere nimmt — nebenbei gesagt — Bezug auf die im Mittelalter geläufige Anekdote von Pythagoras in der Schmiede.

dass nur Leser mit musikgeschichtlichen Vorkenntnissen zur Neuausgabe greifen werden, hat sich der Herausgeber auf Richtigstellung falscher Daten, kurze Erläuterungen und Quellenhinweise beschränkt, die dem Fernerstehenden die Wege zu näherer Orientierung weisen mögen. — Die nebenstehend gegebene Inhaltsübersicht wird beim Ueberblicken des Stoffes gute Dienste leisten.

Der Herausgeber spricht zum Schluss dem Verlagshause *L. F. Kahnt* Nachfolger seinen Dank aus für das rührige Entgegenkommen in Sachen der Neuausgabe und gibt sich dem Wunsche hin, dass diese in recht viele Hände gelangen und die Frucht ihrer Lektüre sich in der zunehmenden Erkenntnis der künstlerischen Zwecke und Ziele der alten Conmeister und in einer wachsenden stilgemässen Wiederbelebung ihrer Werke äussern möge.

H. Schering.

Inhaltsübersicht.

(Vom Herausgeber zusammengestellt. Namen- und Sachregister am Schlusse des Werkes).

	Seite
Einleitung. Von den Eigenschaften, die von einem, der sich der Musik widmen will, erfordert werden	1
I. Hauptstück. Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere	15
II. Hauptstück. Von Haltung der Flöte und Setzung der Finger . .	17
III. Hauptstück. Von der Fingerordnung oder Applikation und der Conleiter oder Skala der Flöte	17
IV. Hauptstück. Von dem Ansätze (embouchure)	18
V. Hauptstück. Von den Noten, ihrer Geltung, dem Takte, den Pausen und den übrigen musikalischen Zeichen Taktlehre S. 19 ff. — Ueber die Notenwerte S. 21 f.	19
✓ VI. Hauptstück. Vom Gebrauche der Zunge bei dem Blasen auf der Flöte 24 I. Abschnitt: Vom Gebrauche der Zunge mit der Silbe ti oder di. — II. Abschnitt: desgl. mit dem Wörtchen tiri. — III. Abschnitt: desgl. mit dem Wörtchen did'll oder der sog. Doppelzunge. — Anhang. Einige Anmerkungen zum Gebrauche der Oboe und des Fagotts.	24
VII. Hauptstück. Vom Atemholen bei Ausübung der Flöte Regeln zur Phrasierung S. 26 ff.	25
VIII. Hauptstück. Von den Vorschlägen und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren Die Abzug genannten Vorschläge S. 29. — Durchgehende Vorschläge S. 29 ff. — Notenbeispiele zur Verzierungsslehre S. 32 ff. — Halber Criller, Pincé, Doppelschlag, Battements S. 33 f.	28
IX. Hauptstück. Von den Crillern Bockstriller, ist zu vermeiden S. 37. — Centzentriller S. 37. — Nachschlag S. 38.	36

X. Hauptstück.	Was ein Anfänger bei seiner besonderen Übung zu beobachten hat	39
	Übungsstoff S. 40. — Art des Übens S. 42. — Geschmacksbildung S. 43. — Ratschläge S. 44 f.	
XI. Hauptstück.	Vom Singen und Spielen überhaupt	46
	Vergleich der Musik mit der Rede S. 46 f. — Der Vortrag soll rein und deutlich, leicht und fließend, ausdrucksvoll und leidenschaftlich sein S. 49 ff. — Kennzeichen der musikalischen Affekte S. 51 ff. — Wie diese ausgedrückt werden S. 53 f.	
XII. Hauptstück.	Von der Art das Allegro zu spielen	55
	Charakter des Allegros S. 55. — Zeitmass S. 56. — Die Affekte im Allegro S. 58. — Vorschläge und willkürliche Veränderungen S. 59.	
XIII. Hauptstück.	Von den willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle	60
	Unterschied zwischen italienischer und französischer Spielart S. 60. — Intervall-tabelle S. 61. — Regeln S. 62 ff. — Ausführliche Verzierungstabellen S. 64 ff.	
XIV. Hauptstück.	Von der Art das Adagio zu spielen	92
	Der französische Geschmack S. 92 f. (Musterbeispiel im Anhang). — Charakteristik der Conarten S. 94. — Ueber die Affekte im Adagio S. 94 f. — Ueber den Vortrag einzelner Arten des Adagios S. 96 ff. — Ausführliches über die Dynamik des Vortrags S. 99 ff.	
XV. Hauptstück.	Von den Kadenzzen	103
	Erklärung und Herkunft der Kadenzzen S. 103. — Ueber ihren Missbrauch S. 104. — Art herein stimmigen Kadenzzen und deren geschmackvolle Bildung S. 105 ff. — Zwei-stimmige Kadenzzen S. 110 ff. — Die sogenannte „halbe“ Kadenz S. 117. — Von der Fermate und über den Schlusstriller der Kadenzzen S. 118 ff.	
XVI. Hauptstück.	Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt	120
	Ueber das richtige Einstimmen S. 121. — Heusseres Betragen des Solisten S. 121 f. — Rücksichten auf die Oertlichkeit und auf die Zuhörer S. 123. — Ratschläge zum öffentlichen Vortrag S. 124 ff.	
XVII. Hauptstück.	Von den Pflichten derer, welche akkompagnieren oder die einer konzertierenden Stimme zugesellten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen	127
	Kurze Betrachtung über den Zustand der gegenwärtigen Musik S. 127 f.	
	I. Abschnitt. Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik	128
	Ueber die Wahl des Anführers S. 129. — Dessen erforderlichen Kenntnisse S. 130. — Seine Pflichten dem Orchester gegenüber S. 131 f. — Ueber die Aufstellung des Orchesters S. 133 f. — Dessen Besetzung S. 135 f.	
	II. Abschnitt. Von den Ripienviolinisten insbesondere	137
	Ueber den Bogenstrich und seine Arten S. 137 f. — Gebundene und gestossene Noten S. 139 ff. — Anwendung in einzelnen Fällen (Adagio, Allegro) S. 142 ff. — Vortrag	

der gebrochenen Akkorde und der Manieren S. 146 ff. — Vortrag einzelner Charakterstücke S. 150. — Das Stakkato S. 151. — Dynamik des Vortrags S. 151 f. — Der Dämpfer S. 153. — Das Pizzikato S. 153 f. — Lagenspiel S. 154. — Art der Begleitung S. 155.

III. Abschnitt. Von dem Bratschisten insbesondere 156

Was von einem tüchtigen Bratschisten verlangt wird S. 156 f. — Ueber die Art seines Spiels in mehrstimmigen Stücken S. 158.

IV. Abschnitt. Von dem Violoncellisten insbesondere 159

Kunstherrigkeit und Pflichten des Violoncellisten S. 160 ff. — Ueber die richtige Ausführung gewisser Bassfiguren S. 162 f. — Ueber das Solospiel auf dem Violoncell S. 164.

V. Abschnitt. Von dem Kontravolonisten insbesondere 165

Ueber die Wahl des Instruments, dessen Einrichtung (Bünde) und Saiten S. 166. — Bogenstrich und Applikatur S. 167. — Ueber den Vortrag S. 168.

VI. Abschnitt. Von dem Klavieristen insbesondere 169

Ueber die Ausführung des Generalbasses auf dem Klavier S. 169. — Bei vollstimmigen Stücken, Trios, Solos usw. S. 170. — Dynamischer Vortrag und Ausdruck desselben S. 171. — Regeln über den Anschlag der Dissonanzen S. 173 f. (Musterbeispiel im Anhang). — Pianoforte und Clavicymbel S. 175 f. — Feinheiten in der Generalbassbegleitung S. 176 f. — Diskretion des Begleiters ist erste Regel S. 179. — Weitere Begleitregeln für das Adagio und Allegro S. 180 f. — Begleitung des Rezitativs S. 182.

VII. Abschnitt. Von den Pflichten, welche alle begleitenden

Instrumentisten überhaupt in acht zu nehmen haben 183

Gemeinsame reine Einstimmung der Instrumente S. 183 f. — Ueber die Höhe des Chor- und Kammertons S. 184 f. — Reingreifen auf den Bogeninstrumenten S. 186 f. — Ueber den guten und charaktervollen Orchestervortrag S. 188 f. — Subordination der Orchestermitglieder S. 190. — Deren gemeinsame Pflichten bezgl. Beobachtung der vorgeschriebenen und erforderlichen Constärke S. 191 ff. — Rücksichten auf den Solisten S. 194. — Das Unisono S. 194. — Vortrag der Fuge S. 194 f. — Innehaltung und Beobachtung des Zeitmasses S. 195 ff. — Vorschläge, wie stets das richtige Tempo zu erkennen sei S. 200. — Der Pulsschlag als Maasseinheit S. 201. — Tempoangaben für die häufigsten Arten des Allegros und Adagios auf Grund des Pulsschlags S. 202 ff. — Tempobestimmungen für französische Charaktertänze S. 207 ff. — Begleitung des Rezitativs S. 210 f. — Pflichten der Komponisten gegenüber den Ausführenden S. 212.

XVIII. Hauptstück. Wie ein Musikus und eine Musik zu beurteilen sei 213

Ehrlichkeit und Vorsichtigkeit im Urteil S. 214 f. — Der gute Geschmack S. 216. — Richtige und falsche Beurteilung S. 217. — Kennzeichen eines „vollkommenen“ Conkünstlers: a) des Sängers S. 219, b) des Instrumentisten S. 220. — Kennzeichen einer guten Komposition S. 222. — Kirchenmusik S. 223 f. — Opernmusik S. 224. — Richtige Deklamation S. 225. — Die Arie S. 226. — Unterschied zwischen Kirchen-, Opern- und Kammermusik S. 227. — Die Instrumentalmusik S. 227. — Concerto grosso und Concerto da camera S. 228. — Eigenschaften eines Instrumentalkonzerts S. 229 f. — Vorschriften für den Bau der einzelnen Sätze S. 230 ff. Ueber die Ouverture S. 233. — Ueber die italienischen Sinfonien S. 233 f. — Das

Quatuor S. 234. — Das Trio S. 235. — Das Solo (die Solosonate), sein Bau S. 235 f. — Ueber Geschmacksunterschiede S. 238. — Historischer Rückblick S. 239. — Charakteristik des italienischen Geschmacks S. 239 ff. — Corelli, Corelli, Albinoni, Vivaldi (lombard. Geschmack) S. 240 f. — Cartini S. 241. — Das Spiel italienischer Instrumentisten charakterisiert S. 243. — Ebenso die italienische Komposition a) im allgemeinen S. 244, b) die Vokalkomposition (Capelli, Pergolese, Vinci, Hasse) S. 245. — Instrumentalspiel und Gesang der Franzosen S. 246. — Ihre Komposition, namentlich die Oper S. 247. — Vergleiche zwischen französischer und italienischer Oper S. 248 ff. — Schätzung und Verbreitung der italienischen Oper S. 251. — Zusammenfassendes über französische und italienische Musik S. 253 f. — Die deutsche Musik a) Gesangsmusik S. 254. b) Instrumentalmusik S. 256. — Wie die letztere in früheren Zeiten bestellt war S. 256 f. — Deutsche Klavier- und Orgelkunst (Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude, Bruhns, J. S. Bach) S. 258 — Wann der neue deutsche Geschmack aufgekommen (Cousser) S. 259. — Charakteristik des deutschen Geschmacks S. 260 f. — Ausblick auf die Zukunft S. 261.

Johann Joachim Quantz,

Königl. Preussischen Kammermusikus,

Versuch einer Anweisung

die

Flöte traversiere

zu spielen;

mit verschiedenen,

zur Beförderung des guten Geschmacks

in der praktischen Musik

dienlichen Anmerkungen

begleitet,

und mit Exempeln erläutert.

Nebst XXIV. Kupfertafeln.

BERLIN,

bey Johann Friedrich Voss. 1752.



Dem
Allerdurchlauchtigsten
Großmächtigsten
Fürsten und Herrn,
S E R R N
Friedrich,
Könige in Preußen;

Markgrafen zu Brandenburg;

Des heiligen Römischen Reichs Erzkämmerern
und Churfürsten;

Souverainen und Obersten Herzoge
von Schlesien;

Souverainen Prinzen von Oranien, Neuschatel und
Valengin, wie auch der Graffschaft Glaz;

In Geldern, zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Berg, Stettin, Pom-
mern, der Cassuben und Wenden, zu Mecklenburg, auch zu Croffen
Herzoge;

Burggrafen zu Nürnberg;

Fürsten zu Halberstadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin,
Raseburg, Ostfriesland und Moeurs;

Grafen zu Hohenzollern, Ruppin, der Mark, Ravensberg, Hohen-
stein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdam;

Herrn zu Ravenstein, der Lande Rostock, Stargard, Lauenburg,
Bütow, Urlay, und Breda.

Meinem allergnädigsten Könige und Herrn.



Allerdurchlauchtigster
Großmächtigster König,
Allergnädigster
König und Herr,

Eurer Königlichen Majestät darf ich hiermit, in tiefster Unterthänigkeit, gegenwärtige Blätter widmen, ob sie zwar, zum Theil, nur die Anfangsgründe eines Instruments in sich fassen, welches Dieselben zu so besonderer Vollkommenheit gebracht haben.

Der Schutz, und die hohe Gnade, welche Eure Königliche Majestät den Wissenschaften überhaupt, und der Tonkunst insbesondere angedeihen lassen, machen mir Hoffnung, daß Eure Königliche Majestät denselben Schutz auch meinen Bemühungen nicht versagen, sondern vielmehr dasjenige, was ich zum Dienste

der Musik, nach meinen geringen Kräften, hierinne entworfen habe, ein gnädiges Auge finden lassen werden.

Dieses ist die unterthänigste Bitte, welche mit dem allergetreuesten Wunsche für die Erhaltung Dero Geheiligten Person verknüpft,

Allerdurchlauchtigster
Großmächtigster König,
Allergnädigster
König und Herr,
Eurer Königlichen Majestät,

allerunterthänigster gehorsamster Knecht,
Johann Joachim Quantz.

Vorrede.

Ich liefere hiermit den Liebhabern der Musik eine Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Ich habe mich bemühet, von den ersten Anfangsgründen an, alles deutlich zu lehren, was zu Ausübung dieses Instruments erfordert wird.

Ich habe mich deswegen auch in die Lehren vom guten Geschmacke in der praktischen Musik etwas weitläufig eingelassen. Und ob ich zwar dieselben hauptsächlich nur auf die Flöte traversiere angewendet habe: so können sie doch auch allen denen nützlich seyn, welche so wohl vom Singen, als von Ausübung anderer Instrumente Werk machen, und sich eines guten musikalischen Vortrages besleißigen wollen. Es darf nur ein jeder, dem daran gelegen ist, das, was sich für seine Stimme, oder sein Instrument schicket, heraus nehmen, und sich zu Nutzen machen.

Weil die gute Wirkung einer Musik, von demjenigen, der sich mit einer Haupt- oder concertirenden Stimme hören läßt, nicht allein abhängt, sondern die begleitenden Instrumentisten das Ihrige auch dabey in Acht zu nehmen haben: so habe ich ein besonderes Hauptstück beygefüget, in welchem ich zeige, wie Hauptstimmen gut begleitet werden müssen.

Ich glaube nicht hierdurch in allzugroße Weitläufigkeiten verfallen zu seyn. Denn da ich nicht blos einen mechanischen Flötenspieler, sondern auch, mit demselben zugleich, einen geschickten Musikverständigen zu ziehen bemühet bin: so muß ich suchen, nicht allein seine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen, sondern auch seinen Geschmack zu bilden, und seine Beurtheilungskraft zu schärfen. Eine Erkenntniß der Art gut zu accompagniren ist ihm hauptsächlich nöthig: nicht allein weil ihn selbst diese Verrichtung öfters treffen kann, sondern auch, weil er seine Anforderungen an die, so ihn, wenn er sich hören lassen soll, begleiten und unterstützen, zu kennen berechtiget ist.

Aus oben angezeigten Ursachen ist auch das letzte Hauptstück hergestoffen. Ich zeige darinn, wie ein Musikus und eine Musik beurtheilet werden müsse. Das eine kann einem angehenden Tonkünstler gleichsam zum Spiegel dienen, nach welchem er sich selbst untersuchen, und das Urtheil abnehmen kann, welches

Vorrede.

billige und vernünftige Kenner über ihn fällen dürften. Das andere wird ihm bey der Wahl der Stücke, die er spielen will, eine Richtschnur seyn können, und ihn vor der Gefahr, Schlacken für Gold zu ergreifen, bewahren.

Doch diese sind noch nicht die Ursachen alle, die mich bewogen haben, die beyden letzteren Hauptstücke hinzuzufügen. Ich habe schon oben gesaget, daß alle Tonkünstler, die sich mit Hauptstimmen hören lassen, in gewisser Art Nutzen aus dieser Anweisung ziehen können. Mein Buch wird also, wie ich hoffe, noch allgemeineren Vortheil schaffen, wenn diejenigen Instrumentisten, denen das Accompagnement vorzüglich obliegt, auch darinne einen Unterricht finden, was sie in Acht zu nehmen haben, wenn sie gut accompagniren wollen. Angehende Componisten werden im letzten Capitel einen Schattenriß finden, nach welchem sie die auszuarbeitenden Stücke anlegen können.

Ich will aber hiermit durchaus nicht Männern, die sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, Gesetze vorschreiben. Nein: ich lege vielmehr ihre, und ihrer Werke Verdienste, die sie von so vielen Andern unterscheiden, hier gleichsam Stück vor Stück an den Tag, und gebe dadurch jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen, Anleitung, wie sie es anfangen müssen, wenn sie dergleichen berühmten Männern nachzufolgen, und in ihre Fußstapfen zu treten Lust haben.

[Entschuldigt sich, bisweilen von der „vorhabenden Materie“ abgeschweift zu sein und oft scheinbar etwas „dictatorisch“ gesprochen zu haben. Qu. empfiehlt, als Ergänzung des Lehrbuchs zur vollkommenen Erlernung des Flötenspiels einen Lehrmeister heranzuziehen.]

Wenn ich mich in dieser Schrift zuweilen einiger ausländischer Wörter bediene, so geschieht es in der Absicht, um desto leichter verstanden zu werden. Deutsche Uebersetzungen der musikalischen Kunstwörter sind noch nicht allenthalben eingeführet, auch noch nicht allen Tonkünstlern bekannt. So lange also, bis dieselben üblicher und allgemeiner werden, habe ich noch die gewöhnlichen aus fremden Sprachen entlehneten Kunstwörter beybehalten müssen.

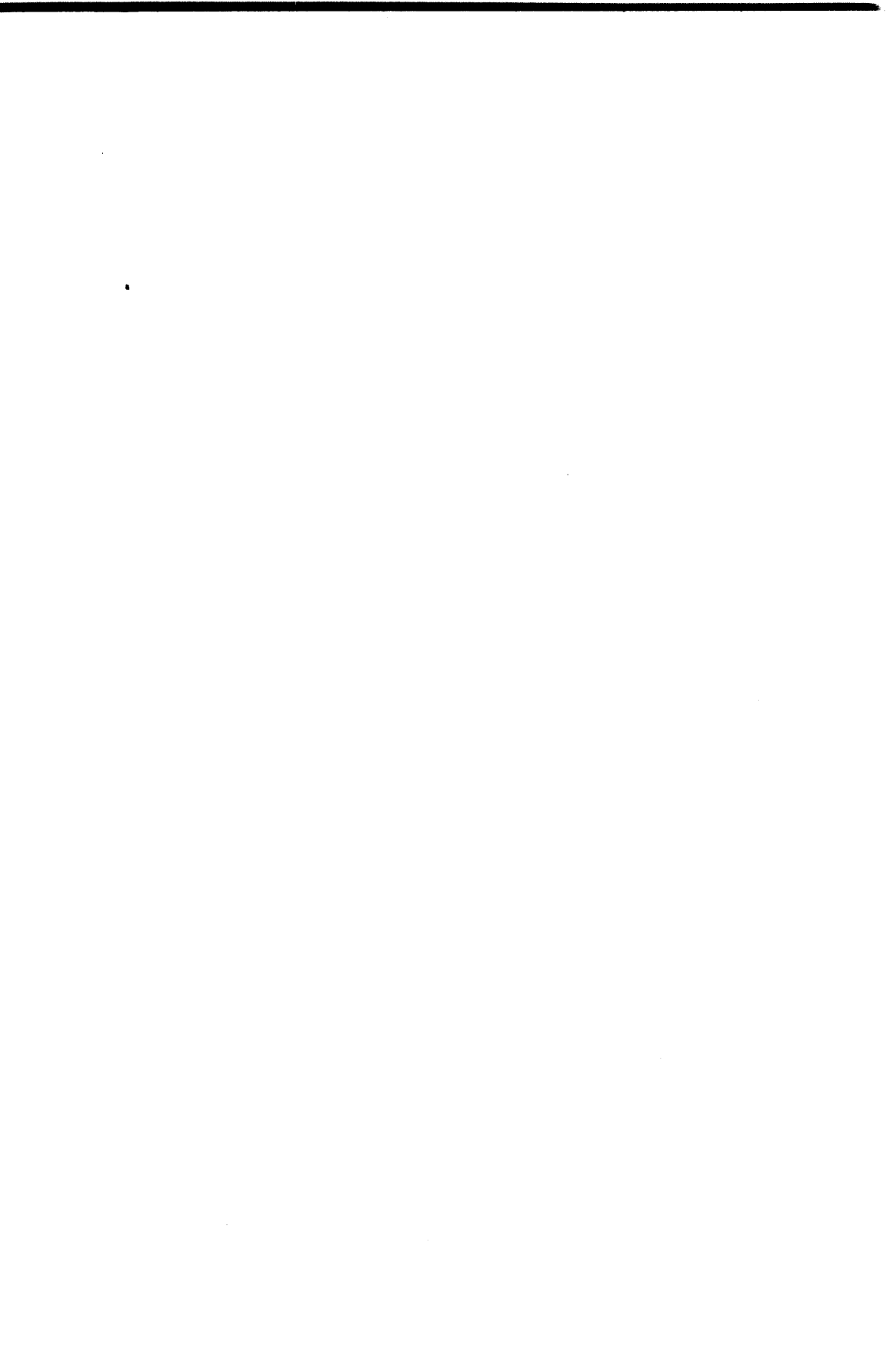
[Die Kupfertafeln sind zur bequemerem Vergleichung für sich zu binden.]

Im übrigen zweifele ich nicht an einer geneigten Aufnahme dieser meiner Bemühungen, und dieser Rechenenschaft, welche ich zugleich dadurch öffentlich, von der Anwendung meiner bisherigen Nebenstunden, ablege.

Berlin,
geschrieben im September
1752.

Quanz.

Versuch einer Anweisung
die
Flöte traversiere
zu spielen.





Einleitung.

Von den Eigenschaften, die von einem, der sich der Musik widmen will, erfordert werden.

1. §. Ehe ich noch meine Anweisung die Flöte zu spielen, und bey dieser Gelegenheit zugleich ein guter Musikus zu werden, anfangen; finde ich für nöthig, denen, die die Musik zu studiren, und durch dieselbe nützliche Mitglieder des gemeinen Wesens zu werden gedenken, zu Gefallen, eine Anleitung zu geben, nach welcher sie sich untersuchen können, ob sie auch mit allen, einem rechtschaffenen Musikus nöthigen Eigenschaften begabet sind: damit sie sich, in der [2] Wahl dieser Lebensart nicht irren, und, wenn dieselbe übel getroffen worden, Schaden und Schande zu befürchten haben mögen.

2. §. Ich rede aber hier nur von solchen, welche eigentlich die Musik zu ihrem Hauptwerke machen, und in derselben mit der Zeit vortreflich werden wollen. Wer hingegen die Musik nur als ein Nebenwerk, zu seinem Vergnügen treiben will, von dem wird zwar in diesem Stücke, nicht so viel, als von jenen,

gefodert: doch, wofern er sich alles, was hier und in folgendem gefaget werden wird, zu Nuße machen kann und will, wird es ihm defto mehr Ehre und Vergnügen bringen.

3. §. [Ratſchläge für Eltern, die an ihren Kindern Talent zur Muſik bemerken.] [3]

4. §. [4] Das erſte was zu einem, der ein guter Muſikus werden will, erfordert wird, iſt: ein beſonders gutes Talent, oder Naturgaben. Wer ſich auf die Compoſition legen will, muß einen muntern und feurigen Geiſt, der mit einer zärtlichen Empfindung der Seele verknüpft iſt, eine gute Vermischung der ſogenannten Temperamente, in welchen nicht zu viel Melancholie iſt, viel Einbildungs-Erfindungs-Beurtheilungs- und Entſcheidungskraft, ein gut Gedächtniß, ein gutes und zartes Gehör, ein ſcharfes und fertiges Geſicht, und einen gelehrigen, alles bald und leicht faſſenden Kopf, beſitzen. Wer ſich auf ein Inſtrument legen will, muß auſſer vielen von obengemeldeten Gemüthskräften, auch nach eines jeden Inſtruments Eigenschaft, noch mit unterſchiedenen Leibesgaben ausgerüſtet ſeyn. Zum Exempel: ein Blasinſtrument, und inſonderheit die Flöte, erfordert: einen vollkommen gefunden Körper, eine offene ſtarke Bruſt, einen langen Athem, gleiche Zähne, die weder zu lang noch zu kurz ſind, nicht aufgeworfene und dicke, ſondern dünne, glatte und feine Lippen, die weder zu viel noch zu wenig Fleiſch haben, und den Mund ohne Zwang zuſchließen können, eine geläufige und geſchickte Zunge, wohlgeſtaltete Finger, die weder zu lang, noch zu kurz, noch zu dickfleiſchig, noch zu ſpizig, ſondern die mit ſtarken Nerven verſehen ſind, und eine offene Naſe, um den Athem ſowohl leicht zu ſchöpfen, als von ſich zu geben. Ein Sänger muß mit dem Blasinſtrumentisten die ſtarke Bruſt, den langen Athem und die fertige Zunge: ein Seyten- und Bogeninſtrumentist aber, die geſchickten Finger und ſtarken Nerven gemein haben; der erſtere muß über dieſes noch mit einer ſchönen Stimme, der letztere aber mit geläufigen Gelenken der Hände und Arme begabet ſeyn.

5. §. Finden ſich nun dieſe guten Eigenſchaften bey einem Menſchen, ſo iſt er zwar überhaupt zur Muſik geſchick: allein, da die Naturgaben ſo verſchieden ſind, und ſelten alle, in ſo reichem Maaß, bey einem Menſchen einzuführen pflegen, ſo wird ſich immer befinden, daß einer zu dieſem, der andere zu jenem mehr aufgelegt iſt. 3. E. Es kann einer ein gutes Naturell zur Compoſition haben, zu Handhabung der Inſtrumente aber nicht geſchick ſeyn: ein anderer kann viel Geſchicklichkeit zu Inſtrumenten beſitzen, zur Compoſition aber gar keine Fähigkeit haben: ein anderer hat mehr Naturell zu dieſem, als zu jenem Inſtrumente: ein anderer hat zu allen Inſtrumenten, ein anderer zu keinem einzigen Geſchick- [5] lichkeit. Wer aber ſowohl zur Seßkunſt, als zum Singen und den Inſtrumenten zugleich, das gehörige Talent hat; von dieſem kann man eigentlich, im genaueſten Verſtande ſagen, daß er zur Muſik gebohren ſey.

6. §. Nun wird erfordert, daß ein jeder, ehe er sich in der Musik zu etwas entschließet, recht erforsche, wozu sich sein Talent am meisten neiget. Geschähe dieses allezeit mit rechtem Bedacht, so würde die Unvollkommenheit in der Musik nicht so groß seyn, als sie zur Zeit noch ist, und vielleicht noch ferner seyn wird. Denn wer sich in der Musik auf etwas leget, wozu er die Gaben nicht hat, der bleibt bey aller guten Anweisung und Bemühung doch nur immer ein mittelmäßiger Musikus.

7. §. Zu einem geschickten und gelehrten Musikus wird nun, wie aus obengesagtem erhellet, ein besonder Talent erfordert. Unter dem Worte: geschickter Musikus, verstehe ich einen guten Sänger oder Instrumentisten: ein gelehrter Musikus hingegen heißt bey mir, einer der die Composition gründlich erlernt hat. Weil man aber nicht lauter Helden in der Musik nöthig hat, und auch ein mittelmäßiger Musikus einen guten Ripienisten oder Ausführender der Ausfüllungsstimmen abgeben kann: so ist zu merken, daß zu einem, der auf nichts weiter sein Absehen gerichtet hat, als einen tüchtigen Ripienisten vorzustellen, ein so besonder Talent eben nicht erfordert werde: Denn wer einen gesunden Körper, und gerade und gesunde Gliedmaßen hat, dabey aber nur nicht dumm, oder blödes Verstandes ist, der kann das, was man in der Musik mechanisch nennet, und was eigentlich zu einem Ripienisten erfordert wird, durch vielen Fleiß erlernen. Alles was hierbey zu wissen nöthig ist, z. E. das Zeitmaß; die Geltung und Eintheilung der Noten, und was sonst mit diesen verknüpft ist; der Bogenstrich auf Seyteninstrumenten, und der Zungenstoß, Anfaß, und Fingerordnung auf blasenden Instrumenten, kann durch Regeln, welche man deutlich und vollständig erklären kann, begriffen werden. Daß es so viele giebt, die weder von dem einen noch von dem andern rechte Begriffe haben, ist der meisten eigene Schuld: und muß man sich daher wundern, wenn mancher Musikus das, was er in einer Zeit von zwey bis drey Jahren hätte fassen können, noch in seinem männlichen Alter schuldig bleibt, ohngeachtet es ihm an Gelegenheit dazu zu gelangen nicht gemangelt hätte. Man wolle aber, aus dem was ich oben gesaget habe, keinesweges eine Geringschätzung guter Ripienisten zu erzwingen suchen. [6] Wie viele sind nicht unter diesen, welche Talent haben, fleißig sind, und sich vor andern hervorthun, auch öfters würdig und fähig wären, einem Orchester mit Nutzen vorzustehen, dabei aber das Unglück empfinden müssen, aus Eifersucht, Geldbegierde, und unzähligen andern Ursachen unterdrückt und verhindert zu werden, daß ihr Talent zu keiner Reife gelangen kann. Nur diejenigen, welche bey ihrer Lust zur Musik, keine ausnehmenden Gaben dazu besitzen, können sich dieses zum Troste merken, daß wenn ihnen auch die Natur nicht gestattet, grosse Lichter der Musik zu werden, sie dennoch, wenn sie nur gute Ripienisten abzugeben sich bemühen, sehr nützliche Leute seyn können. Wem aber eine ganz hölzerne und unempfindliche Seele, ganz plumpe Finger,

und gar kein gut musikalisch Gehör zu Theil worden ist, der thäte besser, wenn er anstatt der Musik eine andere Wissenschaft erlernete.

8. §. Wer in der Musik vortreflich werden will, muß ferner eine unermüdete unaufhörliche Lust, Liebe, und Begierde, weder Fleiß noch Mühe zu ersparen, und alle, bey dieser Lebensart vorkommenden Beschwerlichkeiten, standhaft zu ertragen, bey sich empfinden. Die Musik giebt selten solche Vortheile, als andere Wissenschaften geben: und sollte es auch noch einigen dabey glücken, so ist doch solches Glück mehrentheils der Unbeständigkeit unterworfen. Die Veränderung des Geschmacks, das Abnehmen der Kräfte des Leibes, die verfliegende Jugend, der Verlust eines Liebhabers von welchem das Glück vieler Musikverständigen abhänget, sind alle vermögend, den Wachsthum der Musik zu verhindern. Die Erfahrung bestätigt dieses zur Gnüge; wenn man nur etwas über ein halbes Jahrhundert zurückdenket. Wie viele Veränderungen sind nicht in Deutschland in Ansehung der Musik vorgefallen? An wie viel Höfen, in wie viel Städten ist nicht ehemals die Musik im Flor gewesen, so daß so gar daselbst eine gute Anzahl geschickter Leute erzogen worden, wo in gegenwärtigen Zeiten in diesem Puncte nichts als Unwissenheit herrschet. An den meisten Höfen, welche ehemals noch, theils mit sehr berühmten, theils mit ziemlich geschickten Leuten versehen gewesen, nimmt es iziger Zeit leider überhand, daß die ersten Stellen in der Musik, mit solchen Menschen besetzt werden, die in einer guten Musik kaum die letzten Plätze verdieneten, mit Leuten, denen das Amt zwar bey Unwissenden, die sich durch den Titel blenden lassen, einiges Ansehen zu wege bringt, welche aber weder dem Amte Ehre machen, noch der Musik Vortheil schaffen, [7] noch das Vergnügen derer, von denen ihr Glück abhängt, befördern. Die Musik, ob sie gleich eine unergründliche Wissenschaft ist, hat doch nicht das Glück, so wie andere, theils höhere, theils ihr gleiche Wissenschaften, öffentlich gelehret zu werden. Die finstern Köpfe unter den neuen Weltweisen halten es nicht, wie die Alten, für eine Nothwendigkeit, dieselbe zu wissen. Bemittelte Leute begeben sich selten dazu: und Arme haben nicht das Vermögen gleich Anfangs gute Meister zu halten, und an solche Orte zu reisen, wo Musik von gutem Geschmacke im Schwange geht. Jedoch, an einigen Orten hat die Musik schon angefangen wieder empor zu kommen. Sie hat daselbst schon wieder ihre hohen Kenner, Beschützer, und Beförderer erhalten. Ihre Ehre fängt schon an, durch diejenigen aufgeklärten Weltweisen, welche sie den schönen Wissenschaften wieder zuzählen, auch von dieser Seite hergestellt zu werden. Der Geschmack an diesen schönen Wissenschaften, wird in Deutschland absonderlich, immer mehr und mehr aufgeheitert und ausgebreitet. Wer was rechtschaffenes gelernet hat, findet allezeit sein Brod.

9. §. Wer Talent und Lust zur Musik hat, muß um einen guten Meister in derselben bekümmert seyn. Es würde zu weitläufig seyn, wenn ich von den

Meistern in allen Arten der Musik hier handeln wollte. Deswegen werde ich mich nur, um ein Beyspiel zu geben, bey dem aufhalten, der zur Erlernung der Flöte erfordert wird. Es ist wahr, dieses Instrument ist seit dreyßig bis vierzig Jahren, absonderlich in Deutschland sehr üblich worden. Man leidet nicht mehr, wie anfangs, da es empor kam, an solchen Stücken Mangel, wodurch ein Scholar die gehörige Geschicklichkeit, so dieses Instrument, in Ansehung der Zunge, der Finger, des Anfaßes, erfordert, mit leichter Mühe erlangen könnte. Dem ungeachtet giebt es noch sehr wenige, die dasselbe nach seiner Eigenschaft, und rechten Art, zu spielen wissen. Scheint es nicht, als wenn die meisten der heutigen Flötenspieler, zwar Finger und Zungen, aber keine Köpfe hätten? Es ist unumgänglich nöthig, daß derjenige, der auf diesem Instrumente etwas recht-schaffenes zu erlernen gedenket, einen guten Meister habe: und ich verlange denselben auch bey einem, der sich dieser meiner Anweisung bedienen will, noch ausdrücklich. Allein, wie viel giebt es denn derer, welchen man den Namen der Meister mit Rechte beylegen kann? Sind nicht die meisten, wenn man sie genau betrachtet, in Ansehung der Wissenschaft, selbst noch Scholaren? Wie können denn [8] diejenigen die Musik verbessern, die selbst noch in der Unwissenheit stecken? Finden sich auch ja einige, die das Instrument gut, oder zum wenigsten leidlich spielen; so fehlet es doch noch vielen an der Gabe, das, was sie selbst wissen, andern bezubringen. Es ist möglich, daß einer, der zwar gut spielt, doch schlecht zu informiren wisse. Ein anderer kann vielleicht besser informiren als selbst spielen. Nun ist ein Scholar nicht fähig einen Meister zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht unterrichte: deswegen ist es ein Glück, wenn er zufälliger Weise den besten erwählet. Wie aber ein Meister beschaffen seyn müsse, wenn er gute Scholaren ziehen soll, ist zwar schwer, ausführlich zu bestimmen; doch wird man es aus folgendem Verzeichniße der Fehler, die er vermeiden muß, ohngefähr abnehmen können: und ein Anfänger thut wohl, wenn er sich bey unpartheyischen Leuten, die aber in die Musik Einsicht haben, deswegen Rathes erholet. Ein Meister, der von der Harmonie nichts versteht, und nur ein blosser Instrumentist ist, der seine Wissenschaft nicht gründlich, und durch richtige Grundsätze erlernt hat, der von dem Anfaße, der Fingerordnung, dem Athemholen, und Zungenstöße, keinen richtigen Begriff hat, der weder die Passagien im Allegro, noch die kleinen Auszierungen und Feinigkeiten im Adagio deutlich und rund zu spielen weiß, der keinen annehmlichen und deutlichen Vortrag, und überhaupt keinen feinen Geschmack hat, der, um die Flöte rein zu spielen, von dem Verhältniße der Töne keine Erkenntniß besizet, der das Zeitmaaß nicht in der äußersten Strenge zu beobachten weiß, der nicht die Einsicht hat, einen simpeln Gesang an einander hangend zu spielen, und die Vorschläge, pincemens, battemens, flattemens, doublez und Triller an gehörigen Orten anzubringen, der bey einem Adagio, dessen Gesang trocken, das ist ohne Auszierungen, geschrieben

ist, nicht, so wie es der Gesang und die Harmonie erfordert, die willkürlichen Manieren zuzusetzen, und nebst den Manieren, durch das abwechselnde forte und piano, Schatten und Licht zu unterhalten fähig ist; Ein Meister, der nicht jede Sache, so dem Scholaren noch schwer zu begreifen fällt, deutlich und gründlich zu erklären im Stande ist: sondern demselben nur alles nach dem Gehöre, und durch das Nachahmen, wie man etwa einen Vogel abzurichten pfleget, beyzubringen suchet; Ein Meister, der dem Lehrlinge schmeichelt, und alle Fehler übersieht, der nicht Gedult hat, dem Scholaren eine Sache öfters zu zeigen, und sie wiederholen zu lassen, der nicht solche Stücke, die sich von Zeit zu Zeit für des Untergebenen Fähigkeit schicken, zu wählen, und [9] jedes Stück in seinem Geschmacke zu spielen weis, der die Scholaren aufzuhalten suchet, der nicht die Ehre dem Eigennutz, die Beschwerlichkeit der Bequemlichkeit, und den Dienst des Nächsten der Eifersucht und Misgunst vorzieht, überhaupt, der nicht das Wachsthum der Musik zu seinem Endzwecke hat, ein solcher Meister, sage ich, kann keine guten Scholaren ziehen. Findet man aber einen Meister, dessen Scholaren nicht nur reinlich und deutlich spielen, sondern auch im Zeitmaasse recht sicher sind: so hat man gegründete Ursache, sich von diesem Meister gute Hoffnung zu machen.

10. §. [Es sei empfehlenswert, gleich anfangs den „besten Meister, den man nur bekommen kann“ zu nehmen.]

11. §. Ob nun zwar, wie hier gezeiget worden, an einem guten Meister, der seine Lehrlinge gründlich unterweisen kann, sehr vieles liegt: so kommt doch fast noch mehr auf den Scholaren selbst an. Denn man hat Exempel, daß gute Meister oftmals schlechte Scholaren, schlechte Meister hingegen gute Scholaren gezogen haben. Man weis, daß sich viele brabe Tonkünstler bekannt gemacht, die eigentlich keinen andern Meister gehabt haben, als ihr großes Naturell, und die Gelegenheit viel Gutes zu hören, die aber durch Mühe, Fleiß, Begierde und beständiges Nachforschen weiter gekommen sind, als manche, die von mehr als einem Meister unterrichtet worden. Deswegen wird von einem Scholaren ferner: ein besonderer Fleiß und Aufmerksamkeit erfordert. Wem es hieran fehlet, dem ist zu rathen, sich mit der Musik gar nicht zu beschäftigen; in sofern er sein Glück dadurch zu machen gedenket. Wer Faulheit, Müßiggang, [10] oder andere unnütze Dinge mehr als die Musik liebet, der hat sich keinen besondern Fortgang zu versprechen. Viele, welche sich der Musik widmen, versehen es in diesem Stücke. Sie verabscheuen die damit verknüpften Beschwerlichkeiten. Sie möchten wohl gerne geschickt werden: den gehörigen Fleiß aber wollen sie nicht anwenden. Sie glauben die Musik führe nichts als lauter Vergnügen mit sich, es sey nur ein Spielwerk dieselbe zu erlernen, und brauche weder Kräfte des Leibes, noch der Seele, es gehöre weder Wissenschaft noch Erfahrung dazu, und komme nur bloß auf die Lust und ein gutes Naturell an. Es ist wahr, Naturell und Lust sind die ersten Gründe, auf welche eine gründ-

liche Wissenschaft gebauet werden muß. Allein um dieses Gebäude völlig aufzuführen, wird eine gründliche Anweisung, und von Seiten des Lernenden viel Fleiß und Nachdenken unumgänglich erfordert. Hat ein Lehrbegieriger das Glück, gleich anfangs einen guten Meister angetroffen zu haben, so muß er ein vollkommenes Vertrauen zu ihm fassen. Er muß nicht widerspenstig, sondern in allem folgsam seyn, daß er das, was ihm sein Meister aufgiebt, nicht nur in wählender Lection mit allem Eifer und Begierde auszuüben und nachzumachen suche: sondern er muß solches auch vor sich allein, mit vielem Fleiß oftmals wiederholen, und sofern er etwas nicht recht begriffen, oder vergessen haben sollte, muß er den Meister bey der folgenden Lection darum befragen. Ein Lehrbegieriger muß sich nicht verdrießen lassen, wenn er wegen einerley Sache öfter ermahnet wird, sondern er muß solche Erinnerungen für ein übles Merckmaal seiner Unachtsamkeit, und für des Meisters Schuldigkeit, den Meister selber aber, der ihn so öfters verbessert, für den besten halten. Er muß deswegen auf seine Fehler wohl Achtung geben: Denn wenn er solche zu erkennen anfängt, hat er schon halb gewonnen. Erfodert es aber die Nothwendigkeit, daß der Meister ihn über einerley Sache öfters verbessern muß, so kann er gewiß versichert seyn, daß er es in der Musik nicht weit bringen wird: weil er darinne unzählige Dinge zu erlernen hat, die ihm kein Meister zeigen wird, noch zeigen kann, sondern die er gleichsam abstehlen muß. Dieser erlaubte Diebstahl macht eigentlich die größten Meister. Dasjenige was ihm öfters verwiesen worden, muß er nicht eher verlassen, bis er es so spielen kann, wie es der Meister verlangt. Er muß dem Meister nicht vorschreiben, was für Stücke er ihm aufgeben soll: Denn der Meister muß am besten wissen, was dem Scholaren vortheilhaft seyn kann. Hat er, wie [11] ich voraus setze, das Glück gehabt, einen guten Meister zu treffen, muß er denselben so lange zu erhalten suchen, als er einer Unterweisung nöthig hat. Es ist nichts schädlicher, als wenn ein Scholar sich bald bey diesem bald bey jenem Meister in die Unterweisung begiebt. Denn wegen des verschiedenen Vortrages und der verschiedenen Art zu spielen, macht dieses bey einem Anfänger Verwirrung, indem derselbe, so zu sagen, allezeit von neuem wieder anfangen muß. Es sind zwar viele, die sich was besonderes draus machen, wenn sie, von vielen großen Meistern 'gelernt zu haben, sich rühmen können; allein man findet selten, daß sie auch zugleich von denselben vieles profitiret haben. Denn wer von einem Meister zum andern läuft, dem gefällt es bey keinem, und er hat zu keinem ein Vertrauen: zu wem man aber kein Vertrauen hat, dessen Lehrsätze pflegt man nicht gerne anzunehmen. Hat man aber einmal zu einem guten Meister ein rechtes Vertrauen gefasset, und läßt ihm die gehörige Zeit, seine Wissenschaft offenbar zu machen, so wird man, wenn man dabey die wahre Begierde hat zu einer Vollkommenheit zu gelangen, von Zeit zu Zeit immer mehr Vortheile entdecken, die man vor-

her einzusehen nicht fähig gewesen, die aber zu weiterm Nachforschen Gelegenheit geben.

12. §. Dieses weitere Nachforschen muß sich auch ein angehender Musiker theuer empfohlen seyn lassen. Auch der Fleiß macht es noch nicht allein aus. Man kann ein gutes Naturell, gute Anweisung, großen Fleiß, gute Gelegenheit viel schönes zu hören, haben, und doch immer mittelmäßig bleiben. Man kann viel componieren, viel singen, und viel spielen, ohne in der Erkenntniß und Geschiklichkeit zuzunehmen. Denn alles was in der Musik ohne Nachdenken und ohne Ueberlegung, gleichsam nur zum Zeitvertreib geschieht, ist ohne Nutzen. Ein Fleiß also, der eine brennende Liebe und unersättliche Begierde zur Musik zum Grunde hat, muß mit einem beständigen und eifrigen Nachforschen, und reifem Nachdenken und Untersuchen verknüpft werden. Es muß ein edler Eigensinn dabey herrschen, welcher nicht erlaubt, daß man sogleich in allen Stücken mit sich selbst zufrieden sey, sondern immer vollkommener zu werden trachte. Denn wer die Musik nur auf das Gerathewohl, nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben. [12]

13. §. Bey dem Bemühen weiter zu kommen, muß sich aber nicht etwan eine Ungedult einschleichen, daß man Lust bekäme da anzufangen, wo andere aufhören. Einige begehen diesen Fehler. Sie erwählen entweder solche schwere Stücke zu ihrer Uebung, denen sie noch nicht gewachsen sind, und wodurch sie sich gewöhnen, die Noten zu überruscheln, und undeutlich vorzutragen: oder sie wollen vor der Zeit galant thun, und verfallen auf allzuleichte Stücke, welche weiter keinen Vortheil geben, als dem Gehöre zu schmeicheln: Diejenigen Stücke hingegen, die den musikalischen Verstand schärfen, die Einsicht in die Harmonie befördern, den Bogenstrich, Zungenstoß, Anfaß, und Finger geschick machen, die zum Notenlesen, Eintheilung der Noten, und zur Erlernung des Zeitmaasses bequem sind, die aber nicht sogleich die Sinne so küheln wie jene, solche Stücke sage ich, verabsäumen sie, und halten sie wohl gar für einen Zeitverlust: ungeachtet man ohne solche Stücke, weder einen guten Vortrag, noch einen guten Geschmack in der Ausföhrung erlangen kann.

14. §. Eine große Hinderniß des Fleißes und weitem Nachdenkens ist es, wenn man sich zu viel auf sein Talent verläßt. Die Erfahrung lehret, daß man unter denjenigen, welche besonders gute Naturgaben besitzen, mehr Unwissende antrifft, als unter denen, die ihrem mittelmäßigen Talente durch Fleiß und Nachdenken zu Hülfe gekommen sind. Manchen gereicht das besonders gute Naturell mehr zum Schaden als zum Vortheile. Wer davon Beweis verlanget, der betrachte nur die meisten Componisten nach der Mode, isiger Zeit. Wie viele findet man unter ihnen: die die Geskunst nach den Regeln erlernt haben? Sind nicht die meisten fast pure Naturalisten? Wenn es hoch kömmt,

so verstehen sie etwan den Generalbaß, und glauben es sey in einer so tief-sinnigen Wissenschaft, als die Composition ist, nichts mehr zu wissen nöthig, als daß man nur so viel Einsicht besitze, verbothene Quinten und Octaven zu vermeiden, und etwan einen Trummelbaß, und zu demselben eine oder zwo magere Mittelstimmen dazu zu setzen: das übrige sey eine schädliche Pedanterey, die nur am guten Geschmacke und am guten Gesange hindere. Wenn keine Wissenschaft nöthig, und das pure Naturell hinlänglich wäre, wie kömmt es denn, daß die Stücke von erfahrenen Componisten mehr Eindruck machen, allgemeiner werden, und sich länger im Credit erhalten, als die von selbst gewachsenen Naturalisten, und daß eines jeden guten Componisten erstere [13] Ausarbeitungen, den letztern nicht beykommen? Ist dieses dem puren Naturell, oder zugleich der Wissenschaft zuzuschreiben? Das Naturell wird mit angebohren, und die Wissenschaft wird durch gute Unterweisung, und durch fleißiges Nachforschen erlernt; beydes aber gehöret zu einem guten Componisten. Durch den Operstyl hat zwar der Geschmack zu, die Wissenschaft aber abgenommen. Denn weil man geglaubet hat, daß zu dieser Art Musik, mehr Genie und Erfindung, als Wissenschaft der Sektunst erfordert würde, auch weil dieselbe gemeiniglich bey den Musikliebhabern mehr Beyfall findet, als eine Kirchen- oder Instrumental-Musik: so haben sich mehrentheils die jungen und selbst gewachsenen Componisten in Italien damit am ersten beschäftigt, um sowohl bald einen Credit zu erlangen, als auch in kurzer Zeit vor Meister, oder, nach ihrer Art, Maeltri zu passiren. Es hat aber die unzeitige Bemühung nach diesem Titel verursacht, daß die meisten Maeltri niemals Scholaren gewesen: indem sie anfänglich keine richtigen Grundsätze erlernt haben, und nach erhaltenem Beyfall der Unverständigen, sich der Unterweisung nun schämen. Deswegen ahmet einer dem andern nach, schreibt seine Arbeit aus, oder giebt wohl gar fremde Arbeit für seine eigene aus, wie die Erfahrung lehret, zumal wenn dergleichen Naturalisten sich genöthiget finden, ihr Glück in fremden Landen zu suchen, und die Erfindungen nicht im Kopfe, sondern im Koffer mit sich führen. Haben sie auch allenfalls noch die Fähigkeit etwas aus ihrem Kopfe zu erfinden, ohne sich mit fremden Federn zu schmücken, so wenden sie doch selten die gehörige Zeit an, die ein so weitläuftiges Werk, als eine Oper ist, erfordert: sondern es wird oftmals für eine besondere Geschicklichkeit gehalten, wenn einer die Fähigkeit besizet, in zehn oder zwölf Tagen ein ganz Singespiel hinzuschmieren, und nur darauf bedacht ist, daß es, wenn es auch weder schön noch vernünftig seyn sollte, doch zum wenigsten etwas neues sey. Es läßt sich aber sehr leicht begreifen, was in solcher Eil für gutes hervorgebracht werden könne. Die Gedanken müssen ja, so zu sagen, nur in der Luft erschnappet werden, wie etwan ein Raubthier einen Vogel erhaschet. Wo bleibt da die Ordnung, der Zusammenhang, und die Säuberung der Gedanken? Endlich ist es denn auch dahin gekommen, daß gegen-

wärtig in Italien nicht mehr so viel vortreffliche Componisten anzutreffen sind, als vormals. Fehlet es aber an erfahrenen Componisten: wie kann da der gute Geschmack erhalten, oder fortgepflanzt werden? Wer da weiß, was zu einer vollkommenen Oper gehöret, der wird gestehen [14] müssen, daß ein solches Werk nicht einen Anfänger, sondern einen erfahrenen Componisten, und mehr Zeit als wenig Tage erfordert. Allein die Componisten haben mehrentheils das Unglück, daß, wenn sie anfangen vernünftig zu schreiben, und das Wilde und Freche abzulegen, man sie beschuldigt, sie hätten das Feuer verlohren, sie hätten sich erschöpft, sie dächten nicht mehr so sinnreich, sie wären arm an Erfindung. Es kann seyn, daß solches bey vielen eintritt: wollte man aber die Sache genau untersuchen, so würde man finden, daß dergleichen Unglück nur den oben beschriebenen Componisten wiederfährt, welche die Seskunst niemals gründlich erlernt haben. Denn wo kein guter Grund vorhanden ist, da kann auch das Gebäude nicht lange Bestand haben. Ist aber Talent, Wissenschaft und Erfahrung mit einander vereinigt, so wird daraus ein solcher Brunnen, der nicht leicht zu erschöpfen ist. Es wird ja in allen Handlungen, in allen Wissenschaften, und Professionen die Erfahrung so sehr geachtet: warum denn nicht auch in der Musik, und insonderheit in der Composition? Wer da glaubet, daß es in derselben nur auf ein Gerathewohl und auf einen blinden Einfall ankomme, der irret sich sehr, und hat von dieser Sache nicht den geringsten Begriff. Die Erfindungen und Einfälle sind zwar zufällig, und können durch Anweisung nicht erlangt werden: die Säuberung und Reinigung, die Wahl und Vermischung der Gedanken aber, sind nicht zufällig, sondern sie müssen durch Wissenschaft und Erfahrung erlernt werden: und diese sind eigentlich das Hauptwerk, wodurch sich der Meister vom Schüler unterscheidet, und woran es noch einer großen Anzahl von Componisten mangelt. Die Regeln der Composition, und was zum Saße gehöret, kann ein jeder erlernen, ohne eben allzuviel Zeit darauf zu wenden. Der Contrapunct behält seine unveränderlichen Regeln, so lange als vielleicht Musik seyn wird: Die Säuberung, Reinigung, der Zusammenhang, die Ordnung, die Vermischung der Gedanken hingegen, erfodern fast bey einem jeden Stücke neue Regeln. Es pfleget also denenjenigen, die sich auf das Ausschreiben legen, oft fehl zu schlagen: so daß man bald merken kann, ob die Gedanken aus einem einzigen Kopfe ihren Ursprung haben, oder ob sie nur auf eine mechanische Art zusammen gesetzt worden sind.

15. §. In vorigen Zeiten wurde die Seskunst nicht so gering geachtet, wie in gegenwärtigen: Es wurden aber auch nicht so viel Stümper in derselben [15] angetroffen, als iso. Die Alten glaubeten nicht, daß man die Seskunst ohne Unterweisung lernen könnte. Man hielt, den Generalbaß zu wissen, für nöthig, aber nicht für zulänglich, die Composition dadurch ohne weitere Anweisung, zu erlernen. Es waren nur wenige, die sich mit der Composition zu

schaffen machten, und die, so es unternahmen, bemüheten sich dieselbe gründlich zu erlernen. Heut zu Tage aber, will fast ein jeder, der nur etwas mittelmäßiges auf einem Instrumente zu spielen weis, zu gleicher Zeit auch die Composition erlernen haben. Hierdurch kommen eben so viele Misgeburten zur Welt, so daß es kein Wunder seyn würde, wenn die Musik mehr ab, als zunähme. Denn, wenn die gelehrten und erfahrenen Componisten nach und nach abgehen, wenn die neuern, wie iso von vielen geschieht, sich auf das pure Naturell verlassen, und die Regeln der Seskunst zu erlernen für überflüssig, oder wohl gar dem guten Geschmacke, und guten Gesange, für schädlich halten, wenn der, an sich selbst vortreffliche, Opernstyl gemisbrauchet, und in Stücke eingemischet wird, wohin er nicht gehöret, so daß, wie in Welschland bereits geschieht, die Kirchen- und die Instrumentalmusiken nach demselben eingerichtet werden, und alles nach Opernarien schmecken muß: so hat man gegründete Ursachen zu befürchten, daß die Musik ihren vorigen Glanz nach und nach verlieren dürfte, und daß es mit dieser Kunst bey den Deutschen, und bey andern Völkern, endlich ergehen möchte, wie es mit andern verlohrenen Künsten ergangen ist. Die Italiäner haben in vorigen Zeiten den Deutschen allezeit den Ruhm beygeleget, daß, wenn sie auch nicht so viel Geschmack besäßen, sie doch die Regeln der Seskunst gründlicher verstünden, als ihre Nachbarn. Sollte nun die deutsche Nation, bey welcher der gute Geschmack in den Wissenschaften sich immer weiter ausbreitet, sich nicht bestreben, einem Vorwurfe, der ihr, wenn ihre angehenden Componisten die Unterweisung und ein fleißiges Nachforschen verabsäumen, und sich dem puren Naturelle ganz und gar anvertrauen, vielleicht mit der Zeit gemacht werden könnte, vorzubeugen, und sollte sie sich nicht bemühen, den Ruhm ihrer Vorfahren zu erhalten? denn nur dadurch, wenn ein hervorragendes Naturell, durch gründliche Anweisung, durch Fleiß, Mühe, und Nachforschen unterstüzet wird, nur dadurch, sage ich, kann ein besonderer Grad der Vollkommenheit erreicht werden. [16]

16. §. Es wolle niemand auf die Gedanken gerathen, als wenn ich verlangete, daß ein jedes musikalisches Stück nach den steifen Regeln des doppelten Contrapuncts, das ist, nach den Regeln, wie die Stimmen einzurichten sind, welche zugleich mit einander, auf eine wohlklingende Art, umgekehret, verwechselt, und versetzet werden sollen, abgemessen werden müßte. Nein, dieses wäre eine verwerfliche Pedanterey. Ich behaupte nur, daß ein jeder Componist solche Regeln zu wissen schuldig sey, die Künsteleyen aber da, wo es der gute Gesang erlaubet, so zu untermischen suchen müsse, daß weder am schönen Gesange, noch an der guten Ausnahme, irgend einiger Abbruch verspüret werde, und daß der Zuhörer keinen ängstlichen Fleiß dabey bemerke: sondern daß überall die Natur hervorleuchte. Das Wort: Contrapunct, pfleget sonst bey denen, die nur dem bloßen Naturell zu folgen gedenken, mehrentheils einen widrigen Eindruck zu machen, und für überflüssige Schulfüchserey gehalten zu werden. Die Ursache

ist, weil ihnen nur der Name, nicht aber die Eigenschaft und der Nutzen davon, bekannt ist. Hätten sie nur eine kleine Erkenntniß davon erlanget, so würde ihnen dieses Wort nicht so fürchterlich klingen. Ich will eben keinen Lobredner aller Arten der doppelten Contrapuncte überhaupt abgeben: obgleich ein jeder davon, in gewisser Art, und zu rechter Zeit, seinen Nutzen haben kann. Doch kann ich auch nicht umhin, absonderlich dem Contrapunct all' Ottava sein Recht wiederfahren zu lassen, und die genaue Kenntniß deselben, als eine unentbehrliche Sache, einem jeden angehenden Componisten anzupreisen: weil dieser Contrapunct nicht nur bey Fugen und andern künstlichen Stücken höchst nöthig ist, sondern auch bey vielen galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen treffliche Dienste thut. Daß aber die Alten in den musikalischen Künsteleyen sich zu sehr vertieft haben, und zu weit darinne gegangen sind, so daß sie darüber das Nothwendigste in der Musik, ich meyne das Rührende und Gefällige, fast verabsäumet haben, ist an dem. Allein, was kann der Contrapunct dafür, wenn die Contrapunctisten mit demselben nicht recht umzugehen wissen, oder einen Mißbrauch daraus machen, und wenn die Liebhaber der Musik, aus Mangel der Erkenntniß, keinen Geschmack daran finden? Haben es nicht alle übrigen Wissenschaften mit dem Contrapuncte gemein, daß man ohne die Kenntniß derselben, auch kein Vergnügen davon haben kann? Z. E. Wer kann sagen, daß er an der Trigonometrie, oder der Algebra Geschmack finde, wenn [17] er gar nichts davon erlernt hat? Mit der Erkenntniß und Einsicht aber, wächst auch die Achtung und Liebe zu einer Sache. Vornehme Personen lassen ihre Kinder wohl nicht allemal in der Absicht in vielerley Wissenschaften unterrichten, um Werk davon zu machen: sondern es geschieht vielmehr deswegen, daß sie in vielerley Wissenschaften eine Einsicht erlangen sollen, um bey Gelegenheit davon sprechen zu können. Wären nun alle Musikmeister auch zugleich Musikverständige, wüßten sie ihren Untergebenen von einer künstlichen Musik richtige Begriffe beyzubringen, ließen sie dieselben beyzeiten wohl ausgearbeitete Stücke spielen, und erklärten ihnen den Inhalt davon: so würden sie die Liebhaber nicht nur nach und nach an solche Arten von Musik gewöhnen, sondern die Liebhaber würden auch überhaupt mehr Einsicht in die Musik erlangen und, mehr Vergnügen daran finden. Die Musik würde dadurch in eine größere Achtung kommen, als sie nicht ist: und die wahren Tonkünstler würden für ihre Arbeit mehr Dank verdienen. Da aber die meisten Liebhaber die Musik nur mechanisch erlernen: so fällt dieser Vortheil weg, und die Musik bleibt in desto größerer Unvollkommenheit: weil es sowohl an guten Meistern, als an folglichen Scholaren fehlet.

17. §. Will man wissen, was denn nun eigentlich der Gegenstand des weitern Nachforschens seyn soll, so dienet zur Antwort: Wenn ein angehender Componist die Regeln der Harmonie, welche, ob es wohl vielen an der Kenntniß derselben fehlet, doch nur, wie gesagt, das wenigste und leichteste in der

Composition find, gründlich erlernt hat, so muß er sich befeißigen, eine gute Wahl und Vermischung der Gedanken, nach der Absicht eines jeden Stückes, vom Anfange bis ans Ende desselben, zu treffen, die Gemüthsbewegungen gehörig auszudrücken, einen fließenden Gesang zu erhalten, in der Modulation zwar neu, doch natürlich, und im Metrum richtig zu seyn; Licht und Schatten beständig zu unterhalten, seine Erfindungen in eine gemäßigte Länge einzuschränken, in Ansehung der Abschnitte, und der Wiederholungen der Gedanken, keinen Mißbrauch zu begehen, sowohl für die Stimme als Instrumente bequem zu setzen, in der Singmusik nicht wider das Sylbenmaaß, noch weniger wider den Sinn der Worte zu schreiben, und sowohl von der Singart, als von den Eigenschaften eines jeden Instruments, eine hinlängliche Erkenntniß zu erlangen. Ein Sänger oder Instrumentist aber muß sich angelegen seyn lassen, der Stimme oder des Instruments vollkommen mächtig [18] zu werden, die Verhältnisse der Töne kennen zu lernen, in Haltung des Zeitmaaßes und im Notenlesen recht fest zu werden, die Harmonie zu erlernen, und vornehmlich, alles was zu einem guten Vortrage erfordert wird, recht in Ausübung zu bringen.

18. §. [Das Musikstudium soll „nicht zu spät“ begonnen werden.]

19. §. Ein Musikus muß sich ferner nicht mit allzuvielen andern Dingen beschäftigen. Fast eine jede Wissenschaft erfordert ihren eigenen Mann. Es ist zwar hier keineswegs die Meynung, als ob es eine Unmöglichkeit sey, in mehr als einer Wissenschaft zugleich, vortrefflich zu seyn. Es wird aber ein gleichsam außerordentliches Talent dazu erfordert, dergleichen die Natur nur selten hervorbringt. Viele versehen es hierinne. Einige haben die Begierde alles zu erlernen, und fallen, ihrer veränderlichen Gemüthsbeschaffenheit zufolge, von einer Sache auf die andere, bald auf dieses, bald auf jenes Instrument, bald auf die Composition, bald auf andere Dinge ausser der Musik, und erlernen, wegen ihrer Wankelmuth, weder eins noch das andere aus dem Grunde. Einige, die sich anfänglich etwa einer der höhern Wissenschaften widmen, treiben die Musik viele Jahre als ein Nebenwerk. Sie können nicht die gehörige Zeit, so die Musik erfordert, darauf wenden, und haben weder Gelegenheit noch Mittel gute Meister zu halten, oder etwas gutes zu hören. Oesters lernen sie nichts mehr als etwa Noten lesen, und durch einige Schwierigkeiten, ohne guten Vortrag und Geschmack, ihren Zuhörern einen blauen Dunst vor die Augen zu malen: und sofern sie das Glück haben, im Lande der Blinden einäugige Könige zu werden, und einigen Beyfall zu erhalten, gerathen sie, aus Mangel der Erkenntniß, leicht auf den falschen Wahn, als ob sie wegen ihrer übrigen Wissenschaften, vor andern Tonkünstlern, die zwar nicht auf hohen Schulen studiret, aber doch mehr Musik als sie erlernt haben, einen Vorzug verdieneten. Einige treiben die Musik bloß aus Mangel des Unterhalts, ohne den geringsten [19] Gefallen dran zu haben. Andere haben die Musik in ihrer Jugend mehr durch eigene

Uebung, als durch richtige Grundsätze erlernt. Bey erwachsenen Jahren schämen sie sich des Unterrichts, oder glauben keiner Anweisung mehr benöthiget zu seyn. Deswegen lassen sie sich nicht gerne verbessern, sondern wollen vielmehr unter dem Namen der Liebhaber Lob verdienen. Fügt es aber das Schicksal endlich nicht, daß sie durch ihre andern Wissenschaften zu einer Beförderung gelangen, so ergreifen sie aus Noth die Musik: mehrentheils aber bleiben sie, wegen des Verlusts der Zeit, die sie auf andere Wissenschaften haben wenden müssen, aus Mangel des Talents, welches zu andern Wissenschaften nicht hinreichend gewesen, und nun vielleicht zur Musik noch weniger zulänglich ist, oder aus Vorurtheil und falscher Einbildung, welche von andern keine Verbesserung ertragen kann, von der einen Seite nur halbe Gelehrte, von der andern aber, kaum halbe Musikverständige. Denn wer zum Studiren keine hinlänglichen Naturgaben besitzt, der hat deren vielleicht noch weniger zur Musik. Doch aber, hat ein solcher, der zugleich vom Studiren Werk machet, ein zureichendes Talent zur Musik, und wendet bey dieser eben den Fleiß an, wie er bey jenem gethan hatte: so hat er nicht nur vor andern Tonkünstlern einen Vortheil voraus, sondern er kann auch in der Musik überhaupt mehr Nutzen stiften, als andere: welches mit vielen Beyspielen dargethan werden kann. Denn wer da weiß, wie viel Einfluß die Mathematik, sammt denen unter ihrem Bezirke stehenden Wissenschaften, die Weltweisheit, die Dichtkunst, und die Redekunst, in die Musik haben, der wird gestehen müssen, daß die Musik nicht nur einen größern Umfang habe, als viele glauben: sondern auch, daß der bey den meisten Musikverständigen verspürte Mangel obenbemeldeter Wissenschaften, die größte Hinderniß an weiterem Fortkommen, und die Ursache sey, warum die Musik noch nicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden ist. Wie kann es aber anders seyn: da diejenigen, so die Theorie besitzen, selten in der Ausübung stark sind: und die, so sich in der Ausübung hervorthun, selten Meister in der Theorie abgeben können? Ist es möglich die Musik, bey so gestaltten Sachen zu einiger Vollkommenheit zu bringen? Es ist demnach nöthig, jungen Leuten, die sich auf die Musik legen, ernstlich anzurathen, daß sie sich bemühen möchten, wenn ihnen auch die Zeit nicht erlaubet, sich in allen Studien zu üben, dennoch in den oben gemeldeten Wissenschaften, und hiernächst auch, in einigen der ausländischen Sprachen, keine Fremdlinge [20] zu bleiben. Und wer sich die Composition zu seinem Augenmerke erwählet; dem wird eine gründliche Einsicht in die Schauspielkunst nicht undienlich seyn.

20. §. [Warnung an den angehenden Musiker vor allzugroßer Eigenliebe, die in der Musik mehr Nahrung finde als in andern Professionen, vor frühzeitiger Überhebung und falscher Selbstzufriedenheit.]

21. §. [Zurückweisung des Vorurtheils, daß das Blasen auf der Flöte Brust oder Lungen schädlich sei.]





[23]

Das I. Hauptstück.

Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere.

1. §. Bei fabelhaften und ungewissen Erzählungen vom Ursprunge der Flöten so in die quere vor den Mund gehalten werden, will ich mich nicht aufhalten. Weil wir keine ganz sichere Nachricht davon haben; so kann es uns gleich viel seyn, ob der Phrygische König *Mydas*, oder ein anderer, dieselben erfunden habe. Ob ein ausgehöhlter, oben abgebrochener Stamm eines Holunderstrauchs, in welchen an der Seite eine kleine Oefnung eingefault gewesen; darauf just der Zug des Windes getroffen; oder sonst was anders zu dieser Erfindung den ersten Anlaß gegeben habe: kann ich gleichfalls nicht entscheiden.

2. §. Daß aber, in den Abendländern, die Deutschen die ersten gewesen, welche den Grund zur Flöte traversiere nebst vielen andern Blasinstrumenten, wo nicht von neuem geleet, doch zum wenigsten wieder hervorgesuchet haben; ist außer allem Zweifel. Die Engländer nennen dieses Instrument deswegen: *the German Flute*, (die deutsche Flöte.) Die Franzosen benennen es ebenfalls *la Flüte alemande*. (s. *Principes de la Flüte Traversiere, ou de la Flüte alemande*, par Mr. *Hotteterre le Romain*.) [24]

3. §. — 5. §. [Michael Praetorius nenne diese Flöte in seinem *Theatro Instrumentorum*, 1620, Quersflöte, zum Unterschiede von der von den Soldaten zur Trommel benutzten „Schweizerpfeiffe“ (3). Dieser Flöte traversiere habe jedoch noch die unentbehrliche Dis-Klappe gefehlt, die später von den Franzosen hinzugefügt worden sei (4). Diese Erfindung sei „vermutlich“ noch kein Jahrhundert alt (5).]

6. §. Der erste, der sich auf der verbesserten Flöte traversiere, in Frankreich, besonders hervor gethan, berühmt und beliebt gemacht hat, ist der, wegen gewisser besondern Schicksale, merkwürdige *Philibert*. Hierauf kam: *la Barre*, und *Hotteterre le Romain*. Diesen folgten *Büffardin* und *Blavet*; brachten es aber in der Ausübung viel weiter als ihre Vorfahren.

7. §. Wie nun diese ist erzählten französischen Tonkünstler die ersten gewesen sind, so dieses Instrument nach seinen Eigenschaften gut gespielt haben:

so haben es die Deutschen von ihnen, und zwar in der verbesserten Gestalt, nämlich mit der einen Klappe, seit ohngefähr funfzig oder sechzig Jahren her, wieder bekommen. Der besondere Beyfall, und die [25] große Neigung, so die Deutschen allezeit gegen die Blasinstrumente geheget haben, hat verursacht, daß die Flöte traversiere nunmehr in Deutschland eben so allgemein worden, als sie in Frankreich ist.

8. §. Bis hieher hatte die Flöte noch immer nur eine Klappe. Nachdem ich aber nach und nach die Eigenschaften dieses Instruments einsehen lernet; befand ich, daß immer noch ein kleiner Mangel der Reinigkeit gewisser Töne vorhanden war: welchem aber auf keine andere Art, als durch Zusezung der zweyten Klappe, abgeholfen werden konnte. Ich habe also diese zweyte Klappe im Jahre 1726 hinzugefüget.* Und also ist hieraus diejenige Flöte traversiere entstanden, deren Abbildung man Tab. I Fig. 1 sehen kann.

* Die Ursach dieser zweyten Klappe erkläre ich weitläufiger im 8. §. des III. Hauptstückes.

9. §. [Beschreibung der neueren Flöte traversiere. Sie bestehe aus einem „Kopfstück, worinnen sich das Mundloch befindet“, einem Mittelstück mit 6 Böchern und dem „Füßgen, woran die Klappe zu finden ist.“] Diese drey Stücken würden auch zulänglich gewesen seyn: wenn man aller Orten einerley Stimmung hätte. Weil aber der Ton, nach welchem man stimmt, so sehr verschieden ist; daß nicht nur in einem jeden Lande, sondern auch mehrentheils in einer jeden Provinz und Stadt, eine andere Stimmung, oder herrschender Ton, eingeführet ist; zugeschwiegen, daß der Clavicymbal, an eben demselben Orte, durch unachtsame Stimmer, bald hoch, bald tief gestimmt wird: so hat man, vor ohngefähr dreyßig Jahren, die Flöte mit mehrern Mittelstücken versehen. [Eine Veränderung der Stimmung wird durch Einfügen neuer Mittelstücke bewerkstelligt.]

10. §. — 16. §. [Fortsetzung der Beschreibung des Flöteninstruments.] [26—28]

17. §. Uusser der gewöhnlichen Flöte traversiere hat man noch unterschiedene andere, wiewohl nicht so gewöhnliche, entweder größere oder kleinere Arten von Flöten. Es giebt tiefe Quartflöten; Flöten d'amour; kleine Quartflöten, u. s. w. Die erstern sind um eine Quarte; die zweyten um eine kleine Terze tiefer; die dritten aber um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Flöte traversiere. Unter diesen sind die Flöten d'amour noch die besten. Alle aber kommen sie zur Zeit der ordentlichen Flöte traversiere, an Reinigkeit und Schönheit, nicht bey. Wer im übrigen auf einer von diesen aufferordentlichen Arten sich üben will, der kann, wenn er sich nur einen andern Schlüssel der Noten einbildet, sie im übrigen alle so wie die gewöhnliche Flöte traversiere handhaben. [29.]

18. §. — 19. §. [Material und Instandhaltung des Instruments.]





Das II. Hauptstück.

Von Haltung der Flöte, und Setzung der Finger.

1. §. — 9. §. [Technische Anweisungen. S. 29—32].



Das III. Hauptstück.

Von der Fingerordnung oder Application, und der Tonleiter oder Scala der Flöte.

1. §. — 12. §. [Fortsetzung der technischen Anweisungen. Qu. erklärt, sich durchgängig bei der Benennung der Töne der großen deutschen Anfangsbuchstaben zu bedienen und „wo es nöthig ist, die Octave worinnen sie stehen mit Worten“ anzuzeigen. Erklärung der chromatischen Töne und deren Griffart.] [32—37]

8. §. Die Ursache welche mich veranlaßet hat, der Flöte noch eine Klappe, welche vorhin nicht gewesen ist, hinzuzufügen, rühret von dem Unterschiede der großen und kleinen halben Töne her. Wenn eine Note auf eben derselben Linie, oder auf eben demselben Zwischenraume durch ein Kreuz erhöht, f. Tab. II. (k)[*], oder durch ein b erniedriget wird, f. (l); so besteht der Unterschied zwischen dieser und dem Haupttone, aus einem kleinen halben Tone. Wenn hingegen eine Note auf der Linie, die andere aber eine Stufe höher steht, und durch ein b erniedrigt wird, f. (m): oder wenn eine Note auf der Linie steht, und durch ein Kreuz erhöht wird, die andere aber auf dem Zwischenraume, eine Stufe höher ist, [38] und natürlich bleibt, f. (n): so beträgt der Unterschied zwischen diesen beyden Noten, einen großen halben Ton. Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher seyn als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, so müßten beyde das Es und das Dis, wie auf dem Claviere, da man sie auf einem Taste greift, schwebend gestimmt werden: so daß weder das Es zu dem

[*] Die Notenbeispiele wurden hier, weil überflüssig, weggelassen.]

B, als Quinte von unten, noch das Dis zu dem H, als große Terze von oben, rein stimmen würden. Um nun diesen Unterschied zu bemerken, und die Töne in ihrer Verhältniß rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen. Diesem zu Folge werden die halben Töne, so das b gegen die Haupttöne machet, anders gegriffen, als die, welche durch das Kreuz angedeutet werden. 3. E. Das eingestrichene B wird anders gegriffen als Ais; das zweygestrichene C anders, als His; das zweygestrichene Des (bey welchem die Flöte auswärts gedrehet wird) anders als Eis; das Fes anders als E; das zweygestrichene Ges anders, als Fis; das zweygestrichene As (mit der kleinen Klappe) anders, als daßelbe Gis (mit der großen Klappe); das dreygestrichene Ces anders, als das zweygestrichene H., u. s. w. Es ist zwar wahr, dieser Unterschied kann auf dem Claviere, wo man alle diese Töne, die hier unterschieden sind, auf einem Taste greift, und sich nur durch die Schwebung derselben helfen muß, nicht gemacht werden. Dem ungeachtet aber, da er doch in der Natur der Töne gegründet ist, da ihn Sänger und Vogeninstrumentisten, ohne Mühe beobachten können: so ist es billig, denselben auch auf der Flöte anzubringen, welches ohne die zweyte Klappe nicht geschehen kann. Wer das musikalische Gehör recht ins Feine bringen will, dem ist eine Erkenntniß davon nöthig. Vielleicht wird mit der Zeit auch der Nutzen davon noch größer.

9. §. Ungeachtet ich den Gebrauch dieser zwo Klappen schon vor etlichen und zwanzig Jahren bekannt gemacht habe; so ist er doch bisher noch nicht allgemein worden. Vielleicht haben nicht alle den Nutzen davon eingesehen: vielleicht haben sie sich eine große Schwierigkeit im Spielen dabey vorgestellt. [Diese Schwierigkeit sei jedoch nur eingebildet.] [39]



Das IV. Hauptstück.

Von dem Ansatze, (Embouchure.)

1. §. — 22. §. [Vergleich der Struktur der Flöte mit der Luftröhre, ihres Tons mit dem der Menschenstimme. Technische Anweisungen und Übungen im Ansatze.] [40—50]

23. §. [50] Die Flöte hat den Naturfehler, daß einige mit Kreuzen bezeichnete Töne, nicht ganz rein, sondern daß etliche davon ein wenig zu tief, etliche ein wenig zu hoch sind. Denn bey Abstimmung der Flöte hat man darauf zu sehen, daß hauptsächlich die natürlichen Töne nach ihrer Verhältniß rein gestimmt werden. Man muß also, so viel als möglich ist, suchen, durch Hülfe

des Anfsatzes, und nach dem Gehöre, die mangelhaften rein zu spielen. Es ist zwar schon im vorigen Hauptstücke etwas davon erwähnt worden: damit man aber wiße, auf welche man am meisten Achtung zu geben habe; so will ich solche hier namhaft machen. [Folgt Angabe derselben.]

24. §. — 26. §. [Technische Anweisungen.] [51]



Das V. Hauptstück.

Von den Noten, ihrer Geltung, dem Tacte, den Pausen, und den übrigen musikalischen Zeichen. [52]

1. §. — 11. §. [Erklärung der Schlüssel (1, 2), der Dur- und Molltonart (4—7), der Geltung der Noten (8, 9), der Pausen (10), des Tactes (11) und der Tactarten (12 ff.).] [55]

12. §. Der Tact überhaupt ist zweyerley: **gerader und ungerader**. Der gerade läßt sich wieder in gleiche Theile zertheilen; bey dem ungeraden aber ist die Theilung ungleich. Den ungeraden pfleget man insgemein **Tripeltact** zu nennen. Wenn ein Tact zu Ende ist, pfleget man, im Schreiben, zwischen die Noten einen **Verticalstrich** zu setzen: also machen so viel Noten, als sich zwischen zweenen dieser Striche befinden, nach dem, zu Anfange eines Stückes hinter den Verse- [56] hungszeichen, gesetzeten Tactzeichen, einen Tact aus, von welcher Art er auch sey. s. Tab. II Fig. 6. [*]

13. §. Der gerade Tact ist wieder zweyerley: **Vierviertheiltact**, und **Zweyviertheiltact**. Der **Vierviertheiltact**, welchen man auch den **gemeinen geraden**, oder **schlechten Tact** zu benennen pfleget, wird zu Anfange eines Stückes mit einem großen C angedeutet: Der **Zweyviertheiltact** hingegen mit $\frac{2}{4}$. Bey dem **Vierviertheiltact** ist wohl zu merken, daß, wenn durch das C ein Strich geht, wie Tab. II Fig. 10. [C] zu sehen ist, solcher Strich bedeute, daß alsdenn die Noten so zu fagen, eine andere Geltung bekommen, und noch einmal so geschwind gespielt werden müssen, als sonst, wenn das C keinen Durchstrich hat. Man nennet diese Tactart: **allabreve** oder **alla Capella**. Weil aber bey der itzgemeldeten Tactart, von vielen, aus Unwissenheit, Fehler begangen werden: so ist einem jeden anzurathen, diesen Unterschied sich wohl bekannt zu machen. Denn diese Tactart ist im galanten Styl itziger Zeit üblicher, als sie in vorigen Zeiten gewesen ist.

[*] Das Beispiel 6 verzeichnet ganze (a), halbe (b), Viertel- (c), Achtelnoten (d) usw. im $\frac{1}{4}$ Tact.]

14. §. Der Tripeltact ist von verschiedener Art, wie hier die übereinander gesetzeten Ziffern zeigen, als: $\frac{3}{1}$ Dreyeintheil, $\frac{3}{2}$ Dreyzweytheil, $\frac{3}{4}$ Dreyviertheil, $\frac{6}{4}$ Sechsviertheil, $\frac{3}{8}$ Dreyachttheil, $\frac{6}{8}$ Sechszachttheil, $\frac{9}{8}$ Neunachttheil, $\frac{12}{8}$ Zwölfachttheiltact u. s. w.

15. §. Es giebt eine Art von Figuren, wo drey gleiche Noten zusammengestrichen werden, und folglich dem Tripeltacte ähnlich sehen; sie kommen aber sowohl in gerader als ungerader Tactart vor. Man nennet diese Figuren: **Triolen**. Hier machen drey eingeschwänzte Noten ein Viertel, s. Tab. II. Fig. 7. (l), [*] drey zweygeschwänzte ein Achttheil, s. (m); drey dreygeschwänzte ein Sechzehnthteil, s. (n), wie die darüber befindlichen Noten ausweisen. Man pfleget auch wohl, zum Ueberfluß, die Ziffer 3 darüber zu setzen, wie bei (l) zu sehen ist.

16. §. Da ich nunmehr die Geltung der Noten und Pausen, ingleichen die verschiedenen Tactarten gewiesen habe, so wird noch nöthig seyn, zu zeigen, wie jede Note und Pause in den Tact gehörig eingetheilet werden müsse, und wie man dieses auf eine leichte Art erlernen könne. Die meisten sehen solches als etwas leichtes an, und glauben, daß man es durch [57] Uebung nach und nach erlerne. Weil es aber vielen, die sich doch lange Zeit damit abgegeben haben, noch daran fehlet, so folget daraus, daß es nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik seyn müsse. Es hängt von dieser Erkenntniß viel ab, um ein Stück wohlklingend vorzutragen: und wer sie nicht bey Zeiten durch richtige Grundsätze erlanget, der bleibt in einer beständigen Ungewißheit; findet auch öfters bey Kleinigkeiten, so ihm nicht täglich vorkommen, einen Anstoß. Es ist nicht zu läugnen, daß ein mündlicher Unterricht, wenn er gründlich ist, hierbey bessere Dienste thue, als eine schriftliche Anweisung. Weil es aber auch vielen, die andere unterweisen sollen, in diesem Puncte an der rechten Lehrart fehlen könnte: so will ich hier eine Methode zeigen.

17. §. Man gewöhne sich erstlich, mit der Spitze des Fußes gleiche Schläge zu machen, wozu man den Pulsschlag an der Hand zur Richtschnur nehmen kann. Alsdem theile man den gemeinen geraden, oder Vierttheiltact, nach Anleitung des Pulschlages, mit dem Fuße in Achttheile ein. Bey dem ersten Schlage stoße man die weiße Note ohne Strich, s. Tab. II. Fig. 6. (a) [**] mit der Zunge an, und unterhalte den Ton so lange, bis man in Gedanken, nach dem Schlage des Fußes, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. gezählet hat: so wird dieser Tact seine gehörige Zeit bekommen. Man fahre fort in dieser Art mit dem Fuße zu schlagen, und zähle bey der ersten weißen Note mit einem Striche, s. (b) 1. 2. 3. 4; bey der zweyten ebenfalls: 1. 2. 3. 4: so wird es mit diesen zweenen halben

[*] Die Notenbeispiele wurden hier, weil überflüssig, weggelassen.]

[**] S. Anmerkung zu S. 19.]

Tacten auch seine Richtigkeit haben. Bey den Viertheilen, f. (c), kommen zweene Schläge auf jede Note. Bey den Achttheilen, f. (d), kommt auf jede Note ein Schlag. Bey den Sechzehnththeilen f. (e) kommen zweo Noten auf einen Schlag: und wenn man das Aufheben des Fußes sowohl als das Niederschlagen desselben zählet; so theilet solches die Sechzehnththeile völlig ein. Bey den Zwey und dreyßigtheilen, f. (f), kommen zweo Noten zum Niederschlage, und zweo zum Aufheben.

18. §. Diese Eintheilung in acht Schläge, kann in allen langsamen Stücken, nachdem es das Zeitmaaß erfodert, zur Regel genommen werden. In geschwinden Stücken aber, kann man den gemeinen geraden Tact in vier Theile, allwo denn das Niederschlagen und Aufheben des Fußes Achttheile ausmachen; den Tripeltact aber, in drey Theile eintheilen. [58]

19. §. Im Allabrevetacte bekommen die halben Tacte so viel Zeit, als im gemeinen geraden Tacte die Viertheile haben; und die Viertheile so viel, als im gemeinen Tacte die Achttheile einnehmen: folglich werden nur die halben Tacte mit dem Fuße markiret.

20. §. Die weiße Note mit dem Punkte, f. Tab. II. Fig. 7. (a), bekömmt Tab. II. Fig. 7.



sechs Schläge mit dem Fuße; und die darauf folgende schwarze Note, zweene Schläge. Die schwarze Note mit dem Punkte, f. (b), bekömmt drey Schläge; und die folgende nur einen Schlag.

21. §. Bey den Achttheilen, Sechzehnththeilen, und Zwey und dreyßigtheilen, mit Puncten, f. (c) (d) (e), geht man, wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbey insonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) eben so kurz gespielt werden muß, als die bey (e), es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaaße. Hieraus folget, daß diese Noten mit Puncten bey (c) fast die Zeit von einem ganzen Viertheile, und die bey (d) die Zeit von einem Achttheile bekommen: weil man die Zeit der kurzen Note nach dem Puncte eigentlich nicht recht genau bestimmen kann. Dieses deutlicher zu begreifen, spiele man die untersten Noten bey (f) und (g) langsam, doch ein jedes Exempel nach seinem ge-

hörigen Zeitmaafse, nämlich das bey (d) noch einmal so geschwind, als jenes bey (c), und das bey (e) noch einmal so geschwind, als das bey (d): und stelle sich in Gedanken die obersten Noten mit Puncten vor. Nachher lehre man solches um; spiele die obersten Noten; und halte eine jede Note mit dem Puncte so lange, bis die Zeit von den untersten Noten mit den Puncten verflossen ist. Die Noten mit den Puncten mache man eben so kurz, als die darunter befindliche viergeschwänzte Note es erfordert. Auf diese Art wird man sehen, daß die obersten Noten mit den Puncten bey (f), die Zeit von drey Sechzehnthteilen, und einem Zwey und dreyßigtheile mit einem Puncte bekommen: und daß die bey (g) die Zeit von einem Sechzehnthteile und einem punctirten Zwey und dreyßigtheile; die bey (h) aber, weil bey den untersten Noten zweene Puncte stehen, und die folgenden Noten noch einmal geschwänzet sind, nur die Zeit von einem Zwey und dreyßigtheile, nebst anderthalbem Puncte erhalten. [59].

22. §. Diese Regel ist ebenfalls zu beobachten, wenn in der einen Stimme Triolen sind, gegen welche die andere Stimme punctirte Noten hat, s. (i). Man



muß demnach die kurze Note nach dem Puncte nicht mit der dritten Note von der Triole, sondern erst nach derselben anschlagen. Widrigenfalls würde solches dem Sechschachttheil- oder Zwölfachttheiltacte ähnlich klingen, s. (k). Beyde Arten aber müssen doch sehr verschieden seyn: indem eine eingeschwänzte Triole, ein Viertel; eine zweygeschwänzte, ein Achttheil; und eine dreygeschwänzte, ein Sechzehnthteil ausmachen: wie die darüber stehenden einzelnen Noten, bey (l) (m) und (n) ausweisen: Da hingegen, im Sechschachttheil- und Zwölfachttheiltacte, drey eingeschwänzte Noten ein Viertel und ein Achttheil machen, s. (k). Wollte man nun, diese, unter Triolen befindlichen, punctirten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung spielen: so würde der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfältig seyn.

23. §. Mit den Noten bey Fig. 8, wo der Punct hinter der zweyten



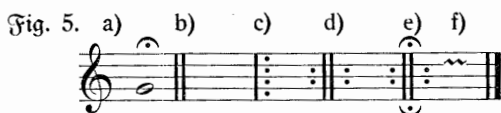
Note steht, hat es wegen der Länge des Punctes, und der Kürze der ersten Note, eine Gleichheit, mit den oben gemeldeten punctirten Noten. Sie stehen nur umgekehret. Die Noten D und E bey (a) müssen eben so kurz seyn, als die [bey (c), es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaasse. Mit den zwey geschwinden Noten bey (b) und (d) verfährt man auf gleiche Weise; und bekommen hier zwey Noten nicht mehr Zeit, als dort eine. Bey (e) und (f) werden die Noten nach den Puncten eben so geschwind und präcipitant gespielt, als die vor den Puncten bey (b) und (d). Je kürzer man die ersten Noten bey (a) (b) (c) (d) machet: ie lebhafter und frecher ist der Ausdruck. Je länger man hingegen bey (e) und (f) die Puncte hält: ie schmeichelnder und annehmlicher klingen diese Arten von Noten.

24. §. Von den Pausen ist bereits gesagt worden, daß man da wo sie stehen so lange stillschweige, als die Zeit ihrer Geltung erfordert. Von einem oder mehr Tacten, wird nicht nöthig seyn, eine Erklärung zu machen, weil man sich nur nach dem Tactschlage richten darf. s. Fig. 9. (a) (b) (c). [*] Hat man aber einen halben Tact zu pausieren; so zähle man, nach dem Schlage des Fußes wie bey einer weißen Note: 1. 2. 3. 4, [60] und stoße mit dem fünften Schlage die folgende Note an, s. (h). Bey einem Viertel zähle man: 1. 2, und stoße die folgende Note mit dem dritten Schlage an, s. (i). Bey einem Achttheile sage man: 1, und stoße die Note mit dem zweyten Schlage an, s. (k). Bey einem Sechzehnththeile sage man auch: 1, und stoße die Note mit dem Aufheben des Fußes an, s. (l). Bey einem Zwey und dreißigtheile sage man ebenfalls: 1. Weil aber hier zwey Noten im Niederschlage, und zwey im Aufheben des Fußes kommen, so muß die Note nach der Pause noch im Niederschlage angestossen werden. s. (m).

25. §. Hat man sich nun im langsamen Zeitmaasse auf diese Art genugsam geübet, so spiele man diese Exempel immer ein wenig geschwinder, bis man einige Fähigkeit erlanget hat, ein mehreres zu unternehmen. Endlich wird die Eintheilung der Noten einem so geläufig werden, daß man des Schlagens des Tactes mit dem Fuße, ganz und gar wird entbehren können.

26. §. Eine genaue und gewisse Bestimmung der verschiedenen Arten des Zeitmaasses, findet man im XVII. Hauptstücke, und dessen VII. Abschnitte vom 45. bis 59. §.

27. §. Der Wiederholungszeichen giebt es unterschiedene Gattungen. Wenn zweene gerade Striche, ohne Punct, neben einander stehen, s. Fig. 5. (b),



[*] S. Anmerkung auf S. 17.]

so bedeuten sie, daß zwar das Stück aus zweenen Theilen bestehe, und der erste Theil desselben wiederholet werden müsse, doch nicht eher, als bis das Stück vom Anfange bis zum Ende gespielt worden. Alsdenn wird der erste Theil noch einmal bis an die zweene Striche, oder, welches einerley ist, bis an die vorhergehende Note, über welcher ein halber Cirkel mit dem Puncte steht, s. (a) wiederholet. Bey solchen Stücken schreibt man, zu Ende des zweyten Theils: **Da Capo**. Wenn hinter einem Striche vier Puncte stehen, s. (c), so bedeuten sie, daß die folgenden Noten, von da an, bis an einen andern Strich der die Puncte vor sich hat, zu wiederholen sind. Man pfleget auch wohl, über solche zu wiederholende Noten, das Wörtchen: **bis**, zu schreiben. Wenn neben zweenen Strichen auf einer jeden Seite zweene Puncte stehen, s. (d), so bedeuten sie, daß das Stück aus zweenen Theilen bestehe, und daß ein jeder Theil zweymal wiederholet werden müsse. Wenn aber zuletzt ein [61] oder zweene halbe Cirkel mit Puncten stehen, s. (e), so bedeuten sie daß das Stück allda schliesse. Das Zeichen auf dem E, s. (f), heisset **Custos**, und zeigt den Ort an, auf welchem die erste Note der folgenden fünf Linien steht.



Das VI. Hauptstück.

Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blasen auf der Flöte.

1. §. — 2. §. [Erklärung des Zungenstoffes. Benutzung der drei Silben ti oder di, tiri, und did'u.] [61—62]



Des VI. Hauptstücks

I. Abschnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit der Sylbe: ti oder di.

1. §. — 13. §. [Technische Anweisungen.] [62—65]



Des VI. Hauptstücks

II. Abschnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: tiri.

1. §. — 9. §. [Technische Anweisungen.] [66—68]

Des VI. Hauptstücks

III. Abschnitt.

Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: did'U,
oder der sogenannten Doppelzunge.

1. §. — 16. §. [Technische Anweisungen.] [68—71]



Des VI. Hauptstücks

Anhang.

Einige Anmerkungen zum Gebrauche des Hoboe, und des Bassons.

1. §. — 6. §. [Hinweis, daß sowohl Hoboisten wie Bassonisten in Folge der Ähnlichkeit der Handhabung ihrer Instrumente mit der der Flöte sich die Lehre von der Flöte, soweit sie nicht die Fingerordnung und den Anfaß betrifft, zu Nuzen machen können.] [71—73]



Das VII. Hauptstück.

Vom Athemholen, bey Ausübung der Flöte. [73]

1. §. Den Athem zu rechter Zeit zu nehmen, ist bey Blasinstrumenten so wie bey dem Singen, eine sehr nöthige Sache. Durch dessen Mißbrauch, welchen man doch bey vielen wahrnimmt, werden Melodien, welche an einander hängen sollen, öfters zerrissen, die Composition wird verstümmelt, und der Zuhörer eines Theils von seinem Vergnügen beraubet. Es ist eben so schlimm, wenn man etliche Noten, die zusammen gehören, zertrennet, als wenn man im Lesen, ehe der Sinn aus ist, oder gar zwischen einem Worte von zwey oder drey Sylben, Athem holen wollte. Das letztere geschieht zwar im Lesen nicht, das erstere aber im Blasen sehr oft.

2. §. Da aber auch nicht allemal möglich ist, alles was zusammen gehört, in einem Athem zu spielen: weil entweder die Composition nicht immer mit gehöriger Behutsamkeit dazu eingerichtet ist, oder weil der, welcher sie ausführt, nicht Fähigkeit genug besitzt, den Athem zu sparen: so will ich hier einige

Exempel anführen, aus welchen man wird abnehmen können, bey was für Noten am füglichsten Athem könne genommen werden. Hieraus ziehe man sich in der Folge allgemeine Regeln. [74].

3. §. Die geschwindesten Noten von einerley Geltung, in einem Stücke, müssen etwas ungleich gespielt werden; wie solches im XI. Hauptstücke, und dessen 11. §. weitläufiger abgehandelt wird, welches man hierbey nachlesen wolle. Hieraus fließet die Regel, daß man den Athem zwischen einer langen und kurzen Note nehmen müsse. Niemals darf es nach einer kurzen, vielweniger nach der letzten Note im Tacte geschehen: denn man mag dieselbe auch so kurz stoßen als man will, so wird sie doch durch das Athemholen lang. Hiervon werden die Triolen ausgenommen, wenn sie stufenweise auf oder niederwärts gehen, und sehr geschwind gespielt werden müssen. Bey diesen erfordert es öfters die Nothwendigkeit, nach der letzten Note im Tacte Athem zu nehmen. Findet sich aber nur ein Sprung von einer Terze, u. d. g. so kann es zwischen dem Sprunge geschehen.

4. §. Wenn ein Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt, die Anfangsnote mag nun die letzte Note im Tacte seyn, oder es mag vor derselben noch eine Pause im Niederschlage stehen: oder wenn eine Cadenz gemacht worden, und sich ein neuer Gedanke anfängt: so muß man bey Wiederholung des Hauptfases, oder beym Anfange des neuen Gedanken, vorher Athem holen, damit die Endigung des vorigen, und der Anfang des folgenden, von einander gesondert werden.

5. §. Hat man eine Note von einem oder mehr Tacten auszuhalten, so kann man vor der haltenden Note Athem holen, wenn auch gleich eine kurze Note vorher geht. Wenn an dieselbe lange Note noch ein Achttheil gebunden ist, und auf dieses zwey Sechzehnteile, und wieder eine gebundene Note folgen, s. Tab. V. Fig. 16, so kann man aus dem ersten Achttheile zwei Sechzehnteile

Tab. V.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.



doch auf eben demselben Tone, machen, s. Tab. V. Fig. 17, und zwischen denselben den Athem nehmen. Auf gleiche Art kann man bey allen gebundenen Noten, (Ligaturen), sie mögen Vierteltheile, Achttheile, oder Sechzehnteile seyn, so oft es nöthig ist, verfahren. Folget aber auf diese Bindung nach der halben Note, weiter keine andere mehr, s. Fig. 18, so kann man nach der, an die lange gebundenen Note, Athem holen, ohne sie in zwei Noten zu zertheilen. [75].

6. §. Um lange Passagen zu spielen, ist nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langsam in sich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals

und die Brust weit ausdehnen, die Achseln in die Höhe ziehen, den Athem in der Brust, so viel als möglich ist, aufzuhalten suchen, und ihn alsdenn ganz sparsam in die Flöte blasen. Findet man sich aber dennoch genöthiget, zwischen geschwinden Noten Athem zu holen: so muß man die Note, nach welcher es geschehen soll, sehr kurz machen, den Athem in der Geschwindigkeit nur bis an die Gurgel ziehen, und die folgenden zwo oder drey Noten etwas übereilen: damit der Tact nicht aufgehalten werde, und auch keine Note verlohren gehe. Glaubet man aber im Voraus, nicht im Stande zu seyn, die Passagie in einem Athem auszuspielen, so thut man wohl, wenn man es nicht aufs äußerste ankommen läßt, sondern bey Zeiten mit Vortheil Athem holet. Denn ie öfter man in der Geschwindigkeit Athem nimmt, ie unbequemer wird derselbe, und ie weniger hilft er.

7. §. — 9. §. [Weitere technische Rathsschläge betreffs des Athemholens. Beispiele.]

10. §. Wenn es der Raum erlaubete, verdienete diese Materie vom Athemholen wohl, mit noch mehrern Exempeln erläutert zu werden: weil so wohl [76] Sängern als Blasinstrumentisten hierinne so häufige Fehler begehen. Allein, wer wollte alle Fälle bestimmen, wo man öfters mit einem Athem nicht so lange aushalten kann, als es wohl seyn sollte. Die Ursachen davon sind so verschieden, daß es nicht allemal möglich ist zu sagen, ob der Componist, oder der Ausführender, oder der Ort wo man singt oder spielt, oder die Furcht, welche eine Beklemmung der Brust verursacht, Schuld daran seyn, daß man nicht allemal den Athem zu rechter Zeit nehmen kann. So viel ist gewiß, daß man, wenn man vor sich allein singt oder spielt, zum wenigsten wo nicht zweymal doch noch einmal so viel in einem Athem heraus bringen kann, als wenn man in Gegenwart vieler Zuhörer singen oder spielen muß. Im letztern Falle ist es nun nöthig, daß man sich aller möglichen Kunstgriffe zu bedienen wisse, welche nur immer die Einsicht in die Ausführungskunst hier darreicht. Man bemühe sich also, vollkommen einsehen und begreifen zu lernen, was einen musikalischen Sinn ausmache, und folglich zusammen hängen müsse. Man hüte sich eben so sorgfältig, das was zusammen gehöret, zu zertrennen, als man sich in Acht nehmen muß, das was mehr als einen Sinn in sich begreift, und folglich von einander abzusondern ist, kettenweis zusammen zu hängen: denn hierauf kömmt ein großer Theil des wahren Ausdrucks in der Ausführung, an. Diejenigen Sängern und Blasinstrumentisten, welche nicht fähig sind den Sinn des Componisten einzusehen, (derer giebt es aber eine große Menge,) sind immer der Gefahr ausgesetzt, hier Fehler zu begehen, und ihre Schwäche zu verrathen. Ueberhaupt aber haben die Seyteninstrumentisten, in diesem Stücke, einen großen Vortheil vor jenen voraus, wofern sie sich nur nach der oben erforderlichen Einsicht bestreben, und sich durch die schlechten Beyspiele dererjenigen, die alles, ohne Unterschied, auf eine lehrnde Art zusammen hängen, nicht verführen lassen wollen.



Das VIII. Hauptstück.

Von den Vorschlägen, und den dazu gehörigen kleinen wesentlichen Manieren. [77]

1. §. Die Vorschläge (Ital. appoggiature, Franz. ports de voix) sind im Spielen so wohl ein Zierrath, als eine nothwendige Sache. Ohne dieselben würde eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen. Soll eine Melodie galant aussehen, so kommen immer mehr Consonanzen als Dissonanzen darinne vor. Wenn der erstern viele nach einander gesetzt werden, und nach einigen geschwinden Noten eine consonirende lange folget: so kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden. Die Dissonanzen müssen es also dann und wann gleichsam wieder aufmuntern. Hierzu nun können die Vorschläge viel beitragen, weil sie, wenn sie vor der Terze oder Sexte vom Grundtone an gerechnet, stehen, sich in Dissonanzen, als Quartan und Septimen verwandeln, durch die folgende Note aber, ihre gehörige Auflösuug bekommen.

2. §. Sie werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet, um sie mit den ordentlichen Noten nicht zu verwirren, und bekommen ihre Geltung von den Noten vor denen sie stehen. Es liegt eben nicht viel dran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind. Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet. Die zweymal geschwänzeteten pfleget man nur vor solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaasse nichts abgebrochen werden darf. 3. §. Bey zwo oder mehr langen Noten, sie mögen Vierteltheile oder halbe Tacte seyn, wenn sie auf einerlei Tone vorkommen, s. Tab. VI. Fig. 25,

Fig. 25.



werden diese kleinen zweymal geschwänzeteten Noten, sie mögen von unten oder von oben zu nehmen seyn, ganz kurz ausgedrückt, und anstatt der Hauptnoten im Niederschlage angestoßen, u. d. m. [*].

3. §. Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note. Man kann sie also, nach Befinden der Stelle wo die vorige Note steht, sowohl von

[*] Also wie die späteren durchstrichenen Vorschläge.]

folget, s. Tab. VI. Fig. 11.

Fig. 11.



Hier wird der Vorschlag halb so lange gehalten, als die darauf folgende Hauptnote, und wird gespielt, wie bey Fig. 12.

Fig. 12.

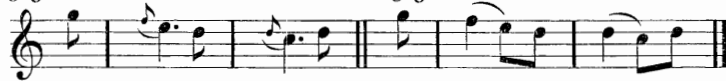


zu ersehen ist.

8. §. Steht ein Punct bey der durch den Vorschlag auszubühnenden Note, so theilet sie sich in drey Theile. Davon bekömmt der Vorschlag zweene Theile, die Note selbst aber nur einen Theil, nämlich so viel als der Punct austrägt. Die Noten bey Fig. 13. werden folglich gespielt, wie bey Fig. 14.

Fig. 13.

Fig. 14.



zu ersehen ist. Diese, und die im vorigen §. gegebene Regeln, sind allgemein, die Noten mögen seyn von welcher Art sie wollen, und die Vorschläge mögen höher oder tiefer stehen, als die darauf folgenden Noten.

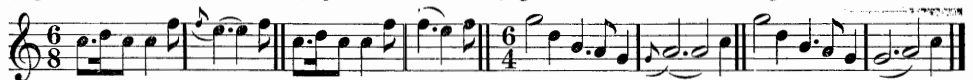
9. §. Wenn im Sechssachttheil- oder Sechsvierttheiltacte, zwo Noten auf einem Tone an einander gebunden sind, und die erste einen Punct hinter sich hat, wie im [in] Siquen vorkömmt: so werden die Vorschläge so lange gehalten, als die erste Note mit dem Puncte gilt, s. Fig. 15. und 17. Sie werden gespielt wie bei Fig. 16. und 18.

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.



zu ersehen ist, und gehen also von der vorigen Regel ab. Man hat in Ansehung dieser Vorschläge, diese Tactarten nicht als ungeraden, sondern als geraden Tact anzusehen.

10. §. Wenn über Noten, so gegen die Grundstimme Dissonanzen machen, es mag die übermäßige Quarte, oder die falsche (d. h. verminderte) Quinte, oder die Septime, oder die Secunde seyn, Triller stehen, s. Fig. 19. 20. 21. 22,



so muß der Vorschlag vor dem Triller ganz kurz seyn, um nicht die Dissonanzen in Consonanzen zu verwandeln. 3. E. man hielte bey Fig. 21. den Vorschlag A. halb so lange, als das darauf folgende Gis mit dem Triller: so würde man anstatt der Septime F zu G^{is}, die Sexte F zu A, und folglich keine Dissonanz mehr hören, welches man aber, um nicht die Schön- [80] heit und Annehmlichkeit der Harmonie zu verderben, so viel als möglich ist, vermeiden muß.

11. §. Folget nach einer Note eine Pause, so bekömmt der Vorschlag, wenn es anders die Nothwendigkeit des Athemholens nicht verhindert, die Zeit von der Note, die Note aber die Zeit von der Pause. Die drey Arten Noten bey Fig. 23., werden also gespielt, wie bey Fig. 24. in der Folge

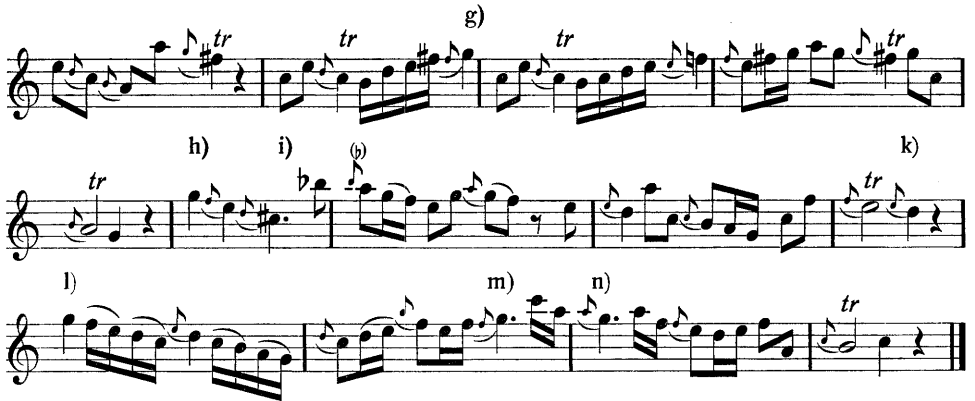


zu sehen ist.

12. §. Es ist nicht genug, die Vorschläge in ihrer Art und Eintheilung spielen zu können, wenn sie vorgezeichnet sind. Man muß auch selbige an ihren Ort zu setzen wissen, wenn sie nicht geschrieben sind. Um solches zu erlernen, nehme man dieses zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen kurzen Noten, im Niederschlage, oder Aufheben des Tactes, eine lange Note folget, und in consonirender Harmonie liegen bleibt, so muß vor der langen, um den gefälligen Gesang beständig zu unterhalten, ein Vorschlag gemacht werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müsse.

13. §. Ich will ein klein Exempel geben, welches die meisten Arten der Vorschläge in sich hält, s. Fig. 26.





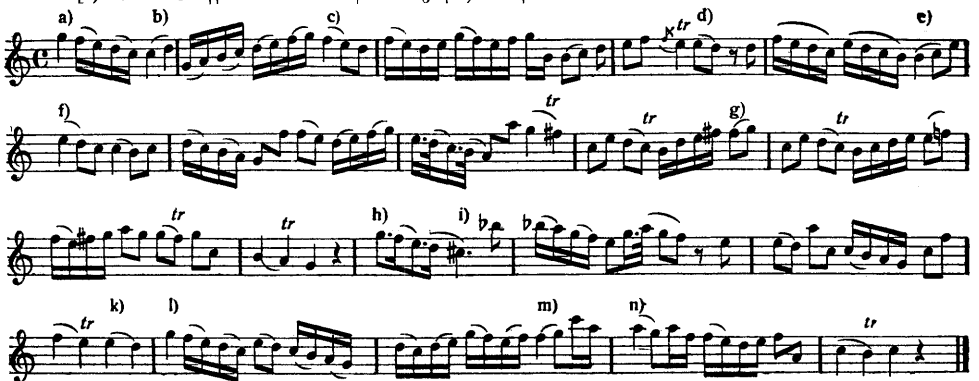
Will man sich von der Nothwendigkeit, und der guten Wirkung der Vorschläge überzeugen, so spiele man dieses Exempel erstlich mit den dabey befindlichen Vorschlägen, hernach ohne dieselben. Man wird den Unterschied des Geschmacks sehr deutlich wahrnehmen. Zugleich wird man aus diesem Exempel ersehen, daß die Vorschläge meistens vor solchen Noten stehen, welche geschwindere Noten entweder vor, oder nach sich haben: und daß auch, bey dem größten Theile der Triller, Vorschläge erfordert werden. [*]

14. §. Aus den Vorschlägen fließen noch einige andere kleine Auszierungen, diese sind: der halbe Triller s. Tab. VI. Fig. 27. und 28, das Pincé, (der



Mordant) s. Fig. 29. und 30, und das Double oder der Doppelschlag, s. Fig. 31. welche in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind.

[*] Das Beispiel würde also auszuführen sein:



Die halben Triller sind von zweyerley Art, s. Fig. 27. und 28. und können anstatt des simpeln Abzugs den Vorschlägen von oben angehenget werden. Die Pincez sind gleichfalls [81] zweyerley, sie können, so wie die Doublez, den Vorschlägen von unten angehenget werden.

15. §. Die battemens, s. Fig. 32. und 33.

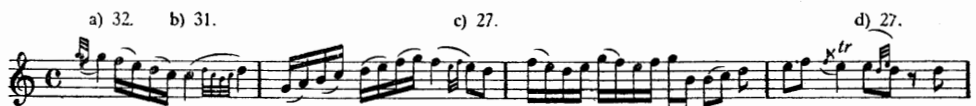


können bey springenden Noten, wo keine Vorschläge statt finden, angebracht werden, um die Noten lebhaft und schimmernd (brillant) zu machen. Das erste muß auf der Flöte durch einen Schlag mit dem Finger, und einen Stoß der Zunge zugleich, geschehen, und kann sowohl bey geschwinden als langsamen Noten angebracht werden. Das andere schicket sich besser zu etwas langsamen, als zu geschwinden Noten: doch müssen die dreygeschwänzten Noten in der größten Geschwindigkeit gemacht werden: weßwegen man den Finger nicht hoch aufheben darf.

16. §. Diese Auszierungen oder Manieren, welche ich im 14. und 15. §. beschrieben habe, dienen, nach Beschaffenheit eines Stückes zur Aufmunterung und Fröhlichkeit: die simpeln Vorschläge hingegen, zur Erweichung und Traurigkeit. Weil nun die Musik die Leidenschaften bald erregen, bald wieder stillen soll, so erhellet daraus der Nutzen und die Nothwendigkeit dieser Manieren, bey einem natürlichen simpeln Gesange.

17. §. Will man nun diese im 14. und 15. §. beschriebenen Manieren, bey dem Exempel Tab. VI. Fig. 26. mit den puren Vorschlägen untermischen, und nach ihnen anbringen: so kann es bey denen Noten, worüber die Buchstaben stehen, nach folgender Anleitung geschehen. Die Manier bey Fig. 27. kann bey den Noten unter (c) (d) (f) (i) und (n) angebracht werden. Die bey Fig. 28. schicket sich unter die Note (k). Die bey Fig. 29. mache man bey den Noten unter (g) und (m). Die bey Fig. 30. lasse man bey (e), die bey Fig. 31. aber, bey (b) hören. Die bey Fig. 32. kann man den Noten unter (a) und (l), und die bey Fig. 33. der Note unter (h) zugesellen. Es versteht sich von selbst, daß die Manieren an jedem Orte in den Ton versetzet werden müssen, welchen die Vorschläge zu erkennen geben. [*])

[*]) Demnach gestaltet sich der Vortrag nunmehr folgendermaßen:



18. §. Bey dieser Vermischung der simplen Vorschläge mit den kleinen Manieren, oder französischen Propretäten, wird man finden, daß der Gesang durch die letztern viel lebhafter und schimmernder wird, als ohne dieselben. Man muß nur diese Vermischung mit einer vernünftigen Beur- [82] theilung unternehmen. Denn hiervon hängt ein ansehnlicher Theil des guten Vortrages ab.

19. §. Einige begehen, so wie mit den willkürlichen Auszierungen, also auch mit den hier beschriebenen Vorschlägen, und übrigen wesentlichen Manieren, viel Mißbrauch. Sie lassen, so zu sagen, fast keine Note, wo es nur irgend die Zeit, oder ihre Finger gestatten, ohne Zusatz hören. Sie machen den Gesang entweder durch überhäufte Vorschläge und Abzüge zu matt, oder durch einen Ueberfluß von ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelschlägen, battemens, u. d. gl. zu bunt. Sie bringen dieselben öfters bey Noten an, wobey doch ein nur halb gesundes musikalisches Gehör begreift, daß sie sich nicht schicken. Hat etwan ein berühmter Sänger, in einem Lande, eine mehr als gemeine Annehmlichkeit bey Anbringung der Vorschläge: Gleich fängt die Hälfte der Sänger seiner Nation an zu heulen, und auch den lebhaftesten Stücken, durch ihr abgeschmacktes Wehklagen, das Feuer zu benehmen: und hierdurch glauben sie den Verdiensten jenes berühmten Sängers nahe zu kommen, wo nicht gar, sie zu übertreffen. Es ist wahr, die oben beschriebenen Zierrathen sind zum guten Vortrage höchstnöthig. Dessen ungeachtet muß man doch sparsam mit ihnen umgehen, wenn man des Guten nicht zu viel thun will. Die rareste und schmackhafteste Speise machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen müssen. Eben so geht es mit den Auszierungen in der Musik, wenn man mit denselben zu verschwenderisch umgeht, und das Gehör zu überschütten sucht. Ein prächtiger, erhabener und lebhafter Gesang, kann durch übel ange-

The image contains four staves of musical notation, each illustrating a different type of ornament or trill. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: e) 30. f) 27. This staff shows a sequence of notes with various trills and ornaments, including a double trill (tr) at the end.
- Staff 2: g) 29. This staff features several trills (tr) and ornaments applied to individual notes.
- Staff 3: h) 33. i) 27. k) 28. This staff includes a double trill (tr) and other ornaments, with a flat sign (b) appearing under some notes.
- Staff 4: l) 32. m) 29. n) 27. This staff shows more complex trills and ornaments, including a double trill (tr) at the end.

Nach Quantz (s. später 14. Hauptstück. § 2) ist dies auf solche Weise verzierte Beispiel ein Muster für den französischen Adagio-vortrag.]

brachte Vorschläge niedrig und einfältig, ein trauriger und zärtlicher Gesang hingegen, durch überhäufte Triller und andere kleine Manieren zu lustig und zu frech gemacht, und die vernünftige Denkart des Componisten verstümmelt werden. Hieraus nun ist zu ersehen, daß die Auszierungen sowohl ein Stück, wo es nöthig ist, verbessern, als auch, wenn sie zur Unzeit kommen, verschlimmern können. Diejenigen, welche sich den guten Geschmack zwar wünschen, ihn aber nicht besitzen, fallen am leichtesten in dieses Versehen. Aus Mangel der zärtlichen Empfindung, wissen sie mit dem simplen Gesange nicht umzugehen. Ueber der edlen Einfalt wird ihnen, so zu sagen, die Zeit zu lang. Wer nun dergleichen Fehler nicht begehen will, der gewöhne sich bey Zeiten, weder zu simpel, noch zu bunt, zu singen oder zu spielen, sondern das Simple mit dem Brillanten immer zu vermischen. Mit den [83] kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den Speisen zu thun pfleget, und nehme den, an jeder Stelle herrschenden Affect, zu seiner Richtschnur: so wird er weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenschaft in die andere verwandeln.



Das IX. Hauptstück.

Von den Trillern.

1. §. Die Triller geben dem Spielen einen grossen Glanz, und sind, so wie die Vorschläge, unentbehrlich. Wenn ein Instrumentist, oder Sänger, alle Geschicklichkeit besäße, welche der gute Geschmack in der Ausführung erfordert, er könnte aber keinen guten Triller schlagen: so würde seine ganze Kunst unvollkommen seyn. Dem einen kömmt hierinne die Natur zu statten: der andere muß den Triller durch vielen Fleiß erlernen. Manchem gelingt er mit allen Fingern: manchem nur mit etlichen: und manchem bleibt der Triller Zeit lebens ein Stein des Anstoßes, welches vermuthlich mehr von der Beschaffenheit der Nerven, als von dem Willen des Menschen abhängt. Man kann aber durch Fleiß vieles daran ersetzen und verbessern: wenn man nur nicht wartet, ob der Triller von sich selbst kommen wolle, sondern bei Zeiten, wenn die Finger noch im Wachstume sind, die gehörige Mühe anwendet, und denselben zur Vollkommenheit zu bringen suchet.

2. §. Nicht alle Triller dürfen in einerley Geschwindigkeit geschlagen werden: sondern man muß sich hierinne so wohl nach dem Orte wo man spielt,

als nach der Sache selbst, die man auszuführen hat, richten. Spielet man an einem großen Orte, wo es sehr schallet, so wird ein etwas langsamer Triller bessere Wirkung thun, als ein geschwinder. Denn durch den Widerschall geräth die allzugeschwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geschwinde Triller undeutlich. Spielet [84] man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe dabey stehen: so wird ein geschwinder Triller besser seyn, als ein langsamer. Man muß ferner zu unterscheiden wissen, was für Stücke man spielet, damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der andern vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langsamer, in lustigen aber geschwinder geschlagen werden.

3. §. Man muß aber die Langsamkeit und Geschwindigkeit hierinne nicht aufs äußerste treiben. Der ganz langsame Triller ist nur bey den Franzosen im Singen üblich, er tauget aber eben so wenig, als der ganz geschwinde zitternde, welchen die Franzosen chevroté (meckernd) nennen.[*] Man darf sich nicht verführen lassen, wenn auch einige der größten und berühmtesten Sängern den Triller absonderlich auf die letztere Art schlugen. Manche halten diesen meckernden Triller, aus Unwissenheit, wohl gar für ein besonderes Verdienst; sie wissen aber nicht, daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde, welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß.

4. §. Der **Terzentriller**, da man anstatt des nächst über der Hauptnote liegenden Tones, die Terze anschlägt, ob er wohl vor Alters üblich war, auch heut zu Tage noch bey einigen italiänischen Violinisten und Hoboisten Mode ist, darf dennoch, weder im Singen, noch auf Instrumenten, (es müßte denn die Sackpfeife seyn) gebraucht werden. Denn ein jeder Triller darf nicht mehr als den Raum von einem ganzen oder halben Tone einnehmen, nachdem es nämlich die Tonart, und die Note von welcher der Triller seinen Ursprung nimmt, erfordert.

5. §. Soll der Triller recht schön seyn, so muß er egal, oder in einer gleichen, und dabey mäßigen Geschwindigkeit, geschlagen werden. Auf Instrumenten müssen deswegen die Finger bey keinem Schläge höher, als bey dem andern aufgehoben werden.

6. §. Die rechte Geschwindigkeit eines ordentlichen guten Trillers genau zu bestimmen, dürfte wohl etwas schwer fallen. Doch glaube ich, daß es weder zu langsam noch zu geschwind seyn würde, wenn man einen **langen** Triller, der zum Schluß vorbereitet, so schlug, daß der Finger in der Zeit [85] eines Pulschlages nicht viel mehr als vier Bewegungen, und folglich acht solche Noten machte, wie Tab. VII. Fig. 1.

[*] Unter dem Namen „Bockstriller“ bekannt.]

Fig. 1.



zu ersehen sind. In geschwinden und lustigen Stücken hingegen, können die kurzen Triller etwas geschwinder geschlagen werden. Man kann hier den Finger, in der Zeit eines Pulschlagess, noch ein- oder aufs höchste zweymal mehr aufheben. Doch findet diese letztere Art nur bey kurzen Noten, und wenn deren etliche auf einander folgen, statt.

Wegen der Geschwindigkeit der Triller überhaupt, könnte zum Ueberflusse noch bemerkt werden, daß man sich deswegen nach der Höhe und Tiefe der Töne zu richten habe. Ich will die vier Octaven des Clavichimbals zur Richtschnur nehmen, und glaube, daß wenn man den Triller in der eingestrichenen Octave in der obenbeschriebenen Geschwindigkeit schlägt, man denselben in der zweygestrichenen Octave um etwas geschwinder, in der ungestrichenen aber, um so viel langsamer, und in der tiefsten Octave noch etwas langsamer, als in der ungestrichenen, schlagen könnte. Ich schliesse hieraus noch weiter, daß bey der Menschenstimme, der Sopran den Triller geschwinder als der Alt, und der Tenor, und, Baß denselben, in gehörigem Verhalte, langsamer als der Sopran und Alt, schlagen könnten. Die Triller auf der Violine, Bratsche, dem Violoncell und dem Contraviolon könnten mit den Trillern der vier Singstimmen übereinkommen. Auf der Flöte und dem Hoboe könnte der Triller so geschwind geschlagen werden, als ihn der Sopran schlägt, und der Triller auf dem Basson könnte mit dem Triller des Tenors einerley Geschwindigkeit haben. Ich stelle einem jeden frey, diese Meynung entweder anzunehmen oder zu verwerfen. Sollten dergleichen Subtilitäten von den wenigsten für etwas nützlich gehalten werden: so wird mir genug seyn, wenn auch nur einige wenige, welche einen feinen Geschmack, eine reife Beurtheilungskraft, und viel Erfahrung haben, mir hierinn nicht ganz und gar entgegen seyn werden.

7. §. Jeder Triller nimmt von dem, vor seiner Note, entweder von oben oder von unten zu nehmenden, und im vorigen Hauptstücke erklärten Vorschlage, seinen Anfang. Die Endigung jedes Trillers besteht aus zwey kleinen Noten, so nach der Note des Trillers folgen, und demselben in gleicher Geschwindigkeit angehenget werden, s. Tab. VII. Fig. 2. Sie werden der Nachschlag genennet. Dieser Nachschlag wird bisweilen durch eigene Noten ausgedrückt, s. Fig. 3. Findet sich aber nur die simple Note allein, s. Fig. 4, so versteht sich sowohl der Vor- als Nachschlag darunter, weil ohne diese der Triller nicht vollkommen und brillant genug seyn würde.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.



[86] 8. §. Der Vorschlag des Trillers ist zuweilen eben so geschwind, als die übrigen Noten, woraus der Triller besteht: 3. E. wenn ein neuer Gedanke, nach einer Pause, mit einem Triller anfängt. Dieser Vorschlag mag aber lang oder kurz seyn, so wird er doch allezeit mit der Zunge angestoßen: der Triller nebst seinem Nachschlage aber, werden an denselben geschleifet.

9. §. — 12. §. [Technische Anweisung, wie beim Trillern mit gewissen halben Tönen auf der Flöte unreine Intonation zu vermeiden sei (9, 10). Angabe empfehlenswerter Fingersätze bei Flötrillern. (11, 12.)] [88.]

13. §. Wenn nach dem Triller ein Schluß (Cadenz) folget, es sey in der Mitte, oder am Ende des Stückes: so findet nach dem Nachschlage des Trillers, vor der Schlußnote, kein Vorschlag mehr statt, absonderlich, wenn die Note des Trillers um eine Stufe höher, als die Schlußnote, [89] steht. 3. E. Man schließe den Triller über dem zweygestrichenen D, um im E zu schließen, und mache vor dieser Schlußnote den Vorschlag D: so würde solches nicht nur einfältig klingen, sondern man würde sich auch hierinne dem musikalischen Pöbel gleich stellen: weil dieser Fehler, von keinem, der seinen Geschmack ins Feine gebracht hat, begangen wird.



Das X. Hauptstück.

Was ein Anfänger, bey seiner besondern Uebung, zu beobachten hat.

1. §. Ich habe bereits gesagt, und wiederhole es hier noch einmal, daß ein Anfänger, der die Flöte traversiere gründlich zu erlernen gedenket, neben dieser meiner Anweisung, noch des mündlichen Unterrichts eines guten Meisters nöthig habe. Die schriftliche Anweisung zeigt wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen soll, sie verbessert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, absonderlich im Anfange, häufig begangen werden. Der Anfänger selbst wird deren nicht allezeit gewahr, und wenn sie nicht von dem Meister beständig angemerket werden, so werden sie bey dem Lernenden zur Gewohnheit, und endlich zur andern Natur. Es kostet alsdenn in der Folge mehr Mühe und Fleiß, sich des Bösen wieder zu entschlagen, als das Gute anzunehmen. Weiß aber ein Lehrbegieriger sich bey seiner besondern Uebung nicht zu helfen, hat er das, so ihn sein Meister gelehret, entweder nicht recht

begriffen, oder gar wieder vergessen, wären etwan, zum Unglücke, gar die Grundfäße seines Meisters nicht richtig: so kann er sich durch gegenwärtige Anweisung aus seinem Irrthume reißen, und auf dem rechten Wege bleiben. Zu dem sind in einer jeden Wissenschaft, die nicht pur mit dem Verstande allein gefasset werden muß, sondern zu der auch die äußerlichen Sinne, und die Glieder, das ihrige beytragen müssen, einige sogenannte Handgriffe höchst nöthig.

2. §. Ich will erstlich das nothwendigste von dem, was ich größten Theils in den vorigen Hauptstücken weitläufig erkläret habe, hier in der Kürze wieder-[90]holen: damit man solches mit desto größerer Bequemlichkeit besammeln finden, öfter überlesen, und also desto leichter ins Gedächtniß fassen könne.

3. §. — 10. §. [Kurze Wiederholung der wichtigsten, beim Flötenspiel zu beobachtenden technischen Regeln.] [93]

11. §. Es ist keinem Anfänger zu rathen, sich vor der Zeit mit galanten Stücken, oder gar mit dem Adagio einzulassen. Die wenigsten Liebhaber der Musik erkennen dieses, sondern die meisten haben eine Begierde da anzufangen, wo andere aufhören, nämlich mit Concerten und Solo, worinn das Adagio mit vielen Manieren, welche sie doch noch nicht begreifen, ausgezieret wird. Sie halten wohl denjenigen Meister, welcher hierinne freygebiger ist als ein anderer, für den besten. Sie gehen aber hierdurch eher hinter sich, als vor sich, und müssen öfters, wenn sie sich schon viele Jahre gemartert haben, wieder von vorn, nämlich die ersten Gründe zu erlernen, anfangen. Hätten sie anfänglich die gehörige Geduld, welche zu dieser Wissenschaft erfordert wird, so würden sie in ein paar Jahren weiter kommen, als sonst in vielen.

12. §. Es ist deswegen auch übel gethan, wenn ein Anfänger, ehe er sich noch eine Sicherheit im Tacte und im Notenlesen zuwege gebracht hat, sich öffentlich will hören lassen. Denn durch die Furcht, welche aus der [94] Ungewißheit entsteht, wird er sich viele Fehler angewöhnen, wovon er sich nicht so leicht wieder befreien kann.

13. §. Nachdem sich nun ein Anfänger eine geraume Zeit, auf die oben beschriebene Art, mit der Zunge, den Fingern, und im Tacte geübet hat, so nehme er solche Stücke vor, die mehr singend sind als die obengedachten, und wo sich sowohl Vorschläge als Triller anbringen lassen, damit er einen Gesang cantabel und nourissant, das ist mit unterhaltener Melodie, spielen lerne. Hierzu sind die französischen, oder die in diesem Geschmache gesetzten Stücke viel vortheilhafter, als die italienischen. Denn die Stücke im französischen Geschmache sind meistentheils charakterisiret, auch mit Vorschlägen und Trillern so gesetzet, daß fast nichts mehr, als was der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann. Bey der Musik nach italiänischem Geschmache aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen der spielet, überlassen. In diesem Betrachte ist auch die französische Musik, wie sie in ihrem simpeln Gesange mit Manieren geschrieben

ist, wenn man nur die Passagien ausnimmt, sflavischer und schwerer auszuführen, als nach iziger Schreibart die italiänische. Jedoch da zur Ausführung der französischen, weder die Wissenschaft des Generalbasses, noch eine Einsicht in die Composition erfordert wird, da im Gegentheil dieselbe zur italiänischen höchst nöthig ist, und zwar wegen gewisser Gänge, welche in der letztern mit Fleiß sehr simpel und trocken gesetzt werden, um dem Ausführer die Freyheit zu lassen, sie nach seiner Einsicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraschen, so ist auch dieser Ursachen wegen, einem Anfänger nicht zu rathen, sich vor der Zeit, ehe er noch einige Begriffe von der Harmonie erlanget hat, mit Solo nach dem italiänischen Geschmack einzulassen, wofern er sich nicht selbst an seinem Wachsthume hinderlich seyn will.

14. §. Er nehme also, nach der im vorigen §. gegebene[n] Anweisung, wohl ausgearbeitete, und von gründlichen Meistern gefertigte Quetten und Trio, worinne Fragen vorkommen, zur Uebung vor, und halte sich eine geraume Zeit dabey auf. Es wird ihm zum Notenlesen, zu Haltung des Tactes, und zum Pausiren sehr dienlich seyn. Vorzüglich will ich Telemanns, im französischen Geschmack gesetzte Trio, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren gefertigt hat, wofern man ihrer, weil [95] sie nicht in Kupfer gestochen sind, habhaft werden kann, zu dieser Uebung vorschlagen. Es scheint zwar die sogenannte gearbeitete Musik[*]), und besonders die Fugen, iziger Zeit, sowohl bey den meisten Tonkünstlern, als Liebhabern, gleichsam als eine Pedanterey in die Acht erkläret zu seyn, vielleicht weil nur wenige den Werth und den Nutzen derselben einsehen. Ein Lehrbegieriger aber muß sich durch Vorurtheile nicht davon abschrecken lassen, er kann vielmehr versichert seyn, daß ihm diese Bemühung zu seinem größten Vortheile gereichen werde. Denn kein vernünftiger Musikus wird läugnen, daß die gute sogenannte gearbeitete Musik eines von den Hauptmitteln sey, welches sowohl zur Einsicht in die Harmonie, als zur Wissenschaft, einen natürlichen und an sich guten Gesang gut vorzutragen, und noch schöner zu machen, den Weg bahne. Man lernet auch hierdurch bey dem ersten Anblicke treffen, oder wie man saget, vom Blatte (à livre ouvert) spielen: wozu ein anderer, durch bloße einfache melodische Stücke, so das Gedächtniß leicht fassen kann, nicht so bald gelangen, sondern lange Zeit ein Sklave des Auswendiglernens verbleiben wird. Ein Flötenist hat zumal weniger Gelegenheit vom Blatte spielen zu lernen, als ein anderer Instrumentist: denn die Flöte wird, wie bekannt, mehr zum Solo, und zu concertirenden, als zu Ripienstimmen gebrauchet. Es ist ihm also zu rathen, wofern er die Gelegenheit darzu haben kann, auch bey öffentlichen Musiken die Ripienstimmen mit zu spielen.

[*] Das Gegentheil der „galanten“ Musik.]

15. §. Bey Ausübung der Quetten, Trio, u. d. gl. wird einem Anfänger sehr nützlich seyn, wenn er wechselseitig bald die erste, bald die zweyte Stimme spielet. Durch die zweyte Stimme lernet er nicht nur, wegen der Imitationen, dem Vortrage seines Meisters am besten nachzuahmen, sondern er gewöhnet sich auch nicht an das Auswendiglernen, welches am Notenlesen hinderlich ist. Er muß das Gehör beständig auf die[,] so mit ihm spielen, besonders auf die Grundstimme richten, wodurch er die Harmonie, den Tact, und das Reinspielen der Töne desto leichter wird erlernen können. Wofern er aber dieses verabsäumet, bleibt sein Spielen allezeit mangelhaft.

16. §. Es wird einem Anfänger ein großer Vortheil zuwachsen, wenn er sich in den Passagen die Arten der Transpositionen, in welchen ein Tact mit dem andern eine Aehnlichkeit hat, wohl bekannt machet. Denn hierdurch kann man öfters eine Fortsetzung derselben, von etlichen Tacten, vor[96]aus wissen, ohne jede Note besonders anzusehen, welches bey einer großen Geschwindigkeit nicht allezeit möglich ist.

17. §. Hat sich nun ein Anfänger eine geraume Zeit mit Passagen, und gearbeiteten Stücken geübet, die Zunge und die Finger geläufig, und das, was ich bisher gelehret habe, sich so bekannt gemacht, daß es ihm gleichsam zur andern Natur geworden: so kan er alsdenn einige im italiänischen Geschmacke gesetzte Solo und Concerten vornehmen, doch solche, in denen das Adagio nicht gar zu langsam geht, und die Allegro mit kurzen und leichten Passagen gesetzet sind. Er suche den simplen Gesang im Adagio, mit Vorschlägen, Trillern, und kleinen Manieren, so wie in den beyden vorigen Hauptstücken gelehret worden, auszuführen, und fahre damit so lange fort, bis ihm der Gebrauch davon geläufig wird, und er im Stande ist einen simplen Gesang, ohne vielen willkürlichen Zusatz, proper und gefällig zu spielen. Scheint ihm aber diese Art der Auszierung, bey manchem Adagio, das etwan sehr platt und trocken gesetzet ist, nicht zulänglich zu seyn, so will ich ihm auf das XIII. und XIV. Hauptstück, von den willkürlichen Veränderungen, und von der Art das Adagio zu spielen, verwiesen haben, woraus er sich mehrern Rathß wird erholen können.

18. §. Hierbey wird er zu desto größerer Vollkommenheit gelangen, wenn er nebst der Flöte, wo nicht die Sekunst, doch zum wenigsten die Wissenschaft des Generalbasses erlernet. Hat er Gelegenheit die Singkunst entweder vor, oder wenigstens gleich mit der Flöte zu erlernen, so will ich ihm dieses besonders anrathen. Er wird dadurch desto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen, und bey vernünftiger Auszierung eines Adagio, wird ihm die Einsicht in die Singkunst besonders großen Vortheil geben. Er wird also nicht ein purer Flötenspieler allein bleiben, sondern dadurch sich auch den Weg bahnen, mit der Zeit ein Musikus, in eigentlichem Verstande, zu werden.

19. §. Damit aber ein Anfänger auch von dem Unterschiede des Ge-

schmackes in der Musik einen allgemeinen Begriff erlangen möge, ist nicht genug, daß er nur Stücke, so für die Flöte gesezet sind, in Uebung bringe: er muß sich vielmehr auch verschiedener Nationen und Provinzen ihre charakterisirten Stücke bekannt machen, und jedes davon in seiner Art [97] spielen lernen. Dieses wird ihm mit der Zeit mehr Vortheil schaffen, als er gleich im Anfange einzusehen vermögend ist. Die Verschiedenheit der charakterisirten Stücke findet sich bey der französischen und deutschen Musik mehr, als bey der italiänischen, und einigen andern. Die italiänische Musik ist weniger als alle andere, die französische aber fast gar zu viel eingeschränket: woraus vielleicht fließet, daß in der französischen Musik das Neue mit dem Alten öfters eine Aehnlichkeit zu haben scheint. Doch ist die französische Art im Spielen nicht zu verachten, sondern einem Anfänger vielmehr anzurathen, ihre Propretät und Deutlichkeit, mit der italiänischen Dunkelheit im Spielen, welche mehrentheils durch den Bogenstrich, und den überflüssigen Zusatz von Manieren, worinne die italiänischen Instrumentisten zu viel, die Franzosen überhaupt aber zu wenig thun, verurfsachtet wird, zu vermischen. Sein Geschmack wird dadurch allgemeiner werden. Der allgemeine gute Geschmack aber ist nicht bey einer einzelnen Nation, wie zwar jede sich desselben schmeichelt, anzutreffen, man muß ihn vielmehr durch die Vermischung, und durch eine vernünftige Wahl guter Gedanken, und guter Arten zu spielen, von verschiedenen Nationen zusammen tragen, und bilden. Jede Nation hat in ihrer musikalischen Denkart sowohl etwas angenehmes, und gefälliges, als auch etwas widerwärtiges. Wer nun das Beste zu wählen weiß, den wird das Gemeine, Niedrige und Schlechte nicht irre machen. Im XVIII. Hauptstücke werde ich hiervon weitläufiger handeln.

20. §. Ein Anfänger muß deswegen auch suchen, so viel gute Musiken, welche einen allgemeinen Beyfall finden, anzuhören, als er nur immer kann. Hierdurch wird er sich den Weg zum guten Geschmacke in der Musik, sehr erleichtern. Er muß suchen nicht allein von einem jeden guten Instrumentisten, sondern auch von guten Sängern zu profitiren. Er muß sich deswegen erstlich die Töne wohl ins Gedächtniß fassen, und wenn er z. E. jemanden auf der Flöte spielen höret, muß er sogleich den Hauptton, woraus gespielt wird, bemerken, um die folgenden desto leichter beurtheilen zu können. Um zu wissen ob er den Ton errathen habe, kann er zuweilen auf die Finger des Spielenden sehen. Es wird ihm dieses Errathen jeder Töne noch leichter werden, wenn er sich zuweilen, von seinem Meister, ganz kleine und kurze Passagen vorspielen läßt, um solche, ohne auf desselben Finger zu sehen, nachzumachen: und hiermit muß er so lange fortfahren, bis er im Stande ist alles was er höret gleich nachzu-[98]spielen. Auf diese Art wird er also das Gute so er von einem und dem andern höret, nachahmen, und sich zu Nuze machen können. Noch leichter wird ihm dieses werden, wenn er zugleich von dem Claviere und der Violine

etwas versteht: weil doch selten eine Musik ohne die gedachten Instrumente aufgeföhret wird.

21. §. Von guten musikalischen Stücken sammle sich ein Anfänger so viel, als er nur immer haben kann, und nehme sie zu seiner täglichen Uebung vor: so wird sich auch dadurch sein Geschmack, nach und nach, auf eine gute Art bilden, und er wird das Böse vom Guten unterscheiden lernen. Wie jedes Stück, wenn es gut seyn soll, beschaffen seyn müsse, davon wird man im XVIII. Hauptstücke dieser Anweisung die nöthigsten Nachrichten finden. Ein Anfänger thut wohl, wenn er lauter Stücke zu seiner Uebung erwählet, die dem Instrumente gemäß, und von solchen Meistern verfertigt worden sind, deren Verdienste man an mehr als einem Orte kennet. Er darf sich nicht dran kehren, ob ein Stück ganz neu, oder schon etwas alt ist. Es sey ihm genug, wenn es nur gut ist. Denn nicht alles was neu ist, ist deswegen auch zugleich schön. Er hüte sich vornehmlich für den Stücken der selbst gewachsenen Componisten, welche die Seskunst weder durch mündliche, noch durch schriftliche Anweisung erlernen haben: denn darinne kann weder ein Zusammenhang der Melodie, noch richtige Harmonie anzutreffen seyn. Die meisten laufen auf einen Mischmasch von entlehnten und zusammen geflickten Gedanken hinaus. Viele von diesen selbst gewachsenen Componisten machen nur die Oberstimme selbst, die übrigen lassen sie sich von andern dazu setzen. Es ist demnach leicht zu erachten, daß weder eine ordentliche Verbindung der Gedanken, noch eine ordentliche Modulation beobachtet worden sey: und daß folglich die übrigen Stimmen, an vielen Orten, haben hinein gezwungen werden müssen. Auch den Stücken der neuangehenden Componisten ist in diesem Puncte nicht allzuviel zu trauen. Hat aber einer die Seskunst ordentlich, und zwar von einem solchen, der die Fähigkeit hat andere zu unterweisen, erlernt, und versteht vierstimmig rein zu setzen, so kann man zu seinen Arbeiten ein besseres Vertrauen fassen.

22. §. Ein Anfänger muß sich besonders befließigen, daß er alles was er spielet, es mögen geschwinde Passagen im Allegro, oder Manieren im Adagio, oder noch andere Noten seyn, deutlich, und rund spielen lerne. [99] Hierunter wird verstanden: daß man nicht über die Noten weg stolpere, und etwan anstatt eines Fingers, deren zweene oder drey zugleich aufhebe, oder niederlege, und also etliche Noten verschlucke: sondern daß jede Note durch das ganze Stück, nach ihrer wahren Geltung, und nach dem rechten Zeitmaße gespiellet werde. Kurz, er muß sich bemühen einen guten Vortrag, wovon in den folgenden Hauptstücken weitläufiger gehandelt werden wird, zu erlangen. Dieser gute Vortrag ist das Nöthigste, aber auch das Schwereste im Spielen. Fehlet es hieran, so bleibt das Spielen, es mag auch so künstlich und verwundernswürdig scheinen, als es immer will, doch allezeit mangelhaft, und der Spieler erlanget niemals den Beyfall der Kenner. Deswegen muß ein Anfänger sein

Spielen mit einer beständigen Aufmerksamkeit verknüpfen, und Acht haben, ob er auch jede Note so höre, wie er sie mit den Augen sieht, und wie ihre Geltung und Ausdruck erfordert. Das Singen der Seele, oder die innerliche Empfindung, giebt hierbey einen großen Vortheil. Ein Anfänger muß demnach suchen, nach und nach diese Empfindung bey sich zu erwecken. Denn sofern er von dem was er spielet nicht selbst gerühret wird, so hat er nicht allein von seiner Bemühung keinen Nutzen zu hoffen, sondern er wird auch niemals jemand andern durch sein Spielen bewegen: welches doch eigentlich der Entzweck seyn soll. Nun kann zwar dieses von keinem Anfänger in einer Vollkommenheit gefodert werden, weil derselbe noch zu viel auf die Finger, die Zunge, und den Anfaß zu denken hat: auch mehr Zeit als ein paar Jahre dazu gehören. Dem ungeachtet muß doch ein Anfänger sich bey Zeiten bemühen daran zu gedenken, um in keine Kaltfinnigkeit zu verfallen. Er muß sich bey seinen Uebungen immer vorstellen, er habe solche Zuhörer vor sich, die sein Glück befördern können.

23. §. Die Zeit, wie lange ein Anfänger täglich zu spielen nöthig hat, ist eigentlich nicht zu bestimmen. Einer begreift eine Sache leichter, als ein anderer. Es muß sich also hierinne ein jeder nach seiner Fähigkeit, und nach seinem Naturelle richten. Doch ist zu glauben, daß man auch hierinne entweder zu viel, oder zu wenig thun könne. Wollte einer, um bald zu seinem Zwecke zu gelangen, den ganzen Tag spielen: so könnte es nicht nur seiner Gesundheit nachtheilig seyn, sondern er würde auch, vor der Zeit, sowohl die Nerven als die Sinne abnutzen. Wollte er es aber bey einer Stunde des Tages bewenden lassen: so möchte der Nutzen sehr spät erfolgen. Ich halte dafür, daß es weder zu viel, noch zu wenig sey, wenn [100] ein Anfänger zwo Stunden Vormittags, und eben so viele Nachmittags, zu seiner Uebung aussehet, aber auch unter wählender Uebung, immer ein wenig ausruhete. Wer es aber endlich dahin gebracht hat, daß er alle vorkommende Passagen, ohne Mühe, reinlich und deutlich heraus bringen kann: für den ist zu seinen besondern Uebungen eine Stunde des Tages zulänglich, um den Anfaß, die Zunge, und die Finger in gehöriger Ordnung zu erhalten. Denn durch das überflüssige Spielen, zumal wenn man schon gewisse Jahre erreicht hat, entkräftet man den Leib, man nuzet die Sinne ab, und verliethret die Lust und Begierde eine Sache mit rechtem Eifer auszuführen. Durch das allzulange anhaltende Schlagen der Triller, werden die Nerven der Finger steif: so wie ein Messer scharticht wird, wenn man es immerfort schleift, ohne zuweilen damit zu schneiden. Wer sich nun in allem diesem zu mäßigen weis, der genießet den Vortheil, die Flöte einige Jahre länger, als sonst, zu spielen.





Das XI. Hauptstück.

Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt.

1. §. Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zu Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemätern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.

2. §. Man weiß, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut, man weiß auch, wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem Papiere schadet, man weiß nicht weniger, daß eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer von dem einen besser oder schlimmer anzuhören seyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Musik hat es gleiche Bewandniß: so daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern gesungen, oder gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringt.]

3. §. Von einem Redner wird, was den Vortrag anbelangt, erfordert, daß er eine laute, klare und reine Stimme, und eine deutliche und vollkommen reine Aussprache habe, daß er nicht einige Buchstaben mit einander verwechsle, oder gar verschlucke, daß er sich auf eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache besleißige, daß er die Einförmigkeit in der Rede vermeide, vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut bald leise, bald geschwind bald langsam hören lasse, daß er folglich bey einigen Wörtern die einen Nachdruck erfordern die Stimme erhebe, bey andern hingegen wieder mäßige, daß er jeden Affect mit einer verschiedenen, dem Affecte gemäßen Stimme ausdrücke, und daß er sich überhaupt nach dem Orte, wo er redet, nach den Zuhörern, die er vor sich hat, und nach dem Inhalte der Reden die er vorträgt, richte, und folglich, z. E. unter einer Trauerrede, einer Lobrede, einer scherzhaften Rede, u. d. gl. den gehörigen Unterschied zu machen wisse, daß er endlich eine äußerliche gute Stellung annehme.

4. §. Ich will mich bemühen zu zeigen, daß alles dieses auch bey dem guten musikalischen Vortrage erfordert werde, wenn ich vorher von der Nothwendigkeit dieses guten Vortrages, und von den Fehlern so dabey begangen werden, noch etwas werde gesaget haben.

5. §. Die gute Wirkung einer Musik hängt fast eben so viel von den Ausführern, als von dem Componisten selbst ab. Die beste Composition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag verbessert, und erhoben werden. Man höret öfters ein Stück singen oder spielen, da die Composition nicht zu verachten ist, die Auszierungen des Adagio den Regeln der Harmonie nicht zuwider sind, die Passagen im Allegro auch geschwind genug gemacht werden, es gefällt aber dem ungeachtet den wenigsten. Wenn es [102] aber ein anderer auf eben demselben Instrumente, mit eben denselben Manieren, mit nicht größerer Fertigkeit spielte, würde es vielleicht von dem einen besser als von dem andern gefallen. Nichts als die Art des Vortrages kann also hieran Ursache seyn.

6. §. Einige glauben, wenn sie ein Adagio mit vielen Manieren auszustopfen, und dieselben so zu verziehen wissen, daß oftmals unter zehn Noten kaum eine mit der Grundstimme harmoniret, auch von dem Hauptgesange wenig zu vernehmen ist, so sey dieses gelehrt. Allein sie irren sich sehr, und geben dadurch zu erkennen, daß sie die wahre Empfindung des guten Geschmacks nicht haben. Sie denken eben so wenig auf die Regeln der Seskunst, welche erfordern, daß jede Dissonanz nicht nur gut vorbereitet werden, sondern auch ihre gehörige Auflösung bekommen, und also dadurch erst ihre Unnehmlichkeit erhalten müsse, da sie außerdem ein übellautender Klang seyn und bleiben würde. Sie wissen endlich nicht, daß es eine größere Kunst sey, mit wenigem viel, als mit vielem wenig zu sagen. Gefällt nun ein dergleichen Adagio nicht, so liegt abermals die Schuld am Vortrage.

7. §. Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemanden[!] etwas verlanget, man sich solcher Ausdrücke bedienen müsse, die der andere versteht. Nun ist die Musik nichts anders als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll. Wollte man also dieses auf eine dunkle oder bizarre Art, die dem Zuhörer unbegreiflich wäre, und keine Empfindung machte, ausrichten: was hülfe alsdenn die Bemühung, die man sich seit langer Zeit gemacht hätte, um für gelehrt angesehen zu werden? Wollte man verlangen, daß die Zuhörer lauter Kenner und Musikgelehrte seyn sollten, so würde die Anzahl der Zuhörer nicht sehr groß seyn: man müßte sie denn unter den Tonkünstlern von Profession, wiewohl nur einzeln auffuchen. Das schlimmste würde dabey seyn, daß man von diesen den wenigsten Vortheil zu hoffen hätte. Denn sie können allenfalls nichts anders thun, als durch ihren Beyfall die Geschicklichkeit des Ausführers den

Liebhabern zu erkennen geben. Wie schwerlich und selten aber geschieht dieses! weil die meisten mit Affecten und absonderlich mit Eifersucht so eingenommen sind, daß sie nicht allemal das Gute von ihres gleichen einsehen, noch es andern gern bekannt machen mögen. Wüßten aber auch alle Liebhaber so viel [103] als ein Musikus wissen soll, so fiel der Vortheil gleichfalls weg: weil sie alsdenn wenig oder gar keine Tonkünstler von Profession mehr nöthig hätten. Wie nöthig ist also nicht daß ein Musikus jedes Stück deutlich und mit solchem Ausdruck vorzutragen suche, daß es sowohl den Gelehrten als Angelehrten in der Musik verständlich werden, und ihnen folglich gefallen könne.

8. §. Der gute Vortrag ist nicht allein denen, die sich nur mit Haupt- oder concertirenden Stimmen hören lassen, sondern auch denenjenigen, die nur Ripienisten abgeben, und sich begnügen jene zu begleiten, unentbehrlich, und jeder hat in seiner Art, ausser den allgemeinen, noch besondere Regeln zu beobachten nöthig. Viele glauben, wenn sie vielleicht im Stande sind, ein studirtes Solo zu spielen, oder eine ihnen vorgelegte Ripienstimme, ohne Hauptfehler vom Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen weiter nichts mehr verlangen. Allein ich glaube daß ein Solo willkürlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componisten auszudrücken. Hat nun einer keine richtigen Grundsätze im Vortrage, so wird er auch der Sache niemals eine Gnüge leisten können. Es wäre deswegen nöthig, daß ein jeder geschickter Musikmeister, besonders ein Violinist, dahin sähe, daß er seine Scholaren nicht eher zum Solospielen anführete, bis sie schon gute Ripienisten wären. Die hierzu gehörige Wissenschaft bahnet ohne dem den Weg zum Solospielen: und würde manch abgespieltes Solo den Zuhörern deutlicher und annehmlicher in die Sinne fallen, wenn der Ausführer desselben es so gemacht hätte, wie man in der Malerkunst zu thun pfleget, da man erstlich die richtige Zeichnung des Gemäldes machen lernen muß, ehe man an die Auszierungen gedenket. Allein die wenigsten Anfänger können die Zeit erwarten. Um bald unter die Anzahl der Virtuosen gerechnet zu werden, fangen sie es öfters verkehrt, nämlich bey dem Solospielen an, und martern sich mit vielen ausgekünstelten Zierrathen und Schwierigkeiten, denen sie doch nicht gewachsen sind, und dadurch sie doch vielmehr den Vortrag verwirrt, als deutlich machen lernen. Oefters sind auch wohl die Meister selbst Schuld dran, wenn sie zeigen wollen, daß sie im Stande sind, den Scholaren in kurzer Zeit einige Solo beyzubringen: welches ihnen aber, im Fall diese als Ripienisten sollen gebraucht werden, nicht allezeit viel Ehre machet. Den guten Vortrag [104] den die Ripienisten insbesondere zu beobachten haben, findet man im XVII. Hauptstücke dieser Anweisung weitläufig erkläret.

9. §. Der Vortrag ist fast bey keinem Menschen wie bey dem andern,

sondern bey den meisten unterschieden. Nicht allezeit die Unterweisung in der Musik, sondern vielmehr auch zugleich die Gemüthsbeschaffenheit eines jeden, wodurch sich immer einer von dem andern unterscheidet, sind die Ursachen davon. Ich setze den Fall, es hätten ihrer viele bey einem Meister, zu gleicher Zeit, und durch einerley Grundsätze die Musik erlernt, sie spielten auch in den ersten drey oder vier Jahren in einerley Art. Man wird dennoch nachher erfahren, daß wenn sie etliche Jahre ihren Meister nicht mehr gehört haben, ein jeder einen besondern Vortrag, seinem eigenen Naturelle gemäß, annehmen werde, so fern sie nicht pure Copieen ihres Meisters bleiben wollen. Einer wird immer auf eine bessere Art des Vortrages verfallen als der andere.

10. §. Wir wollen nunmehr die vornehmsten Eigenschaften des guten Vortrages überhaupt untersuchen. Ein guter Vortrag muß zum ersten: **rein und deutlich** sehn. Man muß nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben, damit sie dem Zuhörer alle verständlich werden. Keine einzige darf man auslassen. Man muß suchen den Klang so schön als möglich herauszubringen. Vor dem Falschgreifen muß man sich mit besonderm Fleiße hüten. Was hierzu der Anfaß und der Zungenstoß auf der Flöte beytragen kann, ist oben gelehret worden. Man muß sich hüten, die Noten zu schleifen, welche gestoßen werden sollen, und die zu stoßen, welche man schleifen soll. Es darf nicht scheinen als wenn die Noten zusammen klebeten. Den Zungenstoß auf Blasinstrumenten, und den Bogenstrich auf Bogeninstrumenten, muß man jederzeit, der Absicht, und der vermittelt der Bogen und Striche geschenehen Anweisung des Componisten gemäß, brauchen: denn hierdurch bekommen die Noten ihre Lebhaftigkeit. Sie unterscheiden sich dadurch von der Art der Sackpfeife, welche ohne Zungenstoß gespielt wird. Die Finger, sie mögen sich auch so ordentlich und munter bewegen, als sie immer wollen, können die musikalische Aussprache für sich allein nicht ausdrücken, wo nicht die Zunge und der Bogen, durch gehörige, und zu der vorzutragenden Sache geschickte Bewegungen, das ihrige, und zwar das meiste darzu beytragen. Gedanken welche an einander [105] hangen sollen, muß man nicht zertheilen: so wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt, zumal wenn die Endigungsnote vom vorhergehenden, und die Anfangsnote vom folgenden Gedanken, auf einerley Tone stehen.

11. §. Ein guter Vortrag muß ferner: **rund und vollständig** sehn. Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden. Würde dieses allezeit recht beobachtet, so müßten auch die Noten so klingen wie sie der Componist gedacht hat: weil dieser nichts ohne Regeln setzen darf. Nicht alle Ausführende kehren sich hieran. Sie geben öfters, aus Unwissenheit, oder aus einem verdorbenen Geschmacke, der folgenden Note

etwas von der Zeit, so der vorhergehenden gehöret. Die ausgehaltenen und schmeichelnden Noten müssen mit einander verbunden, die lustigen und hüpfenden aber abgesetzt, und von einander getrennet werden. Die Triller und die kleinen Manieren müssen alle rein und lebhaft geendiget werden.

12. §. Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch: **anschlagende**, oder, nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pflaget, und unter den **durchgehenden**, welche bey einigen Ausländern **schlimme** heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von **mäßigem Tempo**, oder auch im **Adagio**, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden, so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, und achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden. Unter diesen geschwindesten Noten verstehe ich: die Vierteltheile im Dreyzweytheiltacte, die Achttheile im Dreyviertheil- und die Sechzehnthteile im Dreyachttheiltacte, die Achttheile im Allabreve, die Sechzehnthteile oder Zwey und dreyßigtheile im Zweyviertheil- oder im gemeinen geraden Tacte: doch nur so lange als keine Figuren von noch [106] geschwinderen oder noch einmal so kurzen Noten, in ieder Tactart mit untermischet sind, denn alsdenn müßten diese letztern auf die oben beschriebene Art vorgetragen werden. 3. E. Wollte man Tab. IX. Fig. 1. die acht Sechzehnthteile unter den Buchstaben (k) (m) (n)



langsam in einerley Geltung spielen, so würden sie nicht so gefällig klingen, als wenn man von vieren die erste und dritte etwas länger, und stärker im Tone, als die zweyte und vierte, hören läßt.[*]) Von dieser Regel aber werden ausgenommen: erstlich die geschwinden Passagien in einem sehr geschwinden Zeitmaasse, bey denen die Zeit nicht erlaubet sie ungleich vorzutragen, und wo man also die Länge und Stärke nur bey der ersten von vieren anbringen muß. Ferner werden ausgenommen: alle geschwinden Passagien welche die Singstimme zu machen hat, wenn sie anders nicht geschleifet werden sollen: denn weil jede Note von dieser Art der Singpassagien, durch einen gelinden Stoß der Luft aus der

[*] Allegorischer Akzent!

Brust, deutlich gemacht und markiret werden muß, so findet die Ungleichheit dabey keine Statt. Weiter werden ausgenommen: die Noten über welchen Striche oder Punkte stehen, oder von welchen etliche nacheinander auf einem Tone vorkommen, ferner wenn über mehr als zwey Noten, nämlich über viere, sechsen, oder achten ein Bogen steht, und endlich die Achttheile in Siquen. Alle diese Noten müssen egal, das ist eine so lang als die andere, vorgetragen werden.

13. §. Der Vortrag muß auch: **leicht und fließend seyn**. Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführender diese Schwierigkeit nicht ansehen. Alles rauhe, gezwungene Wesen im Singen und Spielen muß mit großer Sorgfalt vermieden werden. Vor allen Grimassen muß man sich hüten, und sich soviel als möglich ist in einer beständigen Gelassenheit zu erhalten suchen.

14. §. Ein guter Vortrag muß nicht weniger: **mannigfaltig seyn**. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet, wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weiß, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden. Wie dieses bey jeder Note ins Werk gerichtet werden müsse, will ich, weil es eine Sache von großer Nothwendigkeit ist, zu Ende des XIV. Hauptstücks, durch Exempel zeigen. [107]

15. §. Der gute Vortrag muß endlich: **ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn.**[*] Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit, im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführender eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselte, so muß auch der Ausführender jeden Gedanken zu beurtheilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen. Auf diese Art nur wird er den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten. Es giebt selbst verschiedene Grade der Lebhaftigkeit oder der Traurigkeit. Z. E. Wo ein wütender Affect herrscht, da muß der Vortrag weit mehr Feuer haben, als bey scherzenden Stücken, ob er gleich bey beyden lebhaft seyn muß: und so auch bey dem Gegentheile. Man muß sich

[*] Quanz setzt hier und in den folgenden Paragraphen die musikalische Affektenlehre seiner Zeit auseinander, auf deren Wichtigkeit nachdrücklich hingewiesen sei. Cf. XII. Hauptst. §§ 24—26, XIV. Hauptst. §§ 5—8, u. a.]

auch mit dem Zufaze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, darnach richten. Diese Auszierungen, sie mögen nothwendig oder willführlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen, und folglich muß das Unterhaltene und Bezogene, mit dem Tändelnden, Gefälligen, Halb lustigen und Lebhaften, das Freche mit dem Schmeichelnden, u. s. w. nicht verwirret werden. Die Vorschläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und übrigen kleinen Auszierungen, als: halbe Triller, Mordanten, Doppelschläge und battemens, muntern auf. Das abwechselnde Piano und Forte aber, erhebt theils einige Noten, theils erreget es Zärtlichkeit. Schmeichelnde Gänge im Adagio dürfen im Spielen mit dem Zungenstoße und Bogenstriche nicht zu hart, und hingegen im Allegro, lustige und erhabene Gedanken, nicht schleppend, schleifend, oder zu weich angestoßen werden.

16. §. Ich will einige Kennzeichen angeben, aus denen zusammen genommen, man, wo nicht allezeit, doch meistentheils wird abnehmen können, was für ein Affect herrsche, und wie folglich der Vortrag beschaffen seyn, ob er schmeichelnd, traurig, zärtlich, lustig, frech, ernsthaft, u. s. w. [108] seyn müsse. Man kann dieses erkennen 1) aus den Tonarten, ob solche hart oder weich sind. Die harte Tonart wird gemeinlich zu Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften, und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebrauchet, s. den 6. §. des XIV. Hauptstücks. Doch leidet diese Regel ihre Ausnahmen: und man muß deswegen die folgenden Kennzeichen mit zu Hülfe nehmen. Man kann 2) die Leidenschaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob die Noten geschleifet oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche, durch die kurz gestoßenen, oder in entferneten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren da die Puncte allezeit hinter der zweyten Noten stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedrückt. Punctirte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische, die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geschwinden, aber, das Prächtige und Erhabene aus. 3) Kann man die Leidenschaften abnehmen: aus den Dissonanzen. Diese thun nicht alle einerley, sondern immer eine vor der andern verschiedene Wirkungen. Ich habe dieses im VI. Abschnitte des XVII. Hauptstücks weitläufig erkläret, und mit einem Exempel erläutert. Weil aber diese Erkenntniß nicht den Accompanisten allein, sondern auch einem jeden Ausführer zu wissen unentbehrlich ist, so will ich mich hier auf den 13. und folgende bis zum 17. §. des gedachten Abschnittes beziehen. Die 4) Anzeige des herrschenden Hauptaffects ist endlich das zu Anfange eines jeden Stückes

befindliche Wort, als: Allegro, Allegro non tanto, — affai, — di molto, — moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio affai, Lento, Mesto, u. a. m. Alle diese Wörter, wenn sie mit gutem Bedachte vorgesezet sind, erfodern jedes einen besondern Vortrag in der Ausführung: zugeschweigen, daß, wie ich schon gesaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterschiedene Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann, und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u. s. w. stellen zu können: welche Verstellung bey der Musik sehr nöthig ist. Wer diese Kunst recht ergründen kann, dem wird es nicht leicht an dem Beyfalle der Zuhörer [109] fehlen, und sein Vortrag wird also allezeit rührend sein. Man wolle aber nicht glauben, daß diese feine Unterscheidung in kurzer Zeit könne erlernt werden. Von jungen Leuten, welche gemeiniglich hierzu zu flüchtig und ungeduldig sind, kann man sie fast gar nicht verlangen. Sie kömmt aber mit dem Wachsthume der Empfindung und der Beurtheilungskraft.

17. §. Es muß sich ein jeder hierbey auch nach seiner angebohrnen Gemüthsbeschaffenheit richten, und dieselbe gehörig zu regieren wissen. Ein flüchtiger und hitziger Mensch, der hauptsächlich zum Prächtigen, Ernsthaften, und zu übereilender Geschwindigkeit aufgeleget ist, muß bey dem Adagio suchen, sein Feuer so viel als möglich ist zu mäßigen. Ein trauriger und niedergeschlagener Mensch hingegen thut wohl, wenn er, um ein Allegro lebhaft zu spielen, etwas von jenes seinem überflüssigen Feuer anzunehmen suchet. Und wenn ein aufgeräumter oder sanguinischer Mensch, eine vernünftige Vermischung der Gemüthsbeschaffenheiten der beyden vorigen bey sich zu machen weiß, und sich nicht durch die ihm angebohrne Selbstliebe und Gemächlichkeit, den Kopf ein wenig anzustrengen, verhindern läßt: so wird er es im guten Vortrage, und in der Musik überhaupt, am weitesten bringen. Bey wem sich aber von der Geburth an eine so glückliche Mischung des Geblütes befindet, die von den Eigenschaften der drey vorigen, von jeder etwas an sich hat, der hat alle nur zu wünschenden Vortheile zur Musik: denn das Eigenthümliche ist allezeit besser, und von längerer Dauer, als das Entlehnte.

18. §. Ich habe oben gesaget, daß man durch den Zusatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. Man hüte sich aber, daß man den Gesang dadurch nicht überschütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben sowohl als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel erwecken. Man muß deswegen nicht nur mit den willkürlichen Auszierungen, sondern auch mit den wesentlichen Manieren, nicht zu verschwenderisch, sondern sparsam umgehen. Absonderlich ist dieses in sehr geschwinden Passagen, wo die Zeit ohnedem nicht viel Zusatz erlaubt, zu beobachten: damit dieselben nicht

undeutlich und widerwärtig werden. Einige Sänger, denen der Triller nicht schwer zu machen wird, sollte er auch nicht allemal der beste seyn, haben diesen Fehler des allzuhäufigen Trillerns stark an sich. [110]

19. §. Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen.

20. §. Dieses sind also die allgemeinen Regeln des guten Vortrages im Singen und Spielen überhaupt. Ich will nun dieselben auf die Hauptarten der Stücke besonders anwenden. Hieraus werden die folgenden drey Hauptstücke, vom Allegro, von den willkührlichen Veränderungen, und vom Adagio, bestehen. Auch das XVII. Hauptstück von den Pflichten der Accompanisten, wird großen Theils hierher gehören. Ich will alles mit Exempeln erläutern, und dieselben, so viel als möglich seyn wird, erklären.

21. §. Der schlechte Vortrag ist das Gegentheil von dem, was zum guten Vortrage erfordert wird. Ich will seine vornehmsten Kennzeichen, damit man sie desto leichter mit einander übersehen, und folglich desto sorgfältiger vermeiden könne, hier in der Kürze zusammen fassen. Der Vortrag also ist schlecht: wenn die Intonation unrein ist, und der Ton übertrieben wird, wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht articuliret, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob, und trocken vorträgt, wenn man alle Noten ohne Unterschied schleifet oder stößt, wenn das Zeitmaaß nicht beobachtet wird, und die Noten ihre wahre Geltung nicht bekommen, wenn die Manieren im Adagio zu sehr verzogen werden, und nicht mit der Harmonie übereintreffen, wenn man die Manieren schlecht endiget, oder übereilet, die Dissonanzen aber weder gehörig vorbereitet, noch auflöset, wenn man die Passagen nicht rund und deutlich, sondern schwer, ängstlich, schleppend, oder übereilend und stolpernd machet, und mit allerhand Grimassen begleitet, wenn man alles kalt sinnig, in einerley Farbe, ohne Abwechslung des Piano und Forte singt oder spielt, wenn man den auszudrückenden Leidenschaften zuwider handelt, und überhaupt wenn man alles ohne Empfindung, ohne Affect, und ohne selbst gerühret zu werden, vorträgt, so daß es das Ansehen hat, als wenn man in Commission für einen andern singen oder spielen müßte: wodurch aber der Zuhörer eher in eine Schläfrigkeit versetzt, als auf eine angenehme [111] Art unterhalten und belustiget wird, mithin froh seyn muß, wenn das Stück zu Ende ist.





Das XII. Hauptstück.

Von der Art das Allegro zu spielen. [111]

1. §. Das Wort: Allegro, hat im Gegensatze mit dem Adagio bey Benennung musikalischer Stücke, einen weitläufigen Begriff: und werden in dieser Bedeutung vielerley Arten von geschwinden Stücken, als: Allegro, Allegro affai, Allegro di molto, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo, u. d. gl. verstanden. Wir nehmen es hier in dieser weitläufigen Bedeutung, und verstehen darunter alle Arten von lebhaften und geschwinden Stücken. Wir kehren uns hier im übrigen nicht an die besondere Bedeutung, wenn es eine eigene Art der hurtigen Bewegung charakterisiret.

2. §. Weil aber die oben erzählten Beywörter, von vielen Componisten, öfters mehr aus Gewohnheit, als die Sache selbst recht zu charakterisiren, und dem Ausführer das Zeitmaaß deutlich zu machen, hingesehet werden: so können Fälle vorkommen, da man sich nicht allemal an dieselben binden darf, sondern vielmehr den Sinn des Componisten aus dem Inhalte zu errathen suchen muß.

3. §. Der Hauptcharakter des Allegro ist Munterkeit und Lebhaftigkeit: so wie im Gegentheil der vom Adagio in Zärtlichkeit und Traurigkeit besteht.

4. §. Die geschwinden Passagien müssen vor allen Dingen im Allegro rund, proper, lebhaft, articuliret, und deutlich gespielt werden. Die Lebhaftigkeit des Zungenstoßes, und die Bewegungen von Brust und Lippen, auf Blasinstrumenten, auf Bogeninstrumenten aber der Strich des Bogens, tragen hierzu viel bey. Auf der Flöte muß man mit der Zunge bald hart, bald weich stoßen, nachdem es die Arten der Noten erfordern: und der Stoß der Zunge muß jederzeit mit den Fingern zugleich gehen, damit nicht hier und da in Passagien etliche Noten ausgelassen werden. Man muß deswegen die Finger alle egal, und ja nicht zu hoch aufheben.

5. §. Man muß sich bemühen jede Note nach ihrer gehörigen Geltung zu spielen, und sich sorgfältig hüten, weder zu eilen noch zu zögern. Man muß, zu dem Ende, bey jedem Viertel auf das Zeitmaaß gedenken, und nicht glauben, es sey schon genug, wenn man nur bey dem Anfange und der Endigung des Tactes mit den übrigen Stimmen zutrefte. [Fehlerhaftes Eilen kann durch eine geringe Markierung der ersten Note in schnellen Figuren vermieden werden.]

6. §. [Fehlerhaftes Eilen entsteht oft infolge falschen Zungenstoßes.]

7. §. Man muß sich besonders vorsehen, langsame und singende Noten, so zwischen Passagien eingeflochten sind, nicht zu übereilen.

8. §. Man muß das Allegro nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagien, in einerley Geschwindigkeit, zu machen im Stande ist: damit man nicht genöthiget sey, einige Passagien, so etwan schwerer als andere sind, langsamer zu spielen, welches eine unangenehme Aenderung des Zeit-[113]maaßes verursacht. Man muß deswegen das Tempo nach den schweresten Passagien fassen.

9. §. Wenn in einem Allegro nebst den Passagien, so aus Sechzehnthteilen oder Zwey und dreyßigtheilen bestehen, auch Triolen, welche einmal weniger geschwänzet sind als die Passagien, mit untermischet sind: so muß man, in Ansehung der Geschwindigkeit, sich nicht nach den Triolen, sondern nach den Passagien selbst richten, sonst kömmt man im Zeitmaaße zu kurz: weil sechzehn gleiche Noten, in einem Tacte, mehr Zeit erfordern, als vier Triolen. Folglich müssen die letztern gemäßiget werden.

10. §. Bey den Triolen muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man sie recht rund und egal mache, nicht aber die zwo ersten Noten davon übereile: damit diese nicht klingen, als wenn sie noch einmal mehr geschwänzet wären, denn auf solche Art würden sie keine Triolen mehr bleiben. Man kann deswegen die erste Note einer Triole, weil sie die Hauptnote im Accorde ist, ein wenig anhalten: damit das Zeitmaaß dadurch nicht übertrieben, und der Vortrag folglich mangelhaft werde.

11. §. Bey aller Lebhaftigkeit, so zum Allegro erfordert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen. Denn alles was übereilet gespielt wird, verursacht bey den Zuhörern eher eine Aengstlichkeit als Zufriedenheit. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geschwindspielen zu seinem Hauptzwecke machen. Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielete, welche kein Mensch, weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieses würde auch wohl Verwunderung erwecken, rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beschaffenheit der Sache weiß, so höret auch die Verwunderung auf. Wer nur den Vorzug der Rührung vor der Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen: übermäßig übertreiben aber muß er es niemals, sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren.

12. §. Bey den kurzen Pausen, welche anstatt der Hauptnoten im Niederschlage vorkommen, muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man die No-[114]ten nach ihnen nicht vor der Zeit anfanget. 3. C. Wenn von vier Sechzehnthteilen

das erste zu pausiren ist, so muß man noch halb so lange, als die Pause dem Gesichte nach gilt, warten: weil die folgende Note kürzer seyn muß, als die erste. Eben so verhält es sich mit den Zwey und dreyßigtheilen.

13. §. Den Athem muß man immer zu rechter Zeit nehmen, auch denselben sorgfältig sparen lernen: damit man einen an einander hangenden Gesang durch unzeitiges Athemholen nicht zertrenne.

14. §. Die Triller müssen bey lustigen Gedanken munter und geschwind geschlagen werden. Und wenn in den Passagien einige Noten stufenweise unterwärts gehen, und es die Zeit erlaubt, so kann man dann und wann, bey der ersten, oder dritten Note, halbe Triller anbringen: gehen aber die Noten aufwärts, so kan[n] man sich der battemens bedienen.[*] Beyde Arten ertheilen den Passagien noch mehr Lebhaftigkeit und Schimmer. Doch muß man sie nicht misbrauchen, wenn man nicht einen Ekel verursachen will, s. das VIII. Hauptstück 19. §.

15. §. Wie die Noten, welche vor Vorschlägen hergehen, von denselben abgefordert werden müssen, ist im VI. Hauptst. I. Abschnitt, 8. §. gelehret worden.[**]

16. §. Bey Passagien da die Hauptnoten unterwärts, und die durchgehenden aufwärts gehen, müssen die erstern etwas angehalten und markiret, auch stärker als die lehtern angegeben werden, weil die Melodie in den erstern liegt. Die lehtern hingegen können an die erstern sachte angeschleifet werden.

17. §. Je tiefer die Sprünge in Passagien sind, je stärker müssen die tiefen Noten vorgetragen werden: theils weil sie zum Accorde gehörige Hauptnoten sind, theils weil die tiefen Töne auf der Flöte nicht so schneidend und durchdringend sind, als die hohen.

18. §. Lange Noten müssen durch das Wachsen und Abnehmen der Stärke des Tones auf eine erhabene Art unterhalten: die darauf folgenden geschwinden Noten aber, durch einen muntern Vortrag von jenen wieder unterschieden werden.

19. §. Wenn auf geschwinde Noten unvermuthet eine lange folgt, die den Gesang unterbricht, so muß dieselbe mit besonderm Nachdrucke markiret werden. Bei den folgenden Noten kan[n] man die Stärke des Tones wieder etwas mäßigen.

20. §. Folgen aber auf geschwinde Noten etliche langsame singende: so muß man sogleich das Feuer mäßigen, und die langsamen Noten mit dem darzu erforderlichen Affecte vortragen, damit es nicht scheine, als ob einem die Zeit drüber lang würde.

[*] S. dazu VIII. Hauptst. § 15, und IX. Hauptst. § 6.]

[**] „Es ist eine allgemeine Regel, daß zwischen dem Vorschlage, und der Note, die vor ihm hergeht, ein kleiner Unterschied sein müsse, absonderlich wenn beyde Noten auf einerley Tone stehen: damit man den Vorschlag deutlich hören könne.“]

21. §. Schleifende [gebundene] Noten müssen so gespielt werden wie sie angedeutet sind: weil öfters darunter ein besonderer Ausdruck gesucht wird. Hingegen müssen auch die, so den Zungenstoß verlangen, nicht geschleifet werden.

22. §. Wenn in einem Allegro affai die zweygeschwänzten Noten die geschwindesten sind: so müssen mehrentheils die Achttheile mit der Zunge kurz gestoßen, die Vierteltheile hingegen singend oder unterhalten gespielt werden.* In einem Allegretto aber, wo dreygeschwänzte Triolen vorkommen: müssen die Sechzehnththeile kurz gestoßen, die Achttheile aber singend gespielt werden.

* Wenn von kurzen Noten als Achttheilen oder Sechzehnththeilen die Rede ist, daß sie gestoßen werden sollen: so versteht sich auf der Flöte allemal der harte Zungenstoß mit ti dabey. Bey langsamen singenden Noten aber wird der Zungenstoß mit di verstanden: welches ich ein für allemal erinnert haben will.

23. §. Wenn der Hauptsatz, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkömmt, so muß solcher durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterschieden werden. Er mag prächtig oder schmeichelnd, lustig oder frech seyn, so kann er doch durch die Lebhaftigkeit oder Mäßigung der Bewegungen der Zunge, der Brust, und der Lippen, wie auch durch das Piano und Forte dem Gehöre immer auf verschiedene Art empfindlich gemacht werden. Bey Wiederholungen thut überhaupt die Abwechslung mit dem Piano und Forte gute Dienste. [116]

24. §. Die Leidenschaften wechseln im Allegro eben sowohl als im Adagio öfters ab. Der Ausführer muß sich also in eine jede zu versetzen, und sie gehörig auszudrücken suchen. Es ist demnach nöthig, daß man untersuche, ob in dem zu spielenden Stücke lauter lustige Gedanken vorkommen, oder ob auch andere Gedanken von verschiedener Art damit verknüpfet sind. Ist das erstere, so muß das Stück in einer beständigen Lebhaftigkeit unterhalten werden. Ist aber das letztere, so gilt die obige Regel. Das Lustige wird mit kurzen Noten, sie mögen, nachdem es die Tactart erfordert, aus Achttheilen, oder Sechzehnththeilen, oder im Allabrevetacte aus Vierteltheilen bestehen, welche sowohl springend, als stufenweise sich bewegen, vorgestellt, und durch die Lebhaftigkeit des Zungenstoßes ausgedrückt. Das Prächtige, wird sowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geschwinde Bewegung machen, als mit punctirten Noten vorgestellt. Die punctirten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Punkte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemacht, f. V. Hauptstück. 21. und 22. §. Bey den Punkten können auch dann und wann Triller angebracht werden. Das Freche wird mit Noten, wo hinter der zweyten oder dritten ein Punct steht, und folglich die ersten präcipitiret werden, vorgestellt. Hierbey muß man sich hüten, daß man sich nicht allzusehr übereile: damit es nicht einer gemeinen Tanzmusik ähnlich klinge. In der

Concertstimme kann man es absonderlich, durch einen bescheidenen Vortrag etwas mäßigen, und angenehm machen. Das **Schmeichelnde**, wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen, ingleichen durch syntopirete Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach angeben, die andere aber durch Bewegung der Brust und der Lippen verstärken kann, ausgedrückt.[*]

25. §. Die Hauptgedanken müssen von den untermischten wohl unterschieden werden, und sind eigentlich die vornehmste Richtschnur des Ausdruckes. Sind also mehr lustige, als prächtige oder schmeichelnde Gedanken in einem Allegro, so muß auch dasselbe hauptsächlich munter und geschwind gespielt werden. Ist aber die Pracht der Charakter der Hauptgedanken, so muß das Stück überhaupt ernsthafter ausgeführt werden. Ist die Schmeicheley der Hauptaffect, so muß mehr Gelassenheit herrschen. [117]

26. §. Der simple Gesang muß im Allegro, eben so wohl als im Adagio, durch Vorschläge, und durch die andern kleinen wesentlichen Manieren, ausgezieret und gefälliger gemacht werden: nachdem es jedesmal die vorkommende Leidenschaft erheischt. Das Prächtige leidet wenig Zusatz: was sich aber ja noch etwa dazu schicket, muß erhaben vorgetragen werden. Das Schmeichelnde erfordert Vorschläge, schleifende Noten, und einen zärtlichen Ausdruck. Das Lustige hingegen verlangt nett geendigte Triller, Mordanten, und einen scherzhaften Vortrag.

27. §. Von willkürlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel, weil es mehrentheils mit einem solchen Gesange, und solchen Passagen gesetzt wird, worinne nicht viel zu verbessern ist. Will man aber dennoch was verändern, so muß es nicht eher als bey der Wiederholung geschehen, welches in einem Solo, wo das Allegro aus zwey Reprisen besteht, am füglichsten angeht. Schöne singende Gedanken aber, deren man nicht leicht überdrüssig werden kann, ingleichen brillante Passagen, welche an sich selbst eine hinreichende gefällige Melodie haben, darf man nicht verändern: sondern nur solche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen. Denn der Zuhörer wird nicht so wohl durch die Geschicklichkeit des Ausfühlers, als vielmehr durch das Schöne, welches er mit Geschicklichkeit vorzutragen weiß, gerühret. Kommen aber durch das Versehen des Componisten, allzuöftere Wiederholungen vor, welche leicht Verdruß erwecken können: so ist in diesem Falle der Ausfühler befuget, solches durch seine Geschicklichkeit zu verbessern. Ich sage verbessern, aber ja nicht verstümmeln. Manche glauben, wenn sie nur immer verändern, so sey der Sache schon geholfen, ob sie gleich dadurch öfters mehr verderben, als gut machen. [118]

[*] S. dazu XI. Hauptst. § 15 ff.



Das XIII. Hauptstück.

[118]

Von den willkürlichen Veränderungen über die simplen Intervalle.

1. §. Der Unterschied zwischen einer nach dem italiänischen, und einer nach dem französischen Geschmacke gesetzten Melodie, ist, so weit dieser Unterschied sich auf die Auszierungen des Gesanges erstrecket, im X. Hauptstücke beyläufig gezeiget worden. [*]) Man wird daraus ersehen, daß die Melodie, von denen, so nach dem italiänischen Geschmacke componiren, nicht wie von den französischen Componisten geschieht, mit allen Manieren dergestalt ausgeführt ist, daß nicht noch etwas könne darzu gesetzt, und verbessert werden: und daß es folglich auffer denen im VIII. und IX. Hauptstücke gelehreten wesentlichen Manieren, noch andere Auszierungen giebt, welche von der Geschicklichkeit und dem freyen Willen des Ausführers abhängen.

2. §. Fast niemand der, zumal aufferhalb Frankreichs, die Musik zu erlernen sich beleihtiget, begnüget sich mit Ausführung der wesentlichen Manieren allein, sondern der größte Theil empfindet bey sich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkürliche Auszierungen zu machen antreibt. Diese Begierde ist nun zwar an sich selbst nicht zu tadeln: doch kann sie, ohne die Composition oder wenigstens den Generalbaß zu verstehen, nicht erfüllet werden. Weil es aber den meisten an der dazu gehörigen Anweisung fehlet: so geht folglich die Sache sehr langsam zu, und es kommen dadurch viele unrichtige und ungeschickte Gedanken zum Vorscheine: so daß es öfters besser seyn würde, die Melodie so, wie sie der Componist gesetzet hat, zu spielen, als sie mehrentheils durch dergleichen schlechte Veränderungen zu verderben. [119]

3. §. Diesem Misbrauche nun in etwas abzuhelfen, will ich denen, so es an der hierzu nöthigen Erkenntniß noch mangelt, eine Anleitung geben, wie man bey den meisten und allgemeinen Intervallen über simple Noten, auf vielerley Art, ohne wider die Harmonie der Grundstimme zu handeln, Veränderungen machen könne.

4. §. Zu dem Ende habe ich die meisten Arten der Intervalle, nebst dem darzu gehörigen Basse, in eine Tabelle gebracht, s. Tab. VIII, auch die Harmonie

[*] S. oben S. 40 f.]

dazu, über dem Basse beziffert: da man denn, nach den dabey befindlichen Numern oder Figuren, in der Folge der Tabelle, die daraus natürlich fließenden Veränderungen, ganz deutlich wird ersehen, und solche nachgehends, in alle Con-arten, daraus man zu spielen hat, leichtlich versehen können.

Tab. VIII.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

Fig. 6. Fig. 7. Fig. 8.

Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11.

Fig. 12. Fig. 13. Fig. 14.

Fig. 15. Fig. 16.

5. §. Doch begehre ich nicht, durch diese wenigen Exempel [*], alle Veränderungen, so über die Intervalle zu finden möglich ist, erschöpft zu haben: sondern ich gebe solches nur vor eine Anleitung für die Unwissenden aus. Wer so weit ist, daß er selbige gehörig anzubringen weiß, dem wird alsdenn nicht schwer fallen, mehrere dergleichen zu erfinden.

6. §. Weil aber diese Exempel, um Weitläufigkeit zu vermeiden, nur mehrentheils in die Durtöne gesetzt, nichts desto weniger aber ebenfalls in den Molltönen zu gebrauchen sind: so ist nöthig, daß man diejenige Tonart, worinne moduliret wird, sich wohl bekannt mache, um sich die nöthigen b, oder Kreuze, welche nach Beschaffenheit der Tonart, vorgesezt seyn müßten, gleich einbilden zu können: damit man bey den Versetzungen, nicht ganze Töne vor halbe, und halbe vor ganze nehme, und folglich wider die Verhältnisse der Tonarten verstoße. Man muß auch auf den Bass wohl Achtung geben, ob über der Grundnote die große oder kleine Terze statt finde: und wenn derselbe die Sexte gegen die Oberstimme hat, ob selbige groß oder klein sey, welches in Tab. XIII, bey Fig. 13, und in Tab. XIV, bey Fig. 14, [C. §§ 26 u. 27] mit mehreren zu ersehen ist.

Die Exempel, so bey jeder Figur unter einen Bogen eingeschränket sind, erfodern einerley Veränderungen, weil solche eben denselben Bass zum Grunde haben. Ausgenommen, wenn der Bass durch ein Kreuz erhöht wird, denn alsdenn muß die Oberstimme dergleichen thun. [120]

Man muß Achtung geben, ob die Bewegungen der Noten, im Einklange stehen bleiben, oder ob die Intervalle eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, über oder unter sich machen, welches bey dem ersten Tacte eines jeden Exempels zu ersehen ist, daß also die Intervalle, die Ursachen zu den Veränderungen geben.

7. §. Ueberhaupt muß man bey den Veränderungen allezeit darauf sehen, daß die Hauptnoten, worüber man die Veränderungen machet, nicht verdunkelt werden. Wenn Veränderungen über Viertelnoten angebracht werden: so muß auch mehrentheils die erste Note der zugesetzten eben so heißen wie die simple: und so verfährt man bey allen Arten, sie mögen mehr oder weniger gelten, als ein Viertel. Man kann auch wohl eine andre Note, aus der Harmonie des Basses erwählen, wenn nur die Hauptnote gleich wieder darauf gehöret wird.

8. §. Lustige und freche Veränderungen, müssen in keine traurige und modeste Melodie eingemengt werden: oder man müßte suchen, solche durch den Vortrag angenehm zu machen, welches alsdenn nicht zu verwerfen ist.

9. §. Die Veränderungen müssen nur allezeit erst unternommen werden, wenn der simple Gesang schon gehöret worden ist: sonst kann der Zuhörer nicht wissen, ob es Veränderungen seyn. Auch muß man keine wohlgesetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige schon in sich hat, verändern: es sey denn daß man glaubete, sie noch zu verbessern. Wenn man was verändern will, so muß

[*] Gemeint sind die Beispiele in den §§ 12, 13, 14 u. folg.]

es auf eine solche Art geschehen, daß der Zusatz im Singenden noch gefälliger, und in den Passagen noch brillanter sey, als er an sich selbst geschrieben steht. Hierzu aber gehöret nicht wenig Einsicht und Erfahrung. Ohne die Sekunst zu verstehen, kann man nicht einmal dazu gelangen. Wem es nun hieran fehlet, der thut immer besser, wenn er die Erfindung des Componisten seinen eigenen Einfällen vorzieht. Mit vielen auf einander folgenden geschwinden Noten ist es nicht allezeit ausgerichtet. Sie können wohl Verwunderung verursachen, aber nicht so leicht, wie die simplen, das Herz rühren: welches doch der wahre Entzweck, und das schwereste in der Musik ist. Gleichwohl ist hierinne ein großer Mißbrauch eingeschlichen. Deswegen rathe ich, sich in den Veränderungen nicht zu sehr zu vertiefen: sondern vielmehr sich zu befeißigen, einen simplen Gesang, nobel, reinlich und nett [121] zu spielen. Sängt man vor der Zeit, ehe man noch einigen Geschmack in der Musik erlanget hat, der Veränderungsfucht allzusehr nach, so gewöhnet man die Seele dadurch so sehr an die vielen bunten Noten, daß sie endlich keinen simplen Gesang mehr leiden kann. Es geht derselben in diesem Falle wie der Zunge. Wenn man diese einmal an stark gewürzte Speisen gewöhnet hat, so schmecket ihr keine sonst gesunde einfache Speise mehr. Wenn aber der noble simple Gesang denjenigen, so ihn vorträgt, selbst nicht rühret, so kann er auch bey den Zuhörern wenig Eindruck machen.

10. §. Ungeachtet ich nun glaube, daß die meisten der in den hierzu gehörigen Tabellen gegebenen Exempel deutlich genug sind, zu beweisen, wie vielfältig die Intervalle können verändert werden: so soll doch noch zum Ueberflusse, ein jedes Exempel nach seiner Art, in der Kürze, um es den Lehrbegierigen nützlicher und begreiflicher zu machen, besonders erkläret werden.

11. §. Man nehme also die Exempel der Veränderungen, nebst dem darzu gehörigen Basse, aus den Tabellen, nach ihrer Ordnung zur Hand, um gleich nachzusehen, wie solche sowohl zu verstehen, als zu gebrauchen sind. Bey einem jeden Abschnitte, weisen die Numern auf die Exempel der simplen Gänge, aus dem Anfange der Tabelle, so aus Viertelnoten, und worüber verändert wird, bestehen. Die doppelt über einander gesetzeten Noten ohne Strich, zeigen den Accord einer jeden zu verändernden Note, was selbige vor Intervalle, sowohl unter als über sich hat, und woraus die Veränderungen ihren Ursprung nehmen. Die Noten mit einem Striche in die Höhe, so sich in der Mitte der Accorde finden, sind die Hauptnoten des simplen Gesanges. Die übrigen Noten, worüber die Buchstaben stehen, sind eigentlich die Veränderungen, über die Viertelnoten zu Anfange eines jeden Exempels, wie folgendermaßen zu ersehen ist.

Man merke hierbey, daß wenn ich, in Beschreibung der Hauptnoten des Accordes, die Intervalle, welche derselbe in sich hat, anführe, ich solche nicht nach dem Generalbasse von der Grundnote aus, rechne, sondern von der in der Oberstimme zu verändernden Note, entweder über oder unter sich, abzähle.

Diejenigen, welche von der Harmonie und dem Generalbasse gar nichts verstehen, und nur nach dem Gehöre verändern müssen, als denen hauptsächlich zu Gefallen ich hier etwas weilkäufig bin, können sich die Intervalle auf der XVI. Tab. bey Fig. 27. 28. bekannt machen, damit sie solche zum wenigsten nach dem Gesichte finden können. Sie können solche aus der Distanz der Noten, die entweder auf der Linie, oder dem Zwischenraume stehen, und wie weit die Sprünge gehen, [122] erfsehen. Von einem Zwischenraume auf den andern, ist eine Terze, vom Raume auf die zweyte Linie eine Quarte, bis auf den dritten Raum eine Quinte, vom Raume bis auf die dritte Linie eine Sexte, bis auf den vierten Raum eine Septime, vom Raume bis auf die vierte Linie eine Octave. Um sich diese Exempel recht einzudrücken, thut man wohl, wenn man dieselben einen Ton höher oder tiefer transponiret: da denn die Noten, so hier auf dem Raume stehen, alsdenn auf die Linien, und umgekehrt die auf den Linien, auf den Raum kommen. Hierdurch kann man sich die Intervalle einer jeden Art leicht bekannt machen. Doch ist allezeit besser dieselben vermittelst Erlernung des Generalbasses kennen zu lernen.

12. §. Tab. IX. Fig. 1.

Tab. IX. Fig. 1.

The image displays a musical exercise titled 'Tab. IX. Fig. 1'. It begins with a main staff in a treble clef and common time (C), containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line. Below this are 19 variations, labeled 'a)' through 'u)', each presented on a separate staff. The variations explore various rhythmic and melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked 'tr'). The exercises are designed to illustrate intervals and transposition as described in the accompanying text.

Der Einklang leidet, wie hier zu sehen ist, keine andern Veränderungen, als die, welche im Accorde liegen, wenn nämlich der Baß auf der Grundnote stehen bleibt, oder stufenweise unterwärts geht. Hat aber der Baß melodische Noten, welche entweder springend oder stufenweise durch Achttheile oder Sechzehnthelle, über oder unterwärts gehen, so kann von diesen Veränderungen keine andere gebraucht werden, als (a) (h) (s) (t) (u) um nicht übellautende Klänge zu verursachen.

13. §. Fig. 2.

[Tab. IX.] Fig. 2.

The figure displays 26 variations (a-z) of a musical phrase. Each variation is written on a single staff in C major, 2/4 time. The upper part of the phrase (treble clef) remains constant across all variations, consisting of a C major triad (C4, E4, G4) followed by a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4. The variations (a-z) focus on the bass line (bass clef), showing different ways to alter the interval between the bass and the upper part. Variation (a) is the simplest, with a bass line of C4 (quarter) and F4 (quarter). Subsequent variations (b-z) introduce more complex rhythmic patterns, such as eighth-note runs, triplets, and chromatic descents, demonstrating how these changes affect the overall sound of the interval.

Von diesen drey Noten, welche aus dem Grundtone C durch die Secunde D in die Terze E aufwärts gehen, hat die erste, in ihrem Accorde, die Terze und Quinte über, und die Quarte und Sexte unter sich, (welches letzte nur eine Wiederholung der Terze und Quinte ist.) Und weil der Accord aus dreyen Tönen, nämlich aus der Terze und Quinte über dem Grundtone besteht, so geschieht die Wiederholung durch die Octave, entweder tiefer oder höher: welches ich ein vor allemal erinnert haben will. Die zweyete Note D, hat die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote des Basses ist,) unter, die Quarte und Sexte aber, über sich. Die dritte Note E, (als die Terze über dem Bass) hat Terze und Sexte sowohl über, als unter sich, und werden auf diese Art, die Veränderungen gemacht, wie (n) die obersten, und (z) die untersten Intervalle des Accordes, zeigen.

14. §. Fig. 3.

[Tab. IX.] Fig. 3.





Bey diesen dreyen unter sich gehenden Noten, hat es nicht gleiche Bewandniß, weil selbige in der Quinte über dem Basse anfangen, und stufenweise in die Terze gehen, da denn die erste Note D die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote im Basse ist,) unter, die Quarte und Sexte aber über sich hat. Die zweyte Note C hat die Terze, [123] kleine Quinte, und Septime (welche letzte die Grundnote des Basses ist,) unter, die übermäßige Quarte, und Sexte aber, über sich. Die dritte Note B (als Terze über dem Basse,) hat die Terze und Sexte sowohl über, als unter sich. (v) s. Tab. X. zeigt die obersten, und (w) die untersten Intervalle des Accords an.

15. §. Tab. X. Fig. 4.

Tab. X. Fig. 4.

Ob gleich diese vier Noten, den dreyen, bey Fig. 2, ähnlich zu seyn scheinen: so machet doch der darunter befindliche Bass einen Unterschied, weil diese in der Terze, jene aber im Grundtone anfangen, allwo das Intervall bey der ersten Note, die Quarte unter sich, s. in Fig. 2. (e), dieses aber bey jeder Note, die Terze sowohl unter als über sich hat, s. (a) (b), weswegen bey beyden nicht einerley Veränderungen statt finden. Die erste Note E hat also zu ihrem Accorde, sowohl die Terze und Sexte unter, als über sich. Die zweyte Note F hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über sich. Die dritte Note G hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über sich. Die vierte Note A hat die Terze über, die Terze, Quinte und Sexte unter sich: weil das Intervall von A ins H unterwärts eine Septime ausmachet, wovon bey Fig. 13, ein mehreres berichtet werden soll.

16. §. Fig. 5.

[Tab. X.] Fig. 5.

The musical score for Fig. 5 consists of 14 staves, labeled a) through n). The first staff shows a sequence of chords: C4, F4, G4, A4, C5, F5, G5, A5. The subsequent staves (a) through (n) show various rhythmic and melodic exercises based on these notes, including eighth-note patterns, sixteenth-note runs, and trills.



Diese fünf unterwärts gehenden Noten, haben eben so wenig Gleichheit mit den dreien bey Fig. 3, als die vorigen bey Fig. 4. mit denen bey Fig. 2. Obſchon die erste A, über der Baßnote F, der Terze ist, so muß doch selbige als eine Sexte vom Grundtone C angesehen werden, weil dieser Gang in der Tonart C, und nicht im F moduliret: da sonst anstatt der durchgehenden Note S, zwischen A und C, müßte B genommen werden. Die erste Note A, hat zu ihrem Accorde sowohl die Terze und Sexte unter, als über sich. Die zweyete Note G, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über sich. Die dritte Note F, hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über sich. Die vierte Note E, hat die Terze und Sexte sowohl unter, als über sich. Die fünfte Note D, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über sich, und ist bey (l) der jeder Note gehörige Accord durch Sechzehnthelle ausgedrückt zu finden. [124]

17. §. Tab. XI. Fig. 6.

Tab. XI. Fig. 6.



Diese drey Noten, müssen mit denen von Fig. 4. ebenfalls nicht verwechselt werden. Ob sie schon beyde ihren Anfang in der Terze nehmen, und stufenweise aufwärts gehen: so ist doch der Unterschied, daß jene in ihrem natürlichen Tone moduliren, diese aber durch das Fis, als die übermäßige Quarte, in die Tonart G ausweichen. Und weil der Bass, indem die Oberstimme aus der Terze in die Quarte geht, auf demselben Tone stehen bleibt, so kann anstatt der Quarte sowohl die Sexte als Secunde über dem Basse, es sey in der Tiefe oder Höhe, genommen werden: weil selbige zu der Harmonie über dem Basse gehören, s. (h) (ll). Die erste Note im Basse, kann sowohl den puren Accord, als Quinte und Sexte in der Harmonie, ohne Nachtheil der Veränderungen, über sich haben: und hat alsdenn die erste Note E die Terze, Quinte und Sexte unter, und die Terze, Quarte und Sexte über sich. Die zweyte Note Fis, hat sowohl die Terze und Sexte unter, als über sich. Die dritte Note G, hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte aber über sich. Die zwey Noten G und A, welche in dem Accorde der ersten Note E stecken, machen im Generalbasse Quinte und Sexte, und folglich eine Dissonanz, so man auf einem blasenden Instrumente nicht anders als mit gebrochenen Noten ausdrücken kann, s. (m) (q), da bey (m) die zweyte Note G die Quinte, die vierte Note A die Sexte, bey (q) hingegen die dritte Note die Sexte, und die vierte die Quinte über dem Basse ist.

18. §. Weil die übermäßige Quarte, (vom Basse zu rechnen) gemeinlich die Secunde nebst der Sexte zur Gesellschaft hat: so können dergleichen Veränderungen wie über diesem Fis zu finden, bey allen vorfallenden ähnlichen

Gelegenheiten, wenn man nur auf den Bass sieht, ob selbiger mehr oder weniger als eine Viertelnote zu machen hat, angebracht werden. Hiernach muß man sich denn mit den Veränderungen richten, daß dieselben entweder geschwinder oder langsamer gespielt, oder wo sich thun läßt, die Noten auch wohl wiederholet werden: worzu die bey (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) dieser Figur sich schicken.

19. §. Um diese drei Noten, als: Secunde, Quarte und Sexte von der Harmonie, leicht zu kennen, ist als eine Erleichterung vor die Anfänger zu merken, daß selbige entweder auf, oder zwischen den Linien stehen, [125] weil es Terzensprünge sind. Was nun in der Höhe auf der Linie steht, das kömmt ordentlicher Weise, in der Octave tiefer, zwischen die Linien, welches man, bey den unter einander gesetzten Noten, deutlich sehen kann. Diese Noten machen an und vor sich, ohne den Bass dazu, einen reinen Accord, mit dem Basse aber eine Dissonanz, weil solcher um einen Ton tiefer als der Accord steht. Deswegen muß derselbe unter, die Oberstimme aber über sich resolviret werden.

20. §. Fig. 7.

[Tab. XI.] Fig. 7.

The musical notation for Fig. 7 consists of 18 variations, labeled a) through r), arranged in five lines. Each variation is written in a treble clef with a 2/4 time signature. The first line shows the basic notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The subsequent lines show variations with trills (tr), slurs, and other ornaments. The variations are: a) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; b) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; c) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; d) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; e) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; f) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; g) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; h) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; i) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; k) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; l) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; m) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; n) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; o) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; p) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; q) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note; r) quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note.



Von diesen zwo Noten, hat die erste E sowohl die Terze und Sexte unter, als über sich. Die zweyte Note D hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über sich, und kann die Veränderung der ersten mit gebrochenen Noten ausgedrückt werden, wie bey (c) (e) zu sehen ist. Bleibt die Harmonie zu dem E länger, als die Zeit einer Viertelnote beträgt, stehen, so können die Veränderungen, nach Belieben, entweder langsamer gemacht, oder auch wiederholet werden. Ist das erstere nöthig, so darf man sich nur vorstellen, als wenn die Noten einmal weniger geschwänzet wären. Bey der Wiederholung können die bey (a) (b) (c) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u) dienen.

21. §. Tab. XII. Fig. 8.

[Tab. XII.] Fig. 8.

Five staves of musical notation, each containing two or three exercises labeled a) through n). The exercises show various rhythmic patterns, including slurs, accents, and trills (marked 'tr'). The notation is in treble clef.

The musical score consists of five rows of musical notation, each containing three examples labeled with letters. The examples are as follows:

- Row 1: o), p), q)
- Row 2: r), s), t)
- Row 3: u), v), w)
- Row 4: x), y), z)
- Row 5: aa), bb), cc)
- Row 6: dd), ee), ff)
- Row 7: gg), hh), ii)
- Row 8: kk), ll), ll)

Obgleich die Sprünge in diesen unter einen Bogen eingeschränkten Exempeln, aus dreyerley verschiedenen Intervallen, als Quinte, Septime, und Octave bestehen: so haben doch selbige alle einerley Basnoten zum Grunde, folglich auch einerley Accorde, wie die zweymal übereinander gesetzeten Noten zeigen: ausgenommen der Sprung in die Septime, als welche bey Endigung der Manier, vor der Resolution in die Terze, besonders muß gehöret werden, um solche von dem Octavensprunge zu unterscheiden. Uusser diesen können die hier befindlichen Veränderungen, so wohl über dem einen, als über

[*) Im Original h fälschlich Vierundsechzigstel.]

dem andern Intervalle gebraucht werden. Um der Ordnung willen habe ich einem jeden Exempel sechs Veränderungen beygefüget, da denn über den Sprung in die Quinte, die bey (a) (b) (c) (d) (e) (f), über den in die Septime, die bey (g) (h) (i) (k) (l) (ll), und über den in die Octave, die bey (m) (n) (o) (p) (q) (r) gehören. Sollte bey diesen dreyen Exempeln, anstatt der ersten Note G, eine Pause stehen, so behält doch die zweyte Note von jedem, als D, F, G, eben denselben Accord: und kann man alsdenn die Veränderungen über die Note, an deren statt die [126] Pause steht, weglassen, und die über das zweyte Viertel gehörigen, nach Beschaffenheit der Intervalle, wie nicht weniger folgende, nämlich die bey (s) (t) (u) (v) (w) (x) über D ins E, die bey (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd) über F ins E, und die bey (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk) über G ins E gebrauchen.

22. §. Fig. 9.

[Tab. XII.] Fig. 9.

Die zwo ersten Noten, haben einerley Accord, weil der Bass darunter auf einem Tone stehen bleibt, und die Bewegung der Oberstimme aus dem Grundtone in die Terze aufwärts geht. Die erste Note davon hat die Quarte und Sexte unter, und die Terze und Quinte über sich. Die zweyte Note E, als Terze über dem Basse, hat so wohl die Terze und Sexte unter als über sich, und ist wegen der Veränderungen mit Fig. 7. gleicher Art.

23. §. Tab. XIII. Fig. 10.

[Tab. XIII.] Fig. 10.

The musical notation for Fig. 10 consists of a main staff at the top and five rows of variations below it. The main staff shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second measure contains a complex chordal structure with multiple notes beamed together. The variations are labeled a) through o):

- a) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest.
- b) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- c) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- d) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- e) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- f) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- g) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- h) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes and a trill (tr) over the first note.
- i) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- j) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- k) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- l) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- m) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- n) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- o) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.

Diese zwei ersten Noten, liegen in der Tonart F, haben auch einerley Bass: und weil die erste die Quinte über dem Basse ist, so hat selbige die Terze und Quinte unter, und die Quarte und Sexte über sich. Die zweyte hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über sich. Die dritte als Terze vom C hat so wohl die Terze und Sexte unter, als über sich.

24. §. Fig. 11.

[Tab. XIII.] Fig. 11.

The musical notation for Fig. 11 consists of a main staff at the top and a row of variations below it. The main staff shows a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The second measure contains a complex chordal structure with multiple notes beamed together. The variations are labeled a) through c):

- a) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest.
- b) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.
- c) Quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, with a slur over the first three notes.

Figure 12 consists of four staves of musical notation, labeled d) through m).
 Staff d) shows a sequence of notes with a trill (tr) over the first note.
 Staff e) continues the sequence with a trill over the first note.
 Staff f) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff g) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff h) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff i) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff j) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff k) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Staff l) shows a sequence of notes with a trill (tr) over the first note.
 Staff m) shows a sequence of notes with a trill over the first note.

Bei diesen dreym Noten hat es nicht gleiche Bewandniß: weil das erste Intervall eine Quinte auf-, und das andere eine Terze unterwärts machet. Und weil solches aus dem Grundtone fließet, so können beyde Noten nicht einerley Bass haben, sondern die zweyte Note G, welche einen Terzensprung ins C wieder zurück machet, muß, über dem Basse, ordentlicher Weise die Sexte, und die folgende Note C die Terze seyn. Aus den Accorden ist zu sehen, daß das C die Quarte und die Sexte unter, und die Terze und Quinte über sich, das G, die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über sich, das E so wohl die Terze und Sexte unter, als über sich hat. Diese zwo letzten Noten, G E sind mit denen im dritten Exempel bey Fig. 8, wenn anstatt der ersten Note eine Pause vorkömmt, von gleicher Eigenschaft, und leiden auch einerley Veränderungen.

25. §. Fig. 12.

[Tab. XIII.] Fig. 12.

Figure 12 (continued) shows a single staff of musical notation with four measures labeled a) through d).
 Measure a) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Measure b) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Measure c) shows a sequence of notes with a trill over the first note.
 Measure d) shows a sequence of notes with a trill over the first note.

Figure 13 consists of four horizontal musical staves, each containing three examples of interval variations. The examples are labeled e) through p). Each example shows a sequence of notes on a treble clef staff, with some notes beamed together or marked with slurs. The variations illustrate different ways to fill or modify intervals between two main notes.

Von diesen zwei Noten, welche einen Sextensprung unterwärts machen, ist die erste die Quinte über dem Basse, folglich hat [127] dieselbe in ihrem Accorde, die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte aber über sich. Die zweyte, als Terze über dem Basse, hat so wohl die Terze und Sexte unter als über sich. Wo bey diesen Intervallen die erste Note steht, es sey auf dem Zwischenraume oder der Linie, so kommen die dazu gehörigen Hauptnoten auf eben solchen Ort, s. (b). Will man dieses Intervall mit mehrern Noten ausfüllen, so sind die Noten auf den Linien, nämlich F D durchgehende, s. (c). Soll die Ausfüllung durch zwei Triolen geschehen, so können die zwei Arten bey (i) (n) zum Beispiele dienen.

26. §. Fig. 13.

[Tab. XIII.] Fig. 13.

Figure 13 (continued) shows examples a) through g) of interval variations. Example a) shows a simple interval with a single note in between. Examples b) through g) show more complex variations, including beamed notes, slurs, and different rhythmic groupings. The notation is on a treble clef staff.

h) i) k) l) ll) m) n)

The figure shows seven musical examples (h through n) on a single treble clef staff. Each example consists of two measures. Examples h, i, k, l, ll, m, and n show various rhythmic and melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Example i features a triplet of eighth notes. Examples k, l, ll, m, and n show more complex rhythmic structures, including sixteenth-note runs and triplets.

Zu diesen Noten A, B, welche in die Septime unterwärts springen, hat der Bass ordentlicher Weise die Terze, welche mehrentheils mit Quinte und Sexte, wie in der VIII. Tabelle zu sehen, beziffert wird. Die zwei Noten machen Terzen gegen die Grundnoten; die erste hat in ihrem Accorde die Terze über, die Terze, Quinte, Sexte und Octave unter sich, die zweyte hat die Terze und Sexte so wohl über, als unter sich. Hierbei ist zu erinnern, daß öfters die Bassnote durch ein Kreuz erhöht wird: wornach die Oberstimme sich richten muß, um nicht F mit Fis zu vermischen: welches sonst einen widrigen Klang verursachen würde. Man nehme die zwei Veränderungen bey (m) (n) da die eine F, die andere Fis in sich hat, deswegen zum Muster. Wenn bey diesem Intervalle die Noten entweder auf dem Zwischenraume, oder auf der Linie stehen, so kommen die, so zum Accorde gehören, (wie bey Fig. 12.) auf eben solchen Ort, wie die erste, (a) (c). Zu Ausfüllung dieses Intervalls gehören sechs, stufenweise nach einander gehende, Noten, f. (k), welches auch mit zwei Triolen geschehen kann, f. (ll), ingleichen mit acht Noten so wohl stufenweise, f. (f) (g), als auch mit Terzensprüngen, f. (i).

27. §. Tab. XIV. Fig. 14.

Tab. XIV. Fig. 14.

a) b) c) d) e) f)

The figure shows six musical examples (a through f) on a single treble clef staff. Each example consists of two measures. Examples a, b, c, d, e, and f show various rhythmic and melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Example a features a triplet of eighth notes. Examples b, c, d, e, and f show more complex rhythmic structures, including sixteenth-note runs and triplets.

The image displays a series of musical examples, labeled g) through u), arranged in five rows. Each row contains two or three measures of music in a single staff, illustrating different intervallic relationships and changes. The notation includes various note values, accidentals (sharps and naturals), and slurs. The examples show how intervals can be altered through chromaticism and modulation, particularly focusing on the relationship between the bass and the soprano parts.

Dieses Exempel, ist wegen der Intervalle, mit Fig. 13. einerley: nur daß jenes im Dur, und dieses im Moll moduliret. Und weil zu den ersten zwey Intervallen einerley Bass ist, so können selbige auch einerley Veränderungen haben. Bey dem dritten von diesen dreym Intervallen, allwo der Bass durch ein Kreuz erhöht, s. (t), und die Oberstimme folglich aus der großen zur kleinen Sexte wird, muß in derselben so wohl das G ins Gis als das B in H verwandelt werden, s. (u). Um nun überhaupt dieses Intervall, welches vor den Einschnitt-[128]ten sehr öfters vorkommt, sich recht bekannt machen, nehme man das gegenwärtige und vorhergehende Exempel zum Muster. Wenn nämlich solche zwey Noten, so einen Terzensprung unterwärts machen, auf den Linien stehen, so kommen die Hauptnoten der Manieren ebenfalls auf die Linien: stehen sie auf dem Zwischenraume, so kommen die Hauptnoten auch auf denselben. Zur ersten Note hat der Bass ordentlicher Weise die Sexte zur Harmonie. Ist es die große Sexte, und der Bass geht einen ganzen Ton überwärts: so hat die Oberstimme die kleine Terze über sich, und kann auch um eine Manier zu machen, noch eine Terze höher gehen, welche von der ersten Note an, eine Quinte ausmacht. Diese Quinte ist die Terze über dem Basse: und wenn die Terze klein ist, muß die Quinte auch klein seyn, s. (m). Ist aber in der Harmonie die kleine Sexte vorhanden, und der Bass, welcher in diesem Exempel durch ein Kreuz erhöht worden, geht nur durch einen halben Ton überwärts, so muß diese erwähnte kleine Quinte ebenfalls erhöht, und in die vollkommene Quinte

verwandelt werden, f. (n). Diese verschiedenen Arten kommen nur in Molltönen vor. Bey den Durttönen gehöret zu der Auszierung der Note in der Oberstimme allezeit die große Terze und reine Quinte.

28. §. Fig. 15.

[Tab. XVI.] Fig. 15.

The figure displays a series of musical examples in a single treble clef staff with a common time signature (C). The examples are arranged as follows:

- Fig. 15 (top):** A single melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter rest.
- a) b):** Two variations of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) and a quarter rest.
- c) d):** Two variations of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.
- e) f):** Two variations of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.
- g) h):** Two variations of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.
- i):** A variation of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.
- k):** A variation of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.
- l):** A variation of the first measure, each with a quarter rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes (A, B, C, B, A) with a sixteenth-note flourish, and a quarter rest.

Bey den Ligaturen, oder Bindungen, wo der Baß durch die Septime bindet, und entweder in die Sexte oder Terze, welches in Ansehung der Oberstimme einerley ist, sich auflöset, kann nach der gebundenen Note, die erste Bewegung gemeinlich einen Quartensprung, welches die Terze über dem Basse ist, in die

Höhe machen, solches auch wohl zweymal so fortsetzen: das drittemal aber, muß anstatt der Quarte die Sexte genommen werden, f. (a). Man kann auch, anstatt der Quarte, die Septime, oder Quinte von unten nehmen, f. (e) (k), und je öfter man mit diesen Intervallen, von oben oder unten, wechselsweise verfährt, je angenehmer ist es dem Gehöre. Man kann auch bey diesen simplen Intervallen der Manier, den zwischen denselben liegenden Raum, nach Belieben, mit Noten ausfüllen. Die übrigen Veränderungen, können willkürlich angebracht werden.

29. §. Fig. 16.

[Tab. XIV.] Fig. 16.

The figure displays a series of musical variations on a single melodic line. The original melody is shown at the top. Below it, variations labeled a) through k) are presented. Each variation introduces different rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and includes trills (tr) in several instances. The variations explore different ways to fill the space between the original notes, as mentioned in the text.

Dieser Gang, welcher mit Quinte und Sexte abwechselt, würde dem Gehöre, ohne etwas zuzusehen, in die Länge verdrücklich fallen. Deswegen können diese Veränderungen von (a) bis (e) zum Muster dienen. Man wird hierbey zugleich sehen, daß die Veränderungen [129] in der Folge nicht allezeit von einerley Art seyn müssen, welches hauptsächlich bey Wiederholung der Gedanken zu beobachten ist: damit man zum zweytenmale, entweder etwas zusehe, oder abnehme. Wenn z. E. die zweene Tacte bey (f) zu wiederholen wären, und man solche zum zweytenmale eben so spielete, wie sie geschrieben sind, so würde der Zuhörer dadurch nicht so befriediget werden, als wenn man, anstatt des simplen Gesanges, eine von den folgenden Veränderungen, unter (g) (h) (i) (k) erwählete. Denn wenn das Thema, oder der Hauptsatz, durch die Transposition verlängert wird, so müssen die Veränderungen nicht in einerley Art Noten fortgesetzt werden: sondern man muß davon bald abgehen, und in der Folge etwas zu machen suchen, welches dem Vorigen nicht ähnlich ist. Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im Voraus vermuthet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen seyn.

30. §. Tab. XV. Fig. 17.

Tab. XV. Fig. 17.

Wenn im Langsamen etliche geschwänzte Noten stufenweise auf- oder unterwärts gehen, selbige aber bey gewissen Gelegenheiten nicht cantabel genug zu seyn scheinen, so kann man nach der ersten und dritten Note, eine kleine zusehen, um den Gesang desto angenehmer zu machen, s. (a) (c), und müssen solche mit dem

Zufaze ausgedrückt werden, wie bey (b) (d) zu sehen ist; (e) (f) sind Veränderungen über diesen Gang. Mit den unter sich gehenden Noten, hat es gleiche Bewandniß, und müssen die bey (g) (i) wie bey (h) (k) gespielt werden. (l) (ll) (m) sind Veränderungen über diese fallenden Noten.

31. §. Fig. 18.

[Tab. XV.] Fig. 18.

Bestehen dergleichen Noten aus fallenden, s. (a), oder steigenden Terzensprüngen, s. (i), so kann man nach einer jeden Note, eine kleine, welche man auf französisch *port de voix* nennet, zusehen, s. (b) und (k). Vom (c) bis (h) sind andere Manieren über die fallenden, und von (l) bis (p) über die steigenden Terzensprünge. Diese Art Noten mögen mehr oder weniger geschwänzet seyn; wenn sie nur *cantabel* sind, so kann man doch allezeit solcher Veränderungen sich darüber bedienen. Meine Absicht ist nur wegen der Intervalle welche in *cantabeln* Stücken am meisten vorzukommen pflügen. Wenn dergleichen viele auf einander folgen, und man setzet nicht etwas zu, so wird der Zuhörer leicht ermüdet. Die zwey Noten bey (q) sind mit den zwey letzten Sechzehnththeilen bey (a) einerley: folglich können auch die Veränderungen, so über [130] die Zeit des zweyten Achttheils von (a) bis (h) gehören, darüber gemacht werden. Die zwey Noten bey (r) haben mit denen von (i) bis (p) gleiche Bewandniß.

32. §. Fig. 19.

[Tab. XV.] Fig. 19.

The musical notation for Fig. 19 is arranged in three staves. The first staff contains exercises a) and b). Exercise a) shows a sequence of eighth notes with a trill (tr) over the first note. Exercise b) shows a sequence of eighth notes with trills over the first, third, and fifth notes. The second staff contains exercises c) and d). Exercise c) is in 2/4 time and shows a sequence of eighth notes with a triplet (3) over the first three notes. Exercise d) is in 3/8 time and shows a sequence of eighth notes. The third staff contains exercises e) through k). Exercise e) shows a sequence of eighth notes. Exercises f) through k) show various combinations of trills and eighth notes.

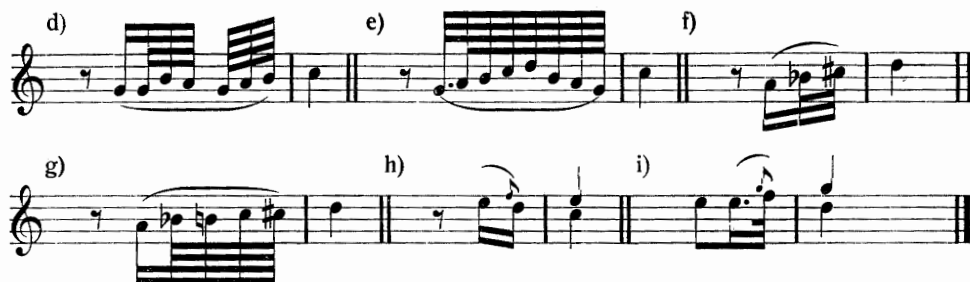
Wenn im Langsamen etliche Triolen stufenweise auf oder unterwärts gehen, da die dritte Note von der einen, und die erste Note von der folgenden Triole, entweder auf eben demselben Tone, oder die erste der folgenden Triole, um einen Ton höher als die vorhergehende steht, so kann man vor die erste allezeit einen Vorschlag machen, s. (a). Gehen aber deren viele nacheinander unterwärts, so kann über der ersten allezeit ein halber Triller ohne Nachschlag, (da der Finger nur zweymal niederschlägt) gemacht, und die zwei folgenden Noten daran geschleift werden, s. (b). Will man die Triolen in geschwindere Noten verwandeln, so stelle man sich die bey (c) vor, als wenn es, anstatt Zweyviertelactes, Sechssachttheiltact wäre, und setze zu einem jeden Achttheile noch eine Note zu, wie die Sechzehnthteile bey (d) zeigen. Also kann man bey verschiedenen Arten der Triolen, nachdem es die Intervalle leiden, verfahren.

33. §. Bey Noten, die nicht beständig nach einander stufenweise unter oder über sich gehen, sondern wo deren zwei auf einerley Tone sich befinden, und die erste davon im Aufheben des Tactes steht, kann man vor die zweyte, im Niederschlage, entweder einen Vorschlag, s. (e) (g), oder über dieselbe einen Triller machen, und die folgende Note anschleifen, s. (f) (h). Wenn aber deren etliche stufenweise unterwärts gehen, kann vor einer jeden ein Vorschlag, s. (i), oder über der im Niederschlage ein Triller, s. (k), gemachet werden.

34. §. Fig. 20.

[Tab. XV.] Fig. 20.

The musical notation for Fig. 20 is arranged in three staves. The first staff shows a sequence of eighth notes. The second staff contains exercises a) and b). Exercise a) shows a sequence of eighth notes with a trill (tr) over the first note. Exercise b) shows a sequence of eighth notes with a trill (tr) over the first note. The third staff contains exercise c), which shows a sequence of eighth notes with a trill (tr) over the first note.



Wenn das Intervall in die Quarte über sich im Aufheben des Tactes anfängt, und im Langsamen, da der Bass pausiret, vorkömmt, so können die Veränderungen bey (a) (b) (c) (d) (e) darüber gemacht werden. Findet die kleine Terze in der Tonart statt, so kann man sich der halben Töne bedienen, s. (f) (g). Wenn zwei Noten, im Langsamen, stufenweise nach einander hinauf oder herunter gehen, sie mögen eine Pause, oder eine Note von mehrerer Geltung vor sich haben, auch mag die dritte Note, mit oder ohne Punct, unter- oder aufwärts gehen: so kann man allezeit eine kleine Note zwischen beyde setzen, [131] welche bey dem Heruntergehen, s. (h), eine Stufe höher, bey dem Hinaufsteigen aber, s. (i), zwei Stufen höher kömmt.

35. §. Fig. 21.

[Tab. XV.] Fig. 21.



Bey den Einschnitten, im Langsamen, wo der Gesang durch eine Pause unterbrochen wird, und welche aus einer, s. (a), oder zwei Noten, s. (b), welche letztern einen Terzensprung unterwärts machen, (es mag die große oder kleine Terze, im Aufheben oder Niederschlagen des Tactes seyn), bestehen, ist zu merken, daß die einzelne Note, s. (a), nebst dem Vorschlage einen Triller verlangt. Bey dem Terzensprunge, s. (b), verfährt man auf gleiche Weise: doch muß man den Triller ohne Nachschlag machen, und kann, an dessen statt, die dazwischen fehlende Note dem Triller angeschleifet werden. Diesen Terzensprung muß man fast allezeit so betrachten, als wenn die kleine Note dazwischen stünde: wie denn auch die isigen Componisten es mehrentheils so zu setzen pflegen: weil dieser Sprung an sich selbst, im Langsamen, nicht singend genug ist.

36. §. Steht über der Pause ein Bogen mit dem Punkte, welches eine *Fermate*, *Pausa generalis*, oder *ad libitum* genennet wird, auch so wohl im *Allegro* als *Adagio* vorkömmt: so kann der Triller, nach Belieben, etwas lange geschlagen werden, doch nothwendig ohne Nachschlag, weil es die folgenden Noten nicht erlauben: indem solche in einer gelassenen und schmeichelnden Art, geendiget werden müssen, s. (c). Da aber solches in der Ausübung schwerer ist, als es dem Auge auch scheint, auch nicht ein jeder die gehörige Einsicht hat, wie es eigentlich, nach der von vielen Zeiten her eingeführten Regel soll gespielt werden, so finde ich vor nöthig, solches erstlich mit Noten auszudrücken, s. (d), und hernach durch einige Anmerkungen zu erklären. Diese sind folgende: Man nehme die zwey kleinen Sechzehnthheile, vor der weißen Note worüber der Triller steht, in gleicher Geschwindigkeit des Trillers, lasse den Ton, unter währendem Triller, nach und nach zu- und abnehmen, und stelle sich die Zeit des Trillers von vier langsamen Achttheilen vor. Wenn nun solche verflossen, so lasse man den Finger, mit welchem geschlagen wird, unter Verlierung des Tones liegen, aber auch nicht länger, als es die Zeit der dreymal geschwänzten Note erfordert, welches alsdenn die zweyte von den folgenden vier Zwey und dreyßigtheilen machet. Bey dem Vorschlage vor der dritten Note, gebe man einen kleinen Druck oder Hauch mit der [132] Brust, und endige die übrigen zwey Noten mit einem verlierenden *Piano*. Zu den übrigen Einschnitten, bey (e) (f) (g) (h) welche sonst mehrentheils nur Vorschläge oder Triller verlangen, können auch die folgenden Exempel unter Fig. 22. 23. 24, so über die Intervalle in die Terze, Quarte und Quinte unter sich gerichtet sind, im Langsamen, als Veränderungen angewendet werden.

37. §. Fig. 22.

[Tab. XV.] Fig. 22.



The musical notation for Fig. 22 consists of 17 examples, labeled a) through q), arranged in three rows. Each example is written on a treble clef staff. Examples a) through g) are on the first row, h) through l) on the second row, and m) through q) on the third row. The examples illustrate various trill and ornament techniques, including single-note trills, trills with grace notes, and trills with multiple notes and slurs. Some examples include dynamic markings like *piano* and *forte*.

Obgleich diese zwei simplen Noten E C aus Viertheilen bestehen, so kann man doch die folgenden Veränderungen auch über den Einschnitt bey (e) aus Fig. 21. welcher aus Achttheilen besteht, gebrauchen. Man muß sich nur vorstellen, als ob die Noten der Veränderungen noch einmal mehr geschwänzt wären. Ueber den Einschnitt bey (f) aus demselben Exempel, wo das Intervall nur einen Ton unter sich geht, finden gleichfalls diese Veränderungen statt, ausgenommen die bey (a) (b) (f) (o), und wird alsdenn nur die simple Note E in D verwandelt. Will man sich auch allenfalls der zwei Veränderungen bey (f) (o) bedienen, so muß man anstatt der letzten Note D das darüber befindliche F nehmen.

38. §. Tab. XVI. Fig. 23.

Tab. XVI. Fig. 23.



a) b) c) d) e) f) g)
h) i) k) l) ll)
m) n) o) p) q)

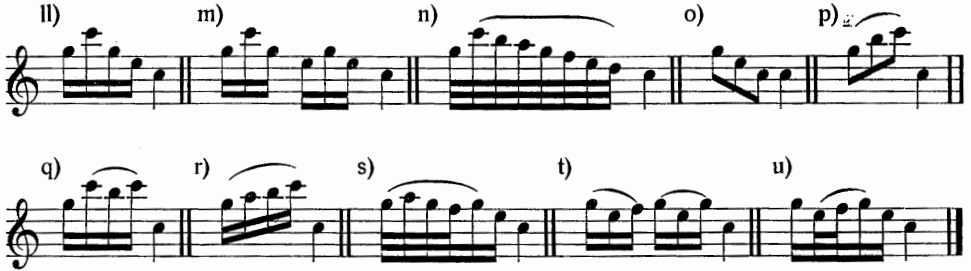
Diese Veränderungen, können über dem Einschnitte bey (g) Fig. 21 auf gleiche Art angebracht werden: weil der Bass mehrentheils in der Harmonie der ersten Note F stehen bleibt.

39. §. Fig. 24.

[Tab. XVI.] Fig. 24.



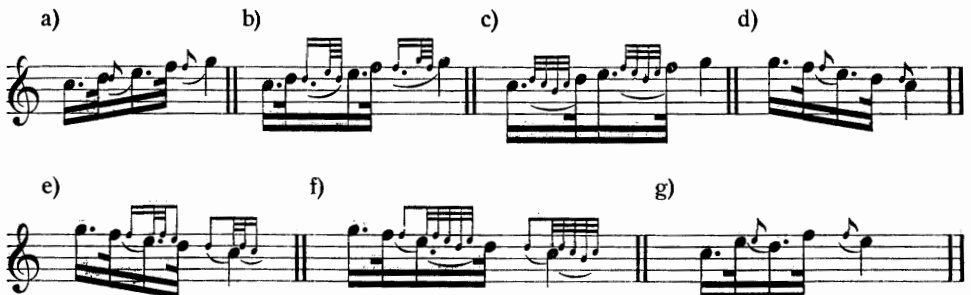
a) b) c) d) e) f)
g) h) i) k) l) tr tr



Diese Veränderungen über den Quintensprung, kann man über dem Einschnitte bey (h) Fig. 21. machen. Finden sich die zwey ersten Noten aus diesen dreyen Exempeln, als: E C , F C , G C , in einer Melodie nacheinander: so kann man aus einem jeden Exempel solche Veränderungen darüber auffuchen, die von einerley Art sind, und mit denselben abwechseln. Da nun die zweyte Note C in diesen dreyen Exempeln keine Veränderungen hat: so kann man alsdenn, wenn es nöthig ist, die Noten der über dem vorigen Zone gemachten Veränderung, (doch die erste Note davon ausgenommen,) wiederholen. 3. C . Man wollte die Veränderungen bey (e) aus Fig. 22. anbringen, da die ersten Noten E G E heißen, so mache man aus der Viertheilnote C ein Achttheil, und wiederhole die zwey Sechzehnthelle G E . Bey (e) aus Fig. 23, mache man es eben so, und bey (d) aus Fig. 24, wiederhole man die drey letzten Sechzehnthelle nach der Note C , (welches C ebenfalls zum Sech-[133]zehnthelle wird,) so behält dieser veränderte Gesang einen Zusammenhang. Auf solche Art, kann man sich alle diese Veränderungen zu Nuze machen, wenn man nur die Arten der Noten, so sich auf einander schicken, beobachtet, aus jedem Exempel, dasjenige erwählet, was man zu der Stelle, die man auszieren will, das füglichste zu seyn glaubet, und also, wie die Bienen, von verschiedenen Blumen den Honig zusammen trägt.

40. §. Fig. 25.

[Tab. XVI.] Fig. 25.

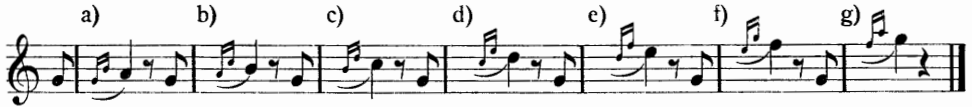


The image displays two rows of musical notation on a treble clef staff. The first row contains four examples labeled h), i), k), and l). Each example shows a sequence of notes with various rhythmic values and articulations. The second row contains three examples labeled ll), m), and n). Example ll) shows a sequence of notes with a trill (tr) over the final note. Example m) shows a sequence of notes with a trill (tr) over the final note. Example n) shows a sequence of notes with a trill (tr) over the final note.

Sehr langsame Sechzehnthheile mit Puncten, können dem Gehöre leicht verdrüßlich fallen, besonders wenn solche aus lauter Consonanzen bestehen, als aus: Terze, Quinte, Sexte, Octave, welche die Leidenschaften zwar in Ruhe setzen, durch die Länge aber einen Ekel verursachen, so ferne nicht dann und wann einige Dissonanzen, als: Secunde, Quarte, Septime, None, aus welchen die Vorschläge ihren Ursprung haben, und die zuweilen mit halben Trillern oder Mordanten zu endigen sind, mit untermischet werden. Aus diesem Exempel ist zu sehen, auf was für Art die punctirten Noten, welche sonst mehr zur Pracht und Ernsthaftigkeit, als zum Cantabeln sich schicken, können angenehm gespielt werden. Man muß nämlich die Note, hinter welcher ein Punct steht, und welche folglich am längsten gehöret wird, an der Stärke wachsen lassen, unter dem Puncte aber den Athem mäßigen. Die Note nach dem Puncte muß allezeit sehr kurz seyn. Steht ein Vorschlag davor, so muß man mit demselben verfahren, wie ist von der langen Note gesagt worden: weil er anstatt der Note, wovor er steht, gehalten wird. Die Note selbst bekömmt alsdenn die Zeit von dem Puncte, und muß also schwächer seyn als der Vorschlag, s. (a). Von den drey kleinen Noten bey (b) welche ein Mordant sind, muß die erste mit dem Puncte so lange gehalten werden, als es die Zeit der darauf folgenden großen Note erfordert. Die übrigen zwey kleinen, nebst der großen Note, kommen alsdenn in die Zeit des Punctes, und geschieht solches in der Geschwindigkeit, durch zweymaliges Auf- und Zumachen des Fingers. Es muß auch, unter dieser Bewegung, der Athem gemäßiget werden. Die vier kleinen Noten, s. (c), machen einen Doppelschlag, und kömmt die letzte davon in die Zeit des Punctes, muß auch anstatt dessen gehalten werden. Die Mäßigung des Athems muß ebenfalls unter den kleinen Noten geschehen. Mit den übrigen von (d) bis (ll) hat es gleiche Bewandniß, ausgenommen, daß die kleinen Noten bey (e) und (f) halbe Triller machen. [134] Die Noten bey (m) (n) kommen öfters bey Cadenzen vor, allwo die Doppelschläge sich sehr wohl hinschicken.

41. §. Fig. 26.

[Tab. XVI.] Fig. 26.



Diese zwei kleinen Noten, s. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) so aus Terzensprüngen bestehen, nennet man den Anschlag, und bedienen sich dessen, bey weitläufigen Sprüngen, die Sänger, um den hohen Ton sicher zu fassen. Solcher kann bey den steigenden Intervallen, als in der Secunde, Terte, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, und Octave, vor langen Noten, so wohl im Aufheben als Niederschlagen, wo man sonst keine Manieren machen will, angebracht werden. Er muß aber sehr geschwind, jedoch schwach, mit der Note verbunden werden. Die Note selbst muß etwas stärker als die zwei kleinen seyn. Der in die Secunde, Quarte und Septime, s. (a) (c) (f), ist gefälliger als der bey den übrigen Intervallen, und thut es also bessere Wirkung, wenn die erste kleine gegen die folgende Hauptnote, nicht einen ganzen, sondern halben Ton ausmacht, s. (c) (f). Ob nun wohl dieser Anschlag, im Singen und Spielen, einen zärtlichen, seufzenden, und gefälligen Affect ausdrückt, so rathe ich doch nicht, daß man mit demselben allzuverschwenderisch umgehe, sondern daß man ihn vielmehr selten anbringe: weil das, was dem Gehöre sehr gefällig ist, dem Gedächtnisse desto eher bekannt wird, der Ueberfluß in einer Sache aber, wie schön sie auch immer seyn mag, in die Länge einen Ekel verursachen kann.

42. §. Fig. 27.

[Tab. XVI.] Fig. 27.



Wenn lange Noten in Sprüngen stehen, und man sonst keine Veränderung machen will, so können dieselben durch die, zwischen diesen Sprüngen liegenden, Haupt- und durchgehenden Noten, ausgefüllt werden. Die kleinen geschwänzten

Noten deuten bey (a) die durchgehenden, und die Vierteltheile die zum Accorde gehörigen Hauptnoten an, wie denn die erstern in die Zeit der vorhergehenden gehören, auch selbigen kurz angeschleifet werden müssen. Bey (b) bis (g) sind so wohl die durchgehenden, als die Hauptnoten, in ihrer Geltung, wie solche in den Tact eingetheilet werden müssen, ausgedrückt. Die zwey Intervalle: Terze, und Quarte, haben keine Hauptnoten aus dem Accorde zwischen sich, sondern nur durchgehende. [135]

43. §. Fig. 28.

[Tab. XVI.] Fig. 28.

The figure displays musical notation on a single staff in common time (C). It begins with a treble clef and a common time signature. The first line shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second line, labeled 'a)', shows the same notes with slurs and accents indicating phrasing. The third line, labeled 'b)', shows the notes with slurs and accents, but with a different phrasing. The fourth line, labeled 'c)', shows the notes with slurs and accents, and a different phrasing. The fifth line, labeled 'd)', shows the notes with slurs and accents, and a different phrasing. The sixth line, labeled 'e)', shows the notes with slurs and accents, and a different phrasing. The seventh line, labeled 'f)', shows the notes with slurs and accents, and a different phrasing. The eighth line, labeled 'g)', shows the notes with slurs and accents, and a different phrasing. The notation includes various ornaments and phrasing marks to illustrate different ways of playing the same sequence of notes.

Bey den unter sich fallenden Intervallen, hat es mit den durchgehenden und Hauptnoten die Bewandtniß, daß die kleinen oder durchgehenden Nötchen in die Zeit der folgenden gehören, und auch an dieselben geschleifet werden müssen. Die aber zwischen den Quartensprüngen, gehören so wohl bey den steigenden als fallenden, in die Zeit der vorhergehenden. Die vorhaltenden kleinen Noten gehen bey dieser Art von Intervallen, wo kein Aufenthalt noch Triller statt findet, von den im VIII. Hauptstücke enthaltenen Regeln ab: und wie jene die Hälfte der folgenden Note gelten, so müssen diese hingegen sehr kurz gemachet werden.

44. §. Alle diese von den Veränderungen gegebenen Regeln nun, sind zwar hauptsächlich nur auf das Adagio gerichtet, weil man in demselben die meiste Zeit und Gelegenheit zu verändern hat. Dessen ungeachtet wird man doch auch viele davon im Allegro brauchen können. Die im Allegro überlasse ich eines jeden seinem eigenen Nachdenken. Wie aber einige von den obbeschriebenen Veränderungen in einem Adagio anzuwenden sind, solches zeige ich im Hauptstücke vom Adagio, in einem besonders darzu verfertigten Exempel. Was für eine Art des Vortrages, absonderlich in Ansehung der Verstärkung oder Schwächung des Tones, bey Ausführung aller dieser, bey jeder Figur gezeigter Veränderungen, Statt habe: wird man am Ende des Hauptstücks vom Adagio, vom 25. bis zum 43. §. beysammen finden können.



Das XIV. Hauptstück.

[136]

Von der Art das Adagio zu spielen.

1. §. Das Adagio machet gemeiniglich den bloßen Liebhabern der Musik das wenigste Vergnügen, und sind so wohl die meisten Liebhaber, als auch oft gar die Ausführer der Musik selbst, wofern es ihnen an der gehörigen Empfindung und Einsicht fehlet, froh, wenn das Adagio in einem Stücke zu Ende ist. Ein wahrer Musikus aber kann sich im Adagio sehr hervor thun, und Kennern seine Wissenschaft zeigen. Weil es aber nichts destoweniger ein Stein des Anstoßes bleibt, so werden kluge Tonkünstler ohne mein Anrathen sich nach ihren Zuhörern und Liebhabern bequemen, um hierdurch so viel leichter, nicht nur die ihren Wissenschaften zukommende Achtung zu erwerben, sondern auch ihre Person beliebt zu machen.

2. §. Man kann das Adagio, in Ansehung der Art dasselbe zu spielen, und wie es nöthig ist, mit Manieren auszuzieren, auf zweyerley Art betrachten, entweder im französischen, oder im italiänischen Geschmacke. Die erste Art erfordert einen netten und an einander hangenden Vortrag des Gesanges, und eine Auszierung desselben mit den wesentlichen Manieren, als Vorschlägen, ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelschlägen, battemens, flattermens, u. d. gl., sonst aber keine weitläufigen Passagien, oder großen Zusatz willkürlicher Verzierungen. Wer das Exempel Tab. VI. Fig. 26. [S. S. 34, 35] langsam spielet, der hat daran ein Muster dieser Art zu spielen. Die zweyte, nämlich die italiänische Art bestehe darinne, daß man in einem Adagio, so wohl diese kleinen französischen Auszierungen, als auch weitläufige, doch mit der Harmonie übereinkommende gekünstelte Manieren anzubringen suchet. Das Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. [S. Anhang] wo diese willkürlichen Auszierungen alle mit [137] Noten ausgedrückt sind, und wovon wir weiter unten weitläufiger handeln werden, kann hierbey zum Muster dienen. Will man den simplen Gesang davon pur mit dem Zufaze der wesentlichen, schon öfters genenneten Manieren spielen, so hat man noch ein Beyspiel der französischen Spielart. Man wird aber zugleich gewahr werden, daß sie bey einem so gefezeten Adagio nicht hinreichend ist.

3. §. Die französische Art das Adagio auszuzieren, kann man durch gute

Anweisung, ohne die Harmonie zu verstehen, erlernen. Zur italiänischen hingegen wird die Wissenschaft der Harmonie unumgänglich erfordert: oder man müßte, wie die meisten Sänger nach der Mode, beständig einen Meister zur Hand haben, von dem man die Veränderungen über ein jedes Adagio erlernete; wodurch man aber niemals selbst ein Meister werden, sondern Zeit Lebens ein Scholar verbleiben würde. Ehe man sich aber mit der letztern Art einläßt, muß man die erste schon wissen. Denn wer die kleinen Manieren weder am rechten Orte anzubringen, noch gut vorzutragen weiß, der wird auch mit den großen Auszierungen wenig ausrichten. Aus einer solchen Vermischung aber von kleinen und großen Auszierungen, entsteht denn endlich der vernünftige und gute Geschmack im Singen und Spielen, welcher jedermann gefällt, und allgemein ist. [*]]

4. §. Daß die französischen Componisten die Auszierungen mehrentheils mit hin schreiben, und der Ausfühler also auf nichts weiter zu denken habe, als sie gut vorzutragen, ist schon gesagt worden. Im italiänischen Geschmache wurden, in vorigen Zeiten, gar keine Auszierungen darzu gesetzt, sondern alles der Willkühr des Ausfühlers überlassen: da denn ein Adagio ohngefähr also ausseh, wie der simple Gesang bey dem Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. Seit einigen Zeiten aber, haben die, welche sich nach der italiänischen Art richten, auch angefangen, die nothwendigsten Manieren anzudeuten. Vermuthlich deswegen, weil man gefunden hat, daß das Adagio von manchem unerfahrenen Ausfühler sehr verstümmelt worden, und die Componisten dadurch wenig Ehre erlangt haben. Wie denn nicht zu läugnen ist, daß in der italiänischen Musik fast eben so viel auf den Ausfühler, als auf den Componisten, in der französischen aber, auf den Componisten weit mehr als auf den Ausfühler ankomme, wenn das Stück seine vollkommene Wirkung thun soll. [138]

5. §. Um nun ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzt hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Gederden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer ein-

[*] Als Musterbeispiele siehe J. S. Bachs Verzierungen italiänischer Adagien von A. Bivaldi und B. Marcello in den 16 Klavierübertragungen italiänischer Violinkonzerte (Bach Ges.-Ausg. Bd. 42). Das unverzierte Original des Adagios von Marcello in Sammelb. der Intern. Mus.-Ges. IV, S. 239. Weitere Beispiele zur freien Verzierungstechnik s. in Sammelb. der J. M.-G. VII, Heft 3.]

nehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.

6. §. Die Arten der langsamen Stücke sind unterschieden. Einige sind sehr langsam und traurig, andere aber etwas lebhafter, und deswegen mehr gefällig und angenehm. Zu beyden Arten trägt die Tonart, in welcher sie gesetzt sind, sehr viel bey. A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen sich denn auch die Componisten mehrentheils, zu dieser Absicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Sinegen werden die übrigen Moll- und Durttöne, zu den gefälligen, singenden, und ariosen Stücken gebrauchet.[*]

Wegen der, gewissen Tonarten, sie mögen Dur oder Moll seyn, besonders eigenen Wirkungen, ist man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, und ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. Weil die Tonleitern ihrer Tonarten nicht alle einander gleich waren, da nämlich zum Exempel die Dorische und Phrygische, als zwo Tonarten mit der kleinen Terze, sich dergestalt unterschieden, daß jene die große Secunde und große Sexte, diese aber die kleine Secunde und kleine Sexte in ihrem Bezirke hatte; weil folglich fast jede Tonart ihre besondern Arten zu cadenziren hatte: so war diese Meynung hinlänglich gegründet. In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. Einige pflichten der Meynung der Alten noch bey: andere hingegen verwerfen dieselbe, und wollen behaupten, daß jede Leidenschaft in einer Tonart so gut als in der andern ausgedrückt werden könnte, wenn nur der Componist die Fähigkeit dazu besäße. Es ist wahr, man hat Exempel davon aufzuweisen, man hat Proben, daß mancher eine Leidenschaft, in einer Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, sehr gut ausgedrückt hat. Allein wer weiß, ob dasselbe [139] Stück nicht eine noch bessere Wirkung thun würde, wenn es in einer andern und zu der Sache bequemern Tonart gesetzt wäre? Zu dem können außerordentliche Fälle keine allgemeinen Regeln abgeben. Es würde zu weitläufig seyn, wenn ich diese Frage hier aus dem Grunde zu entscheiden suchen wollte. Ich will aber eine Probe vorschlagen, welche sich sowohl auf die Erfahrung, als auf die eigene Empfindung gründet. Man transponire z. E. ein wohlgerathenes im F moll gesetzetes Stück ins G, A, C, und D moll, oder ein anderes im C dur gesetzetes Stück ins F, G, Dis, D, und C dur. Thun nun diese zwey Stücke in einer jeden Tonart einerley Wirkung: so haben die Nachfolger der Alten Unrecht. Findet man aber, daß dieselben Stücke in einer jeden Tonart auch eine verschiedene Wirkung hervorbringen, so suche man sich diese Erfahrung vielmehr zu Nutzen zu machen, als sie zu bestreiten. Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können.

7. §. Im Spielen muß man sich folglich ebenfalls nach dem herrschenden Affecte richten, damit man nicht ein sehr trauriges Adagio zu geschwind, und

[*] Hierzu wie zum folgenden vergleiche die Adagios der demnächst in den Denkmälern deutscher Tonkunst zur Veröffentlichung kommenden Konzerte von Joh. N. Haffe, Chr. Graupner, G. Ph. Telemann, Ph. E. Bach, G. H. Stölzel und Joh. G. Pisendel.]

hingegen ein cantabeles zu langsam spiele. Also müssen diese Arten von langsamen Stücken: *Cantabile*, *Alrioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, u. s. w. von einem pathetischen Adagio, sehr unterschieden werden. Was jedes Stück vor ein Tempo oder Zeitmaaß erfordere, muß man aus seinem Zusammenhange wohl beurtheilen. Die Tonart, und die Art des Tactes, ob solcher gerade oder ungerade ist, geben hierzu einiges Licht. Dem obengesagten zu Folge müssen langsame Sätze aus dem G moll, A moll, C moll, Dis dur und F moll, trauriger, und folglich langsamer gespielt werden, als die aus andern Dur- und Molltönen. Ein langsames Stück im Zweyviertheil oder Sechachttheiltacte, spielt man etwas geschwinder, und eines im Allabreve- oder Dreyzweythteiltacte, langsamer, als im schlechten oder Dreyviertheiltacte.

8. §. Ist das Adagio sehr traurig gesetzt, wobey gemeinlich die Worte: *Adagio di molto* oder *Lento assai* stehen, so muß solches im Spielen, mehr mit schleifenden Noten, als mit weilläufigen Sprüngen oder Trillern ausgezieret werden, indem die letztern mehr zur Frölichkeit aufmuntern, als zur Traurigkeit bewegen. Doch muß man die Triller nicht ganz und gar vermeiden, damit der Zuhörer nicht eingeschläfert werde, sondern man muß immer eine geschickte Abwechselung treffen, um die Traurigkeit bald etwas mehr zu erregen, bald wieder in etwas zu dämpfen. [140]

9. §. Hierzu kann auch das abwechselnde Piano und Forte sehr Vieles beytragen, als welches nebst dem, von kleinen und großen Manieren vermischten, geschickt abwechselnden Zusaze, hier, das durch den Spieler auszudrückende musikalische Licht und Schatten, und von der äußersten Notwendigkeit ist. Jedoch muß solches mit vieler Beurtheilung gebraucht werden, damit man nicht mit allzugroßer Hestigkeit von dem einen zum andern gehe, sondern unvermerkt zu und abnehme.

10. §. Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *messa di voce* nennen, so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen, alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen, und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen. Damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte,) so muß man hier die im 22. §. des IV. Hauptstücks gegebene Regel in Uebung bringen: so wird der Ton mit den begleitenden Instrumenten in beständig gleicher Stimmung erhalten, man blase stark oder schwach.

11. §. Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielt werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertel,

oder Achttheil, oder Sechzehnthheil, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubet, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen, so kann man doch, unter wählenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen, so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen. Und diese Bewegung der Stärke des Tones, muß mit der Brust, nämlich durch das Hauchen geschehen.

12. §. Ferner ist zu beobachten, daß der Gesang beständig unterhalten werde, und man nicht zur Unzeit Athem hole. Besonders muß man bey den vorkommenden Pausen, den Ton nicht sogleich verlassen, sondern die letzte Note lieber etwas länger halten, als es das Zeitmaaß derselben erfordert: [141] Es wäre denn, daß der Bass unterdessen einige cantable Noten hätte, welche dem Gehöre das ersetzen, was es durch das Schweigen der Oberstimme verlohre. Nichts destoweniger thut es gute Wirkung, wenn die Oberstimme den letzten Ton, durch ein verlierendes Piano verzieht, und endiget, und alsdenn die folgenden mit erhabener Kraft wieder anfängt, und nach oben erwähnter Art fortsetzet, bis wieder ein neuer Einschnitt oder Endigung des Gedankens vorfällt.

13. §. Im Adagio müssen alle Noten, so zu sagen, caressiret und geschmeichelt, aber niemals mit der Zunge hart angestossen werden: Es sey denn, daß der Componist einige Noten wollte kurz gestoßen haben, damit der Zuhörer, welcher vorher eingeschläfert zu seyn scheint, wieder ermuntert werde.

14. §. Wenn das Adagio sehr platt, und mehr harmoniös, als melodiös gesetzt ist, und man hier und da in der Melodie einige Noten zusehen will: so muß solches niemals im Ueberflusse geschehen: damit die Hauptnoten nicht verdunkelt, und der simple Gesang unkenntbar werde. [*] Man muß vielmehr den Hauptsatz gleich Anfangs so spielen, wie er geschrieben ist. Kömmt er öfters wieder vor: so kann man zum erstenmale ein paar Noten, zum zweytenmale noch mehrere, entweder durch eine nacheinander laufende, oder durch eine, durch die Harmonie gebrochene Passagie, zusehen. Zum drittenmale muß man hiervon wieder abgehen, und fast nichts zusehen: um den Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten.

15. §. Auf diese Art kann man auch mit dem übrigen Gesange verfahren, daß man schläfrige, nahe an einander liegende Töne, mit erhabenen, durch die Harmonie gebrochenen, weiter von einander liegenden Tönen, abwechselte. Und so ein Gedanke in eben demselben Tone zu wiederholen wäre, und man sogleich keine Veränderung darüber finden könnte: kann man diesen Mangel sowohl durch das Piano, als durch geschleifte Noten, ersetzen.

[*] S. dazu das dieser Regel nicht entsprechende Verzierungsbeispiel in Sammelb. der Int. Mus.-Gef. VII, Heft 3. (Pisendel?)

16. §. Mit den Manieren muß man sich im Zeitmaße nicht übereilen, sondern dieselben mit vielem Fleiße und Gelassenheit endigen: weil durch die Uebereilung die schönsten Gedanken unvollkommen werden. Deswegen ist sehr nöthig, auf die Bewegung der begleitenden Stimmen wohl Achtung zu geben, und sich von denselben lieber fort[t]reiben zu lassen, als daß man ihnen zuvor komme.

17. §. Ein Grave, da der Gesang aus punctirten Noten besteht, [*]) muß etwas erhaben und lebhaft gespielt, auch bisweilen, mit, durch die Harmonie gebrochenen, Passagen, ausgezieret werden. Die Noten mit den Puncten, muß man bis an den Punct immer verstärken, und die darauf folgenden, wenn das Intervall nicht allzugroß ist, an die vorhergehende lange Note, kurz und schwach anschleifen: bey sehr weiten Sprüngen aber, muß eine jede Note, besonders angestoßen werden. Gehen dergleichen Noten stufenweise auf- oder unterwärts, so kann man vor die langen Noten, welche mehrentheils Consonanzen sind, und dem Gehöre in die Länge mißfallen dürften, Vorschläge machen.

18. §. Ein Adagio spiritoso wird mehrentheils im Tripeltacte, mit punctirten Noten, auch öfters mit vielen Einschnitten gesetzt, welches im Spielen noch mehr Lebhaftigkeit, als vom vorigen gesagt worden, erfordert. Deswegen müssen die Noten mehr gestoßen als geschleifet, auch weniger Manieren angebracht werden: und können also, die durch halbe Triller geendigten Vorschläge, hierzu besonders angewendet werden. Sollten aber, außer dieser Art, einige cantable Gedanken, so wie es der ins feine gebrachte Geschmack in der Sektunst erfordert, mit untergemischt seyn, so muß man sich alsdenn im Spielen auch darnach richten, und das Ernsthafte mit dem Schmeichelnden abwechseln.

19. §. Daß diese und die übrigen Arten von langsamen Stücken, als: Cantabile, Arioso, Andante, Andantino, Affettuoso, Largo, Larghetto, u. s. w. von einem traurigen und pathetischen Adagio, im Spielen sehr zu unterscheiden sind, ist, weil es schon oben gesagt worden, hier nicht nöthig zu wiederholen.

20. §. Sind in einem Cantabile oder Arioso im Dreyachttheiltacte, viele Sechzehnthheile, so stufenweise auf- oder unterwärts einander folgen, befindlich, und der Bass geht in beständiger Bewegung, von einem Tone zum andern fort, so kann man nicht, wie bey einem platten Gesange, viel zusehen, sondern man muß solche Art Noten, auf eine simple und schmei-[143]chelnde Art, mit abwechselndem Piano und Forte vorzutragen suchen. Finden sich springende Achttheile mit darunter, wodurch der Gesang trocken, und nicht unterhalten wird: so können die Terzensprünge mit Vorschlägen oder Triolen ausgefüllt

[*] 3. B. in der Einleitung einer französischen Ouverture.]

werden. Bleibt aber der Bass bisweilen, mit einerley Noten, Tactweise, auf einerley Tone und Harmonie: so bekommt die Oberstimme die Freyheit, mehrere Manieren zu machen; doch müssen solche niemals von der Art, in welcher man zu spielen hat, abweichen.

21. §. Ein *Andante* oder *Larghetto* im Dreyvierteltacte, in welchem der Gesang aus springenden Viertheilen besteht, und von dem Basse, mit Achtheilen, deren mehrentheils sechs auf einerley Tone oder Harmonie bleiben, begleitet wird, kann man etwas ernsthafter, und mit mehrern Manieren spielen als ein *Utriso*. Geht aber der Bass stufenweise hin und her, so muß man sich schon mehr mit den Manieren in Acht nehmen: um nicht verbothene Quinten und Octaven gegen die Grundstimme zu machen.

22. §. Ein *alla Siciliana* im Zwölfachteltacte, mit punctirten Noten untermischet, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnthelle und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtenantzes ist. Diese Regel kann auch bey den französischen Missetten und Bergerieen statt finden.

23. §. Sollte diese Beschreibung nicht einem jeden genug seyn, um daraus begreifen zu können, auf was Art ein *Adagio* mit Manieren könne ausgezieret werden: so kann das in der XVII, XVIII, und XIX Tabelle befindliche Exempel [S. Anhang] diese Beschreibung noch mehr erläutern. Ich habe aus den Tabellen, von IX. bis XVI. diejenigen Veränderungen heraus genommen, die sich zu dem hier befindlichen simplen Gesange am besten schicketen, und daraus eine an einander hangende ausgezierte Melodie verfertiget. Man kann daran ein Beyspiel nehmen, wie diese einzelnen Veränderungen zusammen gesetzt werden können. Der simple Gesang steht auf der ersten, und der mit den Veränderungen auf der zweyten Zeile. Die Ziffern so unten stehen, zeigen die Nummern oder Figuren der Exempel aus den vorhergehenden Tabellen, und die darüber befindlichen Buch-[144]staben, den Ort der Veränderungen, an. Unter diesen sind etliche nicht auf eben denselben Tönen, wie sie in den Tabellen stehen, sondern entweder höher oder niedriger gesetzt: um zu weisen, daß wie oben bereits gemeldet worden, die Veränderungen, so wohl in Modulationen mit der großen, als mit der kleinen Terze versetzt werden können.

24. §. Diese Art zu verändern will ich nun zwar keinem puren Anfänger, der noch nicht einmal den simplen Gesang recht zu spielen weiß, zumuthen: sondern ich gebe solche nur den schon Geübten, welchen es aber, an der wahren Anführung gefehlet hat, zum Nachforschen, um sich hierdurch immer mehr und mehr vollkommener zu machen. Ich verlange auch nicht, daß man alle *Adagio* wie dieses einrichten, und so mit Manieren überhäufen solle: sondern es ist dergleichen nur da, wo es der platte Gesang, wie hier, erfordert, anzu-

bringen. Ich bleibe im übrigen bey der Meynung, wie ich schon vorher gemeldet habe: je simpler und properer ein Adagio mit Affecte gespielt wird, jemehr nimmt es den Zuhörer ein: und je weniger werden des Componisten seine guten Gedanken, so er mit Fleiß und Nachsinnen erfunden, verdunkelt oder vernichtet. Denn es ist etwas rares, so gleich im Spielen etwas bessers, als ein anderer, der vielleicht lange darauf gedacht hat, zu erfinden.

25. §. Ich muß nun auch noch zeigen, wie jede Note in diesem Exempel, absonderlich in Ansehung des abwechselnden Forte und Piano, gut vorzutragen sey. Ich gebe hierdurch die im 14. §. des XI. Hauptstücks versprochene Erläuterung der Mannigfaltigkeit des guten Vortrages: und weil ich glaube, daß es den Liebhabern dieses guten Vortrages nicht zuwider seyn wird, so will ich alle die Veränderungen, die ich über die simplen Intervalle gegeben habe, auf diese Art durchgehen, und was durch Worte auszudrücken möglich ist, dabey bemerken, das übrige aber der Beurtheilungskraft, und der eigenen Empfindung eines aufmerksamen Ausführers überlassen. Die Ziffern weisen auf die Tabellen, und auf die Hauptexempel oder Figuren bey jedem Intervalle: die Buchstaben aber auf die darinn befindlichen Gänge, wovon die Rede seyn wird. Im Voraus erinnere ich noch, daß, so lange nichts vom Allegro gemeldet wird, allezeit das langsame Zeitmaaß dabey verstanden werde. Die abgekürzten Worte sind folgender Gestalt zu verstehen: *wa.* wachsend, oder mit zunehmender Stärke des Tones; *abn.* abnehmend, oder mit [146] abnehmender Stärke des Tones; *sta.* stark; *stä.* stärker; *schwa.* schwach. Bei den Worten: stark und schwach, muß man sich in der Ausübung mit dem Zungenstoße oder Bogenstriche darnach richten, um jede Note entweder mehr, oder weniger zu markiren. Man muß auch eben diese Worte nicht jederzeit im äußersten Grade nehmen: sondern man muß hierbey wie in der Malerey verfahren, allwo man um Licht und Schatten auszudrücken, sich der sogenannten mezza tinte oder Zwischenfarben bedienet, wodurch das Dunkle mit dem Lichten unvermerkt vereiniget wird. Im Singen und Spielen muß man also gleichergestalt sich des verlierenden Piano, und der wachsenden Stärke des Tones, als der Zwischenfarben bedienen, weil diese Mannigfaltigkeit, zum guten Vortrage in der Musik, unentbehrlich ist. Nun zur Sache.

26. §. Tab. IX. Fig. 1. [S. S. 64.] Bey (a) die drey geschwänzten Noten schwa. die Viertelnoten C, C, C, wa. Bey (b) das C mit dem Puncte wa. die folgenden kurzen Noten und das erste C, schw. das folgende sta. das Viertel wa. Bey (c) in derselben Art. Bey (e) die Hauptnoten wa. die kleinen schwa. Bey (h) der Triller sta. der Nachschlag schwa. Bey (l) C, wa. F, C, abn. C, sta. G, schwa. H, sta, C, schwa. Bey (ll) C, C, wa. F, schwa. G, C, C, wa. Die kleinen Noten schw. Bey (o) C, wa. unter dem Laufe abn. C, C, C, sta. Bey (p) die erste sta. die folgenden drey schwa. G, sta.

F, E, D, schwa. C, wa. Bei (r) die erste sta. die zweyte und dritte schwa. und so die übrigen Triolen.

27. §. Tab. IX. Fig. 2. [S. S. 65.] Bei (b) können diese Art Noten so aus dreyen bestehen, allezeit zum Muster dienen, daß sie auf eine schmeichelnde Art vorgetragen werden müssen, nämlich: die erste wa. der Punct abn. die zwey folgenden geschwind und schw. angeschleifet. Bey (c) die erste und dritte wa. die zweyte und vierte schwa. und die bey (d) in derselben Art. Bey (f) die mit dem Puncte wa. die vier geschwinden schw. Bey (g) C, wa. die vier geschwinden schwa. E, sta. und so die übrigen. Bey (l) die erste sta. die Triole schwa. und egal. Bey (ll) die Triolen sta. die Sechzehnthheile schwa. Bey (m) die erste sta. die fünf folgenden schw. Bey (o) die erste sta. D, E, D, abn. C, schwa. und so die übrigen. Bey (p) die erste sta. die geschwinden schwa. Bey (q) C, wa. E, schw. und sehr kurz, der Vorschlag wa. D, schw. F. sta. [146] E, schwa. Die Art Noten bey (r) können allezeit zum Muster dienen, nämlich: die ersten zwey schwa. und präcipitiret; die Note mit dem Puncte wa. Die bey (s) können in der Art so wohl im Geschwinden als Langsamen zum Muster dienen, nämlich die ersten sehr kurz und etwas sta. die mit dem Puncte abn. und angehalten. Die bey (v) gehören mehr zum Geschwinden als Langsamen, und muß alsdenn die erste von vieren markiret werden. Die bey (y) auf gleiche Art.

28. §. Tab. IX. Fig. 3. [S. S. 66.] Bey (b) D, wa. der Punct nebst G, E, abn. D, wa. der C-Triller abn. C, wa. H, abn. Bey (d) D, wa. E, Fis, G, schwa. A, sta. C, schwa. Bey (f) D, sta. C, H, schwa. und so die folgenden. Bey (g) der Triller sta. der Punct nebst den zwey Noten abn. Tab. X, Fig. 3. [S. S. 66.] Bey (l) D, sta. H, und D nach der Pause schwa. und so die folgenden. Bey (n) D, sta. H, schwa. C, D wa. die folgenden eben so. Bey (o) die erste sta. die zweyte schwa. und so die folgenden. Bey (p) D, sta. G, Fis, G, schwa. D, wa. und so die folgenden. Bey (q) die erste von einer jeden Triole sta. die zweyte und dritte schwa. Bey (t) D, sta. die vier geschwinden schwa. und so die folgenden.

29. §. Tab. X. Fig. 4. [S. S. 67.] Bey (e) E, sta. F, schwa. und wa. G, A, auf gleiche Art. C, schwa. Bey (f) E, schwa. und bis an den Punct wa. F, G, schwa. und wa. A, C, schwa. Diese beyden Exempel sind eine Art vom *Tempo rubato*, welche zu mehrerem Nachdenken Anlaß geben können. Im ersten wird anstatt der Terze, die Quarte gegen die Grundstimme vorausgenommen, und im zweyten, die None anstatt der Terze zurück gehalten, und in dieselbe aufgelöset; s. Tab. VIII. Fig. 4. Bey (m) die erste sta. die vier folgenden abn. und so die übrigen. Bey (n) die erste bis an den Punct wa. die drey folgenden schwa. und so die übrigen.

30. §. Tab. X. Fig. 5. [S. S. 68.] Mit diesen beyden Exempeln bey (a) (b) hat es gleiche Bewandniß wie mit dem bei Fig. 4. (e) (f); jene sind

steigend, und diese fallend. Bey (a) wird anstatt der Terze, die Secunde vorausgenommen, und durch die Grundstimme in die Terze aufgelöst; und bey (b) die Quarte anstatt der Terze zurück gehalten, und in dieselbe aufgelöst; s. Tab. VIII. Fig. 5. [S. S. 61]. Der Vortrag ist mit jenem ebenfalls einerley. [147] Bey (e) die erste sta. die drey folgenden schwa. und so die übrigen. Bey (l) die erste und vierte sta. die zweyte und dritte schwa. Spielet man dieselben Noten geschwind, so muß die dritte, weil sie am tiefsten herunter fällt, stärker markiret werden, als die anderen. Bey (n) die erste sta. die zweyte und dritte schwa. die vierte sta. Im Geschwinden, muß die erste ein wenig angehalten, und die vierte sehr kurz gestossen werden. Bey (p) die erste sta. die zweyte schwa. die kleine Note schwa. und die übrigen wie die ersten zwo. Bey (q) die erste Triole sta. die zweyte schwa. und so die übrigen.

31. §. Tab. XI. Fig. 6. [S. S. 69.] Bey (a) E, wa. Fis, schwa. und kurz angeschleifet. der Fis-Triller sta. G, schwa. Bey (b) E, sta. E, schwa. der Fis-Triller sta. G, schwa. Bey (d) und (e) die vier Sechzehnththeile egal an einander gezogen; der Fis-Triller schwa. G, stä. Bey (h) der Triller sta. D, E, H, schwa. A, Fis, sta. Der Vorschlag mit einem pincé ins G geendiget. Bey (i) die mit dem Punkte wa. die kurzen schwa. Bey (ll) E, sta. das hohe E, D, schwa. gezogen, Fis sta. G, schwa. Bey (q) E, sta. E, A, schwa. G, Fis, sta. A, D, schwa. Fis, G, stärker.

32. §. — 39. §. [Fortsetzung der Regeln über den dynamischen Vortrag. Quanz geht weitere Figuren aus den Tabellen XI bis XIV durch und erläutert sie in der angegebenen, wenig übersichtlichen Weise. Neue Punkte werden dabei nicht gestreift. In § 41 ff. und der dazu gehörigen Tabelle finden sich alle wesentlichen Momente der dynamischen Vortragslehre, die zugleich wichtige Hinweise auf die Ausführung der Manieren enthält, noch einmal zusammengefaßt.] [148]

40. §. Die übrigen Exempel, und was ich hier übergangen habe, sind entweder schon in dem Hauptstücke von den willkürlichen Veränderungen [149] erklärt worden, oder kommen noch in dem folgenden Exempel vom Adagio vor, welches in den Tabellen XVII. XVIII. und XIX. befindlich ist. Man suche also in Tab. XVII. bey der zweyten Zeile, worauf die Veränderungen stehen, die Buchstaben über den Noten, und die Ziffern unter denselben, welche anzeigen, aus welcher Figur die Veränderungen genommen sind, auf.

41. §. Tab. XVII. [S. Anhang.] Die erste Note G, wa. Bey (c) (26), die zwo kleinen Noten schwa. E, stä. und wa. Bey (ll) (9) E mit dem Triller sta. und abn. D, E, schwa. Bei (d) (28) D, sta. E, schwa. H, sta. A, G mit dem Triller, schwa. Bey (i) (8) G, schwa. H, D, stä. Bey (f) (26) die zwo kleinen Noten schwa. F, F, wa. Bey (aa) (8) A, G, schwa. F, E, D, stä. Bey (e) (26) die zwo kleinen Noten schwa. Bey (b) (28) E, sta. D, schwa. E, sta. und abn. E, wa. Bey (a) (3) D, wa. F, E, schwa. D, wa. E, mit dem Triller und Nachschlage, schwa. der Vorschlag E, sta. H, schwa. Bey (f) (7) E, sta. E, schwa. G sta. E, schwa. Bey (k) (3) D, sta. G, wa. D, E, schwa. A, wa. E, schwa. die kleine Note E, wa. H, mit dem Triller abn. Bey (v) (8) D, wa. E, H, E, D, schwa. Bey (c) (6) E, wa. Fis,

G, schwa. Bey (g) (6) Fis, sta. D, E, schwa. Fis, sta. G, A, schwa. Bey (b) (23) G mit dem Triller sta. Fis, E, schwa. D, sta. Bey (f) (8) D, sta. E, D, E, schwa. F, sta. Bey (v) (6) F, sta. E, schwa. C, A, E, abn. E, sta. Fis schwa. D, A, Fis, abn. Fis sta. G, schwa. Bey (d) (20) G, S, A, wa. G, A, S, abn. C, wa. Bey (ll) (25) die vier kleinen Noten schwa. Bey (m) (25) A und S, sta. und hart gestoßen, die vier kleinen Noten schwa. C, sta. und hart gestoßen, S. schwa. A, mit dem Triller, wa. G, schwa. Bey (g) (20) G, wa. die vier kleinen Noten abn. Bey (g) (20) A, B, S, C, Cis, wa. Bey (b) (2) D, schwa. und wa. E, F, schwa. Bey (k) (2) E, sta. G, F, schwa. E, sta. F, G, schwa. F, mit dem Triller sta. E, schwa. F, wa. G, sta. Bey (b) (23) der Triller sta. und abn. G, F, schwa. Bei (l) (14) E, sta. B, G, E, schwa. D, wa. der Cis-Triller abn. Bey (x) (8) E, wa. D, Cis, S, Cis, A, abn. F, A, wa. Bey (c) (13) A, sta. G, F, E, schwa. D, sta. C, schwa. der Vorschlag C, wa. S mit dem Triller abn. Bey (p) (18) D, kurz und sta. D, E, F, schwa. der E-Triller sta. D, E, schwa. Bei (c) (5) F, sta. D, wa. F. schwa. E, sta. C, wa. E, schwach. [150]

42. §. Tab. XVIII. Bey (e) (22) der E-Triller sta. G, E, schwa. D, sta. Bei (z) (8) D, wa. C, D, S. abn. die Vorschläge schwa. C, A, wa. Bey (e) (14) F, D, F, E, schwa. D, C, S, A, sta. A mit dem Triller sta. Gis, schwa. Bey (a) (8) E, Gis, S, wa. C, D, schwa. der C-Triller sta. S, schwa, sta. und abn. Bey (k) (8) E, sta. Gis, S, Gis, schwa. D, Gis, S, A, Gis, sta. F, E, D, schwa. der C-Triller sta. S, schwa. A, sta. Bey (ff) (8) A, wa. G, F, E, schwa. der Vorschlag E, wa. F, schwa. E, D, E, C, sta. Bey (p) (14) die sechs Noten schwa. und schmeichelnd; der Gis-Triller sta. Bey (i) (19) F, F, E, E, D, ganz schwa. Bey (u) (3) die zwei Triolen nebst dem S-Triller sta. A, abn. Bey (e) (11) die vier Triolen nebst dem F-Triller, und die folgenden zwei Noten ganz schw. und ohne große Bewegung der Brust. Bey (q) (8) die acht Sechzehnthelle, nebst dem E-Triller, bis ins C, sta. doch eine jede Note wa. G, wa. die vier kleinen Noten schwa. Bey (c) (5) A, sta. S, C, schwa. G, sta. S, C, schwa. Bey (d) (5) F, wa. A, G, F, schwa. E, C, wa. Bey (c) (25) D, wa. die vier kleinen Noten abn. E, F, sta. die kleinen Noten schwa. G. sta. Bey (m) (13) A, sta. F, F, E, schwa. Bey (n) (13) D, Fis, A, sta. C, schwa. Bey (d) (21) wie in dem XIII. Hauptstücke, 36. §. bey Fig. 21. (d) ausführlich ist erklärt worden, welches man, um hier keine unnöthige Wiederholung zu machen, allda nachlesen kann. Bey (c) (20) G, wa. die übrigen abn. Bey (l) (9) C, sta. D, E, schwa. E, F, G, sta. E, F, G, schwa. E, D, C, sta. Bey (o) (24) bis G mit dem Triller sta. Bey (f) (27) G, wa. die übrigen abnehmend.

43. §. Tab. XIX. Die Triolen bey (s) (1) und (cc) (8) schwa. D, sta. F, schwa. der E-Triller und C, sta. A, wa. Bey (c) (15) A, S, C, D, sta. G, schwa. und wa. C, S, C, E, G, F, schwa. u. wa. S, D, F, sta. E, schwa. und wa. G, F, E, schwa. Bey (kk) (8) D, und die folgenden geschwinden Noten sta. F, und die folgenden geschwinden Noten schwa. A, sta. C, schwa. Bey (h) (4) der S-Triller nebst A, G, sta. Bey (m) (25) vom C, nebst den folgenden Noten und dem Triller bis C, sta. das folgende C, schwa. S, wa. C, D. schwa. Bey (o) (14) G, S, D, C, sta. D, F, schwa. der E-Triller, F, G, sta. C, und bey (m) (23) C nebst beyden Triolen schwa. Bey (ll) (8) die acht Noten bis in den E-Triller sta. Bey (b) (20) G, A, G, F, G, wa. S, C, schwa. und bis [151] bey (d) (16) C, D, C, wa. S, C, A, abn. D, wa. Bey (c) (16) S, C, D, sta. Bey (e) (26) D, F, E, schwa. und wa. Bey (a) (16) G, F, E, schwa. F, F, wa. A, G, F, sta. Bey (hh) (8) G, sta. D, wa. F, schwa. der E-Triller nebst D, E, sta. Bey (m) (5) die acht Noten schwa. Bey (n) (22) F, E, schwa. C, G, E, D, sta. G, und die folgenden Sechzehnthelle nebst den Vorschlägen bey (a) (18) schwa. und schmeichelnd. Bey (o) (5) die vier Triolen sta. und gezogen. Und so fährt man fort bis an die Cadenz, und endiget die letzte Note durch ein verlierendes Piano.

Das XV. Hauptstück.

Von den Cadenzen.

1. §. Ich verstehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie, noch weniger den Triller, welchen einige Franzosen cadence nennen. Ich handele hier von derjenigen willkürlichen Auszierung, welche von einer concertirenden Stimme, bey dem Schlusse des Stückes, über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart woraus das Stück geht, nach dem freien Sinne und Gefallen des Ausführers, gemachet wird.

2. §. Es ist vielleicht noch kein halbes Jahrhundert her, daß diese Cadenzen bey den Italiänern aufgekomen, nachher aber von den Deutschen, und von andern, welche sich beflissen haben im italiänischen Geschmacke zu singen und zu spielen, nachgemachet worden sind. Die Franzosen haben sich ihrer noch immer enthalten. Die Cadenzen müssen zu der Zeit, da Lüilly Welschland verlassen hat, vermuthlich noch nicht Mode gewesen seyn, denn wer weiß ob er diesen Zierrath sonst nicht auch bei den Franzosen eingeführet hätte. Es ist vielmehr zu glauben, daß die Cadenzen erst nach der Zeit, da Corelli seine in Kupfer gestochenen 12 Solo vor die [152] Violine herausgegeben hat, in den Brauch gekomen sind. * Die sicherste Nachricht die man vom Ursprunge der Cadenzen geben könnte, ist diese, daß man einige Jahre vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts, und die ersten zehn Jahre des isigen, den Schluß einer concertirenden Stimme, durch eine kleine Passagie, über dem fortgehenden Basse, und durch einen daran gehengeten guten Triller gemachet hat: daß aber ohngefähr zwischen 1710. und 1716. die igo üblichen Cadenzen, bey denen sich der Bass aufhalten muß, Mode geworden sind. [*] Die Fermaten, oder so genannten Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stückes aber, mögen wohl etwas ältern Ursprunges seyn.

* Bald nach der ersten Ausgabe erschienen diese Sonaten, unter des Urhebers Namen, von neuem in Kupfer, und bey den zwölf Adagio der ersten sechs Sonaten befanden sich die Veränderungen dabey gestochen. [**] Es war aber keine einzlige Cadenz ad

[*] Dieselben Jahre giebt J. Fr. Agricola in der Anmerkung S. 197 seiner Uebersetzung der Tost'schen Gesangsschule (Berlin, 1757) an. S. jedoch dazu U. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig. 1905, S. 111 f.]

[**] S. Fr. Chrysanders Neuauflage der Corellischen Werke, Bd. III, London, Augener & Co.]

Libitum darbey. Kurze Zeit darauf setzete der ehemals in Oesterreichischen Diensten gestandene, berühmte Violinist, Nicola Mattei noch andere Manieren zu eben diesen zwölf Adagio. Dieser hat zwar etwas mehr gethan als Corelli selbst, indem er dieselben mit einer Art von kurzer Auszierung beschloffen. Sie sind aber noch keine Cadenzen ad Libitum wie man itziger Zeit machet, sondern sie gehen nach der Strenge des Tactes, ohne Aufhalten des Basses fort. Beyde Exemplare habe ich schon seit dreyßig und mehr Jahren in Händen.

3. §. Ob die Cadenzen, mit ihrer Geburt, zugleich auch Regeln, worinn sie eigentlich bestehen sollen, mitgebracht haben, oder ob sie nur, von einigen geschickten Leuten, willkührlich und ohne Regeln erfunden worden sind, ist mir unbekannt. Doch glaube ich das letztere. Denn schon vor etlichen und zwanzig Jahren eiferten die Componisten in Italien, wider den Mißbrauch, der in diesem Punkte, in Opern, so häufig von den mittelmäßigen Sängern begangen wurde. Die Componisten beschloffen deswegen, um den ungeschickten Sängern die Gelegenheit zum Cadenziren zu benehmen, die meisten Arien mit Baszmäßigen Gängen, im Unison. [*]

4. §. Der Mißbrauch der Cadenzen besteht nicht allein darinne, wenn sie, wie gemeinlich geschieht, an sich selbst nicht viel taugen: sondern auch wenn sie bey der Instrumentalmusik, bey solchen Stücken angebracht werden, wohin sich gar keine schicken, z. B. bey lustigen und geschwinden Stücken die im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$, und $\frac{6}{8}$ Tacte gesezet sind. Sie finden [153] nur in pathetischen und langsamen, oder in ernsthaften geschwinden Stücken statt.

5. §. Die Absicht der Cadenz ist keine andere, als die Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermuthet zu überraschen, und noch einen besondern Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu lassen. Deswegen würde, dieser Absicht gemäß, in einem Stücke eine einzige Cadenz genug seyn. Es ist folglich wohl als ein Mißbrauch anzusehen, wenn ein Sänger im ersten Theile der Arie zwo, und im zweyten Theile auch noch eine Cadenz machet: denn auf diese Art kommen, wegen des Da Capo, fünf Cadenzen in eine Arie. Ein solcher Ueberfluß kann nicht nur den Zuhörer leicht ermüden, zumal wenn die Cadenzen, wie sehr oft geschieht, einander immer ähnlich sehen: sondern er giebt auch einem an Erfindung nicht gar zu reichen Sänger Gelegenheit, sich desto eher zu erschöpfen. Machet aber der Sänger nur bey dem Hauptschlusse eine Cadenz, so bleibt er im Vortheile, und der Zuhörer bey Appetite.

§. 6. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die Cadenzen, wenn sie so gerathen, wie es die Sache erfordert und am rechten Orte angebracht werden, zu einer Zierde dienen. Man wird aber auch einräumen, daß sie, da sie selten von rechter Art sind, gleichsam, und zumal bey dem Singen, nur zu einem noth-

[*] S. hierzu und zum Folgenden das entsprechende Kapitel in P. Fr. Tosis „Anleitung zur Singkunst“, ins Deutsche übersezt von J. Fr. Agricola, Berlin, 1757.]

wendigen Uebel gediehen sind. Wenn keine gemacht werden, so hält man es für einen großen Mangel. Mancher aber würde sein Stück mit mehr Ehre beschließen, wenn er gar keine Cadenz machte. Indessen will oder muß ein jeder, der sich mit Singen oder Solospielen abgiebt, Cadenzen machen. Weil aber nicht allen die Vortheile und die rechte Art derselben bekannt sind: so fällt diese Mode dem größten Theile zur Last.

7. §. Regeln von Cadenzen sind, wie ich schon gefaget habe, noch niemals gegeben worden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkürlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme statt findet, deren Umfang, in Ansehung der Tonarten, welche man berühren darf, sehr klein ist, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen sollen, in Regeln einzuschließen. Doch giebt es einige aus der Sehkunst fließende Vortheile, deren man sich bedienen kann, wenn man nicht, wie Viele thun, die Cadenzen nur nach dem Gehöre, [154] wie die Vögel ihren Gesang lernen, ohne zu wissen worinn sie bestehen, und wohin sie sich schicken, auswendig lernen, und bisweilen in einem traurigen Stücke etwan eine lustige, oder in einem lustigen wieder eine traurige Cadenz hören lassen will.

8. §. Die Cadenzen müssen aus dem Hauptaffecte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Clauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen. Zuweilen trifft sich, daß man wegen Zerstreung der Gedanken nicht sogleich etwas neues zu erfinden weiß. Hier ist nun kein besser Mittel, als daß man sich, aus dem Vorhergehenden, eine von den gefälligsten Clauseln erwähle, und die Cadenz daraus bilde. Hierdurch kann man nicht nur zu allen Zeiten den Mangel der Erfindung ersetzen, sondern man wird auch jederzeit der herrschenden Leidenschaft des Stückes eine Gnüge thun. Dieses will ich einem jeden, als einen nicht gar zu bekannten Vortheil, empfohlen haben. [*]

9. §. Die Cadenzen sind entweder ein- oder zweystimmig. Die einstimmigen vornehmlich sind, wie oben schon gefaget worden, willkürlich. Sie müssen kurz und neu seyn, und den Zuhörer überraschen, wie ein bon mot. Folglich müssen sie so klingen, als wenn sie in dem Augenblicke, da man sie machet, erst geböhren würden. Man gehe demnach nicht zu verschwenderisch, sondern als ein guter Wirth damit um, besonders wenn man öfters einerley Zuhörer vor sich hat.

10. §. Weil der Umfang sehr klein, und leicht zu erschöpfen ist: so fällt

[*] Eine Verarbeitung der Hauptgedanken des Stückes in der Cadenz, wie sie die Mozartsche Schule einführte, war in der älteren Zeit nicht üblich. Cadenzen in Form von selbständigen Solocapricen (P. Locatelli in seiner „L'arte di Violino“, 1730) bildeten Ausnahmen.]

es schwer die Aehnlichkeit zu vermeiden. Man darf deswegen in einer Cadenz nicht zu vielerley Gedanken anbringen.

11. §. Weder die Figuren, noch die simplen Intervalle, womit man die Cadenz anfängt und endiget, dürfen in der Transposition mehr als zweymal wiederholet werden, sonst werden sie zum Ekel. Ich will hierüber zwo Cadenzen, in einerley Art zum Muster geben; s. Tab. XX. Fig. 1.

Tab. XX. Fig. 1.



und Fig. 2.

[Tab. XX.] Fig. 2.



In der ersten finden sich zwar zweyerley Figuren. Weil aber eine jede Figur viermal gehöret wird, so empfindet das Gehör einen Verdruß darüber. In der zweyten hingegen werden die Figuren nur einmal wiederholet, und wieder durch neue Figuren unterbrochen. Sie ist [155] deswegen der erstern vorzuziehen. Denn ie mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betriegen kann, ie angenehmer fällt es demselben. Es müssen folglich die Figuren immer in verschiedener Art mit einander abwechseln. In der erstern Cadenz findet sich über dem noch der Fehler, daß sie vom Anfange bis zum Ende immer aus einerley Tactart, und Eintheilung der Noten besteht, welches gleichfalls wider die Eigenschaft der Cadenzen läuft. Will man aus der zweyten Cadenz simple Intervalle machen, so darf man nur von jeder Figur die erste Note nehmen, s. Fig. 3.

[Tab. XX.] Fig. 3.



da sich denn diese zum Adagio, jene aber zum Allegro schicket.

[Tab. XX.] Fig. 6.



Aus der größern Tonart kann man wohl in die kleinere gehen, doch muß es nur in der Kürze, und mit vieler Behutsamkeit geschehen: damit man mit guter Art wieder in die Hauptnote kommen möge. In den kleinern Tonarten kann man durch halbe Töne, stufenweise, auf oder niedwärts gehen: doch müssen deren über drey bis viere nicht nach einander folgen, sonst können sie, wie alle andere sich ähnliche Clauseln, zum Ekel werden.

15. §. Wie eine lustige Cadenz aus weitläufigen Sprüngen, lustigen Clauseln, untermischten Triolen und Trillern u. d. gl. gebildet wird, s. Tab. XX. Fig. 7;

[Tab. XX.] Fig. 7.

Allegro].

so besteht hingegen eine traurige fast aus lauter nahe an einander liegenden, mit Dissonanzen vermischten Intervallen, s. Fig. 8.

[Tab. XX.] Fig. 8.



Die erste davon schicket sich zu einem muntern, die andere hingegen zu einem sehr traurigen Stücke. Man muß sich hierbey wohl in Acht nehmen, damit man nicht in ungereimte Mengereyen und Verwechslungen des Lustigen und Traurigen verfallt.

16. §. Eine ordentliche Tactart wird selten beobachtet, ja sie darf nicht einmal beobachtet werden. Denn die Cadenzen sollen nicht aus einer an einander hängenden Melodie, sondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken bestehen, wenn sie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenschaften gemäß sind.

17. §. Die Cadenzen für eine Singstimme oder ein Blasinstrument müssen so beschaffen seyn, daß sie in einem Athem gemacht werden können. Ein Seyteninstrumentist kann sie so lang machen, als ihm beliebt, sofern er anders reich an Erfindung ist. Doch erlanget er mehr Vortheil durch eine billige Kürze, als durch eine verdrüßliche Länge. [*]

18. §. Ich gebe die hier befindlichen Exempel nicht für vollkommene und ausgearbeitete Cadenzen aus, sondern nur für Muster, wodurch man einiger maßen die Ausweichungen der Tonarten, die Zurückkehrungen in den Hauptton, die Vermischungen der Figuren, und überhaupt die Eigenschaften der Cadenzen begreifen lerne. Vielleicht möchte mancher [157] wünschen, daß ich eine Anzahl von ausgearbeiteten Cadenzen beygefüget hätte. Allein weil man nicht vermögend ist, alle Cadenzen so zu schreiben, wie sie gespielt werden müssen: so würden auch alle Exempel von ausgearbeiteten Cadenzen nicht hinreichend seyn, einen vollständigen Begriff davon zu geben. Man muß also, die Art gute Cadenzen zu machen, vielen geschickten Leuten abzuhören suchen. Hat man nun zuvor einige Erkenntniß von der Cadenzen Eigenschaften, so wie ich sie hier mitzutheilen mich bemühe, so kann man das, was man von andern höret, desto besser prüfen: um das Gute zum eigenen Vortheile anzuwenden, das Böse aber zu vermeiden. Desters werden, auch von sehr geschickten Tonkünstlern, in Ansehung der Cadenzen, Schwachheiten begangen, entweder aus übel aufgeräumter Gemüthsbeschaffenheit, oder aus allzuvieler Lebhaftigkeit, oder aus Kaltfinnigkeit und Nachlässigkeit, oder aus Trockenheit der Erfindung, oder aus Geringschätzung der Zuhörer, oder aus allzuvieler Rünsteley, oder noch aus andern Ursachen, die man nicht alle bestimmen kann. Man muß sich demnach nicht durch das Vorurtheil verblenden lassen, als ob ein guter Musikus nicht auch dann und wann eine schlechte, ein mittelmäßiger hingegen eine gute Cadenz hervorbringen könnte. Die Cadenzen erfodern, wegen ihrer geschwinden Erfindung, mehr Fertigkeit des Wises, als Gelehrsamkeit. Ihre größte Schönheit besteht darin, daß sie als etwas unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzen, und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen. Man darf aber nicht glauben, daß eine Menge geschwinder Passagen solches allein zu bewerkstelligen vermögend sey. Nein, die Leidenschaften können viel eher durch etliche simple Intervalle, und geschickt darunter vermischete Dissonanzen, als durch viele bunte Figuren erregt werden.

19. §. Die zweystimrigen Cadenzen sind nicht so willkürlich als die einstimrigen. Die Regeln der Setzkunst haben noch einen größern Einfluß

[*] S. dazu die in Sammelb. der Int. Mus. Ges. VII, Heft 3 mitgetheilte Cadenz zu einem Bivaldischen Adagio von Pisendel (?).]

darein: folglich müssen diejenigen, so sich mit Cadenzen dieser Art abgeben wollen, zum wenigsten die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und die Gesetze der Nachahmungen verstehen, sonst können sie unmöglich was geschicktes hervorbringen. Von den Sängern werden die meisten von dergleichen Cadenzen vorher studiret, und auswendig gelernet: denn es ist eine große Seltenheit zweene Sängern zusammen anzutreffen, die etwas von der Harmonie oder der Geskunst verstehen. [158] Die meisten geben, aus einem fortgepflanzeten Vorurtheile, welches die Faulheit zur Mutter, und zur Ernährerin hat, vor, daß dergleichen Bemühung der Stimme nachtheilig sey. Unter den Instrumentisten findet man noch eher einige, welchen es an dieser Erkenntniß nicht fehlet.

20. §. Die zweystimrigen Cadenzen können etwas länger gemacht werden, als die einstimrigen: weil die darinne enthaltene Harmonie dem Gehöre nicht so leicht verdrüßlich fällt, auch alsdenn das Athemholen erlaubt ist.

21. §. Diejenigen welche nicht viel von der Harmonie wissen, behelfen sich mehrentheils nur mit Terzen- und Sexten-Gängen. Allein diese sind nicht hinlänglich den Zuhörer in Verwunderung zu setzen.

22. §. So leicht aber die gedoppelten Cadenzen zu erfinden, und auf das Papier zu schreiben sind, so schwer sind sie hingegen ohne Verabredung zu machen: weil keiner des andern Gedanken im Voraus wissen kann. Hat man aber die Vortheile, welche die Imitationen und der Gebrauch der Dissonanzen an die Hand geben, nur in etwas inne, so ist diese Schwierigkeit leicht zu überwinden. Die Erfindung der Cadenzen aus dem Stegreife ist hier hauptsächlich mein Augenmerk. Ich will deswegen einige Exempel zum Muster beyfügen, welche man als einen Grundriß zu betrachten hat, worinne man die verschiedenen Arten der Nachahmungen, wie auch der Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen, welche hierzu dienen sollen, entworfen findet. Die Auszierungen aber, welche aus der Erfindungskraft fließen, und nicht in etliche wenige Exempel eingeschränket werden können, überlasse ich eines jeden seiner eigenen Erfindung und Geschmacks.

23. §. Außer den in gerader Bewegung mit einander fortgehenden Terzen und Sextengängen, bestehen die zweystimrigen Cadenzen überhaupt aus Imitationen, daß eine Stimme vorträgt, und die andere nachahmet. An diesen Imitationen haben die Bindungen großen Theil. Man bindet nämlich entweder die Secunde aus der Terze, und löset sie in die Terze oder Sexte auf: oder man kehret dieses um, so daß aus der Sexte die Septime gebunden, und in die Sexte oder Terze aufgelöset wird. Oder man geht aus der Terze in die übermäßige Quarte, und um-[159]gekehrt, aus der Sexte in die falsche Quinte. Oder man verzögert auf der falschen Quinte in der Oberstimme die Auflösung in die Terze, woraus die ordentliche Quarte entsteht, die sich nachhero in die Terze auflöset. Wenn nun zwey Personen diese Vortheile inne

haben, so können sie ohne Verabredung, und ohne die Regeln der Seckunst zu überschreiten, von einer Dissonanz zur andern gehen.

24. §. Bey einem Sertengange, wo man keine Dissonanzen berühren will, muß eine der beyden Stimmen eine Note voraus nehmen, es sey im Steigen, oder im Fallen, damit die andere sich darnach richten könne; s. Tab. XX. Fig. 9.

[Tab. XX.] Fig. 9.



allwo die unterste Stimme die Bewegung hat, und zu erkennen giebt, daß die Oberstimme im ersten Tacte steigen, und hernach wieder unterwärts gehen solle. Bey Fig. 10.

[Tab. XX.] Fig. 10.



machtet die Oberstimme die Bewegung, und die unterste folgt derselben. Wenn man in diesen beyden Gängen die oberste Stimme in die unterste, und die unterste in die oberste verwandelt, so findet man die Art des Terzenganges.

25. §. Der mit der Septime vermischte Sertengang ist von zweyerley Art, nämlich steigend und fallend. Bey dem steigenden geht die Oberstimme in die Octave, und die Unterstimme aus der Sexte in die Septime; s. Tab. XX. Fig. 11.

[Tab. XX.] Fig. 11.



geht sie zur Bindung der Quarte D, u. s. w., wodurch das Ohr auf verschiedene Weise betrogen wird.

27. §. Die Cadenzen können auch nach Art eines Canons eingerichtet werden, wie Tab. XX. bey Fig. 14

[Tab. XX.] Fig. 14.

Musical score for Tab. XX, Fig. 14. It consists of two staves in G major. The upper staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (g) at the end. The lower staff contains a bass line with a trill (tr) and a grace note (h) at the end.

zu ersehen. Diese machet die Nachahmung in der Quarte tiefer. Die auf Tab. XXI. Fig. 1.

[Tab. XXI.] Fig. 1.

Musical score for Tab. XXI, Fig. 1. It consists of two staves in B-flat major. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower staff features a similar pattern. There are trills (tr) and grace notes (i, k) in the final measures of both staves.

imitiret durch Quinte und Sexte; die bey Fig. 2

[Tab. XXI.] Fig. 2.

Musical score for Tab. XXI, Fig. 2. It consists of two staves in G major. The upper staff contains a melodic line with a trill (tr) and a grace note (l) at the end. The lower staff contains a bass line with a trill (tr) and a grace note (m) at the end.

durch die übersteigende, in die Terze sich auflösende Secunde. Die bey Fig. 3.

[Tab. XXI.] Fig. 3.

imitiret wechselsweis durch die übermäßige Quarte und falsche Quinte, wie auch durch die Quinte und Sexte. Die bey Fig. 4

[Tab. XXI.] Fig. 4.

bindet aus der Terze die Secunde, und aus der Sexte die Septime. Die erstere löset sich in die Sexte, und die zweyte in die Terze auf. Es kann aber dieser Gang, wegen des Quartensprunges, in der Transposition nicht über zweymal angebracht werden.

28. §. In den hier angeführten Exempeln nun, sind die meisten Gänge enthalten, wodurch eine Stimme der andern, ohne Verabredung nachahmen kann. Nur ist dabey noch zu merken, daß es auf die erste Stimme, welche ordentlicher Weise den Antrag machet, hauptsächlich ankomme, die Gänge so einzurichten, daß es die zweyte, so wohl wegen der Deutlichkeit, als auch insonderheit wegen der Tiefe und Höhe der Töne, nachmachen könne. Verstehet aber der erste nichts von den hier erforderlichen Regeln, so kann auch des

zweyten seine Wissenschaft hier nichts weiter helfen. Er muß nur suchen, so gut als möglich, dem ersten in puren Terzen und Sexten nachzugehen, und die Dissonanzen zu vermeiden: weil es eine sehr üble Wirkung thut, Dissonanzen ohne Auflösung zu hören.

29. §. Wegen der Rückkehr zum Schlusse der Cadenz ist zu merken, daß die Quarte vom Endigungstone, oder die Septime von der Grundnote der Cadenz, welches einerley ist, die Endigung der Cadenz andeute. Sie kömmt mehrentheils in der obersten Stimme vor, wenn nämlich die Cadenz durch die Terze im Einklange schließt. Die zweyte Stimme hat sich sodann hiernach zu richten, und muß unter dieser Quarte die falsche Quinte von der obern Stimme herunter gerechnet, anzubringen suchen, [161] um durch die Auflösung in die Terze sich zum Schlusse zu bereiten: wie bei den oben beschriebenen Exempeln beobachtet worden. Bey Fig. 11 Tab. XX. im vorlestten Tacte kündiget die gebundene Note C in der ersten, f. (a) und Fis in der zweyten Stimme, f. (b), das Ende an. Bey Fig. 12 thut es F mit der Septime G, f. (c) (d); bey Fig. 13. und 14. D mit Gis, f. (e) (f), (g) (h); Tab. XXI. bey Fig. 1. Es mit A, f. (i) (k); bey Fig. 2. G mit Cis, f. (l) (m); bey Fig. 3. F mit H, f. (n) (o); und bey Fig. 4. C mit Fis, und B mit E, f. (p) (q) (r) (s): worauf allemal die Triller folgen. Wenn aber die Cadenz durch die Sexte in die Octave schließt: so kömmt die Quarte des Haupttones alsdenn in die zweyte Stimme, und die übermäßige Quarte von der untersten Stimme herauf gerechnet, als die umgekehrte falsche Quinte, in die erste Stimme.

30. §. Bey den Vorträgen und Nachahmungen, ingleichen bei den Vorbereitungen und Auflösungen der Bindungen, kann man die Figuren, oder Auszierungen, nach Belieben verlängern oder verkürzen. Man betrachte Tab. XXI. Fig. 5. und 6.

[Tab. XXI.] Fig. 5.

[Tab. XXI.] Fig. 6.

da die eine lang, und die andere kurz ist. Beyde Exempel sind aus dem bey Fig. 2 genommen. Das bey Fig. 5. ist durch die Figuren verlängert, und das bey Fig. 6. durch Verlassung derselben verkürzet worden. Auf solche Art kann man mit den übrigen verfahren: so daß, durch die Veränderung und Vermischung der Figuren, eben dieselben Gänge immer wieder fremd und neu werden.

31. §. Man hat nicht nöthig, sich bey den Doppelpcadenzen immer, wie zwar bey obigen Exempeln geschehen, an eine ordentliche Tactart zu binden, ausgenommen in denen Figuren, welche der eine vorgemacht hat: denn diese müssen in eben demselben Zeitmaaße, und in eben der Anzahl der Noten, von dem andern nachgemacht werden. Je weniger Ordnung man im übrigen in den Cadenzen beobachtet, je besser ist es: weil dadurch zugleich der Schein, als ob dieselben vorher ausgesonnen wären, vermieden wird. Doch wolle man hierunter nicht verstehen, als müßten die Cadenzen überhaupt bloß aus einem undeutlichen Gewirre der Einfälle bestehen, und gar nichts melodisches in sich haben. Dieses würde den Zuhörern wenig Vergnügen erwecken. Meine Meynung ist nur, wie oben schon bey Gelegenheit der einfachen Cadenzen ist berührt worden, daß die Cadenzen nicht aus einer förmlich an einander hangenden Melodie, als [162] ein *Uriso*, sondern aus zwar unterbrochenen, doch gefälligen Clauseln bestehen sollen, welche Clauseln so wohl mit dem geraden als ungeraden Tacte eine Aehnlichkeit haben können. Nun muß man nicht zu lange bey einerley Art bleiben, sondern beständig auf eine angenehme Abwechslung bedacht sein.

32. §. Nun ist noch übrig, die halbe Cadenz, bei welcher die Oberstimme durch die Grundstimme vermittelst der großen Septime gebunden, und durch die Sexte in die Octave, * aufgelöset wird, zu betrachten. Diese halbe Cadenz pfleget in der Mitte oder am Ende eines langsamen Stückes aus der kleinern Tonart vorzukommen, s. Tab. XXI. Fig. 7.

[Tab. XXI.] Fig. 7.



Sie wurde in vorigen Zeiten besonders im Kirchenstyle bis zum Ekel getrieben, und ist deswegen fast aus der Mode gekommen. Doch kann sie auch noch in izigen Zeiten eine gute Wirkung thun, wenn sie nur selten und an ihrem rechten Orte angebracht wird.

* Diese Octave ist die Quinte der Tonart aus welcher das Stück geht, und erfordert immer die große Terze in ihrem Accorde.

33. §. Die Auszierungen welche über eine solche halbe Cadenz, wenn sie einfach ist, angebracht werden können, haben einen sehr kleinen Umfang. Die Hauptnoten müssen aus dem Accorde der Septime, von der Grundnote an gerechnet, genommen werden, und bestehen aus der Terze und Quinte, welche über der gebundenen Septime in der Oberstimme eine Quarte und Sexte ausmachen.

Man kann diese Noten so wohl von unten als von oben nehmen, s. Tab. XXI. Fig. 8.

[Tab. XXI.] Fig. 8.



Nur kömmt es darauf an, ob man die Auszierung lang oder kurz machen will. Soll sie kurz seyn, so kann man nur die Quarte aufwärts berühren (s. die Note G unter dem Buchstaben (c) dieser Figur,) und von da zum Schlusse gehen. Soll sie etwas länger seyn, so kann man die Quarte und Sexte nach einander berühren, s. unter dem Buchstaben (a) und (b). Will man sie aber noch mehr verlängern, so kann man bis in die Septime herunter steigen, wie bey dieser 8. Figur, welche die Hauptnoten zeigt, zu ersehen ist. Die Hauptnoten aber können durch Figuren von Noten, auf verschiedene Art verändert und vermehret werden. [163]

34. §. Doppelt kömmt diese halbe Cadenz oftmals im Trio vor. Ihre Zierrathen bestehen aus eben den Intervallen, wie bey der einfachen. Nur ist zu merken, daß diejenige Stimme, gegen welche die Grundstimme die Septime bindet, den Antrag zu machen hat: die andere hingegen muß auf der Terze so lange warten, bis die erste ihre Figur geendiget hat, und auf der Sexte den Triller schlägt. Alsdenn kann die zweyte Stimme, dieselbe Figur, welche die erste hatte hören lassen, in der Quinte tiefer nachmachen, wie das Exempel bey Fig. 9. auf der XXI. Tabelle zeigt. Wenn aber die Septime in der zweyten Stimme liegt, so muß auch die zweyte Stimme den Vortrag thun, und die erste, in der Quarte höher ihr nachahmen. Man setze in dem Exempel bey Fig. 9. die zweyte Stimme eine Octave höher, und mache sie zur ersten Stimme, so wird man davon ein Muster haben.

[Tab. XXI.] Fig. 9.



35. §. Von der Fermate oder der Aufhaltung *ad libitum*, welche zuweilen in Singsachen, bey dem Anfange einer Arie, in der Singstimme, sehr selten aber bey einer concertirenden Instrumentalstimme, etwan im Adagio eines Concerts, vorkömmt, ist auch noch etwas zu bemerken. Sie besteht mehrentheils

aus zweyen, einen Quintensprung unter sich machenden Noten, über deren ersterer ein Bogen mit dem Punkte steht, s. Tab. XXI. Fig. 10,

[Tab. XXI.] Fig. 10.



und wird deswegen gesetzt, damit der Sänger, welcher ein zweysylbiges, mit einem bequemen langen Selbstlauter versehenes Wort, als vado, parto, u. s. w. darunter auszusprechen hat, Gelegenheit haben möge, eine Auszierung dabey anzubringen. Diese Auszierung muß nur aus solchen Hauptnoten bestehen, welche im Accorde der Grundstimme statt finden, und erlaubt keine Ausweichung in andere Tonarten. Das Exempel Tab. XXI. Fig. 11

[Tab. XXI.] Fig. 11.



kann zum Muster dienen. Ein Sänger kann sich vorstellen, als wenn es in dem seiner Stimme eigenen Schlüssel geschrieben wäre. Die erste Note unter dem Bogen mit einem Punkte, kann als eine Haltung, (messa di voce) so lange als es der Athem erlaubt, mit Zu- und Abnehmen des Tones gehalten werden, doch so, daß man noch so viel Athem übrig behalte, als nöthig ist, die folgende Auszierung in demselben Athem zu endigen. Will man die Figuren, woraus dieser ganze Zierrath besteht, zergliedern, so kann solcher in verschiedene Theile getheilet, und immer um eine Figur verkurzet werden, wie die darüber befindlichen Buchstaben zeigen. 3. E. Man [164] kann entweder die Figuren unter den Buchstaben (b) (c), oder die unter (a) (b) (c) (d), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e) (f) weglassen, ohne daß es aufhoret eine Auszierung zu bleiben. Wie nun hier die Intervalle durch den Accord in die Höhe steigen, so kann man auch durch denselben Accord in die Tiefe gehen, wenn man nur die Figuren so einrichtet, daß man zum wenigsten, bey Endigung des Zierraths, die Anfangsnote wieder berühre, und nicht von unten, sondern von oben in die letzte Figur mit dem Triller, falle: weil dieser Triller über der Terze, nicht von unten, sondern von oben seinen Ursprung haben muß. Nach diesem Triller muß kein Nachschlag gemacht werden: und wenn solches auch von den größten Sängern begangen würde, so ist und bleibt es dennoch ein Fehler. Es muß vielmehr dieser Schluß so gesungen oder

gespielt werden, wie hier in Noten ausgedrückt ist. Im Hauptstücke von den willkürlichen Veränderungen, im 36. §., ist hiervon weitläufiger gehandelt worden.

36. §. Der Schlußtriller der Cadenzen, in Stücken, die aus der kleinern Tonart gehen, wird zuweilen, doch mehrentheils nur bey dem Singen, anstatt auf der Quinte, auf der Sexte geschlagen. Man verfährt damit wie im XIII. Hauptstücke, 36. §. Tab. XV. Fig. 21. (d) [S. S. 85] von dem Einschnitte in die Terze ist gelehret worden. Ob nun wohl diese Art die Cadenz zu beschließen, wenn sie zu rechter Zeit, und mit guter Art angebracht wird, eben keine üble Wirkung thut, so ist doch nicht zu rathen, damit allzuverschwenderisch umzugehen: wie es einige Sänger zu machen pflegen, wenn sie fast allezeit im zweyten Theile der Arie, wenn solcher in der kleinern Tonart schließt, den Schlußtriller auf die obenbeschriebene Art machen. Am Ende eines Stückes klingt ein dergleichen Triller etwas einfältig, und so gebräuchlich der im 36. §. des XIII. Hauptst. beschriebene, in der Mitte des Stückes igo noch ist, so sehr ist dieser bey dem Ende desselben hingegen, fast aus der Mode gekommen, und verräth folglich das Alterthum. Die Hauptursache aber warum man ihn nur bey sehr seltenen Fällen brauchen muß, ist, weil hierzu die Sexte und Quarte im Accompanement erfordert würde. Weil nun ordentlicher Weise vor dem Schlusse eines Stückes die große Terze und reine Quinte angeschlagen werden muß, welcher Accord aber mit dem Triller auf der Sexte keinen Verhalt hat: so würde dieses am Ende des Stückes einen Uebelklang zurück lassen, und folglich dem Gehöre mehr Verdruß als Vergnügen erwecken.



Das XVI. Hauptstück.

[165]

Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt.

1. §. [Quang verspricht, dem angehenden Flötisten für öffentliche Musiken noch einige praktische Winke zu geben.]

2. §. Vor allen Dingen muß er auf eine reine Stimmung seines Instruments bedacht seyn. Ist ein Clavicymbal bey dem Accompanement zugegen, wie mehrentheils einer zugegen ist, so muß er die Flöte darnach ein-

stimmen. Die meisten nehmen zwar das zweygestrichene *D* hierinn zum Richter, und zum Grundtone: allein ich rathe, daß er, wenn anders die Flöte in sich selbst so rein gestimmt ist, als sie seyn soll, vielmehr das zweygestrichene *F* dazu erwähle.

3. §. — 11. §. [Beim Einstimmen ist die Temperatur des Ortes zu beachten (3). An einem großen Orte (Opernhaus, Saal, zwei oder mehr geöffnete Zimmer) werde stets in der Nähe eingestimmt, da mit zunehmender Entfernung (nach Qu.' Ansicht) sich die Töne erniedrigen (5). Sind die Violinen zufällig höher gestimmt als das Cembalo, was leicht vorkommen kann, so richte sich der Flötest in der Not nach den im allgemeinen stärker hervortretenden Violinen, trotz der üblen Wirkung, die dabei zu stande kommt. Vernünftige und erfahrene Conserker pflegen das freilich zu vermeiden (7). Ist das Altkompagnement sehr zahlreich, so möge die Flöte zwecks stärkeren Anblasens im Allegro etwas tiefer, im Adagio hingegen so gestimmt werden, daß sie bequem anspricht (8). Auch während des Spielens ist die Reinheit der Intonation beständig im Auge zu behalten (9). [*] Man wähle den Standpunkt so, daß der Wind ungehindert in die Ferne gehen könne (10). Wer sich angewöhnt hat, den Takt mit dem Fuße zu markieren, vermeide das an der Oeffentlichkeit; er tue es entweder heimlich oder hebe die guten Taktzeiten durch Betonung hervor (11).]

12. §. Sollte bisweilen ein durch viele Personen begleitetes Concert entweder geschwinder, oder langsamer, als es seyn soll, angefangen werden, und dabey durch gählinge Veränderung des Zeitmaßes, wenn man sie alsobald verlangen wollte, eine Unordnung und Verwirrung zu befürchten seyn: so thut ein Concertist, wofern nur der Unterschied nicht gar zu groß ist, wohl, wenn er das Ritornell so endigen läßt, wie [168] es angefangen worden. Bey der darauf folgenden Solopassagie aber, kann er durch einen deutlichen und recht markireten Anfang derselben, das rechte Tempo zu erkennen geben.

13. §. Ist der Flötenist, der sich öffentlich will hören lassen, furchtsam und noch nicht gewohnt, in Gegenwart vieler Menschen zu spielen, so muß er seine Aufmerksamkeit, in währendem Spielen, nur allein auf die Noten, die er vor sich hat, zu richten suchen, niemals aber die Augen auf die Anwesenden wenden: denn hierdurch werden die Gedanken zerstreuet, und die Gelassenheit geht verlohren. Er unternehme nicht solche schwere Sachen, die ihm bey seiner besondern Übung noch niemals gelungen sind, er halte sich vielmehr an solche, die er ohne Anstoß wegspielen kann. Die Furcht verursachet eine Wallung des Geblüthes, wodurch die Lunge in ungleiche Bewegung gebracht wird, und die Zunge und Finger ebenfalls in eine Hitze gerathen. Hieraus entsteht nothwendiger Weise ein im Spielen sehr hinderliches Zittern der Glieder: und der Flötenspieler wird also nicht im Stande seyn, weder lange Passagien in einem Athem, noch besondere Schwierigkeiten, so wie bey einer gelassenen Gemüthsverfassung, herauszubringen. Hierzu kömmt auch noch wohl, daß er bey solchen

[*] Näheres über das Einstimmen s. XVII. Hauptst. VII. Abschn. § 1 ff.]

Umständen, absonderlich bey warmem Wetter, am Munde schwizet, und die Flöte folglich nicht am gehörigen Orte fest liegen bleibt, sondern unterwärts glitschet: wodurch das Mundloch derselben zu viel bedecket, und der Ton, wo er nicht gar außen bleibt, doch zum wenigsten zu schwach wird. Diesem letztern Uebel bald abzuhelpfen, wische der Flötenist den Mund und die Flöte rein ab, greife nachdem in die Haare, oder Perücke, und reibe den am Finger klebenden feinen Puder an den Mund. Hierdurch werden die Schweißlöcher verstopfet, und er kann ohne große Hinderniß weiter spielen.

14. §. Aus diesen Ursachen ist einem jeden, der vor einer großen Versammlung spielen muß, zu rathen, daß er nicht eher ein schweres Stück zu spielen unternehme, als bis er fühlet, daß er sich in einer vollkommenen Gelassenheit befinde. Die Zuhörer können nicht wissen wie ihm zu Muthe ist, und beurtheilen ihn also, zumal wenn es das erstemal ist daß er vor ihnen spielet, nur nach dem was sie hören, nicht aber nach dem was er vor sich auszuführen fähig ist. Es gereicht überhaupt allezeit zu größerm [169] Vortheile, wenn man ein leichtes Stück reinlich, und ohne Fehler, als wenn man das aller-schwerste Stück mangelhaft spielet.

15. §. Wenn unserm Flötenisten bey der öffentlichen Ausführung seines Stückes einige Passagen nicht sollten gelungen seyn, so spiele er selbige so lange vor sich zu Hause, so wohl langsam als geschwind, durch, bis er sie mit eben derselben Fertigkeit, als die übrigen, heraus bringen kann: damit die Accompanisten inskünftige sich nicht genöthiget finden, ihm hier und da nachzugeben, denn dieses würde den Zuhörern weder Vergnügen bringen, noch dem Flötenisten Ehre machen.

16. §. Hat einer, durch viele Uebung eine große Fertigkeit erlanget, so muß er derselben doch nicht mißbrauchen. Sehr geschwind, und zugleich auch deutlich spielen, ist zwar ein besonderes Verdienst, es können aber gleichwohl öfters, wie die Erfahrung lehret, große Fehler daraus entstehen. Man wird dergleichen insonderheit bey jungen Leuten, die weder die rechte reife Beurtheilungskraft, noch die wahre Empfindung haben, wie jedes Stück nach seinem eigentlichen Zeitmaße und Geschmacke zu spielen sey, gewahr. Solche junge Leute spielen mehrentheils alles was ihnen vorkömmt, es sey Presto, oder Allegro, oder Allegretto, in einerley Geschwindigkeit. Sie glauben wohl gar sich dadurch vor andern besonders hervor zu thun, da sie doch, durch die übertriebene Geschwindigkeit, nicht nur das Schönste der Composition, ich meyne das untermischete Cantabile, verstümmeln und vernichten, sondern auch, bey Uebereilung des Zeitmaßes, sich angewöhnen, die Noten falsch und undeutlich vorzutragen. Wer sich nun hierinne nicht bey Zeiten zu verbessern suchet, der bleibet in diesem Fehler, welchen das Feuer der Jugend verursacht, wo nicht immer, doch zum wenigsten bis weit in die männlichen Jahre, stecken.

17. §. Bey der Wahl der Stücke womit sich ein Flötensist, und jeder Concertist will hören lassen, muß er sich nicht nur nach sich selbst, nach seinen Kräften und seiner Fähigkeit, sondern auch nach dem Orte wo er spielt, nach dem Accompagnement welches ihn begleitet, nach den Umständen worinn er spielt, und nach den Zuhörern vor denen er sich will hören lassen, richten. [170]

18. §. An einem großen Orte, wo es stark schallet, und wo das Accompagnement sehr zahlreich ist, machet eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung als Vergnügen. Er muß also bey solchen Gelegenheiten Concerte erwählen, welche prächtig gesetzt, und mit vielem Unison vermischt sind, Concerte, bey denen sich die harmonischen Sätze nur immer zu ganzen oder zu halben Tacten ändern. Der an großen Orten allezeit entstehende Widerschall verliert sich nicht so geschwind, sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde mit einander abwechseln, dergestalt unter einander, daß sowohl Harmonie als Melodie unverständlich wird.

19. §. In einem kleinen Zimmer, wo wenig Instrumente zur Begleitung da sind, kann man hingegen Concerte nehmen, die eine galante und lustige Melodie haben, und worinnen die Harmonie sich geschwinder ändert als zu halben und ganzen Tacten. Diese lassen sich geschwinder spielen, als jene.

20. §. Wer sich öffentlich will hören lassen, der muß die Zuhörer, und absonderlich diejenigen darunter, an denen ihm am meisten gelegen ist, wohl in Betrachtung ziehen. Er muß überlegen, ob sie Kenner oder keine Kenner sind. Vor Kennern kann er etwas mehr ausgearbeitetes spielen, worinne er Gelegenheit hat, seine Geschicklichkeit sowohl im Allegro als Adagio zu zeigen. Vor puren Liebhabern, die nichts von der Musik verstehen, thut er hingegen besser, wenn er solche Stücke vorbringt, in welchen der Gesang brillant und gefällig ist. Das Adagio kann er alsdenn auch etwas geschwinder als sonst spielen, um dieser Art von Liebhabern nicht lange Weile zu machen.

21. §. Mit Stücken die in einer sehr schweren Tonart gesetzt sind, muß man sich nicht vor jedermann, sondern nur vor solchen Zuhörern hören lassen, die das Instrument verstehen, und die Schwierigkeit der Tonart auf demselben einzusehen vermögend sind. Man kann nicht in einer jeden Tonart das Brillante und Gefällige, so wie es die meisten Liebhaber verlangen, reinlich heraus bringen.

[171] 22. §. Um sich bey den Zuhörern gefällig zu machen, giebt es einen großen Vortheil, wenn man die Gemüthsneigungen derselben kennet. Ein cholischer Mensch kann mit prächtigen und ernsthaften Stücken, ein zur Traurigkeit geneigter mit tiefsinnigen, chromatischen und aus Molltönen gesetzten Stücken, ein lustiger, aufgeweckter Mensch aber, mit lustigen und scherzhaften Stücken, befriediget werden. Beobachtet nun ein Musikus dieses nicht, wosferne er kann, oder thut er wohl gar das Gegentheil: so wird er bey keinem Zuhörer von dieser Art seinen Entzweck vollkommen erreichen.

23. §. Diese Regel der Klugheit wird gemeinlich von denen, die man wirklich vor gelehrte und geschickte Tonkünstler erkennen muß, am allerwenigsten beobachtet. Anstatt daß sie sich zu erst, durch gefällige und begreifliche Stücke, bey ihren Zuhörern einschmeicheln sollten, schrecken sie dieselben vielmehr, aus Eigensinn, gleich Anfangs, mit ihrer Gelehrsamkeit, so nur für die Kenner gehöret, ab: womit sie doch öfters nichts mehr, als den Namen eines gelehrten Pedanten davon tragen. Wollten sie sich aber auf eine billige Art bequemen: so würde ihnen mehr Gerechtigkeit, als insgemein geschieht, wiederfahren.

24. §. Wegen der Auszierungen im Adagio, muß sich der Flötenist, außer dem was oben gesagt worden, auch nach den Stücken, ob solche zwey- drey- oder mehrstimmig gesetzt sind, richten. Bey einem Trio lassen sich wenig Manieren anbringen. Der zweyten Stimme muß die Gelegenheit nicht benommen werden, das Ihrige gleichfalls zu machen. Die Manieren müssen von solcher Art seyn, daß sie sich sowohl zur Sache selbst schicken, als auch von dem Ausführer der andern Stimme können nachgemachet werden. Man muß sie nur bey solchen Gängen anbringen, die aus Nachahmungen bestehen, es sey in der Quinte höher, in der Quarte tiefer, oder auf eben demselben Tone. Haben beyde Stimmen, in Sexten oder Terzen, einerley Melodie gegen einander: so darf nichts zugesetzt werden, es sey denn, daß man vorher mit einander abgeredet hätte, einerley Veränderungen zu machen. Mit dem Piano und Forte muß sich immer einer nach dem andern richten, damit das Ab- und Zunehmen des Tones zu gleicher Zeit geschehe. Hat aber einer von beyden dann und wann eine Mittelstimme, so daß die Noten hauptsächlich gesetzt sind um [172] die Harmonie auszufüllen: so muß dieser schwächer spielen als der andere, welcher zu der Zeit die Hauptmelodie hat: damit die Gänge, welche keine Melodie haben, nicht zur Unzeit hervor ragen. Haben beyde Stimmen entweder Nachahmungen gegen einander, oder sonst einen ähnlichen Gesang, es sey in Terzen oder Sexten, so können beyde in einerley Stärke spielen.

25. §. Machet einer im Trio eine Manier, so muß sie der andere, wenn er, wie es seyn sollte, Gelegenheit hat sie nachzumachen, auf gleiche Art vortragen. Ist er aber im Stande noch etwas Geschicktes mehr zuzusetzen, so thue er es am Ende der Manier, damit man sehe, daß er dieselbe so wohl simpel nachmachen, als auch verändern könne, denn es ist leichter etwas vor- als nachzumachen.

26. §. Ein angehender Concertist unternehme nicht, mit jemanden, dem er nicht gewachsen ist, ein Trio zu spielen, wo er nicht versichert ist, daß der andere sich herablassen, und ihm bequemen werde, sonst kömmt er gewiß zu kurz. Das Trio ist eigentlich der Provierstein, an welchem man die Stärke und Einsicht zweyer Personen am besten beurtheilen kann. Ein Trio, wenn es anders gute Wirkung thun soll, erfordert auch, daß es von zwey Personen,

welche einerley Vortrag haben, ausgeführet werde: und wenn dieses geschieht, so halte ich es für eine der schönsten und vollkommensten Arten von Musik. Ein Quatuor ist diesem gleich, und an Harmonie noch reicher, wenn es anders, wie es wohl sollte, mit vier Stimmen obligat, das ist, daß keine Stimme ohne Schaden des Ganzen wegbleiben kann, gesetzt ist. Hier ist noch weniger Freyheit etwas von willkürlichen Manieren zuzusetzen, als im Trio. Die beste Wirkung hat man zu gewarten, wenn man den Gesang reinlich und unterhalten spielt.

27. §. In einem Concert hat man, zumal im Adagio, in Ansehung der Manieren, mehr Freyheit, als im Trio: doch muß man beständig auf die begleitenden Stimmen Achtung geben, ob sie melodische Bewegungen oder nur bloße Harmonie haben. Ist das erste, so muß man den Gesang simpel spielen. Ist aber das andere, so kann man von Auszierungen machen was man will, wenn man nur nicht wider die Regeln der Harmonie, des Geschmacks, und der Vernunft handelt. Man ist vor Feh-[173]lern mehr gesichert, wenn man im Adagio, in der Rolle der Concertstimme, die Grundstimme mit unter die obere schreibt: denn man kann die übrigen Stimmen desto leichter daraus errathen.

28. §. Wenn der Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll, und dessen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkommt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sängler das Ritornell einer Arie mitsänge, oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielte. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt, so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde.

29. §. In einem Solo hat man eigentlich die meiste Freyheit, seine eigenen Einfälle, wenn sie gut sind, hören zu lassen: weil man es da nur mit einer Gegenstimme zu thun hat. Hier können so viele Auszierungen, als der Gesang und die Harmonie leidet, angebracht werden.

30. §. Hat ein Flötenist mit einer Singstimme zu concertiren. so muß er suchen, sich mit derselben, im Tone und in der Art des Vortrages, so viel als möglich ist, zu vereinigen. Er darf nichts verändern, als nur da, wo ihm durch Nachahmungen Gelegenheit dazu gegeben wird. Die Manieren müssen von solcher Art seyn, daß sie die Stimme nachmachen kann: weswegen er die weitläufigten Sprünge vermeiden muß. Hat aber die Stimme einen simplen Gesang, und die Flöte besondere Bewegungen darüber: so kann er so viel zusetzen, als er für gut befindet. Pausiret die Stimme, so kann er mit noch mehrerer Freyheit spielen. Ist die Stimme schwach, und man musiciret in einem Zimmer: so muß der Flötenist mehr schwach als stark spielen. Auf dem

Theater hingegen kann er etwas stärker blasen: weil da das Piano mit der Flöte nicht viel Wirkung thut. Doch muß er den Sänger nicht mit gar zu vielen Veränderungen überhäufen: damit derselbe, weil er auswendig singen muß, nicht in Unordnung gebracht werde.

31. §. Es ist viel vortheilhafter für einen Tonkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält, um seine Zuhörer [174] mehr als einmal überraschen zu können: als wenn er gleich das erstemal seine ganze Wissenschaft ausschüttet, und man ihn also ein für allemal gehöret hat.

32. §. Wenn er von jemanden ersuchet wird, sich hören zu lassen, so thue er es bald, und ohne viele Grimassen oder verstellte Bescheidenheit. Hat er aber sein Stück geendiget, so dringe er sich nicht auf mehr, zu spielen, als von ihm verlangt wird: damit man ihn nicht wieder so viel bitten müsse aufzuhören als man ihn bitten mußte anzufangen: wie man insgemein den Virtuosen nachsaget.

33. §. Obwohl der Beyfall der Zuhörer zu einer Aufmunterung dienen kann: so muß man, dessen ungeachtet, durch das überflüssige Loben, welches bey der Musik zum Mißbrauche worden, vielleicht weil es einige phantastische Ignoranten unter den welschen Sängern, bey aller ihrer Unwissenheit, fast als eine Pflicht, die man ihrem bloßen Namen schuldig seyn soll, verlangen, sich nicht verführen lassen. Man muß solches vielmehr, zumal wenn man es von guten Freunden erhält, eher für eine Schmeicheley, als für eine Wahrheit annehmen. Die rechte Wahrheit kann man eher durch vernünftige Feinde, als durch schmeichlerische Freunde, erfahren. Findet man aber einen verständigen, treuen, und von der Schmeicheley entferneten Freund, welcher gleich durchgeht, das was zu loben ist, lobet, und das was zu tadeln ist, tadelt: so hat man solchen billig als einen großen Schatz anzusehen, seinen Aussprüchen zu trauen, und nach denselben entweder ein Herz zu fassen, oder auf Besserung bedacht zu seyn. Sollten sich hingegen zuweilen einige finden, welche nur tadeln, niemals aber loben, welche, vielleicht aus verborgenen Absichten, alles was ein anderer, den sie für geringer halten als sich selbst, vorbringt, zu verwerfen suchen: so muß man sich dadurch eben auch nicht ganz und gar niederschlagen lassen. Man suche vielmehr seiner Sache immer gewisser zu werden, man erforsche mit Fleiß in wie weit sie Recht haben, man befrage andere Verständigere darum. Findet man etwas das besser seyn könnte, so verbessere man es sorgfältig, und vertrage im übrigen eine übertriebene Tadelnsucht, mit einer großmüthigen Gelassenheit.



Das XVII. Hauptstück.

[175]

Von den Pflichten derer, welche accompagniren,
oder die einer concertirenden Stimme zugesellten Begleitungs-
oder Ripienstimmen ausführen.

1. §. Wer die alte Musik gegen die neue, und den Unterschied, der sich nur seit einem halben Jahrhunderte her, von zehn zu zehn Jahren, darinne geäußert hat, betrachtet, der wird finden, daß die Componisten, in Erfindung der, zu lebhafter Ausdrückung der Leidenschaften, erforderlichen Gedanken, seit verschiedenen Jahren, mehr als jemals nachsuchen, und sie ins Feine zu bringen, sich bemühen. Dieses Nachsuchen in der Seskunst aber, würde von wenig Nutzen seyn, so ferne es nicht auch zu gleicher Zeit, in Ansehung der Ausführung (execution) geschähe.

2. §. Ein jeder Gedanke kann auf verschiedene Art, schlecht, mittelmäßig, und gut vorgetragen werden. Ein guter und deutlicher, und jeder Sache gemäßer Vortrag kann einer mittelmäßigen Composition aufhelfen, ein undeutlicher und schlechter hingegen, kann die beste Composition verderben.

3. §. Da nun die Erfahrung zeigt, daß es, durch der Componisten Bemühen neue Gedanken zu erfinden, dahin gekommen ist, daß den Ripienstimmen isiger Zeit weit mehr zugemuthet wird, als vor diesem, und daß in gegenwärtigen Zeiten manche Ripienstimme schwerer zu spielen ist, als vor Alters vielleicht ein Solo war: so folget nothwendig hieraus, daß auch die Ausfühler der Ripienstimmen, so ferne die Componisten ihren Ent-[176]zweck erreichen sollen, gegenwärtig viel ein mehreres zu wissen nöthig haben, als vor Alters nicht erfordert wurde.

4. §. Betrachtet man aber den Zustand der meisten Musiken, so wohl an Höfen, als in Republiken und Städten, so findet sich im Accompanement, vornehmlich wegen der großen Ungleichheit im Spielen, eine so große Unvollkommenheit, die sich keiner einbilden kann, er habe sie denn selbst erfahren: woraus nichts anders zu schließen ist, als daß manche schöne Composition verstümmelt werden müsse, und daß die Ausführung deswegen einer Verbesserung nothwendig bedürfe.

5. §. Zu dieser Verbesserung kann durch nichts anders, als entweder durch einen mündlichen oder schriftlichen Unterricht, der Grund gelegt werden. Da nun das erstere selten geschieht: weil es bey den meisten Musikern an einem guten Anführer, der die gehörige Einsicht hat, fehlet, das letztere aber, meines Wissens, noch niemals geschehen ist: so habe ich mich zu dem Ende entschlossen, hiermit einen Anfang und Versuch zu machen, denen, so eine aufrichtige Begierde haben, ihren Pflichten im Accompanement eine Gnüge zu leisten, mit meiner wenigen, doch aus langer Erfahrung und Uebung erlangten Einsicht, zu dienen, und das, was bey dem Accompanement am meisten beobachtet werden muß, so viel als möglich ist, zu erklären.

6. §. [Kurze Inhaltsangabe des nächsten Hauptstücks.]



Des XVII. Hauptstücks

[177]

I. Abschnitt.

Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik.

1. §. Es ist nicht möglich, daß ein Anführer, so gut er auch seyn mag, die gute Ausnahme der Musik allein bewerkstelligen könne: wo nicht ein jeder der ihm zugeordneten, das Seinige auch gehörig beytragen will. Ich habe aber, an verschiedenen Orten, bey großen Orchestern, wahrgenommen, daß, wenn eben dieselben Personen, bald von einem, bald von einem andern sind angeführet worden, die Wirkung doch, unter des einen Anführung immer besser, als unter des andern feiner, erfolgt ist. Ich schlicße also hieraus, daß man diese ungleiche Wirkung, nicht den Ripienisten, sondern den Anführern zuschreiben müsse: und daß folglich ein Großes auf den Anführer ankomme.

2. §. Da nun dem also ist: so wäre zu wünschen, daß, um die Musik ie mehr und mehr in eine allgemeine Aufnahme zu bringen, an einem jeden Orte, wo eine Musik aufgerichtet ist, zum wenigsten nur ein geschickter und erfahrener Musikus sich befände, der nicht allein die Einsicht eines deutlichen Vortrags hätte, sondern auch, nebst der Harmonie, etwas von der Seskunst verstünde, um die Art womit ein jedes Stück ausgeführet werden muß, recht treffen zu können: damit die Composition nicht auf so mancherley Weise verstückelt und verderbet würde. Man sollte [178] sich um einen Mann be-

mühen, der so wohl die Gabe, als die Aufrichtigkeit, andern die ihnen nöthigen Wissenschaften beyzubringen, besäße. Es würden sodann, in kurzer Zeit, so wohl bessere Solospieler, als Ripienisten, zum Vorschein kommen. Denn es ist nicht zu läugnen, daß zum Wachsthume, oder der Verbesserung eines Orchesters, eben nicht höchstnothwendig sey, an einem jeden Orte, oder bey einer jeden Musik, einen besonders guten Componisten zu haben. Es fehlet nicht an sehr vielen guten musikalischen Stücken: wenn man solche nur vernünftig und wohl zu wählen weis. Es kömmt vielmehr, und zwar hauptsächlich, auf einen, mit obengemeldeten Eigenschaften geziereten, guten Anführer an. Allein, so werden, leider, öfters nur solche zu Anführern erwählet, die entweder durch das Vorrecht der Jahre in einem Orchester hinauf rücken: oder es wird etwan einer eingeschoben, der das Glück hat, sich mit einem vielleicht auswendig gelernten Solo oder Concert einzuschmeicheln: ohne weiter zu untersuchen, ob er auch die gehörige Wissenschaft, andere anzuführen, besitze. Bisweilen wird die Wahl gar zufälliger Weise getroffen. Und dieses ist um so viel weniger zu verwundern, wenn die Wahl, wie nicht selten geschieht, solchen Leuten aufgetragen wird, die wenig oder gar nichts von der Musik verstehen. Ist nun einer von diesen Fehlern bey der Wahl vorgefallen, so kann man sich bey einem dergleichen Orchester, eher einen Verfall, als eine Verbesserung versprechen. Und wenn man sich öfters bey der Wahl des Anführers, auf den doch so viel ankömmt, so übel vorsieht, so ist daraus abzunehmen, wie die Wahl der andern Mitglieder eines Orchesters beschaffen seyn könne. Man würde demnach wohl thun, wenn man sich besonders einen Mann zum Anführer zu wählen bemühet, der einige Jahre, in großen und berühmten Orchestern mitgespielt, und sich darinne, im guten Vortrage und andern nöthigen Wissenschaften, geübet hätte. Es ist gewiß, daß sich in großen Orchestern, öfters Leute befinden, welche mehr Einsicht in die Ausführung haben, als bey manchem Orchester der Anführer: und ist wirklich Schade, daß solche Leute nicht eines bessern Glücks theilhaftig werden sollen, wodurch sie mehr Gutes stiften könnten, als wenn sie beständig, hinter der Hand, als Ripienisten, sitzen bleiben müssen.

3. §. Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen In-[179]strumenten, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielt. Doch ist es eben keine dringende Nothwendigkeit, daß er die Fähigkeit besitzen müsse, besondere Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervor zu bringen: denn dieses könnte man allenfalls denen überlassen, so sich nur durch das gefällige Spielen zu unterscheiden suchen, deren man auch genug findet. Besitzt aber ein Anführer auch dieses Verdienst, so ist er desto mehrerer Ehre werth.

4. §. Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaasse zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst. Denn dieser bekümmert sich öfters um nichts anders, als was er selbst gesetzt hat. Mancher weis auch wohl zuweilen seine eigenen Sachen nicht allemal im gehörigen Zeitmaasse aufzuführen: entweder aus allzu-großer Kalt sinnigkeit, oder aus überhäufter Hitze, oder aus Mangel der Erfahrung. Einem klugen Anführer aber ist es leicht diesen Fehler zu verbessern, besonders wenn er in einem wohlgezogenen Orchester, und unter einem guten Anführer, wo er vielerley Arten von Musik mitgespielt hat, ist erzogen worden. Hätte er aber diese Gelegenheit nicht gehabt, so muß er zum wenigsten an verschiedenen Orten, wo er gute Musiken hören können, gewesen seyn, und davon Nutzen gezogen haben, und so ferne es ihm ein Ernst ist, seinem Amte wohl vorzustehen, kann er auch durch Unterredungen mit erfahrenen Leuten, viel profitiren: weil die ihm nöthige Wissenschaft, hierdurch mehr, als durch das Bemühen große Schwierigkeiten zu spielen, erlernt wird.

5. §. Er muß zu dem Ende ferner: das Zeitmaas in der größten Vollkommenheit zu halten wissen. Er muß die Geltung der Noten, insbesondere auch der kurzen Pausen, so aus Sechzehnthteilen, und Zwey und dreißigtheilen bestehen, auf das genaueste in Acht zu nehmen verstehen, um weder zu eilen, noch zu zögern. Denn wenn er hierinne einen Fehler machet, so verführet er die übrigen alle, und verursachet eine Verwirrung bey der Musik. Nach den kurzen Pausen würde es weniger schaden, wenn er später anfieng, und die folgenden kurzen Noten etwas übereilte, als wenn er sie voraus nähme. Bevor er ein Stück anfängt, muß [180] er dasselbe wohl untersuchen, in was vor einem Zeitmaasse es gespielt werden soll. Wenn es ein geschwindes und ihm unbekanntes Stück ist, thut er besser, wenn er zu langsam, als wenn er zu geschwinde anfängt: indem man leichter, und ohne große Aenderung aus dem Langsamen ins Geschwinde, als aus dem Geschwinden ins Langsame gehen kann. Doch hat er dieserwegen hauptsächlich darauf zu sehen, ob die Ripienisten mehr zum Eilen als zum Zaudern und Nachschleppen geneigt sind. Das erstere geschieht leichtlich bey jungen, und das letztere bey alten Leuten. Deswegen muß er suchen, diese ins Feuer zu bringen, jene aber darinne zu mäßigen. Weis er aber das rechte Tempo gleich zu fassen, so ist es desto besser, und fällt diese Vorforge alsdenn weg. Damit aber auch die andern, besonders bey geschwinden Noten, mit ihm zugleich anfangen können, muß er sie gewöhnen, daß sie den ersten Tact des Stücks ins Gedächtniß fassen, den Bogen nahe bey den Seyten halten, und auf seinen Bogenstrich Achtung geben. Widrigenfalls würde er bey der ersten Note warten müssen, bis die andern nachkämen, und also die

Notes dadurch verlängern: welches aber bey geschwinden Noten eine üble Wirkung thut. Er selbst muß nicht eher anfangen, bis er sieht, daß die übrigen Musici alle in Bereitschaft sind, besonders wenn jede Stimme nur einmal besetzt ist: damit der Anfang, welcher den Zuhörer überraschen, und zu einer Aufmerksamkeit antreiben soll, nicht mangelhaft sey. Das Ausbleiben der Grundstimme würde hierbey den meisten Schaden verursachen.

6. §. Das Gesicht und Gehör muß er öfters so wohl auf den Ausführender der Hauptstimme, als auf die Begleiter richten: im Fall es nöthig wäre, dem einen nachzugeben, und die andern in der Ordnung zu erhalten. Aus des Concertisten seinem Vortrage muß er fühlen, ob er das was er spielet geschwinder oder langsamer haben wolle: damit er, ohne sonderbare Bewegungen, die andern dahin lenken könne. Dem Concertisten aber muß er die Freyheit lassen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut befindet.

7. §. Ein guter Anführer muß weiter: bey dem Orchester einen guten und gleichen Vortrag einzuführen, und zu erhalten suchen. So wie er selber einen guten Vortrag haben muß, so muß er auch suchen denselben bey seinen Mitarbeitern allgemein, und dem seinigen allezeit gleich zu machen. Zu dem Ende muß er eine vernünftige und billige Subordination [181] einzuführen wissen. Haben seine Verdienste ihm Hochachtung, und sein freundliches Bezeigen und leutseliger Umgang ihm Liebe erworben, so wird solches nicht schwer seyn.

8. §. Für richtige und gleiche Einstimmung der Instrumente muß er besondere Sorge tragen. Je allgemeiner der Mangel des richtigen Zusammenstimmens ist, je mehr Schaden richtet er an. Der Ton des Orchesters mag hoch oder tief stehen, so wird er doch nicht vermögend seyn, die Verhinderung, so eine ungleiche Stimmung an der guten Ausnahme machet, zu ersetzen. Der Anführer muß also, wenn er eine richtige Stimmung erhalten will, sein Instrument, bey Aufführung einer Musik, zuerst nach dem Claviere rein stimmen, und darauf, nach demselben, einen jeden Instrumentisten insbesondere einstimmen lassen. Damit aber die Instrumente, so ferne die Musik nicht sogleich angeht, nicht wieder verstimmet werden, muß er nicht gestatten, daß ein jeder die Freyheit habe, nach eigenem Gefallen zu präcludiren und zu phantasiren: welches ohnedem sehr unangenehm zu hören ist, und verursachet, daß öfters ein jeder sein Instrument noch nachstimmet, und endlich von der allgemeinen Stimmung abweicht.

9. §. Sollten unter den Ripienisten sich einige befinden, deren Vortrag von andern noch unterschieden wäre: muß er solche insbesondere zur Uebung vornehmen, um ihnen die rechte Art beyzubringen: damit nicht einer z. E. einen Triller hinsetze, wo andere simpel spielen, oder Noten schleife, welche von andern gestoßen werden, oder nach einem Vorschlage einen Mordanten mache, den die

andern weglassen: weil doch die größte Schönheit der Ausführung darinne besteht, daß alle in einerley Art spielen.

10. §. Er muß dahin sehen, daß alle seine Gefährten, mit ihm, nachdem es jede Sache erfordert, allezeit in gleicher Stärke oder Schwäche spielen, besonders aber bey dem Wechsel des Piano und Forte, und ihrer verschiedenen Stufen, solche bey denen Noten, wo sie geschrieben stehen, alle zugleich ausdrücken. Er selbst muß sich nach der concertirenden Stimme, ob solche stark oder schwach ist, richten. Und weil er andern zum Muster und zum Anführer dienen soll, so wird es ihm rühmlich seyn, wenn er jederzeit gleiche Aufmerksamkeit bezeigt, und eine jede Composi-[182]tion, sie sey von wem sie wolle, ohne Partheylichkeit, mit eben demselben Ernst und Eifer ausführet, als wenn es seine eigene wäre. Der Verfasser des Stücks sey gegenwärtig oder abwesend, billig oder unbillig, so wird er, wenn er es auch, vielleicht aus falschen Absichten, öffentlich nicht kund machen will, ihm doch wenigstens heimlich, für seine Redlichkeit, und für die gute Aufführung seiner Arbeit, Dank sagen müssen: weil so wohl die Tugenden, als die Laster, ihre Besitzer belohnen.

11. §. Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen, und gute Accompagnisten mit zu erziehen, thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen andern Arten von Musik, auch öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielt werden müssen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich, und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben. Denn wie, zum Exempel, ein feiner Pinselstrich, bey einer theatralischen Malerey, die man nur bey Lichte, und von weitem sehen muß, nicht so gute Wirkung thut, als bey einem Cabinetstücke: also thut auch, in einem zahlreichen Orchester, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, schleppender, oder sägender Bogen, nicht so gut, als bey einem Solo, oder in einer kleinen Kammermusik.

12. §. Der Glanz eines Orchesters wird aber auch besonders vermehret, wenn sich gute Solospieler, auf verschiedenen Instrumenten, in demselben befinden. Ein Anführer muß sich also bemühen: gute Solospieler zuzuziehen. Zu dem Ende muß er denen, so im Stande sind, sich allein hören zu lassen, öfters Gelegenheit geben, sich nicht nur insbesondere, sondern auch bey öffentlichen Musiken, hervor zu thun. Doch muß er sich zugleich bemühen, zu verhindern, daß nicht einer oder der andere, wie absonderlich bey jungen Leuten

sehr leicht geschehen kann, dadurch zu einer falschen Einbildung verleitet werde, als ob er schon derjenige große Musikus wäre, der er erst mit der Zeit noch werden soll. Sollten auch [183] ja einige einen so unvernünftigen Stolz bey sich fassen: so würde doch ein Anführer übel thun, wenn er um jener willen, andere wollte leiden lassen, welche diese Gelegenheit sich öffentlich zu zeigen als eine Wohlthat, zu ihrem Besten, erkennen, und zum Nutzen anzuwenden bemühet sind.

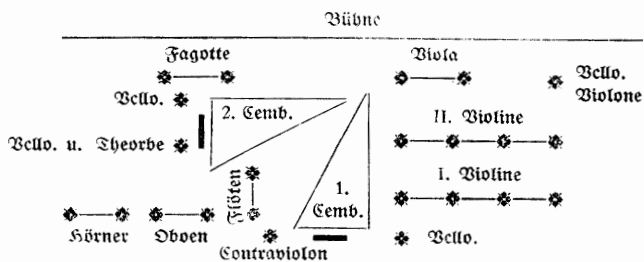
13. §. Endlich muß auch ein Anführer: die Instrumentisten, bey einer Musik, gut einzutheilen, zu stellen, und anzuordnen wissen. Auf die, nach gehöriger Verhältniß eingerichtete, gute Besetzung und Stellung der Instrumente, kömmt viel an. Im Orchesterplaz eines Opernhauses, kann der erste Clavicymbal in die Mitte, und zwar mit dem breiten Ende gegen das Parterre, und mit der Spitze gegen das Theater gesetzt werden: damit der Spieler desselben die Sänger im Gesichte habe. (S. S. 134 Anm.) Zu seiner Rechten kann der Violoncell, zur Linken der Contraviolon seinen Plaz haben. Neben dem ersten Clavicymbal, zur Rechten, kann der Anführer, ein wenig vorwärts, und erhöht sitzen. Die Violinisten und Bratschisten können von ihm an einen engen länglichten Kreis formiren, so daß die letzten mit dem Rücken an das Theater, und bis an die Spitze des Clavicymbals kommen: damit sie den Anführer alle sehen und hören können. Ist aber das Orchester so geraum, daß vier Personen, in der Breite, neben einander Plaz haben: so können die Ausführer der zweyten Violine, zu zweenen und zweenen hinter einander, in der Mitte, zwischen den Ausführern der ersten Violine, und den, mit dem Rücken am Theater sitzenden Bratschisten, sitzen: denn je näher die Instrumente beysammen sind, je bessere Wirkung thut es. Auf derselben Seite, am Ende, wo die Violinisten aufhören, kann noch ein Violoncell, und ein großer Violon Plaz finden. Auf der linken Seite des ersten Clavicymbals stelle man den zweyten, die Länge am Theater hin, und mit der Spitze gegen den ersten zugekehret: doch so, daß die Bassons noch dahinter Plaz finden können, woferne man sie nicht, zu des zweyten Clavicymbals rechter Seite, hinter die Flöten, bringen will. Bey diesem zweyten Clavicymbal, können noch ein paar Violoncelle ihre Stelle haben. Auf dieser linken Seite des Orchesters, können die Hoboen und Waldhörner, mit dem Rücken nach den Zuhörern gekehret, wie auf der rechten Seite die ersten Violinen, in einer Reihe sitzen: die Flöten aber, nahe bey dem ersten Clavicymbal, in die Quere postiret werden, so daß sie das Gesicht gegen den Clavicymbal, und das untere Ende der Flöte gegen das Par-[184]terre wenden. Doch werden an einigen Orten, wo zwischen dem Orchester und den Zuhörern noch ein leerer Plaz befindlich ist, die Flöten mit dem Rücken gegen das Parterre, und die Hoboen in die Quere, zwischen sie, und den zweyten Clavicymbal gesetzt. Die Hoboen thun absonderlich bey dem Tutti, zum Ausfüllen,

eine treffliche Wirkung, und ihr Schall verdient also billig einen freyen Ausgang zu haben, welchen die Flöten, alsdenn, wenn niemand nahe hinter ihnen steht, wofern ihre Ausführende sich nur ein klein wenig auf die Seite wenden, auch erhalten: und dieses um so viel mehr, weil sie den Zuhörern alsdenn näher sind. Die Theorbe findet hinter dem zweyten Clavicymbal, und den ihm zugeordneten Violoncellisten, bequemen Platz. [*]

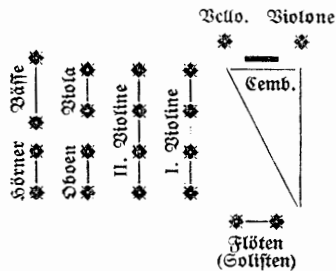
14. §. Bey einer zahlreichen Musik, die entweder in einem Saale, oder sonst an einem großen Orte, wo kein Theater ist, aufgeführt wird, kann die Spitze des Clavicymbals gegen die Zuhörer gerichtet werden. Damit keiner der Muscicirenden den Zuhörern den Rücken zuehre: so können die ersten Violinisten, nahe am Clavicymbal, in einer Reihe nach einander hin stehen, und zwar der Anführer, bey dem Clavieristen, welcher die beyden mit ihm spielenden Baßinstrumente zu beyden Seiten neben sich hat, zur rechten Hand. Die zweyte Violine kann hinter die erste, und hinter diese, die Bratsche kommen. Neben die Bratsche, zur Rechten, stelle man in eben der Reihe die Hoboen, und hinter diese Reihe die Waldhörner, und die übrigen Bässe. Die Flöten, wenn

[*] Die von Quantz in diesem und im folgenden § vorgeschlagene Orchesterauffstellung ergibt somit folgendes Bild:

Theaterauffstellung.



Konzertauffstellung.



S. dazu den von Rousseau im Dictionnaire de musique mitgetheilten Situationsplan, des Dresdener Opernorchesters i. J. 1754.]

sie etwas zu concertiren haben, schicken sich am besten bey die Spitze des Clavicymbals, vor die erste Violine, oder auf die linke Seite des Flügels. Denn wegen der Schwäche ihres Tones, würden sie, wenn sie weiter zurück stünden, nicht gehört werden. Eben denselben Platz können auch die Sänger nehmen: weil sie sonst, wenn sie sich hinter den Clavieristen stellen, und aus der Partitur singen, nicht nur den Violoncellisten und Contraviolonisten hindern, sondern auch, wenn sie sich etwan wegen blöden Gesichtes bücken müssen, das Athemholen verhindern, und die Stimme unterdrücken.

15. §. Bey einer kleinen Kammermusik kann der Clavicymbal an die Wand gesetzt werden, die seinem Spieler zur linken Hand ist: doch so weit von derselben abgerückt, daß alle accompagnirenden Instrumentisten, die Bässe ausgenommen, zwischen ihm und der Wand Platz haben. Sind nur vier Violinen vorhanden, so können dieselben in einer Reihe, [185] an dem Clavicymbal hin, und die Bratsche hinter denselben stehen. Sind aber der Violinen sechs oder acht, so würde es besser seyn, wenn die zweyte Violine hinter die erste, und die Bratsche hinter die zweyte Violine gestellet würde: damit die Mittelstimmen nicht vor der Hauptstimme hervor ragen: weil solches eine üble Wirkung thut. Die Concertisten können, in diesen Fällen, ihren Platz vor dem Flügel auf solche Art nehmen, daß sie die Begleiter seitwärts im Gesichte haben.

16. §. Wer eine Musik gut aufführen will, muß drauf sehen, daß er ein jedes Instrument, nach seinem Verhältniß, gehörig besetze, und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme. Ich will ein Verhältniß vorschlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend, und am besten getroffen seyn wird. [*] Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.

[*] Das Folgende ist seiner Wichtigkeit halber von Qu. selbst in jettem Drucke wiedergegeben und verdient als Fingerzeig für die Orchesterbesetzung bei Aufführungen älterer Musik heute nicht mindere Beachtung wie früher, obwohl sich das Klangverhältnis zwischen Violine und Bratsche (= 4 (6) : 1, s. später XVII. Hauptst. III. Abschn. 11. §.) geändert hat. Die Widersinnigkeit, ältere Musik mit dem großen modernen Orchester auszuführen, wird durch Qu.'s Bemerkungen scharf beleuchtet. Die unbedingte Mitwirkung eines Akkompagnementinstrumentes (Cembalo, Klavier, Flügel), von Qu. schon oben S. 120 zugestanden, faßt Ph. C. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (II, 2), in die Worte „Man kann ohne Begleitung eines Clavierinstrumentes kein Stück gut aufführen“. Ueber die ältere Akkompagnementspraxis im allgemeinen s. u. a. F. Chrysander, Jahrbücher für mus. Wissenschaft, I 1863, 408 ff.; II 1867, 249 ff.; Ph. Spitta, J. S. Bach, I 1873, 827 ff.; S. Kreisshmar, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, Jahrb. der Musikbibl. Peters 1900; M. Seiffert, Cembalo oder Flügel?, Neue Zeitschrift f. Musik, 71. Jahrg. Nr. 10; ders., Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen, Bachjahrbuch 1904. Hinweise auf die stilgetreue Besetzung und Orchester-Aufstellung bei modernen Aufführungen in M. Seifferts praktischen Ausgaben Händelscher Orgel- und Streichkonzerte (Breitkopf & Härtel).]

Zu vier Violinen nehme man: eine Bratsche, einen Violoncell, und einen Contraviolon, von mittelmäßiger Größe.

Zu sechs Violinen: eben dasselbe, und noch einen Basson.

Zu acht Violinen gehören: zwei Bratschen, zweene Violoncelle, noch ein Contraviolon, der aber etwas größer ist als der erste, zweene Hoboen, zwei Flöten, und zweene Bassons.

Zu zehn Violinen: eben dasselbe, nur noch ein Violoncell mehr.

Zu zwölf Violinen geselle man: drey Bratschen, vier Violoncelle, zweene Contraviolone, drey Bassons, vier Hoboen, vier Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flügel mehr, und eine Theorbe.

Die Waldhörner sind, nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleinen als großen Musik nöthig.

17. §. Nach dieser Eintheilung, wird es nicht schwer fallen, auch die allerzahlreichste Musik in ein gehöriges Verhältniß zu bringen: wenn man nur die Vermehrung von vieren zu achten, von achten zu zwölfen, u. s. w. in Acht nehmen will. Diese Vorsicht ist um so viel nöthiger, da der gute [186] Erfolg einer Musik, nicht weniger von einer in gehörigem Verhalte stehenden Besetzung der Instrumente, als von der guten Abspielung selbst, abhängt. Manche Musik würde eine bessere Wirkung thun, wenn es nicht an der gut eingetheilten Besetzung fehlte. Denn wie kann eine Musik gut klingen, wo die Hauptstimmen von den Grundstimmen, oder wohl gar von den Mittelstimmen übertäubet und unterdrückt werden, da doch die erstern vor allen andern hervorragen, und die Mittelstimmen am allerwenigsten gehört werden sollten.

18. §. Ist nun ein Anführer mit allen bisher angeführten Gaben ausgezieret, hat er die nöthige Geschiklichkeit, bey einem Orchester alle die guten Eigenschaften, so von demselben erfordert werden, nicht nur bedürfenden Falls einzuführen, sondern auch zu erhalten: so gereicht es dem Orchester zwar zur Ehre, dem Anführer selbst aber, zu einem ganz besondern Ruhme. Denn weil, wie oben schon gesaget worden, ein Orchester, unter des einen Anführung, bessere Wirkung hervorbringt, als unter des andern seiner: so folget hieraus, daß nicht alle Tonkünstler zum Anführen geschickt sind. Und weil verschiedene, welche, wenn sie gut geführt werden, sehr brav sind, doch zum Anführen selbst nicht die geringste Fähigkeit haben: so kann man daraus die Rechnung machen, wie viel an einem Manne, der alle zu dem Amte eines guten musikalischen Anführers erforderlichen Eigenschaften besitzt, gelegen sey, und was für große Vorzüge ein solcher in der Musik verdiene.





Des XVII. Hauptstücks

[187]

II. Abschnitt.

Von den Ripien-Violinisten insbesondere.

1. §. So wohl alle Bogeninstrumente überhaupt, als auch insbesondere die Violinen, müssen mit solchen Seyten bezogen seyn, welche eine, der Größe des Instruments gemäße Stärke haben: damit die Seyten weder zu straff, noch zu schlapp angespannet werden. Wenn solche zu dicke sind, wird der Ton dumpfsicht, sind sie aber zu dünne, so wird der Ton zu jung und zu schwach. Deswegen muß man sich hierinne nach dem eingeführten Tone, ob solcher tief, oder hoch ist, richten.

2. §. Was bei richtiger Stimmung der Violine zu beobachten ist, wird, weil es alle Bogeninstrumente zusammen angeht, im letzten Abschnitte mit abgehandelt.

3. §. Bey der Violine und den ihr ähnlichen Instrumenten, kömmt es eigentlich, wegen des Vortrages, am meisten auf den Bogenstrich an. [*] Durch denselben wird der Ton aus dem Instrumente entweder besser oder schlechter herausgebracht, durch denselben bekommen die Noten ihr Leben, durch denselben wird das Piano und Forte ausgedrückt, durch denselben werden die Affecten erregt, durch denselben wird das Traurige von dem Lustigen, das Ernsthafte von dem Scherzhaften, das Erhabene von dem Schmeichelnden, und das Modeste von dem Frechen unterschieden: mit einem Worte, er ist das Mittel, wodurch, wie bey der Flöte mit der Brust, Zunge und Lippen, die musikalische Aussprache geschieht, und wodurch ein Gedanke auf mancherlei Art kann verändert werden. Es versteht sich zwar von sich selbst, daß die Finger das Ihrige auch dazu bey-[188]tragen müssen, daß man ein gut Instrument, und reine Seyten haben müsse. Allein weil bey allen diesen Dingen, wenn man noch so rein und gut greift, wenn das Instrument noch so wohl klingend, und

[*] Zum Folgenden vergl. die entsprechenden Kapitel von Leopold Mozarts Violinschule (1. Aufl. 1756, 2. verm. Aufl. 1770.)

die Seyten noch so rein sind, doch der Vortrag sehr mangelhaft seyn kann, so folget daraus natürlich, daß auf den Strich, in Ansehung des Vortrages, das meiste ankommen müsse.

4. §. Ich will dieses durch ein Beispiel erläutern. Man spiele die Passage Tab. XXII. Fig. 1.

[Tab. XXII.] Fig. 1.



in einem gelassenen Tempo, mit lauter langen bis zu Ende des Bogens gezogenen Strichen. Man mäßige hernach die Länge des Strichs, und spiele eben dieselben Noten, einmal um das andre immer mit kürzern Strichen. Nachhero gebe man einmal bey einem jeden Striche einen Druck mit dem Bogen, das andremal spiele man es abgestoßen (staccato), und mit dem Bogen abgesetzt. [*] Ungeachtet nun eine jede Note ihren besondern Strich bekommen hat, so wird doch der Vortrag ein jedesmal anders seyn. Man versuche es gleichfalls durch verschiedene Arten des Schleifens, und spiele diese acht Noten alle mit einem Striche, oder als wenn zugleich Punkte, nebst einem Bogen, über den Noten stünden, oder zwo Noten mit einem Striche, oder eine gestoßen, und drey geschleifet, oder die ersten drey geschleifet und die vierte gestoßen, oder die erste und vierte gestoßen, und die zweyte und dritte geschleifet, oder die erste abgesetzt, und die folgenden alle zu zwoen und zwoen mit einem Striche geschleifet: so wird der Vortrag eben so verschieden, wie im Vorigen seyn.

5. §. Dieses Exempel kann genug seyn, zu beweisen, wie schädlich der Mißbrauch des Bogens seyn, und wie verschiedene Wirkungen hingegen sein rechter Gebrauch hervorbringen könne. Hieraus folget, daß es bey einer Ripienstimme nicht in der Willkühr des Violinisten, oder irgend eines andern Bogeninstrumentisten stehe, die Noten nach seinem Gefallen zu schleifen oder abzustoßen, sondern daß er verbunden sey, dieselben mit dem Bogen so zu spielen, wie sie der Componist, an denen Orten, die von der gemeinen Art abgehen, angezeigt hat.

Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erste davon mit Bogen bezeichnet ist, man auch die übrigen, so lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben so spielen müsse. Auf gleiche Art verhält sich mit den Noten, worüber Striche stehen. Wenn nur etwa zwo, [189] drey oder vier

[*] Vgl. hierzu die Anweisungen Tartinis in dem bekannten Briefe an Mad. Lombardini-Girnen, abgedruckt bei J. A. Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler (1784) und W. J. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister (4. Aufl. 1904, S. 145 ff.)

Noten damit bezeichnet sind: so werden doch die übrigen Noten die darauf folgen, und von selbiger Art und Geltung sind, ebenfalls staccato gespielt. Ohne dieses würde nicht allein die verlangte Wirkung nicht hervorgebracht werden, sondern auch die Gleichheit des Vortrages niemals zu einer Vollkommenheit kommen.

6. §. Es fließt aber hieraus noch weiter, daß die gute Ausnahme des Accompaniments, mehr auf die Violinisten, als auf die übrigen Instrumentisten ankomme: weil jene die Melodie in ihrer Gewalt alleine haben. Wenn sie schläfrig oder nachhiläg spielen, können die andern dem Vortrage des Accompaniments gar wenig aufhelfen. Deswegen soll auch der Bogenstrich, als das vornehmste bey dem Vortrage, in diesem Abschnitte zusammen abgehandelt werden, und in den andern, wird man sich auf diesen beziehen.

7. §. Alle Lehren vom Bogenstriche abzuhandeln, würde nicht dieses Ortes seyn: weil ich hier schon einen Leser, der die Violine, und folglich auch den Strich versteht, voraussetze. Ich will also nur gewisse zweifelhafte, und solche Stellen untersuchen, wobey etwas besonders zu bemerken ist, welches der Componist nicht allezeit andeuten kann. Aus diesen wird man auf die meisten andern ähnlichen Fälle schließen können. Darauf will ich zeigen, was für eine Art von Striche bey jeder Art von Stücken herrschen soll. Und endlich will ich das, was weiter noch dabey zu beobachten ist, mit beybringen.

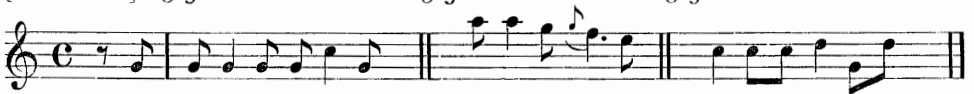
8. §. Die Haupteigenschaft eines gut geführten Bogenstrichs ist demnach: daß die Noten, so in den Hinauf- oder Herunterstrich gehören, so viel als möglich ist, auch also gespielt werden.

Wenn etliche Noten auf einerley Tone vorkommen, und mit synkopirten Noten vermischt sind, muß eine jede ihren besondern Strich haben, oder der Bogen muß nach der synkopirten Note abgesetzt werden, s. Tab. XXII. Fig. 2.

[Tab. XXII.] Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.



Wollte man die Achttheile hier ohne Wiederholung oder ohne Absetzen des Bogens spielen: so würden solche nicht allein sehr schläfrig klingen, sondern es würde auch ein ganz andrer Sinn daraus entstehen. Die aus Acht- oder Sechzehnththeilen bestehenden geschwinden Noten dieser Art, müssen gleichfalls nicht mit einem Drucke des Bogens [190] markiret werden, sondern durch desselben Wiederholung ihre Lebhaftigkeit bekommen.

Diese Achttheile: s. Tab. XXII. Fig. 3. müssen alle mit dem Bogen markiret und kurz gespielt werden, und wenn Vorschläge auf dergleichen Noten folgen, muß die Note vor dem Vorschlage ebenfalls mit dem Bogen abgesetzt

werden: um die zwo Noten, so auf eben dem Tone stehen, deutlich und unterschieden hören zu lassen.

Wenn im geschwinden Zeitmaaße auf ein Viertel im Niederschlagen etliche Achttheile oder Sechzehnthteile folgen, es sey auf einerley Tone, oder im Springen, so thut es gute Wirkung, wenn das Viertel im Herunterstriche markiret, und der Bogen abgesetzt wird: damit das folgende Achttheil ebenfalls im Herunterstriche gespielt werden könne, s. Tab. XXII. Fig. 4. bey C, C, und D, G.

Wenn zwo Noten auf eben demselben Tone vorkommen, und kein Bogen darüber steht, s. Tab. XXII. Fig. 5.

[Tab. XXII.] Fig. 5. Fig. 6.

Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.



Fig. 11.

Fig. 12.

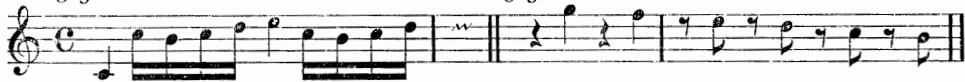
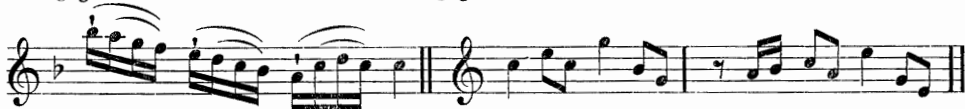


Fig. 13.

Fig. 14.



so müssen solche nicht zusammen gebunden, sondern durch den Bogenstrich unterschieden werden.

Bey dieser Art Noten: s. Tab. XXII. Fig. 6 muß die letzte im Tacte mit dem Bogen ein wenig abgesetzt werden, um solche von der im Niederschlage abzusondern. Die zweyte Note im Tacte, so an die erste geschleifet wird, kann man etwas schwächer als die übrigen ausdrücken.

In lustigen und geschwinden Stücken, muß das letzte Achttheil von einem jeden halben Tacte, mit dem Bogen markiret werden, s. Tab. XXII. Fig. 7 das erste G, das zweyte C, und das F.

Wenn eine kurze Note an eine lange gebunden ist, s. Tab. XXII. Fig. 8. so muß die lange Note, und nicht die kurze, durch einen Druck mit dem Bogen markiret werden.

Wenn auf ein Achttheil zwey Sechzehnthteile folgen, so muß das Achttheil mit dem Bogen markiret, und abgesetzt werden, als wenn ein Strich darüber stünde, s. Tab. XXII. Fig. 9.

Bey Fig. 10. werden, im Allegro, die zweyte und dritte Note im Hinaufstriche, jedoch bey dem Puncte mit einem Einhalten oder Abfaze gemacht, die folgenden zwey G aber bekommen beyde den Herunterstrich.

Bey Fig. 11. wird der Herunterstrich bey dem zweyten C wiederholet, und so auch bey dem C, nach dem C im vierten Viertel. Eben dergleichen geschieht, wenn nach einer weißen Note Sechzehnthteile folgen. Besteht aber das erste und dritte Viertel aus vier Sechzehnthteilen: so muß [191] muß alsdenn, nach dem zweyten und dritten Viertel, der Bogen abgesetzt, und wiederholet werden.

Bey Viertheilen, oder Achttheilen, so mit Pausen von eben der Geltung vermischet sind, da die Pausen voran stehen, und in den Niederschlag kommen, s. Tab. XXII. Fig. 12. muß jede Note mit dem Hinaufstriche gespielt werden.

Im geschwinden Zeitmaße, spielet man bey der Art Noten: s. Tab. XXII. Fig. 13. die erste im Herunterstriche, die folgenden drey aber im Hinaufstriche. Im langsamen Tempo hingegen, ist die Wirkung viel reizender, wenn alle vier Noten in einem Striche, jedoch mit einer kleinen Absetzung des Bogens nach der ersten Note, vorgetragen werden. Die folgenden vier Noten werden auf gleiche Weise im Hinaufstriche genommen. Bei der ersten Art, im Geschwinden, wird ein Strich über die erste, und ein Bogen über die drey folgenden, bey der zweyten Art, im Langsamen, aber, noch ein Bogen mehr über vier Noten gesetzt, wie dieses Exempel ausweist.

9. §. Die Noten bei Fig. 14. Tab. XXII. werden Strich vor Strich gespielt, und nicht mit Wiederholung des Herunterstrichs, es muß aber das G im ersten Tacte eben einen solchen Druck im Hinaufstriche bekommen, wie das erste C im Herunterstriche, und so auch im zweyten Tacte das G.

Auf gleiche Art werden bey Fig. 15. Tab. XXII.



die Noten ebenfalls Strich vor Strich gespielt: jedoch mit dem Unterschiede, daß die vierte Note den Druck bekomme, wie die erste.

Die Noten, Tab. XXII. Fig. 16. können auf zweyerley Art, gleich gut vorgetragen werden: wenn nämlich der Violinist im Hinaufstriche so geübet ist, wie im Herunterstriche. Entweder kann man jede Note dieses Exempels mit einem eigenen Striche versehen, oder man mache das erste A und C im Hinauf-

striche, jedoch beyde Noten wohl und kurz markiret: so wird zwar die Wirkung gleich gut seyn, die letztere Art vorzutragen aber, ist bey vielen andern und neuern Vorfällen sehr nützlich.

Der Beweis hiervon ist gleich im folgenden Exempel Tab. XXII. Fig 17.

[Tab. XXII.] Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.



zu finden. Hier muß, der Folge wegen, das E und G im ersten, und das G und H im zweyten Tacte, im Hinaufftriche gespielt werden: wenn anders die Ausnahme gut seyn soll. [192]

Eben diese Beschaffenheit hat es mit denen Noten Tab. XXII. Fig. 18. wenn nämlich das Tempo sehr geschwind ist, besonders wenn die Noten auseinander liegen, wie bey den zweenen letzten Tacten. Es ermüdet diese Art auch bey weitem nicht so, als wenn Note vor Note gestrichen wird.

Diese Art Noten: s. Tab. XXII. Fig. 19. können auf zweyerley Art ausgeführt werden. Einmal Strich vor Strich, ohne Wiederholung des Bogens, wenn nämlich das Tempo sehr geschwind ist, und keine Passagen von Sechszehnthteilen mit untermischet sind. Findet sich aber diese Vermischung, so muß nach der dritten Note, im ersten Tacttheile, der Bogen abgesetzt und wiederhollet werden. Und weil in dieser Tactart, die Begleitung mehrentheils so beschaffen ist, wie in einem Siciliano, nämlich hinkend, oder alla Zoppa [*]), da nach einem jeden Viertheile ein Achttheil folget, welches im geschwinden Zeitmaasse etwas hebend gespielt werden muß, so sey man bemühet, diesen Noten das rechte Gewicht zu geben, und hüte sich, daß man dem Viertheile nicht etwas abbreche, und solches dem folgenden Achttheile zulege: denn dadurch würden die Viertheile und Achttheile einander fast gleich, und der Sechszachttheiltact, in den Zweyviertheiltact verwandelt werden. Noch mehr hüte man sich das Viertheil zu lang, und das Achttheil zu kurz zu machen: sonst würde es scheinen als wären es punctirte Noten in einer geraden Tactart. Um aber beydes zu vermeiden, darf man sich nur bey dem Viertheile zwey Achttheile, von der Geschwindigkeit des folgenden Achttheils, in Gedanken vorstellen, so wird man diese Fehler nicht begehen.

[*] Zoppo = lahm, hinkend.]

10. §. Die oben erforderte gleiche Stärke und Übung des Hinaufftrichs so wohl als des Herunterstrichs, ist, bey der izzigen musikalischen Schreibart, höchstmöthig. Denn wer dergleichen ins feinere gebrachte Gedanken, so darinne vorkommen, spielen will, und den obigen Vorthail nicht hat, der wird anstatt eines gefälligen und leichten Vortrages, nichts als eine widrige Härte hören lassen.

11. §. Um aber den Bogenstrich egal, und sich seiner im Hinauf- und Herunterziehen gleich mächtig zu machen, nehme man eine Gique, oder Canarie, im Sechssachttheiltacte, worinne lauter eingeschwänzete Noten befindlich sind, und hinter der ersten von dreyen ein Punct steht, zur Übung vor. Man gebe jeder Note ihren besondern Strich, so daß die erste und [193] dritte Note einer jeden Figur, ohne Wiederholung des Bogens, bald in den Herunter- bald in den Hinaufftrich komme: die Note nach dem Puncte aber, spiele man allezeit sehr kurz und scharf. Oder man übe ein Stück von oben gedachter Tactart, in welchem der erste Tacttheil aus vier Noten, nämlich, zwey Sechzehnthteilen anstatt des mittelsten Achttheils, der zweyte aber aus drey Noten bestehe, damit in einem jeden Tacte, eine ungerade Zahl von Noten vorkomme.

Nachher versuche man eben dasselbe Stück, ohne Puncte, doch ohne Wiederholung des Bogens, wie Triolen, oder wie geschwinde Achttheile im Sechssachttheiltacte.

Man nehme ferner ein Exempel im schlechten Tacte vor, da entweder auf ein jedes Viertheil vier Sechzehnthteile, oder auf ein jedes Achttheil zwey Sechzehnthteile folgen, die Noten auch bald springend, bald stufenweise gehen. Mit dieser Übung fahre man so lange fort, bis man wahrnimmt, daß die Figuren, welche sich mit dem Hinaufftriche anfangen, eben so klingen, als die mit dem Herunterstriche. Man wird durch eine solche Übung einen großen Nutzen verspüren, und den Arm zu allem was vorkommen kann, geschickt machen. Denn obwohl gewisse Noten, nothwendig im Herunterstriche genommen werden müssen, so kann doch ein erfahrener Violinist, der den Bogen vollkommen in seiner Gewalt hat, dieselben ebenfalls im Hinaufftriche gut ausdrücken. Doch aber muß auch nicht ein jeder, aus dieser Freyheit des Bogens, einen Mißbrauch machen: weil bey gewissen Gelegenheiten, wenn nämlich eine Note vor der andern eine besondere Schärfe erfordert, dennoch der Herunterstrich vor dem Hinaufftriche einen Vorzug behält.

12. §. Im Aldagio, müssen die schleifenden Noten, nicht mit dem Bogen gerücket, oder toffiret werden, es wäre denn, daß zugleich Puncte unter dem Bogen über den Noten stünden, s. Tab. XXII. Fig. 20.

[Tab. XXII.] Fig. 20.

Fig. 21.



Fig. 22. Fig. 23.

Fig. 24. Fig. 25.

Fig. 26. Fig. 27.

Es müssen auch keine sogenannten pincemens dabey angebracht werden, am wenigsten wenn sie nicht angedeutet sind: damit der Affect, den die schleifenden Noten ausdrücken sollen, auf keine Weise verhindert werde. Stehen aber an statt der Puncte, Striche, wie bey den zwo letzten Noten in diesem Exempel zu ersehen ist, so müssen die Noten in einem Bogenstriche scharf gestoßen werden. Denn, wie zwischen den Strichen und Puncten, wenn auch kein Bogen darüber steht, ein Unterschied zu machen ist: daß nämlich die Noten mit den Strichen abgesetzt, die mit den Puncten aber, [194] nur mit einem kurzen Bogenstriche, und unterhalten gespielt werden müssen: so wird auch ein gleicher Unterschied erfordert, wenn Bogen drüber stehen. Die Striche aber kommen mehr im Allegro als im Adagio vor.*]

Wenn diese Art von Sechzehnthteilen: s. Tab. XXII. Fig. 21. im langsamen Zeitmaße, schön vorgetragen werden sollen, so muß allezeit das erste von zweyen, so wohl im Zeitmaße, als in der Stärke, schwerer seyn als das folgende: und hier muß das S im dritten Tactgliede bey nahe so gespielt werden, als wenn hinter dem S ein Punct stünde.

13. §. Wenn im Adagio über punctirten Noten, Bogen stehen, s. Tab. XXII. Fig. 22, so muß die Note nach dem Puncte nicht gestoßen, sondern durch ein verlierendes Piano, an die erste geschleifet werden.

Wenn hinter der zweyten Note ein Punct steht, muß die erste, im Allegro, sie mag zwey- oder dreygeschwänzet seyn, sehr kurz, und mit dem Bogen stark gespielt, die mit dem Puncte aber gemäßiget, und mit dem Bogen bis zur folgenden unterhalten werden. Im Adagio muß die erste ebenfalls so kurz, wie im Allegro, doch ohne solche Stärke gespielt werden, s. Tab. XXII. Fig. 23. Wenn diese Noten ihre rechte Wirkung thun sollen, so muß allezeit zu zweyen und zweyen der Bogen wiederholet werden, so daß immer zwo, nicht aber vier auf einen Strich kommen.

[*] S. dazu § 27 dieses Abschnitts.]

Mit der, Tab. XXII. Fig. 24. befindlichen Art Noten, hat es gleiche Bewandniß. Nur muß man sich dabey, nicht eines langen, hastigen, und schleppenden, sondern eines gelassenen, und kurzen Bogenstrichs bedienen: Sonst würde der Ausdruck zu frech und widerwärtig klingen.

In langsamen Stücken, müssen die mit Puncten versehenen Achttheile und Sechzehnththeile mit einem schweren Striche und unterhalten oder *nourissant* gespielt werden. Den Bogen muß man nicht absetzen, als wenn anstatt der Puncte Pausen stünden. Die Puncte müssen bis zu dem äußersten Ende ihrer Geltung gehalten werden: damit es nicht scheine, als ob einem die Zeit darüber lang werde, und das *Adagio* sich nicht in ein *Andante* verwandele. Wenn Striche drüber stehen, so bedeuten solche, daß die Noten markirt werden müssen. Die nach dem Puncte kommenden doppelt geschwänzten Noten, müssen so wohl im langsamen als geschwinden Zeitmaße, allezeit sehr kurz und scharf gespielt werden: weil die punctirten Noten, überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken, daher eine jede Note, sofern keine Bogen darüber stehen, [195] ihren besondern Bogenstrich erfordert, weil sonst nicht möglich ist, die kurze Note nach dem Puncte, durch einen Ruck des Bogens so scharf auszudrücken: als es durch einen neuen Sinauffstrich geschehen kann.

14. §. Wenn im langsamen Zeitmaße kleine halbe Töne unter den Gesang vermischt sind, s. Tab. XXII. Fig. 25. so müssen diejenigen, so durch ein Kreuz oder Wiederherstellungs-Zeichen erhöht sind, etwas stärker als die übrigen gehört werden, welches durch stärkeres Aufdrücken des Bogens, bey Seyteninstrumenten, bei dem Singen und den Blasinstrumenten aber, durch Verstärkung des Windes bewerkstelliget werden kann. Wenn zwei Noten vorkommen, deren letzte um einen halben Ton erhöht oder erniedriget wird, die aber einen Bogen über sich haben, s. Tab. XXII. Fig. 26. so thut es bessere Wirkung, wenn die zweyte Note mit dem folgenden Finger genommen, und zugleich der Bogenstrich zu derselben verstärkt wird, als wenn man sie durch das Hinauf- oder Herunterschieben des Fingers angeben wollte. Denn im Langsamen muß es klingen, als wenn es nur eine Note wäre. Ueberhaupt merke man, daß auch bey einem geschwinden Zeitmaße, wenn etliche Noten zu Viertheilen oder halben Tacten durch das Erhöhungszeichen erhöht, oder durch das *b* erniedriget werden, besonders wenn dergleichen etliche stufenweise nach einander, entweder auf- oder abwärts folgen, s. Tab. XXII. Fig. 27. man dieselben unterhalten, und mit mehrerer Stärke und Kraft als andere spielen müsse.

15. §. Mit gleicher Stärke und Unterhaltung des Tones müssen auch diejenigen langen Noten gespielt werden, welche unter geschwinde und lebhaft gemischt sind. S. E. s. Tab. XXII. Fig. 28. [S. nächste Seite.]

[Tab. XXII.

Fig. 28.

Fig. 29.

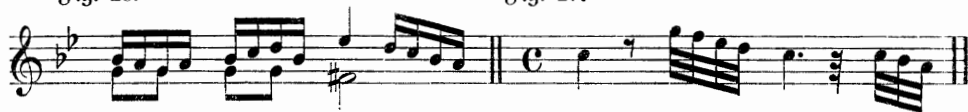


Fig. 30.

Fig. 31.

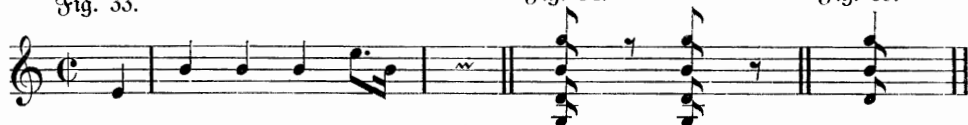
Fig. 32.



Fig. 33.

Fig. 34.

Fig. 35.



16. §. Wenn nach einer langen Note, und kurzen Pause, dreygeschwänzte Noten folgen, f. Tab. XXII. Fig. 29. so müssen die letztern allezeit sehr geschwind gespielt werden, es sey im Adagio oder Allegro. Deswegen muß man mit den geschwinden Noten, bis zum äußersten Ende des Zeitmaasses warten, um das Gleichgewicht des Tactes nicht zu verrücken.

Wenn im langsamen Allabreve, oder auch im gemeinen geraden Tacte, eine Sechzehnthheilpause im Niederschlage steht, worauf punctirte Noten, f. Tab. XXII. Fig. 30. 31., folgen, muß die Pause angesehen werden, als wenn entweder noch ein Punct, oder noch eine halb so viel geltende [196] Pause dahinter stünde und die darauf folgende Note, noch einmal mehr geschwänzet wäre.

17. §. Wenn ein langsames und trauriges Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt, sie sey ein Achttheil im gemeinen geraden, oder ein Viertel im Allabrevetacte, f. Tab. XXII. Fig. 32. 33, so muß dieselbe Note nicht so hastig und stark, sondern mit einer gelassenen und langsamen Bewegung des Bogens, auch mit zunehmender Stärke des Tones, angegeben werden: um den Affect der Traurigkeit gehörig auszudrücken. Man muß sich aber bey einer solchen Note nicht länger aufhalten als es das Zeitmaass erfordert, damit die übrigen Instrumentisten dadurch das rechte Tempo gleich fassen können. Im weitern Fortgange des Stücks, kann man mit dergleichen langsamen Noten eben so verfahren.

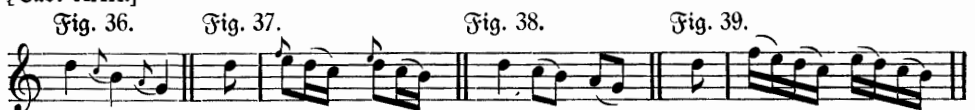
18. §. Die gebrochenen Accorde, wo drey oder vier Seyten mit einem Bogenstriche auf einmal berührt werden, sind von zweyerley Art, f. Tab. XXII.

Fig. 34. 35. Bey der einen, wenn eine Pause folget, muß der Bogen abgesezet werden: bey der andern aber, wenn keine Pause folget, bleibt der Bogen auf der obersten Seyte liegen. Bey beyden Arten, müssen die untersten, so wohl im langsamen als geschwinden Tempo, nicht angehalten, sondern geschwind nach einander berührt werden: damit es nicht klinge, als wenn es, durch einen Accord gebrochene, Triolen wären. Und weil diese Accorde gebraucht werden, das Gehör unvermuthet durch eine Heftigkeit zu überraschen, so müssen diejenigen, auf welche Pausen folgen, ganz kurz, und mit der größesten Stärke des Bogens, nämlich mit seinem untersten Theile gespielt werden, und so viel als deren nach einander folgen, jeder mit dem Herunterstriche.

19. §. Von der verschiedenen Art der Vorschläge, und ihrem Zeitmaasse, ist zwar bereits im VIII. Hauptstücke gehandelt worden. Weil aber nicht ein jeder Violinist die Art des Zungenstoßes versteht, um den Bogenstrich darnach einzurichten: so ist nöthig, hier dieser wegen eine Erklärung beyzufügen, und überhaupt eine Regel feste zu setzen, nämlich: Eine jede vorgesezte kleine Note, sie sey lang oder kurz, erfodert ihren besondern Bogenstrich, und muß niemals an die vorgehende Hauptnote geschleifet werden, weil sie anstatt der folgenden Hauptnote angestoßen [197] wird. Die Ueberzeugung davon ist aus der Singmusik zu nehmen. Man wird finden, daß ein Sänger, woferne er bey solcher Gelegenheit Worte auszusprechen hat, diejenigen Sylben, so unter die Hauptnoten gehören, nicht unter denselben, sondern unter den vorhaltenden kleinen Noten ausspricht.

20. §. Die langen Vorschläge, so ihre Zeit mit der folgenden Note theilen, muß man im Adagio, ohne sie zu markiren, mit dem Bogen an der Stärke wachsen lassen, und die folgende Note sachte dran schleifen, so daß die Vorschläge etwas stärker, als die darauffolgenden Noten klingen. Im Allegro hingegen kann man die Vorschläge ein wenig markiren. Die kurzen Vorschläge, zu welchen die, so zwischen den unterwärts gehenden Terzensprüngen stehen, gerechnet werden, müssen ganz kurz und weich, und so zu sagen nur wie im Vorbeygehen berührt werden. 3. E. diese, s. Tab. XXII. Fig. 36. 37.

[Tab. XXII.]



dürfen nicht angehalten werden, zumal im langsamen Tempo: sonst klingt es, als wenn sie mit ordentlichen Noten ausgedrückt wären, wie Fig. 38. 39. zu ersehen ist. Dieses aber würde nicht nur dem Sinne des Componisten, sondern

auch der französischen Art zu spielen, von welcher diese Vorschläge doch ihren Ursprung haben, zuwider seyn. Denn die kleinen Noten gehören noch in die Zeit der vorhergehenden Note, und dürfen also nicht, wie bey dem zweyten Exempel steht, in die Zeit der folgenden kommen.

21. §. Wenn im langsamen Tempo zwo kleine eingeschwänzte Nötchen vorkommen, hinter deren ersterer ein Punct stehet, s. Tab. XXII. Fig. 40, so bekommen selbige die Zeit von der darauffolgenden Hauptnote, die Hauptnote selbst aber, nur die Zeit von dem Puncte. Sie müssen mit viel Affect gespielt, und auf die Art ausgedrückt werden, wie die Noten bey Fig. 41. zeigen. Man muß die mit zweenen Puncten versehene Note im Herunterstriche nehmen, und den Ton an Stärke wachsen lassen, die zwo folgenden, durch ein verlierendes Piano, an die erste schleifen, die letzte kurze aber mit dem Hinaufftriche wieder erheben.

22. §. Wenn aber dergleichen Manieren mit ordentlichen Noten ausgedrückt sind, s. Tab. XXII. Fig. 42. so müssen selbige, in einem Ritornell,

[Tab. XXII.]

Fig. 40. Fig. 41. Fig. 42.

Fig. 43. Fig. 44. Fig. 45. Fig. 46.

Fig. 47. Fig. 48. Fig. 49.

nach ihrer gehörigen Geltung gespielt werden: zumal wenn die Stimme mehr als einmal besetzt ist, oder wenn eine andre Stimme dieselbe Figur [198] in Terzen oder Sexten, mit der ersten auf gleiche Art mit machet. Die erstern Noten, worüber ein Bogen steht, müssen im Herunter- und die zwo letztern, im Hinaufftriche genommen werden.

23. §. Die zwo kleinen zweygeschwänzten Noten, s. Tab. XXII. Fig. 43. welche mehr im französischen als italiänischen Geschmacke üblich sind, müssen nicht so langsam wie die oben beschriebenen, sondern präcipitant gespielt werden, wie Fig. 44. zu ersehen ist.

24. §. Von den Trillern ist im IX. Hauptstücke überhaupt gehandelt worden: weßwegen ich mich hier darauf beziehe. Hier will ich noch anmerken, daß, wenn über etliche geschwinde Noten Triller geschrieben sind, der Vor- und Nachschlag, wegen Kürze der Zeit, nicht allezeit statt finde: sondern daß öfters nur halbe Triller geschlagen werden. Ist der Vor- und Nachschlag nur bey der ersten Note angezeigt, s. Tab. XXII. Fig. 45. so versteht sich, daß man die folgenden Triller auf gleiche Art schlagen müsse.

Steht ein Triller über einer Triole, s. Tab. XXII. Fig. 46. so machen die zwo letzten Noten den Nachschlag aus.

Wenn etliche Noten, auf eben dem Tone, an einander gebunden sind, und über der ersten ein Triller steht, muß der Triller bis zum Ende, ohne Wiederholung des Bogenstrichs unterhalten werden: s. Tab. XXII. Fig. 47.

Wenn vor zwo geschwinden Noten ein Vorschlag, und hinter der dritten ein Punct steht, s. Tab. XXII. Fig. 48. so muß diese Figur bis an die letzte Note, in einem Bogenstriche, sehr geschwind und präcipitant gespielt werden. Steht aber an statt des Puncts eine Pause, so wird der Bogen abgesetzt.

Wenn vor punctirten Noten Vorschläge stehen, s. Tab. XXII. Fig. 49. so müssen weder Triller noch Mordanten angebracht werden. Stehen aber über dergleichen Noten, sie mögen steigend oder fallend seyn, Triller, oder, anstatt der Puncte, Pausen: so versteht sich, daß man die Triller ohne Nachschlag mache, und bey den Puncten den Bogen abseze.

Wenn alle Instrumente mit dem Basse im Unison gehen, das ist, alle eben dieselben Noten spielen die der Bass spielet, es mag eine oder mehrere Octaven höher seyn, so thut ein langsamer Triller, wenn er von allen [199] in einerley Geschwindigkeit geschlagen wird, bessere Wirkung, als ein ganz geschwinder. Denn die sehr geschwinde Bewegung, wenn sie mit vielen Instrumenten zugleich geschieht, verursachet mehr Verwirrung als Deutlichkeit, besonders an einem Orte wo es schallet. Deswegen muß man alsdenn die Finger, in einer mäßigen Geschwindigkeit, egal, doch etwas höher als sonst aufheben.

25. §. Bis hieher haben wir den Bogenstrich, an sich selbst, und wie einzelne Noten in denselben eingetheilet, und durch ihn ausgedrückt werden müssen, betrachtet. Nun ist nöthig abzuhandeln, was für Arten des Bogenstrichs, ein jedes Stück, ein jedes Zeitmaß, und eine jede auszudrückende Gemüthsbewegung erfodere. Denn diese lehren den Violinisten, und alle die sich mit Bogeninstrumenten beschäftigen, ob der Strich lang oder kurz, schwer oder leicht, scharf oder gelassen seyn solle.

26. §. Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirkung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.

Das *Allegro*, *Allegro affai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Bivace*, erfordern, besonders im *Accompagnement*, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich: doch muß eine gewisse Mäßigung des Tones dabey in Acht genommen werden.

Ist das *Allegro* mit Anison untermischet, so muß es mit einem scharfen Bogenstriche, und ziemlicher Stärke des Tones gespielt werden.

Ein *Allegretto*, oder ein *Allegro* das durch folgende dabey stehende Worte, als: *non presto*, *non tanto*, *non troppo*, *moderato*, u. s. w. gemäßiget wird, muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren, doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführet werden. Die Sechzehnthelle im *Allegretto*, so wie im *Allegro* die Achttheile, erfordern insonderheit einen ganz kurzen Bogenstrich: und muß derselbe nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit dem Gelenke der Hand gemacht, auch mehr tockiret als gezogen werden, so daß so wohl der Auf- als Niederstrich, durch einen Druck, einerley Endigung bekomme. Die geschwinden Passagien hingegen, müssen mit einem leichten Bogen gespielt werden. [200]

Ein *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce*, *poco Andante*, wird gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche, vorgetragen. Ist auch gleich das *Arioso* mit verschiedenen Arten von geschwinden Noten untermischet, so verlangt es doch ebenfalls einen leichten und gelassenen Strich des Bogens.

Ein *Maestoso*, *Pomposo*, *Affettuoso*, *Adagio spiritoso*, will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielt seyn.

Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: *Adagio affai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo affai*, *Mesto*, angedeutet wird, erfordert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich.

Ein *Costenuto*, welches das Gegentheil von dem weiter unten vorkommenden *Staccato* ist, und aus einem an einander hangenden ernsthaften harmoniösen Gesange besteht, worinne viele punctirte, zu zwoen und zwoen an einander geschleifete Noten mit angetroffen werden, pflaget man mehrentheils mit dem Worte: *Grave* zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und schweren Bogenstriche, sehr unterhalten und ernsthaft, gespielt werden.

In allen langsamen Stücken muß insonderheit das *Ritornell*, vornehmlich wenn punctirte Noten vorkommen, ernsthaft gespielt werden: damit die concertirende Stimme, wenn solche denselben Gesang zu wiederholen hat, sich von dem *Tutti* unterscheiden könne. Sind aber schmeichelnde Gedanken mit untermenget, so müssen selbige auf eine angenehme Art vorgetragen werden. Bey allen, insonderheit aber bey langsamen Stücken, müssen sich die Ausführer derselben immer in den *Affect* des *Componisten* setzen, und solchen auszudrücken

suchen. Hierzu kann nebst andern, oben beschriebenen, Erfodernissen, auch das Ab- und Zunehmen der Stärke des Tones viel beytragen, wofern es nämlich mit Gelassenheit, und nicht durch ein heftiges und unangenehmes Drücken geschieht. Hätte aber ein solches Stück das Unglück, daß der Componist bey desselben Verfertigung, selbst von wenig oder von gar keinem Affecte gerühret worden wäre: so wird freylich, bey aller Mühe der Ausführer, doch kein besonderer Ausdruck zu erwarten seyn.

Von der Art des Strichs, der bey der französischen Tanzmusik zu brauchen ist, findet man im 58. §. des VII. Abschnitts dieses Hauptstücks, Nachricht. [201]

27. §. Wenn bey einem Stücke: *staccato* steht, so müssen die Noten alle kurz gespielt, und mit dem Bogen abgesetzt werden. Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu sehen pfleget, sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht: so werden über diejenigen Noten, welche das *staccato* erfodern, Strichelchen geschrieben.

Man muß sich aber bey diesen Noten nach dem Zeitmaasse, ob das Stück sehr langsam, oder sehr geschwind gespielt wird, richten, und die Noten im Adagio nicht eben so kurz, als die im Allegro, abstoßen: sonst würden die im Adagio allzutrocken und mager klingen. Die allgemeine Regel so man davon geben kann, ist diese: Wenn über etliche Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: so bedeutet solches, nicht nur daß die Note halb so kurz seyn soll, sondern daß sie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß.

Also werden aus Vierteltheilen, Achttheile, und aus Achttheilen Sechzehnteile u. s. w.

Oben ist gesagt worden, daß bey den Noten über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Seyte etwas abgesetzt werden müsse. Dieses verstehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Also werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehnteile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: denn diese müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von der Seyte entfernt werden. Denn wenn man ihn allezeit so weit aufheben wollte, als zum sogenannten Absetzen erfodert wird, so würde nicht Zeit genug übrig seyn, ihn wieder zu rechter Zeit drauf zu bringen, und diese Art Noten würden klingen als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden.

In einem Adagio können die Noten, so unter der concertirenden Stimme eine Bewegung machen, wenn auch keine Strichelchen drüber stünden, dennoch als ein halb *staccato* angesehen, und folglich zwischen einer jeden Note, ein klein Stillschweigen beobachtet werden.

Wenn über den Noten Punkte stehen, so müssen solche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzt werden. Steht über den

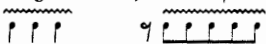
Puncten noch ein Bogen, so müssen die Noten, so viel [202] deren sind, in einem Bogenstriche genommen, und mit einem Drucke markiret werden. [*])

28. §. Nicht allein die richtige Eintheilung der Bogenstriche, nicht allein das zu rechter Zeit zu brauchende starke oder schwache Aufdrücken des Bogens auf die Seyten, sondern auch der Ort an welchem die Seyten damit berührt werden müssen, und was ein jeder Theil des Bogens für Kraft habe, ist denjenigen zu wissen nöthig, die den Bogen recht führen, und damit gute Wirkungen hervorbringen wollen. Es kömmt viel darauf an, ob der Bogen nahe am Stege, oder weit von demselben geführt wird, auch ob man die Seyten mit dem untersten Theile, mit der Mitte, oder mit der Spitze des Bogens anstreicht. Seine größte Stärke liegt im untersten Theile, der der rechten Hand der nächste ist, die mäßige Stärke liegt in der Mitte, und die schwächste bey der Spitze des Bogens. Wird nun derselbe allzunah bey dem Stege geführt, so wird der Ton zwar schneidend und stark, aber auch zugleich dünne, pfeifend, und krazend: besonders auf der besponnenen Seyte. Denn die Seyten sind ganz nahe am Stege zu stark gespannt: folglich hat der Bogen die Gewalt nicht, dieselben in einen, mit dem übrigen langen Theile der Seyte in gehörigem Verhalte stehenden, gleichen Schwung zu bringen, um die erforderliche Zitterung der Seyte zu erregen.

Da nun dieses bey der Violine keine gute Wirkung thut: so ist leicht zu erachten, daß es bey der Bratsche, dem Violoncell, und Contraviolon, noch viel schlechter klingen müsse: besonders weil auf diesen Instrumenten die Seyten um so viel dicker und länger sind, als auf der Violine. Um aber darinne die rechte Maaße zu treffen, halte ich dafür, daß, wenn ein guter Violinist, um einen dicken männlichen Ton heraus zu bringen, den Bogen einen Finger breit vom Stege abwärts führet, daß alsdenn der Bratschist die Entfernung von zweenen, der Violoncellist von drey, bis vier, und der Contraviolinist von sechs Fingern breit nehmen müsse. Man merke, daß auf den dünnen Seyten eines jeden Instruments, der Bogen etwas näher am Stege, auf den dicken Seyten aber, etwas weiter von ihm abwärts geführt werden könne.

Will man den Ton in der Stärke wachsen lassen, so kann man, in währendem Streichen, den Bogen fester aufdrücken, und etwas näher zum Stege

[*) In den Manuscripten des 18. Jahrhunderts erscheint häufig über Noten von gleicher Bewegung in den (meist begleitenden) Violinstimmen eine Wellenlinie



Sie bedeutet eine leichte Staffierung auf einen Bogenstrich, im Sinne von



Die Annahme, es werde damit eine „Bebung“ gefordert, läßt sich nicht nachweisen und widerspricht meist dem Charakter der betr. Stellen.]

führen, wodurch der Ton stärker und schneidender wird. Bey [203] dem Piano aber, kann der Bogen, auf einem jeden Instrumente, noch etwas weiter, als oben gesagt worden, vom Stege abwärts geführt werden: um die Seyten mit der Mäßigung des Bogens desto leichter in Schwung zu bringen.

29. §. Bey einigen Stücken pfleget man Dämpfer oder Sordinen auf die Violine, Bratsche, und den Violoncell zu setzen: um so wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componist ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemütsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweifelung, desto lebhafter auszudrücken: wozu gewisse Tonarten, als: C moll, C moll, F moll, Es dur, H moll, A dur, und E dur, ein Vieles beytragen können. Die Sordinen werden aus unterschiedenen Materien, als: Holz, Bley, Messing, Blech und Stahl gemacht. Die von Holz und Messing taugen gar nichts, weil sie einen schnarrenden Ton verursachen. Die von Stahl sind eigentlich die besten, wenn sie nur ihr gehöriges, den Instrumenten gemäzes Gewicht haben. Die Dämpfer zur Bratsche und zum Violoncell müssen mit der Größe dieser Instrumente in richtigem Verhalte stehen, und folglich immer zu dem einen Instrumente größer als zum andern seyn. Ich erinnere hier beyläufig, daß die blasenden Instrumentisten besser thun, wenn sie, anstatt Papiereß oder anderer Sachen, ein Stück feuchten Schwamm in die Oeffnung ihrer Instrumente hinein stecken, wenn sie dieselben dämpfen wollen.

30. §. Bey den Dämpfern ist zu merken, daß man in langsamen Stücken mit Sordinen, nicht mit der größten Stärke des Bogens spielen, und die bloßen Seyten, so viel als möglich ist, vermeiden müsse. Bey geschleiften Noten kann man den Bogen etwas feste aufdrücken. Wenn aber die Melodie eine öftere Wiederholung des Bogens erfordert, so thut ein kurzer, und durch einen Druck belebter, leichter Strich, bessere Wirkung, als ein langer, gezogener, oder schlepender Strich: doch muß man sich hierinne nach der Sache, die man zu spielen hat, richten.

31. §. Diese Stelle des Bogens vertreten zuweilen die Finger, durch das Reißen oder Rneipen der Seyten, welches das sogenannte *Pizzicato* ist. Dieses machen die meisten mehrentheils mit dem Daumen. Ich will nicht in Abrede seyn, daß ein guter Violinist, solches nicht auf eine an-[204]genehme Art zu machen, und so zu mäßigen wissen sollte, daß man das Aufschlagen der Seyte auf das Griffbret nicht bemerke. Weil aber nicht ein jeder hierinne eben dieselbe Geschiklichkeit besitzt, indem man öfters wahrnimmt, daß es von manchen sehr hart klingt, und die darunter gesuchte Wirkung nicht allezeit erfolget: so befinde ich für nöthig, meine Meynung hierüber zu entdecken. [Qu. empfiehlt, die Saite beim *Pizzicato*, um es als natürliche Nachahmung des Lautenspiels empfinden zu lassen, nicht mit dem Daumen, sondern mit dem Zeigefinger seitwärts anzureißen. Nur

bei dreistimmigen Altorden könne jener gebraucht werden.] Bey einer kleinen Musit in der Kammer, dürfen die Seyten nicht zu stark gerissen werden, wenn es nicht unangenehm klingen soll.

32. §. Vom Gebrauche der Finger der linken Hand ist zu merken, daß die Stärke des Aufdrückens derselben, jederzeit, mit der Stärke des Bogenstrichs, in rechtem Verhalte stehen müsse. Läßt man den Ton in einer Haltung (tenuta) an der Stärke wachsen: so muß auch der Finger, zunehmend aufgedrückt werden. Um aber zu vermeiden, daß der Ton nicht höher werde, muß man den Finger gleichsam unvermerkt zurück ziehen, oder dieser Gefahr durch eine gute und nicht geschwinde Bewegung abhelfen. Diejenigen, welche die Finger allzuhoch aufheben, pflegen zwar einen scharfen Triller zu schlagen, sie sind aber dabey der Gefahr ausgesetzt, [205] daß sie gar leicht falsch, und gemeiniglich zu hoch greifen, besonders in den Molltönen: wie denn auch bey ihnen das Laufwerk mehrentheils ungleich und nicht rund klingt, weil sie die Finger, wegen Ungleichheit ihrer Länge, ungleich abwechseln. Der kleine Finger ist ohnedem gemeiniglich schwächer als die andern drey, deswegen muß man suchen ein Mittel zu finden, die Stärke in den drey längern Fingern zu mäßigen, dagegen aber dem kleinen Finger durch eine Art von schnellem Schlage zu Hülfe zu kommen, um also das gehörige Verhältniß mit den andern zu treffen. Ueberhaupt sollten alle jungen Violinisten den kleinen Finger fleißig üben: und zwar mehr als eines höchstnöthigen Vortheils wegen.

33. §. Das sogenannte mezzo manico, da die Hand um einen halben, ganzen, oder mehrere Töne weiter auf dem Griffbrette hinauf gesetzt wird, giebt einen großen Vortheil, nicht nur um die bloßen Seyten, welche anders klingen, als wenn die Finger darauf stehen, bey gewissen Gelegenheiten zu vermeiden, sondern auch noch in vielen andern Fällen, hauptsächlich im Cadenziren. 3. E. Bey denen Tab. XXII. Fig. 50. 51.

[Tab. XXII.]

Fig. 50. *tr* Fig. 51. *tr* Fig. 52. a)

b) c)

angemerkten Tönen, sind die Triller mit dem dritten Finger gemeiniglich besser, als mit dem kleinen, zu machen.

Man versuche die drey Exempel, Tab. XXII. Fig. 52. a) b) c) in der gewöhnlichen Lage, und rücke darauf die Hand einen Ton höher, so daß man

bey a), anstatt des dritten Fingers, den zweyten, und bey b) und c) anstatt des zweyten Fingers den ersten brauche: so wird man bald, wegen des Gleichlauts, einen großen Unterschied in der Ausnahme bemerken. [*])

34. §. Wenn die concertirende Stimme nur von Violinen begleitet wird, so muß jeder Violinist wohl Achtung geben, ob er eine pure Mittelstimme, oder eine, in gewissen kleinen Sätzen, mit der concertirenden abwechselnde Stimme, oder ein Bassfächchen, zu spielen habe. [**]) Bey der Mittelstimme muß er die Stärke des Tones sehr mäßigen. Wenn er etwas abwechselndes hat, kann er stärker, das Bassfächchen aber noch stärker spielen: absonderlich, wenn er von dem Concertisten, oder auch von den Zuhörern, weit entfernt ist. Haben beyde Violinen nur Mittelstimmen, so müssen sie auch in einerley Stärke spielen. Hat die zweyte Violine im [206] Ritornell, gegen die erste eine ähnliche Melodie, es sey in der Terze, Sexte, oder Quarte, so kann die zweyte mit der ersten in einerley Stärke spielen. Ist es aber auch nur, wie im obigen Falle, eine Mittelstimme, so muß die zweyte Violine ebenfalls den Ton etwas mäßigen: weil die Hauptstimmen allezeit mehr als die Mittelstimmen gehöret werden müssen.

35. §. Wenn die Violinisten eine schwache concertirende Stimme zu begleiten haben, so muß solches mit vieler Mäßigung geschehen. Sie müssen die Art des Accompaniments wohl betrachten: ob die Bewegung desselben, aus geschwinden oder langsamen, aus gleichen oder springenden Noten bestehe, ob solches tiefer, höher, oder mit der Concertstimme in derselben Gegend gesetzt sey, ob es zwey- drey- oder vierstimmig sey, ob die Concertstimme einen schmeichelnden Gesang, oder Passagien zu spielen habe, ob die Passagien aus weitläuftigen Sprüngen, oder aus rollenden Noten bestehen, und ob diese Noten in der Tiefe oder Höhe sich befinden. Dieses alles erfordert eine große Behutsamkeit. 3. E. Eine Flöte ist in der Tiefe nicht so durchdringend, als in der Höhe, besonders in Molltönen; sie wird auch, von rechtswegen, nicht allezeit in einerley Stärke, sondern, nachdem es die Sache erfordert, bald schwach, bald mittelmäßig, bald stark gespielt. Ein gleiches fällt auch bey schwachen Singstimmen, und andern nicht allzustarken Instrumenten vor. Die Violinisten müssen also beständig Achtung geben, daß die concertirende Stimme niemals unterdrückt, sondern allezeit vor andern gehöret werde.

[*) Für eine rationelle Anwendung der zweiten Lage oder „halben Applicatur“ tritt namentlich Leopold Mozart (Violinschule, 2. Aufl. S. 159 ff.) ein, was auf die Violinwerke seines Sohnes scheinbar nicht ohne Einfluß blieb.]

[**]) „Bassfächchen“ ist hier nicht ein kleines Bassinstrument, sondern nach S. C. Koch, Musikal. Lexikon (1802) „diejenige Stimme, die, so lange die eigentliche Bassstimme schweigt, die Grundstimme macht. Dieses geschieht gemeiniglich in einer höhern Octave; 3. E. wenn die Violine bey schweigendem Basse die Grundstimme führt.“]

Des XVII. Hauptstücks

[207]

III. Abschnitt.

Von dem Bratschisten insbesondere.

1. §. Die Bratsche wird in der Musik mehrentheils für etwas geringes angesehen. Die Ursache mag wohl diese seyn, weil dieselbe öfters von solchen Personen gespielt wird, die entweder noch Anfänger in der Musik sind, oder die keine sonderlichen Gaben haben, sich auf der Violine hervor zu thun, oder auch weil dieses Instrument seinem Spieler allzuwenig Vortheil bringt: weswegen geschickte Leute sich nicht gerne dazu brauchen lassen. Dem ungeachtet halte ich dafür, daß ein Bratschist eben so geschickt seyn müsse, als ein zweyter Violinist: wofern das ganze Accompanement nicht mangelhaft seyn soll.

2. §. Er muß nicht allein einen eben so guten Vortrag im Spielen haben, als der Violinist, sondern er muß gleichfalls etwas von der Harmonie verstehen: damit er, wenn er, wie in Concerten üblich ist, zuweilen des Bassisten Stelle vertreten, und das Bassfretchen spielen muß, mit Behutsamkeit zu spielen wisse, und der Concertist nicht mehr Sorge für ihn, als für seine eigene Stimme haben dürfe.

3. §. Er muß in seiner Stimme beurtheilen können, welche Noten sangbar oder trocken, stark oder schwach, mit einem langen oder kurzen Bogen, gespielt werden müssen: imgleichen ob er nur zwo oder mehr Violinen, viel oder wenig Bässe gegen sich habe: und so er die Grundstimme zu spielen hat, ob die concertirende stark oder schwach spiele, ob das Stück traurig, lustig, prächtig, schmeichelnd, modest oder frech gesetzt sey: [208] indem er, bey einem jeden Affecte, sich mit dem Bassfretchen darnach richten, und der Oberstimme bequemen muß.

4. §. Er muß unterscheiden, ob er Arien, Concerten, oder andere Arten von Musik zu begleiten habe. Bey Arien kömmt er leicht durch: weil er allda mehrentheils nur eine pure Mittelstimme, oder etwa den Bass mit zu spielen hat. In Concerten aber giebt es öfters ein mehrers zu thun, indem bisweilen der Bratsche, anstatt der zweyten Violine, die Nachahmung, oder eine der Oberstimme ähnliche Melodie gegeben wird: zugeschwiegen daß die Bratsche auch wohl bisweilen ein singendes Ritornell mit den Violinen im Unison spielen

muß, welches bey einem Adagio besonders gute Wirkung thut. Hat nun der Bratschist, bey dergleichen Umständen, keinen deutlichen und angenehmen Vortrag, so wird durch ihn die schönste Composition verdorben: besonders wenn in einem solchen Stücke eine jede Stimme nur einmal besetzt ist.

5. §. Will man noch weiter gehen, so wird von einem guten Bratschisten erfordert, daß er auch im Stande sey, selbst eine concertirende Stimme, eben so gut als ein Violinist, zu spielen: zum Exempel, ein concertirendes Trio, oder Quatuor. Wer weiß, ob nicht diese schöne Art von Musik iso eben deswegen nicht mehr so, wie ehemals, in der Mode ist: weil nämlich die wenigsten Bratschisten auf ihr Werk so viel Fleiß wenden, als sie sollten. Viele glauben, daß, wenn sie nur etwas wenig vom Tacte und der Eintheilung der Noten verstünden, man von ihnen alsdenn nichts mehreres verlangen könnte. Doch dieses Vorurtheil gereicht zu ihrem eigenen Schaden. Denn wenn sie den gehörigen Fleiß anwenden wollten, könnten sie in einer großen Musik leicht ihr Glück verbessern, und nach und nach weiter hinauf rücken: anstatt daß sie mehrenteils, bis an ihr Ende, der Bratsche nicht los werden. Ja man hat Beyspiele, daß Leute, die sich in der Musik besonders hervorgethan, in ihrer Jugend die Bratsche gespielt haben. Auch nachgehends, da sie schon zu etwas mehrerem tüchtig waren, haben sie sich vielleicht nicht geschämet, dieses Instrument, wenn es die Not erforderte, zu ergreifen. Zum wenigsten empfindet derjenige, so accompagniret, mehr Vergnügen von der Musik, als der, welcher die Concertstimme spielt: und wer ein wahrer Musikus ist, der nimmt Anteil an der ganzen Musik, ohne sich zu bekümmern, ob er die erste oder letzte Partie spiele. [209]

6. §. Vor allen willkührlichen Zusätzen oder Auszierungen in seiner Stimme, muß sich ein guter Bratschist hüten.

7. §. Die Achttheile in einem Allegro muß er mit einem ganz kurzen Bogenstriche, die Viertheile hingegen, mit einem etwas längern spielen.

8. §. Hat er mit den Violinisten einerley Art Noten, sie mögen geschleifet oder gestoßen seyn, so muß er sich nach ihrer Art zu spielen richten, es sey cantabel oder lebhaft. Dieses wird absonderlich nöthig seyn, wenn er ein Ritornell mit den Violinen im Unison zu spielen hat: denn da muß er eben so cantabel und gefällig spielen, als die Violinisten selbst: damit man nicht gewahr werde, daß es verschiedene Instrumente sind. Haben aber seine Noten eine Aehnlichkeit mit dem Basse, so muß er solche eben so ernsthaft als der Bass vortragen.

9. §. In einem traurigen Stücke, muß er seinen Bogenstrich sehr mäßigen, und denselben nicht mit Heftigkeit oder allzugroßer Geschwindigkeit bewegen, keinen harten und unangenehmen Druck mit dem Arme machen, nicht zu stark auf die Seyten drücken, nicht zu nahe am Stege spielen, sondern den Bogen, besonders auf den dicken Seyten, wohl zweene Finger breit davon abwärts führen: s. den II. Abschnitt, 28. §. Die Achttheile im gemeinen geraden, oder

die Viertheile im Allabrevetacte, muß er, in dieser Art langsamer Stücke, nicht zu kurz und trocken, sondern alle unterhalten, angenehm, gefällig, und mit Gelassenheit spielen.

10. §. In einem cantabeln Adagio, so aus Achttheilen und Sechzehnthteilen besteht, auch mit scherzhaften Gedanken untermischt ist, muß der Bratschist alle kurzen Noten mit einem leichten und kurzen Bogenstriche, und zwar nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit der Hand, durch die Bewegung des ersten Gelenkes, ausführen, auch dabey weniger Stärke als sonst gebrauchen.

11. §. Weil eine Bratsche, wenn es ein gutes und starkes Instrument ist, gegen vier, auch wohl sechs Violinen zulänglich ist: so muß der Bratschist, wofern nur etwo zwo oder drey Violinen mit ihm spielen, die Stärke des Tones mäßigen, damit er nicht den übrigen überlegen werde: besonders [210] wenn nur ein Violoncell, und kein Contraviolon sich dabey befindet. Die Mittelstimme, welche, an und vor sich, dem Zuhörer das wenigste Vergnügen machet, darf niemals so stark als die Hauptstimmen gehöret werden. Deswegen muß der Bratschist beurtheilen, ob die Noten, so er zu spielen hat, melodios oder nur harmonios sind. Die erstern kann er mit den Violinen in gleicher Stärke, die andern aber etwas schwächer spielen.

12. §. Hat der Bratschist zuweilen die Grundstimme, so kann er sie etwas stärker als die übrigen Mittelstimmen vortragen. Doch muß er allezeit auf die Concertstimme hören, damit er solche nicht übertäube. Und wenn dieselbe bald stärker bald schwächer spielet, muß er sich gleichfalls mit der Stärke und Schwäche darnach richten, und das Ab- und Zunehmen des Tones mit allen zugleich beobachten.

13. §. Kommen Nachahmungen gewisser Sätze der Haupt- oder der Grundstimme vor, so müssen solche mit der Stimme welcher sie nachahmen in gleicher Stärke gespielt werden. Ein sogenanntes Thema oder Hauptsatz einer Fuge aber, imgleichen sonst jeder Gedanke in einem Concert oder andern Stücke, der öfters wiederholet wird, muß, durch die Stärke des Tones, mit Nachdruck erhoben und markiret werden. Hierher gehören auch die langen Noten, sie seyn Viertheile, halbe, oder ganze Tacte, so auf geschwinde Noten folgen, und einen Aufenthalt in der Lebhaftigkeit machen: besonders die, vor denen ein Kreuz oder Wiederherstellungszeichen steht.

14. §. Wird von dem Bratschisten verlangt, ein Trio oder Quatuor zu spielen, so muß er wohl beobachten, was vor Arten von Instrumenten er gegen sich hat: damit er sich, wegen der Stärke und Schwäche seines Tones, darnach richten könne. Gegen eine Violine kann er fast in einerley Stärke spielen, gegen einen Violoncello und Basson, in gleicher Stärke, gegen einen Hoboe etwas schwächer: weil der Ton gegen die Bratsche dünne ist. Gegen eine Flöte

aber, besonders wenn sie in der Tiefe spielt, muß er die größte Schwäche gebrauchen. [211]

15. §. Ueberhaupt kömmt, bey Ausübung der Bratsche, viel auf eine proportionirliche Stärke und Schwäche des Tones an. Es würde schwer fallen, wenn man alle vorfallende Umstände beschreiben sollte. Deswegen wird von einem Bratschisten eben so viel Beurtheilungskraft erfordert, als von einem der die Grundstimme spielt.

16. §. Wenn der Bratschist, in Ermangelung des Violoncells, ein Trio oder Solo begleitet, muß er, so viel als möglich ist, allezeit eine Octave tiefer spielen, als sonst, wenn er mit dem Basse im Unison geht, und wohl Acht haben, daß er die Oberstimme nicht übersteige: damit die Quinten in der Grundstimme nicht in Quarten verwandelt werden. Er wird also wohl tun, wenn er, bey einem Solo, immer ein Auge auf die Oberstimme richtet, um sich, wenn sie in der Tiefe spielt, auch darnach richten zu können. Z. E. Besetzt, die Oberstimme hätte das eingestrichene A, und der Bass sein höchstes D: wollte der Bratschist dasselbe auf der kleinsten Seyte nehmen, so würde aus der Quinte, so die Stimmen gegen einander machen, die Quarte werden, und also nicht dieselbe Wirkung thun.

17. §. Was übrigens vom Bogenstriche, vom Stoßen und Schleifen, vom Ausdrucke der Noten, vom Staccato, vom stark und schwach Spielen, vom Stimmen, u. s. w. im vorigen, und im letzten Abschnitte vorkömmt, kann sich der Bratschist, eben so wohl, als die Ripien-Violinisten zu Nutzen machen: nicht allein, weil ihm solches alles zu wissen nöthig ist, sondern auch, weil ich vermuthete, daß er nicht immer werde Bratschist verbleiben wollen.



Des XVII. Hauptstücks

[212]

IV. Abschnitt.

Von dem Violoncellisten insbesondere.

1. §. Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielt, thut sehr wohl, wenn er zwey besondere Instrumente hat, eines zum Solo, das andere zum Ripienspielen, bey großen Musiken. Das letztere muß größer, und mit dickern Seyten bezogen seyn, als das erstere. Wollte man mit einem kleinen und schwach bezogenen Instrumente beydes verrichten, so würde

das Accompagnement in einer zahlreichen Musik gar keine Wirkung thun. Der zum Ripienspielen bestimmte Bogen, muß auch stärker, und mit schwarzen Haaren, als von welchen die Seyten schärfer, als von den weißen angegriffen werden, bezogen seyn.

2. §. Der Bogenstrich muß nicht zu nahe bey dem Stege, sondern wohl drey bis vier Finger breit davon abwärts geführt werden, s. den II. Abschnitt, 28. §. Einige streichen mit dem Bogen so, wie es bey der Viola da Gamba üblich ist, nämlich: anstatt des Herunterstrichs, von der linken zur rechten Hand, bey den Hauptnoten, machen sie den Hinauffstrich, von der rechten zur linken, und fangen mit der Spitze des Bogens an. Andere hingegen machen es wie die Violinisten, und fangen denselben Strich mit dem untersten Theil des Bogens an. Diese letztere Art ist bey den Italiänern üblich, und thut nicht nur bey dem Solospielen, sondern auch vornehmlich bey dem Accompagnement, bessere Wirkung als die erste: weil die Hauptnoten mehr Stärke und Nachdruck erfordern, als die durchgehenden: welche ihnen aber, mit der Spitze nicht so, als mit dem untersten Theile des Bogens, gegeben werden können. Ueberhaupt muß der Violoncellist bemühet seyn, einen dicken, runden, und männlichen Ton [213] aus dem Instrumente zu bringen: wozu die Art, wie er den Bogen führt, und ob er denselben nahe oder weit vom Stege hält, ingleichen auch, ob er denselben stark oder schwach auf die Seyten drückt, viel beyträgt. Wollte er bey einer starken Musik die Zärtlichkeit so weit treiben, und sich so wenig hören lassen, daß er, anstatt des Bogens, die Seyten mit einem Flederwische zu berühren schiene, so würde er wenig Lob verdienen. Gewisse kleine Verdrehungen des Leibes, die bey diesem Instrumente nicht allezeit vermieden werden können, wird man ihm hoffentlich zu Gute halten.

3. §. Ein Violoncellist muß sich hüten, daß er nicht, wie ehemals einige große Violoncellisten die üble Gewohnheit gehabt haben, den Bass mit Manieren zu verbrämen, und zur un rechten Zeit seine Geschicklichkeit zu zeigen suche. Denn wofern ein Violoncellist, wenn er die Sektunst nicht versteht, im Basse willkührliche Manieren anbringen will, so thut er noch mehr Schaden, als ein Violinist bey der Ripienstimme: besonders wenn er solche Bässe vor sich hat, über welchen die Hauptstimme in beständiger Bewegung ist, um den simplen Gesang mit Zusätzen auszuführen. Es ist nicht möglich daß einer des andern Gedanken allezeit errathen könne, und wenn auch beyde gleiche Einsicht hätten. Ueberdem ist es ungereimt, den Bass, welcher die Zierrathen der andern Stimme unterstützen und harmoniös machen soll, selbst zu einer Art von Oberstimme zu machen, und ihn seines ernsthaften Ganges zu berauben, dadurch aber die nothwendigen Zierrathen der Oberstimme zu verhindern, oder zu verdunkeln. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß einige melodiose und concertirende Bässe bey einem Solo, etwas von Zufase leiden, wenn nur der Ausführer des Basses genugsame

Einsicht hat, und weiß, an welchem Orte es sich thun läßt: und wenn bey solcher Gelegenheit, etwas von Zierrathen auf eine geschickte Art hinzugefüget wird, so wird die Sache desto vollkommener. Doch wenn der Violoncellist sich auf seine Wissenschaft nicht hinlänglich verlassen kann: so ist ihm zu rathen, daß er lieber den Bass so spiele, wie ihn der Componist gesetzt hat, als daß er aus Unwissenheit sich in die Gefahr begeben, viele ungereimte und übelklingende Noten zuzusetzen. Ein geschickter Zusatz von Zierrathen findet nirgends als bey einem Solo statt. Doch müssen zu der Zeit, wenn die Hauptstimme, bey simplen Noten, nothwendig etwas zusetzen muß, die Noten des Basses ganz ohne allen willkürlichen Zierrath vorgetragen werden. Hat aber der Bass Nachah-[214] mungen, so kann der Violoncellist eben dieselben Manieren, die ihm vorgemacht worden sind, nachmachen. Hat die Hauptstimme Pausen, oder haltende Noten, so kann er gleichfalls den Bass auf eine angenehme Art verändern: wenn nur die Hauptnoten im Basse nicht verdunkelt werden, und die Veränderungen so beschaffen sind, daß sie keine andere Leidenschaft ausdrücken, als das Stück erfordert. Deswegen muß der Violoncellist beständig suchen, dem Vortrage dessen so die Hauptstimme spielt, so wohl in der Stärke und Schwäche des Tones, als in Ausdrückung der Noten, nachzuahmen. Bey einer vollstimmigen Musik aber, ist den Violoncellisten ganz und gar nicht erlaubt, willkürlich etwas zuzusetzen: nicht allein, weil die Grundstimme ernsthaft und deutlich gespielt werden muß, sondern auch, weil solches, wenn es die übrigen Bässe eben so machten, eine große Verwirrung und Undeutlichkeit verursachen würde.

4. §. Bey einem traurigen Adagio, müssen die langsamen Noten, nämlich die Achttheile im gemeinen geraden, und die Viertheile im Allabrevetacte, mit einem gelassenen Bogenstriche gespielt werden. Man muß dabey nicht mit dem Bogen, in einer Hastigkeit und Eil, bis an seine Spitze fahren: denn dieses würde den Affect der Traurigkeit verhindern, und das Gehör beleidigen. Im Allegro müssen die Viertheile unterhalten, oder nourissant, und die Achttheile ganz kurz gespielt werden. Im Allegretto so im Allabrevetacte gesetzt ist, geht es eben so. Ist aber das Allegretto im gemeinen geraden Tacte gesetzt, so werden die Achttheile unterhalten, und die Sechzehnthteile kurz gespielt. Die kurzen Noten müssen nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit der Hand allein, und zwar durch die Bewegung des ersten Gelenks derselben gespielt werden: wovon im zweyten und sechsten Abschnitte ein mehreres zu ersehen ist.

5. §. Alle Noten müssen in der Lage, so wie sie gesetzt sind, gespielt, und nicht einige bald eine Octave höher, bald eine tiefer genommen werden, besonders diejenigen, mit welchem die übrigen Stimmen im Unison mit gehen. Denn dergleichen Arten von Modulationen bestehen aus einer förmlichen Bassmelodie: und diese kann und darf auf keine Art verändert werden. Würden dergleichen Noten auf dem Violoncell eine Octave tiefer gespielt, als sie gesetzt

find: so würde die Entfernung gegen die Violi-[215]nen nicht nur zu weit seyn, sondern die Noten würden auch zugleich die gehörige Schärfe und Lebhaftigkeit, so darinne gesucht wird, verlieren. Andere Bassnoten, die nicht mit den übrigen Stimmen im Unison gehen, leiden noch eher, daß man dann und wann, wenn kein Contraviolon zugegen ist, eine Octave tiefer spiele: doch müssen es nicht melodiöse, sondern nur harmoniöse, das ist, solche Gänge seyn, welche für sich keine eigene Melodie machen, sondern nur zum Grunde der obersten Melodien dienen. Die Sprünge, in die Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, auf- oder unterwärts, müssen nicht umgekehret werden: weil diese Sprünge öfters zu Bildung einer gewissen Melodie dienen, auch selten ohne Absicht von dem Componisten gesetzt werden, s. Tab. XXII. Fig. 53. Eine

[Tab. XXII.] Fig. 53.



gleiche Bewandniß hat es, wenn ein Gang von einem halben oder ganzen Tacte öfters wiederholet wird, doch so, daß dieselben Noten einmal um das andere, eine Octave tiefer oder höher gesetzt sind, s. Tab. XXII. Fig. 54.

Fig. 54.



Ein solcher Bass muß gespielt werden wie er geschrieben ist. Denn wenn man diese Sprünge umkehren wollte, würde ein ganz anderer Sinn herauskommen.

6. §. Weil der Violoncell, unter allen Bässen, den schärfsten Ton hat, und seine Stimme am deutlichsten ausdrücken kann, so hat sein Spieler auch vor andern den Vortheil voraus, daß er, bey Ausdrückung des Lichts und Schattens, den übrigen Stimmen helfen, und der ganzen Sache einen Nachdruck geben kann. Von ihm hängt am meisten ab, in einem Stücke das Zeitmaaß bey seiner Richtigkeit, und die Lebhaftigkeit zu unterhalten, das Piano und Forte zur gehörigen Zeit auszudrücken, die verschiedenen Leidenschaften, welche in einem Stücke erregt werden sollen, zu unterscheiden und kennbar zu machen, und also dem Concertisten sein Spielen zu erleichtern. Er muß also weder eilen, noch nachschleppen, sondern seine Gedanken mit beständiger Aufmerksamkeit, so wohl auf die Pausen, als auf die Noten richten: damit man nicht genöthiget

werde, ihn zu erinnern, wenn er nach einer Pause wieder anfangen, oder wenn er schwach oder stark spielen soll. Denn es ist bey einer Musit sehr unangenehm, wenn nach einer Pause, bey einem neuen Eintritte, nicht alle Stimmen zugleich mit Ernst anfangen, oder wenn das Piano oder Forte nicht bey der Note, wo es geschrieben ist, beobachtet wird: besonders wenn es an dem Basse fehlet, welcher der Sache den größten Ausschlag geben muß. [216]

7. §. Wofern der Violoncellist die Sextkunst, oder zum wenigsten etwas von der Harmonie versteht, so ist es ihm ein Leichtes, die verschiedenen Leidenschaften, welche in einem Stücke von dem Componisten ausgedrückt sind, mit dem Concertisten zugleich zu erheben und kennbar zu machen. Dieses wird von der begleitenden Stimme eben so wohl als vom Concertisten gefodert, und ist eine vorzügliche Schönheit des Uccompagnements. Denn wenn nur einer seine Stimme gut, der andere aber kaltfinnig und nachlässig vorträgt, so widerspricht der eine, so zu reden, dem, was der andere bejahet: und die Zuhörer haben, wo nicht Verdruß, doch nur das halbe Vergnügen. Hierzu kann der Violoncellist leicht gelangen, wenn es ihm nicht an der Empfindung fehlet, und wenn er nicht auf seine Stimme allein, sondern auf das Ganze die gehörige Aufmerksamkeit richtet. Er muß sich hiernächst diejenige Art Noten bekannt machen, welche vor andern markiret und erhoben werden müssen. Diese sind, erstlich diejenigen, welche Dissonanzen über sich haben, als: die Secunde, die falsche Quinte, die übermäßige Sexte, die Septime, oder die Noten, welche durch das Kreuz oder das Wiederherstellungszeichen außerordentlicher weise erhöht, oder durch dieses, und das runde b, erniedriget werden. Auch gehöret hierher, wenn die Oberstimme eine Cadenz machet, und der Bass ordentlicher Weise eine Quarte über sich, oder eine Quinte unter sich zu springen hat, um mit der Oberstimme in die Octave zu gehen, derselbe aber durch einen Betrug oder sogenannten inganno, nur eine Stufe höher oder tiefer geht: z. E. die Oberstimme cadenzirte ins C, und der Bass hätte anstatt der Octave vom C, die Terze von unten, als A, As, oder die falsche Quinte Fis, nachdem es die Tonart erfordert, s. Tab. XXII. Fig. 55. Hier thut es nun eine sehr gute Wirkung, wenn die hier erwähnten Noten: A, As, Fis, mit dem Violoncell markiret, und etwas stärker als die vorhergehenden Noten angegeben werden. Wenn es aber in einem Stücke, besonders in einem Adagio, zur Hauptcadenz geht, so kann der Violoncellist mit den vorhergehenden zwo, drey, oder vier Noten, auf gleiche Weise verfahren, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf dieselbe zu lenken, s. Tab. XXII. Fig. 56.

[Tab. XXII.] Fig. 55.

Fig. 56.



8. §. Bey Ligaturen oder gebundenen Noten, kann er die zweyte, worüber mehrentheils die Secunde und Quarte gesetzt wird, durch die Verstärkung des Tones wachsen lassen, doch darf er den Bogen nicht dabey rücken. [217]

9. §. Wenn in einem Presto, welches mit vieler Lebhaftigkeit gespielt werden muß, verschiedene Achttheile, oder sonst kurze Noten, auf einerley Tone vorkommen, so kann er die erste im Tacte durch einen Druck mit dem Bogen markiren.

10. §. Punctirte Noten muß er allezeit ernsthafter und schwerer mit dem Bogen spielen, als der Violinist: die folgenden doppelt geschwänzten hingegen, müssen ganz kurz und scharf vorgetragen werden, es sey im geschwinden oder langsamen Zeitmaasse.

11. §. Wenn an einem Violoncell Bände [Bünde] sind, wie bey der Viola da Gamba üblich ist: so muß der Violoncellist, bey denen mit b bezeichneten Tönen, die Seyten, mit den Fingern, ein wenig über die Bände hinaus, und zwar etwas stärker niederdrücken, um solche so viel höher zu greifen, als es ihr Verhalt, gegen die mit Kreuzen bezeichneten Töne erfordert, nämlich um ein Komma.

12. §. Das Solospielen ist auf diesem Instrumente eben nicht eine so gar leichte Sache. Wer sich hierinne hervorthun will, der muß von der Natur mit solchen Fingern versehen seyn, die lang sind, und starke Nerven haben, um weit aus einander greifen zu können. Wenn sich aber diese nothwendigen Eigenschaften, nebst einer guten Anweisung zugleich beyammen finden, so kann, auf diesem Instrumente, sehr viel Schönes hervorgebracht werden. Ich habe selbst einige große Meister gehört, die auf diesem Instrumente bey nahe Wunder gethan haben. Wer den Violoncell als ein Liebhaber ausübet, dem steht es mit Rechte frey, dasjenige am meisten darauf zu treiben, was ihm das meiste Vergnügen machet: wer aber sein Hauptwerk davon zu machen gedenket, der thut wohl, wenn er sich vor allen Dingen erst bemühet ein guter Accompanist zu werden: denn dadurch wird er bey der Musik nützlicher und brauchbarer seyn. Wollte er aber, ehe er noch einen Riepienbaß recht auszuführen wüßte, so gleich zum Solospielen eilen, und vielleicht deswegen sein Instrument so schwach beziehen, daß man ihn bey dem Accompanement nicht hören könnte, so würde ihm die Musik wenig Dank schuldig seyn. Er würde vielmehr von einem und dem andern Liebhaber der Musik, der sich so wohl im Solospielen als Accompaniren hervor thut, beschämert werden. [218] Das gute Accompanement ist das vornehmste, so von diesem Instrumente eigentlich erfordert wird. Wenn nicht das Accompaniren und Solospielen in gleichem Grade der Vortrefflichkeit stehen, so thut ein guter Accompanist bey einem Orchester mehr Dienste, als ein mittelmäßiger Solospieler. Die Kunst wohl zu begleiten aber, läßt sich weder für sich allein, noch auch bloß in großen Musiken erlernen. Wer sich

darinne recht fest setzen will, muß viele geschickte Leute insbesondere accompagniren: und wenn er sich nicht verdrüßen läßt, bisweilen Erinnerungen anzunehmen, so wird sein daraus zu hoffender Vortheil desto größer seyn. Denn es wird doch kein Meister gebohren: sondern es muß immer einer von dem andern lernen.



Des XVII. Hauptstücks

V. Abschnitt.

Von dem Contraviolonisten insbesondere.

1. §. Mit dem großen Violon geht es, wie mit der Bratsche. Er wird ebenfalls von Vielen, nicht in dem Werthe, und von der Nothwendigkeit gehalten, welche er doch, wenn er anders gut gespielt wird, in einer großen Musik verdienet. Es kann seyn, daß die meisten, welche zu diesem Instrumente gebraucht werden, vielleicht nicht das gehörige Talent haben, sich auf andern Instrumenten die sowohl Fertigkeit als Geschmack erfodern, hervor zu thun. Indessen bleibt es doch eine ausgemachte Sache, daß der Contraviolonist, sollte er auch den feinen Geschmack des Spielens nicht so gar nöthig haben, dennoch die Harmonie verstehen, und kein schlechter Musikus seyn muß. Denn er ist nebst dem Violoncellisten gleichsam das Gleichgewicht, um das Zeitmaaß, in einer [219] großen Musik, besonders in einem Orchester, wo einer den andern nicht allezeit sehen, noch recht hören kann, zu erhalten.

2. §. Hierzu wird eine besondere Deutlichkeit im Spielen erfodert; welche aber die wenigsten auf diesem Instrumente besitzen. Vieles kömmt dabey auf ein gutes Instrument an, Vieles aber auch auf den Spieler. Ist das Instrument allzugroß, oder allzustark bezogen, so klingt es undeutlich, und ist dem Gehöre nicht vernehmlich. Weiß der Spieler mit dem Bogenstriche nicht so, wie es das Instrument erfodert, umzugehen, so bleibt derselbe Fehler.

3. §. Das Instrument an sich, thut bessere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, sondern nur mit vier Seyten bezogen ist. Denn die fünfte Seyte müßte, wenn sie mit den andern in rechtem Verhalte stehen sollte, schwächer als die vierte seyn, und würde folglich einen viel dünnern Ton, als die andern, von sich geben. Solches würde aber nicht nur bey diesem

Instrumente schädlich seyn, sondern auch auf dem Violoncell und der Violine, im Fall man solche mit fünf Seyten beziehen wollte. Der sogenannte deutsche Violon von fünf bis sechs Seyten, ist also mit Recht abgeschaffet worden. Sind bey einer Musit zweene Contraviolone nöthig, so kann der zweyte etwas größer, als der erste seyn: und was demselben an der Deutlichkeit abgeht, ersetzt er alsdenn an der Gravität.

4. §. Eine große Hinderung an der Deutlichkeit machet es, wenn auf dem Griffbrette keine Bände [Bünde] sind. Einige halten zwar dieses für einen Ueberfluß, und wohl gar für schädlich. Allein diese falsche Meynung wird durch so viele geschickte Leute, welche mit Bänden alles nur mögliche auf diesem Instrumente rein und deutlich heraus bringen, satzsam widerleget. Die unumgängliche Nothwendigkeit, daß auf diesem Instrumente, wenn es anders deutlich klingen soll, Bände seyn müssen, ist ganz leicht zu erweisen. Man weiß, daß eine kurze und dünne Seyte, wenn sie straff gespannt ist, die Vibration, oder den Schwung viel schneller und enger machet, als eine lange und dicke Seyte. Drückt man nun eine lange und dicke Seyte, die nicht so straff als eine kurze gespannt werden kann, auf das Griffbret, so schlägt die Seyte, weil ihre Zitterung einen weitem Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz. [220] Dieses hemmet nun nicht allein die Vibration, sondern verursacht auch noch über dieses, daß die Seyte nachsingeret, und noch einen Nebenton hören läßt, und also der Ton dumpfich und undeutlich wird. Die Seyten liegen zwar, vermöge des Steges und Sattels, auf dem Violon schon höher als auf dem Violoncell, damit der Rückschlag der Seyten das Griffbret nicht berühren soll: allein dieses ist alsdenn, wenn die Seyten mit den Fingern niedergedrückt werden, noch nicht hinlänglich. Sind aber Bände auf dem Griffbrette, so wird diese Hinderniß gehoben. Die Seyten werden alsdenn, durch das Band, mehr in die Höhe gehalten, und können also ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichen Ton, der im Instrumente liegt, von sich geben. Die Bände geben auch noch diesen Vortheil, daß man die Töne reiner als ohne dieselben greifen kann, und daß die Töne, bey welchen man, um sie anzugeben, die Finger aufsetzen muß, mit den bloßen Seyten im Klange mehr Aehnlichkeit behalten. Wollte man hierwider einwenden, daß die Bände wegen der Subsemitone, die man alsdenn nicht unterscheiden könnte, hinderlich wären: so dienet zur Antwort, daß solches auf dem Contraviolon nicht so schädlich als auf dem Violoncell ist, weil man den Unterschied, so sich zwischen denen mit Kreuz oder b bezeichneten Tönen befindet, in der äußersten Tiefe, nicht so, wie bey den hohen Tönen auf andern Instrumenten, bemerket.

5. §. Der Bogenstrich muß auf diesem Instrumente ohngefähr gegen sechs Finger breit vom Stege abwärts, und sehr kurz geführt, und wenn es die Zeit leidet von der Seyte abgesetzt werden: damit die langen und dicken

Seyten ihren gehörigen Schwung machen können. Er muß auch mehrentheils mit dem untersten Theile, bis in die Mitte des Bogens, und mit einem Rucke gemachet, nicht aber hin und her gesäget werden: ausgenommen in ganz traurigen Stücken, allwo der Bogen zwar kurz, doch aber nicht mit solcher Hastigkeit gebraucht wird. Die Spitze des Bogens thut überhaupt, außer dem Piano, wenig Wirkung. Wenn eine Note besonders markiret werden soll, muß solches mit dem Bogen rückwärts, von der linken zur rechten Hand geschehen: weil der Bogen alsdenn, um einen Nachdruck zu geben, mehr Kraft hat. Doch will ich die oben gedachten kurzen Bogenstriche, welche wegen der Deutlichkeit des Tones erfordert werden, nur bey Noten welche Pracht und Lebhaftigkeit ersodern, verstanden wissen. Ich nehme aber hievon aus: [221] die langen Noten, als halbe und ganze Tacte, welche öfters in geschwinden Stücken mit untermischet werden, es mag ein Hauptfaß, oder solche Noten seyn, welche einen besondern Nachdruck verlangen, ferner die geschleiften Noten, die entweder einen schmeichelnden oder traurigen Affect ausdrücken sollen, und welche der Contraviolonist eben so unterhalten und gelassen, als der Violoncellist, ausdrücken muß.

6. §. Der Violonist muß sich einer guten und bequemen Applicatur, oder Uebersetzung der Finger befleißigen, damit er das, was in die Höhe gesetzt ist, so, wie der Violoncellist mitspielen kann, um die melodiosen Bässe nicht zu verstümmeln, besonders den Unison, als welcher in eben der Lage, wie er gesetzt ist, auf einem jeden Instrumente, und folglich auch auf dem Contraviolon, gespielt werden muß. Man besche deswegen das Exempel bey dem 5. §. im Abschnitte von dem Violoncellisten, Tab. XXII. Fig. 53. und 54. [S. S. 162.] Sollte ein dergleichen Faß etwa höher gesetzt seyn, als der Violonist mit seinem Instrumente kommen könnte, wiewohl er schwerlich bis über das eingestrichene G gehen wird, welches doch einige brave Violonisten rein und deutlich angeben und brauchen können: so muß der Violonist, in solchem Falle, lieber die ganze Stelle überhaupt eine Octave tiefer spielen, als die Melodie auf eine ungeschickte Art zertrennen.

7. §. Wenn in einem Basse solche Passagen vorkämen, die der Violonist, wegen großer Geschwindigkeit, deutlich zu spielen nicht im Stande wäre, so kann er von einer jeden Figur, sie mag zwey- oder dreyimal geschwänzet seyn, die erste, dritte, oder letzte Note spielen. Er muß sich nur allezeit nach den Hauptnoten, so eine Basmelodie ausmachen, zu richten suchen. Folgende Exempel geben darzu Anleitung, s. Tab. XXIII. Fig. 1, 2, und 3. [S. folg. Seite.] Außer dergleichen, in großer Geschwindigkeit nicht einem Jeden bequemen Passagen aber, ist der Violonist verbunden alles mitzuspielen. Wollte er von vier auf einerley Tone vorkommenden Achttheilen, wie einige zuweilen thun, zumal wenn sie ein Stück accompagniren müssen, das sie nicht selbst gesetzt haben, immer das erste anschlagen, und drey vorbehey gehen lassen, so weiß ich nicht wie er der Nachrede einer Faulheit oder Lücke entgehen könnte.

Tab. XXIII. Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



[222] 8. §. Ueberhaupt muß der Vortrag des Contraviolonisten ernsthafter seyn, als der übrigen Vässe ihrer. Die kleinen feinen Auszierungen werden zwar von ihm nicht gefodert: dagegen aber muß er sich beständig bemühen, dem, was die andern spielen, einen Nachdruck und Gewicht zu geben. Er muß das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücken, das Zeitmaß genau beobachten, weder eilen, noch zögern, seine Noten fest, sicher, und deutlich vortragen, sich vor dem Krazen des Bogens in Acht nehmen, welches absonderlich bey diesem Instrumente ein häßlicher Uebelstand ist, und wenn er höret, daß bald ernsthaft, bald scherzhaft, bald schmeichelnd, bald traurig, bald lustig oder frech, und wie es auch seyn mag, gespielt wird, muß er allezeit auch das Seinige mit beyzutragen bemühet seyn, nicht aber aus Kalkfimmigkeit, diejenigen Wirkungen, welche man im Ganzen hervorzubringen suchet, verhindern. Allezeit, absonderlich aber in Concerten, muß er richtig pausiren, damit er, wenn die Ritornelle eintreten, zu gehöriger Zeit mit dem Forte mit Nachdruck einfallen könne, und nicht, wie einige thun, erst einige Noten vorbeÿ gehen lasse. Was übrigens in diesem ganzen Hauptstücke, so wohl insbesondere als überhaupt abgehandelt wird, davon kann er sich noch Vieles, welches hier zu wiederholen der Raum nicht leidet, zu Nutzen machen.



Des XVII. Hauptstücks

[223]

VI. Abschnitt.

Von dem Clavieristen insbesondere.

1. §. Nicht alle, die den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muß durch Regeln, das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.

2. §. In das erstere mich einzulassen, ist meine Absicht nicht: weil es darinne an Anweisung nicht fehlet. [*] Wegen des letztern aber, will ich, weil es zu meinem Zwecke gehöret, mit Erlaubniß der Herren Clavieristen, nur in der Kürze etwas weniges erinnern, das übrige aber, einem jeden geschickten und erfahrenen Clavierspieler, zum weitern Nachdenken anheim stellen.

3. §. Es ist, wie oben gesagt worden, möglich, daß einer der die Wissenschaft des Generalbasses aus dem Grunde inne hat, dennoch ein schlechter Accompagnist seyn könne. Der Generalbaß erfordert, daß die Stimmen, welche der Spieler über den Baß, aus dem Stegreife, und nach Anleitung der Signaturen hinzusetzet, nach den Regeln, und als wenn solche auf dem Papiere geschrieben stünden, gespielt werden müssen. Die Kunst zu begleiten, erfordert nicht nur dieses, sondern auch noch viel ein mehrers.

4. §. Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist, daß man allezeit vierstimmig spiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet, wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rech-[224]ten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt. Denn so wenig ein Componist zu allen Melodien, ein drey- vier- oder fünfstimmiges Accompanement der In-

[*] Als Ergänzung s. die Generalbaßschulen von J. D. Heinichen (1711; 1728 umgearbeitet), J. Mattheson (Große [1731], Kleine [1735] Generalbaßschule), F. W. Marpurg (1755), G. A. Sorge (1760), und die Klavierschulen von Marpurg (Die Kunst das Clavier zu spielen, 1761), Ph. Em. Bach, (Versuch 2c. II. Teil, 1762), S. Pöhllein (1765 u. sp.), D. G. Türk (1789). Eine dankenswerte Uebersicht über Inhalt und Wert dieser und anderer gleichzeitiger Klavier-Schulwerke giebt W. Niemann in der 4. Aufl. von A. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels“, S. 53 ff. (C. F. Rahnt Nachf.).

strumente setzen kann noch muß, wofern dieselben nicht unverständlich, oder verdunkelt werden sollen: eben so wenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Claviere: weswegen ein Accompagnist sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses richten muß.

5. §. Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlangt in diesem Stücke schon einige Mäßigung, besonders unter den concertirenden Stellen. Man muß alsdem Acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den andern Instrumenten begleitet werden, ob die concertirende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele, ob sie aneinander hangende und singende, oder springende Noten, oder Passagen auszuführen habe, ob die Passagen gelassen oder feurig gespielt werden, ob dieselben consonirend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissoniren, ob der Bass eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat, ob die geschwinden Noten des Basses stufenweise oder springend gesetzt sind: oder ob sie zu vieren oder achten auf einerley Tone vorkommen, ob Pausen, oder lange und kurze Noten unter einander vermischet sind, ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielt werden muß, oder ob es ein Adagio affai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso, u. s. w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfordert. Wird solcher von einem jeden recht beobachtet: so thut auch das Stück bey den Zuhörern die gesuchte Wirkung.

6. §. Bey einem Trio muß der Clavierist sich nach den Instrumenten, die er zu begleiten hat, richten, ob solche schwach oder stark sind, ob bey dem Claviere ein Violoncell ist, oder nicht, ob die Composition galant oder gearbeitet ist, ob der Clavicymbal stark oder schwach, auf- oder zugedecket ist, und ob die Zuhörer nahe oder entfernt sind. Denn der Clavicymbal rauschet und klingt zwar stark in der Nähe, in der Ferne [225] aber wird er nicht so stark als andre Instrumente gehört. Wenn der Clavierist einen Violoncell neben sich hat, und schwache Instrumente begleitet, kann er mit der rechten Hand einige Mäßigung gebrauchen, besonders bei einer galanten Composition, und noch mehr wenn eine Stimme pausiret, und die andere allein spielt: bey starken Instrumenten aber, und wenn das Stück sehr harmoniös und gearbeitet ist, auch wenn beyde Stimmen zugleich spielen, kann er viel vollstimmiger greifen.

7. §. Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Bescheidenheit erfordert: und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen,

ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit spielen soll, sehr viel auf den Accompagnisten an, weil dieser dem Solospieler so wohl einen Muth machen, als ihm denselben benehmen kann. Wenn der Accompagnist im Zeitmaasse nicht recht sicher ist, und sich entweder bey dem Tempo rubato, und durch das Verziehen der Manieren, welches eine Schönheit im Spielen ist, zum Zögern, oder, wenn anstatt einer Pause die folgende Note vorausgenommen wird, zum Eilen verleiten läßt, kann er den Solospieler nicht nur aus seinem Concepte bringen, sondern er versetzet ihn auch in ein Mißtrauen gegen ihn, den Accompagnisten, und macht ihn furch[t]sam, weiter etwas mit Verwegenheit und Freyheit zu unternehmen. Auf gleiche Art ist der Accompagnist zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet, oder wenn er mit derselben, am unrechten Orte, melodios spielet, oder harpeggiret, oder sonst Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget, oder wenn er das Piano und Forte mit dem Solospieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket, sondern alles ohne Affect, und in einerley Stärke spielet.

8. §. Was hier von der Begleitung der Instrumentalstücke gesagt worden ist, kann größtentheils auch auf die Begleitung der Singstücke angewendet werden.

9. §. Das stark und schwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Clavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrückt werden, als auf dem Instrumente, welches man Piano-forte nennet, allwo die Seyten nicht mit Federn gerissen, sondern durch Hämmer angeschlagen werden: dessen ungeachtet aber, kömmt doch, bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an. Man kann [226] sich deswegen auf demselben, bey dem Piano, so wohl durch die Mäßigung des Anschlages, als durch die Verminderung der Stimmen, und bey dem Forte, durch stärkeres Schlagen, und durch die Vermehrung der Stimmen in beyden Händen, helfen.

10. §. Verschiedene Noten, so einen Nachdruck erfodern, muß der Accompagnist mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anzuschlagen, und von andern Noten, welche dieses nicht verlangen, zu unterscheiden wissen. Hierher gehören die langen Noten, so unter geschwindere vermischet sind, ferner die Noten mit welchen ein Hauptsatz eintritt, und denn hauptsächlich die Dissonanzen. Die langen Noten, zu welchen die Octave tiefer zugleich mit angeschlagen werden kann, unterbrechen die Lebhaftigkeit der Melodie. Das Thema erfodert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um seinen Eintritt desto deutlicher zu machen: und die Dissonanzen dienen eigentlich zum Mittel, die unterschiedenen Leidenschaften abzuwechseln.

11. §. Es kommen zwar im Accompanement öfters noch andere lange Noten vor, so eigentlich keinen besondern Ausdruck erfodern, sondern nur die Melodie begleiten, oder in Ruhe setzen. Von diesen ist hier die Rede nicht.

Es kömmt hier vielmehr auf diejenigen Noten an, welche eine geschwinde und heftige Bewegung, so wohl durch Consonanzen als Dissonanzen, unterbrechen, doch aber in der Folge gleich wieder durch andere geschwindere Noten abgewechselt werden. Ferner gehören hierher die Noten, vermittelst welcher der Bass die Cadenz der Hauptstimme unterbricht, um einen sogenannten Betrug (*inganno*) zu begehen, weiter die Noten so zur Hauptcadenz vorbereiten, ferner diejenigen Noten, welche durch ein Kreuz, oder Wiederherstellungszeichen, um einen kleinen halben Ton, erhöht werden, und die gemeiniglich die kleine Quinte und Sexte über sich haben, und denn ferner die, welche durch das runde *b* erniedriget werden, wie bereits im vorigen Abschnitte dem Violoncellisten gesagt worden ist. Aus dem nun was hier angeführet worden, können noch mehr andere dergleichen Vorfälle entdeckt werden: wenn man nur ein jedes Stück in seinem Zusammenhange, und mit rechter Aufmerksamkeit, betrachtet, und das Absehen der Musik, welche die Leidenschaften beständig erregen, und wieder stillen soll, nicht aus dem Gedächtnisse kommen läßt. [227]

12. §. Eben diese Erregung der abwechselnden Leidenschaften, ist auch die Ursache, warum die Dissonanzen überhaupt stärker als die Consonanzen angeschlagen werden müssen. Die Consonanzen setzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe, und Zufriedenheit: die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß. Wie nun ein niemals unterbrochenes Vergnügen, es sey von welcher Art es wolle, unsere Empfindungskräfte dermaassen schwächen und erschöpfen würde, daß das Vergnügen endlich aufhören würde ein Vergnügen zu seyn: also würden auch lauter Consonanzen, in einer lange auf einander folgenden Reihe, dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verursachen, wenn sie nicht dann und wann mit Uebelklängen, dergleichen die Dissonanzen sind, vermischt würden. Iemehr nun eine Dissonanz im Spielen von den andern Noten unterschieden, und empfindlich gemacht wird, iemehr greift sie das Gehör an. Je verdrüßlicher aber die Sache ist, welche unser Vergnügen stöhret, je angenehmer kommt uns das darauf folgende Vergnügen vor. Je härter also der Verhalt der Dissonanzen ist, je gefälliger ist ihre Auflösung. Ohne diese Vermischung des Wohlklanges und des Uebelklanges, würde in der Musik kein Mittel übrig seyn, die verschiedenen Leidenschaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu stillen.

13. §. Wie aber der Verdruß nicht immer von einerley Heftigkeit seyn kann, also haben auch von den Dissonanzen, einige mehr, einige weniger Wirkung, und muß also davon immer eine stärker als die andere angeschlagen werden. Die None, die None und Quarte, die None und Septime, die Quinte und Quarte, sind dem Gehöre nicht so empfindlich, als die Quinte mit der großen Sexte, die falsche Quinte mit der kleinen Sexte, die falsche Quinte mit der großen Sexte, die kleine Septime mit der kleinen oder großen Terze, die große

Septime, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, die übermäßige Septe, die große Sekunde mit der Quarte, die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte. Die erstern erfordern also deswegen bey weitem nicht den Nachdruck im Accompanement, als die letztern. Unter diesen letztern aber, ist wieder noch ein Unterschied zu machen. Die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, [228] die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte, die falsche Quinte mit der großen Septe, die übermäßige Septe, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, erfordern noch mehr Nachdruck als die übrigen, und müssen deswegen von dem Accompanisten, vermittelst eines stärkern Anschlags, noch kräftiger vorgetragen werden.

14. §. Um die Sache noch deutlicher zu machen, will ich über die vor erwähnten Dissonanzen, und über den Unterschied ihres Ausdrucks, in Ansehung der Mäßigung und Verstärkung, ein Exempel beyfügen, s. Tab. XXIV, Fig. 1, [S. Anhang] woraus man deutlich wird ersehen können, daß das Piano und Forte, um die Affecten gehörig auszudrücken, bey der Ausführung, eines der nöthigsten Dinge sey. Man spiele dieses Exempel etliche mal, so, wie es mit dem Piano, Pianissimo, Mezzo forte, Forte, und Fortissimo bezeichnet ist: (*) hernach wiederhole man es in einerley Stärke des Tones, und gebe dabey, sowohl auf die Verschiedenheit der Ziffern, als auch auf die eigene Empfindung wohl Achtung. Ich bin versichert, wenn man sich nur erst ein wenig, ohne Vorurtheil, an diese Art zu accompagniren gewöhnet hat, wenn man die verschiedenen Wirkungen der Dissonanzen erkennen lernet, wenn man auf die Wiederholungen der Gedanken, auf die haltenden Noten, welche die Lebhaftigkeit unterbrechen, auf die Betrugsgänge, so öfters bey den Cadenzen vorkommen, und auf die Noten, welche zu einer fremden Tonart führen, und die durch das Kreuz oder eckigte b erhöht, oder aber durch das runde b erniedriget werden, genau Acht hat, ich bin versichert, sage ich, daß man alsdenn das Piano, Mezzoforte, Forte, und Fortissimo, ohne daß es dazu geschrieben ist, sehr leicht wird errathen können. Ich theile dem oben gesagten zu Folge, die Dissonanzen, in Ansehung ihrer Wirkungen, und des darnach einzurichtenden Anschlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Classen ein. Die erste bezeichne ich mit mezzo forte, die zweyte mit forte, und die dritte mit fortissimo. Zur ersten Classe mezzo forte kann man rechnen:

- Die Secunde mit der Quarte,
- Die Quinte mit der großen Septe,
- Die große Septe mit der kleinen Terze,
- Die kleine Septime mit der kleinen Terze,
- Die große Septime.

Zur zweyten Classe forte gehören:

Die Secunde mit der übermäßigen Quarte,

Die falsche Quinte mit der kleinen Sexte.

Der dritten Classe fortissimo zähle man zu:

Die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,

Die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte,

Die falsche Quinte mit der großen Sexte,

Die übermäßige Sexte,

Die mangelhafte Septime,

Die große Septime mit der Secunde und Quarte.

Ich habe zu diesem Beyspiele ein Adagio erwählet, denn dieses Zeitmaaß ist, zu genauer und deutlicher Ausdrückung der Verschiedenheit der Dissonanzen, das bequemste. Ich setze dabey voraus, daß man die consonirenden Accorde des Adagio zu einem Solo nicht in der äußersten Stärke, sondern überhaupt mezzo piano accompagniren müsse, damit man den Vortheil behalte, wo es nöthig ist, schwächer und stärker spielen zu können. Wenn aber an einigen Orten piano oder pianissimo dabey gesetzt ist, so müssen alsdenn, die darinne vorkommenden Dissonanzen, mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrückt werden, dergestalt, daß beym Pianissimo die Dissonanzen aus der dritten Classe, nur die Stärke von der ersten, und beym Piano die Stärke von der zweyten Classe bekommen: die übrigen aber nach diesem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn solcher mit einer allzu großen Heftigkeit geschähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken. Man will durch diese Art zu accompagniren, eine Nachahmung der Menschenstimme, und solcher Instrumente, welche das Wachsen und Verlieren des Tones in ihrer Gewalt haben, anstellen. Es muß aber freylich auch, bey dieser Art mit dem Clavichymbal zu accompagniren, die gute Beurtheilungskraft, und eine feine Empfindung der Seele, ein Vieles wirken. Wenn diese beyden Stücke fehlen, der wird es darinne nicht weit bringen: es sey denn, daß er sich durch ein ernstliches Bemühen, und durch viele Erfahrung dazu fähig machte: weil man durch Fleiß sich Erkenntniß zuwege bringen, durch Erkenntniß aber der Natur zu Hülfe kommen kann.

(*) S. d. Anmerkung zum 19. §. des folgenden Abschnitts. [230]

15. §. Noch ist zu bemerken, daß wenn mehrere Dissonanzen von verschiedener Art auf einander folgen, und Dissonanzen in Dissonanzen aufgelöst werden, man auch den Ausdruck durch Verstärkung des Tones, und Vermehrung der Stimmen, immer mehr und mehr wachsen, und zunehmen lassen müsse. Daß aber die Quinte und Quarte, die None und Septime, die None und Quarte, und die Septime, wenn sie mit der Sexte und Quarte abwechselt, oder wenn sie über einer durchgehenden Note steht, keinen besondern Ausdruck erfordern, wird man nicht allein aus dem vorhabenden Exempel, sondern auch, und

zwar noch vielmehr, durch die eigene Erfahrung und Empfindung fattsam erkennen können. Denn die Dissonanzen sind, wie oben schon gesagt worden, nicht alle von gleicher Erheblichkeit: sondern sie müssen wie das Salz und Gewürz an den Speisen betrachtet werden, da die Zunge von der einen Art immer mehr Wirkung empfindet, als von der andern.

16. §. Sollen aber die Dissonanzen ihre gehörige Wirkung thun, daß nämlich die darauf folgenden Consonanzen desto angenehmer und gefälliger klingen, so müssen sie nicht nur, wie bisher gelehret worden, eine vor der andern, nachdem es ihre Art erfordert, sondern auch überhaupt gegen die Consonanzen stärker angeschlagen werden. Und wie ein jeder consonirender Accord auf dreyerley Art genommen werden kann, nämlich, daß entweder die Octave, oder die Terze, oder die Quinte oder Sexte in der Oberstimme liegen, und jedesmal eine andere Wirkung thun: so hat es auch gleiche Bewandniß mit den dissonirenden Accorden. Man versuche es z. E. mit der kleinen Terze, übermäßigen Quarte, und Sexte, mit dem Grundtone zugleich angeschlagen, und nehme einmal die Terze, das anderemal die Quarte, das drittemal die Sexte in die Oberstimme, oder man verkehre die Septime, welche zwo von den Oberstimmen gegen einander machen, in die Secunde, so wird man finden, daß die dissonirenden Klänge, wenn sie nahe bey einander liegen, viel härter klingen, als wenn sie weit aus einander liegen. Es kömmt demnach hierinne auf die gute Beurtheilungskraft des Accompanisten an, daß er die Klänge so zu versetzen wisse, wie es jedesmal der Sache Beschaffenheit erfordert.

17. §. Auf einem Clavicymbal mit einem Claviere, kann das Piano durch einen gemäßigten Anschlag, und durch die Verminderung der Stimmen, [231] das Mezzo forte durch Verdoppelung der Octaven im Basse, das Forte durch eben dieses, und wenn man noch in der linken Hand einige zum Accorde gehörige Consonanzen mitnimmt, das Fortissimo aber, durch geschwinde Brechungen der Accorde von unten herauf, durch eben diese Verdoppelung der Octaven, und der Consonanzen, in der linken Hand, und durch einen heftigern und stärkern Anschlag, hervor gebracht werden. Auf einem Clavicymbal mit zweyen Clavieren, hat man über dieses noch den Vortheil, zum Pianissimo sich des obersten Claviers bedienen zu können. Auf einem Pianoforte aber, kann alles erforderliche am allerbequemsten bewerkstelliget werden: denn dieses Instrument hat vor allem, was man Clavier nennet, die zum guten Accompanement nöthigen Eigenschaften am meisten in sich: und kömmt dabey bloß auf den Spieler und seine Beurtheilung an. Auf einem guten Clavichord hat es zwar eben dieselbe Beschaffenheit im Spielen, nicht aber in Ansehung der Wirkung, weil das Fortissimo mangelt.

18. §. Wie auf einem jeden Instrumente der Ton auf verschiedene Art hervor gebracht werden kann, so verhält es sich auch gleichergestalt mit dem

noch zum Accorde gehöret, anschlägt, die Terze oder Sexte aber erst bey der Auflösung des Vorschlags hören läßt: sonst entstehen daraus solche Dissonanzen, die weder eine Vorbereitung noch Auflösung bekommen, und dem Gehöre folglich sehr unangenehm fallen. [*] Bey den Vorschlägen so von unten genommen werden, wenn vor der in der Höhe liegenden Terze die None vorgehalten wird, klingt die zugleich bey dem Vorschlage mit dem Flügel angegebene Terze nicht so übel: wenn nur die zum Accorde der Hauptnote gehörige Terze nicht über, sondern unter der Hauptstimme genommen wird, denn diese wird alsdenn, anstatt der Secunde, gegen den Vorschlag zur Septime von unten.

20. §. Einem jeden Clavierpieler, der die Verhältnisse der Töne versteht, wird auch zugleich bekannt seyn, daß die Subsemitone, als: *D* mit dem Kreuz, und *E* mit dem *b*, u. s. w. um ein Komma unterschieden sind, und folglich, aus Mangel der gebrochenen Tasten, auf diesem Instrumente, einige Ungleichheit im Stimmen, gegen die andern Instrumente, welche diese Töne in ihrem Verhältnisse rein greifen, verursachen: zumal [233] wenn sie das Clavier, mit einem der letztgedachten Instrumente, im Einklange spielet. Weil nun diese Töne nicht allemal können vermieden werden, besonders in denen Tonarten, wo viel *b* und viel Kreuze vorkommen: so thut der Accompanist wohl, wenn er, so viel als möglich ist, suchet, dieselben entweder in die mittelfte oder unterste Stimme zu verstecken, oder, wenn einer davon die kleine Terze ausmachet, ihn gar weg zu lassen. [**] Denn wenn besonders diese kleinen Terzen, in der obersten Octave mit der Hauptstimme im Einklange angeschlagen werden, klingen sie sehr faul und unvollkommen. Ich verstehe unter diesen kleinen Terzen, hauptsächlich das *C*, *D*, und *E* der zweygestrichenen Octave, wenn vor denselben ein *b* steht, oder kürzer zu sagen das *Ces*, *Des*, und *Es*. Ich rechne aber auch hierher das eingestrichene *G* und *A*, und das zweygestrichene *D*, und *E*, wenn ein Kreuz davor steht, denn wenn diese letztern große Terzen sind, so schweben sie zu sehr über sich, und sind also zu hoch. Es ist wahr, daß man diesen Unterschied, wenn man entweder allein auf dem Flügel spielt, oder wenn derselbe zu einer starken Musik accompagniret, nicht so deutlich bemerken kann: wenn aber oben gemeldete Töne auf einem andern Instrumente den Einklang berühren, so lassen sie, weil die andern Instrumente diese Töne in ihrem Verhältnisse angeben, da sie hingegen auf dem Claviere temperiret sind, ihren Unterschied mehr als zu wohl hören: und ist also besser sie gar zu vermeiden, als das Gehör zu beleidigen. Wem aber allenfalls das Weglassen nicht gefällt, der nehme diese oben angezeigten kleinen und großen Terzen, so wie ich von den andern Subsemitonen gelehret habe, zum wenigsten in der Tiefe, allwo sie das Gehör noch

[*] S. Tact 28 und 33 des Adagios Tab. XXIV. (Anhang B)].

[**] S. Tab. XXIV. (Anhang B), Tact 8, 35, 36.]

eher vertragen wird. Der Einklang thut ohne dem zu einem Instrumente nicht so gute Wirkung, als zu einer Singstimme. Ueberdem ist auch das Unreine in der Tiefe dem Gehöre nicht so empfindlich als in der Höhe. Wer sich hiervon überzeugen will, der stimme auf einem Claviere des Flügels eine Octave unter oder über sich schwebend, alsdenn stimme er, auf dem andern Claviere, eine Sexte von dem hohen Tone mit dem tiefen ganz rein. Man versuche hierauf den verstimzten Einklang, und sehe, ob derselbe dem Gehöre nicht mehr, als die verstimzte Octave, mißfallen wird.

21. §. Es ist schon von langen Zeiten her die Regel gewesen, daß man bey dem Spielen des Generalbasses, die Hände nicht allzuweit von einander entfernen, und folglich mit der rechten nicht allzuhoch spielen solle. Die-[234]se Regel ist vernünftig und gut, wenn sie nur allezeit beobachtet würde. Denn es thut eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel, unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme, oder wohl gar über derselben, genommen werden. Wenn die Alten das Accompagnement um eine Octave höher haben wollten, so setzten sie anstatt der Terze, Quarte, Quinte, u. s. w. die Decime, Undecime, und Duodecime, über den Bass. Da aber zwischen diesen Ziffern kein solcher Unterschied zu machen ist, als zwischen der Secunde und None, so kann auch solches von ihnen nicht ganz und gar ohne Ursache geschehen seyn. Aus oben gesagten Ursachen, darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielt, nicht so, wie einen Violinisten, begleiten. Bey dem erstern muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe spielen: und soferne der Bass, von dem Componisten, aus Unwissenheit etwan zu hoch gesetzt wäre, und die Hauptstimme überstiege, so kann man denselben ebenfalls eine Octave tiefer spielen: damit die Quinten nicht in Quartan verwandelt werden. Bey Begleitung der Violine, welche einen großen Umfang der Töne hat, muß der Accompagnist Achtung geben, ob der Violinist viel in der äußersten Tiefe, oder sehr hoch zu spielen habe: damit er weder die Tiefe übersteige, noch bey der äußersten Höhe zu weit entfernet sey. [*]

22. §. Wenn der Bass in langsamen Stücken etliche Noten auf einerley Tone zu wiederholen hat, welche mit $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$ u. d. gl. beziffert sind, da denn vermuthlich die Hauptstimme die obersten Ziffern in ihrem Gesange hat: so klingt es sehr gut, wenn der Accompagnist die obersten Ziffern in der Tiefe spielt, und folglich die Terzen, so beyde Stimmen gegen einander machen, in Sexten verwandelt. Solches wird nicht nur harmonischer klingen, sondern auch mehr einem Trio als Solo ähnlich werden. [**] Will er aber nur die untersten

[*] S. dazu die von H. N. Gerber ausgeführte, von Joh. Seb. Bach verbesserte Generalbassaussetzung einer Albinonischen Violinsonate bei Ph. Spitta, J. S. Bach, II. Anhang S. 1 ff.]

[**] S. Tab. XXIV. (Anhang B), Tact 8, 13, 16, 30, 31, 44.]

Ziffern spielen, und die, welche die Hauptstimme hat, gar weg lassen, so ist es noch besser. Wenn er solches bey allen dergleichen Gelegenheiten beobachtet, und im Accompanement die zweyte Stimme zur obersten, und die oberste zur untersten machet, so wird die Hauptstimme niemals verdunkelt: und der Solospieler bekömmt dadurch seine gehörige Freyheit. Geschieht aber das Gegentheil, so möchte es scheinen, als wollte der Accompanist das Stück mit dem Solospieler im Unison spielen. [235]

23. §. Mit der rechten Hand muß der Accompanist im Adagio weder harpeggiren, noch melodiös spielen: es wäre denn daß der Solospieler haltende Noten oder Pausen hätte. Die accompagnirenden Stimmen darf er nicht vor dem Basse hervorragen lassen. In einem Adagio im gemeinen geraden Tacte, kann er zu einem jeden Achttheile mit der rechten Hand anschlagen. In einem Triofo aber, wenn der Bass eine geschwindere Bewegung zu machen hat, sie bestehe aus Achttheilen, Sechzehnthteilen oder Triolen, von beyderley Art Noten, klingt es nicht so gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anschlägt, als wenn er bey gleichen Noten, eine, und bey Triolen, zwo, vorbegehen läßt: wenn anders über den durchgehenden Noten keine eigenen Ziffern stehen.

24. §. Wenn ein Sänger oder Solospieler, im Adagio, eine lange Note im Tone wachsen und wieder abnehmen läßt, und der Bass unter derselben eine Bewegung von verschiedenen Noten zu machen hat: so ist es gut, wenn der Accompanist ebenfalls, nach Maßgebung der Hauptstimme, Note vor Note stärker und wieder schwächer anschlägt.

25. §. Wenn die Hauptstimme, in einem Adagio, durch ein Paar geschwinde punctirte Noten, etwas besonderes auszudrücken, und der Bass solches mit eben dergleichen Noten nachzumachen hat, so muß der Accompanist dieselben, es mögen Consonanzen oder Dissonanzen seyn, ganz vollstimmig und erhaben anschlagen. [*] Hat aber die Hauptstimme einen traurigen oder schmeichelnden Gesang, so muß der Accompanist im Anschlage sich mäßigen, die Stimmen vermindern, und also bey allen Fällen sich der Hauptstimme bequemen, und mit derselben alle Leidenschaften, eben so gut als wenn er selbst Solo spielete, zu Herzen nehmen. Wäre von dem Componisten, zum Unglücke, wenig oder gar kein Affect ausgedrückt worden: so kann der Accompanist dennoch, wechselseitig, einige Noten, nach eigenem Gutbefinden, durch einen stärkern Anschlag erheben, und die folgenden wieder mäßigen. Dieses läßt sich am besten, bey einer Aehnlichkeit oder Wiederholung der Gedanken, anbringen, es geschehe in demselben Tone, oder in der Versetzung, oder, wie bereits gemeldet worden, wenn Dissonanzen vorkommen.

[*] G. Anhang A, Tact 7, erstes Viertel, Tact 25, erstes Viertel.]

[236] 26. §. Nachahmungen, so aus laufenden oder melodischen Gängen bestehen, thun eine bessere Wirkung, wenn sie mit der rechten Hand in der höhern Octave mitgespielt werden, als wenn man sie vollstimmig accompagniret. [*]) Auf gleiche Art kann man auch mit dem Unison verfahren.

27. §. Wenn der Bass seine ordentliche Lage verläßt, und in der Lage vom Tenor etwas zu spielen hat, welches öfters in der Singmusik vorzukommen pfleget, so muß die rechte Hand mit wenig Stimmen, und ganz nahe bey der linken Hand accompagniren: damit das folgende, in der Basslage, mit desto mehrerer Pracht ausgedrückt werden könne.

28. §. Wofern, in einem ganz langsamem Stücke, im Basse Bedingungen, welche mehrentheils mit Secunde Quarte und Sexte beziffert sind, vorkommen, und der Accompanist keinen Violoncell oder ander Bassinstrument neben sich hat, kann derselbe, ohne Nachtheil der Generalbassregel, die gebundenen Noten, mit den dazu gehörigen Dissonanzen anschlagen: weil der Ton des Clavicymbals sich bald verliert, die Dissonanzen aber, ohne den Grundton, dem Gehöre nach, sich in Consonanzen verwandeln, und folglich die darunter gesuchte Wirkung verlohren geht. Wenn etliche ganze Tacte auf einem Tone gebunden sind, kann gleichfalls ein jeder besonders angeschlagen werden.

29. §. Hat der Solospieler das Zeitmaaß, bey dem Anfange, nicht so wie er sollte gefasset: so muß der Accompanist ihm nicht hinderlich seyn, solches nach seinem Gefallen zu ändern.

30. §. Um das Zeitmaaß, besonders in ganz langsamem Sätzen, nicht zu verrücken, muß sich der Clavierspieler hüten, daß er beyde Hände nicht zu hoch oder ungleich aufhebe, und daß er die accompagnirenden Noten, als: Viertheile oder Achttheile nicht zu kurz anschlage, und die Hände zu geschwind vom Claviere abziehe. Denn wenn er die Hände länger in der Höhe, als auf dem Claviere hält, so verliert er den Vortheil, die Zeit bey einer jeden Note richtig abmessen zu können. Macht er aber mit den Händen eine gleiche Bewegung, so daß er dieselben eben so lange in der Höhe hält, als er sie auf dem Claviere liegen läßt, so theilen sich [237] bey den Viertheilen, die Achttheile, und bey den Achttheilen, die Sechzehnthteile, richtig und ohne vieles Nachdenken von sich selbst ein: auch bekommen die Noten dadurch einen unterhaltenen Klang, und das Instrument wird angenehmer. Da hingegen, wenn dieses nicht beobachtet wird, die Septen durch den geschwinden Rückfall der Federn, an dem erforderlichen Schwunge zu zeitlich gehindert werden: und also der natürliche Ton, so im Instrumente liegt, nicht so wie er soll heraus kommen kann. Nicht zu gedenken, daß auch widrigenfalls unter dem Staccato und andern Noten kein

[*]) S. dazu Qu.' Anmerkung zu § 32 dieses Abschnitts.]

Unterschied bleiben würde. Bey einem *Sostenuto* aber, müssen die Finger ganz bis zur folgenden Note liegen bleiben.

31. §. Wenn in einem *Adagio*, bey einem Einschnitte, beyde Stimmen pausiren, und die Oberstimme, mit einer Note im Aufschlage des Tact's, allein anzufangen hat, die folgende Note im Niederschlage aber eine Quarte, Quinte, Sexte, oder Septime höher steht, allwo der Solospieler Freyheit hat, eine willkührliche Auszierung anzubringen: so muß der Begleiter, dessen erste Note, bey solchen Fällen, gemeinlich erst mit dem Niederschlag wieder anfängt, so lange warten, bis die Oberstimme die Note im Niederschlage berühret, und darf sich im Zeitmaaße nicht übereilen: weil solches bey dergleichen Fällen, nicht nach der Strenge genommen wird. Hat aber die Hauptstimme Bindungen, oder sonst haltende Noten, der Bass aber Bewegungen darunter: so muß der *Accompagnist* das Zeitmaaß nach der Strenge beobachten, und findet hierbey kein Nachgeben statt: weil der Solospieler verbunden ist, sich mit den Auszierungen nach dem Basse zu richten.

32. §. Was bisher gesagt worden, geht hauptsächlich das *Adagio* an. Ob nun wohl, in geschwinden Stücken, nicht alles nach der Strenge, die bey dem *Adagio* erfordert wird, beobachtet werden kann: so kann doch das meiste von dem, was zu der *Discretion* und dem Ausdrucke gehöret, auch bey dem *Allegro* angewendet werden. Hauptsächlich aber kömmt es bey dem *Allegro* darauf an: daß der *Accompagnist* das Zeitmaaß nach der größten Strenge halte, und sich weder schleppen lasse, noch eile, daß er in der linken Hand eine Fertigkeit besitze alles deutlich und rein zu spielen: wozu überhaupt die *Instrumentalmusik* vortheilhafter ist als die *Singmusik*: weil bey dieser nicht so viel Fertigkeit und Feuer, als bey jener erfordert werden kann, daß er, wenn viele Aechtheile auf einem Tone [238] vorkommen, dieselben mit der linken Hand alle anschlage, nicht aber, wie einige aus unzeitiger Bequemlichkeit zuweilen, absonderlich bey Singstimmen, thun, eine anschlage, und drey oder wohl gar sieben vorbey streichen lasse, daß er mit der rechten Hand gelassen und bescheiden verfare, daß er weder gar zu vollstimmig, noch die Hauptstimme mit spiele, daß er nach kurzen Pausen die Hände nicht zu hoch aufhebe: denn hierdurch kann das Zeitmaaß leicht verrücket werden, weßwegen er mit der rechten Hand den *Accord* zur folgenden Note, anstatt der vorhergehenden kurzen Pause anschlagen kann (*); daß er mit der rechten Hand nicht solche geschwinde Bewegungen mache, wodurch er zum Zögern verleitet werden kann, und der Solospieler an seiner Geschwindigkeit verhindert wird, daß er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade, daß er das *Piano* und *Forte* zu rechter Zeit ausdrücke, daß er die Bassnoten in ihrer Lage, und die Intervalle so, wie sie gesetzt sind, spiele, auch bey denselben nichts zusehe, daß er endlich, in Ansehung der Stärke und Schwäche, sich nach der Stärke der Hauptstimme richte. Ist es

eine Flöte, so muß er, wenn dieselbe in der Tiefe spielt, besonders in Molltönen, das Accompagnement sehr mäßigen.

(*) Dieses versteht sich nur von bloß begleitenden Noten. Wenn aber der Hauptsatz einer Fuge oder eine andere Nachahmung im Aufschlage des Tactes anfängt, so würden diese verdunkelt werden, wenn man über der vorhergehenden Pause den folgenden Accord anschlagen wollte. Bey solchen Umständen thut es bessere Wirkung, wenn man den Hauptsatz, durch die Octave höher, mit der rechten Hand verdoppelt, als wenn man ihn vollstimmig accompagniret.

33. §. Bey einem Recitativo so auswendig gesungen wird, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagnist die ersten Töne desselben bey einem jeden Einschnitte voraus nimmt, und ihm, so zu sagen, in den Mund leget, indem er nämlich erstlich den Accord durch eine geschwinde Brechung anschlägt, doch so, daß des Sängers erste Note, wo möglich, in der obersten Stimme liege, und gleich darauf ein Paar der nächsten Intervalle, die in der Singstimme vorkommen, einzeln nachschlägt, s. Tab. XXIII. Fig. 5.

[Tab. XXIII.] Fig. 5.

Dieses kömmt dem Sänger, sowohl wegen des Gedächtnisses, als auch wegen der Intonation, sehr zu statten. Was sonst noch im Recitativo zu bemerken, und im Accompagnement überhaupt zu beobachten ist, wird in dem folgenden Abschnitte weitläufiger gezeiget werden. [*]

[*] S. dazu Ph. C. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II, S. 313 ff. und G. S. Löhlein, Klavierschule II, S. 154 ff.]





Des XVII. Hauptstücks

[239]

VII. Abschnitt.

Von den Pflichten welche alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben.

1. §. Soll ein Orchester recht gute Wirkung thun: so müssen nicht nur alle Mitglieder desselben mit guten und reinen Instrumenten versehen seyn, sondern sie müssen dieselben auch richtig und gleichlautend einzustimmen wissen.

2. §. Es könnte für einen Ueberfluß angesehen werden, wenn ich wegen der Stimmung der Bogeninstrumente einige Erinnerungen mache: denn was scheint leichter zu seyn, als ein mit vier Seyten bezogenes Instrument in Quinten rein zu stimmen? da ja das Gehör natürlicher Weise eher das Intervall der Quinte, als die übrigen, begreifen lernet. Dessen ungeachtet lehret es die Erfahrung, daß, wenn auch einige erfahrene Violinisten, oder andere Instrumentisten, sich in diesem Stücke ihrer Pflicht gemäß verhalten, dennoch der meiste Theil, entweder aus Unwissenheit, oder aus Nachlässigkeit, dawider handelt: so daß, wenn man, bey einem zahlreichen Accompanement, die Instrumente einzeln untersuchen sollte, man finden würde, daß nicht nur fast ein jedes Instrument in sich selbst unrein gestimmt seyn, sondern auch öfters nicht zwey oder drey mit einander übereinstimmen würden: welches aber, an der guten Ausnahme der Musik überhaupt, eine große Hinderniß zu wege bringt. [240]

3. §. Wer davon Beweis verlanget, der stelle sich einen geschickten Clavierspieler vor, wenn er auf einem verstimmtten Instrumente spielt, und bemerke, ob die Unreinigkeit der Stimmung einem feinen musikalischen Gehöre nicht mehr Beleidigung anthun wird, als ihm des Spielers gute Art zu spielen Vergnügen erwecket. Geschieht nun dieses bey einem einzigen Instrumente, wo die Verdoppelung der Töne nur aus zweenen Einklängen und höchstens zweoen Octaven besteht, was für eine üble Wirkung muß es nicht bey einer zahlreichen Musik thun, wo der Einklang so vielmal verdoppelt wird, wenn die Instrumente nicht mit einander übereinstimmen. Es ist zwar wahr, daß ein jeder von den

Bogeninstrumentisten sein Instrument nach dem Gehöre spielet, und die Finger nach Gefallen, höher oder tiefer setzen kann: allein die unreine Stimmung wird doch dann und wann durch die bloßen Seyten, welche man nicht zu allen Zeiten vermeiden kann, besonders die tiefften, auf einem jeden Instrumente verrathen. Ueberdieses ist zu vermuthen, daß derjenige, welcher sich so leichtfinnig gewöhnet, sein Instrument selten recht rein zu stimmen, auch nicht vermögend sey, dasselbe recht rein zu spielen: weil immer aus einem Uebel das andere entspringt. Wäre auch ein Violinist geschickt genug, durch Versetzung der Hände alles zu spielen, ohne die bloßen Seyten zu berühren: so kann er doch nicht vermeiden, die Quintensprünge mit einem Finger zu greifen. Sind nun die Seyten an und für sich nicht rein gestimmt: so bleiben diese Quintensprünge, in geschwinden Stücken, gleichfalls unrein.

4. §. Um die Violine recht rein zu stimmen, halte ich dafür, daß man nicht übel thun würde, wenn man sich nach der Regel richtete, die bey Stimmung des Claviers beobachtet werden muß, nämlich: wenn man die Quinten, nicht, wie geschieht, ganz rein, oder wohl gar über sich schwebend, sondern vielmehr unter sich schwebend stimmte: damit die bloßen Seyten alle mit dem Claviere übereinträfen. Denn sofern man die Quinten alle scharf und rein stimmen will: so folget natürlicher Weise, daß von vier Seyten nur eine mit dem Claviere gleichlautend ist. Stimmet man aber das A zum Claviere rein, und läßt das E zum A ein wenig unter sich, das D zum A, und das G zum D aber, über sich schweben: so werden beyde Instrumente gegen einander übereinstimmen. [241] Doch will ich diese Meynung nicht als Regel, sondern nur zum weitern Nachdenken gegeben haben.

5. §. Die Blasinstrumente können, bei warmer Witterung, ein wenig tiefer als die Violinen einstimmen, weil sie sich in währendem Blasen erhöhen: da hingegen die mit Seyten bezogenen Instrumente, sich durch die Wärme erniedrigen.

6. §. Der Ton, in welchem die Orchester zu stimmen pflegen, ist nach Beschaffenheiten der Orte und Zeiten immer sehr verschieden gewesen. Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrscht, welches die alten Orgeln satksam beweisen. [*] Man hat auch die übrigen Instrumente, als: Violinen, Baßgeigen, Posaunen, Flöten a bec, Schallmeyn, Bombarte, Trompeten, Clarinetten, u. s. w. darnach eingerichtet. Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten, hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Rammertone zu verwechseln: wie auch nunmehr

[*] Vergl. dazu M. Praetorius, Syntagma musicum, II. Teil (1618), S. 14 f.]

einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen. Der venezianische Ton ist iziger Zeit eigentlich der höchste, und unserm alten Chortone fast ähnlich. Der römische Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem Pariser Tone gleich. Unizō aber fängt man an, den Pariser Ton dem venezianischen fast gleich zu machen.

7. §. Die Verschiedenheit des Tones in welchem man stimmt, ist der Musik sehr schädlich, Bey der Singmusik verursachet er die Unbequemlichkeit, daß die Sängler diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, für sie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief stimmt, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet sind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, kaum brauchen können. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß an allen Orten einerley Ton bey der Stimmung eingeführet werden möchte. Es ist nicht zu läugnen, daß der hohe Ton viel durchdringender ist, als der tiefe: er ist aber dagegen bey weitem nicht so angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammertone nehmen, ob er gleich für die Flöte traversiere, den [242] Hoboe, den Basson, und einige andere Instrumente der vortheilhafteste ist: ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen, weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten. Denn dieser ist weder zu tief, noch zu hoch, sondern das Mittel zwischen dem französischen und venezianischen: und in diesem können sowohl die mit Seyten bezogenen, als die Blasinstrumente, ihre gehörige Wirkung thun. Der ganz hohe Ton würde machen, daß obgleich die Figur der Instrumente bliebe, doch endlich aus der Flöte traversiere wieder eine Querpfeife, aus dem Hoboe wieder eine Schallmey, aus der Violine ein Violino piccolo, und aus dem Basson wieder ein Bombart werden würde. Die Blasinstrumente, welche doch eine so besondere Zierde eines Orchesters sind, würden hiervon den größten Schaden haben. Dem tiefen Tone haben sie eigentlich ihren Ursprung zu danken. Wenn nun vornehmlich die Hoboen und Bassone, welche zum tiefen Tone gemacht worden, durch Verkürzung der Röhre und Esse in die Höhe gezwungen werden müssen, so werden sie, durch diese Verkürzung, durch und durch falsch. Die Octaven gehen auseinander, und der unterste Ton einer Octave wird tiefer, der oberste aber höher: so wie im Gegentheile bey allzuweiter Ausziehung des Rohres und Verlängerung des Esses [], die Octaven zusammen gehen, und der unterste Ton höher, der oberste aber tiefer wird. Es hat damit eben die Beschaffenheit wie mit der Flöte, wenn man den Pfropf derselben entweder allzutief einstecket, oder allzuweit auszieht. Denn im ersten Falle gehen die Octaven, auf oben gemeldete Weise auseinander, im zweyten aber, geben sie sich zusammen. Man könnte zwar

allenfalls kleinere und engere Instrumente, zum Vortheile des hohen Tones, verfertigen lassen: allein die meisten Instrumentenmacher arbeiten nach ihrem einmal angenommenen, nach dem tiefen Tone eingerichteten Modelle, und die wenigsten würden im Stande seyn, die Mensur nach gehörigem Verhältniß so zu verjüngen, daß das Instrument zwar hoch würde, doch aber auch seine Reinigkeit behielte. Geriethe auch endlich eins und das andere, so wäre doch noch die Frage, ob die obgemeldeten Instrumente, wenn sie auf den hohen Ton eingerichtet sind, noch eben die Wirkung thun würden, welche sie thun, wenn sie bey ihrem alten ihnen eigenen Maaße bleiben? Die Partheylichkeit für ein Instrument ist zwar an sich selbst gut, aber nur so lange, als sie den andern Instrumenten nicht zum [243] Schaden gereicht. In einigen Theilen Welschlands liebt man die obgedachte Erhöhung des Tones. Denn in diesem Lande werden die Blasinstrumente weniger als in andern Ländern gebrauchet: und folglich hat man davon nicht einen solchen guten Geschmack, als von andern Dingen in der Musik. In Rom wurden eins[t]mals die Blasinstrumente aus der Kirche verbannet. Ob nun vielleicht der unangenehme hohe Ton, oder die Art sie zu spielen daran Ursache gewesen, lasse ich dahin gestellet seyn. Denn obgleich der römische Ton tief, und für den Hoboe vortheilhaft war: so spielten doch damals die Hoboisten auf solchen Instrumenten, die einen ganzen Ton höher stunden, und mußten folglich transponiren. Allein diese hohen Instrumente thaten, gegen die übrigen tiefgestimmten, eine solche Wirkung, als wenn sie deutsche Schallmeyern wären.

8. §. Wegen des Reingreifens der Töne auf den Bogeninstrumenten, und sonderlich der Violine, kömmt sehr viel auf ein gutes musikalisches Gehör an. Dieses aber kömmt nicht von der Natur allein her, sondern es muß auch, durch die Erkenntniß des Verhalts der Töne, zuwege gebracht werden. Mancher empfindet, durch das angebohrne Gehör, wenn ein anderer falsch spielt: wenn er aber eben denselben Fehler selbst begeht, wird er es entweder nicht gewahr, oder er weiß sich nicht zu helfen. Das beste Mittel, sich aus dieser Unwissenheit zu reißen, ist das Monochord oder der Klangmesser. Auf diesem kann man die Verhältnisse der Töne am allerdeutlichsten erkennen lernen. Es wäre deswegen nöthig, daß nicht nur ein jeder Sänger, sondern auch ein jeder Instrumentist, sich dieselben bekannt machte. Er würde dadurch die Erkenntniß der Subsemitone viel zeitlicher erlangen, und viel eher lernen, daß die mit einem b bezeichneten Töne um ein Komma höher seyn müssen, als die, welche ein Kreuz vor sich haben: da er sich, ohne diese Einsicht, nur allein auf das Gehör, welches doch betrüglich ist, verlassen muß. Hauptsächlich wird dieses von den Violinisten und dergleichen Bogeninstrumentisten erfordert, als denen, wegen Setzung der Finger, keine Gränzen, wie den Blasinstrumentisten, gesetzt werden können. Es würde auch mancher in der Höhe reiner spielen, wenn er wüßte,

daß auf einer Seyte, vom Anfange bis in die Höhe, die Töne nicht in einerley Weite, sondern immer verjünget, nämlich näher und näher an einander liegen. Zum Beweis: die Seyte wird auf der Geige wie auf dem Monochorde in zweene Theile getheilet: da denn die erste Hälfte davon die Octave an-[24]gibt. Theilet man die zweyte Hälfte davon wieder in zweene Theile, so giebt der erste Theil davon noch eine Octave höher an: und so verhält es sich mit dem Reste der Seyte, bis an den Steg. Wollte man nun in der zweyten Octave die Finger eben so weit aus einander setzen, als in der ersten, so würde bey einem jeden Tone, anstatt der Secunde, die Terze hervor kommen. Es folget also hieraus, daß die Verjüngung, nach dem ersten Tone, in gehörigem Verhältnisse ihren Anfang nehmen, und so, bis zum Ende der Seyte, fortfahren, folglich das Instrument mit vieler Beurtheilung gespielt werden müsse.

9. §. Wenn die eigentlichen Subsemitone vorkommen, das ist, wenn ein durch das *b* erniedrigter Ton, sich in den nächst darunter liegenden durch das Kreuz erhöhten, oder ein durch das Kreuz erhöhter, sich in den nächst darüber liegenden durch das *b* erniedrigten Ton verwandelt, s. Tab. XXIII. Fig. 6 und 7:

[Tab. XXIII.]



so ist zu merken, daß, wie schon im vorigen § gedacht worden, der Ton mit dem Kreuze, gegen den mit dem *b*, um ein Komma tiefer seyn muß. Zum Exempel *G* mit dem Kreuze, muß ein Komma tiefer seyn als *A* mit dem *b*. Wenn diese zwo Noten an einander gebunden sind, s. Tab. XXIII. Fig. 6, so muß der Finger bey dem auf das *b* folgende[n] Kreuze, etwas zurück gezogen werden: sonst würde die große Terze gegen die Grundstimme zu hoch seyn. Folgt aber auf das Kreuz ein *b*, s. Fig. 7. so muß der Finger bey der Note mit dem *b* um so viel hinauf rücken, als man ihn bey dem vorhergehenden Exempel zurück zieht: wie hier in der Oberstimme vom *G* mit dem Kreuz ins *A* mit dem *b*, in der zweyten Stimme vom *E* mit dem Kreuze ins *F*, und in der Grundstimme, vom *C* mit dem Kreuze ins *D* mit dem *b*, angebracht werden muß. Eben dieses ist auf allen Instrumenten zu beobachten: das Clavier ausgenommen, als auf welchem man die Verwandlung der Subsemitone nicht angeben kann, und welches deswegen eine gute Temperatur haben muß, um zu beyden erleichlich zu klingen. Auf Blasinstrumenten geschieht diese Veränderung durch den Anfaß, nämlich: auf der Flöte wird der Ton durch das Auswärts-

drehen erhöht, und durch das Einwärtsdrehen erniedriget. Auf dem Hoboe und dem Basson, geschieht die Erhöhung des Tones, durch tieferes Einschieben des Rohres in den Mund, und festeres Zudrücken der Lippen, die Erniedrigung aber, durch Zurückziehung des Rohres, und Nachlassung der Lippen. [245]

10. §. Wenn ein Orchester gut seyn soll, muß es sich eines guten, und einem jeden Stücke, in seiner Art, und nach seinen Eigenschaften gemäßen Vortrags, befleißigen. Das Stück sey lustig oder traurig, prächtig oder scherzend, frech oder schmeichelnd, oder wie es sonst seyn mag, so muß es in der Leidenschaft, welche es ausdrücken soll, vorgetragen werden. Hat man eine concertirende Stimme zu begleiten, so muß ein jeder Accompanist, sich, in allen Fällen, nach dem Vortrage des Concertisten richten, und an allen Umständen Theil nehmen. Es muß dabey keine Partheylichkeit herrschen, daß man des einen seine Arbeit gut, des andern seine Arbeit schlecht ausführen wollte: sondern ein jeder muß alles was ihm vorgeleget wird, es sey gesetzt von wem es wolle, mit eben dem Eifer auszuführen suchen, als wenn es seine eigene Arbeit wäre, will er anders nicht den, einem Musikus so rühmlichen, Charakter eines ehrlichen Mannes verläugnen.

11. §. Was zu Erlangung eines guten Vortrags überhaupt erfordert wird, kann aus dem XI. Hauptstücke, mit mehrerm ersehen werden. Die Art der Bogenstriche, die ein jedes Stück erfordert, wird im II. Abschnitte dieses Hauptstücks erklärt: weil doch beim Accompanement auf die Bogeninstrumente das meiste ankömmt.

12. §. Nicht nur ein jedes Stück und eine jede Leidenschaft insbesondere, sondern auch der Ort und die Absicht einer Musik, geben dem Vortrage derselben gewisse Regeln und Einschränkungen. Z. E. Eine Kirchenmusik erfordert mehr Pracht und Ernsthaftigkeit, als eine theatralische, welche mehr Freyheit zuläßt. Wenn in einer Kirchenmusik, von dem Componisten, einige freche und bizarre Gedanken, so sich in die Kirche nicht wohl schicken, mit sollten seyn eingeflochten worden: so müssen die Accompanisten, besonders aber die Violinisten, dahin trachten, daß solche durch einen bescheidenen Vortrag, so viel möglich, vermäntelt, gezähmet, und sanfter gemacht werden mögen.

13. §. Ein guter und der Sache gemäßer Vortrag, muß sich aber auch bis auf die komische Musik erstrecken. Ein Zwischenspiel, (Intermezzo) welches eine Caricatur, oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellet, und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften [246] Gedanken von dem Componisten verfertigt wird, auch keine andere Absicht, als die Critik, und das Lachen zum Grunde hat, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige, und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches ist bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu

beobachten: weil, wie schon gesagt worden, das Accompanement, nicht nur an dem Ernsthaften, sondern auch an dem Komischen, Antheil nehmen muß.

14. §. Der Vortrag muß aber nicht allein gut, und jedem Stücke gemäß, sondern auch bey allen Mitgliedern eines guten Orchesters gleich und übereinstimmend seyn. Man wird einräumen, daß eine Rede von dem einen mehr Eindruck als von dem andern machet. Wollte man eine deutsche Tragödie, in welcher lauter Personen, die in eben demselben Lande gebohren sind, vorkämen, mit Leuten vorstellen, deren Mundart unterschieden wäre, als Hochdeutsch, Niederdeutsch, Oesterreichisch, Schwäbisch, Tyrolisch, Schweizerisch, u. s. w. so würde solcher Unterschied der Aussprache auch die allerernsthafteste Tragödie lächerlich machen. Mit der Musik hat es fast eine gleiche Bewandniß, wenn bey solcher ein jedes Mitglied seine besondere Art zu spielen hat. 3. E. Wollte man ein Orchester aus solchen Personen zusammen setzen, deren einige nur nach italiänischem, andere nur nach französischem Geschmacke, andere außer diesen beyden Arten spielten: so würde, wenn auch ein jeder in seiner Art geschickt genug wäre, doch die Ausführung, wegen der Verschiedenheit des Vortrages, eben dieselbe Wirkung thun, welche oben von der Tragödie gesagt worden. Ja der Schade würde noch viel größer seyn: weil bey der Tragödie doch nur einer nach dem andern redet, bey der Musik aber, die meiste Zeit, von allen zugleich gespielt wird. Man glaubet oftmals, daß, wenn nur die Hauptstimme mit geschickten Leuten besetzt sey, es mit den übrigen nicht viel zu sagen habe. Wie aber ein wenig Essig auch den besten Wein verdirbt: also geschieht es auch in der Musik, wenn nur einige Stimmen gut, die andern aber, und sollte es auch nur eine einzige seyn, schlecht gespielt werden.

15. §. Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielt, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzt, auf gewisse Art entsagen, und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein [247] hervorraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versehen. Er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte: besonders, wenn eben dieselbe Stimme mehr als einmal besetzt ist. Widrigenfalls würde er eine große Verwirrung in der Melodie anrichten. Denn es ist nicht möglich, daß einer zu allen Zeiten des andern Gedanken errathen könne. 3. E. Es machte einer nur einen Vorschlag, der nicht geschrieben wäre, und der andere spielte die Note simpel: so würde dadurch eine üble Dissonanz, ohne Vorbereitung und Auflösung, zum Vorschein kommen, und das Gehör, besonders in langsamen Stücken, sehr beleidigen. [*]), Wollte einer die geschriebenen Vorschläge nicht nach ihrem gehörigen Zeitmaasse

[*] Diese Art erhielt sich jedoch bis weit ins 19. Jahrhundert. S. L. Spohrs Selbstbiographie I. S. 330 und H. Bertioz, Literar. Werke II, S. 63.]

spielen, sondern die langen kurz, oder die kurzen lang machen, so würde solches, wegen derer die mit ihm spielen, eine eben so üble Wirkung thun. Die Ritornelle vornehmlich muß er ohne allen willkürlichen Zusatz ausführen. Dieser Zusatz steht nur dem Concertisten frey. Einige haben die üble Gewohnheit, schon im Ritornell zuweilen allerhand Alfanzeren anzubringen, und vergessen darüber wohl gar die Noten recht zu lesen. Manche beschließen absonderlich die Arien mit einem vollstimmigen Griffe, wo keiner seyn soll. Dieses scheinen sie den Bierfiedlern abgelernt zu haben. Noch schlimmer ist, wenn sie unmittelbar nach dem Schlusse der Arie, ein Paar bloße Seyten auf der Violine anstreichen. Wenn nun z. E. die Arie aus dem Es dur geht, und sie probiren gleich darauf E und A, so kann man sich vorstellen, was es für schöne Wirkung thue.

16. §. Da nun solchergestalt die Schönheit eines Orchesters hauptsächlich darinne besteht, daß die Mitglieder desselben alle einerley Art zu spielen haben, da von dem Anführer desselben unumgänglich eine gute, und jedem Stücke gemäße Art zu spielen, erfordert wird: so liegt es auch einem jeden Mitgliede des Orchesters ob, sich in diesem Falle nach dem Anführer zu richten, seiner Anweisung nicht zu widerstreben, und es sich für keine Schande zu achten, wenn man sich einer vernünftigen und nöthigen Subordination, ohne welche keine gute Musik bestehen kann, unterwerfen muß. Man wird selten ein seit vielen Jahren eingerichtetes Orchester finden, welches nicht sowohl aus guten als aus schlechten Leuten bestehen sollte: wie man am besten wahrnehmen kann, wenn man, um ein klein Concert zu erhalten, wechselsweise nur einen Theil davon aussuchet. Es be-[248]finden sich sowohl alte als junge Leute darunter. Weder das Alter noch die Jugend der Mitglieder macht ein Orchester gut: sondern die gute Zucht und Ordnung, in welcher sie sich befinden. Es kann ein alter Reperienist, wenn er anders noch gute Kräfte hat, und unter einer guten Anführung erzogen worden ist, bessere Dienste leisten, als mancher junger, welcher vielleicht mehr Vermögen Schwierigkeiten auszuführen, aber weniger Erfahrung besitzt, und dabey nicht folgsam ist, sich der gehörigen Subordination zu unterwerfen. Desters pflegen sowohl die Alten, wenn sie unter einer schlechten Anführung erzogen worden sind, als die Jungen, wenn sie sich auf ihre Fertigkeit im Spielen zu viel einbilden, widerspenstig zu seyn: diese, wegen ihrer vermeynten Geschicklichkeit, jene aber aus Vorurtheil, oder wegen des Vorzugs der Jahre. Die Alten meynen öfters, es geschähe ihnen zu viel, wenn sie sich einem Anführer unterwerfen sollen, der nicht so reich an Jahren ist, als sie: die Jungen aber bilden sich ein, eben so viel Geschicklichkeit zu besitzen, als zu einem Anführer erfordert wird: ungeachtet der Pflichten, die einem guten Anführer obliegen, nicht wenig sind. Wie kann aber ein Orchester bestehen, oder zunehmen, wenn unter desselben Mitgliedern, anstatt harmonirender und biegsamer Gemüther, meistens nur

Widerspenstigkeit, Neid, Haß, und Ungehorsam herrschet. Wo bleibt da der gleiche und übereinstimmende Vortrag, wenn ein jeder seinem eigenem Kopfe folgen will?

17. §. Zur Beförderung des übereinstimmenden Vortrags dienet noch eine Regel, die einem jeden, der ein guter Musikus, und ins besondere ein geschickter Accompanist werden will, anzupreisen ist: Es muß sich, so lange als er ein musikalisches Stück auszuführen hat, der Verstellungskunst befleißigen. Diese Verstellungskunst ist nicht nur erlaubt, sondern so gar höchstnöthig, und thut in der Sittenlehre keinen Schaden. Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften, so viel als möglich ist, Meister zu seyn, dem wird es auch nicht schwer fallen, sich wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut, und gleichsam allezeit aus der Seele spielen. Denn wer diese löbliche Verstellungskunst nicht versteht, der ist noch kein wahrer Musikus, sondern nicht besser als ein gemeiner Handwerker: wenn er auch alle Contrapuncte aus dem Grunde verstünde, oder auf seinem Instrumente alle mögliche Schwierigkeiten zu [249] spielen wüßte. Mancher aber übet leider die verbotene Verstellungskunst im gemeinen Leben sehr häufig, die erlaubte bey der Musik aber, nur sehr selten aus.

18. §. Ein rechtschaffener Musikus muß nicht eigensinnig, und auf seinen Rang nicht allzusehr erpicht seyn. 3. E. Ein geschickter Violinist hat sich keineswegs zu schämen, wenn er im Fall der Noth etwan eine zweyte Violine, oder gar die Bratsche spielen müßte. Denn diese erfodern in ihrer Art, und bey manchen Stücken, eben sowohl einen geschickten Ausführer, als die erste Violine. Den besten und gründlichsten Rang giebt einem braven Musikus seine Geschicklichkeit: und diese kann er bey dem einen sowohl als bey dem andern zeigen.

19. §. Die genaue Ausdrückung des Forte und Piano (*), ist eines der nöthigsten Stücke in der Ausführung. Die Abwechselung des Piano und Forte ist eines der bequemsten Mittel, nicht nur die Leidenschaften deutlich vorzustellen, sondern auch Licht und Schatten in der Musik zu unterhalten. Wenn solches in gehörigem Verhältnisse, und zu rechter Zeit, von einem jeden beobachtet würde: so möchte manches Stück bey den Zuhörern eine bessere Wirkung thun, als öfters nicht geschieht. Man sollte glauben daß nichts leichter sey, als nach Anzeige zweener Buchstaben, stark oder schwach zu spielen. Dennoch wird dieses so wenig in Acht genommen, daß bey manchem öfters noch eine mündliche Erinnerung deswegen nöthig wäre. Allein da ein ziemlicher Theil der sogenannten Tonkünstler selbst, wenig Empfindung und Gefallen an der Musik hat, sondern dieselbe nur treibt, um davon Unterhalt zu haben: so wird folglich öfters, weder mit Lust, noch mit gehöriger Aufmerksamkeit gespielt. Eine gute und vernünftige Subordination könnte diesem Uebel viel abhelfen: denn wo diese fehlet,

da bleibt ein Orchester, wenn sich auch noch so viele geschickte Leute darunter befänden, doch allezeit mangelhaft.

(*) Es ist bekannt, daß man die Wörter: forte und piano entweder abkürzet, oder auch nur den ersten Buchstaben davon, als: f. und p, und anstatt fortissimo und pianissimo zweene Buchstaben: ff. und pp. zu den Noten, welche stark oder schwach gespielt werden sollen, setzet: auch wohl, wenn der Ton noch mehr verstärkt oder gemäßiget werden soll, noch ein f oder p hinzusetzet, nämlich: fff. ppp. Ferner werden dem Forte und Piano nach Befinden zuweilen noch andere Wörter, als: mezzo, (halb.) poco, (wenig.) meno, (weni-[250]ger,) piu, (mehr,) voran, oder einige, als: assai, nachgesetzt. Diese Beywörter nun können nicht mit einem einzelnen Buchstaben ausgedrückt werden, weil mezzo und meno, poco und piu, einerley Anfangsbuchstaben haben, und man folglich Verwirrung anrichten würde. Doch pflegt man, wenn nur ein m gesetzt wird, immer mezzo darunter zu verstehen, welches üblicher ist als die andern. [Bei Ausdrücken wie piano assai oder poco forte schlägt Du. vor, um Verwirrung zu verhüten, daß p bezw. f unter die betreffende Note, die Nebewörter aber jedesmal hinter oder vor sie zu setzen.]

20. §. Das Forte und Piano muß niemals aufs äußerste getrieben werden. Man muß die Instrumente nicht stärker angreifen, als es ihre Natur leidet: denn dieses würde, zumal an einem kleinen Orte, wo die Zuhörer nahe stehen, dem Gehöre sehr unangenehm fallen. Man muß vielmehr allezeit noch den Vortheil übrig zu behalten suchen, noch ein Fortissimo oder Pianissimo, wenn es nöthig wäre, ausdrücken zu können. Es kann dieses öfters unvermuthet vorkommen: um eine Note, wenn auch nichts dabey geschrieben steht, entweder zu erheben, oder zu mäßigen. Hätte man nun allezeit in der größten Stärke oder Schwäche gespielt: so würde dieser Vortheil verlohren gehen. Zugeschweigen, daß zwischen dem Fortissimo und Pianissimo mehrere Stufen der Mäßigung sich befinden, als man mit Worten ausdrücken kann, und welche nur vermittelst der Empfindung und Beurtheilung, aus dem Vortrage eines guten Concertisten erkannt, und sodann mit Discretion ausgeübet werden müssen. Das Fortissimo, oder die größte Stärke des Tones, kann am füglichsten mit dem untersten Theile des Bogens, und etwas nahe am Stege, das Pianissimo, oder die äußerste Schwäche des Tones aber, mit der Spitze des Bogens, und vom Stege etwas entfernet, ausgeübet werden.

21. §. Um das Forte und Piano recht auszudrücken, muß man auch betrachten, ob man an einem großen Orte, wo es schallet, oder an einem [251] kleinen, zumal tapezirten Orte, wo der Ton gedämpft wird, accompagnire, ob die Zuhörer entfernet oder nahe seyn, ob man eine schwache oder eine starke Stimme begleite, und endlich ob die Anzahl der accompagnirenden Instrumente, stark, mittelmäßig, oder gering sey. An einem großen Orte, wo es schallet, muß man nach einem starken und rauschenden Tutti, ein darauf geschwind folgendes Piano nicht allzuschwach spielen: weil es sonst durch den Nachschall würde verschlungen werden. Sofern aber das Piano eine Weile anhält, kann man den

Ton nach und nach mäßigen. Wo dieser Umstand nicht vorhanden ist, da thut man besser, wenn man das Piano, bey der Note wo es geschrieben ist, gleich so nimmt wie es seyn soll. Wenn aber auf das Piano ein Forte folget, so kann man die erste Note davon etwas stärker spielen als die folgenden. Bey Begleitung einer schwachen Stimme, muß das Piano etwas schwächer seyn, als bey einer starken, im Allegro nehme man es schwächer als im Adagio, in den hohen Tönen oder auf den dünnen Seyten schwächer als auf den dicken. Wenn in einem Concert, sonderlich wenn es ein Flötenconcert ist, unter dem Solo ein Forte vorkömmt: zumal wenn die Flöte nicht in der Höhe, sondern in der Tiefe spielet, so muß solches nur als ein Mezzo forte ausgeführet werden: wie denn überhaupt eine Flöte, so wie eine jede schwache Stimme, mit vieler Mäßigung begleitet werden muß. Es kömmt nur darauf an, daß ein jeder Accompanist Achtung gebe, ob er die concertirende Stimme selbst höre. Ist dieses nicht, so kann er leicht merken, daß das Accompanement zu stark sey, und folglich eine Mäßigung erfodere. Die Anzahl der begleitenden Instrumente muß endlich auch in Betrachtung gezogen werden. Gesezt es spieleten zwölf Violinisten einerley Piano, es hörten aber sechs davon auf, so würde aus diesem Piano ein Piano affai. Giengen noch vier davon ab, so würde endlich ein Pianissimo draus. Soll nun das Piano seinen gehörigen Verhalt haben, so folget aus obigem, daß wenn zweene Violinisten piano spielen, deren sechs piano affai, und zwölf pianissimo spielen müssen. Ausgenommen an einem sehr großen Orte, wo der Ton sich verlieret: denn hier hat man sich nach den Hauptstimmen, ob solche stark oder schwach, Trompeten oder Flöten sind, zu richten.

22. §. Weil auch nicht alle Instrumente, besonders die Violinen, einerley Stärke im Tone haben, welches folglich im Piano und Forte eine [252] Ungleichheit verursachen könnte: so muß sich der Stärkere im Forte nach dem Schwächern, und der Schwächere im Piano nach dem Stärkern richten: damit man nicht eine Stimme stärker als die andere höre, besonders wenn sie Nachahmungen gegen einander zu spielen haben, und die Stimmen nur einfach besetzt sind.

23. §. Wenn bey einer concertirenden Stimme mehr als eine Stimme zugleich begleiten, so muß unter diesen die Grundstimme stärker als die übrigen gehört werden. Ein gleiches ist in einem Tutti zu beobachten, wenn anders die Mittelstimmen gegen die Hauptstimme oder gegen die Grundstimme keine Nachahmung, oder sonst in Terzen oder Sexten eine ähnliche Melodie haben. Denn die Stimmen welche nur zur Verstärkung der Harmonie dienen, dürfen vor den Hauptstimmen niemals hervor ragen. Ein gearbeiteter, oder in allen Stimmen nachahmender oder fugirter Satz aber, muß auch von allen Stimmen in einerley Stärke gespielt werden.

24. §. Wenn unter einer langen Note ein Forte, und gleich drauf ein Piano steht, und kein Wechsel des Bogenstrichs statt findet, so muß dieselbe Note mit aller Kraft, und mit einem Drucke des Bogens angegeben werden, aber auch gleich wieder ohne Rückung des Bogens im Tone abnehmen, und durch ein verlierendes Piano sich in ein Pianissimo verwandeln. Es kömmt dergleichen dann und wann vor, sonderlich wenn eine Stimme im Aufheben des Tactes mit einer starken Note anfängt, die andern aber im Niederschlage dergleichen nachzumachen haben, s. Tab. XXIII. Fig. 8.

[Tab. XXIII.] Fig. 8.



25. §. Wenn in einem Adagio der Concertist den Ton bald verstärket, bald mäßiget, und also durch Schatten und Licht mit Affecte spielet, so thut es die schönste Wirkung, wenn ihm die Accompagnisten in derselben Art zu Hülfe kommen, und ihren Ton mit ihm zugleich auch verstärken und mäßigen. Dieses ist, wie schon in den vorigen Abschnitten gezeiget worden, besonders bey solchen Noten, welche dissoniren, oder zu einer fremden Tonart vorbereiten, oder einen Aufenthalt in der geschwinden Bewegung verursachen, zu beobachten. Wollte man bey solchen Fällen alles in einer Farbe oder Stärke spielen, so würde der Zuhörer in eine Kalfsinnigkeit versetzt werden. Drückt man aber das Forte und Piano, [253] nach Beschaffenheit der Sache, wechselsweise, bey denen Noten, so jedes verlangen, gehörig aus, so erreicht man das, was man suchet, nämlich, den Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten, und ihn aus einer Leidenschaft in die andre zu lenken.

26. §. Bey Wiederholung oder Aehnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Tacten bestehen, es sey in eben denselben Tönen, oder in einer Versetzung, kann die Wiederholung eines solchen Satzes etwas schwächer, als der erste Vortrag derselben, gespielt werden.

27. §. Der Unison, welcher aus einer ordentlichen Basmelodie besteht, und bey einem stark besetzten Accompagnement besonders gute Wirkung thut, muß erhaben, prächtig, feurig, mit Nachdruck des Bogens, und stärker im Tone als eine andere Melodie, gespielt werden. Die bloßen Seyten, besonders die Quinte auf der Violine, sind dabey zu vermeiden.

28. §. Ein Hauptsatz, (Thema) zumal in einer Fuge, muß in einer jeden Stimme, und zu allen Zeiten wenn er unvermuthet eintritt, mit Nachdrucke markiret werden, besonders wenn der Anfang davon aus langen Noten besteht.

Es findet dabey weder eine Schmeicheley im Spielen, noch einiger willkürlicher Zusatz von Noten statt. Wenn im Fortgange der Fuge keine Pausen vor dem Eintritte vorhergehen, kann man die vorhergehenden Noten in der Stärke des Tones etwas mäßigen. Auf gleiche Art muß man mit solchen Noten, die entweder eine Aehnlichkeit mit den Anfangsgedanken haben, oder die erst in der Mitte eines Stücks, als ein neuer Gedanke, eingeflochten werden, es sey im Tutti, oder unter dem Solo einer concertirenden Stimme, verfahren.

29. §. Ligaturen, oder gebundene Noten, so aus Viertheilen oder halben Tacten bestehen, kann man in der Stärke des Tones wachsen lassen: weil entweder über oder unter dem zweyten Theile solcher Noten, die andern Stimmen Dissonanzen haben. Die Dissonanzen aber überhaupt, sie mögen in dieser oder jener Stimme befindlich seyn, erfordern allezeit einen besondern Nachdruck, s. den 12 bis 16 §. des vorigen Abschnitts. [254]

30. §. Aus dem was bisher gesagt worden, ist nun zu ermessen, daß es bey weitem nicht hinlänglich sey, das Piano und Forte nur an denen Orten, wo es geschrieben steht, zu beobachten: sondern daß ein jeder Accompagnist auch wissen müsse, solches an vielen Orten, wo es nicht dabey steht, mit Uebersetzung anzubringen. Hierzu nun zu gelangen, ist ein guter Unterricht und viel Erfahrung nöthig.

31. §. Das Zeitmaaß in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen, und in der größten Strenge auszuüben, ist eine Pflicht, so allen denen, die von der Musik Werk machen, und also auch allen guten Accompagnisten, obliegt. Ohne diese wird die Ausführung, besonders bey einem zahlreichen Accompanement, allezeit mangelhaft bleiben. So viel aber auch hieran gelegen ist: so würde man doch bey genauer Untersuchung finden, daß Viele im Zeitmaße noch nicht recht sicher sind, ohnerachtet sie sich dessen schmeicheln, und vielleicht ihren Fehler selbst nicht gewahr werden, sondern daß sie sich nur nach andern richten, und auf ein Gerathewohl spielen. Diesen Fehler findet man nicht nur bey jungen Leuten allein, sondern man wird auch wohl öfters gewahr, daß von solchen, welche man für geschickte und erfahrene Tonkünstler hält, der eine im Tacte zögert, der andre sich übereilet. Hierdurch nun kann in einem Orchester viel Unordnung angerichtet werden: zumal wenn solche Leute ohngefähr die Hauptstimmen zu spielen, und andre anzuführen haben.

32. §. Einige halten das Zögern oder Nachschleppen, (trainiren) oder das Eilen, (pressiren) für einen Naturfehler. Es ist wahr daß das herrschende sogenannte Temperament viel dazu beyträgt: und daß ein lustiger oder hitziger und hastiger Mensch zum Eilen, ein trauriger, niedergeschlagener, oder ein träger kaltsinniger Mensch aber, zum Zögern geneigt ist. Es ist aber auch nicht zu läugnen, daß man sein Temperament, wenn man anders darauf Acht hat, verbessern und mäßigen könne. Man hüte sich nur, daß zu den gedachten Fehlern

nicht etwan die Unwissenheit Anlaß gebe. Man läuft Gefahr darein zu verfallen, wenn man die Eintheilung der Noten, und den Tact überhaupt, anfänglich nicht durch richtige Grundsätze, sondern mehrentheils nur aus eigener Uebung erlernen will, wenn man sich zu zeitig mit Schwierigkeiten, zu denen man noch keine Fähigkeit hat, einläßt, wenn man sich zu viel vor sich allein, ohne Be-[255]gleitung übet, auch nur solche Stücke wählet, die man bald auswendig behalten kann: welches aber sowohl am Notenlesen, als an Erlernung des Tactes, hinderlich ist. Will man in diesen beyden Stücken recht sicher werden, so ist kein andrer Weg dazu, als daß man anfänglich mehr Mittel- als Hauptstimmen spiele, daß man mehr andre accompagnire, als sich selbst accompagniren lasse: weil das erstere schwerer, aber auch zugleich nützlicher als das letztere ist, daß man mehr concertirende und gearbeitete, als melodische Stücke spiele, daß man dabey nicht auf sich allein, sondern auch auf andre, besonders auf die Grundstimme höre, daß man die Noten nicht überrasche: sondern einer jeden ihre gehörige Geltung gebe, und daß man die Hauptnoten so das Zeitmaaß eintheilen, nämlich die Viertheile im Allegro, und die Achttheile im Adagio, mit der Spitze des Fußes sich bemerke, und damit so lange anhalte, bis man dieses Hülfsmittel nicht mehr nöthig hat. Man befehe hierbey das V. und X. Hauptstück.

33. §. Man wolle nicht glauben, daß es mit Beobachtung des Zeitmaaßes schon seine Richtigkeit habe, wenn man allenfalls nur im Niederschlage des Tactes mit den Noten eintrifft: sondern es muß eine jede zu der Harmonie gehörige Note mit der Grundstimme übereintreffen. Deswegen darf man den Hauptnoten, sie mögen aus Viertheilen, Achttheilen, oder Sechzehnthteilen bestehen, nichts an ihrer gehörigen Zeit durch Uebereilung abbrechen: damit man die durchgehenden Noten nicht anstatt der Hauptnoten höre, und sowohl die Melodie als die Harmonie nicht verdunkelt oder verstümmelt werde.

34. §. Die Pausen erfodern ihr Zeitmaaß in eben solcher Richtigkeit, als die Noten selbst. Weil man aber hierbey keinen Klang höret, sondern die Zeit davon nur in Gedanken abmessen muß, so machen dieselben, besonders die kurzen, als Achttheil- Sechzehnthteil- und Zwey und dreyßigtheil-Pausen, manchem viel zu schaffen. Wenn man sich aber die Hauptnoten in einem Stücke heimlich mit dem Fuße anmerket, und auf die Bewegung der übrigen Stimmen, ingleichen, ob die Noten, so nach den Pausen folgen, auf den Niederschlag oder auf das Aufheben des Fußes treffen, genau Achtung giebt, dabey aber sich nur nicht übereilet: so kann diese Schwierigkeit sehr leicht gehoben werden. [256]

35. §. Soll ein Stück eine gute Wirkung thun, so muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaaße, sondern auch, vom Anfange bis zum Ende, in einerley Tempo, nicht aber bald langsamer bald geschwinder gespielt werden. Daß aber hierwider sehr oft gehandelt werde, zeigt die tägliche Erfahrung.

Langsamer oder geschwinder aufzuhören als man angefangen hat, ist beydes ein Fehler: doch ist das letztere nicht so übel, als das erstere. Jenes verursacht, absonderlich bey einem Adagio, daß man oftmals nicht recht mehr begreifen kann, ob es im geraden oder ungeraden Tacte gesetzt sey. Hierdurch nun verlißt die Melodie nach und nach, und man höret, an deren statt, fast nichts als harmonische Klänge. Dieses aber verursacht den Zuhörern nicht allein nur gar wenig Vergnügen, sondern es gereicht auch der Composition selbst überhaupt zum größten Nachtheile, wenn nicht ein jedes Stück in seinem gehörigen Tempo gespielt wird. Bisweilen liegt es an dem Concertisten: wenn er entweder in einem geschwinden Stücke die leichten Passagen übereilet, und alsdenn mit den schwerern nicht fortkommen kann, oder wenn er in einem traurigen Stücke sich in den Affect so sehr vertieft, daß er darüber des Zeitmaaßes vergißt. Oftmals aber sind auch die Begleiter an der Veränderung des Tempo schuld, wenn sie entweder, nicht nur in einem traurigen Stücke, sondern auch wohl in einem cantabeln Andante oder Allegretto, in eine Schläfrigkeit verfallen, und darüber dem Concertisten zu viel nachgeben, oder wenn sie in einem geschwinden Stücke in ein allzuheftiges Feuer gerathen, welches sie zum Eilen verleitet. Einem guten Anführer, wenn er anders die gehörige Aufmerksamkeit hat, wird es leicht seyn, alle diese Fehler zu vermeiden, und sowohl den Concertisten, wenn derselbe im Tacte nicht recht sicher ist, als auch die Ripienisten, in Ordnung zu erhalten.

36. §. Die Accompanisten müssen aber nicht verlangen, daß der Concertist sich in Ansehung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, in welcher er das Tempo eines Stückes zu nehmen hat, nach ihnen richten solle: sondern sie müssen ihm völlige Freyheit gönnen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut findet. Zu der Zeit sind sie nur Begleiter. Es würde ein Zeichen eines unanständigen Bauernstolzes seyn, wenn zuweilen, auch wohl gar einige von den letzten unter den Accompanisten, sich der Herrschaft über das Zeitmaaß anmaßen, und, zumal wenn sie nicht viel [257] Lust mehr zu spielen haben, das Tempo, dem Concertisten zum Tros, überjagen wollten. Wird man aber gewahr daß das Zeitmaaß entweder geschwinder oder langsamer seyn soll, und eine Aenderung nöthig ist, so muß solches nicht mit einer Heftigkeit, und auf einmal, sondern nach und nach geschehen: weil sonst leicht eine Unordnung daraus entstehen kann.

37. §. Weil die Art ein Adagio zu spielen erfordert, daß der Concertist sich von den begleitenden Stimmen vielmehr schleppen lasse, als daß er ihnen voraus gehe, und es also öfters den Schein hat, als wolle er das Stück langsamer haben: so müssen die Accompanisten sich nicht dadurch verführen lassen, sondern das Tempo fest halten, und nicht nachgeben: es wäre denn daß der Concertist deswegen ein Zeichen gäbe. Widrigenfalls würde man zuletzt in eine Schläfrigkeit verfallen.

38. §. Wenn im Allegro ein Ritornell mit Lebhaftigkeit gespielt worden ist, so muß dieselbe Lebhaftigkeit mit dem Accompagnement, bis ans Ende des Stückes, beständig unterhalten werden. Man hat sich gleichfalls nicht an den Concertisten zu kehren, im Fall er denselben Hauptsatz vielleicht cantabel und schmeichelnd vortrüge.

39. §. Wenn in einem langsamen Stücke solche Noten, s. Tab. XXIII. Fig. 9.

[Tab. XXIII.] Fig. 9.



im Unison vorkommen, so kann es leicht geschehen, daß man sich wegen der Triller zu lange aufhält, und das Zeitmaaß verrücket. Um dieses zu vermeiden, muß man eine solche Figur, in Gedanken, in zween gleiche Theile theilen, und unter dem Punkte sich eine Gegenbewegung vorstellen.

40. §. Daß die geschwindesten Noten in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo ein wenig ungleich gespielt werden müssen, so daß man die anschlagenden, oder Hauptnoten in einer Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente etwas länger anhalte, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste, und achte, ist im 12. §. des XI. Hauptstücks erklärt worden: ich habe auch daselbst einige Ausnahmen von dieser Regel beygebracht, worauf ich mich also hier beziehe. [258]

41. §. Wenn in einem Ritornell die letzte Note ein halber Tact ist, und darauf eine Pause von einem andern halben Tacte folget, das Solo aber erst im folgenden Tacte anfängt: so muß die Endigungsnote des Ritornells nicht zu kurz abgebrochen werden. Wenn das Ritornell im Niederschlage, das folgende Solo aber im Aufschlage des Tactes, mit einem neuen Gedanken, es sey durch ein Viertel oder Achttheil, anfängt, welches die Accompagnisten nicht allemal wissen können, so thut der Concertist wohl, wenn er nach der Strenge des Tactes anfängt, und den Niederschlag markiret: damit keine Unordnung entstehen möge.

42. §. Weil ein geschwindes Stück von allen zugleich, und in einerley Geschwindigkeit angefangen werden muß: so ist nöthig, daß ein jeder von seiner Stimme den ersten Tact ins Gedächtniß fasse, damit er auf den Anführer sehen, und mit ihm zugleich das Tempo recht ergreifen könne. Dieses ist besonders in einem Orchester, oder sonst an einem großen Orte, wo das Accompagnement zahlreich ist, und die Spielenden von einander entfernt, nöthig. Denn weil der Ton in der Ferne später gehöret wird, als in der Nähe, und man sich also

nicht so wie an einem kleinen Orte nach dem Gehöre richten kann: so muß man, nicht allein im Anfange, sondern auch öfters bey weiterem Fortgange des Spielens, sofern sich etwa eine kleine Anordnung eräugnen sollte, das Gesicht mit zu Hülfe nehmen, und öfters auf den Anführer blicken. Wer etwas von der Violine versteht, wird sich am besten und sichersten nach des Anführers Bogenstriche richten können. Könnten aber nicht alle Accompanisten den Anführer sehen, oder hören: so hat sich in diesem Falle, ein jeder nach seinem Nachbar, von des Anführers Seite her, zu richten, um in einerley Tempo zu bleiben.

43. §. Wie lange man nach einer Fermate, oder Generalpause, welche durch einen Bogen, mit dem Puncte, über einer Note oder Pause angedeutet wird, inne halten solle, ist eigentlich keine gewisse Regel gegeben. Bey einem Solo, welches nur unter zwey oder drey Personen gespielt wird, verursacht diese Ungewißheit wenig Nachtheil, bey einem zahlreichen Accompanement aber, desto mehr. Nach einer kleinen Stille, müssen alle Stimmen, eben sowohl, wie es bey dem Anfange eines Stückes erfordert wird, zugleich wieder mit einander anfangen. Geschieht [259] dieses nicht von allen recht genau: so wird der Entzweck der Ueberraschung, so man hier nach einer kleinen Ruhe erwartet, nicht erreicht. Ich will versuchen, eine aus den verschiedenen Tactarten hergeleitete Regel, die nur an wenigen Orten eine Ausnahme leiden dürfte, fest zu setzen, und vorzuschlagen, nämlich: Bey allen Tripeltacten, wie auch im Allabreve- und im Zweyviertheil- Tacte pausire man, außer dem Tacte worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Tact mehr. Im gemeinen geraden Tacte hingegen, richte man sich nach den Einschnitten, ob solche in das Aufheben oder in das Niederschlagen des Tacts fallen. Bey den erstern kann man noch einen halben, bey den letztern aber noch einen ganzen Tact mehr pausiren: und dieses wird, wie ich glaube, genug, und der Absicht des Componisten gemäß seyn. Eine allgemeine Beobachtung dieser Regel würde machen, daß man, um zugleich mit einander wieder anfangen zu können, keines weitem Erinnerns mehr bedürfte. Sofern die Fermate unter der concertirenden Stimme vorkömmt, und der Concertist dabey eine Manier macht, welche er mit einem langen Triller endiget, so müssen die begleitenden Stimmen ihre Noten nicht eher verlassen, bis der Triller geendiget ist, oder sie müssen dieselben zum wenigsten, bey Endigung des Trillers, noch einmal wiederholen. Dieses ist besonders zu beobachten wenn die Grundnote zweyerley Accorde über sich hat, und die Resolution durch den Triller verzögert wird. Hierauf können sie noch so lange pausiren, wie oben gemeldet worden.

44. §. Bey Endigung einer Hauptcadenz, wenn das folgende Tutti im Niederschlage anfängt, thun die Accompanisten wohl, wenn sie, absonderlich bey Begleitung einer Singstimme oder eines Blasinstrumentes, aus Discretion

nicht bis zum äußersten Ende des Trillers warten, sondern denselben so zu sagen unterbrechen, und lieber vor der Zeit, als zu spät, in das Tutti einfallen. Denn sowohl einem Sänger, als Blasinstrumentisten, kann es zuletzt leichtlich an Athem fehlen: und wenn dieses geschähe, so würde das Feuer der Ausführung dadurch unterbrochen werden. Fängt aber das Tutti im Aufheben des Tactes, und noch unter dem Triller an, so ist es nicht mehr eine Discretion, sondern eine Schuldigkeit, den Triller zu unterbrechen. Ueberhaupt aber muß man sich hierbey nach dem Concertisten, und nach der Stärke seiner Brust richten. Einige Sänger und Instrumentisten, welche gute Lungen haben, suchen durch lange Triller nach der Cadenz, noch eine besondere Bravour zu zeigen: [260] man darf ihnen also daran nicht hinderlich seyn. Das Unterbrechen des Trillers muß also in beyden Fällen nicht eher geschehen, als bis man wahrnimmt, daß der Triller anfängt matt zu werden. Der Anführer wird hierauf besonders Achtung geben: und also ist auch hierbey der Accompagnisten Schuldigkeit, die Augen auf ihn zu wenden, und sich mit seinem Bogenstriche zu vereinigen.

45. §. Nachdem ich nun bisher von dem Zeitmaße überhaupt gehandelt, und was dabey zu beobachten ist, angemerkt habe, so befinde ich noch für nöthig, eine Idee zu geben, wie man, bey einem jeden Stücke insbesondere, das ihm eigene Tempo ohngefähr errathen könne. Es ist zwar dieses Errathen des Zeitmaßes nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik: desto nöthiger aber wäre es, deswegen, so viel als möglich ist, einige gewisse Regeln fest zu setzen. Wer da weiß, wie viel an dem rechten Zeitmaße, so ein jedes Stück erfordert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können, der wird an dieser Nothwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewisse Regeln, und wollte dieselben gehörig beobachten, so würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaß verstümmelt wird, eine bessere Wirkung thun, und seinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geschieht. Zugeschweigen daß dadurch ein Componist, in Abwesenheit, sein verlangtes Tempo, einem andern der seine Composition aufführen soll, leichter schriftlich mittheilen könnte. Bey großen Musiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stückes, nicht allezeit das Tempo von einem jeden so gefasset wird, wie es seyn soll: sondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbegehen, bevor alle mit einander einig werden. Würde sich nun ein jeder das gehörige Zeitmaß zum wenigsten einiger maassen vorzustellen, so würden viele Unordnungen, und unannehmliche Aenderungen des Zeitmaßes, leicht können vermieden werden. Man würde, wenn man von jemanden ein Stück hat spielen hören, sich das Tempo desselben, desto leichter merken, und das Stück, zu einer andern Zeit, in eben demselben Tempo nachspielen können. Man mache, um von der Nothwendigkeit solcher gewissen Regeln noch mehr überzeuget zu werden, die Probe, und spiele zum Exempel ein Adagio, ein- zwey- drey- oder viermal langsamer, als es seyn soll.

Wird man nicht finden, daß die Melodie nach und nach verlöschen, und man endlich nichts mehr als nur harmonische Klänge hören wird? Bey einem Allegro, welches mit besonderm [261] Feuer gespielt werden soll, wird einem, wenn man es um so viel langsamer spielt, als es seyn soll, endlich gewiß die Lust zu schlafen ankommen.

46. §. Man ist zwar schon, seit langer Zeit, ein, zu gewisser Treffung des Zeitmaasses, dienliches Mittel auszufinden bemühet gewesen. *Loulié* hat in seinen *Elements ou Principes de Musique*, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris 1698, [*] den Abriß einer Maschine, die er *Chronometre* nennet, mitgetheilet. Ich habe diesen Abriß nicht können zu sehen bekommen, und kann also meine Gedanken nicht völlig darüber eröffnen. Inzwischen wird diese Maschine doch schwerlich von einem jeden immer bey sich geführt werden können: zugeschwiegen, daß die fast allgemeine Vergessenheit derselben, da sie, so viel man weiß, niemand sich zu Nutzen gemacht hat, schon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erregt.

47. §. Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaasses am dienlichsten befinde, ist um so viel bequemer, ie weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden, weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist der **Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen**. Ich will mich bemühen, eine Anleitung zu geben, wie man, wenn man sich nach ihm richtet, eine jede sich von den andern besonders unterscheidende Art des Zeitmaasses, ohne große Schwierigkeit finden könne. Ich kann mich zwar nicht ganz und gar rühmen, der erste zu seyn, der auf dieses Mittel gefallen wäre: so viel ist aber auch gewiß, daß sich noch niemand die Mühe gegeben hat, die Anwendung desselben deutlich und ausführlich zu beschreiben, und zum Gebrauche der isigen Musik bequem zu machen. Ich thue das letztere also mit desto größerer Sicherheit, da ich in Ansehung der Hauptsache, wie mir nachher erst bekannt worden, nicht der einzige bin, der auf diese Gedanken gerathen ist.

48. §. Ich verlange nicht, daß man ein ganzes Stück nach dem Pulschlage abmessen solle, denn dieses wäre ungereimt und unmöglich: sondern meine Absicht geht nur dahin, zu zeigen, wie man zum wenigsten durch zween oder vier, sechs oder acht Pulschläge, ein jedes Zeitmaß, so man verlanget, fassen, und vor sich, eine Erkenntniß der verschiedenen Arten desselben, erlangen, und daher zu weiterm Nachforschen Anlaß [262] nehmen könne. Hat man sich eine Zeitlang darinne geübet: so wird sich nach und nach dem Gemütthe eine solche Idee von dem Zeitmaasse eindrücken, daß man nicht ferner nöthig haben wird, allezeit den Pulsschlag zu Rathe zu ziehen.

[*] Nach Citner, Quellenlexikon Bd. VI. 230, erschien das Werk 1696 in Paris (Ballard). Eine zweite Ausgabe erfolgte 1698 in Amsterdam (Roger).]

49. §. Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher diese unterschiedenen Arten des Zeitmaßes etwas genauer untersuchen. Es giebt zwar derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen. Es giebt aber auch gewisse Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will solche, so wie sie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Classen eintheilen, und zum Grunde setzen. Sie sind aus dem gemeinen geraden oder Viervierttheiltacte genommen, und sind folgende: 1) das *Allegro affai*, 2) das *Allegretto*, 3) das *Adagio cantabile*, 4) das *Adagio affai*. Zu der ersten Classe rechne ich: das *Allegro di molto*, das *Presto*, u. s. w. Zu der zweyten: das *Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto*, *moderato*. u. s. w. Der dritten Classe zähle ich zu: das *Cantabile*, *Alrioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maeftoso*, *alla Siciliana*, *Adagio spiritoso*, u. d. g. Zur vierten gehören: *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo affai*, *Mesto*, *Grave* u. s. w. Diese Beywörter machen zwar unter sich selbst wieder jedes einigen Unterschied, doch geht derselbe mehr auf den Ausdruck der Leidenschaften, die in einem jeden Stücke vornehmlich herrschen, als auf das Zeitmaß selbst. Wenn man nur erst die vorhergemeldeten vier Hauptarten des Tempo recht in den Sinn gefasset hat, so wird man die übrigen mit der Zeit desto leichter treffen lernen: weil der Unterschied nur ein weniges beträgt.

50. §. Das *Allegro affai* ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste (*). Das *Allegretto* ist noch einmal so langsam als jenes. Das *Adagio cantabile* ist noch einmal so langsam als das *Allegretto*, und das *Adagio affai* noch einmal so langsam als das *Adagio cantabile*. Im *Allegro affai* bestehen die Passagien aus Sechzehnthteilen oder eingeschwänzten Triolen, und im *Allegretto* aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeschwänzten Triolen. Weil aber die ist angeführten Passagien mehrentheils in einerley Geschwindigkeit gespielt werden müssen, sie mögen zwey- oder dreygeschwänzet seyn: so folget dar-[263]aus, daß die Noten von einerley Geltung in dem einen noch einmal so geschwinde kommen, als in dem andern. Im *Allabrevetacte*, welchen die Welschen: *Tempo maggiore* nennen, und welcher, es sey das Zeitmaß langsam oder geschwinde, allezeit mit einem durchstrichenen großen C angedeutet wird, hat es gleiche Bewandtniß: nur daß alle Noten in demselben noch einmal so geschwind genommen werden, als im gemeinen geraden Tacte: das Tempo mag langsam oder geschwind seyn. Die geschwinden Passagien im *Allegro affai*, werden also in dieser Tactart in Achttheilen geschrieben, und so gespielt als wie die aus Sechzehnthteilen bestehenden Passagien des *Allegro affai*, im gemeinen geraden Tacte oder Tempo minore, u. s. w. Wie nun das *Allegro* im geraden Tacte zwo Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geschwindes und ein gemäßigtes: so ist es auch auf gleiche Art mit dem Tripel-

acte als: Dreyviertheil- Dreyachttheil- Sechszachttheil- Zwölfachttheiltacte, u. s. w. beschaffen. 3. C. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehnthteile, oder im Sechszachttheil- oder Zwölfachttheiltacte nur Achttheile vorkommen, so ist solches das geschwindeste Tempo. Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehnthteile, oder eingeschwänzete Triolen, im Dreyachttheiltacte Zwey und dreyßigtheile oder zweygeschwänzete Triolen, hingegen im Sechszachttheil- und Zwölfachttheiltacte Sechzehnthteile zu befinden: so ist solches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal so langsam gespielt werden muß, als das vorige. Mit dem Adagio hat es, wenn man nur, die zu Anfange dieses §. angedeuteten Grade der Langsamkeit beobachtet, und auf die Tactart, ob es Allabreve- oder gemeiner Tact ist, Acht hat, in diesem Stücke weiter keine andere Schwierigkeit.

(*) Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt als heutiges Tages. Wo Allegro affai, Presto, Furioso, u. d. m. dabey stand, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielt, als man heutiges Tages das Allegretto schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen also viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klangen. Die heutigen Franzosen haben diese Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größten Theils beygehalten.

51. §. Um nun auf die Hauptsache zu kommen, nämlich, wie jede von den angeführten Arten des Tactes, durch Vermittelung des Pulschlagcs, [264] in ihr gehöriges Zeitmaaß gebracht werden kann, so ist zu merken: daß man vor allen Dingen, so wohl das zu Anfange des Stückes geschriebene, das Zeitmaaß andeutende, Wort, als auch die geschwindesten Noten, woraus die Passagien bestehen, betrachten müsse. Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstriche, in der Zeit eines Pulschlagcs ausüben kann, so kömmt:

Im gemeinen geraden Tacte: [*]

In einem Allegro affai, auf jeden halben Tact, die Zeit eines Pulschlagcs,

In einem Allegretto, auf ein jedes Viertel, ein Pulschlag,

In einem Adagio cantabile, auf ein jedes Achttheil ein Pulschlag,

Und in einem Adagio affai, auf jedes Achttheil zweene Pulschläge.

Im Allabrevetacte, kömmt:

In einem Allegro, auf jeden Tact ein Pulschlag,

In einem Allegretto, auf jeden halben Tact ein Pulschlag,

In einem Adagio cantabile, auf jedes Viertel ein Pulschlag,

In einem Adagio affai, auf ein jedes Viertel zweene Pulschläge.

[*] Die Zeiteinheit des normalen Pulschlagcs, den Qu. in § 55 dieses Abschnitts auf durchschnittlich 80 Wiederholungen in der Minute ansetzt, entspricht der Zahl 80 auf Mälzels Metronom. Quant' Tempoangaben lassen sich somit in jedem einzelnen Falle unzweideutig fixieren. S. dazu auch die Anmerkung zu S. 210.]

Es giebt, vornehmlich im gemeinen geraden Tacte, eine Art von gemäßigtem Allegro, welche gleichsam zwischen dem Allegro affai und dem Allegretto das Mittel ist. Sie kömmt öfters in Singfachen, auch bey solchen Instrumenten vor, welche die große Geschwindigkeit in den Passagien nicht vertragen, und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace, oder meistentheils nur Allegro allein, angedeutet. Hier kömmt auf drey Achttheile ein Pulsschlag, und der zweyte Pulsschlag fällt auf das vierte Achttheil.

Im Zweyviertheil- oder geschwinden Sechssachttheiltacte, kömmt in einem Allegro auf einen jeden Tact ein Pulsschlag.

In einem Allegro im Zwölfachttheiltacte, wenn keine Sechzehnthteile vorkommen, treffen auf jeden Tact zweene Pulsschläge.

Im Dreyviertheiltacte, kann man, wenn das Stück *allegro* geht, und die Passagien darinne aus Sechzehnthteilen oder eingeschwänzten Triolen bestehen, in einem Tacte, mit dem Pulschlage kein gewisses Tempo fest setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so geht es an, und kömmt alsdenn auf das erste und dritte Viertel des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertel des andern Tacts, auf jedes ein [265] Pulsschlag, folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertel. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Neunachttheiltacte.

Sowohl im ganz geschwinden Dreyviertheil- als Dreyachttheiltacte, wo in den Passagien nur sechs geschwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsschlag. Es darf aber dennoch kein Stück seyn welches Presto seyn soll: sonst würde der Tact um zwo geschwinde Note zu langsam. Will man aber wissen, wie geschwind diese drey Vierteltheile oder drei Achttheile in einem Presto seyn müssen, so nehme man das Zeitmaaß nach dem geschwinden Zweyviertheiltacte, allwo vier Achttheile auf einen Pulsschlag kommen, und spiele diese drey Vierteltheile oder Achttheile eben so geschwinde, als die Achttheile in gemeldetem Zweyviertheiltacte: alsdenn werden die geschwinden Noten, in beyden oben erwähnten Tactarten, ihr gehöriges Zeitmaaß bekommen.

In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundstimme aus Achttheilen besteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag. Besteht aber die Bewegung nur aus Vierteltheilen, und der Gesang ist mehr arioso als traurig, so kömmt auf ein jedes Viertel ein Pulsschlag. Doch muß man sich hierinne auch, sowohl nach der Tonart, als nach dem vorgeschriebenen Worte richten. Denn wenn es ein Adagio affai, Mesto, oder Lento ist, so kommen auch hier zweene Pulsschläge auf jedes Viertel.

In einem Arioso im Dreyachttheiltacte, kömmt auf jedes Achttheil ein Pulsschlag.

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsschlag zählen wollte. Wenn man aber

zweene Pulschläge in drey Theile theilet, so kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilet, so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren, sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden.

Wenn in einem geschwinden Stücke die Passagien aus lauter Triolen bestehen, und keine zwey- oder dreygeschwänzeten gleichen Noten untermischt sind: so kann dasselbe, nach Belieben, etwas geschwinder als der Pulschlag geht, gespielt werden. Dieses ist besonders bey dem geschwinden Sechsstheil- Neunstheil- und Zwölfstheiltacte, zu beobachten.

[266] 52. §. Was ich bisher gezeiget habe, trifft, wie schon oben gesagt worden, am genauesten und am allermeisten bey den Instrumentalstücken, als Concerten, Trio und Solo ein. Was die Arien im italiänischen Geschmache anbelanget, so ist zwar wahr, daß fast eine jede von ihnen ihr besonderes Tempo verlanget. Es fließt doch aber solches mehrentheils aus den hier angeführten vier Hauptarten des Zeitmaaßes: und kömmt es nur darauf an, daß man sowohl auf den Sinn der Worte, als auf die Bewegung der Noten, besonders aber der geschwindesten, Achtung gebe: und daß man bey geschwinden Arien, auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger sein Augenmerk richte. Ein Sänger der die geschwinden Passagien alle mit der Brust stößt, kann dieselben schwerlich in solcher Geschwindigkeit herausbringen, als einer der sie nur in der Gurgel markiret, ohnerachtet der erstere vor dem letztern, absonderlich an großen Orten, wegen der Deutlichkeit, immer einen Vorzug behält. Wenn man also nur ein wenig Erfahrung darinne hat, und weiß, daß überhaupt die meisten Arien nicht ein so gar geschwindes Tempo verlangen, als die Instrumentalstücke, so wird man das gehörige Zeitmaaß davon, ohne weitere besondere Schwierigkeiten, treffen können.

53. §. Mit einer Kirchenmusik hat es eben dieselbe Bewandtniß, wie mit den Arien: ausgenommen daß sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es anders kirchenmäßig seyn soll, etwas gemäßigter als im Opernstyl genommen werden muß.

54. §. Auf die bisher beschriebene Weise nun, kann man nicht allein jede Note in ihr gehöriges Zeitmaaß eintheilen lernen, sondern man kann auch dadurch, von jedem Stücke, das rechte Tempo, so wie es der Componist verlanget, mehrentheils errathen: wenn man nur damit eine lange und vielfältige Erfahrung zu verknüpfen suchen wird.

55. §. Ich muß noch etliche Einwürfe im Voraus beantworten, die man wider meine angeführte Art das Tempo zu errathen, vielleicht machen könnte. Man könnte einwenden, daß der Pulschlag, weder zu einer jeden Stunde des Tages, noch bey einem jeden Menschen, allezeit in einerley Geschwindigkeit gehe, wie es doch erfordert würde, um das Zeitmaaß in der Musik richtig dar-

nach zu fassen. Man wird sagen, daß der Puls [267] des Morgens vor der Mahlzeit langsamer, als Nachmittags nach der Mahlzeit, und des Nachts noch geschwinder als Nachmittags schlage: auch daß er bey einem zur Traurigkeit geneigten Menschen langsamer, als bey einem heftigen und lustigen, gehe. Es kann seyn daß dieses seine Richtigkeit hat. Dem ungeachtet aber könnte man auch dießfalls etwas gewisses bestimmen. Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends; und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubet ist, bey einem Menschen von cholerafanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeschlagener, oder trauriger, oder kaltfinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht. Ist dieses nicht hinreichend, so will ich noch was genauers bestimmen. Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur. Achtzig Pulsschläge, im geschwindesten Tempo des gemeinen geraden Tacts, machen vierzig Tacte aus. Einige wenige Pulsschläge mehr, oder weniger, machen hierbey keinen Unterschied. 3. E. Fünf Pulsschläge in einer Minute mehr, oder fünf weniger, verlängern oder verkürzen, in vierzig Tacten, jeden Tact um ein Sechzehnthheil. Dieses aber beträgt so was geringes, daß es unmöglich zu merken ist. Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weiß, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat. Gesezt aber auch, daß mein vorgeschlagenes Mittel, dem allen ungeachtet, nicht ganz und gar für allgemein ausgegeben werden könnte, ob ich es gleich theils durch meinen eigenen Pulsschlag, theils durch vielfältige andere Proben, die ich sowohl bey meiner eigenen, als bey fremder Composition, und zwar mit unterschiedenen Leuten angestellet habe, beweisen wollte: so wird es doch darzu dienen, daß niemand, der sich nach der angeführten Methode, vor sich, von den vier Hauptarten des Zeitmaaßes einen Begrif[f] gemacht hat, von dem wahren Tempo eines jeden Stückes allzuweit abweichen wird. Man sieht ja täglich vor Augen, wie sehr öfters das Zeitmaaß gemishandelt wird, wie man nicht selten, eben dasselbe Stück bald mäßig, bald geschwind, bald noch geschwinder spielet. Man weiß, daß an vielen Orten, wo man nur auf das Gerathewohl los spielet, öfters aus einem Presto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante ge-[268]machtet wird: welches doch dem Componisten, welcher nicht allezeit zugegen seyn kann, zum größten Nachtheile gereicht. Es ist zur Gnüge bekannt, daß wenn ein Stück ein- oder mehrmal nach einander wiederholet wird, absonderlich wenn es ein geschwindes, z. E. ein Allegro aus einem Concert, oder einer Sinfonie, ist, daß man dasselbe, um die Zuhörer nicht einzuschläfern, zum zweytenmale etwas geschwinder

spielet, als das erstemal. Geschähe dieses nicht, so würden die Zuhörer glauben, das Stück sey noch nicht zu Ende. Wird es aber in einem etwas geschwindern Tempo wiederholet, so bekömmt das Stück dadurch ein lebhafteres, und, so zu sagen, ein neues oder fremdes Ansehen, welches die Zuhörer in eine neue Aufmerksamkeit versetzet. Gereicht nun diese Gewohnheit dem Stücke nicht zum Nachtheile, zumal da sie bey guten und mittelmäßigen Ausfühern hergebracht ist, und bey beyden gleich gute Wirkung thut: so würde es auch nicht schädlich seyn, wenn allenfalls ein trauriger Mensch, der Mischung seines Blutes gemäß, ein Stück zwar mäßig geschwinder, nur aber gut spielet, und ein flüchtiger Mensch nähme es mit mehrerer Lebhaftigkeit. Im übrigen aber, woferne jemand noch ein leichteres, richtigeres, und bequemeres Mittel das Zeitmaaß zu erlernen, und zu treffen, ausfinden könnte, so würde er wohl thun, wenn er nicht säumete, es der Welt bekannt zu machen.

56. §. Ich will die Art, das Tempo nach Anleitung des Pulschlagcs zu treffen, noch auf die französische Tanzmusik, von welcher ich auch etwas zu handeln für nöthig finde, anzuwenden suchen. Diese Art der Musik besteht mehrentheils aus gewissen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfodert sein eigenes Tempo: weil diese Art von Musik nicht so willkürlich als die italiänische, sondern sehr eingeschränket ist. Könnten nun sowohl die Tänzer, als das Orchester, allezeit einerley Tempo fassen, so würden sie vieles Verdrusses überhoben seyn können. Es ist bekannt, daß die meisten Tänzer wenig oder nichts von der Musik verstehen, und oftmals das rechte Zeitmaaß selbst nicht wissen, sondern sich mehrentheils nur nach der Fassung, in welcher sie stehen, oder nach ihren Kräften richten. Die Erfahrung lehret auch, daß die Tänzer, bey den Proben, wenn solche des Morgens geschehen, da sie noch nüchtern sind, und mit kaltem Blute tanzen, selten das Zeitmaaß so lebhaft verlangen, als bey der Ausföhrung, welche ordentlicher Weise des Abends vor sich geht, da sie denn, theils wegen der guten Nahrung die sie vorher zu sich ge-[268]nommen haben, theils wegen Menge der Zuschauer, und aus Ehrgeiz, in ein größer Feuer gerathen, als bey der Probe. Hierdurch können sie nun leichtlich die Sicherheit in den Knieen verlieren, und wenn sie eine Sarabande oder Loure tanzen, wo bisweilen nur ein gebeugtes Knie den ganzen Körper allein tragen muß, so scheint ihnen das Tempo oftmals zu langsam zu seyn. Zugeschweigen, daß die französische Tanzmusik, wenn solche zwischen einer guten italiänischen Oper gehöret wird, sehr abfällt, mager klingt, und nicht die Wirkung thut, als in einer Comödie, wo man nichts anders dagegen höret. Deswegen entsteht oftmahls viel Streit zwischen den Tänzern und dem Orchester: weil die erstern glauben, daß die leztern entweder nicht im rechten Tempo spieleten, oder ihre Musik nicht so gut ausführeten, als die italiänische. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die französische Tanzmusik nicht so leicht zu spielen ist,

als sich Mancher einbildet, und daß der Vortrag sich von der italiänischen Art sehr unterscheiden muß, so fern er jedem Charaktere gemäß seyn soll. Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten als geschleiften Bogenstriche, gespielt werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielt. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenstriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beständig hebe und zum Springen anreize, dem Zuschauer aber, das, was der Tänzer vorstellen will, begreiflich und fühlbar mache. Denn der Tanz wirkt ohne Musik eben soviel, als eine gemalete Speise.

57. §. Wie nun auf die Richtigkeit des Zeitmaßes bey allen Arten der Musik viel ankömmt: so muß dasselbe auch bey der Tanzmusik auf das genaueste beobachtet werden. Die Tänzer haben sich nicht nur mit dem Gehöre, sondern auch mit ihren Füßen und Leibesbewegungen darnach zu richten: und also ist leicht zu erachten, wie unangenehm es ihnen fallen müsse, wenn das Orchester in einem Stücke bald langsamer, bald geschwinder spielt. Sie müssen ihren ganzen Körper anstrengen, besonders wenn sie sich in hohe Sprünge einlassen: die Billigkeit erfordert also, daß sich das Orchester, so viel als möglich ist, nach ihnen bequeme, welches auch leicht geschehen kann, wenn man nur dann und wann auf das Niederfallen der Füße Achtung giebt.

[270] 58. §. Es würde zu weitläufig seyn, alle Charaktere, so im Tanzen vorkommen können, zu beschreiben, und ihr Zeitmaß zu bemerken. Ich will also nur etliche wenige anführen, aus welchen die übrigen leicht werden zu begreifen seyn.

Wenn die Welschen, im geraden Tacte, durch das große C, so ihn andeutet, einen Strich machen, so zeigt solcher, wie bekannt, den Allabrevetact an. Die Franzosen bedienen sich dieser Tactart zu verschiedenen Charakteren, als: Bourreen, Entreen, Rigaudons, Gavotten, Rondeaus, u. s. w. Sie schreiben aber anstatt des durchstrichenen C eine große 2. welche ebenfalls bedeutet, daß die Noten noch einmal so geschwind gespielt werden müssen, als sonst. In dieser Tactart sowohl, als im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante, und Chaconne, müssen die Achttheile, so auf punctirte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, sondern sehr kurz und scharf gespielt werden. Die Note mit dem Puncte wird mit Nachdruck markirt, und unter dem Puncte der Bogen abgesetzt. Eben so verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und soferne nach einem Puncte oder einer Pause drey oder mehrgeschwänzte Noten folgen, so werden solche, besonders in langsamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, sondern am äußersten Ende der ihnen bestimmten Zeit, und in der größten

Geschwindigkeit gespielt, wie solches in Ouvertüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt. Es muß aber jede von diesen geschwinden Noten ihren besondern Bogenstrich bekommen: und findet das Schleifen wenig statt.

Die *Entree*, die *Loure*, und die *Courante*, [*]) werden prächtig gespielt, und der Bogen wird bey jedem Viertel, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzt. Auf jedes Viertel kömmt ein Pulschlag.

Eine *Sarabande* hat eben dieselbe Bewegung, wird aber mit einem etwas annehmlichern Vortrage gespielt.

Eine *Chaconne* wird gleichfalls prächtig gespielt. Ein Pulschlag nimmt dabey zweene Viertel ein.

Eine *Passecaille* ist der vorigen gleich, wird aber fast ein wenig geschwinder gespielt.

Eine *Musette* wird sehr schmeichelnd vorgetragen. Auf jedes Viertel im Dreyvierteltacte, oder auf jedes Achttheil im Dreyachttheiltacte kömmt ein Pulschlag. Bisweilen wird sie nach der Phanta-[271]sey der Tänzer so geschwind gemacht, daß nur auf jeden Tact ein Pulschlag kömmt.

Eine *Furie* wird mit vielem Feuer gespielt. Auf zweene Viertel kömmt ein Pulschlag, es sey im geraden oder im Dreyvierteltacte, so ferne im letztern zweygeschwänzte Noten vorkommen.

Eine *Bourree* und ein *Rigaudon* werden lustig, und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführet. Auf jeden Tact kömmt ein Pulschlag.

Eine *Gavotte* ist dem *Rigaudon* fast gleich, wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget.

Ein *Rondeau* wird etwas gelassen gespielt, und kömmt ohngefähr auf zweene Viertel ein Pulschlag, es sey im *Allabreve*- oder im Dreyvierteltacte.

Die *Gigue* und *Canarie* haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechsaachttheiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulschlag. Die *Gigue* wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die *Canarie*, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber, mit einem kurzen und scharfen Bogenstriche gespielt.

Ein *Menuet* spiele man hehend, und markire die Viertel mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche, auf zweene Viertel kömmt ein Pulschlag.

Ein *Passeped* wird theils etwas leichter, theils etwas geschwinder gespielt, als der vorige. Hierinne geschieht es oft, daß zweene Tacte in einen

*) Eine ausführliche Beschreibung dieser und der weiterhin genannten französischen Tanzformen bei J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister (1739), S. 224 ff.]

geschrieben, und über die mittelfte Note zweene Striche gesetzt werden, s. Tab. XXIII. Fig. 10.

[Tab. XXIII.] Fig. 10.



im zweyten Tacte. Einige lassen diese zweene Tacte von einander abgesondert, und schreiben, anstatt des Viertheils mit den Strichen, zweene Achttheile, mit einem darüber stehenden Bogen: den Tactstrich aber setzen sie dazwischen. Im Spielen werden diese Noten auf einerley Art gemacht, nämlich, die zweene Viertheile kurz, und mit abgesetztem Bogen, und zwar in dem Tempo als wenn es Dreyviertheiltact wäre.

Ein Tambourin wird wie eine Bourree oder Rigaudon gespielt, nur ein wenig geschwinder.

Ein Marsch wird ernsthaft gespielt. Wenn derselbe im Allabrevo- oder Bourreentacte gesetzt ist, so kommen auf jeden Tact zweene Puls schläge. u. s. w. [*]

[272] 59. §. In einem italiänischen Recitativ, bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaaß, sondern hat die Freyheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfordern, langsam oder geschwind auszudrücken. [**] Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein Accompagnement von haltenden Noten auszuführen haben, so müssen sie den Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Discretion, als nach dem Tacte, accompagniren. Besteht aber das Accompagnement aus Noten die in das Zeitmaaß eingetheilet werden müssen: so ist hingegen der Sänger verbunden,

[*] Die Tempi der erwähnten Tanzstücke wären demnach, in Metronomzahlen (S. Anmerk. zu S. 203) ausgedrückt, folgende:

Entrée, Loure, Courante, Sarabande $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$; Chaconne $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 160$; Passecaille $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 168$; Musette $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$, $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$; Furie $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$; Bourrée, Rigaudon $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 160$; Gavotte $\frac{3}{8}$ ($\frac{3}{8}$), $\text{♩} = \text{M. M. } 120-132$; Rondo $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$; $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 160$; Gigue, Canarie $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$ ($\text{♩} = 160$); Menuet $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 160$; Passepied $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 168$; Tambourin $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 168-176$; Marsch $\frac{3}{8}$, $\text{♩} = \text{M. M. } 80$. —

Diese Tempi sind durchschnittlich äußerst lebhaft und bedürfen, auf die Tanzmusik der älteren d. h. Joh. Seb. Bach'schen Zeit bezogen, manche Einschränkung. S. dazu die Anmerkung zu § 50 dieses Abschnitts.]

[**] Vgl. zum Folgenden das V. Hauptst. der Cofi-Agricola'schen Gesangschule.]

sich nach den begleitenden Stimmen zu richten. Bisweilen wird das Accompanement unterbrochen, so, daß der Sänger dennoch Freyheit bekommt, nach Willkühr zu recitiren, und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgesprochen hat, sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen, um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten. Sofern aber die Violinen anstatt der Note im Niederschlage eine kurze Pause haben, und der Baß eine Note vorschlägt, so muß derselbe mit einer Sicherheit und Kraft einfallen, besonders bey den Cadenzen, denn hier kömmt es auf den Baß am meisten an. Dieser muß überhaupt bey allen Cadenzen des theatralischen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitetes, oder nur ein gemeines seyn, seine zwey Noten, welche mehrentheils aus einem fallenden Quintensprunge bestehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langsam, sondern mit Lebhaftigkeit anschlagen. Der Clavierist thut dieses durch ein vollstimmiges Accompanement, der Violoncellist und Contravisionist aber durch einen kurzen Druck mit dem untersten Theile des Bogens; sie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten rückwärts. Wenn in einem lebhaften Recitativ die begleitenden Stimmen, bey den Einschnitten, laufende oder sonst kurze Noten haben, welche präcipitant gespielt werden müssen: und im Niederschlage eine Pause vorher steht: s. Tab. XXIII. Fig. 11.

[Tab. XXIII.] Fig. 11.

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: Violin (top, treble clef), Bass (middle, bass clef), and Clavier (bottom, bass clef). The second system also has three staves: Violin (top, treble clef), Bass (middle, bass clef), and Clavier (bottom, bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the cadence described in the text.

so müssen auch hier die Accompagnisten nicht warten, bis der Sängler die letzte Sylbe völlig ausgesprochen hat, sondern schon unter der vorhaltenden Note anfangen: damit der feurige Affect beständig unterhalten werde. Nicht zu gedenken daß sie auf diese Art auch allezeit, zumal in einem weitläufigen Orchester, genauer zusam-[273]men treffen werden, wenn ihnen die vorletzte Sylbe des Sänglers zur Richtschnur dienet.

60. §. Dieses ist es nun, was ich von den Pflichten der Ausfühler der Ripienstimmen abzuhandeln, für nöthig erachtet habe. Man kann daraus abnehmen, daß es nicht so gar leicht sey, gut zu accompagniren, und daß von einem Orchester, wenn es anders vortreflich seyn will, sehr viel gefodert werde. Da nun aber so viel von demselben verlangt wird: so liegt es auch wieder, von der andern Seite, den Componisten ob, ihre Compositionen so einzurichten, daß ein gut Orchester damit auch Ehre einlegen könne. Manche Composition ist entweder so trocken, oder so bizarr, schwer, und unnatürlich, daß auch das beste Orchester, ungeachtet aller Mühe, Fleißes, und guten Willens, keine gute Wirkung damit hervor bringen kann, und wenn es auch aus den geschicktesten Leuten bestünde. Es bringt einem jeden Componisten großen Vortheil, wenn seine Composition so beschaffen ist, daß sie auch von mittelmäßigen Leuten ausgeführt werden kann. Ein Componist handelt demnach am vernünftigsten, wenn er sich nach der Fähigkeit eines jeden richtet. Ist seine Arbeit sehr geschickten Leuten gewidmet, so kann er freylich etwas mehreres wagen: soll sie aber allgemein werden, so muß er sich der Leichtigkeit befleißigen. Insonderheit muß er bedacht seyn, für die Sängler natürlich, singbar, und weder zu hoch noch zu tief zu setzen, und ihnen zum Athemholen, und zur deutlichen Aussprache der Worte, Raum zu lassen. Die Eigenschaften jedes Instruments muß er sich bekannt machen, damit er nicht wider die Natur derselben etwas schreibe. Für die Blasinstrumente darf er nicht gar zu fremde Tonarten wählen, worinne die wenigsten geübet sind, und welche sowohl an der Reinigkeit und Deutlichkeit des Spielens, als auch überhaupt am guten Vortrage Hinderniß verursachen. Den Unterschied zwischen Ripien- und Solostimmen muß er wohl beobachten. Jedes Stück suche er so zu charakterisiren, daß ein jeder das Tempo davon leicht errathen könne. Damit der Ausdruck von allen auf einerley Art geschehen könne, muß er das Piano und Forte, die Triller und Vorschläge, die Bogen, Puncte, Striche, und alles was über oder unter die Noten gehört, aufs genaueste bezeichnen, nicht aber, wie manche, die vom Bogenstriche keine Kenntniß, oder keine Achtsamkeit darauf haben, thun, das Schleifen oder Stoßen des Bogens will-[274]führlich lassen: gerade als ob alles auf dem Claviere, wo man mit dem Bogen nicht schleifen kann, ausgeführt werden sollte. Er muß deswegen die Copisten, welche in diesem Stücke, dem Componisten zum Nachtheile, entweder aus Unwissenheit, oder aus Nachlässigkeit, öfters die größten Fehler begehen,

dazu anhalten, daß sie alles, so wie er es vorgeschrieben hat, aufs genaueste nachschreiben, daß sie die Köpfe der Noten nicht zweifelhaft, sondern recht mitten auf die Linien oder Zwischenräume setzen, daß sie die Querstriche deutlich machen, und die Linien recht deutlich ausziehen, daß sie alles übrige, was der Componist angemerket hat, eben so, und an dieselben Orte hinsetzen, wie es in der Partitur steht, absonderlich das Forte und Piano, und die Bogen über den Noten, daß sie nicht glauben, es gelte gleich viel, ob über zwo, drey, vier, oder mehr Noten ein Bogen stehe, oder gar keiner: welches doch den Sinn des Componisten sehr verändern oder vernichten kann, daß sie auch bey der Singmusik die Worte recht lesen, und deutlich und richtig abschreiben. Endlich muß die Hand des Componisten leserlich, und seine Schreibart deutlich seyn, damit sie keiner besondern Erklärung nöthig habe. Verhält sich nun ein Componist in allen Stücken auf solche Weise, so hat er auch ein Recht, von den Ausführetern einen solchen Vortrag, wie ich ihn hier der Länge nach beschrieben habe, zu fodern: und das Orchester wird so wohl ihm, als dem Orchester, Ehre machen.



Das XVIII. Hauptstück.

[275]

Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey.

1. §. Es ist wohl keine Wissenschaft jedermanns Urtheile so sehr unterworfen, als die Musik. Es scheint als ob nichts leichter wäre, als dieselbe zu beurtheilen. Nicht nur ein jeder Musikus, sondern auch ein jeder der sich für einen Liebhaber derselben ausgiebt, will zugleich für einen Richter dessen, was er höret, angesehen seyn.

2. §. Man begnüget sich nicht allemal, wenn ein jeder von denen, welche sich hören lassen, das, was in seinen Kräften steht, hervor zu bringen bemühet ist: sondern man verlangt oftmals mehr zu hören, als man selbst niemals zu hören gewohnt gewesen ist. Singen oder spielen in einer Versammlung nicht alle in gleicher Vollkommenheit: so leget man oftmals nur einem allen Vorzug bey, und hält alle andern für gering, ohne zu bedenken, daß der eine in dieser, der andere in jener Art, z. E. einer im Adagio, der andere im Allegro, seine Verdienste haben könne. Man erwägt nicht, daß die Unnehmlichkeit der Musik, nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit bestehe.

Wenn es möglich wäre, daß alle Tonkünstler, in gleicher Stärke, und in gleichem Geschmacke singen oder spielen könnten, so würde, wegen Mangels einer angenehmen Abwechslung, der größte Theil des Vergnügens an der Musik nicht empfunden werden.

3. §. Man richtet sich selten nach seiner eigenen Empfindung, welches doch noch das sicherste wäre: sondern man ist nur gleich begierig zu vernehmen, [276] welcher von denen, die da singen oder spielen, der stärkste sey: gleich als ob es möglich wäre, die Wissenschaft verschiedener Personen auf einmal zu übersehen, und abzumessen, wie etwan gewisse Dinge, die nur ihren Werth und Vorzug auf der Wagschaale erhalten. Dem nun, der auf solche Art für den stärksten ausgegeben wird, höret man allein zu. Ein, öfters mit Fleiß, von ihm nachlässig genug ausgeführtes, noch darzu nicht selten sehr schlechtes Stück, wird als ein Wunderwerk ausposaunet: da hingegen ein anderer, bey seinem möglichsten Fleiße, mit welchem er ein auserlesenes Stück auszuführen sich bemühet, kaum einiger Augenblicke von Aufmerksamkeit gewürdiget wird.

4. §. Man gönnet selten einem Musikus die gehörige Zeit, seine Stärke oder Schwäche zu zeigen. Man bedenket auch nicht, daß ein Musikus nicht jederzeit im Stande ist, das was er versteht hören zu lassen: und daß öfters der geringste Umstand ihn leicht aus aller seiner Gelassenheit setzen kann: daß es folglich die Billigkeit erfodert, ihn mehr als einmal zu hören, bevor man sein Urtheil über ihn fällen will. Mancher Musikus ist verwegen, und hat vielleicht ein Paar Stücke, worinn er seine ganze Fähigkeit zeigen kann, und so zu sagen seine ganze Wissenschaft auf einmal ausschüttet: daß man ihn also ein für allemal gehöret hat. Ein anderer hingegen, der nicht so verwegen ist, und dessen Wissenschaft sich auch nicht, wie bey jenem, in ein Paar Stücke einschränken läßt, hat nicht denselben Vortheil. Denn die meisten Zuhörer übereilen sich leicht in der Beurtheilung, und lassen sich durch das, was sie zum erstenmale hören, gar zu sehr einnehmen. Hätten sie aber die Geduld und die Gelegenheit einen jeden öfter zu hören: so würde es nicht allezeit einer großen Einsicht brauchen, sondern man dürfte nur ohne Vorurtheil auf sein eigenes Gefühl Achtung geben, und sehen, welcher in der Folge das meiste Vergnügen machte.

5. §. In Ansehung der Composition geht es nicht besser. Man will nicht gern für unwissend angesehen seyn, und doch fühlet man wohl, daß man nicht allezeit recht zu entscheiden fähig seyn möchte. Deswegen pfleget gemeinlich die erste Frage diese zu seyn: von wem das Stück verfertigt sey, um sich mit der Beurtheilung darnach richten zu können. Ist nun das Stück von einem solchen, dem man schon im Voraus seinen Beyfall gewidmet hat, so wird es sogleich ohne Bedenken für schön erklärt. [277] Findet sich aber das Gegentheil, oder man hat vielleicht wider die Person des Verfassers etwas ein-

zuwenden: so taugt auch das ganze Stück nichts. Wollte sich jemand hiervon handgreiflich überzeugen, so dürfte er nur zwey Stücke, von gleicher Güte, unter andern Namen, da der eine im Credit, und der andere im Miscredit steht, ausgeben. Die Unwissenheit vieler Beurtheiler würde sich gewiß bald entdecken.

6. §. Diejenigen Zuhörer, welche bescheidener sind, und sich doch selbst nicht die Einsicht zutrauen, eine Sache beurtheilen zu können, nehmen oftmals ihre Zuflucht zu einem Musikus, und glauben dessen Worten, als einer unumstößlichen Wahrheit. Es ist wahr, durch das Anhören vieler guter Musiken, und durch das Urtheil, welches erfahrene, aufrichtige und gelehrte Tonkünstler davon fällen, kann man einige Erkenntniß erlangen: zumal wenn man zugleich nach den Ursachen, warum das Stück gut oder schlecht sey, fraget. Dieses würde also eines der gewissensten Mittel seyn, um nicht zu fehlen. Allein sind denn alle die, so von der Musik Wert machen, auch zugleich Musikverständige, oder Musikgelehrte? Haben nicht so viele darunter ihre Wissenschaft nur als ein Handwerk erlernt? Es kann also leicht geschehen, daß man sich mit seinen Fragen an den unrechten wendet, und daß der Musikus eben sowohl, als mancher Liebhaber, aus Unwissenheit, aus Eifersucht, oder aus Vorurtheil und Schmeicheley entscheidet. Ein solcher Ausspruch geht denn, wie ein Lauffeuer, gleich weiter, und nimmt die Unwissenden, welche sich auf ein solches vermeyntes Orakel berufen, dergestalt ein, daß endlich ein Vorurtheil daraus erwächst, welches nicht leicht wieder auszutilgen ist. Ueber dieses kann auch nicht einmal ein jeder Musikus fähig seyn, alles was in der Musik vorkommen kann, zu beurtheilen. Das Singen erfordert seine besondere Einsicht. Die Verschiedenheit der Instrumente ist so groß, daß eines Menschen Kräfte und Lebenszeit nicht zureichend seyn würden, aller ihre Eigenschaften einsehen zu lernen. Ich geschweige so vieler Dinge, welche man bey richtiger Beurtheilung der Composition zu verstehen und zu beobachten hat. Ein Liebhaber der Musik muß also, ehe er sich dem Urtheile eines Tonkünstlers anvertrauet, zuvor wohl prüfen, ob derselbe auch wirklich im Stande sey, richtig zu urtheilen. Bey einem der seine Wissenschaft gründlich erlernt hat, geht man sicherer, als bey einem, der nur seinem guten Naturelle gefolget ist: wiewohl das letztere auch eben nicht ganz zu verwerfen ist. Weil auch [278] nicht leicht jemand von Affecten so frey ist, daß er nicht dann und wann so gar wider seine eigene Erkenntniß urtheilen sollte: so muß sich ein Liebhaber der Musik auch in diesem Stücke, bey dem Urtheile eines Tonkünstlers, in Acht nehmen. Es giebt einige, denen fast nichts gefällt, als was sie selbst gemacht haben. Wehe also allen andern Stücken, die nicht ihrer berühmten Feder ihr Daseyn zu danken haben. Wenn sie ja Schande halber sich genöthiget finden, eine Sache zu loben: so geschieht es doch wohl mit einer solchen Art, wodurch sie sich verrathen, daß ihnen das Loben schwer falle. Andere hingegen loben alles ohne Unterschied: um es mit nie-

manden zu verderben, sondern sich jedermann gefällig zu machen. Mancher neu angehender Musikus hält nichts für schön, als was aus seines Meisters Erfindung geflossen ist. Mancher Componist suchet seine Ehre in lauter fremden Modulationen, in dunkeln Melodien, u. d. gl. Alles soll bey ihm außerordentlich und ungewöhnlich seyn. Er hat sich auch wohl, theils durch seine übrigen wirklichen Verdienste Beyfall erworben, theils auch durch andere Mittel Anhänger erschlichen. Wer wollte diesem, und denen die ihn blindlings verehren, zumuthen, etwas schön zu heißen, was nicht mit dieser Denkart übereinstimmt? Die Alten klagen über die melodischen Ausschweifungen der Neuern, und die Neuern verlachen das trockene Wesen der Alten. Es giebt aber dessen ungeachtet auch noch dann und wann solche Tonkünstler, die eine Sache, ohne Vorurtheil, und nach ihrem wahren Werthe einsehen, die das, was zu loben ist, loben, und das, was zu verwerfen ist, verwerfen. Solchen Musikgelehrten kann man am sichersten trauen. Ein rechtschaffen gelehrter und geschickter Musikus aber, hat sich folglich sehr zu hüten, daß er aus Affecten keine Ungerechtigkeit begehe, und sich nicht etwan gar den Professionsneid einnehmen lasse: denn sein Urtheil kann zwar das richtigste, aber auch zugleich, wegen des Credits worinne er steht, das gefährlichste seyn.

7. §. Da nun die Musik eine solche Wissenschaft ist, die nicht nach eigener Phantasey, sondern eben sowohl als andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und große Übung erlangten und gereinigten gute Geschmacks, beurtheilet werden muß, da derjenige, welcher einen andern beurtheilen will, wo nicht mehr, doch eben so viel als der andere verstehen sollte, da diese Eigenschaften bey denen, die sich mit Beurtheilung der Musik abgeben, selten [279] anzutreffen sind, weil vielmehr der größte Theil von ihnen, durch Unwissenheit, Vorurtheile und Affecten, welche einer richtigen Beurtheilung sehr hinderlich sind, beherrscht wird: so thäte mancher viel besser, wenn er sein Urtheil bey sich behalten, und mit mehrerer Aufmerksamkeit zuhören wollte, wofen er anders noch Gefallen an der Musik hat. Wenn er mehr, um den Ausführer, da wo es nicht nöthig ist, zu beurtheilen, als um an der Musik Vergnügen zu haben, zuhöret: so beraubet er sich freywillig des größten Theiles der Lust, die er sonst davon empfinden könnte. Wenn er wohl gar, ehe der Musikus sein Stück geendiget hat, schon bemühet ist, seine falschen Meynungen seinen Nachbarn aufzudringen, so setzet er nicht nur den Musikus dadurch aus seiner Gelassenheit, sondern auch außer Stand, sein Stück mit gutem Herzen zu endigen, und seine Fähigkeit, so wie er sonst wohl könnte, zu zeigen. Denn wer wird wohl so unempfindlich seyn, und gelassen bleiben können, wenn man hier und da, bey den Zuhörern, misfälliger Mienen gewahr wird? Der unzeitige Beurtheiler aber steht immer in Gefahr, gegen andere, die nicht seiner Meynung sind, und vielleicht mehr als

er verstehen, seine Unwissenheit zu verrathen, und hat also von seinem Urtheile keinen Nutzen zu erwarten. Man kann hieraus schließen, wie schwer es vollends sey, daß Amt eines musikalischen Kunstrichters über sich zu nehmen, und demselben mit Ehren vorzustehen.

8. §. Bey der musikalischen Beurtheilung, wenn sie anders der Vernunft und der Billigkeit gemäß seyn soll, hat man allezeit vornehmlich auf dreyerley Stücke sein Augenmerk zu richten, nämlich: auf das Stück selbst, auf den Ausführer desselben, und auf die Zuhörer. Eine schöne Composition kann durch eine schlechte Ausführung verstümmelt werden, eine schlechte Composition aber benimmt dem Ausführer seinen Vortheil: folglich muß man erst untersuchen, ob der Ausführer oder die Composition an der guten oder schlechten Wirkung schuld sey. In Ansehung der Zuhörer kömmt, so wie in Ansehung des Musikus, sehr vieles auf die verschiedenen Gemüthsbeschaffenheiten derselben an. Mancher liebet das Prächtige und Lebhaftige, mancher das Traurige und Tief-sinnige, mancher das Zärtliche und Lustige, so wie einen jeden seine Neigungen lenken. Mancher besitzt mehrere Erkenntniß, die hingegen einem andern wieder fehlet. Man ist nicht allemal gleich aufgeräumt, wenn man ein oder anderes Stück das erstemal höret. Es kann öfters geschehen, daß uns [280] heute ein Stück gefällt, welches wir morgen, wenn wir uns in einer andern Fassung des Gemüthes befinden, kaum ausstehen können: und im Gegentheile kann uns heute ein Stück zuwider seyn, woran wir morgen viele Schönheiten entdecken. Es kann ein Stück gut gesetzt seyn, und gut ausgeführt werden, es gefällt dessen ungeachtet nicht einem jeden. Ein schlechtes Stück mit einer mittelmäßigen Ausführung kann vielen mißfallen, doch kann es auch wieder noch einige Liebhaber finden. Der Ort, wo eine Musik aufgeführt wird, kann der richtigen Beurtheilung sehr viele Hindernisse in den Weg legen. Man höret z. E. eine und eben dieselbe Musik heute in der Nähe, und morgen vom Weiten. Beydemale wird man einen Unterschied dabey bemerken. Wir können ein Stück, das für einen weitläufigen Ort, und für ein zahlreiches Orchester bestimmt ist, am gehörigen Orte aufführen hören. Es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber dasselbe Stück ein andermal in einem Zimmer, mit einer schwachen Begleitung von Instrumenten, vielleicht auch von andern Personen ausführen: es wird die Hälfte seiner Schönheit verlohren haben. Ein Stück das uns in der Kammer fast bezaubert hatte, kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören sollte, kaum mehr kenntlich seyn. Wollte man ein im französischen Geschmache gesetzetes langsames Stück, so wie ein italiänisches Adagio, mit vielen willkürlichen Manieren auszieren, wollte man hingegen ein italiänisches Adagio fein [e]hrbar und trocken, mit schönen lieblichen Trillern, im französischen Geschmache, ausführen: so würde das erstere ganz unkenntbar werden, das letztere hingegen würde sehr platt und mager klingen, und beyde

würden folglich weder den Franzosen noch den Italiänern gefallen. Es muß also ein jedes Stück in seiner gehörigen Art gespielt werden: und wenn dieses nicht geschieht, so findet auch keine Beurtheilung statt. Gesezt auch, daß ein jedes Stück in diesen beyden Arten, nach dem ihm eigenen Geschmacke gespielt würde: so kann doch das französische von keinem Italiäner, und das italiänische von keinem Franzosen beurtheilet werden, weil sie beyde von Vorurtheilen für ihr Land, und für ihre Nationalmusik, eingenommen sind.

9. §. Ich glaube, daß mir nun ein jeder einräumen wird, daß zu richtiger und billiger Beurtheilung eines musikalischen Stücks, nicht wenig Einsicht, sondern fast der höchste Grad der musikalischen Wissenschaft erfordert werde, daß weit mehr dazu gehöre, als nur selbst etwas singen oder spielen zu können, daß man folglich, wenn man beurtheilen will, sorgfältig um [281] die Kenntniß derjenigen Regeln bemühet seyn müsse, welche die Vernunft, der gute Geschmack, und die Kunst an die Hand geben. Es wird mir weiter hoffentlich niemand abstreiten wollen, daß, weil nicht ein jeder, der sich doch nicht selten zu einem Beurtheiler der Musik aufwirft, mit dieser Erkenntniß ausgerüstet ist, folglich dadurch der Musik, den Tonkünstlern, und den Liebhabern der Musik, welche dadurch in einer beständigen Ungewißheit erhalten werden, großer Nachtheil erwachsen müsse.

10. §. Ich will mich bemühen, die vornehmsten Eigenschaften eines vollkommenen Tonkünstlers und einer wohlgesetzten Musik, durch gewisse Merkmaale kennbar zu machen: damit sowohl Tonkünstler, als Liebhaber der Musik, zum wenigsten eine Anleitung haben mögen, nach welcher sie ihre Beurtheilungen anstellen, und welchem Musikus, oder welchem musikalischen Stücke sie ihren Beyfall mit Rechte geben können. Ein jeder, der beurtheilen will, suche dasselbe dabey immer ohne Vorurtheile, ohne Affecten, und hingegen mit Billigkeit zu unternehmen. Man gehe behutsam und übereile sich nicht. Man sehe auf die Sache selbst, und lasse sich nicht durch gewisse Nebendinge, die gar nicht dazu gehören, blenden: z. E. ob einer von dieser oder jener Nation sey, ob er in fremden Ländern gewesen sey oder nicht, ob er sich von einem berühmten Meister einen Scholaren nenne, ob er bey einem großen, oder kleinen Herrn, oder bey gar keinem in Diensten stehe, ob er einen musikalischen Charakter, oder keinen habe, ob er Freund oder Feind, jung oder alt sey, u. s. w. Ueberhaupt wird die Billigkeit nicht leicht überschritten werden, wenn man, anstatt von einem Musikus, oder von einem Stücke zu sagen: es tauget nichts, nur sagen wollte: es gefällt mir nicht. Das letztere hat ein jeder Macht zu sagen: weil man niemanden zwingen kann, daß ihm eine Sache gefallen müsse. Das erstere aber sollte man billig nur den wirklichen Musikverständigen, welche allenfalls den Grund ihres Urtheils zu beweisen schuldig sind, allein überlassen.

11. §. [*]) Von einem guten Sänger wird erfordert: daß er hauptfächlich eine gute, helle, reine, und von der Tiefe bis in die Höhle durchgehends egale Stimme habe, welche ohne die, aus der Nase und der Gurgel oder dem Halse (gola) entspringenden Hauptfehler, und weder heischer noch dumpfsich sey. Die Stimme und der Gebrauch der Worte ist das einzige, wodurch die Sänger vor den Instrumentisten einen Vorzug erlangen. [282] Es wird ferner erfordert: daß ein guter Sänger das Falset mit der Bruststimme so zu vereinigen wisse, damit man nicht bemerken könne, wo die letzte aufhoret, und das erstere anfängt, daß er ein gutes Gehör, und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältnissen rein angeben zu können, daß er das Tragen der Stimme, (il portamento di voce) und die Haltungen auf einer langen Note, (le messe di voce) auf eine angenehme Art zu machen wisse, daß er folglich dabey eine Festigkeit und Sicherheit der Stimme besitze, und nicht, bey einer nur mäßig langen Aushaltung, entweder damit anfangen zu zittern, oder aber, wenn er den Ton verstärken will, den angenehmen Klang einer Menschenstimme, in das unangenehme Kreischen einer Rohrpfife verwandele: welches absonderlich einigen zur Geschwindigkeit aufgelegten Sängern nicht selten begegnet. Von einem guten Sänger wird weiter erfordert: daß er einen guten Triller schlage, der nicht meckert, auch weder zu langsam, noch zu geschwind ist, daß er die gehörige Weite des Trillers wohl beobachte, und unterscheide, ob derselbe aus ganzen oder halben Tönen bestehen solle. Ein guter Sänger muß ferner: ein gute Aussprache haben. Die Worte muß er deutlich vortragen, und die Selbstlauter a e und o in den Passagen nicht auf einerley Art aussprechen, und unverständlich machen. Wenn er über einem Selbstlauter eine Manier machet, muß man immer bis zum Ende, denselben, und keinen andern Selbstlauter mit darunter vernehmen. Auch bey dem Aussprechen der Wörtern muß er sich hüten, die Selbstlauter mit einander zu verwechseln, und etwan das e in a und das o in u zu verwandeln, damit er nicht z. E. im Italiänischen etwan *genitura* anstatt *genitore* ausspreche, und diejenigen, welche die Sprache verstehen, zum Lachen verleite. Bey dem i und u darf die Stimme nicht abfallen: über diesen beyden Selbstlautern darf man in der Tiefe keine weitläufigen, und in der Höhle gar keine Manieren machen. Ein guter Sänger muß eine Fertigkeit im Notenlesen und im Treffen haben, und die Regeln des Generalbasses verstehen. Die Töne in der Höhle darf er weder mit einem harten Anschlage, noch mit einem heftigen Hauche der Brust ausdrücken, noch weniger aber herausheulen: als wodurch die Anmuth sich in eine Brutalität verwandelt.

[*] Zum Folgenden siehe auch Qu.'s Urtheile über berühmte zeitgenössische Sänger und Sängerinnen in seiner Selbstbiographie (Marpurg, a. a. O.). Einen Auszug daraus in Mendel-Reichmanns Mus. Konversationslexikon, Art. „Gesang“. Vgl. auch das letzte Hauptstück von Tosi-Algricolas Gesangschule.]

Wo die Worte erfodern gewisse Leidenschaften auszudrücken, muß er die Stimme zu rechter Zeit, doch ohne Affectation, zu erheben und zu mäßigen wissen. In einem traurigen Stücke darf er nicht so viele Triller und laufende Manieren anbringen, als in einem cantabeln und lustigen: denn [283] hierdurch wird oftmals die Schönheit der Melodie verdunkelt und vernichtet. Er muß vielmehr ein Adagio rührend, ausdrückend, schmeichelnd, anmuthig, an einander hangend, unterhalten, mit Licht und Schatten, so wohl durch das Piano und Forte, als durch einen, den Worten und der Melodie gemäßen, vernünftigen Zusatz der Manieren, singen. Das Allegro muß er lebhaft, brillant, und mit Leichtigkeit ausführen. Die Passagen muß er rund heraus bringen, solche auch weder gar zu hart stoßen, noch auf eine lahme und faule Art schleifen. Von der Tiefe bis in die Höhe muß er seine Stimme zu mäßigen, und dabey zwischen Theater und Kammer, auch zwischen einem starken und schwachen Accompagnement einen Unterschied zu machen wissen: damit sich das Singen in den hohen Tönen nicht in ein Schreyen verwandele. Im Zeitmaße muß er sicher seyn, und nicht bisweilen eilen, bisweilen und absonderlich in den Passagen, zögern. Den Athem muß er zu rechter Zeit, und geschwind nehmen. Sollte ihm auch derselbe etwas sauer zu nehmen werden, so muß er solches doch, so viel möglich, zu verbergen suchen, durchaus aber nicht sich dadurch aus dem Tacte bringen lassen. Endlich muß er das, was er von Auszierungen zusetzet, aus sich selbst, und nicht, wie die Meisten, als ein Papagey, durch das Gehör von andern zu zu erlernen suchen. Ein Sopranist und Tenorist können sich weitläufiger in die Auszierungen einlassen, als ein Altist und Bassist. Die beyden letztern kleidet eine edle Einfalt, das Tragen der Stimme, und der Gebrauch der Bruststimme viel besser, als die äußerste Höhe, und der überflüssige Zusatz von Manieren. Echte Sänger haben dieses zu allen Zeiten als eine Regel angesehen, und ausgeübet.

12. §. [Finden sich alle diese Eigenschaften an einem Sänger, was freilich selten ist, so verdient er den Namen eines Virtuosen mit Recht.] [284]

13. §. Um einen Instrumentisten beurtheilen zu können, wird erfodert, daß man, vor allen Dingen, die Eigenschaften, und die damit verknüpften Schwierigkeiten der Instrumente verstehe: damit man nicht das Schwere für leicht, und das Leichte für schwer halte. Viele Dinge, so auf einigen Instrumenten schwer, und oftmals unmöglich sind, gehen hingegen auf andern ganz leicht an. Es kann deswegen nicht ein jeder Instrumentist von eines andern seinen Verdiensten ein Urtheil fällen, wofern er nicht eben dasselbe Instrument spielt. Er wird sonst mehrentheils nur das, was ihm auf seinem Instrumente schwer vorkömmt, an dem andern bewundern, und hingegen das, was ihm selbst leicht fällt, bey dem andern für nichts halten. Man betrachte aber nur einmal den Unterschied, der sich zwischen gewissen Instrumenten, welche doch in einigen

Stücken einander ähnlich sind, befindet. Man erwäge z. E. den Unterschied zwischen einer Violine und Viole d'amour, zwischen der Bratsche, dem Violoncell der Viola da Gamba, und dem Contraviolon, zwischen dem Hoboe und dem Basson, zwischen der Laute, der Theorbe, und dem Mandolin, zwischen der Flöte traversiere und der Flöte a bec, zwischen der Trompete und dem Waldhorne, zwischen dem Clavichord, dem Clavicymbal, dem Pianoforte, und der Orgel. Man wird finden, daß, ungeachtet der Aehnlichkeit die sich dazwischen befindet, doch ein jedes, auf eine besondere und ihm eigene Art, tractiret werden müsse. Wie viel größer muß nun der Unterschied des Tractaments bey denen Instrumenten seyn, die gar keine Aehnlichkeit mit einander haben.

14. §. [Um das nachzuweisen, erörtert Qu. ziemlich umständlich bekannte fundamentale Unterschiede der Flöten- und Violintechnik. 285]

[286] 15. §. Was also allen denen, die eine Einsicht in die Musik haben, an einem Instrumentisten zusammen zu beurtheilen übrig bleibt, besteht nur in solchen allgemeinen Dingen, die die meisten Instrumentisten mit einander gemein haben. Die Beurtheiler können Achtung geben: ob der Instrumentist sein Instrument rein spiele, und einen guten Ton heraus zu bringen wisse, ob er das Instrument mit gehöriger Gelassenheit und Anmuth spiele, oder ob er es auf eine rauschende Art im Tone übertreibe, ob er einen guten Bogenstrich oder Zungenstoß, auch Fertigkeit in den Fingern, und egale gute Triller habe, ob er im Zeitmaße sicher sey, oder ob er die Passagen welche ihm schwer fallen, langsamer, und die leichten geschwinder spiele, folglich das Stück nicht so endige wie er es angefangen hat, und ihm die Accompanisten deswegen nachgeben müssen, ob er ein jedes Stück in seinem gehörigen Zeitmaße zu spielen wisse, oder ob er alles was Allegro heißt in einerley Geschwindigkeit spiele, ob sein Spielen nur aus Schwierigkeiten, oder auch zugleich aus Cantabelm bestehe, ob er nur Verwunderung zu erwecken, oder auch zu gefallen und zu rühren suche, ob er ausdrückend oder kaltfinnig spiele, ob sein Vortrag deutlich sey, ob er dadurch einer schlechten Composition aufzuhelfen, und sie zu verbessern wisse, oder ob er durch allzuwieles Künsteln und Verziehen der Noten eine gute Sache verdunkle, und den Gesang unbegreiflich mache: welches letztere man am besten bemerken kann, wenn man dasselbe Stück von mehr als einer Person ausführen höret. Man beobachte ferner: ob ein Instrumentist das Allegro mit Lebhaftigkeit und Fertigkeit, nett, reinlich, und die Passagen darinne rund und deutlich spiele, oder ob er die Noten nur überuschele, und wohl gar einige auslasse, ob er das Adagio unterhalten und gezogen, oder ob er es trocken und platt spiele, ob er ein jedes Adagio mit solchen Manieren auszuführen wisse, die dem Affecte, und dem Stücke gemäß sind, ob er dabey Licht und Schatten beobachte, oder, ob er alles ohne Unterschied mit Manieren überhäufe, und in einerley Farbe spiele, ob er die Harmonie verstehe, um die Manieren darnach einzurichten, oder

ob er nur aus dem Gehöre nach Gutdünken spiele, ob ihm alles was er unternimmt gerathe, und sowohl mit der Harmonie als mit dem Zeitmaße zutreffe, oder ob er nur auf ein Gerathewohl spiele, und eine Manier gut anfangen, aber [287] schlecht endigen. Das Spielen großer Schwierigkeiten trifft man häufig, auch so gar bey ganz jungen Leuten an: das meisterhafte Spielen des Adagio aber, welches eine gründliche Einsicht in die Harmonie, und viele Beurtheilung erfordert, findet man nur bey geübten und erfahrenen Tonkünstlern. Man untersuche ferner an einem Instrumentisten: ob er in einem vermischten, oder nur in einem Nationalgeschmacke spiele, ob er aus dem Stegreife, oder nur das was er studiret hat, zu spielen wisse, ob er die Seskunst verstehe, oder ob er sich nur mit fremden Stücken behelfe, ob er alle Arten von Stücken gut spiele, oder nur diejenigen die er selbst gesetzt hat, oder die für ihn gesetzt worden sind, endlich ob er bey den Zuhörern eine beständige Aufmerksamkeit zu unterhalten, und ein Verlangen ihn öfter zu hören zu erwecken wisse. Alle diese vortheilhaften Kennzeichen, wenn sie sich beyammen finden, verdienen Lob, die entgegen gesetzeten aber, Mitleiden. Will man wissen welches Instrument vor andern leichter zu erlernen sey, so nehme man zu einem nicht ganz unsichern Kennzeichen, daß dasjenige, auf welchem man viele berühmte Leute zählen kann, leichter zu erlernen sey, als das, worauf zwar auch viele spielen, wenige aber glücklich fortkommen.

16. §. Die Composition, und die Ausföhrung einer Musik im Ganzen richtig zu beurtheilen, ist noch weit schwerer als das vorige. Hierzu wird nicht nur erfordert, daß man einen vollkommen guten Geschmack besitze, und die Regeln der Seskunst verstehe: sondern man muß auch von der Art und Eigenschaft eines jeden Stückes, es sey im Geschmacke dieser oder jener Nation, zu dieser oder jener Absicht verfertigt, eine hinlängliche Einsicht haben, damit man nicht eine Sache mit der andern verwirre. Die Absichten, worinne jedes Stück gesetzt worden, können sehr verschieden seyn: weßwegen ein Stück zu einer Absicht gut, zu einer andern aber schlecht seyn kann.

17. §. Ein jedes Stück, nach allen seinen Eigenschaften, insbesondere zu untersuchen, würde hier viel zu weitläufig seyn. Ich muß mich also bemühen, hier nur die vornehmsten davon in der Kürze zu berühren.

18. §. Die Musik ist entweder Vocal- oder Instrumentalmusik. Nur wenige Stücke aber sind den Singstimmen allein gewidmet, vielmehr hat die Instrumentalmusik an den meisten Singstimmen zu-[288]gleich auch ihren Theil, und ist damit verbunden. Beyde Arten aber sind nicht nur überhaupt, in ihren Absichten, und folglich auch in ihrer Einrichtung, gar sehr von einander unterschieden: sondern auch jede Untereintheilung derselben, hat wieder ihre besondern Gesetze, und erfordert ihre besondere Schreibart. Die Vocalmusik ist entweder

der Kirche, oder dem Theater, oder der Kammer gewidmet. Die Instrumentalmusik findet an allen diesen drey Orten auch ihren Platz.

19. §. Die Kirchenmusik muß man auf zweyerley Art betrachten, nämlich: als die römischkatholische, und als die protestantische. In der römischen Kirche kommen vor: die Messe, die Vesperpsalmen, das Te Deum laudamus, die Bußpsalmen, die Requiem oder Seelenmessen, einige Hymni, die Moteten (*), die Oratoria, Concerte, Sinfonien, Pastoralen, u. d. m. [*]) Jedes von diesen Stücken hat wieder seine besondern Theile in sich, und muß nach seinem Entzwecke, und nach seinen Worten, eingerichtet seyn: damit nicht ein Requiem oder Miserere einem Te Deum, oder einer Auferstehungsmusik, oder in der Messe das Kyrie dem Gloria, oder ein Motet einer lustigen Opernarie, ähnlich sey. Ein Oratorium, oder eine dramatisch abgehandelte geistliche Geschichte, unterscheidet sich nur mehrentheils durch den Inhalt, und einigermaßen durch das Recitativ, von einer theatralischen Musik. Ueberhaupt aber wird in der Kirchenmusik der Katholischen mehr Lebhaftigkeit anzubringen erlaubt, als in der Protestanten ihrer. Doch sind die Ausschweifungen, die zuweilen hierbey begangen werden, vielleicht niemandem als den Componisten bezuzumessen.

(*) Die Moteten von der alten Art, welche aus vielstimmig, und ohne Instrumente, im Capellstyl, gesetzten biblischen Sprüchen, bey denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgesanges mit eingeflochten ist, bestehen, sind in der römischkatholischen Kirche wenig, oder gar nicht mehr gebräuchlich. Die Franzosen nennen alle ihre Kirchenstücke, ohne Unterschied: des Motets. Von beyden Arten ist hier die Rede nicht. In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zweyen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeinlich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen. Diese verstehe ich hier.

[289] 20. §. Bey der Kirchenmusik der Protestanten kommen von oben erzählten Stücken noch vor: Ein Theil von der Messe, nämlich das Kyrie und das Gloria, das Magnificat, das Te Deum, einige Psalmen, und die Oratoria, mit welchen die, aus dem profaischen biblischen Texte, mit untermischeten Arien und einigen poetischen Recitativen, bestehenden Passionsmusiken einige Verwandtschaft haben. Das übrige besteht aus Musiken über willkührliche Texte, die meistens im Cantatenstyle, mit untermischeten biblischen Sprüchen welche nach Art der Psalmen ausgearbeitet werden, gesetzet sind. Der Text hiervon ist entweder auf die Sonn- und Festtagsevangelien, oder auf gewisse besondere Umstände, als Trauer- und Trauungs-

[*] In Italien pflegte die Messe mit einer Instrumentalsinfonie eingeleitet zu werden (s. meine Gesch. des Instrumentalkonzerts S. 28.). Konzerte wurden theils zum Hochamt (bei der Erhebung der Hostie), theils zwischen den beiden Theilen von Oratorien vorgetragen. Pastoralensinfonien kommen in der Weihnachtszeit vor.]

musiken, gerichtet. Die Anthems der Engländer werden gemeiniglich nach Art der Psalmen ausgearbeitet, weil sie größtentheils aus biblischen Worten bestehen.

21. §. Ueberhaupt wird zur Kirchenmusik, sie möge bestehen worinn sie wolle, eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung, erfordert. Sie muß vom Opernstyle sehr unterschieden seyn. Es wäre zu wünschen, daß solches, um den dabey gesuchten Entzweck zu erreichen, allemal, besonders von den Componisten gehörig beobachtet würde. Bey Beurtheilung einer Kirchenmusik, welche entweder zum Lobe des Allerhöchsten aufmuntern, oder zur Andacht erwecken, oder zur Traurigkeit bewegen soll, muß man Acht haben, ob die Absicht, vom Anfange bis zum Ende beobachtet, der Charakter einer jeden Art unterhalten, und nichts, was demselben zuwider ist, mit eingemischet worden sey. Hier hat ein Componist Gelegenheit, seine Stärke sowohl in der sogenannten arbeitsamen, als in der rührenden und einnehmenden Schreibart, (diese ist aber der höchste Grad der musikalischen Wissenschaft,) zu zeigen.

22. §. Man wolle nicht glauben, daß bey der Kirchenmusik lauter sogenannte Pedanterey vorkommen müsse. Die Leidenschaften, ob gleich ihre Gegenstände unterschieden sind, müssen hier sowohl, ja noch sorgfältiger als auf dem Theater, erregt werden. Die Andacht setzet ihnen nur hier die Gränzen. Ein Componist, der in der Kirche nicht rühren kann, wo er eingeschränkter ist, wird dasselbe auf dem Theater, wo er [290] mehrere Freyheit hat, gewiß noch weniger zu thun vermögend seyn. Wer aber ungeachtet einiges Zwanges schon zu rühren weiß, von dem kann man sich, wenn er völlige Freyheit hat, noch viel ein Mehreres versprechen. Würde also wohl die schlechte Ausführung der Kirchenmusiken, an vielen Orten, ein hinreichender Bewegungsgrund seyn können, so gleich alle Kirchenmusiken als etwas ungefälliges zu verwerfen?

23. §. Die theatralische Musik besteht entweder aus Opern, oder Pastoralen, (Schäferspielen,) oder Zwischenspielen, (Intermezzen.) Die Opern sind entweder wirkliche Trauerspiele, oder Trauerspiele mit einem fröhlichen Ende, welche den Tragikomödien ähnlich sind. Ob wohl eine jede Gattung der theatralischen Stücke ihre eigene und besondere Schreibart erfordert: so bedienen sich doch die Componisten mehrentheils, um ihren Einfällen völlig den Zügel zu lassen, hierinn vieler Freyheit, welche sie aber dessen ungeachtet nicht von den Pflichten, sich sowohl an die Worte, als an die Eigenschaften und den Zusammenhang der Sache zu binden, frey sprechen kann.

24. §. Wer die Musik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß untersuchen: ob die Sinfonie entweder mit dem Inhalte des ganzen Stückes, oder mit dem ersten Acte, oder zum wenigsten mit der ersten Scene einen Verhalt habe, und die Zuhörer in den Affect, welchen die erste Handlung in sich hat, er sey zärtlich, oder traurig, oder lustig, oder heroisch, oder wütend, u. d. m. zu versetzen vermögend sey (*). Es ist zu beobachten: ob das Recitativ

natürlich, sprechend, ausdrückend, und für die Sänger weder zu tief, noch zu hoch gesetzt sey, ob die Arien mit solchen Ritornellen versehen seyn, die singend und ausdrückend sind, um von der Folge, in der Kürze, einen Vorschmack zu geben, nicht aber nach dem allgemeinen Schlectrian der welschen Alltagscomponisten, wo das Ritornell von einem, und das übrige von einem andern gemacht zu seyn scheint. Man gebe bey Beurtheilung einer Oper ferner Acht: ob die Arien singbar seyn, und dabey den Sängern Gelegenheit geben, ihre Fähigkeit zu zeigen, ob der Componist die Leidenschaften, so wie es die Materie erfordert, ausgedrückt, eine jede von der andern wohl unterschieden, und an ihren gehörigen Ort gebracht habe, ob er einen jeden Sänger, vom ersten bis zum letzten, ohne Partheylichkeit, nach seiner Rolle, Stimme, und Fähigkeit eingekleidet habe, ob er das Sylben-[291]maaß, so wie es die Poesie und die Aussprache erfordert, gehörig beobachtet habe, oder ob er nur, wie es viele machen, ohne Noth, willkührlich damit verfahren sey, und zuweilen lange Sylben in kurze, und kurze in lange verwandelt habe: wodurch die Worte nicht nur verstümmelt werden, sondern auch wohl gar eine andere Bedeutung bekommen. Diesen Fehler findet man öfters bey solchen, von welchen man es am wenigsten vermuthen sollte. Er entsteht entweder aus Nachlässigkeit, oder weil dem Componisten nicht gleich, in der Eil, eine bequemere und den Worten gemäzere Melodie hat einfallen wollen, oder weil derselbe die Sprache nicht verstanden hat (**). Bey Beurtheilung einer Oper hat man weiter zu beobachten: ob der Componist die Einschnitte der Rede, in den Arien, und absonderlich in den Recitativen wohl beobachtet habe, ob er sich bey den Versetzungen gewisser Wörter wohl gehütet habe, den Verstand derselben zu verdunkeln, oder gar das Gegentheil davon zu sagen, ob die Arien, deren Text gewisse Actionen erfordert, ausdrückend, und so gesetzt seyn, daß die Sänger Zeit und Gelegenheit haben, ihre Actionen mit Gemächlichkeit anzubringen, ob die Sänger aber auch nicht in mancher Arie, die einen heftigen Affect in sich hält, entweder durch allzugeschwindes Aussprechen der Worte, wie ehemals bey den Deutschen üblich war, zum Schnattern verleitet, oder durch allzulange, über jede Sylbe gesetzete, Noten, am lebhaften Vortrage der Worte, und an der Action gehindert werden, ob in dergleichen sprechenden Arien, die Passagen der Singstimme, welche gar nicht dahin gehören, und das Feuer der Action hemmen, vermieden worden. Man suche endlich zu erforschen: ob der Componist, in Ansehung des Zusammenhanges der ganzen Sache überhaupt, eine jede Arie an ihren rechten Ort gesetzt, und, damit nicht etliche Arien in einerley Tone oder Tactart gleich auf einander folgen möchten, die verschiedenen Ton- und Tactarten, den Worten gemäz, zu vermischen gesucht habe, ob er den Hauptcharakter des Stückes, vom Anfange bis zum Ende unterhalten, auch eine proportionirliche Länge dabey beobachtet habe, ob zuletzt die meisten Zuhörer durch die Musik gerühret, und in die im Schauspiele vor-

gestellten Leidenschaften verſezet werden, ſo daß ſie endlich, mit einer Begierde die Oper öfters zu hören, den Schauplatz verlaſſen. Finden ſich alle biſher erzählten guten Eigenſchaften in einer Oper beyſammen: ſo kann eine ſolche Oper für ein Meiſterſtück gehalten werden.

(*) ſ. hiervon mit Mehrern den 43. S. dieſes Hauptſtücks.

[292] (**) Unter andern findet man in einer gewiſſen Serenate: La Vittoria d'Imeneo benennet, welche 1750. in Italien neu iſt aufgeführt worden[*]), ſo wie in den übrigen Werken ihres Verfaſſers, bewundernswürdige Beyſpiele dieſes Fehlers, und zwar von der Feder eines Welfchen, der entweder ſeiner eigenen Muttersprache nicht mächtig zu ſeyn, oder zum wenigſten auf den Sinn der Wörter, und auf deſſen Ausdruck, gar ſelten Acht zu haben ſcheint.

25. §. Bey Beurtheilung der Arien ins beſondere aber, wird ſich deſſen ungeachtet doch noch Mancher betrügen können: weil die Meiſten immer nur nach ihrer eigenen Empfindung urtheilen, und allein diejenigen Arien für die beſten halten, welche ihnen vorzüglich gefallen. Die Einrichtung einer Oper erfordert aber, daß um des Zusammenhanges des Ganzen willen, nicht alle Arien von gleicher Beſchaffenheit oder Stärke, ſondern von verſchiedener Art und Natur ſeyn müſſen. Die erſten von den recitirenden Perſonen müſſen, nicht nur in Anſehung der Poeſie, ſondern auch der Muſik, vor den letztern einigen Vorzug behalten. Denn gleich wie ein Gemälde, welches aus lauter gleichförmigen ſchönen Figuren beſteht, das Auge nicht ſo einnimmt und reizet, als wenn etliche Figuren von geringerer Schönheit mit darunter vorkommen: ſo bekommt auch oftmal eine Hauptarie nur alſdem erſt ihren rechten Glanz, wenn ſie zwiſchen zwey geringere eingeflochten wird. Nachdem die Gemüthsbeſchaffenheiten der Zuhörer unterſchieden ſind, nachdem wird auch ihr Geſchmack an den Arien unterſchieden ſeyn. Einem wird dieſe, einem andern jene Arie am beſten gefallen. Man darf ſich alſo gar nicht wundern, wenn dem einem dasjenige gefällt, woran der andere gar nichts angenehmes findet, und wenn folglich die Beurtheilung eines Stückes, und beſonders einer Oper, ſo verſchieden und ungewiß ausſchlägt.

26. §. Wenn man eine Singmuſik, welche zu gewiſſen Abſichten, entweder für die Kirche, oder für das Theater verfertigt worden iſt, und nun in der Kammer aufgeführt wird, beurtheilen will, hat man großer Behutſamkeit von nöthen. Die Umſtände, welche damit an dem Orte ihrer Beſtimmung verknüpft geweſen ſind, die verſchiedene Art des Vortrages und der Ausführung, ſowohl in Anſehung der Sänger, als der Inſtrumentisten, ingleichen, ob man das ganze Werk in ſeinem vollkommenen Zusammenhange, oder nur ſtückweiſe etwas davon höret, tragen ſowohl zu einem guten, als zu einem ſchlechten Erfolge, ſehr viel bey. Eine [293] Arie mit Action, welche auf dem Theater

[*] Nach Riemann, Opernhandbuch, wurde eine Oper dieſes Namens von Baldaffare Galuppi 1750 in Turin aufgeführt.]

einen besondern Eindruck gemacht hat, wird in der Kammer bey Weitem nicht so gefallen, als auf dem Theater: denn hier mangelt eines der wesentlichen Stücke derselben, nämlich die Action, und die damit verbundenen Ursachen derselben: es wäre denn, daß man durch Erinnerung dieser Dinge, sich noch eine lebhaftere Vorstellung davon zu machen wüßte. Eine andere Arie hingegen, deren Worte eben nichts besonders ausdrücken, die aber doch einen gefälligen, und für den Sänger vortheilhaften Gesang in sich hat, auch von demselben auf eine gute Art vorgetragen wird, ist vermögend, die vorerwähnte Arie, in der Kammer, zu unterdrücken, und bey den Zuhörern einen Vorzug zu erhalten. Hierbey kann man nun wohl sagen, daß die letztere mehr als die erstere gefalle, nicht aber daß sie deswegen besser sey. Denn bey den Arien muß man nicht sowohl auf den Gesang allein, als vielmehr auch auf die Worte, und derselben Ausdruck sehen. Eine Arie mit starker Action muß über dieses mehr sprechend als singend seyn, und erfordert folglich einen guten Sänger der zugleich ein guter Aeteur ist, wie nicht weniger auch einen erfahrenen Componisten.

27. §. Wird aber eine *Serenate* oder *Cantate* ausdrücklich für die Kammer gesezet: so pfleget dieser Kammerstyl so wohl vom Kirchen- als vom Theatralstyle unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht darinne, daß der Kammerstyl mehr Lebhaftigkeit und Freyheit der Gedanken erfordert, als der Kirchenstyl, und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubt, als der Theatralstyl. Die *Madrigale*, welche, nach Art der Psalmen, mit vielen Singstimmen, mehrentheils ohne Instrumente, arbeitsam ausgeführte Singstücke sind, haben auch in der Kammer ihren Plas. Nichtweniger gehören hierher die *Quetten* und *Terzetten* ohne Instrumente, und die *Solocantaten*.

28. §. Wenn man eine *Instrumentalmusik* recht beurtheilen will, muß man nicht nur von den Eigenschaften eines jeden Stück, welches dabey vorkömmt, sondern auch von den Instrumenten selbst, wie schon oben gesaget worden, eine genaue Kenntniß haben. Es kann ein Stück, an und für sich, sowohl dem guten Geschmacke, als den Regeln der Composition gemäß, und also gut gesezet seyn, dem Instrumente aber zuwider laufen. Im Gegentheile kann ein Stück dem Instrumente zwar ge-[294]mäß, an sich selbst aber nichts nütze seyn. Die Singmusik hat gewisse Vortheile, deren die Instrumentalmusik entbehren muß. Bey jener reichen die Worte, und die Menschenstimme, den Componisten, sowohl in Ansehung der Erfindung, als der Ausnahme, zum größten Vortheile. Die Erfahrung giebt dieses handgreiflich, wenn man Arien, in Ermangelung der Menschenstimme, auf einem Instrumente spielen höret. Die Instrumentalmusik soll ohne Worte, und ohne Menschenstimmen, eben sowohl gewisse Leidenschaften ausdrücken, und die Zuhörer aus eine in die andere versetzen, als die Vocalmusik. Soll aber dieses gehörig bewerkstelliget werden, so dürfen, um

den Mangel der Worte und der Menschenstimme zu ersetzen, weder der Componist, noch der Ausführender hölzerne Seelen haben.

29. §. Die vornehmsten Stücke der Instrumentalmusik, wobey die Singstimmen nichts zu thun haben, sind: das Concert, die Ouvertüre, die Sinfonie, das Quatuor, das Trio, und das Solo. Unter diesen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solo. Man hat Concerti grossi, und Concerti da camera. Die Trio sind entweder, wie man sagt, gearbeitet, oder galant. Eben so verhält es sich mit den Solo.

30. §. Die Concerten haben ihren Ursprung von den Italiänern. Torelli soll die ersten gemacht haben. [*] Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstreckt, mit einander concertiren. Bey einem Kammerconcert hingegen befindet sich nur ein einziges concertirendes Instrument.

31. §. Die Eigenschaften eines Concerto grosso [**] erfodern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch als melodisch, mehr ernsthaft als scherzhaft, und mit Unisono vermischt sey, 2) eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen, so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde. 3) Diese Nachahmungen müssen aus kurzen und gefälligen Gedanken bestehen. 4) Das Brillante muß mit dem Schmeichelnden immer abwechseln. 5) Die mittelsten Tuttisätze müssen kurz gefasset seyn. 6) Die Abwechselungen der concertirenden Instrumente müssen dergestalt eingetheilet seyn, daß nicht eines zu viel, und das andere zu wenig gehöret werde. 7) Dann und wann muß nach einem Trio, ein kurzes Solo, von einem und dem andern Instrumente, mit eingeflochten werden. 8) Vor dem Schlusse müssen die Instrumente eine kurze Wiederholung dessen, so sie Anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken aus dem ersten Ritornell, sich endigen. Ein solches Concert erfodert ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernsthafte Ausführung, und eine mäßige Geschwindigkeit.

32. §. Der Concerte mit einem concertirenden Instrumente, oder der sogenannten Kammerconcerte, giebt es gleichfalls zwey Gattungen. Einige verlangen, so wie das Concerto grosso, ein starkes, die andern aber ein schwaches Accompagnement. Wird solches nicht beobachtet, so thut weder eins noch das andere seine gehörige Wirkung. Aus dem ersten Ritornell kann man abnehmen,

[*] Hierzu und zum Folgenden s. meine Geschichte des Instrumentalkonzerts (1905), S. 29 ff.]

[**] Vgl. hierzu die in den Denkmälern deutscher Tonkunst demnächst (1907) zur Veröffentlichung kommenden Instrumentalkonzerte.]

von was für einer Gattung das Concert sey. Alles was ernsthaft, prächtig, und mehr harmonisch als melodisch gesetzt, auch mit vielem Unison untermischt ist, wobey die Harmonie sich nicht zu Achttheilen oder Viertheilen, sondern zu halben oder ganzen Tacten verändert, dessen Accompanement muß stark besetzt werden. Was aber aus einer flüchtigen, scherzhaften, lustigen oder singenden Melodie besteht, und geschwinde Veränderungen der Harmonie macht, thut mit einem schwach besetzten Accompanement bessere Wirkung, als mit einem starken.

33. §. Ein ernsthaftes, oder für das Große gesetztes einfaches Concert verlangt im ersten Satze: 1) ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell, 2) einen gefälligen und begreiflichen Gesang, 3) richtige Imitationen. 4) Die besten Gedanken des Ritornells können zergliedert, und unter oder zwischen die Solo vermischt werden. 5) Die Grundstimme muß wohlklingend, und maßmäßig seyn. 6) Man mache nicht mehr Mittelstimmen, als es die Hauptstimme erlaubt: denn es thut oftmals bessere Wirkung, wenn man die Hauptstimmen verdoppelt, als wenn man die Mittelstimmen hinein zwingt. 7) Die Bewegungen der Grundstimme und der Mittelstimmen dürfen die Hauptstimme, weder an ihrer Lebhaftigkeit verhindern, [296] noch sie übertäuben oder unterdrücken. 8) Im Ritornell muß man eine proportionirliche Länge beobachten. Es muß dasselbe wenigstens aus zweenen Haupttheilen bestehen. Der zweyte Theil davon, muß, weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet, und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet werden. 9) Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend, noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen, und mit den Anfangsgedanken dergestalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob solches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geschehen sey. 10) Die Solosätze müssen theils singend seyn, theils muß das Schmeichelnde mit brillanten, melodischen, und harmonischen, dem Instrumente aber gemäßen Passagien, untermischt, auch, um das Feuer bis ans Ende zu unterhalten, mit kurzen, lebhaften, und prächtigen Tuttiätzen abgewechselt werden. 11) Die concertirenden oder Solosätze dürfen nicht zu kurz, die mittelsten Tutti hingegen, nicht zu lang seyn. 12) Das Accompanement unter dem Solo muß nicht solche Bewegungen haben, welche die concertirende Stimme verdunkeln könnten, es muß vielmehr immer wechselseitig bald aus vielen, bald aus wenigen Stimmen bestehen: damit die Hauptstimme dann und wann Luft bekomme, sich mit mehrerer Freyheit hervor zu thun. Licht und Schatten muß überhaupt immer unterhalten werden. Wenn es die Passagien leiden, oder man sie solchergestalt zu erfinden weiß, daß die begleitenden Stimmen darunter etwas bekanntes aus dem Ritornell anbringen können: so thut es eine gute Wirkung. 13) Man muß immer eine richtige und natürliche Modulation beobachten, und keine allzufremde Tonart, welche das Gehör

beleidigen könnte, berühren. 14) Das Metrum, auf welches man in der Sefkunst überhaupt ein genaues Augenmerk zu richten hat, muß auch hier genau beobachtet werden. Die Cäsur, oder die Einschnitte der Melodie, dürfen im gemeinen geraden Tacte nicht auf das zweyte oder vierte Viertel, und im Tripeltacte nicht auf den dritten oder fünften Tact fallen. Man muß das Metrum, so wie man es angefangen hat, es sey zu ganzen oder halben Tacten oder im Tripeltacte zu zween, vier, oder acht Tacten, zu unterhalten suchen: weil aufferdem die künstlichste Composition mangelhaft wird. Im Tripeltacte wird, bey einem Arioso, wenn in demselben die Melodie öftere Abschnitte leidet, die Cäsur zu drey und zween Tacten nach einander zugelassen. 15) Die Passagen darf man durch die Transposition, nicht [297] in einerley Art bis zum Ekel verfolgen: man muß vielmehr zu rechter Zeit unvermerkt abbrechen, und sie verkürzen. 16) Am Ende darf man sich nicht übereilen, oder zu kurz abschneiden: man muß dasselbe vielmehr wohl zu befestigen suchen. Man darf nicht mit lauter neuen Gedanken schließen: man muß vielmehr die gefälligsten Gedanken von dem, was vorher gehöret worden, im letzten Solofaze wiederholen. 17) Endlich muß man im letzten Tutti, mit dem zweyten Theile vom ersten Ritornell, das Allegro, so kurz als möglich ist, beschließen.

34. §. Zu dem ersten Saze eines prächtigen Concerts, schicken sich nicht alle Tactarten. Soll derselbe lebhaft seyn, so kann man den gemeinen geraden Tact, wo die geschwindesten Noten aus Sechzehnthheilen bestehen, darzu nehmen, und die Cäsur auf den zweyten Theil des Tactes fallen lassen. Soll gedachter erster Theil zugleich prächtig seyn: so erwähle man ein längeres Metrum, dessen Cäsur allemal einen ganzen Tact einnimmt, und nur auf den Niederschlag des Tactes fällt. Soll ein dergleichen erster Saz aber ernsthaft und prächtig seyn: so kann man, in der gemeinen geraden Tactart, eine Bewegung von mäßigerer Geschwindigkeit, wo die geschwindesten Noten aus Zwey und dreyßigtheilen bestehen können, und die Cäsur auf den zweyten Theil des Tactes fällt, dazu erwählen. Die zweygeschwänzeten punctireten Noten werden hier zur Pracht des Ritornells ein Vieles beytragen. Mit dem Worte: Allegretto, kann man die Bewegung bestimmen. Diese Art Noten kann man auch im gemäßigten Allabrevetacte schreiben. Man muß nur die Achttheile in Vierteltheile, die Sechzehnthheile in Achttheile, und die Zwey- und dreyßigtheile in Sechzehnthheile verwandeln. Die Cäsur aber kann alsdenn allemal auf den Anfang eines jeden Tactes fallen. Der ordentliche Allabrevetact, dessen geschwindeste Noten aus Achttheilen bestehen, ist wie der Zweyviertheiltact anzusehen, und schicket sich deswegen besser zum letzten, als zum ersten Saze: weil er, wenn man nicht immer gebunden und vollstimmig darinne arbeitet, mehr Gefälliges als Prächtiges ausdrückt. Der Tripeltact wird überhaupt wenig zum ersten Saze gebraucht: es wäre denn der Dreyviertheiltact, mit Sechzehnthheilen vermischt,

wobey die Bewegungen der Mittelstimmen und der Grundstimme aus Achttheilen bestünden, und die Harmonie sich mehrentheils nur zu ganzen Tacten änderte. [298]

35. §. Das **Adagio** muß sich überhaupt, im musikalischen Reimgebäude, in der Tactart, und in der Tonart, vom ersten **Allegro** unterscheiden. Geht das **Allegro** aus einer der größern Tonarten, z. E. aus dem **Cdur**: so kann das **Adagio**, nach Belieben, aus dem **Cmoll**, **Emoll**, **Amoll**, **Fdur**, **Gdur**, oder auch **Gmoll** gesetzt werden. Geht aber das erste **Allegro** aus einer der kleinern Tonarten, z. E. aus dem **Cmoll**: so kann das **Adagio** entweder aus dem **Esdur**, oder **Fmoll**, oder **Gmoll**, oder **Asdur** gesetzt werden. Diese Folgen der Tonarten auf einander sind die natürlichsten. Das Gehör wird dadurch niemals beleidiget, und dieser Verhalt gilt bey allen Tonarten, sie mögen Namen haben [welche] sie wollen. Wer aber den Zuhörer auf eine empfindliche und unangenehme Art überraschen will: dem steht es frey, außer diesen Tonarten, solche zu wählen, die ihm nur allein Vergnügen machen können. Zu mwenigsten wird große Behutsamkeit dabey erfordert.

36. §. Um die Leidenschaften zu erregen, und wieder zu stillen, giebt das **Adagio** mehr Gelegenheit an die Hand, als das **Allegro**. In vorigen Zeiten wurde das **Adagio** mehrentheils sehr trocken und platt, und mehr harmonisch als melodisch gesetzt. Die Componisten überließen den Ausführrern das, was von ihnen erfordert wurde, nämlich die Melodie singbar zu machen: welches aber, ohne vielen Zusatz von Manieren, nicht wohl angienge. [*] Es war also damals viel leichter ein **Adagio** zu setzen, als zu spielen. Wie nun leicht zu erachten ist, daß ein solches **Adagio** nicht allemal das Glück gehabt hat, in geschickte Hände zu fallen, und daß die Ausführung selten so gelungen ist, als es der Verfasser hätte wünschen mögen: so ist aus solchem Uebel das Gute geflossen, daß man seit einigen Zeiten angefangen hat, das **Adagio** mehr singend zu setzen. Hierdurch erlanget der Componist mehr Ehre: und der Ausführrer brauchet weniger Kopfbrechens: daß **Adagio** selbst aber kann nicht auf so vielerley Art, wie ehemals oft geschah, verstelltet oder verstümmelt werden.

37. §. Weil aber das **Adagio**, unter den der Musit nicht kundigen Zuhörern, gemeinlich nicht so viele Liebhaber findet, als das **Allegro**: so muß der Componist solches, auch denen in der Musit nicht erfahrenen Zuhörern, auf alle mögliche Weise gefällig zu machen suchen. Er hat vornehmlich folgende Regeln dabey wohl zu beobachten. Er muß sich 1) sowohl in den [299] Ritornellen, als in den Solosätzen, der möglichsten Kürze besleißigen. 2) Das Ritornell muß melodisch, harmoniös und ausdrückend gesetzt seyn. 3) Die

[*] S. dazu das schon oben erwähnte, von Pisendel (?) verzierte **Adagio** Bivaldis in Sammelb. der J. M. G. VII, Heft 3.]

Hauptstimme muß einen solchen Gesang haben, der zwar einigen Zusatz von Manieren leidet, doch aber auch ohne denselben gefallen kann. 4) Der Gesang von der Hauptstimme muß, mit den dazwischen vermischten Tuttißätzen, concertiren. 5) Dieser Gesang muß eben so rührend und ausdrückend gesetzt werden, als wenn Worte darunter gehörten. 6) Dann und wann muß etwas vom Ritornell angebracht werden. 7) Man darf nicht in allzuvielen Tonarten abweichen, als welches an der Verkürzung am meisten hinderlich ist. 8) Das Accompanement unter dem Solo muß mehr platt, als figuriret seyn: damit die Hauptstimme nicht gehindert werde, Auszierungen zu machen, sondern völlige Freyheit behalte, mit Beurtheilung, und auf eine vernünftige Art, viel oder wenig Manieren anzubringen. Endlich muß man 9) das Adagio durch ein solches Beywort zu charakterisiren suchen, welches den darinne enthaltenen Affect deutlich ausdrückt: damit man das erforderliche Tempo leicht errathen könne.

38. §. Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll, so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn. Diese nachbenannten Tactarten, als: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{2}$ Tact, können hierbey gute Dienste thun. Niemals müssen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart gesetzt werden: sondern wenn die ersten zweene Sätze im geraden Tacte stehen: so muß der letzte im Tripeltacte gesetzt seyn. Ist aber der erste im geraden, und der zweyte im Tripeltacte: so kann der letzte sowohl im Tripel- als im Zweyviertheiltacte gesetzt werden. Niemals aber darf er im gemeinen geraden Tacte stehen: weil dieser zu ernsthaft wäre, und sich also eben so wenig zum letzten Satze schicken würde, als der Zweyviertheil- oder ein geschwinder Tripeltact bey dem ersten Satze eine gute Wirkung thun würde. Es dürfen auch nicht alle drey Sätze ihren Anfang in eben demselben Tone nehmen: sondern wenn die Oberstimme bey dem einen im Grundtone anfängt, kann sie bey dem andern in der Terze, und bey dem dritten mit der Quinte anfangen. Der letzte Satz geht zwar aus der Tonart des ersten: doch muß man in Ansehung der Modulationen sich hüten, [300] daß man im letzten Satze die Tonarten nicht so nach einander berühre, wie im ersten Satze geschehen ist: um die Aehnlichkeit zu vermeiden.

39. §. Im letzten Satze muß überhaupt 1) das Ritornell kurz, lustig, feurig, doch dabey etwas tändelnd seyn. 2) Die Hauptstimme muß einen gefälligen, flüchtigen und leichten Gesang haben. 3) Die Passagen müssen leicht seyn, damit man nicht an der Geschwindigkeit gehindert werde. Mit den Passagen im ersten Satze aber, dürfen sie keine Aehnlichkeit haben. 3. E. Wenn die im ersten Satze aus gebrochenen oder harpeggirten Noten bestehen, so können die im letztern Satze stufenweise gehen, oder rollend seyn. Oder wenn im ersten Satze Triolen sind, so können die Passagen im letzten Satze aus gleichen Noten

bestehen: und so das Gegentheil. 4) Das Metrum muß auf das strengste beobachtet werden. Denn je kürzer und geschwinder die Tactarten sind: je empfindlicher ist es, wenn dawider gehandelt wird. Die Cäsur muß also im $\frac{3}{4}$ - und im geschwinden $\frac{3}{8}$ - und $\frac{3}{16}$ - Tacte allezeit auf den Anfang des zweyten Tacts, die Haupteinschnitte aber, auf den vierten und achten Tact fallen. 5) Das Accompagnement darf nicht zu vollstimmig oder überhäufet seyn. Es muß vielmehr aus solchen Noten bestehen, welche die begleitenden Stimmen, ohne große Bewegung oder Mühsamkeit, heraus bringen können: weil der letzte Satz gemeiniglich sehr geschwind gespielt wird.

40. §. Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten, kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.

41. §. Wer nun ein solches Concert zu machen weis, dem wird es nicht schwer fallen, auch ein scherzhaftes und kleines tändelndes Kammerconcert zu verfertigen. Es würde also unnöthig seyn, hiervon besonders zu handeln.

42. §. Eine Overtüre, welche zum Anfange einer Oper gespielt wird, erfordert einen prächtigen und gravitätischen Anfang, einen brillanten, [301] wohl ausgearbeiteten Hauptsatz, und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner. Ihr Ursprung kömmt von den Franzosen her. Lully hat davon gute Muster gegeben. Doch haben ihn einige deutsche Componisten, unter andern vornehmlich Händel und Telemann, darinne weit übertroffen. Es geht den Franzosen mit ihren Overtüren fast, wie den Italiänern mit ihren Concerten. Nur ist, wegen der guten Wirkung welche die Overtüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind. [*]

43. §. Die italiänischen Sinfonien, welche mit den Overtüren gleiche Absicht haben, erfordern zwar, in Ansehung der Pracht, eben dieselben Eigenschaften. Da aber die meisten von solchen Componisten verfertiget werden, die ihren Geist mehr in der Sing- als Instrumentalmusik geübet haben, so giebt es bis izo nur noch sehr wenige Sinfonien, die alle Vollkommenheiten besitzen, und deswegen zu einem guten Muster dienen könnten. Es scheint zuweilen, als wenn es die Operncomponisten bey Verfertigung der Sinfonien so machten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines Conterfeyes, als welche sich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft, oder das Gewand damit auszumalen.

[*] G. dazu S. Riemanns Auffas über die französische Overtüre im Musikalischen Wochenblatt 1899.]

Indessen sollte doch billig eine Sinfonie, wie oben schon gedacht worden, einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben, und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils geschieht, schließen. Ich bin zwar nicht willens hiervon ein Muster vorzuschreiben: weil man nicht alle Umstände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Classe bringen kann. Dessen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinne sehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es ist ja eben nicht nothwendig, daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen bestehen müsse: man könnte ja auch wohl mit dem ersten oder zweyten Satze schließen. 3. E. Der erste Auftritt hielte heroische oder andere feurige Leidenschaften in sich: so könnte der Schluß der Sinfonie mit dem ersten Satze geschehen. Kämen traurige oder verliebte Affecten darinne vor: so könnte man mit dem zweyten Satze aufhören. Hielte aber der erste Auftritt gar keine besondern Affecten in sich, sondern diese kämen erst in der Folge der Oper, oder am Ende vor: so könnte man mit dem dritten Satze der Sinfonie schließen. Auf solche Art hätte man Gele-[302]genheit, einen jeden Satz der Sache gemäß einzurichten. Die Sinfonie aber bliebe doch noch auch zu andern Absichten brauchbar. [*])

44. §. Ein Quatuor, oder eine Sonate mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probiertestein eines echten Contrapunctisten, aber auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon ist noch niemals sehr gemein geworden, folglich kann er auch nicht allen so gar bekannt seyn. Es ist zu befürchten, daß endlich diese Art von Musik das Schicksal der verlohrenen Künste werde erfahren müssen. Zu einem guten Quatuor gehöret: 1) ein reiner vierstimmiger Satz, 2) ein harmonischer guter Gesang, 3) richtige und kurze Imitationen, 4) eine mit vieler Beurtheilung angestellte Vermischung der concertirenden Instrumente, 5) eine recht basmäßige Grundstimme, 6) solche Gedanken die man mit einander umkehren kann, nämlich, daß man sowohl darüber als darunter bauen könne, wobey die Mittelstimmen zum wenigsten einen leidlichen, und nicht misfälligen Gesang behalten müssen. 7) Man muß nicht bemerken können, ob diese oder jene Stimme den Vorzug habe. 8) Eine jede Stimme muß, wenn sie pausiret hat, nicht als eine Mittelstimme, sondern als eine Hauptstimme, mit einem gefälligen Gesange wieder eintreten: doch ist dieses nicht von der Grundstimme, sondern nur von den dreyen concertirenden Oberstimmen zu verstehen. 9) Wenn eine Fuge vorkömmt, so muß dieselbe,

[*] Vgl. dazu die Ausführungen des Grafen Algarotti über die Programmouverture im *Essai sur l'opéra* (1771, Uebersetzung des 1755 erschienenen ital. Originals; deutsche Uebersetzung „Versuch über die Architektur . . und musikal. Oper“ (1769) S. 239 f.). Auffallend ist, daß Qu. der Kammerfönfonie der frühen Mannheimer Schule nicht gedenkt.]

mit allen vier Stimmen, nach allen Regeln, meisterhaft, doch aber dabey schmachhaft ausgeführet seyn.

Sechs gewisse Quatuor für unterschiedene Instrumente, meistens Flöte, Hoboe, und Violine, welche Herr Telemann schon vor ziemlich langer Zeit gesetzt hat, die aber nicht in Kupfer gestochen worden sind, können, in dieser Art von Musik, vorzüglich schöne Muster abgeben.

45. §. Ein Trio erfordert zwar nicht eine so mühsame Arbeit, als ein Quatuor, doch aber von Seiten des Componisten fast eben dieselbe Wissenschaft, wenn es anders von der rechten Art seyn soll. [*] Doch hat es dieses voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger ist. Es muß also in einem Trio 1) ein solcher Gesang erfunden werden, der [303] eine singende Nebenstimme leidet. 2) Der Vortrag beym Anfange eines jeden Satzes, besonders aber im Adagio, darf nicht zu lang seyn: weil solches bey der Wiederholung, so die zweyte Stimme machet, es sey in der Quinte, oder in der Quarte, oder im Einklange, leichtlich einen Ueberdruß erwecken könnte. 3) Keine Stimme darf etwas vormachen, welches die andere nicht nachmachen könnte. 4) Die Imitationen müssen kurz gefasset, und die Passagen brillant seyn. 5) In Wiederholung der gefälligsten Gedanken muß eine gute Ordnung beobachtet werden. 6) Beyde Hauptstimmen müssen so gesetzt seyn, daß eine natürliche und wohlklingende Grundstimme darunter statt finden könne. 7) Soferne eine Fuge darinne angebracht wird, muß selbige, eben wie beym Quatuor, nicht nur nach den Regeln der Sekunst richtig, sondern auch schmachhaft, in allen Stimmen ausgeführet werden. Die Zwischensätze, sie mögen aus Passagen oder andern Nachahmungen bestehen, müssen gefällig und brillant seyn. 8) Obwohl die Terzen- und Sertengänge in den beyden Hauptstimmen eine Zierde des Trio sind, so müssen doch dieselben nicht zum Mißbrauche gemachet, noch bis zum Ekel durchgepeitschet, sondern vielmehr immer durch Passagen oder andere Nachahmungen unterbrochen werden. Das Trio muß endlich 9) so beschaffen seyn, daß man kaum errathen könne, welche Stimme von beyden die erste sey.

46. §. Ein Solo [**] zu machen, hält man heutiges Tages für keine Kunst mehr. Fast ein jeder Instrumentist giebt sich damit ab. Hat er selbst keine Erfindung: so behilft er sich mit entlehneten Gedanken. Fehlet es ihm an Kenntniß der Compositionsregeln: so läßt er sich den Baß von einem Andern dazu machen. Hierdurch kommen nun, anstatt guter Muster, viele Mißgeburthen zum Vorscheine.

[*] Eine Auswahl älterer Mustertrios in H. Riemanns Sammlung „Collegium musicum“ (Breitkopf & Härtel).]

[**] Darunter ist gemeinhin jede Sonate für ein Soloinstrument mit Klavierbegleitung verstanden.]

47. §. Es ist eben nicht eine so gar leichte Sache, ein gutes Solo zu machen. Es giebt Componisten, welche die Setzkunst vollkommen verstehen, auch in vollstimmigen Werken glücklich sind, aber schlechte Solo machen. Andern hingegen gerathen die Solo besser, als die vollstimmigen Sachen. Glücklich ist der, dem beydes gelingt. So wenig aber, um ein gut Solo zu setzen, eben nöthig ist, alle die innersten Geheimnisse der Composition zu besitzen: so wenig geht es auch an, ohne von der Har-[304]monie etwas zu verstehen, was Gescheides in dieser Art zu Wege zu bringen.

48. §. Soll ein Solo dem Componisten und dem Ausführer Ehre machen, so muß: 1) das Adagio desselben an und vor sich singbar und ausdrückend seyn. 2) Der Ausführer muß Gelegenheit haben, seine Beurtheilungskraft, Erfindung, und Einsicht zu zeigen. 3) Die Zärtlichkeit muß dann und wann mit etwas Geistreichem vermischt werden. 4) Man setze eine natürliche Grundstimme, worüber leicht zu bauen ist. 5) Ein Gedanke muß weder in demselben Tone, noch in der Transposition, zu vielmal wiederholet werden: denn dieses würde nicht nur den Spieler müde machen, sondern auch den Zuhörern einen Ekel erwecken können. 6) Der natürliche Gesang muß zuweilen mit einigen Dissonanzen unterbrochen werden, um bey den Zuhörern die Leidenschaften gehörig zu erregen. 7) Das Adagio muß nicht zu lang seyn.

49. §. Das erste Allegro erfordert: 1) einen fließenden, an einander hangenden, und etwas ernsthaften Gesang, 2) einen guten Zusammenhang der Gedanken, 3) brillante, und mit Gesänge wohl vereinigte Passagen, 4) eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken, 5) schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theils, welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, daß man in der Transposition den letzten Theil wieder damit beschließen könne. 6) Der erste Theil muß etwas kürzer seyn als der letzte. 7) Die brillantesten Passagen müssen in den letzten Theil gebracht werden. 8) Die Grundstimme muß natürlich gesetzt seyn, und solche Bewegungen machen, welche immer eine Lebhaftigkeit unterhalten.

50. §. Das zweite Allegro kann entweder sehr lustig und geschwind, oder moderat und arios seyn. Man muß sich deswegen nach dem ersten richten. Ist dasselbe ernsthaft: so kann das letzte lustig seyn. Ist aber das erste lebhaft und geschwind: so kann das letzte moderat und arios seyn. In Ansehung der Verschiedenheit der Tactarten, muß das, was oben von den Concerten gesagt worden ist, auch hier beobachtet werden: damit nicht ein Satz dem andern ähnlich werde. Soll überhaupt ein Solo einem jeden gefallen, so muß es so eingerichtet seyn, daß die Gemüthsneigungen eines jeden Zuhörers darinne ihre Nahrung finden. Es muß weder [305] durchgehends pur cantabel, noch durchgehends pur lebhaft seyn. So wie sich ein jeder Satz von dem andern sehr unterscheiden muß, so muß auch ein jeder Satz, in sich selbst, eine gute Vermischung von

gefälligen und brillanten Gedanken haben. Denn der schönste Gesang kann, wenn vom Anfange bis zum Ende nichts anders vorkömmt, endlich einschläfern: und eine beständige Lebhaftigkeit, oder lauter Schwierigkeit, machen zwar Verwunderung, sie rühren aber nicht sonderlich. Dergleichen Vermischung unterschiedener Gedanken aber, ist nicht nur bey dem Solo allein, sondern vielmehr auch bey allen musikalischen Stücken zu beobachten. Wenn ein Componist diese recht zu treffen, und dadurch die Leidenschaften der Zuhörer in Bewegung zu bringen weiß: so kann man mit Rechte von ihm sagen, daß er einen hohen Grad des guten Geschmacks erreicht, und, so zu sagen, den musikalischen Stein der Weisen gefunden habe.

51. §. Dieses sind nun die vornehmsten Eigenschaften der Hauptgattungen musikalischer Stücke, welche sich bey jedem derselben, nach seiner Art, finden müssen, wenn es ein Kenner für gut und des Beyfalls würdig erklären soll. Es wird aber immer doch noch eine Anzahl von Zuhörern übrig bleiben, denen es nicht möglich seyn wird, so viel Einsicht in die Musik zu erlangen, als deren nöthig ist, um die bisher angeführten Kennzeichen der Güte eines Stückes an demselben bemerken zu können. Dergleichen Zuhörer müssen sich also nur an gewisse, nicht die Person der Ausführer, sondern die Musik überhaupt betreffende Nebenumstände halten, welche einigermaßen auch ein Zeugniß von der Güte eines Stückes ablegen können. Sie werden am sichersten gehen, wenn sie, bey großen Versammlungen, (es müssen aber solche Versammlungen seyn, die aus keiner andern Absicht, als nur um Musik zu hören, angestellt sind, und wo die Musik nicht als ein bloßes Nebenwerk angesehen wird, Versammlungen, wo die Zuhörer sowohl aus Kennern, als der Musik Unkundigen bestehen,) indem ein Stück gesungen oder gespielt wird, auf die Mi[e]nen und Geberden der Zuhörer Achtung geben, und zu bemerken suchen: ob nur einige, oder der größte Theil der Anwesenden zur Aufmerksamkeit erwecket werde, ob einer dem andern seinen Gefallen oder Mißfallen zu erkennen gebe, ob sich einige den Ausführern der Musik nähern, oder von ihnen entfernen, ob dabey geschwiegen oder laut gesprochen werde, ob man mit dem Kopfe den Tact markire, ob man den Verfasser des Stückes zu wissen begierig sey, ob von den Anwesenden, wenn das Stück zu Ende ist, ein Verlangen gezeigt werde, dasselbe noch einmal zu hören. Endlich müssen sie auch ihrer eigenen Empfindung in etwas nachgehen, und untersuchen, ob die angehörte Musik sie selbst gerühret habe, wenn sie auch gleich nicht allemal die Ursache davon sagen können. Finden sich nun alle die hier bemeldeten vortheilhaften Umstände bey einer Musik: so kann auch ein der Musik nicht kundiger Zuhörer sicher schließen, daß das Stück gut gesetzt, und gut ausgeführt worden sey. [*]

[*] Die Plattheit dieser musikalischen Bauernregeln zeigt Qu. auf Augenblicke von seinen sonst so strengen künstlerischen Grundsätzen entfernt.]

52. §. Der Unterschied des Geschmacks, der sich bey verschiedenen Nationen, welche an den Wissenschaften überhaupt Geschmack finden, nicht sowohl in Ansehung des Wesentlichen, als vielmehr des Zufälligen der Musik, äußert, hat in die musikalische Beurtheilung den größten Einfluß. Es ist also nöthig, diesen Unterschied des Geschmacks, in der Musik, noch etwas weitläuftiger zu untersuchen: ob ich gleich schon im Vorigen, an verschiedenen Orten, wo es nöthig war, etwas davon angeführet habe.

53. §. Jede Nation, die anders nicht zu den barbarischen gehöret, hat zwar in ihrer Musik etwas, das ihr vor andern vorzüglich gefällt: es ist aber theils nicht so sehr von andern unterschieden, theils nicht von solcher Erheblichkeit, daß man es einer besondern Aufmerksamkeit würdig schätzen könnte. Zwey Völker in den neuern Zeiten aber, haben sich besonders, nicht nur um die Verbesserung des musikalischen Geschmacks verdient gemacht, sondern auch darinne, nach Anleitung ihrer angebohrnen Gemüthsneigungen, vorzüglich von einander unterschieden. Dieses sind die Italiäner, und die Franzosen. Andere Nationen haben dem Geschmack dieser beyden Völker den meisten Beyfall gegeben, und entweder diesem, oder jenem nachzufolgen, und etwas davon anzunehmen, gesucht. Hierdurch sind die gedachten beyden Völker auch verleitet worden, sich gleichsam zu eigenmächtigen Richtern des guten Geschmacks in der Musik aufzuwerfen: und weil niemand von den Ausländern lange Zeit nichts dawider einzuwenden gehabt hat, so sind sie gewissermaßen, einige Jahrhunderte hindurch, wirklich die musikalischen Gesetzgeber gewesen. Von ihnen ist hernach der gute Geschmack in der Musik auf andere Völker gebracht worden.

[307] 54. §. Daß in den alten Zeiten, die Musik, so wie die andern schönen Wissenschaften, wenn wir nicht bis zu ihrem ersten Ursprunge zurück steigen wollen, von den Griechen auf die Römer gekommen sey, daß sie ferner nach dem Untergange der Pracht des alten Roms, lange Zeit fast im Staube der Vergessenheit gelegen habe: ist gewiß. Welche Nation aber zuerst wieder angefangen habe, die Musik dem Untergange zu entreißen, und in ihrer erneuerten Gestalt wieder herzustellen: dieses ist vielem Streite unterworfen. Es würde indessen, bey einer recht genauen und eigentlichen Untersuchung, der Ausspruch vermuthlich zum Vortheile der Italiäner ausfallen müssen. Freylich ist eine lange Zeit dazu nöthig gewesen, um die Musik zu derjenigen Annäherung der Vollkommenheit zu bringen, worinne sie iso steht. Es kann zu gewissen Zeiten diese, zu gewissen Zeiten aber eine andere Nation darinne etwas weiter fortgerücket, die andere aber ihr wieder nachgefolget seyn. Kaiser Karl der Große schon, erkannte, bey seiner Anwesenheit in Rom, den welschen Tonkünstlern, zumal in Ansehung der Singkunst, den Preiß zu, und ließ sogar deren viele nach seinem Hofe kommen. Er bemühet sich seine Musik nach der Welschen ihrer einzurichten.

55. §. Man hat gegründete Ursache zu glauben, daß lange nach Kaiser Karls des Großen Zeiten, die Musik, bey den Italiänern und Franzosen, bey Weitem nicht so unterschieden gewesen sey, als iziger Zeit. Man weiß, daß Lully[*]), welchen die Franzosen fast als einen musikalischen Befehlshaber ansehen, und seinem Geschmacke noch bis izo durch ganz Frankreich Beyfall geben, ja denselben, wenn etwan einige ihrer Landsleute davon abgehen wollen, sorgfältig wieder herzustellen, und ungeändert im Schwange zu erhalten bemühet sind, ein Welscher gewesen ist. Ich will zugeben, daß dieser berühmte Mann, weil er sehr jung nach Frankreich gekommen ist, sich der vorigen französischen Musik einiger maßen bequemet, und ihren Geschmack angenommen habe. Niemand wird aber darthun können, daß es ihm möglich gewesen sey, den seiner Nation eigenthümlichen Geschmack, wovon er doch schon etwas in Welschland begriffen hatte, oder zum wenigsten sein Genie, gänzlich zu verleugnen. Alles wird darauf hinaus laufen, daß er den Geschmack der einen Nation mit der andern ihrem vermischet habe. Da aber seit Lullys Tode, der Geschmack in der Musik, wie jedermann bekannt ist, bey den Italiänern [308] sich immer so merklich geändert hat, bey den Franzosen hingegen immer eben derselbe geblieben ist: so hat sich auch der Unterschied zwischen beyden, seit dieser Zeit, erst recht immer mehr und mehr gezeigt. Wir wollen denselben etwas näher beleuchten.

56. §. Die Neigung der Italiäner zur Veränderung in der Musik, hat dem wahren guten Geschmacke viel Vortheil geschaffet. Wieviel berühmte große Componisten hat man nicht, bis zum Ende der ersten dreyßig Jahre dieses Jahrhunderts, unter ihnen aufzuweisen gehabt? Seit dem ein Pistocchi[**]), gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, seine Singschulen eröffnet, und daraus der Welt so viele braue Sänger mitgetheilet hat, ist in eben diesen dreyßig erstern Jahren des izigen Seculums, die Singkunst auf den höchsten Gipfel gestiegen, und fast alles, was nur die menschliche Stimme von Rührendem und Verwundernswürdigem hervorbringen kann, durch unterschiedene, mit Recht berühmte Sänger, gezeigt, und in Ausübung gebracht worden. Wie viele Gelegenheit haben nicht die guten Componisten daher genommen, die Singcomposition auch immer mehr und mehr zu verbessern. Corelli[***]) und seine Nachfolger sucheten diesen, auf eine rühmliche Art, in der Instrumentalmusik nachzueifern (*).

(*) Diesen italiänischen Geschmack, so wie er bis auf den oben gedachten Zeitpunkt, in Italien, durch so viele gründliche Männer nach und nach aufgebracht, und nachgehends durch einige berühmte Ausländer, welche diesen gefolget sind, noch mehr ins

[*) Aus Florenz, 1633—1687; gest. in Paris.]

[**]) 1659—1726. Seine Gesangschule, aus welcher Antonio Bernacchi als bedeutendster Schüler hervorging, begründete er in Bologna. Das Jahr steht nicht fest.]

[***]) 1653—1713.]

Feine gebracht worden, verstehe ich vorzüglich, wenn ich des italiänischen Geschmacks erwähne.

57. §. Jedoch die Veränderung des Geschmacks in der Musik hat sich, ohngefähr seit den fünf und zwanzig leztvergangenen Jahren, bey den Tonkünstlern der welschen Nation, auch auf eine ganz andere Art gewiesen. In den gegenwärtigen Zeiten unterscheidet sich der Geschmack ihrer Sängern und Instrumentisten überaus sehr von einander. Sie sind darinne gar nicht mehr einig. Obwohl die italiänischen Instrumentisten, vor anderer Völker ihren, den Vortheil voraus haben, daß sie in ihrem Lande, von Jugend auf, so viel Gutes singen hören: so gewöhnen sie sich in den izigen Zeiten dennoch, einen von den Sängern so sehr unterschiedenen Geschmack anzunehmen, daß man sie kaum für einerley Volk halten sollte. Dieser Unterschied aber besteht größtentheils im Vortrage, [309] und in einem überhäuftten Zusatze der willkührlichen Auszierungen. Er hat von einigen berühmten Instrumentisten seinen Ursprung genommen, welche sich von Zeit zu Zeit in der Sekunst, besonders aber auf ihren Instrumenten, durch Ausführung vieler Schwierigkeiten, hervorgethan haben. Sie müssen aber dabey auch von so unterschiedener Gemüthsbeschaffenheit gewesen seyn, daß der eine dadurch auf diesen, der andere auf einen andern Geschmack verführet worden, welchen nachgehends ihre Anhänger immer weiter fortgepflanzt haben: so daß dadurch endlich aus einem gründlichen, ein frecher und bizarrer Geschmack entstanden ist. Die Eifersucht, welche in Welschland zwischen den Sängern und Instrumentisten, und zwischen den Instrumental- und Vokalcomponisten immer herrschet, kann auch etwas zu dieser Absonderung beygetragen haben. Die Sängern wollen den Instrumentisten den Vortheil nicht gönnen, durch das Sangbare, so wie sie, zu rühren: sie maßen sich ohne dem, ohne Unterschied, eines Vorzugs über die Instrumentisten an. Diese aber wollen jenen nichts nachgeben; sie suchen also, ob es nicht möglich sey, mit einer andern Art, eben so gut als jene, zu gefallen. Dadurch sind sie aber, zum Schaden des wahrhaftig guten Geschmacks, fast auf das Gegentheil verfallen.

58. §. Zweene berühmte lombardische Violinisten, welche ohngefähr vor etlichen und dreyßig Jahren, nicht gar lange nach einander, angefangen haben bekannt zu werden, haben hierzu insonderheit viel beygetragen [*]. Der erste war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllte fast die halbe Welt mit seinen Concerten. Obwohl **Torelli** [**], und nach ihm **Corelli** hierinne einen Anfang gemachet hatten: so brachte er sie doch, nebst dem **Albinoni** [***], in

[*] Gemeint sind Antonio Vivaldi (16. .—1743) und Giuseppe Tartini (1692—1770), wie aus der folgenden Charakteristik hervorgeht.]

[**] Der Bolognese Giuseppe Torelli (16. .—1708), der Schöpfer des modernen Violinkonzerts.]

[***] Der Venetianer Tomaso Albinoni (1674—1745), einer der tatkünftigsten Förderer des instrumentalen Konzertsstils neben Vivaldi.]

eine bessere Form, und gab davon gute Muster. Er erlangete auch dadurch, so wie Corelli durch seine zwölf Solo, einen allgemeinen Credit. Zuletzt aber verfiel er, durch allzuvielen und tägliches Componiren, und besonders da er anfieng theatralische Singmusiken zu verfertigen, in eine Leichtsinigkeit und Frechheit, sowohl im Sengen, als Spielen: weswegen auch seine letztern Concerte nicht mehr so viel Beyfall verdieneten, als die erstern. Man saget von ihm, daß er einer von denen sey, die den sogenannten lombardischen Geschmack, welcher darinne besteht, daß man bisweilen, von zwey oder drey kurzen Noten, die anschlagende kurz machet, und hinter die durchgehende einen Punct setzet, s. V. Hauptst. 23. § [S. 22], und welcher Geschmack ohngefähr im [310] Jahre 1722 seinen Anfang genommen hat, erfunden haben[*]. Es scheint aber diese Schreibart, wie einige Merkmale zu erkennen geben, der Schotländischen Musik etwas ähnlich zu seyn, sie ist auch schon wohl zwanzig Jahre vor ihrem Aufkommen in Italien, von einigen deutschen Componisten, hier und da, ob wohl nicht so häufig, angebracht worden: folglich könnte sie bey den Welschen nur als eine Nachahmung der istbenannten angesehen werden[**]. Dem sey nun wie ihm wolle, so hat doch diese Veränderung der Art zu denken, den gedachten berühmten Violinisten, vor seine Person, in den letzten Zeiten seines Lebens, von dem guten Geschmacke fast ganz und gar abgeführt.

59. §. Der andere der oben erwähnten beyden lombardischen Violinisten, ist einer der ersten und größten Meister Schwierigkeiten auf der Violine zu spielen. Er hat, wie man vorgiebt, sich einige Jahre der musikalischen Gesellschaft ganz und gar entzogen, um einen aus ihm selbst fließenden Geschmack hervor zu bringen. Dieser Geschmack ist aber so gerathen, daß er nicht nur des Vorigen seinem, in gewisser Art, ganz entgegen ist, sondern auch im Singen unmöglich nachgeahmet werden kann, folglich nur denen Violinisten, die von der wahren guten Singart vielleicht wenig Empfindung haben, allein eigen bleibt. Wie aber jener durch die Vielheit seiner musikalischen Werke in eine Leichtsinigkeit und Frechheit verfiel, und durch solche sich von dem Geschmacke der andern merklich unterschied: so ist dieser hingegen, in Ansehung der Singart,

[*] Gerber (Neues Tonkünstlerlexikon) erklärt die Manier: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Akzenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält, und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag“. Wasielenwski (Die Violine und ihre Meister, IV. Aufl. S. 117) bemerkt richtig, daß der lombardische Geschmack bereits den Violinspielern des 17. Jahrhunderts (Biagio Marini, Giovanni Batt. Fontana, Marco Accellini) bekannt war.]

[**] Auch die ungarische Musik kennt den lombardischen Geschmack. Aufgabe einer Spezialuntersuchung wäre, den mutmaßlichen Zusammenhang dieser drei Arten desselben aufzudecken.]

oder vielmehr durch Verbannung des Guten und Gefälligen so dieselbe hat, von allen andern ganz und gar abgegangen. Deswegen hat auch seine Composition nicht, mit der vorerwähnten, ein gleiches Schicksal erhalten. Es sind in derselben fast nichts als trockene, einfältige und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche sich allenfalls besser zur komischen, als zur ernsthaften Musik, schicken möchten. Sein Spielen hat zwar, weil es etwas neues zu seyn geschienen, bey denen, die das Instrument verstehen, viel Verwunderung, bey andern aber desto weniger Gefallen erwecket. Und weil er vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenstriches erfunden [*]), wodurch sein Vortrag sich von allen andern unterscheidet: so ist es denn auch geschehen, daß verschiedene deutsche Violinisten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter seine Information gerathen sind. Viele haben seine Art zu spielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieselbe, weil sie nach-[311]hero durch die gute Singart eines bessern überzeuget worden, wieder verlassen. Wie aber nur selten eine Copey dem Urbilde ganz ähnlich wird, man aber oftmals in dem Scholaren den Meister zu hören glaubet, und jenen auf dieses seine Ankosten zu schätzen pflaget: so kann es gar wohl seyn, daß einige von dieses berühmten Violinisten seinen Scholaren, deren er seit geraumer Zeit eine ziemliche Anzahl gezogen, ein Vieles zu seinem Nachtheile beygetragen haben. Sie haben vielleicht, entweder seine Art zu spielen nicht recht begriffen, oder sie sind durch die Verschiedenheit der Gemüthsart verleitet worden, dieselbe noch bizarrer zu machen, und also denen, die wieder von ihnen gelernet haben, in einer viel verschlimmerten Gestalt beyzubringen. Folglich ist wohl zu glauben, daß er selbst Vieles, an Unterschiedenen, die sich rühmen in seinem Geschmacke zu spielen, nicht gut heißen würde [**]).

Es ist deswegen einem jeden jungen Musikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Bösen in der Musik zu unterscheiden weiß: denn wer nicht von musikalischer Wissenschaft etwas mit hinein bringt, der bringt auch, zumal

[*) Wohl eine Anspielung auf Tartini's bogentechnische Studie „L'art de l'archet“ (Variationen über eine Corellische Gavotte).]

[**]) Die Schilderung, die Quanz im vorigen § von Vivaldi, in diesem § von Tartini entwirft, scheint nicht frei von Parteilichkeit. Er selbst leugnet an anderer Stelle (Selbstbiographie in Marpurgs Hist.-krit. Beitr. I, 205) den bestimmenden Einfluß nicht, den Vivaldi's geniale Violinkonzerte i. J. 1714 auf ihn übten. Die Kritik über Tartini — denn nur für diesen treffen die Bemerkungen zu — befremdet um so mehr, als über dessen Bedeutung schon um 1752 die Akten geschlossen waren. Da Vivaldi's Konzerte den Ruhm ihres Schöpfers überbauerten und noch lange nach dessen Tode die Erzeugnisse anderer aus dem Felde schlugen, mag Qu. nicht ganz ohne Neid sich seiner erinnert haben. Die Abneigung gegen Tartini entsprang vielleicht derselben Ursache; freilich hatte Qu. schon im Jahre 1723 (Selbstbiographie, a. a. O. S. 221) über ihn geurteilt „sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen.“ Wie dem auch gewesen, Qu. benutzt die Gelegenheit, eine Lanze für das Deutschtum einzulegen und seine Leser vor kritikloser Nachäffung des Fremdländischen zu warnen: ein Vorgehen, das ihm dankbar gutgeschrieben sei.]

iziger Zeit, schwerlich was mit heraus. Ein angehender Musikus muß ferner, in Italien, immer mehr von Sängern, als von Instrumentisten, zu profitiren suchen. Wen aber nicht etwan das Vorurtheil verleitet, der findet nunmehr das, was er sonst in Italien und in Frankreich sich hätte zu Nutzen machen können, in Deutschland.

60. §. Ich habe die vorhin erwähnten beyden berühmten, und, in mehr als einer Betrachtung, braven Männer nicht angeführet, um ihre Verdienste zu schätzen, oder das, was sie wirklich Gutes haben, zu verkleinern. Ich habe es nur gethan, um einiger maßen den Ursprung zu entdecken, woher es gekommen ist, daß die heutigen welschen Instrumentisten, besonders aber die Violinisten, mehrentheils einen besondern, der guten Singart so sehr entgegen stehenden Geschmack angenommen haben: da doch der wahre und gute Geschmack allgemein seyn sollte. Einigen unter ihnen fehlet es zwar weder an der Erkenntniß, noch an der Empfindung dessen, was zum guten Singen gehöret: dennoch suchen sie solches auf ihren Instrumenten nicht nachzuahmen: sondern, was sie bey den Sängern für was Vortreffliches halten, das finden sie auf dem Instrumente zu schlecht, und zu gering. Sie loben den Sänger, wenn er deutlich und ausdrückend singt, sie hingegen finden es für gut, wenn sie auf dem Instrumente dunkel und ohne Ausdruck spielen. Sie billigen an dem Sänger einen modesten und schmeichelnden Vortrag, der ihrige hingegen [312] ist wild und frech. Macht der Sänger, im Adagio, nicht mehr Auszierungen, als es die Sache leidet, so sagen sie, er singe meisterhaft: sie hingegen überhäufen das Adagio mit so vielen Manieren und wilden Läufen, daß man es eher für ein scherzhafte Allegro halten sollte, und die Eigenschaften des Adagio fast gar nicht mehr daran wahrnehmen kann.

61. §. Man findet auch, daß die izigen italiänischen Violinisten fast alle in einerley Geschmacke spielen: wodurch sie sich aber von ihren Vorfahren nicht auf die beste Art unterscheiden. Der Bogenstrich, welcher auf diesem Instrumente, wie der Zungenstoß auf Blasinstrumenten, die Lebhaftigkeit der musikalischen Aussprache wirken muß, dienet ihnen öfters nur, wie der Blaseball bey einer Sackpfeife, das Instrument auf eine leyernde Art klingend zu machen. Sie suchen die größte Schönheit da, wo sie nicht zu finden ist, nämlich in der äußersten Höhe, am Ende des Griffbretes [*]), sie klettern darauf immer in die Höhe, wie die Mondsüchtigen auf den Dächern herum, und verabsäumen darüber das wahre Schöne, das ist, sie berauben das Instrument mehrentheils seiner Gravität und Anmuth, welche die dicken Seyten zu wirken fähig sind. Das Adagio spielen sie zu frech, und das Allegro zu schläfrig. Sie halten es im Allegro für was besonders, eine Menge Noten in einem Bogenstriche herzusagen. Die Triller schlagen sie entweder zu geschwind und zitternd, oder wohl gar in der Terze, welches sie doch bey den Sängern für einen Fehler halten.

[*]) Vgl. Locatelli's „Capricci“.]

Mit einem Worte, ihr Vortrag und ihre Art zu spielen ist so beschaffen, daß es klingt, als wollte ein geschickter Violinist, einen ganz altväterischen, auf eine lächerliche Art, vorstellen. Diejenigen Zuhörer, welche von gutem Geschmacke sind, müssen deswegen öfters alle Mühe anwenden, um das Lachen zu verbergen. Wenn dergleichen neumodische italiänische Violinisten also, in einem Orchester, als Ripienisten gebraucht werden sollen, so verderben sie gemeinlich mehr, als sie Gutes stiften.

Man könnte deswegen gewisse berühmte Orchester, deren Mitglieder mit Italiänern vermischt sind, zum Beyspiele anführen. Man kann in denselben bemerken, daß wenn etwan eine, bey ihnen sonst ungewohnte, Unordnung, oder ungleicher Vortrag verspüret wird, solches mehrentheils von einem ohne Augen und Ohren spielenden Italiäner herrühre. Sollte nun allenfalls ein gutes Orchester das Unglück treffen, durch einen solchen Italiäner, wie ich ihn hier beschrieben habe, angeführet zu werden: so hätte man wohl nichts gewissers zu erwarten, als daß [313] dasselbe seinen vorigen Glanz gänzlich verlieren werde. Glücklich ist also das Orchester, welches davon befreyet bleibt. Zu verwundern aber ist, daß solche italiänische Instrumentisten, von denen hier die Rede ist, oftmal bey solchen Musikverständigen Beyfall und Schutz finden, von welchen man es am allerwenigsten vermuthen sollte, bey solchen Tonkünstlern, deren Einsicht und gereinigter Geschmack, über dergleichen bizarre Art zu spielen, viel zu weit erhaben ist, als daß sie einigen Gefallen daran finden könnten. Oftmals geschieht es wohl nur aus Verstellung, oder wer weiß aus was noch für andern Ursachen.

62. §. In der **Composition der izzigen italiänischen Instrumentisten**, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Bescheidenheit, Vernunft, und Ordnung. Sie suchen zwar viel Neues zu erfinden, sie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was sie noch Gutes untermischen, wenig Gemeinschaft haben. Sie bringen nicht mehr solche rührende Melodien vor, als ehedem. Ihre Grundstimmen sind weder prächtig noch melodisch, und haben keinen sonderlichen Zusammenhang mit der Hauptstimme. In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können sie einen Bass, der zuweilen einige melodische Bewegungen machet, nicht ausstehen. Sie lieben es vielmehr, wenn der Bass fein trocken einhergeht, nur selten anschlägt, oder immer auf einem Tone trummelt. Sie geben vor, daß der Concertist dadurch am wenigsten bedeckt werde. Sie schämen sich aber vielleicht zu sagen, daß sie den Bass deswegen auf solche Art setzen, oder setzen lassen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unfundige Virtuose, nicht so oft Gefahr laufe, seine Unwissenheit zu verrathen. Auf den ganzen Verhalt der Sache, und auf das Metrum, geben sie wenig Achtung. In der Modulation nehmen sie sich zu viel Freyheit. Sie suchen nicht die Leidenschaften so auszudrücken und zu vermischen, wie es in der Singmusik üblich ist. Mit einem Worte, sie haben den Geschmack ihrer Vorfahren, in der Instrumentalmusik, zwar verändert, aber nicht verbessert.

63. §. In der Vocalcomposition der heutigen Nationalitaliäner ist die Rolle der Singstimme das Beste. Hierauf wenden sie den meisten Fleiß, sie machen sie dem Sänger bequem, und bringen darinne nicht selten ar-[314]tigithe Einfälle und Ausdrücke an. Oefters aber verfallen sie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. Was die Begleitung der Instrumente betrifft, so unterscheidet sie sich nicht viel von der im vorigen §. beschriebenen Instrumentalcomposition. Das Ritornell ist meistens sehr schlecht, und scheint manchmal gar nicht zu dieser Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch sehr öfters. Es ist zu bedauern, daß die meisten der izigen italiänischen Operncomponisten, deren einigen man das gute Naturell nicht absprechen kann, zu frühzeitig, ehe sie noch was von den Regeln der Sekunst verstehen, für das Theater zu schreiben anfangen, daß sie sich nachgehends nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Sekunst aus dem Grunde zu studiren, daß sie dabey nachlässig sind, und mehrentheils zu geschwind arbeiten. Ich getraue mir eben nicht das Gegentheil zu erweisen, wenn jemand behaupten wollte, daß sie vielleicht noch schlechter seyn würden, wofern nicht ein und der andere große Componist unter ihren nordischen Nachbarn, absonderlich ein berühmter Mann[*]), dem sie den wahren guten und vernünftigen Geschmack in der Singmusik fast abgetreten zu haben scheinen, ihnen noch, durch seine häufig in Italien aufgeführten Singspiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, sich mit seinen Federn auszuschnücken. So viel ist gewiß, daß die Anzahl der guten ingebohrnen welschen Componisten, vor mehr und weniger als zwanzig Jahren, durch das, nicht gar lange nach einander erfolgte, frühzeitige Absterben dreyer jungen Componisten, welche einen hervorragenden Geist spüren ließen, und große Hoffnung gaben, aber alle drey nicht völlig zur Reife gekommen sind, einen starken Verlust erlitten hat. Diese unterschieden sich, in ihrer Art zu denken, merklich von einander. Der eine hieß: Capelli [**]). Dieser war zum Prächtigen, Feurigen und Fremden aufgelegt. Der andere war: Pergolese[***]). Dieser hatte zum Schmeichelnden, Zärtlichen und Unangenehmen viel Naturell, und bezeigte dabey viel guten Willen zur arbeitsamen Composition. Der dritte hieß: Vinci[+]). Er war lebhaft, reich an Erfindung, angenehm, natürlich, und öfters sehr glücklich im Ausdrucke: weßwegen er auch in kurzer Zeit, durch nicht allzuvielen Singspiele, in ganz Italien, schon einen allgemeinen Beyfall erworben hatte. Nur schien ihm

[*) Joh. Adolph Hasse.]

[**] Giovanni Maria Capelli, Citner (Quellenlexikon) verzeichnet 7 Opern.]

[***] Gio. Batt. Pergolesi (1710—1736), der Komponist der „Serva padrona.“]

[†] Leonardo Vinci (1690—1732) Komponist von über 30 Opern, die Qu. wohl nur zum kleinsten Theile bekannt gewesen sind.]

die Geduld, und die Lust zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken, etwas zu fehlen.

[315] 64. §. Uebrigens, wenn man die Fehler der Componisten, von dem, was sie wirklich Gutes haben, absondert, so kann man den Italiänern überhaupt, die Geschicklichkeit im Spielen, die Einsicht in die Musik, die reiche Erfindung schöner Gedanken, und daß sie es im Singen zu einer größern Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht absprechen. Nur Schade, daß seit einiger Zeit, die meisten ihrer Instrumentisten allzuweit von dem Geschmack des Singens abgegangen sind: wodurch sie nicht nur Viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch so gar manchen Sängern verleiten, die gute Singart zu verlassen. Es ist daher nicht ohne Grund zu befürchten, daß der gute Geschmack in der Musik, welchen die Italiäner ehemals vor den meisten Völkern voraus gehabt haben, sich bey ihnen nach und nach wieder verlieren, und andern gänzlich zu Theile werden könne. Einige vernünftige, und von Vorurtheilen befreiete italiänische Musikverständige gestehen dieses selbst zu. Sie wollen noch darzu behaupten, daß solches, sowohl in Ansehung der Composition, als der Art zu spielen, bereits geschehen sey. Dem sey aber wie ihm wolle, so bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche sich auch sogar gewissermaßen bis auf ihre Gondelführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen.

65. §. Bey den Franzosen findet sich das Gegentheil von dem, was ich von den Italiänern gesagt habe. Denn so wie die Italiäner in der Musik fast zu veränderlich sind, so sind die Franzosen darinne zu beständig, und zu sflavisch. Sie binden sich allzusehr an gewisse Charaktere, welche zwar zum Tanze und zu Trinkliedern, aber nicht zu ernsthaften Stücken vortheilhaft sind: weßwegen auch das Neue bey ihnen öfters alt zu seyn scheint. Die Instrumentisten pflegen sich zwar mit Ausführung großer Schwierigkeiten, und mit vielen Auszierungen im Adagio, nicht weit einzulassen, doch tragen sie ihre Sache mit vieler Deutlichkeit und Reinigkeit vor: womit sie zum wenigsten die guten Gedanken des Componisten nicht verderben. Wegen ihres deutlichen Vortrages, sind sie in einem Orchester, als Ripienisten, besser zu gebrauchen, als die Italiäner. Es ist daher einem jeden angehenden Instrumentisten, absonderlich Clavieristen zu rathen, daß er mit der französischen Art zu spielen den Anfang mache. Er wird dadurch nicht allein, die vorgeschriebenen Noten, und die kleinen Auszierungen, reinlich und deutlich vortragen lernen, sondern auch, mit der [316] Zeit, den französischen Schimmer mit der italiänischen Schmeicheley zu vermischen, fähig werden, und eine um so viel gefälligere Art zu spielen erlangen.

66. §. Die französische Art zu singen ist so beschaffen, daß dadurch nicht, wie bey den Italiänern, große Virtuosen können gezogen werden. Sie erschöpft das Vermögen der menschlichen Stimme bey Weitem nicht. Ihre

Arien sind mehr redend als singend. Sie erfordern fast mehr Fertigkeit der Zunge, im Sprechen der Wörter, als Geschicklichkeit der Kehle. Der Zusatz der Manieren wird von dem Componisten vorgeschrieben: folglich haben die Ausführer nicht nöthig die Harmonie zu verstehen. Die Passagen sind bey ihnen im Singen fast gar nicht üblich: weil sie vorgeben daß ihre Sprache dieselben nicht erlaube. Die Arien werden mehrentheils, wegen Mangels der guten Sänger, so gesetzt, daß sie ein jeder, wer nur will, nachsingen kann: welches zwar solchen Liebhabern der Musik, die nicht viel davon verstehen, ein Vergnügen machet, den Sängern aber keinen sonderlichen Vorzug giebt. Es bleibt ihren Sängern nichts besonderes eigen, als die gute Action, welche sie vor andern Völkern voraus haben.

67. §. In der Composition verfahren die Franzosen sehr gewissenhaft. In ihren Kirchenmusiken findet man zwar mehr Bescheidenheit, aber auch mehr Trockenheit, als in den italiänischen. Sie lieben die natürlichen Gänge mehr, als die chromatischen. In der Melodie sind sie treuherziger als die Italiäner, denn man kann die Folge der Gedanken fast immer errathen: an Erfindungen aber sind sie nicht so reich als jene. Sie sehen mehr auf den Ausdruck der Wörter, als auf einen reizenden oder schmeichelnden Gesang. So wie die Italiäner die Schönheit der Composition, größten Theils, nur in der Hauptstimme anzubringen suchen, wodurch zwar die Grundstimme dann und wann verabsäumet wird: so legen hingegen die Franzosen meistentheils mehr Schimmer in die Grundstimme, als in die Hauptstimme. Ihr Accompagnement ist mehr simpel, als erhaben. Ihr Recitativ singt zu viel, die Arien hingegen zu wenig: weswegen man in einer Oper nicht allemal errathen kann, ob man ein Recitativ oder ein Arioso höre. [*] Wofern auf ein französisches Recitativ eine zärtliche Arie folget, wird man ganz und gar eingeschläfert, und verlieret alle Aufmerksamkeit: da doch der Entzweck einer Oper [317] erfordert, daß die Zuhörer beständig mit einer angenehmen Abwechselung unterhalten, und immer aus einer Leidenschaft in die andere versetzt, ja daß die Leidenschaften selbst bisweilen auf einen gewissen Grad der Stärke getrieben werden, und wieder abnehmen sollen. Dieses kann aber der Dichter, ohne Beyhülfe des Componisten, nicht allein bewerkstelligen. Doch was den französischen Opern, wegen des geringen Unterschieds, der sich zwischen Arien und Recitativen findet, an der Lebhaftigkeit abgeht, das ersetzen die Chöre und Tänze. Wenn man den ganzen Zusammenhang einer französischen Oper genau betrachtet, so sollte man fast glauben, als wenn die allzuähnliche Vermischung der Arien und Recitative mit Fleiß so eingerichtet

[*] S. dazu die „Betrachtungen über die Oper“ des Remond de St. Mard, übersezt und mit zahlreichen, häufig auf Quants Bezug nehmenden Anmerkungen versehen von Joh. Wilt. Hertel (1757).]

würde, um die Chöre und Ballette desto mehr zu erheben. Ungeachtet nun diese, sowohl als die Auszierungen des Schauplazes, nur als ein Nebenwerk einer Oper anzusehen sind, wie denn absonderlich die Chöre in den italiänischen Opern wenig geachtet werden: so sind sie nichts desto weniger fast die größte Zierde der französischen Singspiele. Es ist unstreitig, daß die Musik der Franzosen, sich, zu dem in seiner Vollkommenheit betrachteten Tanzen, viel besser schicket, als keine andere: da hingegen die italiänische zum Singen und Spielen eine bessere Wirkung thut, als zum Tanzen. Doch ist auch nicht ganz zu läugnen, daß man in der französischen Instrumentalmusik, vornehmlich aber in ihren charakterisirten Stücken, wegen des an einander hangenden und concertirenden Gesanges, viele gefällige und annehmliche Gedanken antrifft, die sich, im italiänischen Geschmacke, mit prächtigen und erhabenen Gängen sehr wohl vermischen lassen.

68. §. Alle italiänischen Opern sind, wenn man sie im Ganzen betrachtet, auch nicht lauter Meisterstücke. Obgleich ihre vornehmsten Operndichter, sich, absonderlich seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, alle Mühe gegeben haben, die Singspiele von vielen Ausschweifungen zu reinigen, und dem vernünftigen Geschmacke des französischen Tragödientheaters, so viel als möglich ist, ähnlich zu machen, ob man wohl in Italien eine Menge vollkommen schöner Opernpoesieen aufzuweisen hat: da hingegen die Franzosen, in ihren meisten Opern, noch immer an den Fabeln kleben, und an einer Menge unnatürlicher und abentheuerlicher Vorstellungen sich belustigen: so werden doch noch in Italien, sowohl durch manche Poeten, als durch die Componisten und Sänger, große Fehler begangen. Die Poeten verbinden z. E. die Arien nicht allemal mit der [318] Hauptsache: so daß manche Arie, die mit dem Vorigen nicht den gehörigen Zusammenhang hat, nur von ohngefähr eingeschoben zu seyn scheint. Manchmal mag es einigen Dichtern wohl an der Beurtheilung oder an der Empfindung gefehlet haben: zuweilen aber kann es seyn, daß sie dem Componisten zu Gefallen, und nach gewissen Nebenabsichten haben dichten müssen: wenn nämlich die Worte nicht bequem in die Musik zu bringen gewesen sind, woran der Poet Schuld ist, oder wenn etwan der Componist eine Arie schon fertig hat, deren Worte sich nicht an den Ort, wo sie hinkommen soll, schicken, und der Dichter also eine Parodie darüber machen muß, welche freylich nicht allemal zum besten geräth. Bisweilen müssen sich die Dichter nur bemühen, Worte mit solchen Selbstlautern ausfündig zu machen, die sich gut zu Passagien schicken: wodurch denn, wenn die Dichter nicht reich an Veränderung der Gedanken und der Ausdrücke sind, dem Zusammenhange der Sache, und der Schönheit der Poesie, freylich nicht allezeit gerathen wird. Doch wird man wahrnehmen, daß die großen Operndichter, den einzigen *Metastasio* ausgenommen, gemeinlich bey Weitem nicht so bequeme Arien zur Musik machen, als die mittelmäßigen. Diese müssen

sich dem Componisten wohl bequemen, wenn sie anders fortkommen wollen: jene aber wollen sich, auch öfters nicht einmal in billigen und nothwendigen Stücken, zum Vortheile der Musik, von ihrer vermeynten Höhe herab lassen: ob es gleich gar wohl möglich ist, daß die Poesie und Musik sich mit einander so vereinigen können, daß keine dabey zu kurz komme, wie nur noch erst kürzlich, in einem eigenen deutschen Werke: **von der musikalischen Poesie**, mit besonderer Gründlichkeit ist gezeigt worden. [*]

69. §. Die Franzosen legen den Italiänern, nicht ganz und gar ohne Grund, zur Last, daß sie in den Arien, ohne Unterschied, zu viel Passagien anbringen. Es ist zwar wahr, daß wenn es der Sinn der Worte erlaubet, und der Sängers die Fähigkeit besitzt, Passagien lebhaft, egal, rund, und deutlich heraus zu bringen, die Passagien eine ausnehmende Zierde im Singen sind. Es ist aber auch nicht zu läugnen, daß die Italiäner hierinne bisweilen zu weit gehen, und weder einen Unterschied der Worte, noch der Sängers machen, sondern nur mehrentheils der hergebrachten Gewohnheit, ohne Beurtheilung, nachgehen. Die Passagien mögen wohl Anfangs, einigen guten Sängern zu Gefallen, so häufig eingeführet worden seyn, um die Geschicklichkeit ihrer Kehle zu zeigen. Es ist [319] aber nachher ein Mißbrauch daraus erwachsen, so daß man glaubet, eine Arie ohne Passagien sey nicht schön, oder ein Sängers singe nicht gut, oder taue gar nichts, wenn er nicht auch gleich, wie ein Instrumentist, viele schwere Passagien zu machen wisse: ohne zu bedenken, ob der Text Passagien erlaube, oder nicht. Es ist absonderlich nichts ungereimter, als wenn in einer sogenannten Actionarie, worinn ein hoher Grad des Affects, er mag klagend oder wütend seyn, liegt, und die mehr sprechend, als singend seyn sollte, viele Passagien vorkommen. Diese unterbrechen und vernichten an diesem Orte den ganzen Ausdruck der Sache: zu geschweigen, daß dergleichen Arien bey vielen Sängern unbrauchbar werden. Sängers, welche die Fähigkeit haben, Passagien, mit völliger Stärke und ohne Fehler der Stimme, rund und deutlich heraus zu bringen, sind rar: da hingegen viele Sängers, ohne diese Geschicklichkeit und Naturgabe zu besitzen, dennoch gut seyn können. Ehe man zu einer Leichtigkeit in den Passagien gelanget, muß ein großer Fleiß und besondere Übung vorher gehen. Diejenigen Sängers aber, welchen, ungeachtet alles angewendeten Fleißes, die Natur doch diese Leichtigkeit versaget, dürften nur, anstatt daß sie sich, um die Mode mit zu machen, mit Passagien martern, ihre Zeit auf etwas bessers wenden, nämlich schmachhaft und ausdrückend zu singen, welches sonst öfters dabey versäumet wird. Aus der übertriebenen Lust Passagien zu singen, entsteht auch öfters noch das Uebel, daß um einiger Sängers willen, denen zuwider zu seyn die Klugheit nicht allemal erlaubet, dem Componisten, und dem Dichter,

[*] Chr. Gottfried Krause, „Von der musikalischen Poesie“, Berlin, 1752—53.]

die Freyheit ordentlich zu denken benommen wird. Doch es scheint, daß iso, der an den meisten Orten in Welschland eingeriffene Mangel fertiger Sängers, den Passagien öfters fast gar zu enge Gränzen setzen werde.

70. §. Der Ursachen, warum nicht alle Opern in Italien vernünftig und gut ausgeführt werden, kann es noch viel mehrere geben. Taugt vollends die ganze Erfindung und Ausführung der Oper, von Seiten des Poeten, nicht viel, denn nicht einmal alle Materien sind der Musik bequem: so kann es auch dem besten Componisten fehl schlagen, weil er selbst durch die Poesie nicht angefeuert wird. Wendete er auch alle seine Kräfte an, um etwas Gutes hervor zu bringen, so kann dessen ungeachtet seine Composition doch nicht den erwarteten Beyfall erhalten: weil die Meisten, bisweilen aus Irrthum, den guten oder schlechten Erfolg einer Oper nicht dem Poeten, sondern dem Componisten allein zuschreiben: [320] ob gleich der eine eben so viel als der andere beytragen muß, wenn die Oper, von Seiten der Verfasser, vollkommen seyn soll. Eine gute, und durch den Dichter wohl ausgeführte Materie eines Singspiels, kann eine mittelmäßige Musik erheben: eine schlecht abgehandelte hingegen, kann verursachen, daß eine darüber sehr wohl gesetzete Musik, wenn man sie öfters höret, Verdruß und lange Weile machet: besonders wenn die Sängers und Accompanisten das Ihrige nicht auch gehörig dazu beytragen.

71. §. Wenn aber der Poet eine gute Materie gewählt, und selbige nach aller möglichen Wahrscheinlichkeit ausgeführt hat, wenn er die Charaktere der aufgeführten Personen wohl von einander unterschieden, und solche, so viel als möglich ist, den Fähigkeiten, dem Alter, den Gemüthsneigungen, und der Gestalt der Sängers gemäß eingerichtet hat, wenn er einen jeden so sprechen läßt, wie es dem Charaktere, den er vorstelllet, zukömmt, wenn die Recitative nicht gar zu weitläufig, und die Worte der Arien nicht zu lang noch zu hochtrabend sind, wenn in den Arien zwar zuweilen einige, mit der Musik bequem nachzumalende Gleichnisse, vornehmlich und unumgänglich aber die Sprache der Leidenschaften, eingeführt worden, wenn die Leidenschaften, so wohl an ihrer zu- und abnehmenden Stärke, als an ihrer Verschiedenheit, geschickt mit einander abwechseln, wenn bequeme Versarten zu den Arien erwählt worden sind, wenn auch auf die zum Singen vorzüglich bequemen Wörter eine vernünftige Absicht gerichtet worden, die ungeschickten aber nach Möglichkeit vermieden sind, wenn ferner der Componist einen gereinigten Geschmack, und das Vermögen hat, die Leidenschaften, den Worten gemäß, mit der Musik auszudrücken, wenn er einen jeden Sängers nach seiner Stärke, und ohne Partheylichkeit eingekleidet hat, wenn er alles in seinem gehörigen Zusammenhange wohl mit einander verbunden, dabey aber eine billige Kürze beobachtet hat, wenn die Sängers ihre Rollen dem vorzustellenden Charaktere, und der Absicht des Componisten gemäß, mit Ernst und Eifer ausführen, wenn die Accompanisten der Vorschrift des

Componisten, und ihrer Pflicht nachkommen, wenn endlich die Auszierungen des Theaters und die Ballette mit dem Inhalte der Oper wohl übereinstimmen: so ist kein Zweifel, daß nicht eine solche italiänische, oder nach italiänischer Art eingerichtete Oper, jedermann gefallen, und für eines der angenehmsten Schauspiele gehalten werden könne.

[321] 72. §. Hierüber aber kann weder ein Italiäner, noch ein Franzose, wenn er zumal niemals aus seinem Lande gekommen, und nur immer einerley Art von Musik gewohnet gewesen ist, ein richtiges Urtheil fällen. Ein jeder wird die, welche seiner Landesart gemäß ist, für die beste halten, und die andere verachten. Es wird ihn immer, entweder eine lange Gewohnheit, oder ein eingewurzelttes Vorurtheil verhindern, das Gute des Gegentheils, und das Schlechte seiner Parthey einzusehen. Ein dritter hingegen, wenn er anders Einsicht und Erkenntniß besitzt, und unpartheyisch ist, kann hierbey den sichersten Ausschlag geben.

73. §. In Italien sind meines Wissens niemals, weder französische Opern öffentlich, noch Arien oder andere französische Singstücke insbesondere aufgeführt, noch weniger französische Sänger dahin berufen worden. In Frankreich hingegen hat man, zwar keine italiänische Oper öffentlich, doch aber italiänische Arien, Concerte, Trio, Solo, u. d. m. insbesondere aufgeführt, auch italiänische Sänger dahin kommen lassen, und unterhalten: wovon unter andern das italiänische Concert an der Tuillerie, und verschiedene neuere Vorfälle Zeugniß geben. In Deutschland sind schon von mehr als siebenzig Jahren her, sowohl französische als italiänische Opern, und, von noch längern Zeiten her, andere, in beyderley Geschmacke verfertigte Musiken, öffentlich und ins besondere aufgeführt worden: folglich hat man sich auch italiänischer und französischer Sänger dazu bedienet. Nachdem es aber die Italiäner im Geschmacke immer weiter getrieben haben, die Franzosen hingegen immer auf einer Stelle geblieben sind: so hat man fast seit 20 oder 30 Jahren, außer den Balletten, weder französische Opern, noch andere von dieser Art Musik in Deutschland mehr gehört. Sowohl die im italiänischen Geschmacke gesetzeten Opern, als Instrumentalstücke, finden nicht nur bis izo in ganz Deutschland, sondern auch in Spanien, Portugall, England, Pohlen und Rußland Beyfall. Der Franzosen ihre Sprache, Schriften, Poesie, Sitten, Gebräuche, Moden, und was sie sonst Gutes vorzubringen wissen, wird von den meisten europäischen Völkern, besonders aber von den Deutschen, geliebet: nur die Musik nicht mehr wie ehemals, ausgenommen von einigen jungen Leuten, deren erste Ausflucht nach Frankreich geht, und die allda etwan ein Instrument zu [322] spielen anfangen, die französische Musik aber bequemer zu spielen finden, als die italiänische.

74. §. Man hat sich zwar seit etlichen und zwanzig Jahren, insonderheit in Paris, bemühet, den italiänischen Geschmack mit dem französischen zu ver-

mischen. [*]) Allein man findet von dem guten Erfolge bis izo noch keine sonderlichen Merkmaale. In der Singmusik entschuldiget man sich immer mit der Sprache, daß dieselbe zu der italiänischen Singart nicht bequem sey. Vielleicht aber hat es noch an geschickten Componisten, und guten Sängern gefehlet, um es gehörig ins Werk zu setzen. Man hat ja wohl über deutsche und engländische Worte, welche bey den Franzosen noch weniger im Credite stehen, mit gutem Erfolge im italiänischen Geschmacke Musik gesezet, warum sollte es denn nicht auch über die so sehr beliebte französische Sprache angehen? Um den Franzosen dieses Vorurtheil zu benehmen, sollte man durch einen Componisten, der in der italiänischen Art eine schöne Arie zu machen weiß, und der die französische Sprache so gut, als die italiänische versteht, über französische Worte, die nach der italiänischen Weise eingerichtet wären, eine Arie verfertigen, und dieselbe durch einen guten italiänischen Sänger, der aber eine gute französische Aussprache haben müßte, absingen lassen. Dieses könnte zu einer Probe dienen, ob die Schuld an der Sprache, oder an der Unwissenheit der französischen Componisten liege, wenn Musik im italiänischen Geschmacke sich nicht zur französischen Sprache schicken will.

75. §. In der Instrumentalmusik möchten es die Franzosen noch eher zu etwas bringen, wenn sie sowohl in Ansehung der Composition, als der Ausföhrung, gute Muster von andern Völkern bey sich hätten: oder wenn ihre Componisten, Sönger, und Instrumentisten mehr Liebhaber wören, andere Lönder zu besuchen, um eine vernünftige Vermischung im Geschmacke zu machen. So lange sie sich aber noch von Vorurtheilen vor ihr eigenes Land beherrschen lassen, auch keine rechten echten und guten Beyspiele von Italiänern, oder andern Nationen, die schon in einem vermischeten Geschmacke setzen, singen oder spielen, in ihrem Lande haben, so lange sie den vermischeten Geschmack in andern Ländern nicht zu erlangen suchen: werden sie entweder bleiben wie sie vor langen Zeiten gewesen sind, oder es steht zu befürchten, daß sie, wegen des Mangels guter Muster, wenn sie ja was neues einföhren wollen, aus der allzu-[323]großen Modestie, endlich in eine desto größere Frechheit verfallen, und den ihnen immer noch eigen gewesenenen netten und deutlichen Vortrag, in eine bizarre und dunkle Art zu spielen verwandeln möchten. Bey einer neuen und fremden Sache, wendet man mehrentheils nicht Zeit genug zur Untersuchung derselben an, sondern man fällt gemeiniglich von einem äußersten Ende auß andere: absonderlich wenn es

[*] Fr. Couperin gab 1724 Instrumentaltrios unter dem Titel „Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli“ heraus und eröffnete sein „Concert instrumental“ vom Jahre 1725 mit einer Ouvertüre mit der Ueberschrift „Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts francais et Italien (!) doit faire la perfection de la Musique.“]

auf die Wahl junger Leute ankömmt, welche durch alles, was nur neu ist, verblendet werden können.

76. §. Wollte man endlich die italiänische und französische Nationalmusik, wenn man jede von der besten Seite betrachtet, in der Kürze charakterisiren, und den Unterschied des Geschmacks gegen einander halten, so würde diese Vergleichung, meines Erachtens, ohngefähr also ausfallen:

Die Italiäner sind in der Composition uneingeschränket, prächtig, lebhaft, ausdrückend, tiefsinnig, erhaben in der Denkart, etwas bizarr, frey, verwegen, frech, ausschweifend, im Metrum zuweilen nachlässig, sie sind aber auch singend, schmeichelnd, zärtlich, rührend, und reich an Erfindung. Sie schreiben mehr für Kenner als für Liebhaber. Die Franzosen sind in der Composition zwar lebhaft, ausdrückend, natürlich, dem Publicum gefällig und begreiflich, und richtiger im Metrum als jene, sie sind aber weder tiefsinnig noch kühn, sondern sehr eingeschränket, sflavisch, sich selbst immer ähnlich, niedrig in der Denkart, trocken an Erfindung, sie wärmen die Gedanken ihrer Vorfahren immer wieder auf, und schreiben mehr für Liebhaber als für Kenner.

Die italiänische Singart ist tiefsinnig, und künstlich, sie rühret, und sezet zugleich in Verwunderung, sie beschäftiget den musikalischen Verstand, sie ist gefällig, reizend, ausdrückend, reich im Geschmacke und Vortrage, und versezet den Zuhörer, auf eine angenehme Art, aus einer Leidenschaft in die andere. Die französische Singart ist mehr simpel als künstlich, mehr sprechend als singend, im Ausdrucke der Leidenschaften, und in der Stimme, mehr übertrieben als natürlich, im Geschmacke und im Vortrage ist sie arm, und sich selbst immer ähnlich, sie ist mehr für Liebhaber als für Musikverständige, sie schicket sich besser zu Trinkliedern als zu ernsthaften Arien, und belustiget zwar die Sinne, den musikalischen Verstand aber läßt sie ganz müßig. [324]

Die italiänische Art zu spielen ist willkührlich, ausschweifend, gekünstelt, dunkel, auch öfters frech und bizarr, schwer in der Ausübung, sie erlaubet viel Zusatz von Manieren, und erfodert eine ziemliche Kenntniß der Harmonie, sie erwecket aber bey den Unwissenden mehr Verwunderung als Gefallen. Die französische Spielart ist sflavisch, doch modest, deutlich, nett und reinlich im Vortrage, leicht nachzuahmen, nicht tiefsinnig noch dunkel, sondern jedermann begreiflich, und bequem für die Liebhaber, sie erfodert nicht viel Erkenntniß der Harmonie, weil die Auszierungen mehrentheils von dem Componisten vorgeschrieben werden, sie verursacht aber bey den Musikverständigen wenig Nachdenken.

Mit einem Worte: die italiänische Musik ist willkührlich, und die französische eingeschränket: daher es bey dieser mehr auf die Composition als auf die Ausführung, bey jener aber, fast so viel, ja bey einigen Stücken fast mehr, auf die Ausführung, als auf die Composition ankömmt, wenn eine gute Wirkung erfolgen soll.

Die italiänische Singart, ist ihrer Art zu spielen, und die französische Art zu spielen, ihrer Singart vorzuziehen.

77. §. Die Eigenschaften dieser beyden Musikarten, könnten zwar noch weitläufiger ausgeführet, und noch genauer untersucht werden. Allein dieses würde vielmehr in eine eigene und besondere Abhandlung davon, als hierher gehören. Inzwischen habe ich mich doch bemühet, die vornehmsten Wahrheiten und Kennzeichen derselben, und des dazwischen befindlichen Unterschiedes, in der Kürze zu bemerken. Ich lasse einem jeden die Freyheit, aus dem Angeführten den Schluß zu ziehen, welcher Geschmack von beyden mit Rechte den Vorzug verdiene. Ich habe aber zu der Billigkeit meiner Leser das Vertrauen, daß sie mich um soviel weniger hierbey einer Partheylichkeit beschuldigen werden: da dasjenige, was ich etwan selbst von Geschmacks erlanget habe, sowohl aus dem französischen als aus dem italiänischen geflossen ist, da ich beyde Länder, in der ausdrücklichen Absicht, mir das Gute von beyden in der Musik zu Nutzen zu machen, durchreiset bin, und da ich also von beyden Musikarten einen Augen- und Ohrenzeugen abgeben kann.

78. §. Wenn man die Musik der Deutschen, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau untersucht: so findet man zwar, daß die Deutschen es schon vor geraumer Zeit, nicht nur in der harmonisch richtigen Geskunst, sondern [325] auch auf vielen Instrumenten, sehr weit gebracht hatten. Vom guten Geschmacks aber, und von schönen Melodieen, findet man, außer einigen alten Kirchengesängen, wenig Merkmaale, sondern vielmehr daß sowohl ihr Geschmack als ihre Melodieen, länger als bey ihren Nachbarn, ziemlich platt, trocken, mager, und einfältig gewesen.

79. §. Ihre Composition war, wie gesagt, harmonisch und vollstimmig aber nicht melodisch und reizend.

Sie sucheten mehr künstlich, als begreiflich und gefällig, mehr für das Gesicht, als für das Gehör zu setzen.

Die ganz Alten brachten, in einem ausgearbeiteten Stücke, zu viele und zu überflüssige Cadenzen nach einander an: indem sie fast aus keiner Tonart in die andere, ohne vorher zu cadenziren, auszuweichen pflegeten: durch welche Aufrichtigkeit aber das Gehör selten überraschet wurde.

Es fehlte ihnen an einer guten Wahl und Verbindung der Gedanken.

Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, war ihnen etwas unbekanntes.

80. §. In ihrer Singmusik sucheten sie mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten diesermwegen schon eine Gnüge geleistet zu haben, wenn sie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äußerste Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pfliegete. In Singstücken liebten sie sehr die äußerste Höhe, und ließen in derselben immer Worte aus-

sprechen. Hierzu mögen die Falsetstimmen erwachsener Mannespersonen, welchen die Tiefe gemeinlich beschwerlich ist, einige Ursache gegeben haben. Den Sängern gaben sie unter geschwinden Noten viele Worte nach einander auszusprechen, welches aber der Eigenschaft des guten Singens zuwider ist, den Sänger verhindert die Töne in ihrer gehörigen Schönheit hervor zu bringen, und sich von der gemeinen Rede allzuwenig unterscheidet^(*). Ihre Singarien bestunden mehrentheils aus zwo Reprisen, sie waren sehr kurz, aber auch sehr einfältig und trocken.

(*) Obgleich einige wenige Deutsche, durch Nachahmung des italiänischen Geschmacks, diesen Fehler, welcher nur in der komischen Musik eine Schönheit ist, abgelegt haben: so ist er doch, auch zu iziger Zeit, noch nicht gänzlich ausgerottet. [326]

Wie die Singart der Deutschen in den alten Zeiten beschaffen gewesen sey, kann man, noch bis auf diese Stunde, in den meisten Städten, an den Chor- oder Schulsängern abnehmen. Diese bringen es zwar im Notenlesen weiter, als viele galante Sängere anderer Völker: allein mit der Stimme wissen sie fast gar nicht umzugehen. Sie singen daher meistentheils ohne Licht und Schatten, in einerley Stärke des Tones. Die Nasen- und Gurgelfehler kennen sie kaum. Die Vereinigung der Bruststimme mit dem Falset ist ihnen eben so unbekannt, als den Franzosen. Mit dem Triller begnügen sie sich so, wie ihn die Natur giebt. Von der italiänischen Schmeicheley, welche durch geschleifete Noten, und durch das Vermindern und Verstärken des Tones gewirket wird, haben sie wenig Empfindung. Ihr unangenehmes, übertriebenes, allzuraußendes Stoßen mit der Brust, wobey sie sich die Fertigkeit der Deutschen das h auszusprechen recht schaffen zu Nuzen machen, und bey allen Noten: ha ha ha ha hören lassen, verursacht, daß die Passagien alle gehacket klingen, und ist von der Art, mit welcher die welschen Bruststimmen die Passagien vortragen, weit entfernt. Den simplen Gesang hengen sie nicht genug an einander, und verbinden denselben nicht durch vorhaltende Noten: weswegen ihr Vortrag sehr trocken und einfältig klingt. Es fehlet diesen deutschen Chorsängern zwar weder an natürlich guten Stimmen, noch an der Fähigkeit etwas zu lernen: es fehlet ihnen vielmehr an der guten Unterweisung. Die Cantores sollen, wegen der mit ihrem Amte immer verknüpften Schularbeiten, zugleich halbe Gelehrte seyn. Deswegen wird öfters bey der Wahl mehr auf das letztere, als auf die Wissenschaft in der Musik gesehen. Die nach solchen Absichten erwählten Cantores treiben deswegen die Musik, von der sie ohnedem sehr wenig wissen, nur als ein Nebenwerk. Sie wünschen nichts mehr, als bald durch eine gute fette Dorfpfarre, von der Schule, und zugleich von der Musik erlöset zu werden. Findet sich auch ja noch hier und da ein Cantor, der das Seinige versteht, und seinem musikalischen Amte recht schaffen vorzustehen Lust hat: so suchen an vielen Orten die Obersten der Schule, einige geistlichen Aufseher derselben, unter denen viele der Musik auffäßig sind, nicht ausgenommen, sowohl den Cantor, als die Schüler, an der Ausübung der Musik zu hindern. Auch sogar in denen Schulen, welche, besage ihrer Geseze, hauptsächlich in der Absicht gestiftet worden sind, daß die Musik darinne vorzüglich soll gelehret und gelernet, und musici eruditi gezogen werden, ist öfters der durch den Vorsteher unterstützte Rector der abgesagteste Feind der Musik. Gerade als wenn ein guter Lateiner und ein guter Musikus Dinge wären, deren eines das andere nothwendiger Weise aufhebt. Die mit den Cantordiensten verknüpften Vortheile, sind an vielen, ja an den meisten Orten, so gering, daß ein guter Musikus Bedenken tragen muß, einen solchen Dienst, ohne Noth, an-

zunehmen. Da es nun, auf solche Art, in Deutschland an guter Anweisung, vornehmlich in der Vocalmusik, fehlet, da derselben auch noch dazu an vielen Orten unübersteigliche Hindernisse in den Weg geleyet werden: so können auch nicht leicht gute Sänger erzogen werden. Es ist bey diesen Umständen zu vermuthen, daß bey den Deutschen die gute Singart niemals so allgemein werden dürfte, als bey den Italiänern, bey [327] welchen, schon von vielen Zeiten her, diefalls die besten Anstalten vorhanden sind: es wäre denn, daß große Herren Vorschub thäten, Singschulen anzulegen, in welchen die gute und echte italiänische Singart gelehret würde.

81. §. Die Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten sah mehrentheils auf dem Papiere sehr bunt und gefährlich aus. Sie schrieben viele drey- vier und mehrmal geschwänzten Noten. Weil sie aber dieselben in einer sehr gelassenen Geschwindigkeit ausfuhreten: so klangen ihre Stücke dessen ungeachtet nicht lebhaft, sondern matt und schläfrig.

Sie hielten mehr von schweren als leichten Stücken, und sucheten mehr Verwunderung zu erwecken, als zu gefallen.

Sie beflissen sich mehr, den Gesang der Thiere, z. E. des Ruckus, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel, u. s. w. auf ihren Instrumenten nachzumachen, wobey der Trompete und der Leyer auch nicht vergessen wurde: als der Menschenstimme nachzuahmen. [*]

Desters war ein sogenanntes Quodlibet, wobey entweder in Singstucken lächerliche Worte, ohne Zusammenhang, vorkamen, oder, in Instrumentalstücken, die Sangweisen gemeiner und niederträchtiger Trinklieder unter einander gemischt wurden, ihr angenehmster Zeitvertreib.

Auf der Geige spieleten sie mehr harmonisch, als melodisch. Sie setzten viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmt werden mußten. Die Seyten wurden nämlich, nach Anzeige des Componisten, anstatt der Quinten, in Secunden, Terzen, oder Quartan gestimmt, um die Accorde desto leichter zu haben: welches aber bey den Passagien eine nicht geringe Schwierigkeit verursachete. [**]

Ihre Instrumentalstücke bestunden meistentheils aus Sonaten, Parteen, Intraden, Märschen, Gassenhauern, und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedachni isz verloschen ist.

Das Allegro bestund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Passagien, da fast immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpositionen, wiederholet wurde, welches aber

[*] Gemeint sind offenbar Joh. Jak. Walthers Violinwerke „Scherzi da Violino solo con il Basso Continuo“ (1676) und „Hortulus helicus“ (1694), welche Nachahmungen solcher Art enthalten und von Qu. früher in Dresden studiert worden waren (Selbstbiographie, a. a. D.)

[**] Die sogen. Scordatura, die namentlich F. H. Biber in seinen Violinsonaten verwendet.]

endlich nothwendig einen Ekel verursachen mußte. Oefters blieben sie nicht länger als nur wenige Tacte bey einerley Tempo: sie vermischeten vielmehr, in einem Satze, bald etwas Langsameres, bald wieder etwas Geschwinderes, mit einander.

[328] Ihr Adagio hatte mehr eine natürliche Harmonie, als gute Melodie. Sie machten darinne auch wenig Manieren, außer daß sie dann und wann die springenden Intervalle mit laufenden Noten ausfüllten. Die Schlüsse ihrer langsamen Stücke waren einfältig. Anstatt daß man iziger Zeit, wenn man z. E. im C schließen will, den Triller auf dem D oder H schlägt: so schlugen sie denselben auf dem C, welchem sie die Zeit einer punctirten Note gaben, und ließen das H als eine kurze Note nur simpel hören; der Endigungsnote C aber wurde noch eine, um einen Ton höher stehende Note, als ein besonderer Zierrath angeschleifet. Ihre Cadenzen waren ohngefähr in der Ausführung so beschaffen, wie Tab. XXIII. Fig. 15.

[Tab. XXIII.] Fig. 15.



mit Noten ausdrücket zu sehen ist. Von vorhaltenden Noten, welche den Gesang an einander zu binden, und, auf eine angenehme Art, die Consonanzen in Dissonanzen zu verwandeln dienen, wußten sie wenig oder gar nichts: weßwegen ihre Art zu spielen nicht rührend noch reizend, sondern platt und trocken war.

Vielerley Instrumente, von denen man izo kaum noch die Namen weiß, waren bey ihnen üblich. Es ist daher zu vermuten, daß man, wegen Vielheit derselben, mehr Ursach gehabt habe ihren Fleiß, als ihre Geschicklichkeit im Spielen, zu bewundern. [*]

82. §. So schlecht es aber in den vorigen Zeiten, bey aller gründlichen Einsicht der deutschen Componisten in der Harmonie, mit ihrem, und der deutschen Sängern und Instrumentisten ihrem Geschmacke ausgesehen haben mag: so ein anderes Ansehen hat es doch nunmehr nach und nach damit gewonnen. Denn wenn man auch von den Deutschen nicht eben sagen kann, daß sie einen eigenthümlichen, und von den andern Nationalmusiken sich ganz unterscheidenden Geschmack hervor gebracht hätten: so sind sie hingegen desto fähiger, einen andern, welchen sie nur wollen, anzunehmen, und wissen sich das Gute von allen Arten der ausländischen Musik zu Nutzen zu machen.

[*] Qu. urtheilt über die Musik der älteren Generationen als Vertreter des aristokratischen „galanten“ Stils und kommt somit zu einer einseitigen summarischen Ablehnung derselben. Seine Bemerkungen zeugen auch bereits für das schwindende Verständnis der Kunst der Joh. Seb. Bach'schen Zeit.]

83. §. Es fiengen schon im vorigen Jahrhunderte, seit der Mitte desselben, einige berühmte Männer, welche theils Italien oder Frankreich selbst besuchet, und darinne profitiret hatten, theils aber auch die Arbeiten und den Geschmack der verdienten Ausländer zu Mustern nahmen, an, die Ausbesserung des musikalischen Geschmacks zu bearbeiten. Die Orgel- und Clavierspieler, unter den letztern vornehmlich Froberger, und nach ihm [329] Pachelbel, unter den erstern aber Reinken, Burchhude, Bruhns, und einige andere, setzten fast am ersten die schmachhaftesten Instrumentalstücke ihrer Zeit, für ihre Instrumente. Absonderlich wurde die Kunst die Orgel zu spielen, welche man großen Theils von den Niederländern empfangen hatte, um diese Zeit schon, von den obengenannten und einigen andern geschickten Männern, sehr weit getrieben. Endlich hat sie der bewundernswürdige Johann Sebastian Bach, in den neuern Zeiten, zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Nur ist zu wünschen, daß dieselbe, nach seinem Absterben, wegen der geringen Anzahl derer, die noch einigen Fleiß darauf wenden, sich nicht wieder dem Abfalle, oder gar dem Untergange nähern möge.

Man kann zwar nicht läugnen, daß es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutschen viele gute Clavierspieler gebe: die guten Organisten aber sind aniso in Deutschland viel rarer, als vor diesem. Es ist wahr, daß man noch hier und da einen und den andern braven und geschickten Orgelspieler findet. Allein es ist auch eben so gewiß, daß man öfters, so gar in manchen Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpfern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn. Es fehlet so weit, daß dergleichen unwürdige Organisten etwas von der Composition verstehen sollten, daß sie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können, geschweige daß sie dazu zum wenigsten noch zwo richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die simple Melodie eines Choralgesanges kennen sie. Öfters sind die blökenden Currentjungen ihre Vorsänger und Muster, nach deren Fehlern sie die Melodien, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen. Unter Orgel und Clavicimbal machen sie keinen Unterschied. Das der Orgel eigene Tractament ist ihnen so unbekannt, als die Kunst ein geschicktes Vorspiel vor einem Gesange zu machen: ungeachtet es nicht an gestochenen und geschriebenen Mustern fehlet, woraus sie beydes, wenn sie wollten, erlernen könnten. Sie ziehen lieber ihre eigenen, aus dem Stegreife erschnappeten Gedanken, den besten, mit Vernunft und Ueberlegung ausgearbeiteten Orgelstücken berühmter Männer, vor. Mit ihren ungeschickten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche sie zwischen jedem Einschnitte eines Chorals herleyern, machen sie die Gemeine irre, anstatt ihren Gesang in Ordnung zu erhalten. Von der Art wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fuß, stehen bey vielen in solcher Verbindung mit einander, daß niemals einer, ohne des andern Vorwissen und Uebereinstimmung, einen Ton anzuschlagen sich getrauet. Ich will nicht einmal gedenken, wie sie öfters eine ohnedem schlecht genug ausgeführte Kirchenmusik, durch ihr elendes Accompanement, noch schlechter machen. Schade! wenn Deutschland den Vorzug des Besites guter Orgelspieler nach und nach wieder verlieren sollte. Freylich geben die, an den meisten [330] Orten, gar zu geringen Besoldungen eine schlechte Auf-

munterung zu dem Fleiße in der Orgelwissenschaft. Freylich wird auch mancher geschickter Organist, durch den Hochmuth und Eigensinn einiger seiner geistlichen Befehlshaber, niedergeschlagen.

84. §. Den merkwürdigsten Zeitpunct, worinne absonderlich der Geschmack der Deutschen, in Ansehung der Vocalcomposition, angefangen hat, eine bessere Gestalt zu gewinnen, könnte man ohngefähr um das Jahr 1693 setzen, als zu welcher Zeit, nach des, um die Vertheidigung und die Geschichtskunde der Musik ausnehmend verdieneten Herrn **Matthesons** Berichte, im musikalischen Patriot, S. 181. und 343. der Capellmeister **Couffer** die neue oder italiänische Singart in den Hamburgischen Opern eingeführet hat. Um eben diese Zeit fieng der berühmte **Reinhard Reiser** an, sich mit seinen Operncompositionen hervorzuthun. Dieser schien zu einem, mit reicher Erfindung verknüpfeten, angenehm singenden Wesen gleichsam geböhren zu seyn, er belebte also die neue Singart damit auf eine vorzügliche Weise. Ihm hat der gute Geschmack in der Musik in Deutschland, unstreitig, viel zu danken. Die in Hamburg und Leipzig nach dieser Zeit ziemlich lange in blühendem Zustande gewesenen Opern, und die berühmten Componisten, welche, zugleich nebst Reisern, von Zeit zu Zeit, ungeachtet der öfters schlechten, und nicht selten gar niederträchtigen Texte, für dieselben gearbeitet haben, haben zu dem Grade des guten Geschmackes, in welchem die Musik in Deutschland gegenwärtig steht, gute Vorbereitungen gemachet. Es könnte als ein Ueberfluß angesehen werden, wenn ich diejenigen großen Männer, welche sich in den istgenannten Zeiten, sowohl in der Kirchen- Theatral- und Instrumentalcomposition, als auch auf Instrumenten, unter den Deutschen berühmt gemachet haben, und deren einige entschlafen, einige noch am Leben sind, alle mit Namen anführen wollte. Ich bin versichert, daß sie in und außer Deutschland schon alle so bekannt sind, daß ihre Namen, meinen musikliebenden Lesern, ohne vieles Nachdenken, gleich beyfallen werden. So viel ist gewiß, daß ihnen diejenigen, welche zu unsern Zeiten in der Tonkunst hervorragen, den größten Dank schuldig sind.

85. §. Bey allen diesen Bemühungen brafer Tonkünstler aber, fanden sich in Deutschland doch noch immer unterschiedene Hindernisse, welche dem guten Geschmacke im Wege standen. Man war öfters nicht so bemüht, den [331] Erfindungen dieser berühmten Männer den gehörigen Beyfall zu geben, und ihnen nachzufolgen, wie es wohl hätte seyn sollen. An vielen Orten bekümmerte man sich nicht einmal darum: sondern blieb immer bey dem Alten stehen. Ja was noch mehr ist, es fanden sich vielmehr unterschiedene Widersacher, welche, aus einer ungereimten Liebe zu dem Alterthume, schon darinne, weil die Ausarbeitungen gedachter Männer von der alten Art abgiengen, Ursache genug zu haben glaubten, alles als Ausschweifungen zu verwerfen. Wie lange ist es her, daß man noch die alte Weise, in Deutschland, mit großer Hize,

obgleich desto schwächern Gründen, zu vertheidigen suchte? Viele, die auch noch Lust gehabt hätten zu profitiren, hatten weder das Vermögen, an solche Orte zu reisen, wo die Musik im Flore war, noch auch sich Musikalien von da zu verschreiben. Es ist nicht zu läugnen, daß durch die Einführung des Cantatenstyls, in die Kirchen der Protestanten, dem guten Geschmacke auch ein besonderer Vortheil zugewachsen ist. Allein wie viel Widerspruch hat es nicht zu überwinden gekostet, ehe die Cantaten und Oratorien in der Kirche einen festen Fuß haben fassen können? Vor wenigen Jahren gab es noch Cantores, die in ihrem mehr als funfzigjährigen Amte, sich noch nicht hatten überwinden können, ein Kirchenstück von Telemannen aufzuführen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man zu gleicher Zeit an einem Orte in Deutschland gute, am andern aber sehr unschmackhafte und ungesalzene Musik angetroffen hat. Wer nun von Ausländern etwa, zum Unglücke, an einem der letztern Orte Musik gehört hatte, und alle Deutschen hiernach beurtheilte, der konnte sich freylich von ihrer Musik nicht die vortheilhaftesten Begriffe machen.

86. §. Die Italiäner pflegten vor diesem den deutschen Geschmack in der Musik: un gusto barbaro, einen barbarischen Geschmack, zu nennen. Nachdem es sich aber gefüget, daß einige deutsche Tonkünstler in Italien gewesen, und allda Gelegenheit gehabt haben, von ihrer Arbeit, sowohl Opern als Instrumentalmusik mit Beyfalle aufzuführen, da wirklich die Opern, an welchen man in Italien zu izigen Zeiten den meisten Geschmack, und zwar mit Rechte, findet, von der Feder eines Deutschen herkommen: so hat sich das Vorurtheil nach und nach verlohren. Doch muß man auch sagen, daß die Deutschen sowohl den Italiänern, als auch eines Theils den Franzosen, wegen dieser vortheilhaften Veränderung ihres Geschmackes, ein Vieles zu danken haben. Es ist bekannt, [332] daß an verschiedenen deutschen Höfen, als: in Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anspach, u. a. m. schon von hundert Jahren her, italiänische und französische Componisten, Sänger und Instrumentisten in Diensten gestanden sind, und Opern aufgeführt haben. Es ist bekannt, daß einige große Herren viele von ihren Tonkünstlern nach Italien und Frankreich haben reisen lassen, und daß, wie ich schon oben gesagt habe, viele der Verbesserer des Geschmackes der Deutschen, entweder eines, oder beyde dieser Länder besucht haben. Diese haben also, sowohl von dem einen als von dem andern den Geschmack angenommen, und eine solche Vermischung getroffen, welche sie fähig gemachet hat, nicht nur deutsche, sondern auch italiänische, französische, und engländische Opern, und andere Singspiele, eine jede in ihrer Sprache und Geschmacke zu componiren, und mit großem Beyfalle aufzuführen. Weder von den italiänischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen. Nicht daß es ihnen am Talente dazu fehlete: sondern weil sie sich wenig Mühe geben, fremde Sprachen zu erlernen, weil sie allzusehr von Vorurtheilen ein-

genommen sind, und weil sie sich nicht überreden können, daß außer ihnen, und ohne ihre Sprache, etwas Gutes in der Singmusik hervorgebracht werden könne.

87. §. Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind, sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführet worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern mißfällt.

88. §. Wofern nun die deutsche Nation von diesem Geschmacke nicht wieder abgeht: wenn sie sich bemühet, wie bishero ihre berühmtesten Componisten gethan haben, darinne immer weiter nachzuforschen, wenn ihre neuangehenden Componisten sich mehr, als iziger Zeit leider geschieht, fleißigen, nebst ihrem vermischeten Geschmacke, die Regeln der Seskunst, so wie ihre Vorfahren, gründlich zu erlernen, wenn sie sich nicht an der puren Melodie, und an der Verfertigung theatralischer [333] Arien allein begnügen, sondern sich sowohl im Kirchenstyle als in der Instrumentalmusik auch üben, wenn sie wegen Einrichtung der Stücke und wegen vernünftiger Verbindung und Vermischung der Gedanken, solche Componisten, welche einen allgemeinen Beyfall erhalten, sich zu Mustern vorstellen, um ihrer Art zu sezen, und ihrem feinen Geschmacke nachzuahmen: doch daß sie sich dabey nicht gewöhnen, wie es von sehr vielen geschieht, sich mit fremden Federn zu schmücken, und etwa den Hauptsatz, oder den ganzen Zusammenhang, von diesem oder jenem auszuschreiben, oder aufzuwärmen, wenn sie vielmehr ihre eigene Erfindungskraft dran strecken, um ihr Talent ohne Nachtheil eines Andern zu zeigen, und aufzuräumen, und um nicht, anstatt Componisten zu werden, immer nur Copisten zu verbleiben, wenn die deutschen Instrumentisten sich nicht, wie oben von den Italiänern gesaget worden ist, durch eine bizarre und komische Art auf Irrwege führen lassen: sondern die gute Singart, und diejenigen, welche in einem vernünftigen Geschmacke spielen, zum Muster nehmen, wenn ferner die Italiäner und die Franzosen den Deutschen in der Vermischung des Geschmacks so nachahmen wollten, wie die Deutschen ihnen im Geschmacke nachgeahmet haben, wenn dieses alles, sage ich, einmüthig beobachtet würde: so könnte mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführet werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen, doch mehr die Liebhaber der Musik, als die Tonkünstler unter ihnen, mit ihrem puren Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind, sondern schon seit einiger Zeit, an gewissen ausländischen Compositionen, mehr Gefallen, als an ihren inländischen, bezeigt haben.

89. §. In einem Geschmacke, welcher, so wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches, welches ihr also niemals misfallen kann. Müßte man auch gleich, in Betrachtung aller, über den Unterschied des Geschmacks bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italiänischen Geschmacke, vor dem puren französischen, einen Vorzug einräumen: so wird doch jedermann eingestehen, weil der erste nicht mehr so gründlich, als vor diesem ist, sondern sehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu simpel geblieben ist, daß deswegen ein, von dem Guten beyder Arten zusam-[334]mengesetzter und vermischter Geschmack, unfehlbar allgemeiner und gefälliger seyn müsse. Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Ursachen, nicht anders als für gut erkannt werden kann, muß, wenn sie sich anders auf die Vernunft und eine gesunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beste seyn.

E N D E.



Register

der vornehmsten Sachen.

Die römische Zahl weist auf das Hauptstück; die deutsche Ziffer auf den §. — Wenn aber zwei römische Zahlen beyammen stehen, so zeigt zwar die größere das Hauptstück, die kleinere aber den Abschnitt desselben an. — Das E bedeutet die Einleitung.

[Die vom Herausgeber herrührenden Zusätze sind in [] gesetzt. Kursivdruck innerhalb dieser bezeichnet das Vorkommen in Anmerkungen. Ein * bedeutet, daß der betr. Abschnitt in der Neuausgabe fortgelassen oder nur im Auszuge mitgeteilt ist.]

A.

- Abnehmen der Stärke des Tones, f. Ton.
- Abzug eine kleine wesentliche Manier, VIII. 4.
- Accompagnement einer Hauptstimme, XVII.
 wo es am besten erlernt werde, XVII.
 iv. 12. auf dem Clavicymbal insbesondere,
 XVII. vi. 1. u. f. eines Recitativs
 XVII. vii. 59.
- Adagio, die Art dasselbe auszuführen ist
 zweyerley XIV. 2. wie es auszuführen ist
 XIV. 5. u. f. die unterschiedenen Arten
 desselben XIV. 7. das Zeitmaaß dieser
 Arten XVII. vii. 49—51. wie es zu be-
 gleiten XVII. vii. 25. 37. auf dem Flügel
 insbesondere XVII. vi. 28. 30. 31. dessen
 Vortrag auf Bogeninstrumenten XVII.
 ii. 12—14. eines Concerts XVIII. 35—37.
 eines Solo XVIII. 48. wie es in alten
 Zeiten gesetzt wurde XVIII. 36.
 — cantabile sein Zeitmaaß XVII. vii. 49—51.
 — di molto dessen Vortrag XIV. 8—16.
 Bogenstrich XVII. ii. 26. Zeitmaaß
 XVII. vii. 49—51.
 — spiritoso dessen Vortrag XIV. 18. 19.
 Bogenstrich XVII. vii. 26.
- Ad libitum f. Fermate.
- Ältern fehlen oft in Erwählung der Lebens-
 art der Kinder E. 3.
- Affecten f. Leidenschaften.
- Affettuoso sein Bogenstrich XVII. ii. 26.
- Albinoni ein welscher Componist XVIII. 58.
 [Algarotti, Graf S. 234 Anm.]
- Allabrevetact wie er bezeichnet wird V. 13.
 XVII. vii. 50. sein Zeitmaaß XVII. vii.
 50. 58.
- Alla Siciliana f. Siciliana.
- Allegretto dessen Bogenstrich XVII. ii. 26.
 Zeitmaaß XVII. vii. 49—51.
- Allegro verschiedene Arten desselben XII.
 1. 2. wie es auszuführen ist XII. 3. u. f.
 Bogenstrich dabey XVII. ii. 26. XVII. iv. 5.
 Anmerkungen bey desselben Begleitung
 XVII. vii. 38. für das Clavier insbesondere
 XVII. vi. 32. das Zeitmaaß der ver-
 schiedenen Arten desselben XVII. vi. 49—51.
- Allegro, erstes eines Concerts fürs Große
 XVIII. 33. 34. eines Solo XVIII. 49.
 — letztes eines Concerts XVIII. 38. 39. eines
 Solo XVIII. 50.
- Altstimme Triller derselben IX. 6. Anm.
- Andante dessen Vortrag XIV. 21. Bogen-
 strich XVII. ii. 26.
- Anfang eines Stückes, Anmerkung dabey
 XVII. 1. 5. XVIII. vii. 42.
- Anfänger in der Musik f. Musikus und
 Flötenspieler.

- Anführer der Musik sind oftmals schlecht beschaffen E. 8. XVII. 1. 2. die Eigenschaften eines guten XVII. 1. 3. u. f.
- *Ansatz auf der Flöte traversiere IV. 6. u. f. wie er zu erlangen IV. 8. u. f. Hindernisse des guten IV. 6. 8. 15. auf dem Hoboe und Fagott VI. Anh. 1. 4.
- Anschlag eine so genannte willkürliche Auszierung XVII. 41. harter bey dem Singen XVIII. 11.
- Anschlagende Noten s. Noten.
- Anthems der Engelländer XVIII. 20.
- Application s. Fingerordnung.
- Applicatur auf Bogeninstrumenten, s. mezzo manico. des Contraviolonisten XVII. v. 6.
- Arien wie sie zu beurtheilen sind XVIII. 25. 26. mit Action XVIII. 24. 26. 69. französische XVIII. 66. italiänische 63.
- Arioso dessen Vortrag XIV. 20. Bogenstrich XVII. ii. 26. Zeitmaß XVII. vii. 51.
- Athemholen Regeln davon VII. 1. u. f. XII. 13. XIV. 12.
- Aufmunterung zum Fleiße in der Musik E. 8. XVI. 33.
- [Aufstellung des Orchesters, s. Orchester.]
- Ausdruck im Singen ist nöthig XVIII. 69.
- der Leidenschaften VI. i. 11. XI. 15. 16. XII. 24. 25.
- Aussprache Fehler derselben beim Singen XVII. 11.
- *Ausziehen der Mittelstücken der Flöte I. 13.
- Auszierungen wesentliche VIII. 1. u. f. IX. 1. u. f. XII. 26.
- willkürliche XII. 27. XIII. 2. u. f. wenn sie anzubringen sind XIII. 9. XIV. 14. XVII. iv. 3. sind immer abzuwechseln XIII. 29. dürfen nicht übereilet werden XIV. 16. allzuhäufige werden verworfen XI. 6. 7. 18. dunkle e. d. Vorsicht die dabei nöthig ist XVI. 24. wo sie zu vermeiden sind XVII. iii. 6. XVII. iv. 3. XVII. vi. 7. 23. XVII. vii. 15. wo sie bey einem Concert können angebracht werden XVI. 27. bey einem Quatuor XVI. 24. bey einem Solo XVI. 29. bey einem Trio XVI. 24. bey dem concertiren mit einer Singstimme XVI. 30.
- Auszierungen Beispiele davon über alle Arten der Intervalle XIII. 11. u. f. über Bindungen XIII. 28. 29. über die halbe Cadenz XV. 33. 34. über die Einschnitte der Melodie XIII. 35—39. über die Fermaten XIII. 36. über langsame punctirte Noten XIII. 40. über ein ganzes Adagio XIV. 23. 24. und 41—43.
- des Theaters XVIII. 71.

B.

- Bach (Johann Sebastian) seine Art die Finger auf dem Claviere zu setzen XVII. vi. 18. hat die Orgelkunst zur Vollkommenheit gebracht XVIII. 83. [S. 93 Anm. S. 176 Anm. S. 210 Anm.] [Bach, Phil. Em., S. 94 Anm. S. 135 Anm. S. 169 Anm. S. 182 Anm.]
- Bände auf dem Violoncell XVII. iv. 11. sind auf dem Contraviolon nöthig XVII. v. 4.
- Ballete XVIII. 71.
- Barre (la) ein französischer Flötenpieler I. 6.
- Baß s. Grundstimme.
- Basset wie es auf dem Flügel zu accompagniren XVII. vi. 27. [XIII. ii. 34.]
- Basson dessen Ursprung XVII. vii. 6. wie er zu halten ist *VI. Anh. 6. dessen Ansatz VI. Anh. 1. u. f. Beschreibung und Gebrauch des Zungenstoßes auf demselben VI. Anh. 1. u. f. Triller auf demselben IX. 6. Anm. wie der Ton darauf höher oder tiefer gemacht wird XVII. vii. 7. 9. wodurch er unrein wird XVII. vii. 7.
- Bassonisten Fehler derselben *VI. Anh. 5. ihr Platz bey einer Musik XVII. i. 13—15.
- Baßstimme Triller derselben IX. 6. Anm.
- Battement eine kleine wesentliche Manier VIII. 15.
- *Bau innwendiger der Flöte, was er zum Tone beyträgt IV. 4.
- Bauernstolz in der Musik schädlich XVII. vii. 36.
- Begleitung einer Hauptstimme s. Accompagnement [und Ripienisten.]
- Bescheidenheit, zur Anzeit affectirte wird getadelt XVI. 32.

- [Beſetzung des Orcheſters, ſiehe Orcheſter.]
 Beurtheilung einer Muſik wie ſie anzustellen
 XVIII. 1. 8. 9. 10. Fehler dabey XVIII 2—6.
 Bewegung des Tactes ſ. Zeitmaaß.
 Beyfall der Zuhörer wozu er dienet XVI. 33.
 [Biber, F. H. S. 256 Anm.]
 Billigkeit iſt bey Beurtheilung einer Muſik
 zu beobachten XVIII. 7—10.
 Bindungen in der Grundſtimme ihr Vor-
 trag XVII. IV. 8. XVII. VI. 28. auf dem
 Flügel XVII. VII. 29. willkührliche Aus-
 zierungen darüber XIII. 28. 29.
 Blasinſtrumente ſ. Inſtrumente.
 Blavet ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
 Bockſtriller IX. 3.
 Bogen über den Noten VI. I. 10. 11. XVII.
 II. 12. mit dem Puncte XIII. 36.
 — der Inſtrumente, ſeine Stärke und
 Schwäche XVII. II. 28. wo er auf jedem
 Inſtrumente zu führen XVII. II. 28. des
 Violoncellſ VIII. IV. 1.
 Bogeninſtrumente ſ. Inſtrumente.
 Bogenſtrich Lehren davon XVII. 6. XVII.
 II. 3—28. auf der Bratsche inſondere
 XVII. III. 7. u. f. auf dem Contravolon
 XVII. V. 5. auf dem Violoncell inſbe-
 ſondere XVII. IV. 2. 9. 10. bey der fran-
 zöſiſchen Tanzmuſik XVII. VII. 58. der
 neumodiſchen italiäniſchen Violiniſten
 XVIII. 61.
 Bombart I. 5. XVII. VII. 6.
 Bourree ihr Zeitmaaß und Vortrag
 XVII. VII. 58.
 Bratsche Triller auf derſelben IX. 6. Anm.
 wo der Bogen darauf zu führen iſt
 XVII. II. 28. XVII. III. 9.
 Bratschiſt deſſen Platz bey einer Muſik
 XVII. I. 13—15. ſeine Pflichten
 XVII. III. 1. u. f.
 Brillant ſ. Schimmer.
 Bruhns ein Orgelcomponiſt XVIII. 83.
 *Bruff ihre Bewegung trägt etwas zum Tone
 der Flöte bey IV. 25. Gebrauch derſelben
 VI. I. 11.
 *Bruffſtimme menſchliche IV. 17. 18. deren
 Vorzüge XVII. VII. 52.
 [Bünde ſ. Bände.]
 Büffardin ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
 Burtehude ein Orgelcomponiſt XVIII. 83.
 C.
 Cadenz XV. 1. ihr Urfprung XV. 2. Miß-
 brauch XV. 3. 4. 6. Abſicht XV. 5. ihre
 Fehler XV. 18. ihr Schluß XV. 29. 36.
 was die Accompagniſten dabey zu be-
 obachten haben XVII. VII. 44.
 — einfache XV. 9. Anweiſung dazu XV.
 7—18.
 — doppelte XV. 9. Anweiſung dazu XV.
 19—31.
 — halbe XV. 32. 33. 34.
 Caſur der Melodie XVIII. 33. 34. 39.
 Canarie ihr Vortrag XVII. 7. 58.
 Cantabile deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26.
 Vortrag XIV. 20.
 Cantatenſtyl in der Kirche XVIII. 19. 20.
 wird in Deutſchland eingeführet XVIII.
 85. in der Kammer XVIII. 27.
 Cantores XVIII. 80. Anm. eigensinnige
 XVIII. 85.
 Capelli ein italiäniſcher Componiſt, ſein
 Character XVIII. 63.
 Chaconne ihr Vortrag XVII. VII. 58.
 Chorchüler deutſche XVIII. 80. Anm.
 Chorton XVII. VII. 6.
 Chronomètre von Mr. Loulié XVII. VII. 46.
 Clavichymal deſſen Platz bey einer Muſik
 XVII. I. 13—15. verſchiedener Ton
 deſſelben XVII. VI. 18.
 Clavieriſt ſeine Pflichten beym Accompane-
 ment XVII. VI. 1. u. f. berühmte deutſche
 XVIII. 83.
 Componiſten angehende müſſen den Contra-
 punct gründlich erlernen C. 16. XVIII. 88.
 — deutſche Erinnerung an dieſelbe[n] C. 15.
 XVIII. 88. berühmte werden angeführet
 XVIII. 84. haben den Geſchmack ver-
 beſſert XVIII. 83. 84. haben von den
 Ausländern Nutzen gezogen XVIII. 83. 86.
 ihre Vorzüge XVIII. 86. Vorzüge eines
 berühmten XVIII. 63.
 — gute ihre Pflichten XVII. VII. 60.
 — italiäniſche einige Fehler derſelben C. 14.
 XVIII. 24. 62. 63. 68. groÙe XVIII. 56.

- Componisten Opern- XVIII. 24. 71. berühmte deutsche XVIII. 84. dürfen nicht partheyisch seyn XVIII. 71. Fehler der heutigen welschen XVIII. 63. 68.
- selbstgewachsene ihre Fehler E. 14. 15. X. 21.
- unwissende, ihre Fehler E. 20.
- Composition ihre Erlernung wird angerathen X. 18. XVII. iv. 7. wie sie zu beurtheilen ist XVIII. 5. 16. u. f.
- der alten Deutschen XVIII. 79. 80.
- Instrumental- der heutigen Italiäner XVIII. 62.
- Vocal- wird verbessert XVIII. 56. der Franzosen XVIII. 67. der heutigen Italiäner XVIII. 62.
- Concert dessen Ursprung XVIII. 30. Verbesserung XVIII. 58. unterschiedene Arten desselben, e. d. ihre Beschreibung XVIII. 30—40. was für willkührliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 27 für einen großen Ort XVI. 18. XVIII. 31. 33—40. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 41. wie es auf dem Flügel zu begleiten XVII. vi. 5.
- Concertisten ihre Pflichten s. Flötenspieler. sind in einem guten Orchester zu erziehen XVII. i. 12.
- Concerto grosso seine Eigenschaften XVIII. 30. 31.
- Contrapunct was darunter verstanden wird. E. 16. dessen Nutzen, e. d. dessen Mißbrauch, e. d.
- Contraviolon muß Bände haben XVII. v. 4. wo der Bogen darauf zu führen ist XVII. ii. 28. XVII. v. 5. rechte Größe XVII. v. 2. 3. Triller IX. 6. Anm.
- Contraviolonist dessen Bogenstrich insbesondere XVII. v. 5. Pflichten XVII. v. 1. u. f. Platz bey einer Musik XVII. i. 13—15.
- Copisten ihre Pflichten XVII. vii. 60.
- Corelli wird gerühmet XVIII. 56. 58. seine Sonaten werden angeführet XV. 2. [Couperin, Fr. S. 252 Anm.]
- Courante ihr Vortrag XVII. vii. 58.
- Couffer ein berühmter deutscher Componist XVIII. 84.
- Currentjungen in deutschen Städten XVIII. 83. [Custos V. 27.]
- D.
- Dämpfer ihr Gebrauch XVII. ii. 29. 30. welche die besten sind, e. d.
- *Daumen Gebrauch derselben bey Haltung der Flöte II. 3. 4.
- Deutsche ihr Geschmack in der Musik in den vorigen Zeiten XVIII. 78—82 in den izzigen Zeiten XVIII. 83—89. ihre alte Singart XVIII. 80. Anm. ihre alte Instrumentalmusik XVIII. 81.
- Deutsche Componisten s. Componisten.
- *Di eine Art des Zungenstoßes VI. 2. dessen Beschreibung und Gebrauch VI. i. 1. u. f. Stücke so dazu dienen X. 6. auf dem Hoboe und Basson VI. Anh. 2.
- Diebe musikalische E. 14.
- *Did'U eine Art des Zungenstoßes siehe Doppelzunge.
- *Diri eine Art des Zungenstoßes, VI. ii. 7. 8.
- Discant s. Sopran.
- Discretion bey dem Accompagnement wo sie statt findet XVII. vi. 31. XVII. vii. 44. 59.
- Dissonanzen, ihre unterschiedenen Wirkungen XVII. vii. 12—16. ihr unterschiedener Vortrag XVII. iv. 7. XVII. vi. 12—16.
- Dolce dessen Bogenstrich XVII. ii. 26.
- Doppelschlag eine kleine wesentliche Manier VIII. 14.
- *Doppelzunge oder Zungenstoß mit did'U VI. 2. deren Beschreibung und Gebrauch VI. iii. 1. 2. 4. 5. auf der Flöte VI. i. 9. VI. iii. 3. 7. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 8. was dabey zu verhüten ist X. 9. deren Gebrauch auf dem Basson VI. Anh. 3.
- Double s. Doppelschlag.
- Quetten deren Uebung wird einem Anfänger angerathen X. 14. für die Singstimme XVIII. 27.
- Dunkelheit des Vortrages X. 19. XI. 6. 7.
- Durchgehende Noten s. Noten.
- [Dynamik des Vortrages XIV. 25 ff. XVII. ii. 13 ff. der Dissonanzen XVII. vi. 12 ff. beim Orchesterspiel XVII. vii. 19 ff.]

E.

- Eigenliebe ist im Zaume zu halten. E. 20.
 übelgeordnete, deren Schaden e. d.
 Eigensinn schädlich XVII. vii. 18.
 Eilen bey der musikalischen Ausföhrung ist
 zu vermeiden XII. 5. 6. 7. Mittel dawider
 X. 9. XII. 5. XVII. vii. 32.
 Eingebildete Virtuosen E. 14. 20.
 Einklang willkürliche Auszierungen darüber
 XIII. 12. XIV. 26.
 Einschnitte, der Melodie f. Cäsur. willkür-
 liche Auszierungen darüber XIII. 35—39.
 des Recitativs, was bey Begleitung der-
 selben zu beobachten XVII. vii. 59.
 Eintheilung der Noten in den Tact, wie sie
 zu erlernen V. 17 u. f. ist ein nöthiges
 Stück des guten Vortrags V. 16. XVII. i. 5.
 Eintritte des Hauptsahes XVII. vi. 32.
 XVII. vii. 28.
 Embouchüre f. Ansat, und Mundloch.
 Entrée ihr Vortrag XVII. vii. 58.
 Erfahrung ist nöthig bey der Musik. E. 14.
 XVII. vi. 14.
 Erfindung der Flöte traversiere I. 1. 2.
 Es des Bassons XVII. vii. 7.

F.

- Fagott f. Basson.
 Fagottist f. Bassonist.
 *Falset dessen Gebrauch IV. 17. 18.
 Feinde wozu sie dienen XVI. 33.
 Fermate, willkürliche Auszierungen dar-
 über XIII. 36. ihr Ursprung XV. 2. im
 Anfange eines Stücks wie sie zu machen
 und auszuzieren ist XV. 35. Anmerkungen
 über ihre Währung XVII. vii. 43.
 Fertigkeit, auf der Flöte wie sie zu erlangen
 ist X. 10. Mißbrauch derselben XVI. 16.
 Flügel f. Clavicymbal.
 Finger was für welche zur Flöte geschickt
 sind, E. 4. 18. ihre Bezeichnung *II. 1.
 wie sie bey dem Flötenspielen zu setzen sind
 II. 3. u. f. einige Mißbräuche derselben
 bey dem Flötenspielen II. 7. 8. 9. X. 3. wie
 sie auf dem Claviere zu halten sind XVII.
 vi. 18. der linken Hand, ihr Gebrauch
 auf Bogeninstrumenten XVII. ii. 32.

[Fingerhaltung auf dem Klavier XVII. vi. 18.]

*Fingerordnung auf der Flöte traversiere III.
 4. u. f. auf dem Hoboe, ist von jener
 unterschieden III 12.

Fistel f. Falset.

Fleiß ersetzt oft den Mangel des Unterrichts
 E. 3.

Flöte traversiere ihr Ursprung *I. 1. 2. wird
 von den Franzosen verbessert I. 4. 6.
 woraus sie verfertigt wird I. 18. ihre
 Gattungen I. 16. wird in Deutschland
 beliebt I. 7. wie sie zu reinigen I. 19.
 wie ihre Stücke zusammen zu setzen sind
 *II. 2. ihre Haltung bey dem Blasen II. 2.
 u. f. XVI. 10. gleichet der menschlichen
 Luftröhre *IV. 1. 17. wie der Ton darinne
 gezeuget wird IV. 2. 4. ihr inwendiger
 Bau. IV. 4. ihr Ansat IV. 6. u. f. wie
 sie einzustimmen ist. XVI. 2—10. wie der
 Ton darauf höher oder tiefer wird XVII.
 vii. 9. wodurch sie unrein wird XVII.
 vii. 7. kann gar wohl rein gespielet
 werden IX. 10. wie ihre Unvollkommen-
 heiten zu verbessern sind *IV. 16. 23. was
 darauf schwer zu spielen ist XVIII. 14.
 ihre Ausübung schadet der Gesundheit nicht
 E. 21.

Flötenist f. Flötenspieler.

*Flötenmacher, Fehler der meisten IV. 4.
 XVII. vii. 7.

Flötenspieler ein angehender seine Natur-
 gaben und Eigenschaften E. 4. u. f. was
 er zu beobachten hat X. 1—22. wie lange
 er täglich spielen müsse X. 23. Fehler der
 meisten E. 9. X. 10.

* — mechanische IV. 14. ihre Fehler IV. 16.
 — ein concertirender was er bei öffentlichen
 Musiken zu beobachten hat XVI. 1. u. f.
 sein Platz daselbst XVII. 1. 13—15.

Forde und seine unterschiedenen Grade bey dem
 Accompagnement werden beschrieben XVII.
 vii. 19—30. ihre Bezeichnung XVII. vii.
 19. wie sie auf dem Claviere ausgedrückt
 werden XVII. vi. 17. Abwechselung der-
 selben mit dem Piano f. Ton.

Französische Musik f. Musik und Oper.

- Franzosen haben die Flöte traversiere verbessert I. 4. 7. ihre Fehler im Singen *IV. 17. ihre Art des Adagio auszuführen XIV. 2. 3. 4. ihr Bogenstrich bey dem Accompanement wird angepriesen XVII. II. 26. haben zum Theil den Geschmack in der Musik verbessert XVIII. 53—55. ihr Geschmack in der Musik wird beschrieben XVIII. 65—67. 74. 75. und mit dem italiänischen verglichen XVIII. 76. 89. Frechheit, ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.
- Freunde derselben Werth XVI. 33.
- Froberger ein berühmter deutscher Claviercomponist XVIII. 83.
- Fugen muß ein Anfänger in der Musik fleißig spielen X. 14. Regeln von derselben Ausführung XVII. VII. 23.
- *Füßgen der Flöte, dessen Theilung wird verworfen I. 14. kann nicht wohl verlängert werden I. 16.
- Furchtsamkeit ist einem Musikus schädlich XVI. 13.
- Furie ihr Vortrag XVII. VII. 58.
- G.
- [Galuppi, Bald. S. 266. Anm.]
- Gavotte ihr Vortrag XVII. VII. 58.
- Gelassenheit ist bei der musikalischen Ausführung nöthig XVI. 14.
- Gelehrsamkeit ihr Nutzen bey der Musik E. 19.
- *Geltung der Noten V. 8.
- Generalbaß dessen Wissenschaft ist einem angehenden Musikus nöthig X. 18. [Aussetzung desselben XVII. VI. 19 ff.]
- Generalpause s. Fermate.
- [Gerber, H. N. S. 178 Anm.]
- Geschmack in der Musik ist unterschiedlich XVII. 52. 53. wer ihn in den vorigen Zeiten ausgebeßert hat XVIII. 53. 55. hat nach und nach zugenommen XVIII. 54. vermischter ist der beste. XVIII. 87—89. allgemeiner guter wie er entstehen könne XVIII. 88.
- Geschmack deutscher in den vorigen Zeiten XVIII. 78—82. in den itzigen Zeiten XVIII. 83—89. was er sey XVIII. 87. merkwürdiger Zeitpunkt seiner Verbesserung XVIII. 84. wird mit Unrecht barbarisch genennet XVIII. 86. Hindernisse desselben XVIII. 80. Anm. 85.
- französischer wird beschrieben XVIII. 65—67. Vorschläge zu dessen Verbesserung XVIII. 74. 75. wird mit dem italiänischen verglichen XVIII. 76. 89.
- italiänischer was man so nennen kann XVIII. 56. der vorigen Italiäner XVIII. 56. der heutigen italiänischen Instrumentisten XVIII. 57—62. wird mit dem französischen verglichen XVIII. 76. 89.
- lombardischer, wer ihn aufgebracht hat XVIII. 58. was er ist V. 23.
- [Gesang, siehe Sing-.]
- [Geschichte, kurze, des Flötenspiels. I. 1 ff.]
- Geschwindigkeit in der Ausführung ist nicht zu übertreiben X. 3. XII. 8. XIV. 16.
- Gigue ihr Vortrag XVII. VII. 58.
- Glottis s. Kopf der Lufröhre.
- Gola s. Gurgel.
- [Graupner, Chr. S. 94 Anm.]
- Grave wie es vorzutragen ist XIV. 17. dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
- Grimassen sind zu vermeiden X. 3.
- Grundstimme wo sie willkürliche Auszierungen leidet XVII. IV. 3. die Pflichten ihrer Ausführer bey dem Recitativo. XVII. VII. 59.
- *Gurgelstimme IV. 1.
- Gusto barbaro XVIII. 86.
- H.
- Hände wie sie auf dem Clavicymbal aufzuheben sind XVII. VI. 30.
- Händel ein berühmter deutscher Componist XVIII. 42.
- Haltung einer Note wie sie zu machen XIV. 10. was der Accompanist dabey zu beobachten hat XVII. VI. 24.
- Harmonie deren Erlernung wird angerathen X. 18. XVII. IV. 3. XVII. V. 1.
- Harpeggiren wo es nicht stattfindet XVII. VI. 7. 23.

[Hasse, Joh. Ad. S. 94 Anm., S. 245 Anm.]

*Häuchen mit der Brust bey dem Flötenspielen
IV. 25. VI. i. 11. VI. iii. 11.

Hauptnoten sind nicht zu verdunkeln XIII. 7.

Hauptfaß eines Stückes, dessen Vortrag
XII. 23. XIV. 14. XVII. iii. 13. XVII.
vi. 32. XVII. vii. 28.

[Heinichen, D. Generalbasschule S. 196 Anm.]

Hindernisse des Wachsthums in der Musik
C. 7. 8. 14. 20.

Hoboe dessen Ursprung I. 5. XVII. vii. 6.
dessen Anfaß VI. Anh. 1. wie er zu halten
ist VI. Anh. 6. dessen Fingerordnung ist
von der auf der Flöte unterschieden III.
12. Zungenstoß auf demselben VI. Anh.
1. u. f. wie er unrein wird XVII. vii. 7.
wie der Ton darauf höher oder tiefer
wird XVII. vii. 9. Triller auf demselben
IX. 6 Anm.

Hoboisten ihr Platz bey einer Musik XVII.
i. 13—15.

Hotteterre le Romain ein französischer Flöte-
nist I. 6.

I.

Imitationen f. Nachahmungen,

Inganno XVII. vi. II.

Instrumente wie sie bey einer Musik zu be-
setzen sind XVII. i. 13—17. ihre Eigen-
schaften muß ein Componist verstehen
XVII. vii. 60. der vorigen Zeiten XVII.
vii. 6.

— Blas- wie sie zu stimmen sind XVII. vii.
5. wie sie zu dämpfen XVII. ii. 30.

— Bogen- müssen gut bezogen seyn XVII.
ii. I. wie sie zu stimmen sind XVII. vii.
1—4. wie sie rein zu spielen sind XVII.
vii. 8. 9. wie sie zu dämpfen sind XVII.
ii. 29.

Instrumentalmusik ihre vornehmsten Arten
XVIII. 28. u. f. wie sie zu beurtheilen
ist e. d.

— altdeutsche XVIII. 81.

— französische XVIII. 65. Vorschläge zu
ihrer Verbesserung XVIII. 75.

— italiänische XVIII. 56. 57. 62.

Instrumentist angehender f. Flötenspieler
dessen Naturgaben C. 4.

Instrumentisten wie sie bey einer Musik zu
stellen sind XVII. i. 13—17. wie sie zu
beurtheilen sind XVIII. 13—15.

— deutsche Erinnerung an die igtigen XVIII.
88. der vorigen Zeiten XVIII. 81.

— französische ihre Eigenschaften XVIII. 65.

— italiänische ihre Fehler IX. 4. XVIII.
57—62. schaden dem guten Geschmacke
XVIII. 57—62. richten in guten deutschen
Orchestern Anheil an XVIII. 61. Anm.
werden oft zur Unzeit in Schutz genom-
men XVIII. 61. Anm.

Instrumentmacher ihre Fehler XVII. vii. 7.

Intermezzo f. komische Musik.

Italiäner ihre Art das Adagio auszuführen
XIV. 2. 3. 4. ihre Vorzüge im Singen
*IV. 17. XVIII. 64. ihr Bogenstrich bey dem
Accompagnement wird widerrathen XVII.

ii. 26. haben den Geschmack in der Musik
verbessert XVIII. 53—56. sind darinne
zur Veränderung geneigt XVIII. 56. 57.
ihr Geschmack in der Musik wird be-
schrieben XVIII. 56—62. mit dem fran-
zösischen verglichen XVIII. 76.

Italiänische Componisten und Sänger f.
Componisten und Sänger, Instrumentisten
f. Instrumentisten.

R.

Rälte ihre Wirkung auf die Instrumente
XVI. 3. 6.

Kammerconcert XVIII. 30. 32—41.

Kammermusik Stellung der Ausführer dabey
XVII. i. 15.

Kammerstyl XVIII. 21. 22. 27.

Kammerton XVII. vii. 7.

Karl der Große liebt die Musik der Wel-
schen XVIII. 55.

Keiser (Reinhard) ein berühmter deutscher
Operncomponist XVIII. 84.

Kenner der Musik was für Stücke vor ihnen
zu spielen sind XVI. 20. 21.

Kennzeichen, zufällige der Güte einer Musik
XVIII. 51.

- * Rinn dessen Bewegung beyrn Flötenblasen IV. 9. u. f.
 Kirchenmusik ihre unterschiedenen Arten und Eigenschaften XVIII. 19—21. ihr Vortrag XVII. vii. 12. was bey ihrem Zeitmaasse zu beobachten XVII. vii. 53. XVIII. 21.
 Kirchenstyl XVIII. 21. 22. 27.
 * Klappe an der Flöte traversiere ihre Erfindung I. 4. wird in Deutschland eingeführt I. 7. der zweyten Erfindung I. 8. Nutzen III. 8. 9. keine darf zur Anzeit eröffnet werden II. 9.
 Rncipen der Seyten auf Bogeninstrumenten XVII. ii. 31.
 Romische Musik ihr Vortrag XVII. vii. 13.
 * Kopf wie er beim Flötenspielen zu halten ist II. 5.
 * Kopf der menschlichen Luftröhre IV. 1. dessen Gebrauch beyrn Falsch IV. 17.
 * Kopfstück der Flöte traversiere I. 10. kann getheilet werden I. 15.
 [Krause, Chr. Gottfr. S. 249 Anm.]
- L.
- [Lagentwechsel auf der Violine XVII. ii. 33.]
 Länge eines Concerts XVIII. 40.
 Larghetto dessen Vortrag XIV. 21.
 Largo dessen Vortrag und Bogenstrich XVII. ii. 26.
 Lehrmeister in der Musik ist nöthig X. I. die Schuldigkeiten desselben C. 9. 10. 11. 16. Fehler XI. 8. muß nicht oft abgewechselt werden C. 11. auf der Flöte C. 9—11.
 Leidenschaften wie sie in der Musik zu erregen und zu stillen sind VIII. 16. XV. 18. XVII. vi. 10—13. wie sie in einem Stücke zu erkennen und zu unterscheiden sind XI. 15. 16. ihr Ausdruck XII. 24.
 Lento assai dessen Vortrag XIV. 8—16. Bogenstrich XVII. ii. 26.
 Licht und Schatten in der Musik, ein Theil desselben XIV. 9.
 Liebhaber der Musik, ihre Fehler im Urtheilen XVIII. 1—7.
 Ligaturen s. Bindungen.
- * Lippen welche zum Flötenblasen geschickt sind C. 14. ihre Fehler IV. 7. ihre Bewegung beyrn Flötenblasen IV. 8 u. f. 19. u. f. ihr Gebrauch beim Blasen des Hoboes und des Bassons VI. Anh. 2. 4. 5.
 [Locatelli, P. S. 243 Anm.]
 [Löhlein, S. Klavierschule S. 169 Anm. S. 182 Anm.]
 Lombardischer Geschmack s. Geschmack.
 Loulié sein Chronomètre wird angeführt XVII. vii. 46.
 Loure ihr Vortrag XVII. vii. 58.
 * Luftröhre menschliche, wie der Ton darinne hervorgebracht wird IV. 1. 17. 18.
 Lully XV. 2. XVIII. 42. 55.
 Lustigkeit, ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.
- M.
- Madrigal XVIII. 27.
 Maestri italiänische C. 14.
 [Magnificat, in der protestantischen Kirchenmusik XVIII. 20.]
 Manieren kleine wesentliche VIII. 12. u. f. müssen nicht überhäufet werden VIII. 19. XI. 18.
 Mannigfaltigkeit des Vortrages wird ausführlich erläutert XIV. 25—43.
 [Marcello, Benedetto S. 93 Anm.]
 [Marpurg, F. W. Generalbass- und Klavierschule S. 169 Anm.]
 Marsch sein Vortrag XVII. vii. 58.
 Mattei (Nicola) XV. 2.
 Mattheson seine Verdienste um die Musik XVIII. 84. 85. [Generalbassschule, S. 169 Anm. Vollkomm. Kapellmeister, S. 209 Anm.]
 * Menschenstimme wie sie den Ton bildet IV. 1.
 Menuet sein Vortrag XVII. vii. 58.
 Messa di voce wie sie zu machen ist XIV. 10. wie sie mit dem Clavicymbal zu begleiten. XVII. vi. 24.
 Messe Musik dabey XVIII. 19.
 Mesure s. Tact.
 Metastasio ein großer Operndichter XVIII. 68.

- Metrum musikalisches XVIII. 33. 34. Fehler
 dawider XVIII. 62. 63.
 Mezza tinte XIV. 25.
 Mezzo forte wie es auf dem Clavicymbal
 auszudrücken XVII. VI. 17. wie es be-
 zeichnet wird XVII. VII. 19.
 Mezzo manico XVII. II. 33.
 *Mittelfücken der Flöte traversiere I. 9. was
 bey dem Auseinanderziehen derselben zu be-
 obachten I. 13.
 Mordant eine kleine wesentliche Manier
 VIII. 14. wo er zu vermeiden ist XVII.
 II. 12.
 Moteten, was sie sind XVIII. 19.
 Mouvement s. Zeitmaß.
 [Mozart, Leopold, Hinweis auf seine Violin-
 schule, S. 137 Anm. S. 155 Anm. 1.]
 Muffette ihr Vortrag XVII. VII. 58.
 *Mundloch der Flöte traversiere, dessen Größe
 IV. 11. Regeln von Oeffnung desselben
 IV. 8. 11. 13. 15.
 Musici, alte, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII.
 VII. 16. junge, ihre Fehler XVI. 16.
 XVIII. I. 5. 12. XVII. VII. 16. große,
 ihre Fehler XVI. 23.
 Musik wie sie zu beurtheilen ist XVIII. 1.
 u. s. etwas vom Unterschiede der alten
 und neuen XVII. 3. ihre Feinde XVIII.
 80. Anm. Unterschied des Geschmacks in
 derselben XVIII. 52. u. s.
 Musik der Deutschen XVIII. 78—86.
 — französische ist sflavisch X. 13. 19. XVIII.
 76. ist gut für Anfänger X. 13. wird
 mit der italiänischen verglichen XVIII. 76.
 — italiänische ist frey X. 13. 19. XVIII.
 76. in Frankreich XVIII. 73. wird mit
 der französischen verglichen XVIII. 76.
 — Kirchen s. Kirchenmusik.
 — Römische s. Römische Musik.
 — Theatralische s. Theatralisch.
 Musiken öffentliche, was ein Concertist dabey
 zu beobachten hat XVI. 1. u. s.
 Musikus, ein angehender, seine Naturgaben
 und Eigenschaften C. 4. u. s. ein gebohrner
 wer es sey C. 5. wie einer zu beurtheilen
 ist XVIII. 1—15.
- N.
- Nachahmungen XV. 23—28. was bey deren
 Vortrag zu beobachten XVII. III. 13.
 XVIII. IV. 3. XVII. VI. 26.
 Nachforschen eifriges in der Musik wird
 angerathen C. 12. dessen Gegenstände C. 17.
 Nachschlag des Trillers IX. 7. wo er nicht
 statt findet XV. 35.
 *Nasensstimme IV. 1.
 Naturgaben ersetzen oft den Mangel des
 guten Unterrichts C. 3. 11. müssen wohl
 geprüft werden C. 6. sind allein nicht
 hinreichend einen guten Musikus zu machen
 C. 14. wodurch man dem Mangel der-
 selben zu Hülfe kommen kann XVIII. VI.
 14. eines Componisten C. 4. eines In-
 strumentisten e. d. eines Ripienisten C. 7.
 eines Sängers C. 4.
 Noten ihre Geltung V. 8. müssen in der
 Ausführung von einander unterschieden
 werden XI. 12. welche vornehmlich im
 Vortrage zu erheben sind XVII. II. 15.
 XVII. III. 13. XVII. IV. 7. 9. XVII. VI.
 10. 16. anschlagende XI. 12. durch-
 gehende XI. 12. geschwinde ihr Vor-
 trag VI. III. 1. 15. XI. 12. XVII. VII.
 40. ihr Bogenstrich XVII. II. 8. u. s.
 lange ihr Vortrag XII. 18. 19. XIV.
 10. XVII. II. 15. XVII. III. 13. lang-
 same punctirte willkürliche Auszierungen
 darüber XIII. 40. punctirte ihr Vortrag
 IV. 17. V. 21. 22. 23. VI. II. 3. VIII.
 8. 9. XII. 24. XVII. II. 13. 16. XVII.
 IV. 10. XVII. VII. 58. synkopirete ihr
 Bogenstrich XVII. II. 8.
 Notenlesen, Fertigkeit darinn ist nöthig C. 17.
 XVIII. 11. Mittel dazu zu gelangen. X. 14.
- O.
- Octaven wie sie auf der Flöte herauszu-
 bringen sind * IV. 14. 18. 19. wie sie auf
 Blasinstrumenten unrein werden XVII.
 VII. 7.
 Octavensprünge, willkürliche Auszierungen
 darüber XIII. 21. und XIV. 33.
 Oper erfordert einen erfahrenen Componisten
 C. 15. ihre vornehmsten guten Eigen-

- schaften XVIII. 24. 25. 71. deutsche in Leipzig und Hamburg XVIII. 84. französische wird beschrieben XVIII. 67. ihre Fehler XVIII. 68. in Deutschland XVIII. 73. italiänische ihre Fehler XVIII. 68. Ursachen derselben XVIII. 70. ist in andern Ländern beliebt XVIII. 73.
- Operncomponisten s. Componisten.
- Opernpoesie wie sie beschaffen seyn soll XVIII. 71.
- Opernpoeten ihre Fehler XVIII. 68. 70. ihre Pflichten XVIII. 71.
- Opernstyl wird gemisbraucht E. 15.
- Oratorium XVIII. 19. 20.
- Orchester wie es in Ordnung zu erhalten XVII. I. 5. 6. wie es zu besetzen und zu stellen ist XVII. I. 13—17. wie es zu üben ist XVII. I. 11. [Schönheit des Orchestervortrags XVII. VII. 16 ff.]
- Ordnung in den musikalischen Gedanken E. 14.
- Organisten berühmte deutsche XVIII. 83. gute fangen an rar zu werden XVIII. 83. schlechte e. d.
- Orgelkunst von wem sie die Deutschen empfangen haben XVIII. 83. wer sie zur Vollkommenheit gebracht hat XVIII. 83.
- Ort trägt viel zur Ausnahme der Musik bey XVIII. 8. 25. 26.
- Ouvertüre ihre Eigenschaften XVIII. 42.
- P.
- Pachelbel (Johann) ein berühmter deutscher Tonkünstler XVIII. 83.
- Partheylichkeit bey der musikalischen Ausföhrung XVII. I. 10. XVII. VII. 7. der Componisten XVIII. 29. 71.
- Passagen wie sie auszuföhren sind X. 8. u. f. XII. 4. 16. sind fleißig zu üben X. 10. wie sie auf dem Flügel auszuföhren sind XVII. VI. 18. schwere für die Flöte XVIII. 14. für die Violine, e. d. wie sie ein Säng'er auszuföhren hat XVIII. 11. ihr Mißbrauch im Singen XVIII. 69.
- Passacaille ihr Vortrag XVII. VII. 58.
- Passapied sein Vortrag XVII. VII. 58.
- [Passionsmusiken in der protestantischen Kirche XVII. 20.]
- [Pastorales (Schäferspiele), eine Gattung der Oper XVIII. 23.]
- Pausa generalis s. Fermate.
- Pausen ihre Geltung * V. 10. 24. Vorsicht bey deren Ausföhrung XII. 12. XVII. I. 5. XVII. VII. 34. beyh accompagnirten Recitativ XVII. VII. 59.
- Pausiren Erleichterung desselben XVII. VII. 34.
- Pedanten musikalische XVI. 23.
- Pergolese ein italiänischer Componist sein Charakter XVIII. 63.
- * Pfeifen des Windes auf dem Basson, wie es zu verhüten ist VI. Anh. 5.
- * Pfropf im Kopfstücke der Flöte traversiere, dessen Nutzen I. 10. 11. 12. IV. 26.
- Philibert ein französischer Flötenspieler I. 6.
- Pianissimo XVII. VI. 17.
- Piano dessen unterschiedene Grade, und Zeichen derselben XVII. VII. 19. beyh Accompagnement XVII. VII. 19. 30. wie es auf dem Clavicymbal auszudrücken XVII. VI. 17. wie es mit dem Forte abwechseln müsse s. Ton.
- Pianoforte ein Instrument XVII. VI. 9. 17.
- Pincé s. Mordant.
- [Pisendel, Joh. G. S. 94 Anm. S. 96 Anm. S. 231 Anm.]
- Pistocchi ein vortrefflicher italiänischer Säng'meister XVIII. 56.
- Pizzicato wie es zu machen XVII. II. 31.
- Poesie, musikalische XVIII. 68. 71.
- Pomposo dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
- [Port de voix XIII. 31.]
- Pracht, deren Ausdruck in der Musik XII. 24. 26.
- Prätorius (Michael) wird angeführet I. 3. [S. 184 Anm.]
- Presto Bogenstrich dabey XVII. II. 26.
- Propretäten französische in der Ausföhrung VIII. 18.
- Psalmen XVIII. 19. 20.
- Pulsschlag ist ein Mittel den Tact einzutheilen V. 17. kann eine Richtschnur des Zeitmaaßes seyn XVII. VII. 47. u. f.
- Punkt hinter einer Note, seine Geltung und Ausdruck V. 9. 20—23. über einer Note, dessen Ausdruck * VI. I. 11. XVI. II. 12. 27.
- Punctirte Noten s. Noten.

Q.

- Quartensprünge, willkürliche Auszierungen darüber XIII. 23. und XIV. 35. XIII. 34. 38.
 Quartflöten I. 17.
 Quatuor Eigenschaften eines guten XVIII. 44. was für willkürliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 24. Regeln zur Ausführung desselben XVII. III. 14.
 Querflöte f. Flöte traversiere.
 *Querpfeife I. 3.
 Quintensprünge, willkürliche Auszierungen darüber XIII. 21. 39. XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36.

R.

- Recitativ Regeln davon IV. 17. theatralisches wie es zu begleiten ist XVII. VI. 33. XVII. VII. 59. der Franzosen XVIII. 67.
 Redlichkeit bey der musikalischen Ausführung XVII. I. 10.
 Reinken ein berühmter Organist XVIII. 83.
 *Reinigkeit der Flöte IV. 4. 24. Hindernisse derselben IV. 15.
 *Reinigung der Flöte I. 19.
 Reisen ist einem Musikus nützlich E. 3. XVII. I. 4. Vorsichtigkeit dabey XVIII. 59 Anm. [*Requiem*, in der kathol. Kirche XVIII. 19.] [*Remond de St. Mard* S. 247 Anm.]
 Rigaudon sein Vortrag XVII. VII. 58.
 Ripienisten, ihre Naturgaben E. 7. ihre Pflichten XI. 8. XVII. gute sind rar XVII. 4. 5. alte, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. junge, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. Regeln des guten Vortrags für sie XI. 8. XVII. VII. 10 u. f. [f. auch *Accompagnement*.]
 Ropieniolinisten insbesondere f. Violinisten.
 Ritornell, wie es vorzutragen ist XVII. II. 26. XVII. VII. 41. Pracht desselben XVIII. 34. Fehler desselben in Arien XVIII. 24. leidet keine willkürlichen Auszierungen XVII. VII. 15.
 *Rohr am Hoboe und Basson, dessen Beschreibung und Gebrauch VI. Anh. 2. 4. 5.
 Rondeau sein Vortrag XVII. VII. 58. [*Rousseau, J. J.* S. 134 Anm.]

S.

- Saal, wie die Ausführe einer Musik darinne zu stellen sind XVII. I. 14.
 Sänger seine Naturgaben E. 4. seine vornehmsten Eigenschaften XVIII. 11. 12. 69. muß die Regeln des Athemholens wohl verstehen VII. 1. u. f. muß die kleinen Manieren gut zu machen wissen VIII. 1. u. f. muß einen guten Triller schlagen IX. 1. u. f. sein Platz bey einer Kammermusik XVII. I. 14. wie ihm das Recitativ zu erleichtern XVII. VI. 33. was bey dessen Cadenzen von den Accompagnisten zu beobachten XVII. VII. 44. wie bequem für ihn zu componiren ist XVII. VII. 60. wie er zu beurtheilen ist XVIII. 11. 12. muß nicht durch Partheylichkeit unterdrückt werden XVIII. 71.
 Sänger, deutsche, ihre Fehler XVIII. 80. Anm. französische, ihre Fehler IX. 3. XVIII. 66. italiänische ihre Vorzüge IV. 17. XVIII. 76. Fehler derselben VIII. 19. XVIII. 11.
 Sangmeister, ein berühmter, XVIII. 56.
 Sarabande, ihr Vortrag XVII. VII. 56.
 Scala f. Tonleiter.
 Schauspielkunst, muß ein Componist verstehen E. 19.
 Schimmer in der Ausführung, was ihn befördert VIII. 15. 18. IX. 1. XII. 14.
 Schlüssel an der Flöte traversiere f. Klappe * — musikalische V. 1. 2.
 Schluß der Cadenzen XV. 29. 36.
 Schmeicheley ihr Ausdruck in der Musik XII. 24. 26. XVII. II. 26
 *Schraube am Kopfstück der Flöte I. 11.
 Schulen, Verfall der Musik in den deutschen XVIII. 80. Anm.
 *Schweizerpfeife I. 3.
 Schwitzen des Mundes beyhm Flötenblasen, wie ihm abzuhelpen XVI. 13.
 Schwung der Seyten XVII. v. 4.
 Secundengänge, willkürliche Auszierungen drüber XIII. 13—20. und XIV. 27—32. XIII. 28. 29. 30. 33.
 Serenate XVIII. 27. eine schlecht in Musik gebrachte XVIII. 24. [Anm. 2.]

- Septimensprünge, willkürliche Auszierungen darüber XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV. 38. 39.
- Sertensprünge, willkürliche Auszierungen drüber XIII. 25. und XIV. 37.
- Seyten müssen gut seyn XVII. VII. 1. wie sich die Töne darauf verjüngen XVII. VII. 6.
- alla Siciliana, dessen Vortrag XIV. 22. [XVII. II. 9.] XVII. VII. 9. Zeitmaaß XVII. VII. 51.
- Sinfonie, ihre Eigenschaften XVIII. 43.
- Singart der alten Deutschen XVIII. 80. Anm. französische wird beschrieben XVIII. 66. 76. italiänische XVIII. 76. neue wird in Deutschland üblicher XVIII. 84.
- Singcomposition wird verbessert XVIII. 56.
- Singkunst, ihr Wachsthum XVIII. 56. ist angehenden Instrumentisten zu erlernen nöthig X. 18.
- Singmusik, ihre Gattungen XVIII. 18—27. wie sie zu beurtheilen, e. d. was bey ihrem Zeitmaaße zu beobachten XVII. VII. 52. der alten Deutschen XVIII. 80.
- Soave, dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
- Solo Eigenschaften eines guten XVIII. 46—50. was für willkürliche Auszierungen dabey statt finden XVI. 29. Regeln zu desselben Begleitung XVII. III. 16. XVII. VI. 7.
- Solocantaten XVIII. 27.
- Solospielen auf dem Violoncell XVII. IV. 12.
- Sopran, dessen Triller IX. 6. Anm.
- Sordinen, ihr Gebrauch XVII. II. 29. 30. [Sorge, G. A., Generalbassschule S. 169 Anm.]
- Sostenuto dessen Bogenstrich XVII. II. 26. wie es auf dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 30.
- Spielart Unterschied der französischen und italiänischen X. 19.
- Spielen, allzubuntes wird verworfen XIII. 9. übermäßiges auf Instrumenten ist schädlich X. 23.
- Sprache, französische, ob sie zur italiänischen Musik bequem sey XVIII. 74.
- Sprachen, ausländische, muß ein Musikus lernen E. 19.
- Sprünge, wie sie vorzutragen sind XII. 17. auf dem Basson* VI. Anh. 3. dürfen auf den Bassinstrumenten nicht verfehlet werden XVII. IV. 5. XVII. V. 6.
- Sprünge, wie sie mit durchgehenden Noten willkürlich auszufüllen sind XIII. 42. 43. in die Terze, willkürliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 31. 37. in die Quarte, dergl. XIII. 23 und XIV. 35. XIII. 34. 38. in die Quinte, dergl. XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 39. in die Sexte, dergl. XIII. 25. und XIV. 37. in die Septime, dergl. XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV. 38. 39. in die Octave, dergl. XIII. 21. und XIV. 33.
- Staccato, dessen Vortrag XVII. II. 27.
- Stärke, ab- und zunehmende des Tones f. Ton.
- Stellung, der Ausführer bey jeder Musik XVII. I. 13—15.
- Stimme, menschliche, ihre Hauptfehler im Singen *IV. 1. XVIII. 11.
- Stimmung, der Ton derselben ist unterschieden* I. 9. XVIII. 6. 7. reine ist nothwendig XVI. 2. XVII. VII. 1—3. wie sie in einem Orchester zu erhalten XVII. I. 8. — der Flöte, wie sie mit andern Instrumenten gleich zu erhalten* IV. 26. XVI. 2—9.
- [Stölzel, G. H. S. 94 Anm.]
- Strich, auf Bogeninstrumenten siehe Bogenstrich.
- Striche über den Noten, was sie bedeuten XI. I. 10. XVII. II. 12. 27.
- *Structur, inwendige der Flöte traversiere IV. 1. 4.
- Studien sind einem Musikus dienlich E. 19.
- *Stücke der Flöte traversiere I. 9. — musikalische, welche zur Uebung der Anfänger dienen X. 5. 13. sind sorgfältig zu wählen XVI. 17.—23. für einen großen Ort XVI. 18. XVIII. 31. 32. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 32. sehr schwere vor wem sie zu spielen sind XVI. 21. gute sind zu sammeln X. 21.

Subsemitone, wie sie auf Bogen- und Blasinstrumenten heraus zu bringen sind XVII. VII. 9. was der Clavierist deswegen zu beobachten hat XVII. VI. 20.
 Subordination, billige, ist bey einem Orchester nöthig XVII. I. 7. XVII. VII. 16.
 Synkopation f. Noten.

E.

Eact, dessen Beschreibung und Eintheilungen V. 11.—14. wie die Haltung desselben zu lernen V. 16—26. Vortheile dazu X. 14.
 Eadelsucht XVI. 33.
 Ealent, musikalisches, f. Naturgaben.
 Eambourin, sein Vortrag XVII. VII. 58.
 Eanzmusik, französische, ihr verschiedenes Zeitmaaß, Bogenstrich und Vortrag XVII. VII. 56—58.
 [Eartini, Giuseppe. *Sein Brief über Violintechnik an M. Lombardini-Sirmen. S. 138 Anm.* Charakteristik seines Spiels und seiner Musik XVIII. 59.]
 Eelemann seine Trio werden angepriesen X. 14. 15. seine Kirchenstücke XVIII. 85. übertrifft die Franzosen in seinen Ouvertüren XVIII. 42. seine Quatuor XVIII. 44.
 Eemperament hat einen Einfluß in die Musik XVIII. 55.
 Eemperatur des Claviers XVII. VII. 9.
 Tempo maggiore XVII. VII. 50.
 Tempo minore XVII. VII. 50.
 [Tempo, siehe Zeitmaß.]
 Eenor dessen Triller IX. 6. Anm.
 Eenuta f. Messa di voce.
 Eerzensprünge, willkürliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 31. 27.
 Eerzentriller IX. 4.
 Eerzett. XVIII. 27.
 Eheatralische Musik, ihre Gattungen XVIII. 23.
 Ehema f. Hauptfaß.
 Eheorbist, sein Platz in einem Orchester XVII. I. 13.
 *Ei eine Art des Zungenstoßes auf der Flöte VI. 2. ihre Beschreibung und Gebrauch VI. I. 1. u. f. ist fleißig zu üben X. 3.

was für Stücke dazu dienlich sind X. 5.
 auf dem Hoboe und Basson VI. Anh. 2.
 *Eiri, eine Art des Zungenstoßes auf der Flöte VI. 2. dessen Beschreibung und Gebrauch VI. II. 1. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 7.
 Eöne, ihre Zahl und Benennung *III. 2. 3. wie sie auf Bogeninstrumenten rein zu greifen sind XVII. VII. 8. 9.
 — halbe ihr Unterschied III. 5. 8. Vortrag XVII. II. 14. XVII. VI. 11.
 — hohe, wie sie auf der Flöte traversiere herauszubringen sind *IV. 13. 14. X. 3. im Singen XVIII. 11.
 Eon, wie er in der menschlichen Luftröhre entsteht *IV. 1. Zeugung desselben in der Flöte traversiere IV. 2. 4. der gefälligste auf der Flöte IV. 3. Ursachen der Verschiedenheit desselben auf der Flöte IV. 4. 5. 25. Hindernisse des guten auf dem Basson IV. Anh. 5. auf dem Contravolon XVII. v. 2. 3. 4. guter auf dem Clavicymbal XVII. VI. 18. 30. auf Bogeninstrumenten XVII. II. 28. ab- und zunehmende Stärke desselben, wie sie zu wirken IV. 22. X. 3. ihr Gebrauch bey einer concertirenden Stimme wird beschrieben XII. 18. XIV. 9. 10. 11. XIV. 24—43. wo sie beym Accompagnement anzubringen XVII. II. 34. 35. XVII. III. 11. 12. 13. XVII. VI. 24. 25. XVII. VII. 30. wie sie auf Bogeninstrumenten zu wirken XVII. II. 28. 32. wie sie auf dem Clavicymbal herauszubringen XVII. VI. 9. 17.
 — der Stimmung im Orchester ist verschieden XVII. VII. 6. Pariser XVII. VII. 6. 7. römischer e. d. venezianischer XVII. VII. 6. welcher der beste sey XVII. VII. 7.
 Eonarten, *V. 4. ihre verschiedenen Wirkungen XIV. 6. sind ein Kennzeichen der herrschenden Leidenschaft eines Stückes XI. 16.
 — schwere, wenn man daraus spielen soll XVI. 21.
 Eonkünstler f. Musikus.
 *Eonleitern III. 2. 3. V. 6. 7.

- Dorelli, wird für den Erfinder der Concerte gehalten XVIII. 30. 58.
 [Tosi-Agricola, *Hinweise auf deren Gesangsschule*, S. 210 *Ann.* 2. S. 219. *Ann.*]
 Transpositionen der Passagen X. 16.
 Triller ist nothwendig IX. 1. Erleichterung desselben II. 4. 7. dessen rechte Geschwindigkeit IX. 2. 3. 6. Eigenschaften IX. 5. 7. Fehler IX. 3. 4. Nachschlag IX. 7. Vorschlag IX. 8. 9. 10. in der Terz wird verworfen IX. 4. Bogenstrich bey Triller XVII. II. 24. fleißige Übung desselben wird angerathen X. 10 Beschreibung aller Triller auf der Flöte IX. 11. 12.
 — halber VIII. 14. XII. 14. wo er Statt findet XIII. 32.
 — bey dem Schlusse der Cadenzen XV. 36. wenn ihn die Accompagnisten zu unterbrechen haben XVII. VII. 44.
 Trio Eigenschaften eines guten XVIII. 45. sind einem Anfänger dienlich zu spielen X. 14. von Telemannen werden angepriesen X. 14. 15. Regeln zu Ausführung der Trio XVII. III. 14. 16. XVII. VI. 6. Vorsichtigkeit dabey XVI. 24—26.
 Triolen ihre Beschreibung V. 15. ihre Einteilung gegen punctirte Noten V. 22. ihr Vortrag XII. 9. 10. willkührliche Auszierungen drüber XIII. 32.
 Trompeter E. 21.
 [Türk, D. G., *Klavierschule* S. 169 *Ann.*]
- U.
- Uebersetzen der linken Hand auf Bogeninstrumenten s. mezzo manico.
 Übung vor sich, Regeln dazu X. 3. 5. 13. eines Orchesters XVII. I. 11.
 Umgang mit geschickten Leuten ist nützlich E. 3. XVII. I. 4.
 Unison wie er vorzutragen XVII. II. 24. XVII. V. 6. XVII. VII. 27. 39. wo er gute Wirkung thut XVIII. 31—32.
- V.
- *Vaucanson wird widerleget IV. 14.
 Veränderungen s. Auszierungen.
 Verbesserung einiger Blasinstrumente I. 5.
 Vermischung des musikalischen Geschmacks XVIII. 87. 88. 89.
 Verstellungskunst, löbliche XVII. VII. 17.
 Vibration s. Schwung.
 Vinci, ein italiänischer Componist, sein Charakter XVIII. 63.
 Violine muß gut bezogen seyn XVII. II. 1. wie sie zu stimmen ist XVI. 7. XVII. VII. 4. wo der Bogen darauf zu führen ist XVII. II. 28. wie sie rein zu spielen ist XVII. VII. 8. 9. was darauf unbequem ist XVIII. 14. Triller auf derselben IX. 6.
 Violinisten wie sie bey einer Musik zu stellen sind XVII. I. 13—15. ihre Pflichten bey dem Accompagnement XVII. II. 2.
 — heutige italiänische, ihre Fehler XVIII. 58—61. richten Unheil an XVIII. 61.
 — zweene berühmte Lombardische werden charakterisiret XVIII. 51—60.
 Violon s. Contraviolon.
 Violonist s. Contraviolonist.
 Violoncell, wie er zu beziehen ist XVII. IV. 1. wo und wie der Bogen darauf zu führen ist XVII. II. 28. XVII. IV. 2. Triller auf demselben IX. 6 *Ann.* vom Solospielen darauf XVII. IV. 12. wie es mit dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 21.
 Violoncellist, dessen Platz bey einer Musik XVII. I. 13—15. seine Pflichten XVII. IV. 1. u. f. E. 14. 20.
 Virtuosen, eingebildete E. 14. 20.
 Vittoria d'Imeneo eine schlecht componirete Serenate XVIII. 24.
 Vivace, dessen Bogenstrich XVII. II. 26.
 [Vivaldi, *Ant.* S. 93 *Ann.* S. 231 *Ann.* Charakteristik seiner Musik XVIII. 58.]
 Vocalmusik s. Singmusik.
 Vorschlagen der rechten Hand auf dem Claviere bey kurzen Pausen XVII. VI. 32. bey dem Recitativ XVII. VI. 33.
 Vorschlag, eine kleine wesentliche Manier VIII.
 Vorschläge, sind nothwendig VIII. 1. ihre Bezeichnung VIII. 2. ihr Grund VIII. 3. ihr Vortrag VI. I. 9. VIII. 4. Bogenstrich dabey XVII. II. 19—23. anschlagende Vorschläge VIII. 5. 7. durchgehende, VIII. 5. 6. Vorschläge bey punctirten Noten

- VIII. 8. 9. bey Trillern VIII. 10. IX. 8. 9. 10. ihr eigentlicher Sitz VIII. 12. ein Exempel davon VIII. 13. wo sie Statt finden XIII. 32. wo sie nicht Statt finden IX. 13. müssen nicht zu häufig angebracht werden VIII. 9. was der Clavierist deswegen bey dem Accompagnement zu beobachten hat XVII. VI. 19.
- Vortrag, musikalischer wird mit dem in der Redekunst verglichen XI. 1. 2. 3. der geschleifeten Noten auf der Flöte VI. I. 10. der punctireten Noten V. 21. 22. 23. der Vorschläge VI. I. 9. VIII. 3. u. f. [XVII. II. 19 ff.] bey der Kirchenmusik XVII. VII. 12. bey der komischen Musik XVII. VII. 13. bey der Tanzmusik XVII. VII. 58. der neumodischen italiänischen Violinisten XVIII. 60. 61.
- gleicher in einem Orchester XVII. 1. 7. 9. 10. wie er zu erlangen XVII. I. 11.
- guter, ein Theil desselben VIII. 18. die vornehmsten Eigenschaften desselben XI. 10—20. ist nöthig X. 22. XI. 5. im Adagio XVI. 5. u. f. im Allegro XII. 3. u. f. auf dem Clavicymbal XVII. VI. 5. auf dem Contravioleu insbesondere XVII. V. 8. der Ripienisten XI. 8. XVII. VII. 10—18.
- schlechter XI. 6. 7. dessen Kennzeichen XI. 21.
- Vorurtheil, darf nicht bey Beurtheilung einer Musik herrschen XVIII. 2—5. 10. von der Schädlichkeit des Flötenspiels, wird widerleget C. 21. wider die Möglichkeit des Reinspiels der Flöte, wird widerleget IX. 10.
- W.
- Wachsen der Stärke des Tones s. Ton.
- Wärme, ihre Wirkung auf die Instrumente XVI. 3. 6.
- Wahl, der Lebensart ist behutsam anzustellen C. 1. 3. musikalischer Gedanken C. 14. der Instrumentisten zu einem Orchester, Fehler dabei XVII. 1. 2. Waldhornisten, ihr Platz bey einer Musik XVII. I. 13. 15. [Walther, Joh. Jak. S. 256 Anm.] [Wiederholungszeichen. V. 27.]
- Worte, wie in der Singcomposition damit umzugehen IV. 17. Anm. XVIII. 71. 80. Anm.
- 3.
- Zähne eines Flötenspielers C. 4. IV. 7. Zeichen, musikalische, werden erklärt III. 3. V. 27.
- Zeitmaaß, was es sey V. 11. wer dessen Gleichgewicht bey der Musik am besten unterhalten kann XVII. IV. 6. XVII. v. 1. Vortheile zu dessen Haltung auf dem Flügel XVII. VI. 30. die unterschiedenen Arten desselben werden beschrieben XVII. VII. 49. 50. Regeln davon XVII. VII. 31—44. wie bey jedem Stücke das rechte zu treffen XVII. VII. 45. u. f. Fehler so dabey vorgehen XVII. VII. 32. 45.
- Zögern in der Ausführung XVII. VII. 32 [Zoppa, alla XVII. II. 9.]
- Zuhörer sind von einem Concertisten in Betrachtung zu ziehen XVI. 20—23. wozu ihr Beyfall dienen soll XVI. 33.
- Zunehmen der Stärke des Tones s. Ton.
- Zunge, ihr Gebrauch beim Blasen der Flöte VI. 1.
- * Zungenstoß [das hierher Gehörnde kam in der Neuauflage durchweg in Fortfall.]
- Zwischenfarben, musikalische, XIV. 25.
- Zwischenspiel s. Romische Musik.



Druck von Radelfi & Sille in Leipzig.

Anhang.

[Enthaltend die Notentabellen XVII—XIX und XXIV.]





Anhang A (S. S. 92 f.) Tab. XVII-XIX.

Adagio.

[Generalbaßaussetzung vom Herausgeber.]

Tab. XVII.

First system of musical notation for Tab. XVII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and fingerings. Labels include 'c)', '11)', 'd)', 'i)', 'f)', 'aa)', and 'e) l)'. Below the treble staff, fingerings are indicated as '9)', '28)', '8)', '26)', '8)', and '26) 28)'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings '6', '6', and '6 5'.

Second system of musical notation for Tab. XVII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and fingerings. Labels include 'a)', 'f)', 'k)', and 'v)'. Below the treble staff, fingerings are indicated as '3)', '7)', '3)', and '8)'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings '6', '7', '7', '6', '7', and '7'.

Third system of musical notation for Tab. XVII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and fingerings. Labels include 'c)', 'g)', 'b)', 't)', 'v)', and 'd)'. Below the treble staff, fingerings are indicated as '6)', '6)', '23)', '8)', '6)', and '20)'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings '4 #', '6', '6', '4 #', and '6'.

Fourth system of musical notation for Tab. XVII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and fingerings. Labels include '11)', 'm)', 'a)', 'g)', 'b)', and 'k)'. Below the treble staff, fingerings are indicated as '25)', '25)', '20)', '20)', '2)', and '2)'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings '6', '6 4', '5 #', '6', '6 5', and '7'.

System 1: Treble clef with notes and trills. Bass clef with chords. Fingerings: 6, 6, 5, 5, #, #. Trills: b), d), x), e), p). Measure numbers: 23), 14), 8), 13), 18).

Tab. XVIII.

System 2: Treble clef with notes and trills. Bass clef with chords. Fingerings: 6, 5, 6, 4, 5, 3, 6, 5, 6, 5, 4, #, 7. Trills: e), z), e). Measure numbers: 5), 22), 8), 14).

System 3: Treble clef with notes and trills. Bass clef with chords. Fingerings: 6, 6, 5. Trills: a), k), dd), ff). Measure numbers: 8), 8), 8), 8).

System 4: Treble clef with notes and trills. Bass clef with chords. Fingerings: #, 6, 4, #, 6, 6, #, 6, 5, (#), 4, #, 2. Trills: p), i), u). Measure numbers: 14), 19), 3).

System 1: Treble clef staff with notes and rests. Below it, a guitar tablature staff with fret numbers 11 and 8. A piano accompaniment staff with notes and rests. Fret numbers 6 and 6 are indicated below the piano staff.

System 2: Treble clef staff with notes and rests. Below it, a guitar tablature staff with fret numbers 5, 5, 25, 13, 13, 21, and 20. A piano accompaniment staff with notes and rests. Fret numbers 6, 6, 6, and 5 are indicated below the piano staff.

Tab. XIX.

System 3: Treble clef staff with notes and rests. Below it, a guitar tablature staff with fret numbers 9, 24, 27, 1, and 8. A piano accompaniment staff with notes and rests. Fret numbers 6, 6, 6, and 5 are indicated below the piano staff.

System 4: Treble clef staff with notes and rests. Below it, a guitar tablature staff with fret numbers 15 and 8. A piano accompaniment staff with notes and rests. Fret numbers 7, 6, 7, 7, 7, 7, and 5 are indicated below the piano staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line featuring trills (tr) and slurs; a second treble clef staff with a more complex melodic line including slurs and trills; and a grand staff (piano) with a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 4, 6, 6, 5, 4, 3, and 6. Measure numbers 4), 25), and 14) are placed below the staves.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and trills. The middle staff has a complex melodic line with slurs and trills. The bottom staff is a grand staff with a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 5, 6, 5, 6, and 6. Measure numbers 23), 8), 20), 16), 16), and 26) are placed below the staves.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and trills. The middle staff has a complex melodic line with slurs and trills. The bottom staff is a grand staff with a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 4, 5, 3, and 6. Measure numbers 8), 5), and 22) are placed below the staves.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and trills. The middle staff has a complex melodic line with slurs and trills. The bottom staff is a grand staff with a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, 4, 6, 3, 6, 4, 5, and 3. Measure numbers 18) and 5) are placed below the staves.

Anhang B. (s. s. 173.) Tab. XXIV. [Generalbaßaussetzung vom Herausgeber]

Affettuoso di molto.

4 3 4/2 6 4/2 6

p *mf* *p* *f* *p*

[5]

6 7 4/2 6/5_b 9/4_b 8/3

mf *p* *f* *p* *mf* *f* *p*

[10]

7_b 6 6/5 4 4/2_b 6_b 6/5 4/2 6 6_b

mf *p* *f* *p* *f* *ff* *p* *f* *p* *mf*

4568 b

[15]

p *mf* *ff* *p*

[20]

f *p* *pp* *f* *p*

mf *ff* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *p*

[25]

mf *f* *ff* *p* *f* *p* *pp*

[30]

f p pp mf f ff p mf f

[35]

p mf p f p f p

[40]

ff p pp ff p mf

p pp f p f p f p pp