



Leopold Mozart's

Violinschule

oder

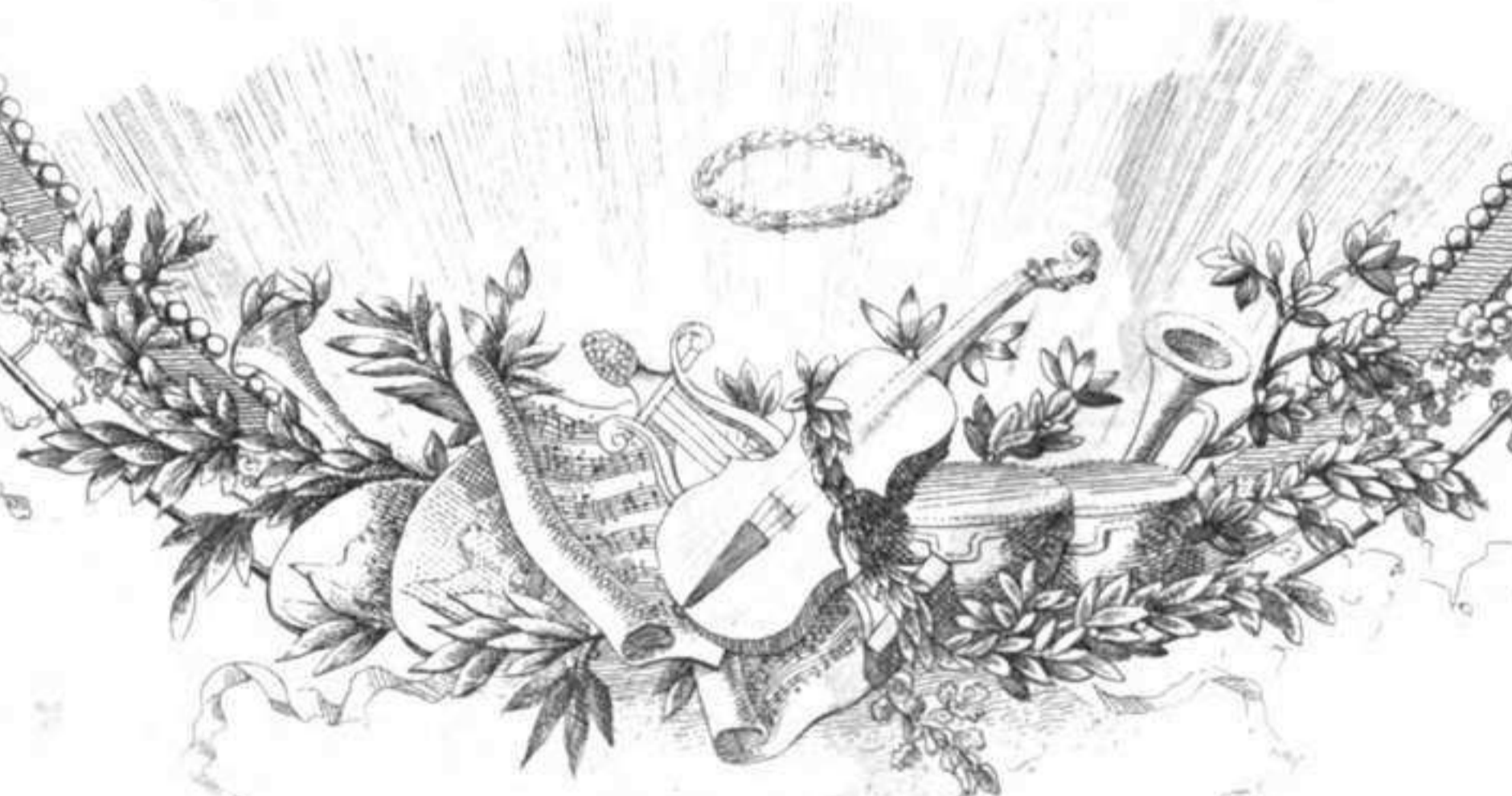
Anweisung

die Violine zu spielen.

Neue umgearbeitete Ausgabe.

Leipzig

bey C. F. Peters, (Bureau de Musique.)



Pr. 2 Rthl.

*Handwritten:* 1756



---

## V o r r e d e .

zu dieser neuen Ausgabe.

---

Mit gegenwärtiger neuen Ausgabe von Mozarts Violinschule glauben wir den Lehrlingen in der Kunst die Violine zu spielen so wohl, als auch vielen Lehren derselben eine nützliche Anweisung in die Hand zu geben. Den ersten fehlt es zuweilen entweder an einem Lehrer, und die letztern wissen oft bei aller ihrer Kunst nicht, wie sie dieselbe durch eine zweckmäßige Unterrichtsmethode ihren Schülern mittheilen sollen. In beider Hinsicht ist eine wohlgeordnete Elementarische Anweisung, wie die gegenwärtige, sehr nützlich. Diese neue Ausgabe eines lange bekannten und benutzten Werks wird durch den Werth desselben und zugleich durch die noch immer fortdauernde Nachfrage darnach, die nicht mehr befriedigt werden konnte, gerechtfertigt. Auch ist sie, wie wir hoffen, so ausgefallen, daß sie die billigen Ansprüche der Kenner befriedigen werde. Obgleich Mozarts Violinschule sich durch einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren in Credit erhalten, mehrere Ausgaben erlebt, vielen genützt, und zum Fortschritt und zur Ausbreitung einer guten Art, die Violine zu spielen, viel beigetragen hat; so lehrte doch der Augenschein, daß dies Buch die unvollkommene Gestalt seiner Zeit und viele Mängel habe, die gegenwärtig durchaus einer Verbesserung bedurften. Weitschweifigkeit im Vortrage, Einmischung des Unwesentlichen, hie und da Mangel an Ordnung und selbst manche unrichtige Behauptung forderten zu einer völligen Umarbeitung auf, die allein das Buch für jetzt und für längere Zeit von neuem nützlich machen konnte. Diese verbesserte Gestalt hat ihm ein Mann zu geben gesucht, der mit Eifer die schwierige Arbeit übernahm; und wir hoffen, daß es ihm gelungen ist. Der Vortrag ist abgekürzt, der Styl durchgehends verbessert, der ganze Vortrag bestimmter und gedrängter; das Zweifelhafte oder völlig Unrichtige ist weggelassen oder verbessert; das Fehlende ist ergänzt, und endlich die Lehre vom guten Vortrage (im letzten Hauptstück) ganz neu bearbeitet hinzugefügt worden.

Bei diesen Vorzügen, die wir dem Buche zu geben suchten, und die wir durch Folioformat und einen guten und korrekten Druck zu erhöhen beschlossen, hoffen wir, daß es den Beifall der Kenner nicht verfehlen; von den Lehrern auf der Violine nicht unbemerkt bleiben, sondern ihren Schülern empfohlen werden; daß es endlich lange nützlich seyn und die Fortschritte der Kunst befördern werde.

Zuletzt bemerken wir noch, daß die neu erschienene Violinschule von Rode, Kreuzer und Baillot, (Leipzig bei Peters,) neben dieser, und diese neben jener nicht nur vollkommen bestehen kann, sondern daß beide Werke gewissermaßen zusammen gehören, und sich ergänzen.

Leipzig, im März 1817.

---

# Inhalt.

---

Einleitung.		Seite
Von der Violine überhaupt.		1.
Erstes Hauptstück.		
Allgemeine Lehre von den Tönen, den Noten, dem Takte und andern musikalischen Zeichen und Benennungen		3.
Zweites Hauptstück.		
Von der Haltung der Geige und des Bogens.		13.
Drittes Hauptstück.		
Von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern, und wie sie auf der Violine zu greifen sind.		16.
Viertes Hauptstück.		
Vom Herunterstrich und Aufstrich.		18.
Fünftes Hauptstück.		
Vom guten Ton auf der Violine, und den Mitteln, ihn zu erlangen.		28.
Sechstes Hauptstück.		
Von den Triolen.		30.
Siebentes Hauptstück.		
Von den mannichfaltigen Veränderungen des Bogenstrichs, oder den Stricharten.		32.
Achstes Hauptstück.		
Von der Lage der Töne auf dem Griffbret und den Applikaturen.		37.
Neuntes Hauptstück.		
Von den Vorschlägen und andern wesentlichen Manieren.		48.
Zehntes Hauptstück.		
Von dem Triller.		56.
Elfte Hauptstück.		
Von dem guten Vortrage und den Mitteln, zu ihm zu gelangen.		60.

---

# Einleitung.

## Von der Violine überhaupt.

Das Wort Geige (Viola) bezeichnet ursprünglich alle diejenigen musikalischen Instrumente, die aus einem hölzernen Resonanzkasten (dem Körper, Corpus) bestehen, auf welchem Darmsaiten ausgespannt sind, aus welchen vermittelst angespannter Pferdehaare (des Bogens) durch Hin- und Herstreichen der Ton hervorgebracht wird.

Es gab ehemals viele und giebt noch jetzt mehrere Instrumente dieser Art, die sich durch ihre Größe und durch die Anzahl und die Stimmung ihrer Saiten von einander unterscheiden. Die gebräuchlichsten sind jetzt folgende:

1. Der Violon (Violono), die größte jetzt gewöhnliche Bassgeige, auch der Contrebass genannt, dessen vier Saiten nach Quartan gestimmt die vier Töne c, a, d, g von unten herauf angeben. Man findet auch Violons mit fünf Saiten.
2. Das Violoncell (Violoncello), auch Bassfidel genannt, die gewöhnliche kleinere Bassgeige mit vier Saiten die nach Quinten gestimmt die Töne c, g, d, a von unten herauf angeben.
3. Die Bratsche (Viola, la Taille, Alto-Viola), auch Altgeige genannt, viel kleiner als das Violoncell, und etwas größer als die Geige. Sie wird wie diese beim Spielen im Arm gehalten, hat vier Saiten, und ist wie das Violoncell, nur um eine Oktave höher, gestimmt.
4. Die Violine (Violino, le Violon), auch Geige genannt. Sie ist kleiner als die Bratsche, und hat vier Saiten, die nach Quinten gestimmt die Töne g, d, a, c von unten herauf angeben. Nach diesen vier Tönen werden auch gewöhnlich die vier Saiten benannt; sie heißen von unten herauf: 1. Die G-Saite, die tiefste von allen, ist mit feinem Draht besponnen und liegt, wenn man die Geige im linken Arm, wie gewöhnlich, hält, links die letzte auf dem Stege. 2. Die D-Saite. 3. Die A-Saite. 4. Die E-Saite, auch die Quinte (la Chanterelle) genannt.

Es gab außer diesen ehemals noch mehrere Geigeninstrumente von verschiedener Größe, Saitenzahl und Stimmung. Von diesen sind die bekanntesten: die Gamba (Viola di Gamba), oder Beinigeige, weil sie beim Spielen zwischen den Beinen gehalten wurde. Doch gab es auch kleinere — Discantgamben, die im Arm gespielt wurden. Sie hatte 6 bis 7 Saiten. Die Viole d'Amour war mit 6 bis 7 Saiten bezogen, hatte die Größe einer Bratsche und wurde im Arm gehalten. Die letztere findet sich auch noch jetzt, obgleich selten.

Es ist nöthig, den Anfänger auf der Geige mit seinem Instrument ein wenig bekannter zu machen. Er merke sich folgende Theile derselben.

Der obere ein wenig gewölbte Theil der Violine, auf welcher Steg und Saiten sich befinden, heißt die Decke. Der untere gewölbte Theil, jenem gegenüber, heißt der Boden. Die schmale Seitenwand, die um beide herumläuft, und sie verbindet, heißt die Zarge. Alles zusammen heißt das Corpus oder der Körper. An diesem ist der Hals an dem schmälern Ende befestigt. So nennt man nämlich den langen, hervorragenden Theil, der in der linken Hand des Spielenden ruht, und an welchem oben die Saiten vermittelst der Wirbel angespannt und gestimmt werden. Die gewundene Verzierung am Ende des Halses heißt von ihrer Gestalt die Schnecke. Auf diesem Halse, oben unmittelbar unter den Saiten, liegt das Griffbret, dasjenige glatte Bretchen, auf welchem die Finger des Spielenden die Saiten niederdrücken, um die Töne hervorzubringen. An dem schmalen Ende desselben wird man eine kleine Erhöhung bemerken, auf der die Saiten ruhen, damit sie nicht das Griffbret berühren; sie heißt der Sattel. An dem andern breitem Ende der Violine ist ein anderes kleines Bretchen befindlich, und frei schwebend, am schmalen Ende gewöhnlich mit einer dicken Daite oder einem Draht über einen hervorragenden Knopf angehängt und befestigt. An diesem sind die vier Saiten fest gemacht; es heißt daher der Saitenhalter. Die beiden in die Decke eingeschnittenen länglich gekrümmten Löcher heißen die Tonlöcher, oder von ihrer Gestalt die F-Löcher. Zwischen diesen steht der Steg, ein kleines Bretchen mit zwei Füßen, auf welchen die gespannten Saiten ruhen.

Innerhalb des Körpers der Geige ist zu merken: die *Stimme* oder der *Stimmstock*, ein dünnes, rundes, hölzernes Stöckchen, welches ein wenig rechts, nicht weit hinter dem Stege, zwischen dem Boden und der Decke aufgerichtet und eingeklemmt wird. Es dient dazu, die Erschütterung der Decke beim Spielen dem Boden und so dem ganzen Körper gehörig mitzutheilen. Ferner: der *Balken*, ein langes, dünnes Holz, das links unter dem Stege in die Länge der Geige an der innern Decke festgeleimt ist, und gleichfalls zur Fortpflanzung der Vibration und zur Verstärkung des Tons dienet. Beides, die *Stimme* und der *Balken*, sind auch nöthig, um der Decke mehr Stärke und Widerstand gegen den Druck der gespannten Saiten zu geben.

Der Ton der Geige entsteht freilich durch die Saiten, die vom Bogen gestrichen und in Bewegung gesetzt werden. Aber der Körper der Geige giebt diesem Ton erst seine Kraft und verändert ihn auf mancherlei Art. Die Stärke und die Schönheit des Tons macht einen großen Unterschied unter den Geigen. Je stärker, voller und weicher dabei der Ton einer Violine ist, je besser ist das Instrument. Das Gegentheil davon ist ein schwacher, dünner, oder spitzer, rauher, schreiender Ton. Der gute Ton einer Violine hängt theils von dem alten, trocknen, festen, vorzüglichern Holz des Körpers, besonders der Decke, theils von der geschickten, den Regeln des Tons gemäßen Bearbeitung derselben ab, durch welche jeder Theil des Körpers, besonders die Decke überall die gehörige Holzdicke erhalten muß. Ist die Decke zu dünn, so wird der Ton dünn, spitzig und rauh — auch in den verschiedenen Tönen ungleich, zwar vor den Ohren laut, aber in der Ferne ohne Kraft; ist die Decke verhältnißmäßig zu dick, so wird der Ton zwar fest und dick, aber schwach und gedämpft sein. Man kann an einer sonst guten Violine manches durch eine geschickte Stellung der *Stimme*, durch einen passenden Steg und durch gute und passende Saiten am Ton verbessern.

Ein geschickter Geiger wird sein Instrument kennen und selbst beurtheilen, ob es einen starken oder schwächern, höhern oder niedrigeren Steg — ob es eine stärkere oder schwächere Besaitung (Bezug) erfordere. Es lassen sich darüber nur wenige Regeln geben. Ein größerer, höherer Körper pflegt einen vollern, dickern Ton zu geben und verträgt einen stärkern Bezug (stärkere Saiten) als ein kleinerer. Ist der Ton einer Geige dünn, spitzig und schreiend, so erfordert sie einen dickern und höhern Steg, wodurch der Ton fester und angenehmer wird. Ist aber der Ton dick, und dabei schwach, so wird der Steg dünner und niedriger seyn müssen. Man muß sich hierüber durch Versuche belehren.

Der Steg muß allemal von gutem, trocknem und festem Holz — am besten von Ahornholz seyn. Man muß ein Instrument immer rein erhalten, es zuweilen auch inwendig vom Staube und Schmutz säubern lassen, keine Ritzen und Spalten daran dulden, sondern solche von einem verständigen Instrumentenmacher ausbessern lassen und das Instrument stets vor Feuchtigkeit bewahren.

Auf gute Saiten und eine passende Besaitung muß der Geiger seine besondere Aufmerksamkeit richten. Gut ist die Saite an sich, wenn sie einen reinen Ton angiebt. Im Gegentheil, wenn der Ton rauh, unsauber ist, oder auch wohl mehr als ein Ton verworren zum Vorschein kommt, so heißt die Saite falsch. Dies entsteht, wenn sie uneben gearbeitet ist, oder auch kleine Knötchen hat. Die Saite kann aber gut seyn, und doch nicht recht zu den übrigen passen. Sie kann nämlich gegen die übrigen zu dünn oder zu dick seyn. Vier ganz reine Saiten, nach den Quinten rein gestimmt, müssen überall, wo sie auf dem Griffbret vollkommen in einer Linie niedergedrückt werden, (wenn man z. B. einen starken Faden gerade drüber bindet,) wieder ganz reine Quinten geben. Dann ist die Lage der Töne neben einander gleich und richtig, und der Spieler wird, wenn er zwei derselben mit einem Finger niederdrückt, immer die Quinten rein haben. Man nennt das: die Saiten sind Quinten-rein, und dies ist zum Reinspielen durchaus nothwendig. Sind zwei Saiten, wohlgestimmt, nicht überall Quinten-rein, so ist eine derselben falsch. Man muß untersuchen, welche es ist, und sie mit einer bessern vertauschen. Doch auch gute, Quinten-reine Saiten können im Verhältniß ihrer Dicke nicht zu einander passen. Dadurch werden die Töne auf der Violine ungleich, indem die dickere Saite stärkere, auch wohl rauhere Töne, oder die zu dünne nur schwache, zu weiche Töne giebt. Dies alles zu beurtheilen und zu verbessern, erfordert Erfahrung und ein geübtes Ohr. Die italienischen Saiten (besonders die römischen oder romanischen) werden, wegen der bessern Beschaffenheit der dortigen Gedärme, woraus sie gefertigt werden, für die besten gehalten.]

Der Geigenbogen muß die gehörige Länge haben, gleich gearbeitet und nicht zu leicht, auch nicht zu schwer seyn. Er muß nicht zu wenig Haare haben, sonst gewöhnt sich der Anfänger an einen schwachen, schlechten Ton. Man bestreicht ihn am besten mit gereinigtem Colophonium.

---

## Erstes Hauptstück.

### Allgemeine Lehre von den Tönen, den Noten, dem Takte und andern musikalischen Zeichen und Benennungen.

Die sieben Haupttöne, die der Anfänger sich zu merken hat, heißen in der natürlichen Tonleiter oder Scala (c dur) c, d, e, f, g, a, h, — nach dem h folgt wieder c, aber ein höheres c, und so geht es denn weiter.

Den Abstand eines Tons von einem andern nennt man ein Intervall, und je nachdem dieser Abstand um 2, 3, 4, 5 oder mehrere Töne groß ist, werden die Intervalle benannt; als: das Intervall einer Secunde, Terte, Quarte, Quinte, u. s. w. Von c bis wieder zu c durch alle 7 Haupttöne der Tonleiter bis zu dem 8ten, der wieder c ist, ist das Intervall einer Oktave, oder schlechtweg: eine Oktave. Ein Ton steht in der Tonleiter von dem darauf folgenden Ton entweder um das Intervall eines ganzen oder eines halben Tons ab. Der dritte und der vierte Ton in der Tonleiter, vom Grundton c angerechnet, (e, f,) und der 7te und 8te in derselben (h, c,) sind stets um einen halben, die übrigen einander nächststehenden aber um einen ganzen Ton von einander entfernt. Dieses Verhältniß der Töne zu einander, daß der 3te und 4te, und der 7te und 8te um einen halben, die übrigen um einen ganzen Ton von dem nächstfolgenden abstehn, muß in jeder Tonleiter, (der harten Tonart nämlich, wovon jetzt nur die Rede ist,) bleiben, und wenn man die Tonleiter von einem andern Ton (etwa von d, g, f, u. s. w.) anfängt, und diesen zum Grundton macht, so muß man durch Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Töne in der Scala um einen halben Ton dies Verhältniß wieder herstellen, wovon in kurzem mehr gesagt werden wird.

Um die Töne zu bezeichnen, bedient man sich gegenwärtig der Noten, welches Zeichen sind, die aus fünf über einander laufenden Linien und den darauf oder dazwischen gesetzten Punkten und Figuren bestehen. Jede dieser 5 Linien und jeder der vier Zwischenräume derselben ist einem einzelnen Tone der Tonleiter — von unten nach oben zu in der Reihe gewidmet; so daß wenn der Ton auf der untersten Linie c heißt, der in dem folgenden Zwischenraum d, der auf der 2ten Linie e, im folgenden Zwischenraum f, und so weiter, heißt. Aber es giebt verschiedene Notensysteme, d. h. die Noten, die auf einer (z. B. auf der mittelsten) Linie stehen, und folglich die Noten, die vorhergehen und die darauf in der Reihe folgen, bedeuten nicht schlechterdings überall denselben Ton, sondern es giebt verschiedene Ordnungen derselben. Wir wollen die fünf gewöhnlichsten Notensysteme hiehersetzen.

Der Schlüssel, das ist, das Zeichen, welches zu Anfang eines Notensstücks ganz vorn auf der ersten Notenzeile steht, bestimmt das Notensystem der folgenden Noten, und folglich, welchen Ton jede Note bedeutet. Diese fünf gewöhnlichen Schlüssel sind der Discant-, der Alt-, der Tenor-, der Bassschlüssel — und der Violin-

schlüssel, der auch zugleich der Schlüssel für alle Instrumente ist, die mit der Violine ungefähr gleiche Töne haben, als der Flöte, der Hoboe, der Klarinette — u. s. w. Man sehe das Beispiel (a.)

Der Discant-, Alt- und Tenorschlüssel sind C-Schlüssel, d. h. die Linie, auf der sie stehen, macht den Ton derselben zu c. Der Discantschlüssel steht auf der untersten Linie; die Note auf dieser Linie heißt folglich c, und so folgt weiter d, e, f, g, a, h, c, nach der Reihe der Zwischenräume und Linien. Der Altschlüssel steht auf der mittelsten Linie, und fängt hier mit c an, wo denn aufwärts und abwärts die Töne in ihrer Ordnung folgen. Im Tenorschlüssel steht c auf der vierten Linie. Der Bassschlüssel ist der F-Schlüssel, d. h. er macht die Linie auf der er steht, die vierte von unten, zur F-Linie; und von diesem f an folgen nun die Töne nach der Reihe hinaufwärts und hinabwärts. Der Violinschlüssel ist der G-Schlüssel. Er bezeichnet die zweite Linie von unten und macht diese zur G-Linie. Die fünf Notenlinien mit ihren vier Zwischenräumen fassen nur 9 Noten. Da aber der Umfang der Töne in den Singstimmen und den Instrumenten weit größer ist, so geht man mit den Noten unter die 5 Linien herunter und darüber hinaus, und bezeichnet sie mit neu hinzugesetzten Strichen, womit man so weit fortschreitet als es nöthig ist. Man sehe die ganze Tonleiter des Violinschlüssels (S. b.)

Die verschiedene Gestalt der Noten und deren Bedeutung wird da erklärt werden, wo vom Takte und der Einteilung die Rede seyn wird. Jetzt von den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen:

Das Kreuz  $\sharp$  bedeutet, daß der auf dasselbe auf einer Linie oder einem Zwischenraum folgende Ton um einen halben Ton höher genommen werden soll; in diesem Fall wird der Benennung desselben die Sylbe is angehängt — als f, fis, g, gis, a, ais. Fis ist folglich einen halben Ton höher als f; gis als g u. s. w.

Das b ist ein Erniedrigungszeichen und zeigt an, daß der Ton, vor welchem es steht, um einen halben Ton tiefer genommen werde. In diesem Fall wird der Benennung des Tons die Sylbe es zugesetzt, und aus d wird des, aus g, ges, aus e, es. u. s. w. Aber aus a wird as, aus h, be.

Das  $\natural$ , Quadrat, bedeutet bei dem Ton, vor dem es steht, daß ein vorhergegangenes  $\sharp$  oder b, das bei demselben Ton stand, wieder aufgehoben werde, und der ursprüngliche Ton wieder zu nehmen sey. Aus fis wird durch das  $\natural$  wieder f, aus gis, g. u. s. w.

Außerdem ist noch das doppelte x und das doppelte bb zu merken. Das erste bedeutet, daß ein bereits durch ein  $\sharp$  um einen halben Ton erhöhter Ton, als ein cis, fis, gis, u. dergl. noch um einen halben Ton erhöht, das andere, daß ein durch b bereits erniedrigter Ton, noch um einen halben Ton erniedrigt werden soll. (S. c.)

Die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, die zu Anfang eines Musikstücks gleich hinter dem Schlüssel stehen, gelten für das ganze Stück, wenn sie nicht in der Folge durch Quadrate wieder aufgehoben werden. Sie heißen die Vorzeichnung, und bestimmen die Tonart des Stücks. Es ist nämlich schon oben gesagt worden, daß in der natürlichen Scala (Tonleiter) der sieben Töne, von dem Grundtone bis zu seiner Oktave, der 3te und 4te, und der 7te und 8te Ton nur um einen halben Ton, die übrigen aber um einen ganzen Ton von einander abstehn. Dies ist in der Tonleiter c (dur). Aber in jeder andern Tonleiter, wo man einen andern Ton zum Grundton annimmt, (z. E. d, g, f, etc.) und so bis zur Oktave fortgeht, wird dieses Verhältniß nicht so ausfallen, daß die obengenannten halben Töne in der rechten Entfernung vom Grundton ständen. Man muß also in jeder andern Tonleiter — als der c (dur) — eine solche Veränderung mit einigen Tönen vornehmen, daß ebenfalls der 3te und 4te, und der 7te und 8te um einen halben, die übrigen aber um einen ganzen Ton von einander abstehn. Dies geschieht, indem man durch die bleibende Vorzeichnung mit  $\sharp$  oder b gewisse Töne erhöht oder erniedrigt. Man nehme z. E. die Tonleiter von d, so darf das Intervall e, f nicht bleiben. Dies muß das Intervall eines ganzen Tons werden — auch das Intervall f, g kann nicht bleiben, denn hier ist der Ort des halben Tons, und f, g stehen um einen ganzen von einander ab. F wird also durch ein vorgezeichnetes  $\sharp$  um einen halben Ton erhöht, und dieses fis ist nun das gesuchte richtige Intervall. Aber h, c kann in dieser Scala auch nicht bleiben, wie es sich in der Tonleiter von c findet. Das Intervall eines halben Tons kann zwischen dem 6ten und 7ten Ton nicht seyn. Es muß vielmehr zwischen den 7ten und 8ten zu stehen kommen. Man setze vor c ein  $\sharp$  und erhöhe es in cis, und alles ist in Ordnung. Die Scala von d (dur) hat also nicht f und c, sondern fis und cis, und wird durch die Vorzeichnung zweier  $\sharp$  in diesen beiden kenntlich seyn.

Ein anderes Beispiel: Wenn ich die Tonleiter von f zu f nehme, so kann ich die 7 Haupttöne nicht behalten, wie ich sie in der Scala c finde, und die Töne f, g, a, h, c, d, e, f, auf einander folgen lassen. Mein Ohr wird darin etwas falsch finden. Die Sache ist, daß der halbe Ton in der Mitte nicht zwischen dem 3ten und 4ten (a, h,) wie er sollte, sondern zwischen den 4ten und 5ten (h, c) fällt, wie er nicht sollte. Man setze vor das h ein b, und erniedrige es um einen halben Ton, und das richtige Verhältniß ist da. Die Tonleiter f (dur) hat also vor dem h stets ein b und dieser Ton heißt nicht hes, sondern he. Dies nur vorläufig zur Erklärung der Zeichen. Das Weitere davon im dritten Hauptstück. (Man sehe dort die Notenbeispiele.)

Die Violine hat vier Saiten, die nur vier Töne angeben. Die übrigen Töne müssen durch Aufsehung der Finger auf die Saiten hervorgebracht werden. Der aufgesetzte Finger verkürzt nämlich den schwingenden Theil der Saite,



Je kürzer dieser ist, je höher wird der Ton. Man setze von der untern Saite an einen Finger nach dem andern auf die Saite, nämlich erst den Zeigefinger, dann den Mittelfinger, dann den dritten — man nehme dann die folgende Saite, erst leer, dann mit den Fingern in voriger Ordnung, und gehe so fort — und man erhält so, wenn man die rechten Punkte der Saite mit den Fingern trifft, die richtigen Töne der Tonleiter. Dies, nämlich jeden Ton richtig, weder zu hoch, noch zu tief, sondern so angeben, wie er in der Tonleiter seyn soll, heißt rein greifen, und ist die Hauptsache des Violinisten. Man muß hierbei genau darauf merken, welche Töne um einen ganzen, und welche um einen halben Ton von einander abstehn. Man sehe die Ordnung der Töne und der Finger. (S. b.)

o bedeutet die bloße Saite. Die Ziffern 1, 2, 3, 4 bezeichnen die Finger vom Zeigefinger bis zum kleinen. Die Töne der leeren Saiten d, a, e, können auch auf der vorhergehenden stärkern Saite mit dem vierten Finger genommen werden. Bei (\*) sind die halben Töne, wo folglich die Finger um die Hälfte näher an einander gerückt werden müssen, als bei den übrigen ganzen Tönen. Der Schüler mache sich mit dem Namen jedes Tons und mit seiner Lage auf dem Griffbret, besonders mit dem Finger, mit welchem er in dieser ersten Lage der Hand gegriffen wird, genau bekannt, und präge alles dem Gedächtnisse wohl ein, ehe er weiter geht.

Außer der Beschaffenheit des Tons und dessen Zeichen ist noch die Dauer desselben zu merken. Die Stellung im Linien-system, sammt dem Schlüssel, bestimmt den Ton — aber die Gestalt der Note bezeichnet ihre Dauer, in Beziehung auf ein bestimmtes Zeitmaaß. (S. d.)

(1.) Eine ganze Note. Die folgenden sind kleinere Theile derselben. Wenn man der ganzen Note ein bestimmtes Zeitmaaß etwa von 4 Secunden oder Pulschlägen in Gedanken giebt, während welcher man die Note aushält, so erhalten die zwei folgenden (2.) jede die Hälfte dieser Zeit. Diese heißen halbe Noten, oder halbe Taktnoten. Die folgenden (3.) sind Viertel, von denen 4 auf eine ganze Note gehen. Jedes dieser Viertel würde also hier auf eine Secunde oder einen Pulschlag fallen. Die folgenden (4.) sind Achtelnoten, deren 2 auf ein Viertel und 8 auf eine ganze Note gehen. Diese werden einmal durchstrichen. Ein Querstrich, der die feinen Striche der Noten unten verbindet, bezeichnet immer Achtel. Die folgenden (5.) 2mal durchstrichenen sind Sechzehntelnoten, und noch einmal so geschwind als die Achtel; sechzehn derselben machen eine ganze Taktnote und immer 4 ein Viertel aus. Die folgenden (6.) 3mal durchstrichenen sind Zweiunddreißig-Theile, von denen 4 auf ein Achtel und 32 auf eine ganze Note gehen. Um diese richtig zu spielen, denkt man sich anfänglich am besten Achtel-schläge in Gedanken, (oder man markirt sie mit einer sanften Bewegung des Fußes) und nimmt immer 4 und 4 auf einen Schlag. Man kann diese Theilung weiter fortsetzen. Man sehe und studire die am Ende befindliche Tabelle.

a.) Discant — Alt — Tenor — Bass — Violinschlüssel



b.) G-Saite D-Saite A-Saite E-Saite

etc.

etc.

1 2 3 4 5 6

Wenn der Spieler eine bestimmte Zeit schweigen (pausiren) soll, so wird dies durch Zeichen, die man Pausen nennt, vorgeschrieben. Sie sind zu finden (S. a. 1.) Jede dieser Pausen gilt so viel, als die Note, die an ihrer Stelle stehen könnte. Sollen mehrere Takte pausirt werden, so wird dies wie bei (2) bezeichnet.

Die Regelmäßigkeit in der Bewegung und ein bestimmtes Zeitmaaß ist die Seele jeder Musik. Sie giebt der Melodie ihren bestimmten Charakter. Durch sie gelingt es der Musik ganz hauptsächlich, Empfindungen auszudrücken, Leidenschaften darzustellen und in dem Zuhörer zu erregen. Der Takt bestimmt dieses Zeitmaaß und die Theile desselben. Es ist daher sehr nothwendig, daß der Lehrling sich in allem, was nur zum Takte gehört, recht festsetze. Dazu ist nothwendig, daß er jedes bestimmte oder angenommene Zeitmaaß in mehrere Theile genau und gleich theilen lerne (in Gedanken, oder durch Markiren mit dem Finger) und daß er ferner sich mit dem Zeichen des Taktes, mit den ganzen Noteneintheilungen, den Pausen und ihren Zeichen genau bekannt und vertraut mache, damit er, was ihm vorgelegt wird, schnell taktrichtig lesen lerne.

Es giebt mehrere Taktarten, die man alle überhaupt in das gleiche und ungleiche Zeitmaaß abtheilen kann. Das gleiche Zeitmaaß ist: (S. b.)

Der gerade oder Viervierteltakt. Er ist da, wo eine Melodie, ein musikalischer Gedanke, aus vier gleichen Zeittheilen besteht, die sich empfinden und von einander unterscheiden lassen, und wo man bei dem ersten derselben einen kleinen Nachdruck fühlt. Es läßt sich bei dieser Taktart in Gedanken immer 1, 2, 3, 4 — 1, 2, 3, 4 — und so fort zählen, und diese vier Theile machen immer einen Takt aus. Der Zweizweitel- oder Zweivierteltakt besteht nur aus 2 fühlbaren Zeittheilen. Man zählt dabei in Gedanken 1, 2 — 1, 2 und so fort, und diese zwei Theile machen immer einen Takt. Eben so ist es mit dem Allabreve. Man kann auch den  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  Takt zu dem gleichen Zeitmaaße zählen, weil diese Taktarten ebenfalls aus 2 empfindbaren Hauptabschnitten, jeder von drei Theilen, bestehen.

Das ungleiche Zeitmaaß besteht aus 3 gleichen Theilen: (S. c.) Zu ihm gehört hauptsächlich der  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  Takt, in welchen die Bewegung 1, 2, 3 — 1, 2, 3, stets fühlbar ist.

Man merke zu Anfange jedes Musikstücks nach dem Schlüssel und der Vorzeichnung die angezeigte Taktart, und fange an, die Noten der ersten Taktpause vorläufig darnach einzutheilen. Heißt es C oder Viertel, so sind in jedem Takte, der mit dem Taktstriche geschlossen ist, vier Viertel, das heißt: die zwischen zwei Taktstrichen stehenden Noten und Pausen werden allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Takt erfordert. (S. d.)

Das c ist eine Viertelnote, folglich das erste Viertel; die d und e Noten sind zwei einmal gestrichene oder Achtelnoten, und machen also das zweite Viertel aus: die Sechzehnthel-Pause und die folgenden 3 Noten f, g und a sind zusammen vier Sechzehnthelle, und bewegen das dritte Viertel; das g als eine Achtelnote und die 2 Sechzehnthelnoten e und d machen das vierte Viertel. Hier ist eine Linie gezogen: denn hier schließt der erste Takt. Die vier Sechzehnthelle c, g, e und g sind das erste Viertel des zweiten Taktes; die Viertelnote c aber ist das zweite Viertel, und die darauf folgende Pause beträgt 2 Viertel, denn sie ist eine halbe Taktpause, folglich das dritte und vierte Viertel. Alsdann kommt abermals eine Linie, und hier endet sich der zweite Takt.

Eben so geht es in dem ungleichen Zeitmaaße: (S. e.)

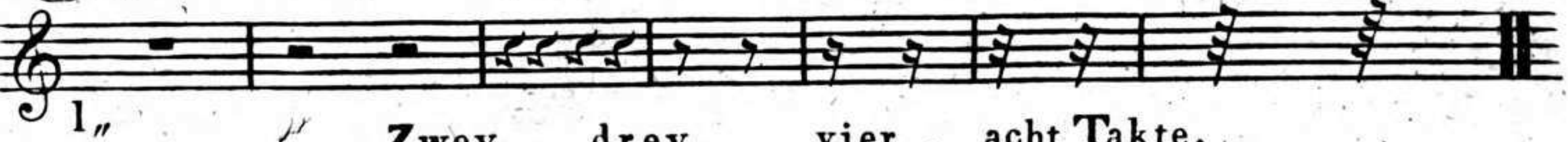
Die erste Achtelpause beträgt ein Achtel, folglich ein halbes Viertel: man nimmt also die darauf folgende Achtelnote c dazu, so hat man das erste Viertel. Die Sechzehnthel-Pause mit den drei doppelt gestrichenen Noten g, e, d sind das zweite Viertel. Das einmal gestrichene c und die zweimal gestrichenen zwei Noten d und e machen das dritte und letzte Viertel dieses ersten Taktes, den die Linie von dem zweiten unterscheidet. Die Achtelnoten d und g sind das erste Viertel; die zwei Viertelpausen aber sind das zweite und dritte Viertel des zweiten Taktes. Und so fort durch alle Taktveränderungen.

Oft werden die Noten auch so vermischet, daß eine oder auch mehrere müssen zertheilet werden. (S. f.) Die Achtelnote c beträgt hier nur ein halbes Viertel: es muß also die nebenstehende Viertelnote c in Gedanken getheilet, und der erste halbe Theil zur ersten Achtelnote c, der zweite hingegen zur zweiten Achtelnote e gerechnet werden. Wer dieses nicht genug einsieht, der stelle sich die oben angebrachten Noten nur also vor: (S. g.) und spiele sie auch, wie sie ihm hier vor Augen liegen. Nachher aber nehme man das zweite und dritte c mit der nämlichen Gleichheit des Taktes in einem Striche; jedoch also, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bei jeder Note vernehmlich werde. (S. h.) Welches man auch also thun kann, wenn mehrere solche abzutheilende Noten nach einander folgen. (S. i.) Denn weil die zwei Noten d und e müssen zertheilet werden; so kann man sie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erlangen, anfänglich so spielen: (S. k.) hernach aber so: (S. l.) Wo die zwei d Noten in einem Aufstriche, die zwei e Noten aber in einem Abstriche zusammengekommen und mit Gleichheit durch einen Nachdruck des


Bogens von einander müssen unterschieden werden. Diese Zertheilung der Noten durch den Bogenstrich findet nur Anfangs Platz, bis der Schüler die Gleichheit des Taktes genau versteht. Dann muß man aber die Abtheilung nicht mehr hören. Hauptsächlich muß man sich befeißigen, den zweiten Theil jeder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, sondern dem ersten Theile gleich zu halten: denn diese Ungleichheit bei der Zertheilung der Noten ist ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaaß aus seiner Gleichheit in das Geschwinde treibt.

Der Punkt, welcher bei einer Note steht, vergrößert die ihm vorhergehende Note um den halben Theil; die Note, nach welcher der Punkt steht, muß also noch halb so lang gehalten werden, als ihre natürliche Größe beträgt. 3. E. Wenn der Punkt nach einer ganzen Note steht, so gilt er eine halbe: (S. m.) Nach einer halben Note gilt der Punkt eine Viertelnote. (S. n.) Nach einer Viertelnote eine Achtelnote. (S. o.) Nach einer Achtelnote eine Sechzehnteilnote, u. s. f. (S. p.)

a.) Takt - Halbe Viertel - Achtel - 16theil - 32theil - 64theilpausen .  
 pause Taktpausen pausen

1" 

Zwey, drey, vier, acht Takte.

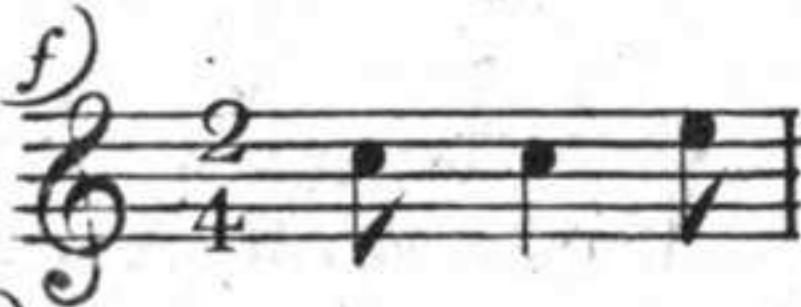
2" 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

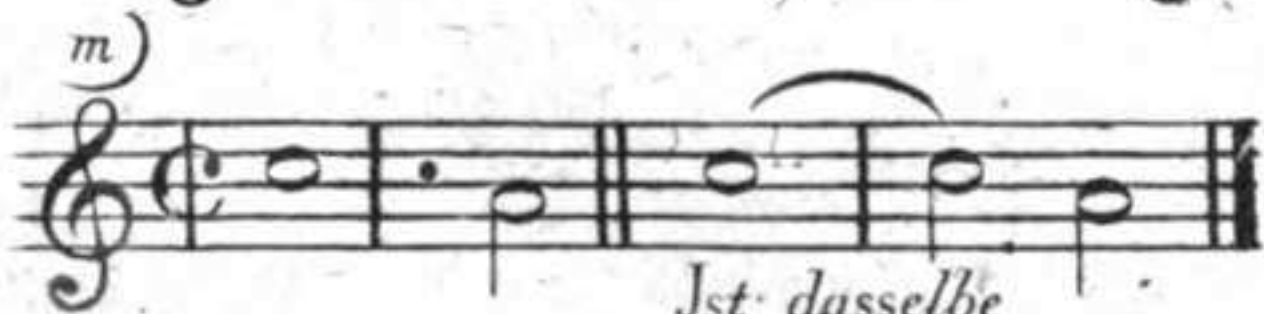
g) 

h) 

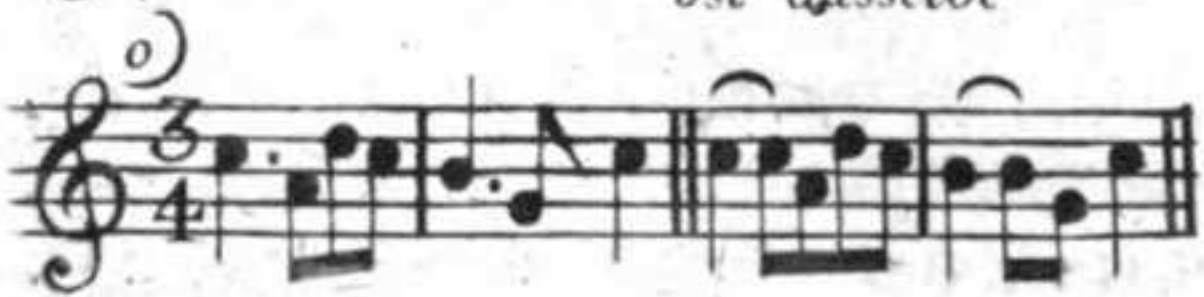
i) 

k) 

l) 

m)   
 Ist dasselbe

n) 

o) 

p) 

In langsamen Stücken kann der Punkt Anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht werden, um sicherer im Takte zu bleiben. Wenn man sich aber im Takte schon festgesetzt hat; so wird der Punkt stille an die Note gehalten und niemals durch einen Nachdruck unterschieden. (S. a.)

In geschwinden Stücken wird der Bogen bei jedem Punkte ein wenig aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgefordert und springend vorgetragen. (S. b.)

Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punkt noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert, wenn anders der Vortrag nicht zu schläfrig ausfallen soll. Wenn hier (S. c.) der Punkt in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es schläfrig klingen. In solchem Falle nun muß man die punktirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushaltens aber muß man der nach dem Punkte folgenden Note entziehen.

Man halte demnach in dem jetzt beigebrachten Exempel die Note e mit ihrem Punkte länger, die f Note aber nehme man mit einem kurzen Striche so spät, daß die erste der vier g Noten dem richtigen Zeitmaße nach so gleich darauf komme. Der Punkt soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenem fast allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Punktes die Musik gar leicht in das Geschwinde verfällt. Zuweilen wird eine längere Aushaltung des Punktes vorgeschrieben und mit zwei Punkten bezeichnet. (S. d.)

Der Schüler muß die mit Punkten und kleinen Pausen unter einander vermischten Noten in die Viertel recht abzutheilen wissen. Man muß ihm unterschiedliche Taktarten vorlegen, und ihn nicht weiter gehen lassen, bis er alles jetzt Vorgetragene aus dem Grunde versteht. Der Lehrmeister thut wohl, wenn er dem Anfänger verschiedene Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Taktes aufschreibt, und um es begreiflicher zu machen, jedes Viertel genau unter das andere setzt.

Hier ist ein Muster über den geraden Takt, welches der Schüler für jetzt nur studiren, und alsdann erst geigen muß, wenn er das Hauptstück von der Strichart erlernt hat.

NB. Hieher gehört die am Ende folgende Tabelle.

Außer diesem Zeitmaße, dessen Eintheilung und Zeichen, kommt nun noch die Bewegung selbst, d. i. wie geschwind oder langsam das Zeitmaß genommen werden soll, in Betrachtung. Dieselbe Melodie kann geschwinde oder langsamer vorgetragen werden. Die richtige Bewegung wird der erfahrene Musiker leicht aus dem ganzen Gange und Charakter des Stückes errathen, und auch schon der Anfänger fühlt es, wenn ein rascher Tanz zu langsam, oder eine sanfte, zärtliche Melodie zu rasch gespielt wird. Die Ueberschriften der Stücke: Allegro, Andante, Adagio u. s. w. die weiter unten erklärt werden, suchen diese Bewegung zu bestimmen.

Man muß bei der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe sparen, ihm den Takt recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich seyn, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Takte führet; alsdann aber ihm Stücke von verschiedener Taktart und abwechselnder Bewegung vorspielt, und den Lehrling den Takt ganz allein dazu schlagen läßt, um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung versteht. Man lehre ihn also vorher jedes Viertel des Taktes mit Ernst, mit Gleichheit richtig angeben, ausdrücken und unterscheiden, hernach wird er die Violine mit Nutzen in die Hand nehmen.

Man gewöhne die Anfänger auch nicht an das beständige Abzählen der Achtelnoten. Wie ist es möglich, daß einer, der sich so verwöhnt hat, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaße fortkomme? Ja noch ärger ist es, wenn er alle Viertelnoten, und sogar auch die halben Noten, in Achtel in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogens unterscheidet, oder gar mit dem Fuße so viele Schläge niedersößt! Das mag im Anfange zuweilen nöthig seyn, allein dergleichen Gewohnheiten bleiben oft, und der Schüler verläßt sich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne diese Abzählung keinen Takt richtig wegspielen kann. Man muß ihm also erst die Viertel recht

beizubringen suchen, und alsdann die Unterweisung dahin einrichten, daß der Anfänger jedes Viertel mit genauer Gleichheit in Achtel, die Achtel in Sechzehntheile u. s. f. verändern kann. In dem folgenden Hauptstücke wird es durch Beispiele klarer gemacht werden.

Mancher Lehrling versteht zwar die Eintheilung; aber er bleibt nicht in der angefangenen Bewegung. Man sehe hierbei auf das Temperament des Schülers, sonst wird er verborben. Ein fröhlicher, lustiger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler und kalt sinniger hingegen wird immer zögern. Man kann solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegenarbeiten. Den Feurigen kann man mit langsamen Stücken zurückhalten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßigen; den langsamen und schläfrigen Spieler aber kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern.

Ueberhaupt soll man einem Anfänger nichts Schweres vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menuetten oder andere melodische Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn Anfangs Mittelstimmen von Concerten, worin Pausen sind, oder auch fugirte und solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, spielen und folglich zeigen muß, ob er die ihm vorgetragenen Regeln verstehe oder nicht. Widrigensfalls wird er sich gewöhnen, alles nach dem Gehör obenhin zu spielen.

Der Schüler muß sich besonders befeißigen, alles was er spielt, in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bei vielen Musikern findet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muß sich also gleich Anfangs in eine gewisse Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet, die darin vorkommenden stärkeren Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält, das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo herauszubringen.

Zu den musikalischen Zeichen sind noch folgende zu rechnen und hier zu erklären: das Verbindungszeichen. Es hat die Gestalt eines kleinen Bogens, welcher über mehrere Noten weggeht und bedeutet, daß diese alle auf einem

Bogenstriche zusammengenommen werden sollen. Das heißt: Schleifen. Es ist das Gegentheil vom Stoßen, welches mit einem kleinen Striche auf der Note bezeichnet wird. (S. a.)

Wenn unter diesem Bogen über die Noten noch Punkte gesetzt sind, so sollen diese Noten nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bei jeder Note angebrachten Nachdruck etwas von einander abgesondert vorgetragen werden. (S. b.) Sind aber anstatt der Punkte kleine Striche gesetzt, so wird bei jeder Note der Bogen ein wenig aufgehoben; folglich müssen alle die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten zwar an einem Bogenstriche, doch von einander getrennt gespielt werden. (S. c.) Die erste Note dieses Exempels kommt auf den Abstrich; die übrigen drei aber werden mit jedesmaliger kleiner Erhebung des Bogens und mit einem starken Abstoße von einander abgesondert im Hinaufstriche gespielt.

Dieses Verbindungszeichen wird auch nicht selten über die letzte Note des einen, und über die erste Note des andern Taktes gezogen. Sind die beiden Noten in einem Tone, so werden sie so zusammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. (S. d.) Eben so, als wenn es also hieße (S. e.) Wenn man einmal im Tempo sicher ist, dann muß die zweite Note, welche an die erste gehalten wird, nicht durch einen Nachdruck unterschieden, sondern beide ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu spielen pflegt. Man hüte sich die zweite Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dies ist ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaaß aus seiner Gleichheit gebracht wird und in das Geschwinde verfällt.

Wenn ein halber Cirkel (Formate) über einer Note allein steht, die über sich einen Punkt hat: so ist es ein Zeichen des beliebigen Aushaltens. (S. f.) Ein solches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muß es nicht zu kurz und nicht lang, sondern mit guter Beurtheilung geschehen. Alle die Mitspielenden müssen einander beobachten: um sowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden, als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es ist hierbei zu merken, daß man den Ton der Instrumente recht ausdönen und verrauschen lasse, ehe man wieder zu spielen anfängt; auch daß man dahin sehe, daß alle Stimmen in gehörigem Takte wieder anfangen, wobei man besonders sich nach dem Anführer zu richten hat. Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner *la Corona* nennen) über oder unter einer kleinen oder großen Pause steht, so wird bei der kleinen etwas mehr, als es die Ausrechnung im Takte erforderte, inne gehalten (S. g.): hingegen wird eine ganze Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten, als sie eigentlich gelten sollte. (S. h.)

Man sehe fleißig auf den Anführer, der den Takt angiebt: denn dergleichen Sachen kommen auf den guten Geschmack und eine richtige Beurtheilung an.

Noten, deren jede mit einem eigenen Striche abgestoßen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen werden sollen, werden durch kleine Striche oder Punkte über oder unter den Noten angezeigt. (S. i.) Die Striche zeigen ein kürzeres Abstoßen an, als die Punkte.

Der kleine Buchstabe *t.* oder auch *tr.* über einer Note zeigt einen Triller an. (S. k.) Was ein Triller ist, wird an seinem Orte weitläufig abgehandelt werden.

Bei Stücken, die in zwei Theile getheilet sind, welche wiederholt werden sollen, wird das Ende jedes Theiles, und die Wiederholung desselben mit zwei Strichen bemerkt, die Punkte oder kleine Nebenstriche haben. (S. l.)

Wenn aber nur einer oder der andere Takt zu wiederholen ist; so wird es also angezeigt: (S. m.) Was zwischen solchen Strichen eingeschlossen ist, wird wiederholt.

Die kleinen Noten, welche man vor den gewöhnlichen Noten sieht, sind die sogenannten Vorschläge (*Appoggiature*), die nicht zum Takt gerechnet werden. Wir werden sie besonders abhandeln. Sie sehen also aus: (S. n.)

In diesem Exempel sind anfangs nur zwei Sechzehntelnoten, folglich nur ein halbes Viertel; und dennoch folget der Taktstrich. Dies heißt man einen Auftakt, welcher gleichsam den Eingang der Melodie macht. Dieser Auftakt hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten. (S. o.)

Am dem Ende einer musikalischen Zeile sieht man zuweilen dieses Zeichen (S. p.), welches der *Custos musicus* genannt und nur hingesezt wird, die erste Note der folgenden Zeile anzumerken, und hierdurch, besonders in geschwinden Stücken, dem Auge einigermaßen zu Hilfe zu kommen.

*a*

*b*

*c*

*d*

*e*

*f*

*g*

*h*

*i*

*k*

*l*

*m*

*n*

*o*

*p*

Die gewöhnlichsten musikalischen Kunstwörter sind folgende:

*Presto*, heißt geschwind. *Allegro assai*, sehr hurtig.

*Prestissimo*, zeigt das geschwindeste Tempo an, und *Presto assai* ist fast eben dies. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaße wird ein leichter und kurzer Bogenstrich erfordert.

*Molto* (viel) *Allegro*, ist etwas weniger als *Allegro assai*, doch ist es noch geschwinder als

*Allegro*, hurtig, welches zwar ein rasches, doch nicht übereiltes Tempo anzeigt; besonders wenn es durch Beiwörter gemäßiget wird, als da sind:

*Allegro, ma non tanto*, (nicht zu sehr), oder *non troppo*, oder *moderato*, welches anzeigt, daß man es nicht übertreiben soll. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nicht so kurzer Strich erfordert, als bei dem geschwindesten Tempo.

*Allegretto*, ist etwas langsamer als *Allegro*, hat gemeinlich etwas Artiges und Scherzhaftes, und Vieles mit dem *Andante* gemein. Es muß also artig, tändelnd, und scherzhaft vorgetragen werden; welches man sowohl bei diesem als bei anderem Tempo durch das Wort: *Gustoso* deutlicher zu erkennen giebt.

*Vivace*, heißt lebhaft, und *Spiritoso*, bedeutet, daß man mit Geist und Leben spielen soll. *Animoso* ist fast eben dies. Alle drei Gattungen sind das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen.

*Moderato*, gemäßiget, bescheiden; nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben dies zeigt das Stück selbst am besten an, aus dessen Folge wir die Mäßigung erkennen müssen.

*Tempo comodo* (gemächlich) und *Tempo giusto* (in rechter Bewegung) führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns, daß wir das Stück in dem eigentlichen, seinem Charakter gemäßen Tempo spielen sollen. Wir müssen also die rechte Bewegung eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen.

*Sostenuto*, getragen, oder vielmehr zurückhalten und den Gesang nicht übertreiben. Man muß sich also in solchen Fällen eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang zusammenhängend vortragen.

*Maestoso*, erhaben, bedachtsam, und kräftig, nicht übereilt.

*Staccato* oder *staccato*, gestoßen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander absondern und mit einem kurzen Bogenstriche vortragen soll.

*Andante*, gehend, etwas langsam. Die Bewegung soll gehend, nicht laufend seyn; besonders wenn *ma un poco Allegretto* dabei steht.

*Lento* oder *Lentamente*, ganz gemächlich.

*Adagio*, langsam. *Adagio pesante*, schwermüthig; muß noch langsamer gespielt werden.

*Largo*, ein noch langsames Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit vorgetragen.

*Grave*, schwer, ernsthaft, folglich recht sehr langsam. Man muß durch einen langen, etwas schweren und sehr ernsthaften Bogenstrich, und durch das beständige Aushalten der unter einander abwechselnden Töne den Charakter eines solchen Stückes ausdrücken.

Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den jetzt erklärten beigefügt, um die Meinung des Componisten zu bezeichnen; als da sind:

*Cantabile*, singend. Das ist: der Vortrag soll singend seyn.

*Arioso*, melodisch, ist ohngefähr mit *Cantabile* eins.

*Amabile*, *Dolce*, *Soave*, bezeichnen alle einen angenehmen, süßen und lieblichen Vortrag: wobei man den Ton mäßigen, und nicht mit dem Bogen reißen, sondern mit Abwechslung des Schwachen und Halbstarcken dem Stücke seinen Ausdruck geben soll.

*Mesto*, betrübt, bedeutet den Charakter der Traurigkeit.

*Affettuoso*, mit Empfindung, will, daß man den Affekt, der in dem Stücke liegt, auffuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend spielen soll.

*Piano* oder *p.* heißt schwach; und *forte* oder *f.* laut, stark.

*Fortissimo* oder *ff.* am stärksten. *Pianissimo* oder *pp.* am schwächsten.

*Poco forte* oder *pf.* ein wenig stark.

*Rinforzando* oder *rf.* verstärkt.

*Sforzando* oder *sf.* stark vorgetragen.

*Sotto voce*, mit leiser Stimme.



*Diminuendo*, vermindern.

*Mezzo* heißt halb. *Mezzo forte*, halb stark; *mezzo piano*, halb schwach.

*Più*, mehr, also *più forte*, stärker; *più piano*, schwächer, als das vorhergehende.

*Crescendo*, wachsend, auch  $\langle$ , bedeutet, daß die Stärke des Tons immer anwachsen soll.

*Decrescendo*, abnehmend, auch  $\rangle$ , hingegen zeigt an, daß die Stärke des Tons allmählig abnehmen soll.

*Pizzicato* bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit dem Finger, wie auf der Harfe, geschmetzelt, oder wie es einige nennen, gekneipt werden sollen. Man thut dies am besten mit dem Zeigefinger, und hüte sich, daß der Ton nicht schlecht und undeutlich werde. Den Daumen kann man alsdenn hierzu brauchen, wenn ganze Accorde zu nehmen sind.

*Col' Arco* heißt, mit dem Bogen. Es erinnert, daß man sich des Bogens wieder bedienen soll, wenn vorher *pizzicato* angezeigt war.

*Da Capo*, vom Anfange, zeigt an, daß man das Stück vom Anfange wiederholen müsse. Wenn aber *Dal Segno*, von dem Zeichen, dabei steht, so wird man auch ein Zeichen beigefügt finden, welches auf den Ort hinweist, wo man die Wiederholung anfangen muß.

Die zwei Buchstaben *V. S.*, *Volte subito*, oder auch nur das Wort *Volte*, heißen: Man wende das Blatt geschwind um.

*Ad libitum*, nach Willkühr, nicht strenge nach dem Takte vorzutragen.

*A Tempo*, nach dem Takte.

*Con Sordini*, mit dem Dämpfer. Dämpfer sind kleine Aufsätze von Holz, Stahl oder Messing gemacht, die auf den Steg der Geige gesteckt werden, um den Ton zu dämpfen und hierdurch etwas Stilles und Trauriges besser auszudrücken. Man thut gut, wenn man bei dem Gebrauche der *Sordini* sich hütet die leeren Saiten zu nehmen: denn sie schreien gegen die gegriffenen Töne zu sehr, und verursachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

## Zweites Hauptstück.

### Von der Haltung der Geige und des Bogens.

Die Geige wird in die linke Hand, der Bogen mit der rechten Hand genommen. Die Geige ruht unter dem Kinn am Halse auf dem Schlüsselbein der linken Schulter, der Hals derselben aber in der linken Hand.

Man hat bei der Haltung der Violine auf zweierlei zu sehen: erstlich darauf, daß das Instrument fest genug liege, und nicht wackele oder entfalle, indem die linke Hand sich auf dem Griffbret hin und her bewegt; zweitens darauf, daß der linke Arm und die Hand eine solche Stellung haben, daß die Finger sich leicht und frei bewegen und alle Töne wohl erreichen können.

Die bequemste Art ist folgende: Man setze die Violine so an den Hals, daß sie auf dem Schlüsselbein der linken Schulter ruht, und auf der Seite, auf welcher die E-Saite ist, von dem Kinn ein wenig gehalten wird. (Es ist gerade nicht fehlerhaft, sie auf der andern Seite, bei der G-Saite mit dem Kinn zu halten, und Einigen scheint dies bequemer). Dadurch wird die Violine auch bei der stärksten Bewegung der hinauf- und herabgehenden Hand an ihrem Orte unverrückt bleiben. Den Theil der Violine, wo die E-Saite liegt, muß man etwas mehr gegen die Brust herabsenken, um zu verhindern, daß der rechte Arm, wenn auf der G-Saite zu spielen ist, sich nicht zu sehr erheben muß.

Der Hals der Violine muß zwischen den Daumen und Zeigefinger so genommen werden, daß er an einer Seite an den Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an den obern Theil des Daumengliedes anschließt; den Theil der Hand aber, der unten zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger ist, niemals berühre. Der Daumen muß nicht zu viel über das Griffbret hervorstecken: sonst hindert er im Spielen, und benimmt der G-Saite den Klang. Er muß auch mehr vorwärts gegen den zweiten und dritten Finger, als zurück gegen den ersten gehalten werden, weil dadurch die

Hand mehr Freiheit sich auszudehnen erlangt. Am besten ist es, wenn er dem F oder Fis auf der D-Saite gegenüber steht. Der hintere Theil der Hand gegen den Arm zu muß frei bleiben, und die Violine muß nicht darauf liegen: denn hierdurch würde der dritte und vierte Finger gehindert sich auszustrecken. Um sich eine gute Lage der Hand anzugewöhnen, bediene man sich folgenden Vortheils. Man setze den ersten Finger auf das f der E-Saite, den zweiten auf das c der A-Saite, den dritten auf das g der D-Saite, und den vierten oder kleinen Finger auf das d der G-Saite, doch so, daß keiner aufgehoben werde, bis nicht alle vier Finger richtig und zugleich auf dem vorgeschriebenen Platze stehen. Man bemühe sich alsdann bald den ersten, bald den dritten, bald den zweiten, bald den vierten aufzuheben und gleich wieder niederzusetzen, doch ohne die andern drei von ihrem Orte wegzulassen. Man hebe aber den Finger nur so viel auf, daß er die Saite nicht berühre: und man wird sehen, daß diese Übung der kürzeste Weg ist, die wahre Stellung der Hand zu erlernen, und daß man sich hierdurch wohl vorbereitet, künftig die Doppelgriffe rein vorzutragen.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile, nicht zu weit von dem Frosch zwischen dem Daumen und den drei nächsten Fingern, nicht steif, sondern leicht und ungezwungen in die Hand genommen. Der Daumen und der erste Finger thun bei der Verstärkung und Verminderung das meiste; doch auch der kleine Finger soll am Bogen liegen bleiben: weil er zur Mäßigung des Bogenstriches durch das Anhalten und Nachlassen vieles beiträgt. Hauptsächlich ruht der Bogen zwischen der Spitze des Daumens und dem ersten Gliede des Zeigefingers und des Mittelfingers. Man muß den Zeigefinger nicht zu sehr dabei ausstrecken und von den übrigen entfernen. Denn dadurch wird die Hand steif, und der Bogenstrich schwer, plump und ungeschickt, da er mit dem ganzen Arme gemacht wird.

Hat der Schüler dies wohl begriffen, so mag er die im ersten Hauptstücke eingerückte Tonleiter oder A, B, C, unter beständiger Beobachtung folgender Regeln zu spielen den Anfang machen.

Erstens muß man die Geige mit der Hand weder zu hoch noch zu niedrig halten. Es ist am besten, wenn die Schnecke der Violine dem Kinn oder dem Halse ohngefähr gleich steht: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, daß die Schnecke der Brust gleich komme. Man thut wohl, wenn man die Noten, die man spielen will, nicht zu niedrig vor sich hinleget, damit man sich nicht niederbeugen muß, sondern vielmehr den Leib gerade halten kann. Man gewöhne sich beim Spielen überhaupt, gerade, ungezwungen und fest zu stehen.

Zweitens lege man den Bogen so auf die Saite, daß die Haare desselben ein wenig nach dem Stege, der Bogenstock hingegen ein wenig nach der andern Seite sich neigen. Aber nur ein wenig, sonst verliert der Ton seine Kraft.

Drittens muß der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführt werden. Man bewege das Achselgelenk wenig, das Ellenbogengelenk stärker, das Handgelenk aber natürlich und ungezwungen. Will der Schüler den Ellenbogen nicht biegen und geigt mit steifem Arm und starker Bewegung der Achsel, so stelle man ihn mit dem rechten Arme nahe an eine Wand; er wird diesen, indem er den Ellenbogen gegen die Wand stößt, gewiß biegen lernen. Man biege die Hand natürlich und ungezwungen, nicht mehr und nicht weniger, als der Gang des Bogens es erfordert. Uebrigens merke man sich, daß die Hand, ja vielmehr der Daumen und der Zeigefinger bei der Mäßigung des Tons das meiste thun müssen.

Viertens muß man sich gleich Anfangs an einen langen, unabgesehten, sanften und fließenden Bogenstrich gewöhnen. Man muß nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewissen schnellen Strichen, die kaum die Saite berühren, fortgeigen; sondern allezeit einen kräftigen Ton aus dem Instrument ziehen.

Fünftens muß der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbret, bald aber herunter an den Steg, oder mit dem Bogen der Quere geigen; sondern den Bogen nicht weit vom Stege gerade und in einer beständigen Gleichheit führen, und durch ein gemäßigtetes Andrücken und Nachlassen den guten und reinlichen Ton suchen und mit Eifer zu erhalten sich befeßen.

Sechstens müssen die Finger über den Saiten gekrümmt, und die Spitzen derselben von oben herab stark niedergedrückt werden. Sind die Saiten nicht wohl niedergedrückt: so klingen sie nicht reinlich. Man sey nicht zu weichlich und lasse sich durch den kleinen Schmerz, den die Finger anfänglich leiden, nicht abschrecken.

Siebentens merke man sich als eine Hauptregel, daß man die Finger, die einmal liegen, so lange unverrückt liegen lasse, bis man sie, durch die beständige Abwechslung der Noten aufzuheben gezwungen wird, und dann lasse man sie gerade über dem vorher gegriffenen Tone stehen. Man hüte sich, einen oder mehr Finger in die Höhe zu strecken, beim Aufheben der Finger mit der Hand zu rücken, oder den kleinen oder noch mehr Finger unter den Hals der Violine zu stecken. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer beständigen Gleichheit und jeden Finger über seinem Tone, um hierdurch sowohl die Sicherheit im Greifen, als die Reinigkeit und Geschwindigkeit im Spielen zu erhalten.

Achtens muß die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verstehe ich: daß man die Violine nicht immer mit jedem Striche hin und her drehen soll, welches Lachen erregt. Ein vernünftiger Lehrmeister muß gleich Anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nachsiehet: denn nach und nach wird eine Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzugewöhnen ist. Es giebt eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten sind: das Bewegen der Violine; das Hin- und Herdrehen des Leibes oder Kopfes; Beziehungen des Mundes oder andere Grimassen mit dem Gesichte; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem, besonders beim Spielen einer oder der andern schweren Stelle; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, besonders des Ellenbogens; und jede Bewegung des ganzen Leibes; alles dies sind üble Gewohnheiten, die dem Zuhörer unangenehm oder lächerlich werden.

Unter genauer Beobachtung der jetzt gegebenen Regeln muß der Lehrling die Tonleiter oder Scala, (das musikalische A, B, C,) zu spielen anfangen, und damit so lange fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler wegzugeigen im Stande ist. Es ist ein großer Fehler, wenn man hierauf nicht Zeit und Geduld genug anwendet; sondern zu schnell weiter geht und kleine Stücke zu spielen anfängt, ehe man die Lage der Töne durch öfteres Spielen der Scala sich wohl bekannt gemacht hat. Wer nicht durch fleißiges Spielen der Tonleitern es dahin bringet, daß ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger so, wie es jeder Ton erfordert, schon natürlich ist, der wird allezeit Gefahr laufen, falsch und ungewiß zu greifen.

Weil der erste Finger natürlich immer vorwärts strebt, so pflegen Anfänger anstatt des f mit dem ersten Finger auf der E-Saite allemal fis zu nehmen. Hat sich nun der Schüler angewöhnt, durch das Zurückziehen des ersten Fingers dieses f rein zu greifen: so wird er bei h mit dem ersten Finger auf der A-Saite, und bei e mit dem ersten Finger auf der D-Saite aus Gewohnheit auch zurück greifen wollen; da doch diese zwei Töne dem f auf der E-Saite nicht gegenüber liegen, sondern um einen halben Ton höher müssen gegriffen werden. Der Lehrmeister muß demnach bei der Unterweisung besonders auf dergleichen Dinge sehen. Ja es wird nothwendig seyn, den Schüler so lange aus dem C-Ton spielen zu lassen, bis er die in diesem Tone liegenden ganzen und halben Töne rein zu greifen weiß: sonst wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiß und falsch zu greifen, nimmermehr abhelfen.

Der Schüler muß angeführt werden, selbst hören zu lernen, ob er rein greift oder nicht. Er muß sein Gehör bilden. Es ist zu nichts nütze, wenn einige Lehrer den Ort eines jeden Tones mit einem Einschnitte oder mit einem Ritz auf dem Griffbrette bemerken. Hat der Schüler musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Mittel bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich.

Noch ist zu merken, daß ein Anfänger allezeit ernstlich, mit Kraft, stark und laut geigen, niemals schwach und stille spielen, noch weniger aber mit der Violine unter dem Arme tänzeln soll. Anfangs beleidigt freilich das Rauhe eines starken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren. Allein mit Zeit und Geduld wird sich das Rauhe des Klanges verlieren, und man wird auch bei der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.

## Drittes Hauptstück.

Von den verschiedenen Tonarten und Tonleitern, und wie sie auf der Violine zu greifen sind.

Man nimmt jetzt nur zwei Tonarten an, die weiche und die harte, (den Moll- und den Dur-Ton). Man unterscheidet und erkennt sie an der Terz: die Terz aber ist der dritte Ton von dem Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es gesetzt ist. Die letzte Note eines Stückes zeigt gemeiniglich den Ton des Stückes an, und die Vorzeichnung (die vor dem Stücke gesetzten  $\sharp$  oder  $b$ ) bestimmen die Terz des Tones. Ist die Terz groß, so ist es die harte Tonart (dur): ist aber die Terz klein, so ist es die weiche (moll). (S. a.) Hier sehen wir, daß dieses Exempel im  $d$  schließt.  $f$  ist von dem  $d$  der dritte Ton, folglich die Terz. Es ist aber das natürliche  $f$ , denn wir sehen, daß kein Erhöhungszeichen voraussteht: also geht dieses Exempel aus der weichen Tonart, oder aus  $D$  moll, weil es die kleine Terz hat.

Der Durton hat die größere Terz. (S. b.) Dieses Exempel schließt auch in  $d$ ; allein es ist ein Kreuz im  $f$ , und eins im  $e$  angebracht. Es ist also dieses Exempel in der harten Tonart oder  $D$  dur gesetzt, weil das  $f$  die große Terz vom  $d$  ist.

Jede Tonleiter besteht, wenn man von dem Grundton bis zur Oktave heraufsteigt, aus sieben Haupttönen. Jede harte Tonart hat also vom Grundtone gerechnet, in ihrer Tonleiter folgende Intervalle: Die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte und reine Quinte, die große Sexte und die große Septime. Jeder Mollton oder jede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die große Sekunde und kleine Terz, die reine Quarte und reine Quinte, die kleine Sexte und kleine Septime: obwohl man heut zu Tage besser im Aufsteigen die große Sexte und große Septime, und nur im Herabsteigen die kleine Sexte und kleine Septime braucht.

Die oben stehenden Intervalle eines Durtones liegen in der Tonleiter des  $C$  dur natürlich, d. h. man darf keinen Ton durch  $\sharp$  oder  $b$  verändern.  $C$  dur hat folglich keine Vorzeichnung. Die absteigenden Intervalle der weichen Tonart findet man in der diatonischen Scala des  $A$  moll, welches auch keiner Vorzeichnung bedarf: die übrigen Gattungen der Dur- und Molltöne aber müssen erst durch  $\sharp$  und  $b$  gebildet werden. (S. c.) Hier liegen die Intervalle eines Durtones in der diatonischen Tonleiter. Diatonisch heißt die Tonleiter, die nur aus den sieben Haupttönen besteht, zum Unterschied von der chromatischen, die durch alle ganzen und halben Töne nach der Reihe fortschreitet.

Weil nun hieraus folget, daß man aus den neben dem Schlüssel stehenden  $\sharp$  oder  $b$ , nebst der Schlüsselnote, die Tonart eines jeden Stückes erkennen muß: so will ich hier die Bezeichnung aller Gattungen der Moll- und Durtonen hersehen, wo zwei gleichbezeichnete Tonarten unter einander zu sehen sind. Man wird aber wohl leicht begreifen, daß z. E. ein im  $c$  stehendes  $\sharp$  durch alle  $c$  der hohen, mittlern und tiefen Oktave, und ein im  $h$  stehendes  $b$  durch alle  $h$  der hohen, mittlern und tiefen Oktave u. s. f. zu verstehen ist. (S. d.)

Der von einem Durtone um eine Terz abwärts stehende Ton ist also der Grundton eines Molltons, und beide sind gleich bezeichnet. Z. E. Die letzte Tonart hier ist  $f$  (dur); die Terz abwärts aber ist  $d$  (moll), und beide haben ein  $b$  vor  $h$  vorgezeichnet, um dadurch die nöthigen Intervalle und folglich die Tonart zu bilden.

Es ist einem Violinisten nothwendig, nicht nur die große und kleine Terz zu kennen, sondern auch den Unterschied der Intervalle zu verstehen, besonders wegen der Vorschläge und anderer willkürlichen Auszierungen. Ich will demnach alle die einfachen, größern und kleinern, wohl- und übellautenden Intervalle hersehen. Die unten stehende Note soll den Grundton vorstellen, von welcher man nach der obern Note zählen muß. (S. e.)

a) b) 17

C dur. D dur. F dur.

2.) TONLEITERN.

C dur G dur D dur A dur  
 A moll E moll H moll Fis moll  
 E dur H dur Fis dur (ist gleichlautend mit Gesd.)  
 Cis moll Gis moll Dis moll  
 Ges dur Des dur As dur  
 Es moll B moll F moll  
 Es dur B dur F dur  
 C moll G moll D moll

e) INTERVALLE.

Primen Sekunden Terzen  
 reine oder Einklang vergrösserte kleine grosse übermässige verminderte kleine gross übermässige

Quarten Quinten Sexten  
 verminderte reine übermässige verminderte reine übermässige kleine grosse übermässige

Septimen Octaven  
 verminderte kleine grosse verminderte reine

Diese vorhergehenden heißt man die einfachen Intervalle. Geht es nun immer höher, so folgen alsdann die zusammengesetzten Intervalle. (S. a.) Die Intervalle auf der 10ten Stufe werden Decimen, die auf der 11ten Undecimen &c. genannt. Sie sind in Absicht auf ihren Standpunkt nichts anders, als Oktaven von der Terz, Quarte &c. Bei noch weiter zusammengesetzten Intervallen wird die Benennung der einfachen beibehalten.

Damit nun ein Anfänger alle Intervalle sich recht bekannt mache, und rein spielen lerne; so folgen ein Paar Tonleitern zur Übung, deren eine durch die *b*, die andere durch die  $\sharp$  führet. (S. b.) Die Finger sind durch die Ziffern angezeigt; die ungezeichneten Noten werden auf der bloßen Saite gespielt, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zweiten Tonleiter das  $D \sharp$ ,  $A \sharp$ , und  $E \sharp$  mit dem vierten Finger auf der vorhergehenden Saite sollen gegriffen werden. Es ist wahr, einige nehmen diese 3 Noten mit dem ersten Finger auf der eigentlichen Saite, und es läßt sich zuweilen gar wohl thun. Aber in geschwinden Stücken, und besonders wenn die nächsten Noten *e*, *h*, oder *f* gleich darauf folgen, ist es nicht thunlich: weil der erste Finger in solchem Falle zu geschwind gleich nach einander kömmt. Man versuche es. (S. c.) Wer sieht nicht, daß es zu beschwerlich fällt, im geschwinden Tempo den ersten Finger hier bey drei Noten nach einander zu brauchen? Man nehme also *dis*, *ais* und *eis* mit dem vierten Finger auf der nebenstehenden tiefern Saite. (S. d.)

Es kann dem Anfänger nicht genug empfohlen werden, daß er sich übe, auch das bloße *D*, *A* und *E* mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Saite zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher; denn die leeren Saiten klingen stärker als die gegriffenen; und der kleine Finger wird brauchbarer und geschickter, welchen man den übrigen Fingern gleich stark zu machen, sich allezeit bemühen soll. Den kleinen Finger fleißig zu üben, kann dem Anfänger nicht genug empfohlen werden.

Wenn man nun alles, was jetzt gesagt worden, recht versteht; so spiele man die ersten fünf Linien der am Ende stehenden Tabelle, um in einem recht gleichen Zeitmaße die richtige Eintheilung der halben Noten in Viertel, der Viertel in Achtel, der Achtel in Sechzehntheile, u. s. f. in die Übung zu bringen. Alsdann wiederhole man die Lehre von dem Punkte in dem ersten Hauptstücke. Endlich nehme man alle in diesem dritten Hauptstücke befindlichen Tonleitern vor sich, und lerne sie rein und richtig spielen. Man fange bei *C* dur und *A* moll an, und fahre durch die Tonleitern bis auf sechs  $\sharp$  fort: dann nehme man auch die zuletzt stehenden zwey Tonleitern *F* dur und *D* moll zum Anfange der mit *b* vorgezeichneten Tonarten, und spiele bis auf die sechs *b* zurück.

Zum Beschlusse dieses Hauptstücks will ich noch ein kleines Exempel hersetzen, welches man mit großem Nutzen üben wird, weil viele Noten darin sind, die gleich nach einander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müssen gegriffen werden. Diese Noten sind mit \* bezeichnet. (S. e.)

## Viertes Hauptstück.

### Vom Herunterstrich und Aufstrich.

Der Bogen wird beim Spielen abwechselnd auf den Saiten heruntergezogen und wieder aufwärts geschoben. Das erste heißt der Herunterstrich oder Abstrich, das andere der Aufstrich. Es ist sehr nöthig, daß der Anfänger beide Striche wohl führen und besonders mit beiden leicht und ohne Hinderniß wechseln lerne. Die Fertigkeit im Bogen ist eben so nöthig, als die Fertigkeit in den Fingern. (Von der Mannigfaltigkeit der Strichart wird unten im 7ten Hauptstücke weiter gehandelt werden.)

Es ist zwischen dem Aufstrich und Abstrich der natürliche Unterschied, daß erstlich der Herunterstrich leichter und sicherer gemacht wird, und daher auch an sich einen stärkern, kräftigern und festern Ton giebt, als der Aufstrich; und zweitens, daß bei einer gewissen Folge der Töne der eine oder der andere leichter gebraucht werden kann. Im gleichen Zeitmaße, (dem  $\frac{1}{4}$  und  $\frac{1}{2}$  Takt) heißt das erste Viertel, welches immer einen kleinen Nachdruck fühlbar macht, desgleichen

das 3te Viertel, die gute Taktzeit — das 2te und 4te hingegen die schlechte Taktzeit. Man kann das erste und zweite Viertel, desgleichen das 3te und 4te Viertel mit einer langen und kurzen Silbe vergleichen, welche abwechseln. In dieser Taktart pflegt man die gute Taktzeit wo möglich mit dem Herunterstrich, die schlechte aber, weil sie schwächer klingen darf, mit dem Aufstrich zu nehmen. Bei einer geraden Notenzahl, als 4 Vierteln, 4 Achteln, 2 Achteln, 4 Sechzehnteilen u. s. w. in einem Takt hat der Strich keine Schwierigkeit; man fängt mit dem Herunterstriche an, und wechselt bei jeder folgenden Note mit den Auf- und Abstrich ab, wie in dem folgenden Beispiel. (S. f.) Ist aber die Zahl der Noten, wie gewöhnlich, ungerade, wechseln Viertel mit Achteln, Triolen, Pausen u. s. w. ab: so wird es schwieriger, immer den Herunterstrich für die gute Taktzeit oder für gleiche Noten (4 Achtel oder 4 Sechzehnteile) zu treffen. Es sollen darüber die gewöhnlichen und nöthigsten Regeln folgen. Doch ist bei diesen Regeln ein für allemal zu merken: 1) daß jede derselben auch ihre Ausnahmen leidet, die ein geschickter Spieler bald von selbst finden lernt. 2) Daß man sich jederzeit üben müsse, beide Striche vollkommen gut und wo möglich gleich zu führen. 3) Daß man sich nicht zu slavisch an den Herunterstrich oder den Aufstrich bei gewissen Noten und Figuren binden müsse, sondern sie mit beiderlei Strichen üben soll, damit man bei dem Vortrage sich mit beiden zu behelfen weiß, und nicht bei einer zufälligen Verwechslung stockt und in Verlegenheit kommt. Man hat in den Beispielen die beiden Striche durch Zeichen bemerkt. (S. g.)

Octave  
übermässige

Nonen  
kleine grosse übermässige

G-Saite D-Saite A-Saite E-Saite

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

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

d) Auf G, auf D, auf A.

e) f) ↓ ↑

↓ Abstrich. ↑ Aufstrich.

## 1.

Die erste Regel ist: man fange jeden vollen Takt mit dem Herunterstrich an; wenn auch dieser zweimal nach einander folgen sollte. (S. a.) Man erhält durch diese Übung die Fertigkeit, den Bogen geschwind zu ändern.

## 2.

Nach jeder kleinen Pause (S. b.) muß, wenn sie am Anfange eines Viertels steht, der Aufstrich gebraucht werden. (S. c.)

## 3.

Wenn aber die Achtelpause ein ganzes Takttheil vorstellet, wie im  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$  Takt, u. s. w., so wird die darauf kommende Note herabgestrichen. (S. d.)

## 4.

In dem Allabreve wird die Viertelpause nur als ein halbes Takttheil betrachtet. Wenn sie also am Anfange eines Viertels steht, so muß die darauf folgende Note mit dem Hinaufstriche genommen werden. (S. e.) Dieses geschieht auch im halben und ganzen Tripeltakt. (S. f.)

## 5.

Das zweite und vierte Viertel wird meistens mit dem Aufstriche gespielt; besonders wenn in dem ersten und dritten Viertel eine Viertelpause steht. (S. h.)

## 6.

Jedes Viertel, wenn es aus zwei oder vier gleichen Noten, Achteln oder Sechzehntheilen besteht, wird mit dem Abstriche angefangen, es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaße. (S. h.)

## 7.

Das geschwinde Zeitmaß verstattet hier wieder eine Ausnahme. Denn im ersten der beiden vorigen Beispiele wird man besser, wenn das Tempo geschwind ist, die zwei e-Noten in einem Striche so nehmen, daß jede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterschieden wird. Eben also werden im geschwindesten Tempo die vier Sechzehntheile im zweiten und dritten Takte besser in einem Hinaufstriche zusammenschleift. (S. i.)

## 8.

Zwei Noten im zweiten und vierten Viertel, deren eine punktirt ist, werden beide mit dem Aufstriche, doch so zusammengenommen, daß, wenn der Punkt bei der ersten Note steht, der Bogen bei dem Punkte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden wird. (S. k.)

## 9.

Ist hingegen die letzte Note punktirt, und die erste abgekürzt: so werden beide mit einem schnellen Hinaufstriche zusammenschleift. (S. l.)

## 10.

Punktirte Noten (es seyen Achtel oder Sechzehntheile) kann man so vortragen, daß die lange mit dem Herab-, die kurze mit dem Aufstrich genommen wird, wenn nämlich die lange Note den Anfang macht. (S. m.)

Man kann aber auch immer 2 und 2, nämlich die lange und die darauf folgende kurze auf einen Bogenstrich nehmen, so daß man hinter der langen den Bogen stets ein wenig aufhebt und absetzt. Dies letztere wird besonders zur Übung empfohlen.

## 11.

Trifft aber von ohngefähr auf die erste solcher 4 punktirter Noten der Aufstrich; so werden die ersten zwei Noten in einem Striche zusammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgefondert vorgetragen, um hierdurch den Bogenstrich wieder in seine Ordnung zu bringen. (S. n.)

## 12.

Wenn vier Noten in einem Viertel sind, von denen die zweite und vierte punktirt ist, so werden allezeit zwei und zwei in einem Bogenstriche zusammengezogen. Man muß aber die punktirte Note weder zu geschwind nehmen, noch bei dem Punkte nachdrücken, sondern sie ganz gelind aushalten. (S. o.)

## 13.

Die letzte Note eines jeden Taktes, ja eines jeden Viertels, hat gemeiniglich den Aufstrich. (S. p.) Eben so hat auch der sogenannte Auftakt allezeit den Aufstrich. (S. q.)



This musical score consists of 15 systems of notation, each beginning with a lettered measure number (a through o). The notation is primarily in treble clef with a common time signature (C). The score includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *Presto*. The piece concludes with a final system labeled 'o'.

## 14.

Wenn drei ungleiche Noten in einem Viertel zusammenkommen, deren eine langsam und zwei geschwinder sind, so werden die zwei geschwinder in einem Bogenstriche zusammengeschleift; ist aber eine der zwei geschwinder punktiert, so werden sie zwar an einem Bogenstriche, doch abgestoßen vorgetragen. (S. a.) Diese Regel ist indessen nicht allgemein. Der Ausdruck im Vortrage erfordert manche Ausnahmen, wovon in der Folge (im 7ten Hauptstück) ein Mehreres. Auch giebt es Fälle, wo man sie aus Nothwendigkeit anders vortragen muß, um den Strich in Ordnung zu erhalten, oder wieder in Ordnung zu bringen.

## 15.

Wenn bei drei ungleichen Noten die zwei geschwinder oder kürzern voran stehen, nach der darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punkt folget; so muß man jede der zwei geschwinder Noten mit einem besondern Bogenstrich spielen. (S. b.)

## 16.

Man merke sich demnach als eine richtige Regel: Wenn bei einer langen und zwei kurzen Noten die erste der zwei kurzen mit dem Abstrich genommen wird; so wird jede derselben mit ihrem besondern Striche gespielt. (S. c.) Kommt aber die erste der zwei geschwinder Noten mit dem Hinaufstriche, so werden beide zusammengeschleift. (S. d.) Hier ist von beiden ein Exempel. Dies gilt von den Figuren, wo die lange Note vor den zwei kürzern steht; wie meistens in den Tripelacten.

## 17.

Die nach einer halben Note im geraden Takte unmittelbar folgende Note wird herabgestrichen. (S. e.)

## 18.

Wenn immer drei Noten, von denen die mittlere eine gebundene ist, auf einander folgen, so wechselt der Herunterstrich mit dem Aufstrich bei jeder Note ab. (S. f.) Oder in geschwinderen Noten. (S. g.) Man muß sich hierbei hüten, in die Mitte der längern Note keinen Nachdruck zu legen.

## 19.

Ist die Strichart durch ein Verbindungszeichen besonders vorgeschrieben, so muß man sie beobachten. (S. h.) Hier ist die zweite und dritte Note mit einander verbunden; sie werden also in einem Aufstriche zusammengeschleift.

## 20.

Wenn nur eine einzelne Figur dieser Art da steht, so thut man wohl, die lange mit der darauf folgenden kurzen Note auf einen Aufstrich — jedoch beide von einander abgesondert — zu nehmen, um mit dem Striche in Ordnung zu bleiben. (S. i.)

## 21.

Dies ist besonders dann nöthig, wenn die lange und die darauf folgende kurze Note nicht auf einer Saite liegen. (S. k.) Auch bei Noten, die auf einer Linie oder in einem Tone stehen. (S. l.)

## 22.

Steht anstatt der ersten Note eine Pause, so kann man den Herunterstrich anfangen und beide stoßen, oder man kann auch beide auf einen Aufstrich zusammennehmen. (S. m.)

## 23.

Wenn vor oder nach der längern gebundenen Note zwei kurze Noten stehen; so werden entweder die ersten zwei, oder die letzten zwei in einem Striche zusammengeschleift, um in vier Strichen den Takt zu vollenden. (S. n.)

## 24.

Ganze Reihen solcher gebundenen Noten werden alle, ohne Rücksicht auf die vorigen Regeln, wechselsweise mit dem Aufstriche und Abstriche fortgespielt. (S. o.)

## 25.

Ein Anfänger findet die größte Schwierigkeit in den Tripelacten. Denn da das Zeitmaaß ungleich ist, so fällt der Strich bei jedem Takte anders, und man muß besondere Regeln haben, um ihn immer wieder in Ordnung zu bringen. Eine Hauptregel mag seyn: wenn im Tripelact nur drei gleiche Noten vorkommen, so müssen allezeit von drei Noten zwei in einem Striche zusammen genommen werden, besonders wenn man im folgenden Takte geschwindere oder sonst vermischte Noten voraussieht. (S. p.)

## 26.

Man kann die ersten oder die letzten zwei Noten zusammenschleifen, oder auch auf einem Strich abstoßen. Beides kommt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geschmack und von einer richtigen

This page contains a handwritten musical score consisting of 13 staves, labeled 'a' through 'm'. The notation is written in treble clef and includes various time signatures such as 2/4, 3/4, and 3/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accented with up-bow or down-bow strokes. Some staves include dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is organized into several systems, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componist nicht vorgeschrieben hat. Doch kann einigermassen zur Regel dienen: daß man die nahe beisammen stehenden Noten schleifen, die von einander entfernten Noten aber mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen soll. (S. a.)

27.  
Ist etwa von ungefähr jede der drei Noten eines Tripeltaktes mit ihrem besondern Striche gespielt worden; so kann man den Strich in dem darauf folgenden Takte wieder in Ordnung bringen, indem man die beiden ersten Noten auf den Aufstrich schleift. (S. b.)

28.  
Wenn im  $\frac{3}{4}$  Takte nach drei Achtelnoten, deren jede mit ihrem besondern Striche ist genommen worden, im ersten Takttheil des folgenden Taktes zwei Noten stehen, in den zwei andern Takttheilen aber wieder zwei Achtelnoten sind; so werden die zwei Noten des ersten Takttheils in einem Hinaufstriche gespielt. (S. c.)

29.  
Wenn im ungleichen Takte immer Noten von einerlei Art — Viertel oder Achtel folgen, so braucht man den Herunterstrich und den Aufstrich wechselsweise. (S. d.) Bei der ersten Viertelnote des zweiten Taktes bekommt man zwar allezeit den Aufstrich; der Strich kommt aber gleich im dritten Takte wieder in seine Ordnung. Man kann das erste von den drei Vierteln oder Achteln mit dem Bogen ein wenig markiren, damit sich dieses mit dem Aufstrich so gut als mit dem Abstrich übe.

30.  
Wenn in dem  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  oder  $\frac{3}{2}$  Takte zwei Takttheile mit 4 Sechzehnthelnoten ausgefüllt sind, auf welche eine Achtelnote folget; so werden die 2 Viertel oder die 4 Sechzehnthelnoten in einem Herunterstriche zusammengezogen, besonders wenn das Tempo geschwind ist. (S. e.)

31.  
Im geschwindesten Zeitmaasse, besonders im  $\frac{3}{8}$  Takte, kann man solche Figuren auch in einem Striche zusammen nehmen. (S. f.)

32.  
Diese Figur ist umgekehrt: es stehet nämlich die Achtelnote vor den 4 Sechzehnthelnoten. In solchem Falle kann man die ersten zwei Sechzehnthelnoten in einem Aufstriche zusammen schleifen, und jede der zwei letzten mit ihrem besondern Striche spielen. (S. g.)

33.  
Oder man kann, wenn das Tempo sehr geschwind ist, die 4 Sechzehnthelnoten mit dem Aufstriche zusammenziehen. (S. h.)

Nun kann der Schüler die am Ende befindliche Tabelle völlig spielen lernen, um sich recht im Takte fest zu setzen. Hat er über den Strich einen Zweifel, so kann er sich in diesen Regeln Rath's erhalten. Uebrigens thut er wohl, wenn er die Tabelle nicht allein nach der Ordnung der Linien wegspielt, sondern auch den ersten Takt gleich nach einander durch alle Zeilen, alsdann den zweiten, den dritten, u. s. f. übet, um durch die beständige Abänderung der Figuren sich im Takte fest zu setzen.

Zur Uebung der vorgeschriebenen Strichregeln folgen ein paar Beispiele in verschiedenen Taktveränderungen. Das erste Beispiel besteht aus gleichen Noten, die anfänglich alle gestochen werden sollen. Hierbei ist darauf zu sehen, daß eine so lang als die andere, und alle im Ton sowohl als in der Geschwindigkeit vollkommen gleich werden. Man hüte sich zu eilen. Man spiele das Stück erst langsam, mit langen, anhaltenden, Bogenstrichen; und wenn das gehörig geübt ist, immer schneller, wobei man denn die Noten kürzer abstößt. Doch muß man durchaus alles gleich spielen und in der Bewegung enden, in der man angefangen hat. (S. i.)

In diesem und in allen den folgenden Exempeln ist eine zweite Violine als eine Unterstimme beigefügt: damit der Lehrmeister und der Schüler solche wechselsweise mit einander spielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen, so ist auf die Regeln des Striches durch Zahlen hingewiesen. Diese Zahlen zeigen die Nummer der Regel an, die man wegen der Strichart nachzusehen und zu bemerken hat. Wenn aber die Regel einmal angezeigt ist, so wird sie in dem nämlichen Exempel nicht wieder angemerkt. Nur dieses muß ich noch erinnern, daß der Lehrmeister diese vorgeschriebenen Beispiele seinem Schüler ja nicht vorspielt: denn hierdurch würde er sie nur nach dem Gehör, und nicht nach der Regel geigen lernen. Der Lehrer lasse ihn vielmehr jeden Takt des Stückes in die Vierteltheile eintheilen; nach diesem den Takt schlagen, und sage ihm, daß er zu gleicher Zeit, als er den Takt schlägt, die Abtheilung der Vierteltheile sich durch genaue Betrachtung des Stückes in Gedanken vorstelle. Nachher kann er zu spielen anfangen, wozu der Lehrmeister den Takt schlagen, und nur wo es die Noth erfordert, mit ihm geigen, die Unterstimme aber erst dazu spielen muß, wenn der Schüler die Oberstimme schon gut und rein spielen kann.

Hier folgen die Stücke zur Uebung, bei welchen es nicht auf musikalische Schönheiten, sondern bloß auf den Zweck der Uebung abgesehen ist. (S. Seite 26.)

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

# ÜBUNGSTÜCKE.

This musical score consists of 18 staves of music, organized into pairs. The notation includes treble clefs, various time signatures (C, 2/4, 3/4, 4/4), and complex rhythmic patterns such as sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes, and slurs are used to group notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#). The music is highly technical, focusing on rhythmic precision and articulation.

This page of musical notation is divided into several systems, each containing two staves. The notation includes various clefs (treble and bass), time signatures (7/8, 3/8, 6/8, 12/8, 2/2), and dynamic markings such as *Allegro* and *Allabreve.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The page concludes with a double bar line and a final chord.

## Fünftes Hauptstück.

Vom guten Ton auf der Violine, und den Mitteln, ihn zu erlangen.

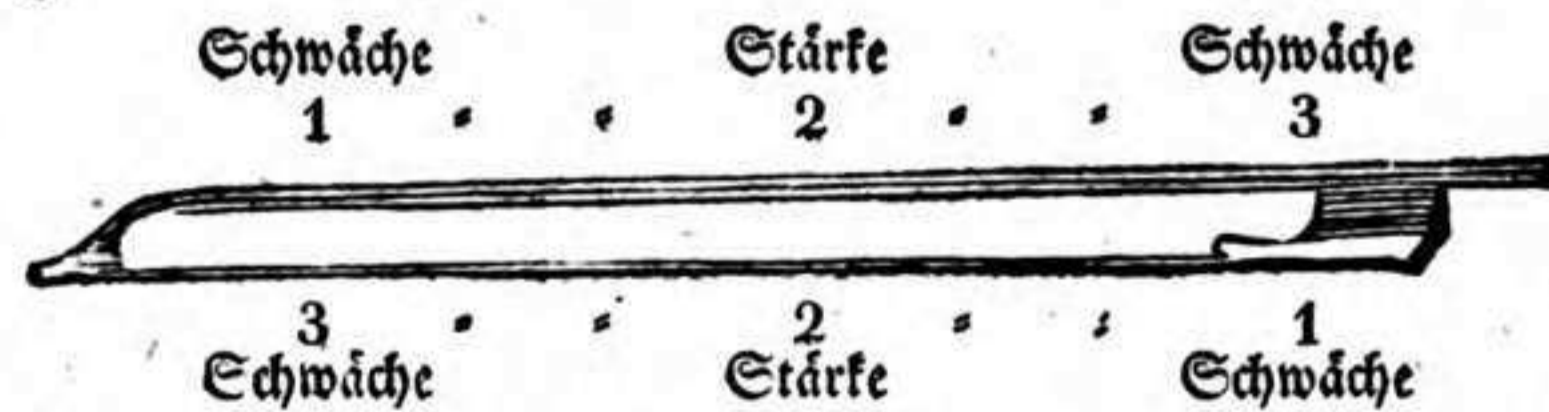
Die Musik besteht aus einzelnen Tönen, und ihre Schönheit beruht hauptsächlich darauf, daß jeder dieser Töne an und für sich selbst ein reiner, angenehmer Klang sey. Auch das beste Musikstück verliert seine Wirkung, wenn es in schlechten, unsaubern, rauhen Tönen vorgetragen wird. Jeder Sänger muß vor allen Dingen seine Kehle im guten Ton üben, und jeder Instrumentist muß es sich hauptsächlich angelegen seyn lassen, den reinsten und schönsten Ton aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur darin liegt. Dies ist denn auch des Violinspielers Pflicht, und es gehört zu seinen Hauptstudien. Einen guten Ton aus der Violine zu ziehen, und ihn überall bei langen und bei kurzen Noten, bei forte und piano zu behaupten, ist gar nicht leicht. Der Ton eines Anfängers ist immer rau, unreinlich, unsauber, und erst nach und nach bekommt er seinen Bogen so in die Gewalt, und weiß ihn so geschickt aufzulegen und im Ziehen zu mäßigen, daß die Saite ihren besten Ton von sich giebt.

Der Ton wird rein und schön, wenn die Saite durch das Streichen mit dem Bogen in eine natürliche, vollkommene und gleichmäßige Schwingung gesetzt und erhalten wird. Der Ton ist rau und unsauber, wenn diese Schwingung durch ein ungeschicktes Streichen sich alle Augenblicke ändert, und sich so außer dem natürlichen Ton allerlei unreine Nebentöne einmischen. Dies heißt Krazen, nicht Spielen. Um die Saite in die natürliche und vollkommene Schwingung zu versetzen, muß man nicht rasch mit dem Bogen darüber herfallen, sondern jeden Ton durch ein sanfteres Andrücken mit dem Bogen, erst leise anfangen, und dann, wenn die Saite richtig zu schwingen angefangen hat, durch ein stärkeres Andrücken und rascheres Ziehen des Bogens dem Ton seine Stärke geben. Dies thun in der That gute Violinisten, bei langsamen sowohl als bei geschwinden Noten. Es werden aber viele Uebungen erfordert, um dahin zu gelangen, daß diese Führung des Bogens leicht und natürlich werde. Man beobachte deshalb folgende Regeln und Uebungen.

Man beziehe dem Schüler die Geige nicht mit zu schwachen Saiten, damit er sich gewöhne, die Finger stark nieder zu drücken und den Bogen kräftig zu führen. Es ist ein Fehler, wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen, und mit dem Bogen die Saiten kaum berührt, so daß man nur da und dort einen Ton ziehen hört, und nicht weiß, was es sagen will.

Man lege zu Anfang jedes Tons den Bogen sanft an die Saite, und merke darauf, sie dadurch in ihre natürliche und vollkommene Schwingung zu setzen; dann kann man durch Andrücken und Ziehen den Ton ohne Gefahr verstärken.

Die erste Uebung kann dann diese seyn: Man mache sehr langsame Abstriche und Aufstriche; man fange dabei mit dem äußersten Ende des Bogens sehr schwach an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck, man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliert. 3. U.

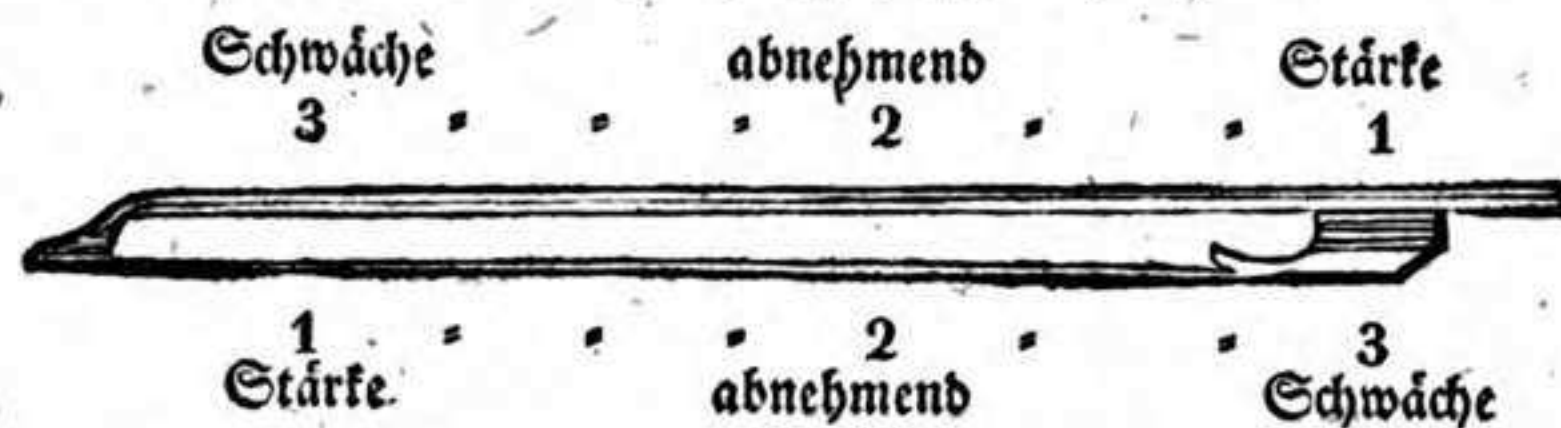


Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist, um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note rein und zierlich auszuhalten. Die Stärke des Tons trifft in die Mitte des Bogens. Man muß hier die Saite mit dem Finger stärker drücken, und man kann mit dem Bogen dem Stege ein wenig näher rücken.

Bei diesen und den folgenden Uebungen kann man den Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen lassen, welche aber nicht nach der Seite, sondern vor- und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen den Steg vorwärts und wieder gegen die Schnecke der Violine zurück hin und her, bei der Schwäche des Tons ganz langsam, bei der Stärke aber etwas geschwinder bewegen. Dieses giebt einen bebenden Ton und heißt Tremuliren. Es ist gut, wenn man es kann, aber man hüte sich ja, es überall zu thun. Es giebt Geiger, die bei jeder langen Note tremuliren und keinen Ton mehr ruhig und gleich aushalten können; dies ist ein Fehler.



Die zweite Übung mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich stark an, man mache denselben immer unvermerkt, und endige ihn zuletzt ganz schwach. 3. E.



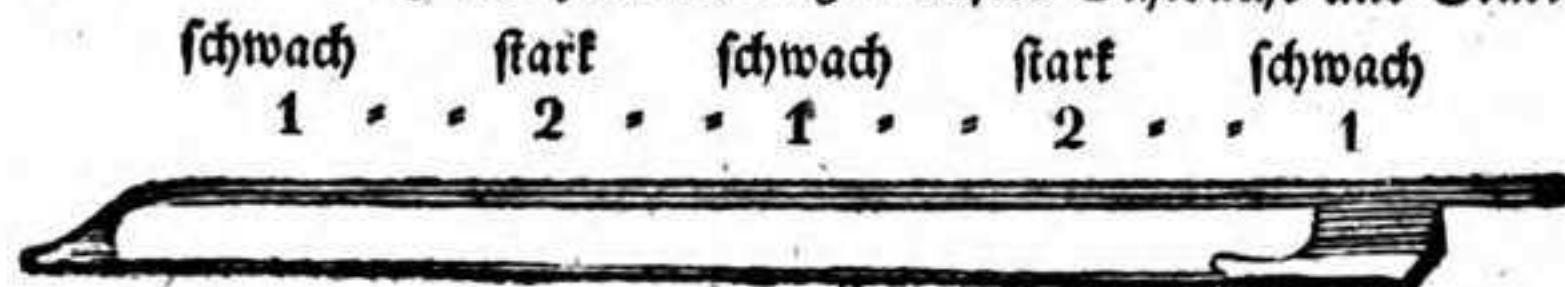
Ich verstehe dies von dem Aufstriche wie von dem Abstriche. Beides muß fleißig geübt werden.

Die dritte Übung sey folgende: Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verstärke denselben nach und nach gelinde, und endige mit der Stärke. 3. E.



Auch dieses muß mit dem Ab- und Aufstriche geübt werden. Nur muß man beobachten, daß man den Bogen bei der Schwäche des Tons langsam, bei der anwachsenden Stärke allmählich geschwinder, bei der endlichen Stärke aber ganz geschwind führe.

Man versuche die viertelle Übung mit zweimal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenstrich. 3. E.



Man versuche es hinauf und herab. Die Stärke hat hier jedesmal eine gelinde Schwäche vor und nach sich. Diese hier nur zweimal angebrachte Stärke kann zwischen abwechselnder Schwäche vier-, fünf- und sechsmal, ja noch öfterer in einem Striche angebracht werden. Man lernet durch die Übung dieser und der vorigen Abtheilungen die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen.

Es läßt sich noch eine sehr nützliche Übung vornehmen. Man bemühe sich nämlich, einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervorzubringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommen gleichen Stärke. Man halte dabei den Bogen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemacht werden, je mehr wird man Herr seines Bogens, welches besonders bei langsamen Stücken höchst nothwendig ist.

Man merke dabei noch Folgendes: der Bogen muß so geführt werden, daß er in gehöriger Entfernung vom Stege die Saite immer gerade und nicht quer oder schief durchschneide; bei starken Tönen kann man ihn dem Stege, bei schwächern dem Griffbret ein wenig näher bringen. Ferner, ein tief gestimmtes Instrument giebt den Ton leichter von sich, als ein hoch gestimmtes. Im ersten Fall muß man die Saiten stärker angreifen, indem man sich mit dem Bogen dem Stege nähert; bei den tiefern Saiten, bei D und G, muß man sich allezeit mehr vom Stege entfernen, als auf der A- und E-Saite. Die Ursache hiervon ist ganz natürlich. Die dicken Saiten sind am Ende, wo sie aufliegen, nicht so leicht zu bewegen; und will man es mit Gewalt thun, so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine weite Entfernung. Der Unterschied beträgt nur etwas wenig; und da nicht alle Violinen gleich sind, so muß man auf jeder den Ort zu finden wissen, wo die Saiten in die natürliche und beste Schwingung zu bringen sind. Uebrigens darf man die dicken und tiefen Saiten allezeit stärker angreifen, ohne einen schlechten Ton zu besorgen; die feinem geben ihn sehr leicht, wenn auch der Bogen gemäßiget wird. Die hohen Töne machen auf allen Saiten, besonders auf dem E die meiste Schwierigkeit.

Durch diese nützlichen Bemerkungen und Übungen muß man Gleichheit und Schönheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben, welche Gleichheit des Tons aber auch bei Abwechslung des Forte mit dem Piano allezeit bleiben muß. Denn das Piano besteht nicht darin, daß man mit dem Bogen nur ganz gelinde über die Saiten hinglitsche, wodurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die Schwäche muß die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte, nur daß sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß allezeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu sagen, runder und fetter Ton gehöret wird. Die ganze Kunst des Tons liegt in der rechten Hand, besonders in der Stärke und Behendigkeit der Gelenke, die eigentlich den Bogen regieren.

## Sechstes Hauptstück.

### Von den Triolen.

Man kann eine Viertelnote in zwei gleiche Theile theilen, so erhält man zwei Achtel. Man kann sie aber auch in drei gleiche Theile theilen, so erhält man drey Noten, die einander an Dauer gleich sind und zusammen ein Viertel ausmachen. Eben so kann man ein Achtel in drei gleiche Theile theilen. Diese drei Noten heißen eine Triole. Die einmal durchstrichenen heißen Achteltriolen, und es gehen immer drei auf ein Viertel. Die zweimal durchstrichenen heißen Sechzehntheltriolen, und 3 machen ein Achtel. Es wird über die Triolen eine 3 gesetzt.

Die drei Noten der Triole müssen vollkommen gleich gespielt werden, d. i. keine darf länger als die andere dauern. Z. E. (S. a.) Es ist fehlerhaft, sie so zu spielen, als stände: (S. b.)

Jede Figur läßt sich durch die Strichart viermal verändern, wenn sie auch nur in wenig Noten besteht. Diese Strichart wird von dem Komponisten mehrentheils angezeigt, und muß bei Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden; besonders in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme spielen, und die Spielenden unter sich die vollkommenste Gleichheit beobachten sollen. Man sehe in den folgenden Beispielen, wie man bei den Triolen mit dem Bogenstrich abwechseln kann.

Anfangs kann man jede Note mit ihrem besondern Striche spielen. Hier ist ein Exempel. (S. c.)

Man kann die 3 Noten der Triole schleifen, und die erste Triole auf den Abstrich, die folgende auf den Aufstrich nehmen, und so mit den Strichen immer fort wechseln. Man übe dies anfänglich langsam, dann immer geschwinde. (S. d.) Nicht nur in diesem Exempel, wo die \* Zeichen stehen, sondern auch in allen dergleichen Fällen muß anstatt der leeren Saite derselbe Ton auf der tiefern Nebensaite mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man ist hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton.

Ganz anders klingen die Triolen, wenn die erste Note derselben mit dem Abstriche gespielt wird, die zwei andern aber im Aufstriche zusammengeschleift werden. Es muß aber bei dieser, bei der vorhergehenden und bei allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der drei Noten des Spielenden einziges Augenmerk seyn. (S. e.)

Es kann auch anstatt der ersten Note eine Pause stehen. (S. f.)

Man kehre den Strich um, und schleife die zwei ersten Noten im Abstriche, und stoße die letzte im Aufstriche. (S. g.)

Hier muß ich erinnern, daß man die erste Note einer Triole im vorhergehenden Exempel, und die letzte Note derselben in dem gegenwärtigen zwar schnell wegspielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und so abreißen solle, daß es ungleich und übel klingt.

In geschwinden Stücken muß man oft zwei Triolen, folglich 6 Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr Triolen auf einander folgen, so werden die ersten 6 Noten mit dem Abstriche, die andern 6 Noten aber mit dem Aufstriche genommen. Man muß aber die erste jeder 6 Noten etwas stärker aufstoßen, die übrigen 5 Noten ganz gelind daran schleifen, und also die erste von den übrigen 5 Noten durch einen, jedoch nur kleinen Nachdruck unterscheiden. (S. h.)

Dies geschieht auch oft in langsamen Stücken. (S. i.)

Will man aber eine solche Passage mit Nachdruck und Geist spielen; so nehme man die erste Note von 2 Triolen oder von 6 Noten mit dem Abstriche, die übrigen 5 Noten aber schleife man in dem Aufstriche zusammen. (S. k.) Damit sich ein Anfänger auch an die verschiedene Schreibart gewöhne, so sind hier zwei Triolen zusammengehängt, mit der Zahl 6 bezeichnet, und im Allabreve-Takt angebracht.

Wenn anstatt der ersten Note zweier Triolen eine Pause steht, so werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Aufstriche zusammen gezogen. In langsamen Stücken thut diese Strichart besonders guten Effekt; man muß dann den ersten Noten einen kleinen Nachdruck geben, die übrigen aber gelind daranschleifen. (S. l.) Allezeit mit dem Aufstriche. Man kann es auch versuchen, das erste Viertel mit dem Aufstriche, das zweite mit dem Abstriche zu nehmen.

This page of musical notation, numbered 288, contains several systems of staves. The notation includes treble clefs, time signatures (2/4, 3/4, 4/4), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings include *Andante*, *Allabreve*, and *f*. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Section markers 'a' through 'l' are placed above the staves. The page concludes with a final system marked *Andante*.

Es läßt sich eine Passage auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vortragen: wenn man nämlich die fünf Noten in einem Aufstriche abstößt und jede durch einen kurzen Nachdruck unterscheidet, dadurch bekommt die Passage mehr Geist und Leben. (S. a.) Allezeit mit dem Aufstriche.

Will man hingegen eine solche Figur noch stärker und kühner ausdrücken; so stoße man jede Note mit einem besondern Bogenstriche stark und kurz ab. (S. b.)

Wenn zwei Triolen in singbaren Stellen mit einer Pause anfangen, so kann man sie schmeichelnd in einem verzogenen Striche vortragen: wenn man nämlich die erste, zweite und dritte Note im Aufstriche, die vierte und fünfte aber im Abstriche zusammenschleift. Man muß aber die erste des Aufstriches etwas stärker angreifen, und die übrigen alle, auch bei der Wendung des Striches, immer stiller daranschleifen. (S. c.)

In einem Tempo, welches nicht zu langsam, noch zu rasch ist, kann man die erste Note einer Triole mit dem Abstriche allein, die zweite und dritte aber in dem Aufstriche zusammen nehmen; doch also, daß jede der zwei letzten Noten abgesondert klinge. Dies muß durch die Erhebung des Bogens geschehen. (S. d.)

Man kann auch noch eine Veränderung machen; wenn man von jeder Triole die zweite und dritte Note mit der ersten Note der darauf folgenden Triole oder einer andern nachkommenden Figur verbindet und zusammenschleift. Man muß aber immer auf die Gleichheit der Triolen sehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, sondern am Ende des Bogens anbringen: sonst fällt dieser Nachdruck auf den unrichtigen Ort, nämlich auf die zweite Note, da er doch auf die erste Note fallen muß. (S. e.)

Es giebt Figuren, die einen bestimmten Ausdruck haben, und dem gemäß vorgetragen werden müssen. Wenn z. E. jede Triole mit einer Pause anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwei Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammenschleift werden. Man muß aber den Strich mit einer sehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz still enden. (S. f.)

Man kann auch viele Triolen in einem Bogenstriche zusammenschleifen; dies geschieht besonders im geschwinden Tempo. (S. g.) Die ersten 6 Triolen werden in dem Abstriche, die andern 6 aber in dem Aufstriche, doch also gespielt, daß die erste Note eines jeden Takts durch einen kleinen Nachdruck des Bogens bemerklich wird. Wo der \* steht, gebrauche man den 4ten Finger.

Die 6 Noten von zwei Triolen lassen noch eine Veränderung zu. Man nehme die erste Note allein, die 4 folgenden in einem Schleifer zusammen, die letzte aber wieder allein. (S. h.)

Man kann manche Triolen auch gut so vortragen, daß die letzte der drei Noten mit der folgenden ersten zusammenschleift, und die mittlere stets dazwischen abgestoßen wird. Die beiden geschleiften kommen dann stets auf den Abstrich, die gestoßene aber auf den Aufstrich. (S. i.)

## Siebentes Hauptstück.

### Von den mannigfaltigen Veränderungen des Bogenstrichs, oder den Stricharten.

Die Kunst eines guten Violinisten besteht hauptsächlich im geschickten Gebrauch des Bogens, durch welchen er mit mannichfaltigen Strichen abzuwechseln weiß. Es giebt zwei Hauptgattungen des Strichs, nämlich: Stoßen und Schleifen der Noten, die aber auf unzählbare Weise mit einander verbunden werden und abwechseln können. Diese geschickte, leichte und geschmackvolle Verbindungen und Abwechslungen des Strichs geben den Noten Leben und Ausdruck; durch sie wird der Charakter des Stücks am besten dargestellt.

Langsame Stücke, (Andante, Adagio, Largo,) erfordern einen langen, gehaltenen Bogenstrich und viele, auf einen Strich zusammengebundene, oder geschleifte Noten. Aller Gesang, alles Melodische in der Musik, auch im Allegro, muß in geschleiften Noten vorgetragen werden. Die raschen, kräftigen Stellen des Allegro hingegen, besonders die Passagen, die aus kurzen geschwinden Noten bestehen, müssen in der Regel mit kurzen kräftigen Strichen so vorgetragen seyn, daß jede Note mit ihrem eigenen Striche abgestoßen wird. Bei diesen Stellen aber würde es bald einförmig und langweilig werden, wenn man ohne Abwechslung alles abstoßen wollte. Hier ist also Mannigfaltigkeit des Striches und eine geschickte Verbindung von geschleiften und gestoßenen Noten ganz an ihrem Ort, sie bringt den mannigfaltigsten Ausdruck in das Spiel, und der Violinist muß sich in allerlei Stricharten fleißig üben, um sei-

nen Bogen recht in seine Gewalt zu bekommen. Wie er dann mit den Stricharten abwechseln, wie er sie bei dem Vortrage seines Stücks gebrauchen soll, das muß ihn sein eigener Geschmack lehren, den er besonders durch aufmerksamem Anhören geschickter Meister auf der Violine zu bilden sich bemühen muß. Hier sollen einige Beispiele in Strichveränderungen folgen, die ein Anfänger fleißig zu üben hat.

Gleiche nach einander fortlaufende Noten können mit verschiedenen Strichen gespielt werden. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen, und an ihr eine Menge von Stricharten zeigen. Man fange damit an, sie ganz platt wegzuspielen, und jede Note mit einem eigenen Bogenstriche abzustößen. Man bestreife sich dabei einer genauen Gleichheit, und bemerke die erste Note eines jeden Viertels mit einem kleinen Nachdruck, welcher den ganzen Vortrag belebt. (S. k.)

1te Veränderung. Man schleife immer zwei und zwei Noten mit abwechselnden Ab- und Aufstriche zusammen. (S. l.) Man halte aber alle Noten gleich lange. Die ganze Stelle wird sanfter, singbarer klingen.

2te Veränderung. Man nehme die erste Note mit dem Abstriche allein; die drei folgenden aber schleife man in einem Aufstriche zusammen. (S. m.) Man vergesse aber die Gleichheit der 4 Noten nicht, sonst möchten etwa die 3 letzten gar wie Triolen klingen, als ob es so hieße: (S. n.)

3te Veränderung. Man schleife die ersten drei Noten in dem Abstriche zusammen, und nehme die vierte in dem Aufstriche abgesondert und allein. Man erinnere sich aber allezeit der Gleichheit. (S. o.)

4te Veränderung. Man schleife zwei Noten in dem Abstriche zusammen; jede der zwei folgenden hingegen stoße man ab. Diese Art wird mehrentheils im geschwinden Zeitmaße gebraucht. (S. p.)

5te Veränderung. Man schleife die beiden ersten Noten, wie im vorigen Beispiel, und nehme die dritte und vierte Note auch in einem Bogenstriche zusammen, doch so, daß sie in dem Aufstriche mit Erhebung des Bogens abgesondert vorgetragen werden. (S. q.)

6te Veränderung. Man stoße die erste Note im Abstriche ganz allein; die zweite und dritte schleife man in dem Aufstriche; die vierte aber stoße man im Abstriche. (S. r.)

7te Veränderung. Es läßt sich eine solche Passage auch so vortragen, daß man die erste Note mit dem Abstriche abstößt, die zweite und dritte mit dem Aufstriche zusammenschleift; die letzte aber mit der ersten des folgenden Viertels durch den Abstrich schleifend verbindet, und so immer fortfährt, daß die letzte Note an die erste des folgenden Viertels geschleift wird. (S. s.)

8te Veränderung. Man kann die 4 Sechzehntelnoten eines Viertels immer zusammenschleifen, indem man mit dem Ab- und Aufstrich ordentlich wechselt. Man muß aber die erste Note eines jeden Viertels durch einen kleinen Nachdruck unterscheiden. (S. t.)

The musical score consists of eight variations, labeled a) through t), each on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The variations illustrate different bowing techniques for a four-note passage. Variations a) and b) show alternating down and up strokes. Variations c) and d) show pairs of notes with different bowing directions. Variations e) and f) show groups of three notes with a fourth note. Variations g) and h) show more complex bowing patterns. Variations i) through t) show various combinations of slurs and accents. Dynamics like p, f, and accents are indicated throughout.

9te Veränderung. Man kann das erste und zweite Viertel, folglich 8 Noten in dem Abstriche, das dritte und vierte Viertel aber in dem Aufstriche, doch so zusammenschleifen, daß die erste Note eines jeden Viertels durch einen Nachdruck des Bogens bemerkt und von den übrigen unterschieden wird. Man übe dies, um sich an einen langen Bogenstrich zu gewöhnen. (S. a.)

10te Veränderung. In einem geschwinden Zeitmaasse mag man auch einen ganzen Takt auf einem Striche wegspielen. Man muß aber auch hier, wie in der vorigen Art, die erste Note eines jeden Viertels mit einem Nachdruck bemerken. (S. b.)

11te Veränderung. Um viele Noten in einem Striche mit Nachdruck, Deutlichkeit und Gleichheit auf einem langen Bogenstrich vortragen zu lernen, kann man diese ganze Passage mit einem einzigen Bogenstriche bald hinauf, bald herunter spielen. Man vergesse aber nicht den Nachdruck anzubringen, welcher jedes Viertel von dem andern unterscheiden muß. (S. c.)

12te Veränderung. Man nehme zwei und zwei Noten auf einem Striche, doch so, daß man bei jeder den Bogen ein wenig erhebt, und jede von der andern absondert. (S. d.)

13te Veränderung. Man kann auch die erste Note mit dem Abstriche nehmen; die übrigen drei hingegen in einem Aufstriche getrennt abstossen. (S. e.)

14te Veränderung. Man schleife die 4 Noten des ersten Viertel in dem Abstriche zusammen; die 4 Noten des zweiten Viertels hingegen stoße man in einem Aufstriche. Man vergesse aber die Gleichheit des Zeitmaasses nicht: denn bei dem zweiten und vierten Viertel kann man leicht in das Eilen gerathen. (S. f.)

15te Veränderung. Man schleife die 4 Noten des ersten Viertels, und trage alle übrigen in einem Aufstriche kurz abgestossen vor. (S. g.) Diese Strichart, die man Piquiren nennt, wird einem Anfänger etwas schwer werden. Es gehört eine gewisse Mäßigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeigt und durch die Uebung selbst gefunden, als mit Worten erklärt werden kann. Auch thut die Schwere und Länge des Bogens hierbei viel. Ein schwerer und langer Bogen muß leichter geführt, und etwas weniger zurückgehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurückgehalten. Die rechte Hand wird überhaupt hierbei ein wenig steif gemacht, und die ganze Kunst besteht darin, den Bogen in eine kurze und hüpfende Bewegung zu setzen, und ihn darin durch ein geschicktes Anhalten und Mäßigen mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand in Ordnung zu erhalten. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo und mit gleicher Kraft ausgedrückt, und nicht übereilt oder verschluckt werden. Gegen das Ende des zweiten Taktes muß noch so viel Kraft zurückbleiben, die am Ende dieser Passage stehende Viertelnote G mit dem nämlichen Striche mit einer merklichen Stärke zu unterscheiden.

16te Veränderung. Man nehme die erste Note mit dem Abstriche besonders, und die drei folgenden in einem Aufstriche zusammen, doch so, daß man die zweite und dritte zusammen schleift, die vierte hingegen durch eine geschwinde Erhebung des Bogens abstößt. (S. h.) Diese Strichart paßt da am besten, wo die Noten mehr von einander entfernt, oder so zu reden, springend gesetzt sind. (S. i.)

Im ungleichen Zeitmaasse kann man die nämlichen Veränderungen und noch viele andere machen. Hier sollen mehrere Beispiele davon folgen, die man mit der darauf bezeichneten Strichart üben muß. Jede der unbezeichneten Noten wird mit ihrem eigenen Striche gespielt. (S. k.)

Selten oder nie besteht ein Stück aus lauter solchen gleichen Figuren, wie sie in den bisherigen Beispielen enthalten sind. Es sollen daher noch einige Beispiele von ungleichen Figuren und der dabei passenden Strichart folgen. (S. l.) Bei diesen Passagen und derselben Abänderung ist folgendes zu bemerken. Erstlich wird die Gleichheit des Zeitmaasses recht sehr empfohlen. Man kann gar bald im Takt fehlen, und man eilet nicht leichter, als bei punktirten Noten, wenn man die Zeit des Punktes nicht aushält. Man thut daher allezeit besser, wenn man die nach dem Punkte folgende Note etwas später ergreift. Ferner bei den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abzustossen sind, wird der Vortrag lebhafter; wie bei No. 2. c. No. 4. a und b. No. 8. a, c und d. No. 12. a. No. 24. a und b. No. 26. allezeit bei der zweiten punktirten Note in a und b.

Bei geschleiften Noten hingegen wird der Vortrag gehaltener, singbarer und sanfter. Man muß aber die punktirte Note nicht nur allein lange anhalten; sondern selbige etwas stark angreifen, und die zweite verlierend und still daran schleifen, wie bei No. 8. b. No. 12. b. No. 22. b und c. und die erste punktirte Note in No. 26. a und q. Ferner in No. 29. c. und in No. 30. c.

Eben dieß muß man bei den Noten beobachten, die einen Punkt nach sich haben, auf welchen zwei geschwinde Noten folgen, die in einem Schleifer zusammenkommen; wie z. E. in No. 15. bei a. b und c. No. 16. a und b. No. 18. a, b und c. No. 23. a und b. No. 25. a und b. No. 27. a, b und c. Man muß allemal den Punkt eher zu lang als zu kurz halten. Dadurch wird dem Eilen vorgebeugt, und es ist dem guten Geschmack angemessener. Denn was man den Punkt zu viel hält, das wird unvermerkt den folgenden Noten abgezogen, sie werden desto geschwinder gespielt.

a b   
 c d   
 e f   
 g h i

k

Nº 1, a. b. 2, a. b. c.   
 3, a. b. 4, a.   
 b. 5, a. *pf pf pf* b.   
*fp fp fp fp*

36 6,,a b c 7,,a b c

8,,a b c d 9,,a b

10,,a b 11,,a p b f p

12,,a b c d 13,,a b c d

14,,a b c 15,,a b c

16,,a b 17,,a b

18,,a b c 19,,a b

20,,a b c 21,,a b

22,,a b c 23,,a b

24,,a 3 b 3 25,,a b

26,,a b 27,,a b

28,,a b c 29,,a b c

30,,a b c

31,,a b c 32,,a b c

33,,a b c

34,,a b c



Wenn die zweite Note punktiert ist, muß die erste Note schnell an die punktierte Note geschleift, der Punkt aber nicht durch einen Nachdruck, sondern durch ein sich verlierendes gelindes Anhalten vorgetragen werden: wie z. E. bei No. 34. und No. 10. in a und b geschieht. Bei N. 30. in b geschieht es zwar auch, allein nur zufälliger Weise. An sich selbst wird diese Figur so gespielt, wie sie in a und b angezeigt ist.

Die erste von zwei, drey, vier oder noch mehr zusammengezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein wenig länger angehalten, die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleift werden. Doch muß das mit Verstand geschehen, daß der Takt auch nicht im geringsten dabei verrückt wird. Also sind zu spielen die Beispiele No. 1. a. No. 6. b und c. No. 7. a und c. No. 9. a und b. No. 11. a und b. No. 13. a, b, c und d. No. 14. a. No. 17. a und b. No. 20. im zweyten Viertel beider Takte. No. 22. b. No. 28. a und b, und No. 33. in a, b und c.

Eben also muß man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zusammen treffen, die längere gar nicht zu kurz eher etwas länger aushalten, und solche Passagen nach der eben angezeigten Art singbar spielen. Dergleichen sind No. 2. in b und c. No. 4. a und b. N. 5. b. No. 7. b. N. 8. c und d. No. 13. c und d. No. 14. b. No. 20. b und c. No. 21. a und b. No. 32. a und b.

Man muß auch oft eine voranstehende kurze Note an eine folgende lange ziehen, wo die kurze Note allemal still genommen, nicht übereilt und so an die lange geschleift wird, daß die ganze Stärke auf die lange Note fällt. Z. E. bei No. 1. in b, vom E ins F, und im zweyten Takte vom C ins D, bei No. 3. in b, vom D ins C, vom B ins A und vom G ins F, bei No. 30. in b, vom A ins F. u. s. w.

Eine fleißige Übung dieser wenigen Beispiele wird einem Anfänger sehr nützlich seyn. Er wird dadurch eine Fertigkeit erhalten, alle andere dergleichen Figuren und Abänderungen mit Tempo, Geist und Ausdruck richtig und rein wegzuspielen, und den Strich nach Belieben zu wenden, zu ändern und so zu führen, daß er mit seinem Bogen nicht stockt und in Verwirrung kommt.

## Achtes Hauptstück.

### Von der Lage der Löhne auf dem Griffbret und den Applikaturen.

Die natürlichste Lage der Hand auf dem Griffbret, und die Folge der Löhne, die in dieser Lage durch Aufsetzen der Finger hervorgebracht werden, ist in dem ersten Hauptstück angezeigt worden. In dieser Lage sind auf jeder Saite nur vier Löhne, und wenn man den kleinen Finger gebraucht, fünf Löhne befindlich, nämlich der Ton der leeren Saite und die vier folgenden, die mit den 4 Fingern nach der Reihe gegriffen werden; als auf der G-Saite: g, a, h, c, d, auf der D-Saite: d, e, f, g, a, auf der A-Saite: a, h, c, d, e, und auf der der E-Saite: e, f, g, a, h. Allein es liegen nicht bloß über diesem letzten h hinaus auf der E-Saite noch viele Löhne, die zu greifen sind, sondern auch auf jeder andern Saite kann durch ein fortgesetztes Hinaufrücken mit der Hand noch eine Reihe von Tönen hervorgebracht werden, die auf diese Saite (nur weiter hinauf) eben so gut wie auf der folgenden liegen. Auf der A-Saite z. E. wird in der natürlichen Lage d mit dem dritten Finger gegriffen; wenn ich aber mit der ganzen Hand um eine Terze hinauf rücke und den ersten Finger in dieses d setze, so habe ich auf derselben Saite noch e, f, g; und wenn ich wieder um eine Terz rücke und den ersten Finger in f setze, so habe ich g, a, h, und so kann ich, so weit es die Hand erlaubt, nicht bloß auf dieser, sondern auf allen Saiten weiter hinaufgehen.

Es ist hieraus klar, daß (die vier tiefsten Löhne auf der G-Saite, und die höhern auf der Quinte ausgenommen) alle übrigen Löhne der Violine mehr als einmal auf dem Griffbret vorhanden sind, und in verschiedenen Lagen der Hand auf verschiedenen Saiten ergriffen werden können. Dies ist ein ganz ungemeiner Vorzug dieses Instruments, wodurch es möglich wird, die allermannigfaltigsten Tonfolgen darauf herauszubringen.

Es giebt also außer der ersten natürlichen Lage der Hand auf dem Griffbrete noch viele andere Lagen höher hinauf, die der Anfänger wohl studiren und üben muß, daß er die Fertigkeit erlange, mit Leichtigkeit und mit Sicherheit die Hand aus einer Lage in die andere auf- und abwärts zu rücken, ohne welche sich auf der Violine nicht viel besonders spielen läßt. Nicht bloß die höhern Löhne der Geige, die auf der E-Saite über h hinausliegen, erfordern ein höheres Hinaufrücken der Hand, sondern auch auf den übrigen Saiten müssen manche Passagen durchaus in einer höhern Lage gegriffen werden, weil sie sonst entweder gar nicht, oder doch nicht nett, rein und geschmackvoll herauszubringen

sind. Diese Lagen der Hand heißen: die Applikatur. Eine ordentliche, regelmäßige Lage der Hand, wie sie die gute Spielart fordert, heißt eine gute Applikatur, mit der sich der Lehrling wohl bekannt zu machen hat. Hier soll dazu die nöthige Anweisung gegeben werden.

Man kann mit der ganzen Hand um einen Ton, oder um zwei Töne, oder um drey Töne auf dem Griffbrette auf einmal heraufrücken. Die ordentliche Lage der Hand heißt die erste Lage (Position), die Lage der Hand um einen Ton höher, also mit dem ersten Finger in c auf der A-Saite, und in g auf der E-Saite, heißt die zweite Lage, (auch sonst die halbe Applikatur genannt.) Rückt man nun 2 Töne höher, so daß der erste Finger in d auf der A-Saite, und in a auf der E-Saite gesetzt wird, so hat man die dritte Lage, (sonst die ganze Applikatur genannt.) Rückt man um 3 Töne höher und setzt den ersten Finger in e (oder es) auf der A-Saite, und in h (oder b) auf der E-Saite, so hat man die vierte Lage, und so kann man fortgehen. Der erste Finger in f (fis) auf der A-Saite giebt die fünfte Lage, in g die sechste Lage, in a die siebente Lage. Der Anfänger merke sich dabei, daß er mit der ganzen Hand fest und sicher in die höhere Lage rücken und die Finger so setzen müsse, daß er zwischen dem ersten und dem vierten Finger auf den zwei an einander liegenden Saiten eine volle und reine Oktave habe. Man sehe die Beispiele. (S. a.)

Wenn höhere Töne vorkommen, die in der gewöhnlichen Lage nicht erreicht, oder nicht bequem erreicht und gespielt werden können, so muß man mit der Hand in eine höhere Lage gehen. Doch pflegt man für den nächsten höhern Ton, wenn er nur allein vorkommt, die Lage nicht zu verändern, sondern ihn durch Ausrecken des kleinen (4ten) Fingers zu erreichen. Dies gilt von allen Lagen, und man thut wohl, die Beispiele (S. b.) fleißig zu üben. Bei dem ersten ist die Hand in der ersten (der natürlichen) Lage und das obere c wird mit dem 4ten Finger genommen, d. h. gereicht. Eben so bei dem zweiten Beispiele in f dur. Das b im vorletzten Takt muß gleichfalls gereicht werden. Bei dem dritten Beispiele in g dur ist die Hand in der dritten Lage, und das obere d wird gereicht. Bei dem vierten Beispiele ist die Hand in der dritten Lage, und das obere e wird gereicht. Diese Tonfolgen kommen oft vor, und der Violinist muß diese Beispiele wohl üben.

#### Von der zweiten Lage (oder der halben Applikatur.)

Bei dieser Lage wird, wie oben gesagt, die ganze Hand um einen Ton höher gerückt, und mit dem ersten Finger in c auf der A- und in g auf der E-Saite eingesetzt. Man erlangt in dieser Lage bequem die Oktave von f zu f auf der D- und A-Saite und von c zu c auf der A- und E-Saite; daher diese Lage auch in f und c dur am meisten gebraucht wird, und am nöthigsten ist. Man übe die Tonleitern von c und f dur. (S. c.) Diese zweite Lage wird auch auf allen Saiten gebraucht. Man muß aber besonders den dritten Finger beobachten: denn man läuft Gefahr, leicht mit demselben falsch zu greifen. Hier ist das Alphabet durch alle Saiten. (S. d.) Damit man dem Falschgreifen mit dem dritten Finger vorbeuge, so kann man den mit dem dritten Finger gegriffenen Ton gegen die nebenbei liegende höhere und leere Saite versuchen. (S. e.) Zur Uebung in dieser zweiten Lage spiele man außer den Tonleitern die folgenden Beispiele recht fleißig. (S. f.)

Geht die Passage um 2 Töne über das obere c hinaus, also bis e, so rückt man mit dem ersten Finger um 2 Töne weiter in die 4te Lage. Es ist überhaupt nöthwendig, daß man dieses Fortrücken des ersten Fingers um eine Terz wohl übe, weil es die regelmäßige Fortrückung ist und sehr häufig vorkommt. Man merke hierbei auf die Intervalle der ganzen und halben Töne, um alle leicht zu greifen. (S. g.)

Diese Fortrückung kommt oft vor in Passagen, die in E gesetzt sind; (S. h.) desgleichen in C. (S. i.)

Alle dergleichen Gänge sind leicht zu erkennen und die richtige Applikatur zu treffen, wenn man nur beobachtet: ob die oberste und unterste Note eine Oktave von einander abstehen. In dieser 2ten und der folgenden 4ten und 6ten Lage kommt der erste Finger immer auf Noten, die in den Zwischenräumen der Linien stehen.

Man kann aber nicht immer regelmäßig mit dem ersten Finger einsetzen; man muß sich gewöhnen, wo es nöthig ist, mit dem zweiten, dritten oder vierten Finger schnell hinaufzurücken. (S. k.)

Manche Gänge werden bloß der Bequemlichkeit wegen in dieser zweiten Lage gespielt, ohne daß eine höhere Note es erfordert. (S. l.) Man thut hier am besten, wenn man auch den ersten Takt gleich in der 2ten Lage anfängt. (S. m.)

Oft wird ein höherer Ton mit dem vierten Finger nicht aus Nothwendigkeit, sondern des gleichen Tones und der Zierlichkeit wegen gereicht, statt diesen Ton mit dem ersten Finger auf der folgenden Saite zu nehmen. (S. n.)

Bei Doppelgriffen werden die höhern Lagen theils aus Nothwendigkeit, theils auch aus Bequemlichkeit gebraucht. (S. o.)



Es giebt Gänge, die der zweiten Lage vollkommen eigen zu seyn scheinen, aber doch in der dritten Lage bequem gespielt werden. Man übe sie in beiden Lagen. (S. a.)

Ein einzelnes höheres c wird, wie schon gesagt worden, durch Ausstrecken des kleinen Fingers erreicht, ohne die erste oder natürliche Lage zu ändern. Man übe deshalb folgende, oft vorkommende Beispiele. Doch hüte man sich dabei, daß man bei der Ausstreckung des vierten Fingers nicht die ganze Hand verrücke. Man drücke deshalb die untern Finger fest auf die Saiten. (S. b.)

Das Zurückgehen aus einer höhern Lage in die natürliche wird dem Anfänger immer schwieriger, als das Hinaufrücken. Am leichtesten ist es aus der zweiten Lage, wo man nur einen Ton zurück zu rücken hat. Man übe dieses Zurückgehen fleißig, und mit allen Fingern, in dem folgenden Beispiel. (S. c.)

No. 1. spiele man durchaus bis zu Ende in der 2ten Lage. In den folgenden Nummern gehe man nach den vorgeschriebenen Fingern herunter.

Eben so kann man den ersten Takt in der 2ten Lage spielen, und erst im 2ten Takt herunter gehen. (S. d.)

Ueber das Zurückgehen überhaupt sind folgende Regeln zu merken, die für alle Lagen gelten. 1. Man gehe nicht eher herab, bis die Nothwendigkeit oder die Bequemlichkeit es fordern, und dann gehe man gleich in die Lage zurück, die man wegen der Folge der Töne bedarf. 2. Man gehe da herab, wo man es theils am unmerklichsten, theils am sichersten thun kann: denn es darf beim Herabgehen keine Pause, kein Stocken entstehen, der Zuhörer darf keine Unterbrechung merken, und es darf beim Einsetzen der Hand in eine neue Lage durchaus kein falscher Ton gegriffen werden. In der Folge, wo von der Verbindung mehrerer Lagen gehandelt wird, siehe mehr davon.

#### Von der dritten Lage (oder der ganzen Applikatur.)

Man ist in der dritten Lage, wenn man aus der ersten um eine Terz mit der Hand höher rückt und mit dem ersten Finger in d auf der A-Saite, und in a auf der E-Saite einsetzt. Man hat hier auf D und A die Oktave von g, und auf A und E die Oktave von d, daher in diesen beiden Tonarten diese Lage am häufigsten vorkommt: doch muß sie durch alle vier Saiten geübt werden. (S. e.)

Diese dritte Lage kommt nächst der natürlichen am häufigsten vor; man übe sich daher fleißig, mit der Hand um eine Terz zu rücken, und richtig in d auf der A-Saite einzusetzen. Eine gute Übung in dieser Lage, die sehr zu empfehlen ist, ist diese: daß man die nächsten besten Stücke, die man sonst platt wegspielt, zur Übung durchaus in dieser Lage geigt. Man macht sich dadurch die Lage der Finger recht bekannt und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Man nehme nur gleich die am Ende des 4ten Hauptstücks befindlichen Stücke, und spiele sie in dieser Applikatur.

Wenn in einer Passage die höchste Note das hohe d nur um einen Ton übersteigt, folglich nicht weiter als ins e geht; so bleibt man bei dieser 3ten Lage, und reicht die Note e mit dem vierten Finger. (S. f.)

Sind mehrere Noten über die Note d hinauf gesetzt, so muß man mit der ganzen Hand in eine neue Lage rücken. Bei gleichen, stufenweise nach einander aufsteigenden Noten, die sich im a mit dem ersten Finger aufangem, wechselt man allemal den ersten und zweiten Finger, und schreitet so aus dieser 3ten Lage in die 5te, und aus dieser in die 7te Lage fort. In diesen Lagen kommt der erste Finger immer auf Noten, die auf der Linie stehen. (S. g.)

Man muß hierbei wohl darauf sehen, wie weit die Passage in die Höhe fortschreitet, und ob man die höchste Note mit dem vierten Finger erreichen könne. Es würde gefehlt seyn, wenn man in dem ersten Beispiele weiter hinaufgehen und das obere g mit dem ersten Finger nehmen wollte, weil man voraussieht, daß der dritte und vierte Finger die zwei höchsten Noten ohnedem schon erreichen, die Passage aber bei den zwei Achtelnoten f und e wieder zurückkehret. Und eben deswegen würde es auch ein Fehler seyn, wenn man im zweyten Exempel die obere d Note mit dem ersten Finger greifen, und also die Hand noch einmal hinaufrücken wollte, da die Passage im 5ten Takte nicht weiter hinauf, sondern herabgeheth.

Steigt sie nur um eine Note höher, so wird diese mit dem 4ten Finger erreicht, sollte dabei auch der 4te Finger 2 oder 3mal hintereinander gebraucht werden müssen. (S. h.)

Auch in dieser dritten Lage kann man nicht stets mit dem ersten Finger einsetzen, man muß zuweilen mit dem zweiten oder dritten Finger fortschreiten. (S. i.) Man übe sich, auch mit dem 2ten Finger einzusetzen, und so fortzuschreiten. (S. k.)

Es giebt Passagen, die, ohne höhere Töne zu haben, doch diese dritte Lage fordern, und nur in dieser bequem in der Hand liegen. (S. l.)

41

a) *oder* 4 3 4 2 4 3 4 2 3 2 3 4

N<sup>o</sup>1 2  
N<sup>o</sup>2 4 4  
N<sup>o</sup>3 4 3 3  
N<sup>o</sup>4  
N<sup>o</sup>5 3 2 1  
N<sup>o</sup>6 2 2  
N<sup>o</sup>7 2 1 1 0  
N<sup>o</sup>8 2 4 3 1  
4 3 2 1  
4 3 2 1  
4 3 2 1  
4 3 2 1  
4 3 2 1 2 1 4 3  
4 3 2 1 2 1 4 3  
4 3 2 1 2 1 4 3  
4 3 2 1 2 1 4 3  
4 3 2 1 2 1 4 3 2 2

e) G Saite D A E

f)

g) A Saite

h)

i)

k)

l)

Viele Doppelgriffe sind nicht anders als in der dritten Lage zu spielen. (S. a.) Man könnte zwar in dem gegenwärtigen Beispiele das dritte und vierte Viertel des ersten Taktes in der natürlichen Lage nehmen; allein man muß wegen der Folge in der dritten Lage bleiben: denn alles unnöthige Hin- und Herrücken mit der Hand muß sorgfältig vermieden werden.

Beim Herabgehen in die natürliche Lage erinnere man sich der oben gegebenen allgemeinen Regeln. Aus dieser Lage kann man oft bei einer Note auf einer leeren Saite sehr bequem herabrücken. (S. b.)

Es läßt sich auch sehr leicht herabgehen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern nimmt. (S. c.)

Nach einer längern Note oder einem Punkte kann man bequem heruntergehen. (S. d.)

Zur Übung im Herauf- und Herabgehen in dieser 3ten Lage mögen folgende Beispiele dienen. (S. e.)

### Von der vierten und den folgenden Lagen.

Hat man die drey ersten Lagen wohl geübt, so wird man nach und nach auch mit den folgenden vertraut werden. Die vierte Lage, bei der man mit dem ersten Finger um 4 Töne, in e (oder es) auf der A - Saite heraufrückt, ist ein wenig schwierig zu treffen. Man übe die Tonleiter. (S. f.) In die folgenden Lagen rückt man gewöhnlich erst aus einer vorhergegangenen höhern Lage. Z. E. Aus der 3ten in die 5te und 7te, aus der 4ten in die 6te u. s. w. (S. g.)

### Von dem Fortschreiten und Zurückgehen durch mehrere Lagen (Positionen).

Wie durch mehrere Lagen auf- und abwärts gegangen werde, ist für regelmäßige Tonfolgen und Scalen schon angezeigt worden. Man geht nämlich immer Terzenweis mit der Hand fort, indem man aus der 2ten in die 4te, und aus dieser in die 6te Lage, oder aus der 1sten in die 3te, dann 5te, dann 7te Lage durch Einsetzen mit dem ersten Finger, und eben so zurückgeht. Dies ist die regelmäßige Fortschreitung. Aber es giebt Passagen, oder auch Melodien, die andere Fortschreitungen erfordern. Es sollen darüber einige Regeln und Beispiele gegeben werden.

Wenn eine Passage nur um einen Ton steigend oder fallend wiederholet wird, so pflegt man sie allemal mit den nämlichen Fingern zu spielen, indem man mit der Hand in eine Lage weiter, oder zurückrückt; besonders wenn der Gang eine ganze Oktave durchläuft, oder wenigstens der erste und vierte Finger bey der Passage nothwendig ist. Z. E. (S. h.)

Man kann auch zuweilen auf dem nämlichen Ton sehr bequem die Finger wechseln, indem man in eine neue Lage vor- oder zurückgeht. (S. i.) Man kann aber auch so heruntergehen. (S. k.)

Man betrachte und übe folgendes durch mehrere Lagen fortgehende Beispiel, in welchem beim Heraufgehen mit dem 4ten Finger eingesetzt wird. Dieses und das darauf folgende kann auch zur Übung im Heruntergehen dienen. (S. l.)

Da an Violinconcerten und Soli's kein Mangel ist, in welchen Passagen dieser Art vorkommen, so dürfen wir hier die Beispiele nicht weiter häufen. Der Lehrling auf der Geige thut wohl, sich dergleichen zu wählen, die seinen bisherigen Fortschritten gemäß sind, die darin enthaltenen Passagen zu studiren, sich die Finger im Nothfall mit Ziffern zu bezeichnen, und nun diese Stellen fleißig zu üben. Auch wird ihm im Anhang dazu noch manches besonders empfohlen werden.

Die schwersten Passagen sind die, welche nicht in einer ordentlichen Lage der Hand gemacht werden können, sondern wo man manche Töne durch Vor- oder auch Zurückreichen einzelner Finger nehmen muß. Z. E. (S. m.)

*a* *b* *c* *d*

*e*

*f*

*g*

*h*

*i*

*j*

*k*

*l*

*m*

*n*

*o*

*p*

*q*

Wer eine große Hand hat, thut sehr wohl, wenn er in der 3ten Lage bleibt, und durch Ausdehnen der Hand mit dem dritten Finger die Note d, mit dem 4ten aber die Note f nimmt. 3. E. (S. a.)

Gesetzt man spielte das erste Viertel des ersten und zweyten Taktes in der natürlichen Lage, so muß man denn noch nicht ins Stocken gerathen, sondern so fortschreiten. (S. b.) Man kann es auch auf folgende Art üben. (S. c.) Oder auch endlich gar so. (S. d.) Noch einige Beispiele von Ausreckung des 3ten und 4ten Fingers zur Übung. (S. e.)

Oft muß man in der vermischten Lage den ersten Finger zurückziehen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbei hat man besonders auf den vierten Finger zu sehen, den man stark niederdrücken, und nicht aufheben muß, wenn sich gleich der erste Finger abwärts bewegt. Ein Beispiel, bei welchem man besonders darauf sehen muß, die richtigen Töne, und alle rein zu greifen. (S. f.)

Man studire und übe noch folgende Beispiele, die auf mehr als eine Art genommen werden können. (S. g.)

Bei Doppelgriffen ist das Vor- und Zurückrücken aus einer Lage in die andere unvermeidlich. Man merke hier besonders die richtige Lage der Töne mit beiden Fingern, um nicht falsch und unrein zu greifen. (S. h.)

Auch in Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgestreckt; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. 3. E. (S. i.)

Es wird auch der erste Finger abwärts bewegt, so daß der dritte oder vierte Finger liegen bleiben, oder an ihrem Orte richtig gebraucht werden, oder auch in der Folge nachgerückt werden müssen. (S. k.)

Zuweilen muß man beide Finger ausrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie 3. E. in den folgenden zwei Beispielen der zweite und vierte Finger ganz allein hinauf in eine andere Lage, und dann gleich wieder zurückgehen, der erste Finger aber immer in seiner Lage bleibt. (S. l.)

Man muß bei Doppelgriffen oft die leere Saite zu Hilfe nehmen; da aber die leeren Saiten gegen die gegriffenen im Klange unterschieden sind, so muß man sie nicht zu hart anstreichen. (S. m.)

Bei Oktavengängen wird die ganze Hand aus einer Lage in die nächste vor- und zurückgerückt. Man übe diese Gänge durch alle Töne wohl, um sie rein zu spielen. (S. n.)

Dasselbe geschieht bei Dezimen-Gängen, bei welchen die Hand schon sehr aus einander gereckt werden muß, und die rein und rasch zu machen sehr schwierig sind. (S. o.)

a) (Beispiele.)

D Saite.

auf G.



This page of handwritten musical notation is for guitar and contains 18 staves of music. The notation includes various time signatures such as 3/8, 2/4, 3/4, and 4/4. The key signature is primarily one sharp (F#), with some sections in two sharps (F# and C#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, often involving triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamic markings include *f* (forte) and *m* (mezzo-forte). The page is divided into sections labeled with letters: *f* at the top right, *h* on the sixth staff, *i* on the seventh staff, *k* on the eighth staff, *m* on the thirteenth staff, and *n* on the fourteenth staff. The number 45 is written at the end of the first staff, and 288 is written at the bottom left. The notation is dense and detailed, typical of a composer's manuscript.

Man bedient sich aber auch bei vielen Stellen, die man in der natürlichen Lage spielen könnte, einer vermischten Applikatur zur Bequemlichkeit; um nämlich alles besser in die Hand zu bekommen, oder auch um es zierlicher und gleicher vorzutragen, weshalb man bei singbaren Stellen gern auf einer Saite bleibt. (S. a.)

Noch ist jene Verlegung der Finger zu merken, die man das Ueberlegen nennt. Es müssen nämlich die beiden Noten, die auf zwey Saiten neben einander liegen und gewöhnlich mit demselben Finger gegriffen werden, dann jede mit einem besondern Finger genommen werden, wenn eine oder die andere durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen so verändert ist, daß beide nicht mehr gerade neben einander liegen, und wenn sie gleichwohl entweder in Doppelgriffen zusammen, oder in schnellen Sätzen rasch hinter einander folgen. In solchem Falle wird die höhere der beiden Noten mit dem folgenden Finger genommen, und dieser über den vorhergehenden hingelegt. Daher kommt das Wort Ueberlegen. Man muß aber rein greifen. (S. b.)

Bei einigen andern Figuren, wo 3 Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nimmt, muß man mit der ganzen Hand sogar aus der natürlichen Lage um einen halben Ton zurückweichen. (S. c.)

Bei Griffen, die aus 3 Noten bestehen, muß man überhaupt verschiedene Lagen gebrauchen, und sie oft wechseln. Niemand darf sich in Doppelgriffen versuchen, der nicht in allen Lagen (Positionen) sich wohl geübt hat, und seines Griffbrets ziemlich Meister geworden ist. (S. d.)

Die vermischte Applikatur bei Doppelgriffen überhaupt gilt auch bei den Arpeggio's \*). Darunter versteht man Accorde von 3 oder 4 Noten, die durch den Bogenstrich getrennt vorgetragen werden. Man kann sie in Achtel oder Sechzehnthelle, oder auch in 32. Theile auflösen. Man schreibt gewöhnlich nur die Accorde in größern Noten hin. (S. e.)

In diesen Beispielen findet man das Ueberlegen, dann das Ausstrecken und Zurückziehen eines, und auch oft zweyer Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehen durch verschiedene Lagen, und endlich findet man auch einige Veränderungen im Arpeggiren. Wie das Arpeggio in dem ersten Takte eines jeden Exempels angezeigt ist, so muß man in der Folge der über einander gesetzten Noten fortfahren. Es sind diese wenigen Beispiele freilich nur ein Schattenriß aller möglichen Veränderungen sowohl dieser Applikatur, als der gebrochenen Accorde. Doch wenn ein Anfänger diese rein spielen kann, so hat er einen so guten Grund gelegt, daß er sehr wenig Beschwerde finden wird, alles, was ihm in dieser Art vorkommt, bald richtig und rein vorzutragen.

Zum Beschlusse dieses Hauptstücks noch eine nützliche Beobachtung, die ein Violinist bei Doppelgriffen machen kann, um mit gutem Tone kräftig und rein zu spielen. Es ist un widersprechlich, daß eine Saite, wenn sie angestrichen wird, eine andere ihr gleichgestimmte Saite auch in Bewegung setze. Dies ist noch nicht genug. Beim Zusammenstreichen zweyer Töne auf der Violine wird auch sogar bald die Terz, bald die Quinte, bald die Oktave u. s. f. von sich selbst auf dem nämlichen Instrumente dazu klingen. Dieses dienet zur untrüglichen Probe, womit jeder selbst hören kann, ob er die Töne rein und richtig zu spielen weiß. Denn wenn zwey Töne, wie ich sie in folgenden Beispielen anzeigen werde, gut genommen und recht aus der Violine herausgezogen werden; so wird man zu gleicher Zeit die Unterstimme in einem schwachen, gedämpften Laut deutlich hören; sind die Töne hingegen nicht rein gegriffen, und einer oder der andere nur um ein wenig zu hoch oder zu tief, so ist auch die Unterstimme falsch. Man versuche es mit Geduld; man spiele anfangs auch die schwarze Grundnote mit, und nähere die Geige dem Gehör, so wird man bei dem Spielen der zwey obern Noten eben diese untere schwarze Note dazu klingen hören. Je näher man die Violine an das Ohr hält, jemehr darf man den Strich mäßigen. Vor allem aber muß die Violine gut bezogen und rein gestimmt seyn.

---

\*) Arpeggio kommt von dem Worte Arpa (Harfe). Es heißt also Arpeggiren: auf Harfenart spielen; das ist: die Töne eines Accords nicht zugleich, sondern zergliedert vortragen.

This page of musical notation is a complex arrangement for guitar, consisting of multiple systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (such as 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, and 4/8), and a wide variety of musical symbols including notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Techniques such as triplets, slurs, and accents are used throughout. Specific markings include 'a', 'b', 'c', 'auf A', and 'so weiter'. The piece concludes with a final system of notation at the bottom of the page.

Hier sind einige Proben davon. Man sieht daraus die Sympathie der Töne, und wie gewaltig der harmonische Dreyklang (trias harmonica) ist. Z. E. Wenn die zwey Noten eine kleine Terz von einander abstehen, so hört man unten die große Terz oder Dezime dazu; es macht also einen wohl zusammenstimmenden Dreyklang. (S. a.)

Wenn hingegen die zwey Noten eine größere Terz betragen; so hört man die Oktave zur untern Note. (S. b.)

Stehen die zwey Töne eine natürliche Quarte von einander; so hört man zur untern Note die Quinte. (S. c.)

Sind die zwey Noten um eine kleine Sexte von einander, so höret man die größere Terz oder Dezime. (S. d.)

Bei der größern Sexte klingt unten die Quinte. (S. e.)

Man hört es noch deutlicher, wenn man einige Doppelgriffe gleich nach einander nimmt: denn da fällt die Abänderung dieser schwach dazu klingenden Töne mehr in die Ohren. Z. E. (S. f.)

## Neuntes Hauptstück.

### Von Vorschlägen und andern wesentlichen Manieren.

Es giebt in der Musik Nebentöne, die nicht wesentlich zur Melodie oder zur Harmonie gehören, und nur dazu dienen, die Haupttöne entweder mehr herauszuheben, und ihnen einen gewissen Nachdruck zu geben, oder sie zu verzieren, oder auch sie besser unter einander zu verbinden; so daß der Vortrag dadurch ausdrucksvoller, zusammenhängender und fließender wird. Diese Nebentöne werden gewöhnlich nur mit kleinen Nötchen angedeutet und heißen Manieren. Sie sind in der Musik um ihrer Wirkung willen allgemein angenommen, und der Anfänger muß sich wohl mit ihnen bekannt machen. Es soll hier von den bis jetzt angenommenen und schicklichsten gehandelt werden.

Sie heißen: der Vorschlag, der Schleifer, der Aufschlag, der Mordent, der Schneller, das Battement, der Doppelschlag, der Nachschlag mit seinen verschiedenen Arten, und endlich der Triller, von welchem letztern aber im folgenden Hauptstück besonders gehandelt werden soll.

Der Vorschlag ist ein Ton, den man vor einen Hauptton setzt, um diesen dadurch theils mit dem vorigen genauer zu verbinden, theils ihm selbst einen größern Nachdruck, eine größere Wichtigkeit zu geben. Vorschläge liegen in der Natur des Gesanges und der Musik; auch der ungeübteste Sänger wird oft seine einfache Melodie, ohne daß er es weiß, damit verzieren. Man lasse in den folgenden Beispielen die Vorschläge weg, und spiele die Hauptnoten so platt und stark hin, wie sie da stehen, und man wird fühlen, wie hart und unleidlich alles klingen wird. Vorschläge verbinden die Haupttöne unter einander, wodurch das Ganze zusammenhängender und sanfter wird. Vorschläge (besonders die langen) halten den Eintritt der Hauptnote, die man erwartet, ein wenig auf, und spannen dadurch die Aufmerksamkeit auf dieselbe höher; denn diese Vorschläge sind gegen den Bass und die Grundharmonie immer Dissonanzen, die die Hauptnote vorbereiten.

Wo Vorschläge gesetzt werden müssen, ist eigentlich nur dem Componisten zu wissen nöthig; und gute Componisten schreiben die Vorschläge in ihren Arbeiten sorgfältig hin. Des Spielers Sache ist, die Vorschläge und die Zeichen derselben zu kennen und sie geschickt vorzutragen.

Da jeder Vorschlag, so wie jede andere wesentliche Manier, wie sie oben genannt sind, zur Hauptnote gehört, bei der sie steht; so ist es eine allgemeine Regel ohne Ausnahme: daß der Vorschlag (wie auch der Nachschlag und andere kleine Noten) niemals von der Hauptnote getrennt werden darf, sondern mit ihr auf einem Strich gespielt werden muß. (S. g.)

Es giebt zweyerley Arten von Vorschlägen: a) die veränderlich langen, b) die unveränderlich kurzen. Beide Arten kann man wieder in Beziehung auf die folgende Hauptnote in zwey Gattungen theilen. Steht die folgende Note höher als der Vorschlag, so ist der Vorschlag ein aufsteigender; steht sie niedriger, so ist der Vorschlag ein absteigender. Die absteigenden Vorschläge sind die natürlichsten, weil sie den Compositionsregeln am gemäßensten sind.

Die Vorschläge werden nicht mit in die Takteintheilung eingerechnet. Ihre Dauer wird dem folgenden Ton, zu dem sie gehören, entzogen.

Für die veränderlich langen Vorschläge gelten folgende zwey Hauptregeln:

- a) Der Vorschlag nimmt die Hälfte von der Hauptnote weg, wenn diese zweythellig ist, d. i. zwey Viertel, zwey Achtel u. s. w. enthält. (S. h.)
- b) Der Vorschlag nimmt zwey Dritteile der Note hinweg, wenn sie dreytheilig ist, d. i. drey Viertel, drey Achtel u. s. w. enthält. Das ist der Fall bey Dreyviertelnoten, von denen der Vorschlag also zwey Viertel dauern muß, ferner bei allen punktirten Noten, wo der Vorschlag die ganze Dauer der Note, die Note aber nur die Dauer des Punkts erhält. (S. i)

Es folgt aus diesen Regeln von selbst, daß wenn eine Note mit einer andern, die denselben Ton anzeigt, durch einen Bogen verbunden ist, so daß beide nur für eine Note gelten und nicht getrennt werden dürfen, auch die Dauer des Vorschlags vor derselben darnach beurtheilt werden muß. In solchen Fällen nimmt der Vorschlag gewöhnlich die ganze Dauer der ersten Note weg. Man sehe die Beispiele, die wie bei 1) geschrieben, und wie bei 2) gespielt werden. (S. k.)

Einem Anfänger in der Musik könnte hierbei die Frage einfallen, warum man nicht lieber auch die Vorschläge in Hauptnoten ausschreibet, wodurch die Eintheilung dem Spielenden erleichtert werden würde. Allein es ist nöthig, die Haupttöne von den Nebentönen auf den ersten Anblick zu unterscheiden, damit niemand die Nebentöne noch wieder mit neuen Manieren verträufelt, wodurch eine unerträgliche Verwirrung der Melodie und Harmonie entstehen würde. Schreibe man z. E. die vorhergehenden Beispiele so aus, wie (S. l.), so würde ein ungeschickter Spieler leicht noch neue Vorschläge (wie bei \*) hinzufügen, und damit alles verderben.

The musical score consists of several staves, each labeled with a letter from 'a' to 'l'.  
 - Staff 'a': Treble clef, C major, 4/4 time. A half note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'b': Treble clef, C major, 4/4 time. A dotted half note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is two-thirds of the main note.  
 - Staff 'c': Treble clef, C major, 4/4 time. A quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'd': Treble clef, C major, 4/4 time. An eighth note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'e': Treble clef, C major, 4/4 time. A sixteenth note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'f': Treble clef, C major, 4/4 time. A dotted quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'g': Treble clef, C major, 4/4 time. A dotted eighth note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'h': Treble clef, C major, 3/4 time. A quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'i': Treble clef, C major, 3/4 time. A quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'k': Treble clef, C major, 3/4 time. A quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Staff 'l': Treble clef, C major, 3/4 time. A quarter note G4 with a grace note G4. A bracket indicates the grace note's duration is half of the main note.  
 - Between staff 'h' and 'i', the word 'Ausführung' is written. Below it, a musical phrase is shown with the note 'wird oft so ausgeführt'.

Die veränderlich langen Vorschläge entstehen aber nicht immer aus dem vorhergehenden Ton, oder gleichsam durch ihn vorbereitet; sie werden oft ganz unvorbereitet gebildet. (S. a.)

Sie werden auch nicht immer vom nächsten Ton über oder unter der Hauptnote gebildet, sondern sie kommen zuweilen von entfernten Tönen, durch die sie alsdann aber vorbereitet seyn müssen, und die sie mit dem folgenden Ton sanfter verbinden sollen. Einen solchen Vorschlag nennt man auch einen Aufenthalt im vorigen Ton. Er kann von oben herab, und von unten herauf gebraucht werden. (S. b.)

Die langen Vorschläge sollten eigentlich durch kleine Noten, die ihre Dauer zugleich anzeigen, geschrieben werden, als (S. c. 1). Dies geschieht aber nicht immer; oft werden sie auch bei ganzen oder Dreyviertelnoten nur durch eine kleine Viertelnote geschrieben, wie in 2), wodurch sich der Spieler nicht irre machen lassen darf. Ueberhaupt ist bei dem Vortrage derselben folgendes zu merken:

- a) Der Nachdruck muß immer auf den Vorschlag, nie auf die Note fallen, die gelind daran geschleift wird.
- b) Ist der Vorschlag (z. B. im Adagio) merklich lang, so kann man schwach anfangen, den Ton in der Mitte wachsen, dann ihn wiederum allmählich abnehmen lassen, und endlich mit der Hauptnote schwach endigen.
- c) Vorschlag und Ton werden immer auf derselben Saite genommen. Nie wird zu einem absteigenden Vorschlag eine leere Saite gebraucht, sondern derselbe immer mit dem 4ten Finger auf der tiefer liegenden Nebensaite gegriffen.

Die unveränderlich kurzen Vorschläge sind solche, die überall so schnell als möglich angegeben werden, und von denen man unverweilt zur Hauptnote eilt, die auch immer den Nachdruck behalten muß. Diese Vorschläge werden gewöhnlich durch kleine Sechszentheil- oder Zweyhunddreyßigtheil-Nötchen bezeichnet. (S. d.) Wo diese Vorschläge gesetzt werden müssen, muß gleichfalls der Komponist wissen. Der Spieler bemühe sich, sie da, wo sie vorgeschrieben sind, kurz, rasch und nett vorzutragen. Sie werden in sehr vielen Fällen gebraucht, die hier anzuzeigen zu weitläufig wäre. Sie sind bald aufsteigend, bald absteigend. Sie müssen nie absteigend mit der bloßen Saite, überhaupt immer mit der Hauptnote auf einer Saite genommen werden, und der Anfänger soll sie in allen Lagen und mit allen Fingern gehörig üben. Besonders hat er sich zu hüten, nie einen angezeigten kurzen Vorschlag in einen langen zu verwandeln, wodurch die Harmonie immer fehlerhaft werden muß. Man sehe das Beispiel: (S. e. 1.) Spielt man hier einen langen Vorschlag, als stünde es wie in 2), so wird die Stelle, besonders im langsamen Tempo unerträglich klingen.

Die aufsteigenden langen Vorschläge sind überhaupt nicht so natürlich, als die absteigenden; besonders die, welche aus dem nächsten, und zwar aus einem ganzen Ton herkommen: weil sie Dissonanzen sind, die nicht abwärts, wie es seyn sollte, sondern aufwärts sich auflösen, welches gewöhnlich hart klingt. Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischennötchen dazu spielt, die durch die richtige Auflösung der Dissonanzen das Gehör beruhigen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern. (S. f.) Auf diese Art fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und die zwey kleinen Nötchen sammt der darauf folgenden Hauptnote werden gelind daran geschleift.

Den kurzen aufsteigenden Vorschlag macht man am besten mit dem nächsten halben Ton. (S. g.)

Die aufsteigenden kurzen Vorschläge werden auch oft wie die absteigenden aus entfernten Tönen hergeholt. Dies geschieht, um den vorigen Ton mit dem folgenden besser zu verbinden, oder auch dem letztern dadurch einen zierlichen Nachdruck zu geben. Man bedient sich dieses Vorschlags am gewöhnlichsten in Terz-, Quinten-, Sexten- und Oktavsprüngen, wobei der Nachdruck immer auf die Hauptnote fällt. (S. h.)

Ein Vorschlag von 2 oder auch von 3 Noten, die an die Hauptnote angeschleift werden, heißt der Schleifer. Der Schleifer ist gewöhnlich aufsteigend. (S. i.) Man unterscheidet den kurzen von dem unveränderlich langen Schleifer. Der erste heißt auch der unpunktirte, und besteht aus 2 oder 3 kurzen Nötchen. Der zweyte oder punktirte hat bei der ersten Note einen Punkt. Der erste wird immer kurz und rasch an die Hauptnote angeschleift, auf der der Nachdruck bleibt, wie bey den kurzen Vorschlägen. Der andere, der nur in langsamen Tempo's gebraucht wird, hat mit den veränderlich langen Vorschlägen das gemein, daß die Dauer seiner ersten punktirten Note sich nach der folgenden Hauptnote richtet, und daß auch der Nachdruck auf sie fällt. Die Hauptnote wird dann gelinde daran geschleift. Man sehe die Beispiele. No. 1 und 2 sind punktirte Schleifer. No. 3 ist ein kurzer Schleifer. Der Schleifer wird am meisten zwischen zwey entfernten Noten, besonders bey Quartsprüngen angebracht. (S. k.)

Ein doppelter Vorschlag aus den beiden Noten unter und über der Hauptnote heißt der Anschlag. Der erste Ton desselben kann auch den vorhergehenden Ton wiederholen. Der unveränderlich kurze Anschlag besteht aus zwey gleichen Noten, die kurz und rasch an die Hauptnote angeschleift werden, die auch den Nachdruck bekommt. Bei dem veränderlich langen Anschlag ist die erste Note desselben punktirt; diese hat alsdenn den Nachdruck, und wird nach Verhältniß

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

Violino II<sup>o</sup> 

f) 

Ausführung 

Auflösung der Dissonanzen 

Grundstimme 

g) 

h) 



i) 

k) Andante 

All<sup>o</sup> 

der folgenden Hauptnote etwas länger gehalten, und die folgende kurze mit der Hauptnote schwächer daran geschleift. (S. a.)

Man kann zwischen dem veränderlich langen Vorschlag und der Hauptnote noch einen Schleifer von zwey kleinen Noten anbringen; diese Auszierung will ich, nachdem sie auf- oder abwärts geht, den aufsteigenden oder absteigenden Zwischenschlag nennen. Hier sind die absteigenden: (S. b.) Die aufsteigenden. (S. c.)

Diese aufsteigenden Zwischenschläge passen dahin am besten, wo der aufsteigende Vorschlag um einen ganzen Ton von der Hauptnote absteht.

Es ist klar, daß ein Violinist wohl zu unterscheiden wissen muß, ob, und was für Auszierungen der Componist schon ausgeschrieben hat, und ob er noch eine, oder welche Auszierung er noch anbringen könne. Wie schlecht würde es klingen, wenn der Violinist den vom Componisten schon hingefesteten und in den Takt eingetheilten Vorschlag noch mit einem absteigenden langen Vorschlag beehren wollte! (S. d.)

Bei 1) ist das erste Achtel jedes Viertels eigentlich ein ausgeschriebener Vorschlag. Wer das nicht fühlt, der dürfte sich leicht einfallen lassen, noch neue Vorschläge wie bei 2) hinzuzusetzen, und die Stelle zu verderben. Es ist eine Hauptregel für den Anfänger, keine Manieren zu machen, wo keine vorgeschrieben sind.

Man kann die Note, die vor dem langen Vorschlage vorgeht, noch auf zweyerley Art verzieren, um diesem Vorschlag dadurch noch mehr Nachdruck zu geben. Die erste Art will ich den Ueberwurf, die andere den Rückfall oder Abfall nennen. Der Ueberwurf ist eine kurze Note, die an die dem Vorschlage vorangehende Note angefügt wird. Dieser Ueberwurf wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die Terz, Quarte, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht. (S. e.) Das Beispiel 1) zeigt den absteigenden Vorschlag an. Im Beispiele 2) sehen wir bei \* den Ueberwurf, der hier gestossen wird und den Vortrag lebhafter macht, und im Beispiele 3) wo der Ueberwurf angeschleift ist, wird der Vortrag singbarer.

Am schicklichsten wird der Ueberwurf gesetzt, wenn der Vorschlag mit dem vorhergehenden Ton auf einer Stufe steht, wodurch besonders in lebhaften Sätzen der Vorschlag stärker ausgehoben wird. Man kann den Ueberwurf alsdann in dem nächsten, oder auch in entfernten consonirenden Tönen, z. E. in der Sexte machen. Ich will einige Beispiele hersehen. Bei \* wird der Ueberwurf angebracht. (S. f.)

Der Rückfall oder Abfall wird auch an die dem Vorschlage vorangehende Note gesetzt, mit dem Unterschiede, daß dieser von der Note zum Vorschlage abwärts geht. Er findet also dann nur statt, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note aufwärts so weit entfernt ist, oder auch so trocken da steht, daß man durch diese Auszierung die Figuren besser zusammenhängen, oder lebhafter machen muß. Z. E. (S. g.)

Man kann auch auf die nächste Note über dem Vorschlage, oder gar auf die Note des Vorschlages selbst heruntergehn, um eine Vorbereitung der Dissonanz zu machen. (S. h.)

Der Rückfall auf den absteigenden Vorschlag selbst ist unstreitig am passendsten. Der auf die nächste Note über demselben kann leicht an der Melodie oder Harmonie etwas verderben. Um dies stets richtig zu beurtheilen, muß man aber Kenntniß von der Harmonie haben.

Eine kurze, sehr rasche Auszierung der Hauptnote ist der Mordent. Er besteht aus 2 oder 3 kleinen Nötchen, die die Hauptnote gleichsam ergreifen, sich aber augenblicklich wieder verlieren, so daß der Nachdruck auf der Hauptnote bleibt. Der Mordent kann auf dreyerley Art gemacht werden. Eigentlich besteht er aus dem Ton der Hauptnote und den halben Ton darunter, die nur einmal rasch angegeben werden, wie bei 1). Dies ist der wahre Mordent. Man kann ihn aber auch verdoppeln wie bei 2) und noch die Note über dem Haupttone hinzufügen, und mit ihr anfangen, wie bei 3). Diese letzte Manier ist eigentlich ein Schleifer, gehört aber zu den Mordenten, wenn sie sehr kurz und rasch gemacht wird. (S. i.)

Diese dritte Gattung der Mordenten kann auf zweyerley Art gebraucht werden, nämlich aufsteigend und absteigend, je nachdem man mit der untern Note anfängt und aufsteigt; oder mit der obern, und absteigt. (S. k.) Der absteigende Mordent ist der beste. Das Zeichen des Mordenten ist: (S. l.) oder wenn er länger seyn soll. (S. m.)

Man braucht den Mordenten, wenn man einer Note einen besondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tons fällt auf die Note selbst. Er macht die Note lebhaft. er unterscheidet sie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage mehr Leben. Eben deshalb gehören Mordenten in rasche Stücke, wo sie bei schnellen Noten die Wirkung kleiner Triller thun. (S. n.)

Der gute Vortrag eines Mordenten besteht in der Geschwindigkeit und Verständlichkeit der kleinen Noten. Man muß ihn wohl und mit allen Fingern in allen Lagen zu machen üben.

Der Schneller hat mit dem Mordenten viel Aehnlichkeit. Er besteht aus der Hauptnote und einem Ton darüber. Beide Töne werden gleichfalls kurz und rasch angegeben, und der Nachdruck bleibt auf der Hauptnote. (S. o.)



53

*a*

*b* 1. 3. Mit ausgeschriebenem Vorschlag

Mit Zwischen schlägen Ausführung

*c* 1. 2. 3. 4.

*d* 1. 2.

Grundstimme

*e* 1. 2. 3.

*f* 1. 3. 2. 3.

*g*

*h*

*i* 1. 2. 3.

*k*

*l* Ausführung *m* Ausführung *n* Presto

*o* All<sup>o</sup>

Das **Battement** (*Battement*) ist eine rasche Abwechslung zwischen der Hauptnote und dem unter ihr liegenden halben Ton, wobei aber mit dem letztern angefangen wird. Es muß sehr rasch gemacht werden. (S. a.) Man braucht dieses Battement in raschen Stücken statt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist und Leben vorzutragen. Man muß das Battement aber nicht zu oft anbringen.

Der **Doppelschlag** ist eine Manier von vier geschwinden Nötchen, die auf einer oder zwischen zwey Hauptnoten, oder auch zwischen dem langen Vorschlag und der Hauptnote angebracht werden, um beide zierlicher zu verbinden und besser zusammenzuhängen. Da der Doppelschlag am Ende eines langen Vorschlags oder einer Hauptnote gebraucht wird, so darf er keinen Nachdruck haben, der immer auf die erstern fällt. Das Zeichen des Doppelschlags ist (S. b.)

Der **Halbtriller** ist einem umgekehrten Doppelschlag ähnlich. Er wird gewöhnlich zwischen dem Vorschlag und der Hauptnote so geschwind angebracht, daß er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich ist. Der Nachdruck fällt auch hier auf den Vorschlag. (S. c.)

Die **Nachschläge** sind ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote hinten anhängt, um den Vortrag lebhafter zu machen, oder zu verzieren. Die erste dieser zwey Noten wird aus dem nächsten höhern oder tiefern Tone genommen, und die zweyte ist die Wiederholung des Haupttones. Beide Nötchen müssen sehr geschwind am Ende der Hauptnote genommen, und mit dem vorhergehenden und dem folgenden Ton auf einem Strich vorgelesen werden, z. E. (S. d.)

Alle Nachschläge, Zwischenschläge und verbindende Manieren müssen keinesweges stark angestoßen, sondern gelind an ihre Hauptnote angeschleift werden.

Außer diesen bisher abgehandelten wesentlichen Manieren giebt es noch mancherley Arten von willkürlichen Verzierungen, durch die ein guter Spieler eine Melodie zu schmücken, und in den Vortrag eines Stückes mehr Ausdruck und Charakter zu bringen weiß. Von diesen aber zu handeln, ist hier nicht der Ort, theils weil sie für den Anfänger nicht gehören, und die Erfindung und der richtige Gebrauch derselben schon viele Fortschritte im Mechanischen des Spielens, und Bildung des Geschmacks, ja auch Kenntniß der Harmonie voraussetzt; theils auch, weil es unmöglich ist, diese Verzierungen alle aufzuzählen. Wir wollen nur gleichsam als Anhang zu diesem Hauptstücke einiges davon erwähnen.

Eine dem Geigeninstrumente eigene Verzierung ist die **Bebung** (*Tremolo*), eine schnelle Bewegung des auf die Saite angeführten Fingers auf- und abwärts, wodurch ein bebender Ton hervorgebracht wird. Es ist vom Tremuliren schon im 5ten Hauptstück das Nöthige erinnert und gegen den Mißbrauch gewarnt worden. Man übe sich, den Tremolo langsam und schnell zu machen, auch die Schnelligkeit zu- und abnehmen zu lassen. Bei lange ausgehaltenen Tönen, besonders im Adagio, ist sein Gebrauch am passendsten. Desgleichen thut er eine gute Wirkung bei dem langen Ton, der vor dem Anfang einer Schlußcadenz ausgehalten wird. Man sehe das Beispiel. (S. e.) Man übe sich, den Tremolo auch bei Doppelgriffen mit zwey Fingern zu machen. Z. E. (S. f.)

Der **Zurückschlag** (*Ribattuta*), eine willkürliche Verzierung, wird bei dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeinlich vor einem Triller angebracht. Man sehe das folgende Hauptstück vom Triller. Man kann den Zurückschlag auch sonst anbringen, z. E. in einem Adagio. (S. g.) Man muß aber die Ribattuta mit Stärke anfangen, die sich allmählig verliert.

Die **Auszierung**, so man *Grosso* nennet, besteht darin, daß man statt zwey aufsteigender oder absteigender Töne, viere setzt, indem man die nächsten drunter und drüber liegenden zu Hülfe nimmt, und daraus eine viertönige Figur (*Gruppe*) bildet. (S. h.)

Es versteht sich von selbst, daß diese und alle andere willkürliche Verzierungen nur dem Solospieler erlaubt sind, und daß jeder Andere, so wie der mit mehreren eine Stimme spielt, sich derselben gänzlich enthalten müsse.

Die **Tirata** entsteht, wenn man zwey entfernte Töne durch die dazwischen liegenden (also durch einen größern oder kleinern Lauf auf- oder abwärts) verbindet. Die Tirata kann nach dem Charakter des Stückes schneller oder langsamer seyn. Man hüte sich aber, bey diesen und ähnlichen Verzierungen den Takt nicht zu verderben. (S. i.)

Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen. Ich will einige hersetzen, z. E. (S. k.) Man kann auch Terzengänge zur Tirata gebrauchen. Z. E. (S. l.)

*a*

*b* Ausführung

*c* Ausf:

*d*

*e* *tr*

*f* *tr* *Adagio* *Zurückschlag*

*g* *Groppo*

*h* *Groppo*

*i* *Adagio* *tr* *Adagio*

*j* *Tirata* *Adagio* *tr* *Tirata*

*k* *Adagio* *Tirata*

*l* *Adagio* *tr*

## Zehntes Hauptstück.

### Von dem Triller.

Der Triller ist eine rasche und regelmäßige Abwechslung zweyer nächster Töne, die um einen ganzen, oder um einen halben Ton von einander abstehen. Er wird auf dem Ton, auf welchem er mit *tr.* bezeichnet ist, mit dem nächsten Ton drüber gemacht; dieser kann entweder um einen ganzen oder halben Ton entfernt seyn, welches die Tonart des Stücks bestimmt.

Man muß den Ton, auf welchem man den Triller schlagen will, durch Niederdrücken des Fingers sehr festhalten, und mit dem nächsten Finger den folgenden ganzen oder halben Ton wiederholt anschlagen, so daß beide Töne wechselsweise gehört werden. In dem Beispiele wird der erste Finger unverrückt und stark im *h* niedergehalten, der zweyte oder trillernde Finger aber wird ganz leicht im *c* auf- und niedergeschlagen, welches man ganz langsam also üben muß. (S. a.)

Jeder Triller ist fehlerhaft, der nicht mit der großen oder der kleinen Sekunde genau geschlagen wird, wie es die Tonart des Stücks bestimmt. Man hüte sich besonders bey Uebungen des Trillers über die Sekunde hinaus zu gehn. Mit der großen Sekunde. (S. b.) Mit der kleinen Sekunde. (S. c.)

Es giebt nur einen Fall, wo es scheint, als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrößerten Sekunde machen, und ein großer italiänischer Meister lehrte seine Schüler so. (S. d.) Allein auch in diesem Fall ist es besser, wenn man den Triller ganz wegläßt, und dafür eine andere Auszierung anbringt. *J. E.* (S. e.) Auch kann man in solchen Fällen die große Sekunde *d* nehmen.

Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn mit der Hauptnote, oder mit dem darüber liegenden Hülfsston anfangen. Das letzte ist am besten. (S. f.) Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden Vorschlag, den man etwas länger aushält, (S. g.) oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe (S. h.), oder durch die *Ribattuta* vorbereiten. (S. i.)

Eben also kann man den Triller entweder plattweg (S. k.), oder mit einem Nachschlage (S. l.), oder mit einer längern Auszierung schließen. (S. m.)

Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurze Triller. (S. n.)

Der Triller läßt sich der Geschwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langsamen, mittelmäßigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in den traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in solchen, die ein gemäßigtes Tempo haben; der geschwinde in Stücken, die sehr lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistens bey den Cadenzen. Diesen letztern pflegt man auch mit *Piano* und *Forzo* auszuschnücken, denn er wird am besten so vorgetragen, (S. o.)

Der Triller muß überhaupt nicht so geschwind geschlagen werden, daß er unverständlich wird. Auf den feinem Saiten kann man einen geschwindern Triller schlagen, als auf den tiefen, weil die letztern sich langsam, die erstern aber geschwind bewegen. Und endlich muß man auch, wenn man ein Solo spielt, den Ort beobachten, wo man spielt. In einem kleinen Orte wird ein geschwinde Triller von besserer Wirkung seyn. Spielt man hingegen in einem großen Saal, wo es sehr wiederhallt, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt; so wird man besser einen langsamen Triller machen. Ueberhaupt muß man aber jeden Triller, er sey langsam oder schnell, egal oder gleich machen; daß heißt so, daß der trillernde Finger in gleicher Bewegung bleibt, und nicht bald stockt, bald wieder eilt.

Man übe sich ferner, einen langen Triller auf einem langen Bogenstrich zu machen. Es ist nicht gut, den Bogen während des Trillers zu ändern, wodurch der Triller stets in zwey Theile getheilt wird. Auch muß man den langen Triller nicht schnell und kurz abbrechen, sondern sanft und allmählich mit dem Nachschlage schließen. Man übertreibe die Länge des Trillers bey einer Schlußcadenz nicht.

Alle Finger müssen durch eine fleißige Uebung zum Trillerschlagen gleich stark und geschickt gemacht werden. Man übe daher alle Finger im Trillerschlagen, besonders den vierten. Dieser, der schwächste und kürzeste, kann nur durch fleißige Uebung kräftiger und brauchbarer werden. Mit dem ersten Finger wird niemals auf der leeren Saite ein



Vier Sechzehnthelnoten, von denen die erste gestossen, die andern drei aber geschleift vorzutragen sind, kann man mit einem Triller ohne Nachschlag verzieren, der auf die mittlere der drei zusammengezogenen gemacht wird. (S. a.)

Die erste von vier gleichen Noten kann man durch den Triller ohne Nachschlag von den übrigen unterscheiden, wenn man die ersten zwei in einem Striche zusammenschleift, jede der andern zwei aber mit ihrem besondern Striche spielt. (S. b.)

Bei punktirten Noten in einem langsamen Zeitmaasse kann man bei jedem Punkte einen kleinen Triller mit einem geschwinden Nachschlage anbringen; doch dürfte hier oft der Doppelschlag passender seyn. (S. c.)

Man kann auch bei punktirten Noten, die abwärts steigen, entweder die erste oder die letzte mit einem kurzen Triller ohne Nachschlag verzieren. (S. d.)

Diese kurzen und geschwinden Triller ohne Nachschlag nennt man Pralltriller (Trilletti), die nicht schwer zu lernen sind. (S. e.)

Eine stufenweise auf- oder absteigende Reihe von Noten, deren jede mit einem Triller geziert ist, wird besonders im geschwinden Tempo im Anfange schwer zu machen seyn. Man merke dabei: 1) daß man alle Noten in einem Bogenstriche nehme; oder wenn derselben gar zu viel sind, daß man bei dem Anfange des Taktes, oder im geraden Takte beim dritten Viertel den Strich verändert. 2) Daß man den Bogen niemals ganz von der Violine weglasse, sondern man muß die trillernden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttragen. 3) Muß die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger sich so vereinigen, daß sie nicht nur allezeit zugleich mit einander fortschreiten; sondern daß der Trillersschlag niemals nachlasse, sonst würde man die leere Saite dazwischen klingen hören. Man lasse also den Finger, mit welchem die Note gegriffen wird, allezeit auf der Saite; man rücke mit der ganzen Hand nach, und verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller schlägt, bewege man beständig und leicht. Diese auf- und absteigenden Triller ohne Nachschlag können entweder mit dem ersten oder mit dem zweiten Finger gemacht werden. (S. f.)

Man muß sie aber auch mit Abwechslung der Finger vorzutragen wissen. (S. g.) Diese Übung muß man durch die ganze Tonleiter mit Abwechslung der Finger auf allen 4 Saiten hinauf und herab öfters vornehmen.

Es ist aber auch nothwendig, daß man durch die halben Töne trillernd auf- und absteigen lerne. (S. h.) Hier muß der 2te und erste Finger (\*), sowohl ab- als hinaufwärts, rasch gerückt werden, indem der trillernde Finger immer fortschlägt.

Bei springenden Noten kann man zwar auch mit einem Triller fortschreiten; allein es läßt sich selten, und nur meistens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. (S. i.) Diese durch springende Noten fortschreitende Triller macht man besser mit dem Nachschlage. Auch die auf- und absteigenden Triller müssen, wenn das Tempo langsam ist, ebenfalls mit Nachschlägen gespielt werden. Man muß aber alsdann allezeit mit dem zweiten oder dritten Finger fortschreiten; damit der erste und zweite Finger zum Nachschlage gebraucht werden kann. Der Nachschlag muß aber kurz und rasch seyn. (S. k.)

Bei einem Doppelgriff, der mit *tr.* bezeichnet ist, wird auf beiden Tönen der Triller geschlagen. Ein solcher Triller heißt der Doppeltriller. Man sehe das Beispiel (S. l. 1). Hier wird mit dem zweiten Finger auf *fis* (mit *g*) und mit dem vierten Finger auf *d* (mit *e*) der Triller zugleich geschlagen. Man übe ihn wie in 2). Diese Art, den Doppeltriller zu machen, nämlich mit dem zweiten und vierten Finger, indem der erste und dritte auf dem Doppelgriff ruht, ist die häufigste und bequemste. Es giebt außerdem noch eine Art den Doppeltriller zu machen, wobei man eine leere Saite benutzt. (S. m.) Hier wird der Triller mit dem ersten und dritten Finger gemacht. Es ist bei dem Triller auf Doppelgriffen zu bemerken, daß man erstlich ganz rein greife, und zweitens die Schläge mit beiden trillernden Fingern gleich mache. Es gehört dazu viel Übung; man übe deshalb folgende Noten fleißig. (S. n.)

Der Doppeltriller wird auf allen Saiten, und durch alle Töne angebracht. Man muß ihn also auch in verschiedenen Lagen rein vorzutragen wissen; wo allezeit die Noten mit dem ersten und dritten Finger gegriffen, der zweite und vierte aber zum Trillersschlag gebraucht werden. Ich will die Schlüsse mit dem Doppeltriller zur Übung aus den meisten Tönen hersehen. Man schließt mit dem Nachschlage von zwei Noten nur da, wo dieser gemacht werden kann. Dies ist fast nur in der ersten Lage mit Hülfe der leeren Saite thunlich. (S. o.)

Der Doppeltriller ohne Nachschlag läßt sich auch durch viele Noten stufenweise forttragen. Man verfährt damit eben so, wie mit dem auf- und absteigenden Triller. In diesem Beispiel wird allemal mit dem ersten und dritten Finger fortgerückt; ausgenommen, wenn auf die höhere Note eine leere Saite kommt, wo man alsdann den Triller mit dem ersten Finger schlägt. (S. p.) Ein künstlicher Doppeltriller ist der Sexttriller. Man sehe das Beispiel: (S. q. 1.) Hier muß mit dem ersten Finger zugleich der Ton *h* gehalten, und auch durch eine rasche Seitenbewegung desselben auf dem leeren *d* getrillert werden, wie in 2). Zuweilen wird ein Ton mit einem Triller von andern Tönen ohne Triller begleitet. Dergleichen Sätze rein und gut vorzutragen, erfordert viel Übung. Ich will ein Paar Beispiele aus den Stücken eines berühmten Violinisten hersehen. Die untern Noten muß man allezeit mit solchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortsetzung des Trillers bei der obern Note nicht gehindert wird. (S. r.)

*a* *b* *c* Adagio

*d* *e* Ausführung *f* *g* *h* *i* *k* Adagio *l* *m* *n*

*o* CADENZ in C dur A moll G dur E moll D dur H moll A dur Fis moll E dur Cis moll H dur Gis moll Fis dur F dur D moll B dur G moll Es dur C moll As dur *p* *r* Presto

## Fünftes Hauptstück.

### Von dem guten Vortrage und den Mitteln, zu ihm zu gelangen.

Ein und dasselbe Musikstück wird von verschiedenen Personen sehr verschieden vorgetragen werden. Diese Verschiedenheit besteht nicht bloß darin, daß der eine die Noten und Zeichen, die er vor sich hat, richtiger und genauer angiebt, als ein anderer, der aus Unachtsamkeit oder Mangel an gehöriger Fertigkeit manchen Ton ausläßt, manchen andern unrein oder undeutlich spielt, auch wohl gegen den Takt ein wenig sündigt, und dadurch die musikalischen Gedanken oder Melodien, die er vortragen will, verdirbt; sondern auch bei der Voraussetzung, daß das Vorgeschiedene ganz richtig und genau gespielt wird, kann diese Verschiedenheit des Vortrags so groß seyn, daß das Spiel des Einen alles gleichgültig läßt, und feinem Ohren wohl gar mißfällt, indem dasselbe Stück, von einem andern vorgetragen, die Zuhörer begeistert und entzückt. Nur durch den guten Vortrag thut ein Musikstück die ganze volle Wirkung, die es zu thun vermag; nur durch ihn kann es von den Hörern gefaßt, verstanden werden, und sie in die Gefühle und Fantasien versetzen, die die Musik durch den Zauber ihrer Töne und Melodien hervorzurufen vermag.

Die Violine ist vorzüglich geschickt, diese schöne Wirkung hervorzubringen. Durch die eigene Schönheit ihres Tones (Klages), durch den Vorzug, den sie besitzt, den Ton so lange man will, auszuhalten, ihn wachsen und abnehmen zu lassen; durch ihre Vereinigung des Starken mit dem Leisen und Sanften im Ton, durch die große, lebendige Mannigfaltigkeit, die die abwechselnden Stricharten in alle Säge, in Melodien und Passagen zu bringen vermögen; endlich durch den Umfang ihrer Töne, deren mehrere zugleich angegeben werden können, und durch die Leichtigkeit, in alle Tonarten auszuweichen und frei zu moduliren, gehört dies Instrument zu den vollkommensten und ist des mannigfaltigsten Ausdrucks fähig. Aber nur in den Händen eines fertigen und geschmackvollen Künstlers thut es seine ganze Wirkung. Unter den Fingern eines Stümpers kann es durch das Rauhe und Unreine der Töne, die er hervorbringt, nur mißfallen. Der gute Vortrag macht auf der Geige alles. Er muß das Hauptaugenmerk eines jeden seyn, der in der Kunst fortschreiten will. Der Lehrling auf der Violine bilde sich daher ja nicht ein, schon seines Instruments Meister zu seyn, wenn er die ersten Schwierigkeiten durch Übung überwunden, und es im mechanischen Spiel zu einiger Fertigkeit gebracht hat. Es wird ihm noch sehr viel zu thun übrig bleiben. Er lasse sich ein Stück, das er nach seiner Meinung richtig und gut spielt, von einem Meister vorspielen — und er wird den Unterschied hören, und wenn ihn die Eigenliebe nicht zu sehr verblendet, bald merken, wie viel ihm noch fehlt.

Der gute Vortrag in der Musik läßt sich freilich weder durch Worte vollkommen beschreiben, noch durch gegebene Regeln allein erlernen. Diese Worte und Regeln können gar nicht verstanden werden, wenn nicht überhaupt musikalisches Gehör und Gefühl in dem Lehrling ist, und wenn dieses nicht durch Anhören des Schönen und Vollkommenen schon einige Bildung erhalten hat. Wer kein musikalisches Gehör hat, das ist: derjenige, der richtige und reine Töne nicht von falschen und unreinen gut und schnell zu unterscheiden, und die richtigen statt der falschen, wenigstens in Gedanken, anzugeben weiß — der wird in der Musik überhaupt und am wenigsten auf der Violine Fortschritte machen, und thut am besten, alle Beschäftigung mit ihr aufzugeben. Der Mangel an Gefühl für die Musik zeigt sich dadurch, daß jemand bei guten musikalischen Stücken wenig oder nichts empfindet, von schönen, ausdrucksvollen Melodien nur schwach gerührt wird, und bei den reizendsten Harmonien kalt und gleichgültig bleibt. Ein solcher kann durch Fleiß und Unterricht wohl auf einem Instrumente eine gewisse Fertigkeit erlangen; aber zu einem guten Vortrage wird er sich nicht erheben. Die wahren Schönheiten der Musik sind für ihn verloren — er faßt und versteht diese seelenvolle Sprache des Gefühls nicht — er wird sie nicht sprechen lernen. Nicht der Reiz der Kunst selbst, sondern nur andere Triebfedern z. B. der Eitelkeit, oder der Mode, der Gewohnheit u. dergl. werden ihn zu Beschäftigungen mit einer Kunst antreiben, die er an und für sich wenig belohnend finden wird. Wenn also hier einige Regeln und Winke über den guten Vortrag am Ende dieses Werks gegeben werden; so setzet man dabei musikalisches Gehör und Gefühl für die Musik überhaupt voraus. Auch muß der Lehrling schon ein gutes und ein schlechtes Spiel einigermaßen zu unterscheiden wissen.



Die erste Regel die er, um sich zu bilden, befolgen muß, ist die, daß er auf den Vortrag guter Meister höre, die Schönheit ihres Spiels seiner Fantasie und seinem Gedächtniß recht einprägen, damit er in sich selbst eine Idee des Schönen bekomme, die ihn bei seinen Uebungen und Studien leitet. Wer einen guten Meister hat, der lasse sich von diesem die Stücke, mit deren Uebung er beschäftigt ist, zuweilen vorspielen, und höre sie aufmerksam in einiger Entfernung an. Dies wird ihm mehr als jeder Unterricht durch Worte nützen. Vorausgesetzt also, daß der Lehrling der Violine so durch Hören sein Gefühl und seinen Geschmack bildet, können folgende Betrachtungen und Lehren ihm nützlich seyn,

Der gute Vortrag in der Musik beruht auf einer dreysfachen Bedingung:

1. Auf dem richtigen Spiel.
2. Auf dem zierlichen, gefälligen Spiel.
3. Auf dem Ausdruck.

Keines von diesen Stücken ist allein hinreichend, einen Vortrag gut zu machen. Sie müssen in einem guten Spieler alle drei vereinigt seyn, und sie erfordern alle drei des Lehrlings ganze Aufmerksamkeit. Besonders können die letzten Stücke ohne das erste gar nicht bestehen.

#### 1. Vom richtigen Spiel.

„Spiele die Noten, die du vor dir hast, vollkommen richtig“, ist die erste Regel für jeden ausübenden Musiker. Der Solospieler muß diese Regel befolgen, weil er durch unrichtiges Spiel, es bestehe worin es wolle, das Stück, das er vortragen soll, verändert und gewöhnlich verdirbt, und folglich der Wirkung schadet, die der Componist hervorbringen wollte. Aber der accompagnirende Spieler muß diese Regel noch strenger befolgen. Ihm sind die kleinen absichtlichen Abänderungen, die der Solospieler mit seinen Noten vornehmen darf, um seinen Vortrag zu schmücken und den Ausdruck zu verstärken, ihm sind auch diese verboten. In einer begleitenden Stimme sind alle Zierathen am unrechten Ort. Sie zerstören die Einfachheit, die eine Begleitung haben muß; und wie groß würde die Verwirrung werden, wenn jeder Begleitende, der mit andern dieselbe Stimme spielt, nach seinen Einfällen Vorschläge und Triller anbringen, oder gar durch längere willkührliche Manieren seine Stimme verkräufeln wollte! Da die Violine bei der Begleitung ein Hauptinstrument ist, so kann es dem Lehrling nicht genug empfohlen werden, daß er sich des richtigen Spiels befeißige, und es dahin zu bringen suche, daß er eine gewöhnliche begleitende Stimme — auch ohne vorhergegangene Uebung, auf den ersten Anblick (a vista) richtig zu spielen (zu treffen) im Stande sey.

Das richtige Spielen beruht 1) darauf, daß man keine andern Töne hören lasse, als die, welche die Noten vorschreiben — das heißt rein spielen. 2) Daß man alle Töne, die vorgeschrieben sind, wirklich angebe, und keine weglasse, oder so schwach und undeutlich vorbringe, daß sie niemand vernimmt; dieß heißt genau spielen. Und endlich 3) daß man jedem Ton seinen gehörigen Taktwerth gebe, das heißt im Takt spielen. Der junge Tonkünstler hat wahrlich nicht Ursache, sich auf sein Spiel etwas einzubilden, oder sich von demselben eine besondere Wirkung zu versprechen, so lange er diese drei Erfordernisse des richtigen Spiels nicht vollkommen erfüllt. Es giebt unter den jungen Liebhabern der Violine viele, die es mit dem Rein-, Genau- und Takttrichtig-Spielen so genau nicht nehmen, und zu den langen fleißigen Uebungen zu ungeduldig sind, die die Wichtigkeit des Vortrag fordert. Raub haben sie die ersten Schwierigkeiten überwunden, so können sie die Zeit nicht erwarten, die Geläufigkeit ihrer Finger an einem Solo oder Concert von einem berühmten Meister zu versuchen, und die Ohren ihrer Freunde damit zu entzücken. Nach vieler sauern Mühe spielen sie endlich das schwere und berühmte Stück. Sie sind mit sich zufrieden, wenn auch gleich ein gut Theil Töne ganz anders klingen, als sie eigentlich sollten, indem sie ohne Sicherheit auf ihrem Griffbrette bald zu hoch, bald zu niedrig greifen, wie es den ungeübten Fingern am bequemsten ist — oder wenn in raschen, etwas schwierigen Passagen auch ein gut Theil Töne gar nicht zum Vorschein kommen — und überall gegen Takt und Eintheilung gesündigt wird. Sie sind mit sich zufrieden, denn sie haben ein schwieriges Stück gespielt, und nach ihrer Einbildung von ihrer Kunst und Fertigkeit eine große Meinung erregt. Ob aber die Urtheile der Zuhörer mit ihrer Einbildung übereinstimmen, ist eine andere Frage. Diese hören den unreinen Ton sehr genau und verzeihen ihn so leicht nicht; sie wissen eine stümperhaft herausgebrachte Passage, bei der einige Töne schlecht und undeutlich herauskommen, und manche ganz ausbleiben, von einer genau gespielten wohl zu unterscheiden, und nennen den insgeheim einen eiteln Stümper, der ihre Ohren martert, statt sie zu ergötzen.

Ein reines, genaues, taktmäßiges Spiel sey bei allem, was er spielt, des Lehrlings Hauptforge. Man muß erst rein, sicher, richtig spielen, ehe man an Zierlichkeit und Ausdruck denken darf. Man muß erst sicher seyn, die Ohren der Hörer nicht zu beleidigen, ehe man daran denken darf, sie zu ergötzen, oder gar zu rühren. Nichts ist widriger, als prädentirte und gesuchte Eleganz bei einem Stümper, der die ersten Forderungen seiner Kunst noch nicht zu erfüllen vermag. Wenn erst Fertigkeit und Sicherheit vorhanden ist, und sich im richtigen Vortrage überall beweiset, dann werden Zierlichkeit und Ausdruck sich auch nach und nach einfinden, wenn der Spieler Talent und Gefühl hat.

Zu dieser Wichtigkeit sollen den Anfängern die in diesem Werke gegebenen, in den vorhergehenden Hauptstücken enthaltenen Lehren vor allen Dingen führen. Wir wollen indessen noch etwas hinzufügen, um seine Uebungen zu leiten. Der Lehrling muß sein Gehör anstrengen und es dadurch bilden, so daß er den reinen, richtigen Ton von dem nicht ganz richtigen schnell und sicher unterscheidet. Hierzu ist ihm das langsame und schnellere Spielen der Tonleitern — sowohl in der natürlichen Folge der Töne, als auch terzetweise auf- und abwärts sehr zu empfehlen, wobei er auf jeden einzelnen Ton Acht zu geben hat. Er übe dies unablässig in allen Dur- und Molltönen, und in allen Lagen. Ueber die Reinheit seiner Töne soll sein Ohr entscheiden lernen. Dieselbe Uebung wird ihm sehr nützlich seyn, um mit seinem Griffbrette bekannt und dessen Meister zu werden.

Fertigkeit in den Fingern der linken Hand ist nebst dem richtigen Gehör die Grundlage alles richtigen Spielens auf der Violine. Diese Fertigkeit beruht auf dem schnellen und leichten Gebrauche aller Finger, in allen Lagen — in allen Verbindungen, die vorkommen können. Sie kann nur durch viele Uebung erlangt werden. Anfänger, besonders die, die in Ermangelung eines Lehrers sich nur vor sich selbst üben, machen gewöhnlich den Fehler, daß sie bei den Stellen, die ihnen ein wenig schwer werden, weil einer oder der andere Finger noch nicht gehörig geübt ist, daß sie, sage ich, bei solchen Stellen eine andere Lage (Applicatur) aufsuchen, um diese Stelle mit andern Fingern zu nehmen, und sich bequemer zu machen. So springen sie unsicher auf dem Griffbrette hin und her, und die Folge ist in mehr als einer Absicht verderblich. Erstlich greifen sie gewöhnlich ein wenig unrein, welches bei schnellen Abwechslungen der Applicatur für einen Anfänger unvermeidlich ist, und sie gewöhnen so ihr Ohr an unreine Töne. Zweitens erlangen sie bei diesem Hin- und Herrücken auf ihrem Griffbrette keine Sicherheit, und drittens üben sie nur einige Finger, und auch diese nur für gewisse Tonfolgen und Figuren; alle übrigen bleiben schwach und ungeschickt. Dieses Schicksal trifft gewöhnlich den kleinen Finger, der an sich kürzer und schwächer als die übrigen ist, und deshalb einer vorzüglichen Uebung bedarf, der aber gerade am meisten zurückgesetzt wird, weil die Stellen, wo er gebraucht wird, dem Anfänger die mehreste Schwierigkeit machen, daher dieser sich denn bei solchen Stellen bald mit der leeren Saite, bald mit einer andern Lage und andern Fingern zu helfen sucht. Wer es so macht, dem wird der kleine Finger stets die größten Hindernisse in den Weg legen. Um ihn besonders zu üben, wird man unter No. I. auf der zu Ende befindlichen Tabelle einige Anleitung finden. Man kann diese und ähnliche Uebungen in der 2ten, 3ten, 4ten und auch mit der Zeit in höhern Lagen aus andern Tönen auch vornehmen, und man muß sie nicht vernachlässigen. Es muß des Violinisten Sorge seyn, alle seine Finger gleich stark und geschickt zu machen, und ein sehr empfehlungswerthes Mittel ist das, was der große Tartini seinen Schülern empfahl, gewisse Stellen, wobei es thunlich ist, nicht bloß in einer Lage mit denselben Fingern, sondern in mehreren Lagen mit veränderten Fingern zu üben, und ganze Stücke, die nicht besonders schwierig sind, zur Uebung in einer bestimmten Applicatur (etwa in der 2ten oder 3ten Lage) vom Anfange bis zum Ende spielen und zu üben.

Da die in dieser Violinschule angegebenen Beispiele hauptsächlich nur zur Erklärung des Gesagten hingesezt sind, aber zur Uebung nicht ganz hinreichend seyn dürften; so wollen wir denen, die sie sich schon gehörig bekannt gemacht haben und in ganz leichten Stücken schon über die ersten Schwierigkeiten hinausgeschritten sind, noch einige zweckmäßige Uebungsstücke hiermit empfehlen. Zum ersten Anfange werden neben der nöthigen Uebung der Tonleitern leichte Handstückchen, Arien, und dann leichte Duetten für Anfänger, deren es verschiedene in der Verlags- handlung dieses Werkes giebt, zu empfehlen seyn. Lehrer müssen sich hüten, den Anfängern die Elemente nicht zu schwer zu machen, und nicht zu viel auf einmal verlangen, damit der Lehrling nicht abgeschreckt werde und die Lust verliere, welches bei Kindern bald der Fall ist. Sind aber diese ersten Schwierigkeiten überwunden, dann muß der Lehrling aus denen besonders zur Uebung auf der Violine gesezten Stücken sein Studium machen. Er fange mit den Uebungsstücken in der Violinschule von Rode und Kreuzer an. Dazu gehören: Exercices pour le Violon dans toutes les positions et 50 Variations sur la Gamme. Supplément de la Méthode du Violon (Violinschule) par Rode, Kreutzer et Baillot. \*) Diese Uebungsstücke sind besonders dazu brauchbar, den Lehrling mit allen Lagen bekannt zu machen und seinen Fingern einen guten Grund von Fertigkeit und Sicherheit zu geben. Nach diesen wird er mit Nutzen spielen: 6 Caprices pour le Violon seul, par Hoffmeister. Liv. 1 et 2. deren jede sechs zweckmäßige Uebungsstücke, und in diesen sehr viele der gewöhnlichsten Sätze und Passagen der Violine enthält. Dann aber mache er sich mit folgendem Werke recht vertraut, das ihm eben so viel Vergnügen als Nutzen gewähren wird. Es heißt:

\*) Die Violinschule selbst ist zu haben in Leipzig bei Peters. 2 Thlr. Die oben angeführten Exercices eben daselbst 1 Thlr. 8 Gr.

**Etude de Violon ou Caprices.** Oeuvre posthume des Messieurs Franç Benda et Joseph Benda, cidevant Maitres de Concert du Roi de Prusse. \*) In diesen Uebungsstücken, deren jedes ein zusammenhängendes Ganze, eine kleine Sonate ist, wird er unter anziehenden Melodien und Passagen zweckmäßige Uebungen für alle Finger und in allen Stricharten finden. Besonders sind ihm die in Doppelgriffen gesetzten Uebungsstücke zur sorgfältigen Uebung im Reinspielen zu empfehlen. Neben diesen wird er auch die Capricii per il Violino solo da Pichl op. 21. die schon etwas länger und schwieriger sind, mit Nutzen üben. Hat er diese Sachen gut durchstudirt und sich einigermaßen zu eigen gemacht, so nehme er die Etude de Violon en Caprices par Fiorillo vor. Dieses sehr empfehlungswerthe Werk wird ihm noch Stoff zu langen Uebungen darbieten. Auch ein geschickter Geiger wird es noch immer mit Nutzen gebrauchen. Es ist an guten Violinsolos und Concerten kein Mangel, die alsdann zum weitern Studium dienen können. Auch sind, um Fertigkeit zu erlangen, gute Variationen für eine Violine zu empfehlen. Bei allen diesen Uebungen hüte sich der Lehrling wohl, die Geduld zu verlieren, oder zum Schweren zu gehen, ehe er das Leichtere, das vorangehen muß, sich ganz zu eigen gemacht hat. Er verzeihe es sich nie, eine Passage nur so oben hin einigermaßen herauszubringen; er sey nicht eher zufrieden, bis alle Töne gleich und genau zum Gehör kommen, und keiner mehr stockt oder gar ausbleibt. Stellen, die ihm in dieser Hinsicht schwierig werden, muß er unablässig spielen, bei welchen Uebungen er immer langsam anfangen, auf jeden Ton und Finger merken und untersuchen muß, in welcher Bewegung der Finger die Schwierigkeit eigentlich steckt, bis es ihm gelingt, das langsam Geübte auch schneller zu machen.

Das taktrichtige Spiel erfordert Uebungen von ganz anderer Art, als die eben empfohlenen, und leicht kann der Lehrling, indem er durch jene an Fertigkeit zunimmt, seinen Takt verderben. Viel Alleinspielen, und bald schnellere, bald langsamere Uebungen der Finger an Doppelgriffen und Passagen, wobei man auf den Takt nicht sehr merkt, sind dem taktmäßigen Spielen sehr gefährlich. Wer viel allein spielt, kann Fertigkeit, Ausdruck, Geschmack im Spiel erlangen; aber er kann sich dabei auch für den Takt sehr vernachlässigen und auf immer verderben, wenn er auf diesen nicht besonders aufmerksam ist, und seinetwegen besondere Uebungen anstellt. Ich empfehle dazu folgendes: 1) Auch bei seinen einsamen Uebungen merke der Lehrling stets auf den Takt, und er spiele seine Uebungsstücke zuweilen bloß des Takts wegen vom Anfang bis zum Ende in der angenommenen Bewegung genau durch, ohne zu stocken, oder sich bei dem einzelnen, was ihm schwer wird, zu verweilen. 2) Er spiele fleißig leichtere Sachen mit Mehrern zusammen. Dies ist eine Hauptregel. Das Taktgefühl bildet sich nur durch das Zusammenspielen richtig, und hier muß man mit dem Leichtern anfangen, bei dem das Zeitmaaß und der Rhythmus nicht zu schwierig sind. Vieles Accompagniren kann daher nicht genug empfohlen werden. 3) Er gehe seine Stücke oft im Stillen durch, ohne sie zu spielen, um sich mit der Eintheilung der Noten und der genauen Bewegung ganz vertraut zu machen. Hierbei muß er sich in Gedanken die Takttheile sowohl, als die ganzen Takte genau markiren.

## 2. Vom zierlichen, gefälligen Spiel.

Man spielt niemals schön, zierlich, gefällig, wenn man nicht richtig spielt. Unreine, undeutliche Töne, Taktverwirrung stören allen Effekt, den der Spieler durch ein außerdem noch so schönes Spiel hervorbringen könnte. Diese Fehler sind immer häßlich. Aber ein richtiges Spiel ist darum noch kein schönes Spiel. Die Noten sind todte Zeichen, die nur andeuten können, was schlechterdings geschehen muß. Aber wie es geschehen muß, das können sie entweder gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen anzeigen. Es ist des Spielers Sache, dem, was diese todten Zeichen enthalten, Geist und Leben, Reiz und Schönheit zu geben. Das korrekteste Spiel kann immer noch ein rauhes, hartes, geistloses, trocknes und hölzernes Spiel seyn, das Niemanden erfreut, und den wahren Effekt der Musik nicht hervorbringen vermag. Dieser Effekt beruht auf der Schönheit des Vortrags und auf dem Ausdruck in demselben. Beides ist seiner Natur nach so innig verwebt, daß es kaum in Gedanken getrennt werden kann. Wir trennen es indessen hier, so gut es sich thun läßt, und suchen das schöne Spiel, das Angenehme, Gefällige des Vortrags (abgesondert von dem Ausdruck der Leidenschaften) in folgenden: a) in der Schönheit des Tons, b) in dem Leichten und Freien des Spiels, c) in der Verständlichkeit, und d) in der geschmackvollen Mannigfaltigkeit. Ein jeder reine musikalische Ton gefällt an sich selbst dem Ohr. Und jeder Sänger oder Instrumentist hat, wie oben schon gesagt worden ist, auf den Ton

\*) Von diesem schätzbaren Nachlasse zweier großen Violinisten, aus denen sich schon mancher junge Künstler glücklich gebildet hat, ist eine korrekte Ausgabe mit genauer Strichart und Fingersetzung — in Leipzig bei Peters erschienen.

viel Aufmerksamkeit und Fleiß zu verwenden. Der Ton einer guten Violine gehört zu den schönsten Instrumentaltönen; aber es ist des Spielers Sache, ihn aus seinem Instrument vollkommen herauszuziehen, und ihn überall bei langsamen, wie bei raschen Noten, beim Forte wie beim Piano gleich schön zu erhalten. Die dem Violinisten dazu nöthigen Uebungen, besonders ein fleißiges Spielen der Scala, und Aushalten langer Töne durch alle Grade des Starken und Schwachen, ist oben angeführt und empfohlen worden. Wir setzen hier nur noch hinzu, daß der Violinist kein Stück vollkommen zu spielen sich einbilden dürfe, so lange bei dieser oder jener schwierigen Stelle noch rauhe und unreinliche Töne mit unter laufen, und daß er daher besonders bei den Uebungen schneller und schwieriger Passagen, und am meisten wenn sie in die höhern Lagen hinaufsteigen, auf die Beschaffenheit des Tones seiner Geige merken soll. Zur Bildung und Verbesserung des Tons wird es sehr nützlich seyn, daß der Violinist langsame, melodiose Sachen, fangbare Andantinos, oder auch Arien und Lieder auf seinem Instrumente mit aller Abwechslung des Starken und Schwachen — und in verschiedenen Applicaturen fleißig spiele — und besonders daß er gute Meister höre und ihren Ton seinem Gedächtniß einpräge. Das Spiel muß ferner frei und leicht seyn, wenn es schön seyn soll. Alles Steife, Gezwungene, Harte ist aus dem Gebiet des Schönen verbannt. Nichts kann durch Schönheit reizen und gefallen, dem man die Mühe und Noth gleichsam ansieht, mit der es hervorgebracht ist. Ohne Mühe und Fleiß wird es freilich Niemand in irgend einer Kunst weit bringen. Aber den Werken des Künstlers darf man diese Mühe nicht ansehen. Er muß frei über seinen Stoff herrschen; was er darstellt, muß als ein freies, leichtes Spiel erscheinen. Dies ist eine Lehre, die ausübende Künstler nicht genug beherzigen können.

Die Anstrengung eines Sängers, die Mühe und Noth, mit der er gewisse schwierige Töne oder Tonreihen herausbringt, zerstören die schöne Wirkung des Gesanges wenigstens zum Theil. Und wenn auch nichts dabei verunglückt, so stört der Gedanke, daß es verunglücken könnte, und das Gefühl des Mühseligen immer einigermaßen den Genuß, der dann nur ganz vollständig ist, wenn der in anderer Rücksicht gute Sänger seine Melodien wie freie und leichte Spiele seiner Fantasie gleichsam hinhaucht und nichts an die Schranken seiner Kräfte erinnert. So auch der Violinist. Nur von dem Freien und Leichten seines Vortrags darf er sich Wirkung versprechen. Nichts darf schwer und mühsam erscheinen. Die wirksamsten Stellen, die glänzendsten Passagen werden ihre Wirkung verlieren, wenn er sie mit saurer, sichtbarer Mühe herausbringt. Das schönste Solo wird wenig gefallen, wenn der Künstler ihm nicht völlig gewachsen ist und seine Kunst sich über das Schwierigste in demselben nicht viel weiter zu erheben scheint. Dahin muß es der Violinist durch unablässige Uebung bringen. Er soll nicht eher vor Andern auftreten und sie zu ergötzen unternehmen, bis er dem, was er vorzutragen gedenkt, völlig gewachsen, allen Anschein der Mühe und alles Rauhe, Harte, das gewöhnlich sich dazu gesellt, völlig zu vermeiden weiß.

Beständlich ist ferner der Vortrag, wenn alles Zusammengehörige durch den Vortrag so verbunden, und alles Getrennte und Abgesonderte so getrennt und abge sondert wird, daß der Hörer die einzelnen Sätze und musikalischen Gedanken des vorgetragenen Stücks leicht aufzufassen vermag. Verständlich spielen gehört ganz gewiß zum gefälligen Spiel — Nichts kann gefallen, was nicht leicht gefaßt wird. Ist es dem Componisten erlaubt, auch etwas schwerer zu fassendes zu setzen, das nur dem geübten Hörer und dem Kenner verständlich ist und seyn soll; so darf der Spieler wenigstens niemals durch einen verworrenen Vortrag die Schwierigkeit des Verstehens vermehren. Des ausübenden Musikers Sache ist es, so klar und verständlich als möglich zu seyn, und dies nicht bloß bei einfachen, sondern noch mehr bei verwickelten und zusammengesetzten Sätzen. Diese Verständlichkeit fordert, daß der Spieler sein Stück selbst ganz verstanden, die einzelnen Sätze begriffen, die einzelnen Melodien gefaßt, den bequemsten Ausdruck für sie gefunden, und sie von andern folgenden gehörig abge sondert habe, und daß er seines Spiels so weit Meister sey, um alles, wie er es sich denkt, deutlich auszudrücken.

Jedes musikalische Stück besteht, wie die Rede, aus einzelnen Gedanken, die unter einander zusammenhängen und in größere und kleinere Abschnitte getheilt werden können. Es gehört zur Verständlichkeit, diese Abschnitte zu kennen und sie durch den Vortrag bemerklich zu machen. Ein Allegro z. B. besteht aus Melodien und Passagen; jene sind bald längere Hauptgedanken, bald kürzere Zwischengedanken — und diese haben auch wieder ihre Abschnitte. Man sehe den Anfang des ersten Quartetts (S. No. II. unten auf der Tabelle) der sechs bekannten Mozartschen. \*) Diese vier Takte machen einen zusammenhängenden musikalischen Gedanken, eine Melodie aus. Sie ist eine Periode zu Ende. Aber diese vier Takte kann man wieder in kleinere Abschnitte theilen. Die ersten zwei Takte und die

\*) In dem 2ten Hefte der bei Peters in Leipzig erschienenen Collection compl. de tous les Quart. et Quintets de W. A. Mozart.

letzten beiden gehören genau zu einander, jede von beiden machen einen Gedanken für sich, und sind ein kleinerer Abschnitt; in diesem macht sogar jeder Takt wieder einen noch kleinern Abschnitt. Man gehe zur Uebung dieses ganze Allegro durch, um sich die einzelnen Gedanken, ihren Anfang und ihr Ende richtig vorzustellen und von einander abzusondern. Dies muß vorhergehn, wenn man verständlich spielen will. Denn das Faßliche des Vortrags beruht hauptsächlich darauf, daß man das, was zusammen gehört, gehörig verbinde, und daß man das Ende der Perioden, die Abschnitte und kleinern Einschnitte gehörig bemerklich mache. Man fange jeden Gedanken etwas stärker an, und endige ihn bei der letzten Note schwach; man binde zusammen, was die Melodie gebunden fordert, und setze ab, wo die Melodie Absätze macht, und man wird verständlich spielen. Wer das nicht vermag, der verspreche sich von seinem verworrenen Gemengsel keinen gefälligen Effekt.

Man glaube nicht, daß die Mannigfaltigkeit des Spieles, die ich zum gefälligen Vortrage rechne, sich mit dieser Verständlichkeit nicht verträgt. Eine Mannigfaltigkeit, die der Verständlichkeit schadet, indem sie die Einheit aufhebt, ist Verwirrung. Erst in dem, was bereits verstanden und gefaßt ist, ist die Mannigfaltigkeit angenehm und erhöht den Reiz. Diese gefällige Mannigfaltigkeit erreicht der Violinspieler, indem er dieselben Gedanken und Melodien bald stärker, bald schwächer vorträgt; bald so, bald anders mit Manieren verziert; und insbesondere dadurch, daß er die einzelnen Noten verschiedentlich verbindet, und mit mancherlei Stricharten wechselt. Es thut dem Hörer ungemein wohl, eine singbare Stelle erst voll, stark; dann, vielleicht in einer andern Oktave, schwächer, sanfter zu hören — es thut ihm wohl, an der Stelle eines Vorschlags, ein anderes Mal einen Doppelschlag oder Triller zu vernehmen, oder das, was ihm anfänglich ganz simpel und ohne alle Verzierung gegeben wurde, bei der Wiederholung durch passende Manieren verschönert zu finden. Es giebt jeder Passage einen neuen Reiz, wenn sie bei ihrer Wiederkehr durch veränderte Strichart ein wenig anders eingekleidet, oder durch größere Stärke oder größere Schwäche unterschieden wird. Es versteht sich von selbst, daß diese Mannigfaltigkeit eben so wenig dem Ausdruck, von dem ich gleich handeln werde, als der Verständlichkeit schaden, und nichts hervorbringen darf, was dem Charakter des Stückes zuwider und dem Effekt des Ganzen nachtheilig ist.

### 3. Vom Ausdruck.

Die Veränderungen des innern Gemüths werden äußerlich sichtbar und theilen sich dadurch andern mit; das heißt, sie drucken sich aus. Dies geschieht theils sichtbar, durch Bewegungen des Körpers, durch Gebarden, Mienen; theils hörbar, durch Laute. Der Mensch wird durch das Leben mit Menschen und durch Selbstbeobachtung mit diesen Aeußerungen der Seele früh schon so bekannt und vertraut, daß es sich schwer angeben läßt, wenn und wie er zu dieser Kenntniß gelangt. Schon der Säugling unterscheidet Lächeln und Weinen, das heitere und freundliche Gesicht von dem finstern und zornigen. Darstellung dieser Gemüthszustände und ihrer Veränderungen durch ihre Aeußerungen ist der Gegenstand aller schönen Künste. Alle wollen durch ihre Darstellungen Charaktere, Empfindungen, Leidenschaften schildern und dadurch die Fantasie ins Spiel setzen, und ähnliche Empfindungen in dem Gemüth des Beschauers oder Hörers erzeugen. Wie dies geschehe und welche höhere Gesetze die schöne Kunst überhaupt dabei zu beobachten habe, um nicht zu einer platten, geschmacklosen Nachahmerin der Natur herabzusenken, ist hier nicht der Ort aus einander zu setzen, und gehört auch weniger für den ausübenden Spieler als für den Componisten, dem ein reifliches Erwägen des eigentlichen Zwecks seiner Kunst und der Grenzen, die der gute Geschmack ihren Schilderungen setzt, nicht genug empfohlen werden kann, damit er nicht durch plattes Mahlen und Nachahmen von allerlei Naturtönen den Effekten schade, die er hervorzubringen strebt, und — abgeschmactt werde.

Es ist ein wunderbarer inniger Zusammenhang zwischen den Tönen und den Empfindungen. Jede Art der Empfindung hat ihren eigenen Tonausdruck. Der, dessen Gefühl diesen Zusammenhang früh ahndet und verstehen lernt, wird ganz gewiß im Fortschritt seiner Bildung nicht ohne musikalisches Gehör und Gefühl bleiben. Dieser Ausdruck (das, was die innere Empfindung ausspricht) liegt nicht in dem einzelnen Ton. Dieser kann auf gleiche Art der Freude, wie dem Schmerz angehören; aber es liegt in der Verbindung mehrerer Töne; und das Ausdrucksvolle der Musik besteht also 1stens in der (langsamern oder raschern) Bewegung; 2tens in dem Starken und Schwachen; 3tens in dem Eigenthümlichen der Melodie und der Modulation.

Es ist hier nicht der Ort, in die Natur der Empfindungen und ihrer Verschiedenheiten tiefer einzugehen. Nur so viel siehe hier, um den jungen Künstler zum weitem Nachdenken über den Haupttheil seiner Kunst zu veranlassen. Man kann alle Empfindungen des Menschen (in Beziehung auf die schönen Künste und besonders auf die Musik) in drei Hauptgattungen unterscheiden, deren zwei einander entgegengesetzt, und die dritte eine Mischung von beiden ist, nämlich: 1) in die aufregenden, die zur Thätigkeit reizen und mit Kraftäußerungen verbunden sind — 2) die niederschlagenden oder hemmenden, die abspannen, die Thätigkeit lähmen — und 3) in alle Empfindungen von sanfter, weicher

Art, in welchen das angeregte Gefühl durch Vorstellungen anderer Art wieder gemäßigt wird. Dieser Unterschied der Empfindungen führt auf drei Hauptcharaktere der Musik, nämlich das Allegro, das Adagio und das Andante, unter welche sich alle übrige leicht ordnen lassen; diese drei Hauptcharaktere unterscheiden sich aber wesentlich.

Zu den aufregenden Empfindungen, die zur Thätigkeit führen und durch Aeußerungen der Kräfte, durch ein erhöhtes Leben sich offenbaren, gehören die Affekten der Freude, der Lust, der glücklichen Liebe, der Hoffnung — der Begeisterung, des Enthusiasmus — endlich des Zorns, der Wuth. Diese Empfindungen kann nur das Allegro darstellen. Sie äußern sich durch rasche Bewegungen, durch kräftige Töne, und rasche, springende Veränderungen derselben. Doch giebt es hier Grade. Freude, Zorn, Enthusiasmus haben die ihrigen. Die erste kann bis zur lärmenden Fröhlichkeit, der zweite kann bis zur Wuth steigen, der Enthusiasmus kann sich bis zum Gefühl des Erhabenen erhöhen. Die Musik vermag durch die raschere oder langsamere Bewegung (vom Allegro moderato, durch Allegro, Vivace, Vivace assai, con moto, presto, prestissimo,) dem Gefühl auf allen diesen Stufen zu folgen.

Die niederschlagenden, hemmenden Empfindungen — die das Leben unterdrücken, die Kräfte fesseln u. s. w. sind Traurigkeit, Schwermuth, Muthlosigkeit, Furcht. Es giebt hier ebenfalls der Grade viele und mancherley. Aber ihr gemeinschaftlicher Charakter ist langsame Bewegung, etwas Weiches, Schwaches, Gedehntes, das die gelähmte, gefesselte Kraft anzeigt. Das Adagio hat diesen allgemeinen Charakter, der sich in Tönen und ihrer Folge ganz vorzüglich darstellen läßt. Es kann diese Art des Gefühls durch alle Grade verfolgen.

Die zwischen beiden liegenden sanften, weichen Empfindungen sind: Freude mit Rührung verbunden — Mitleid, Zärtlichkeit — das sanfte, zweifelnde Verlangen. Diese, in welchen Freude, aber von einer gemischten Art, enthalten ist, geben das Andante, das wiederum seine Grade hat, und auch Andantino und Allegretto werden kann. Die Bewegung desselben ist weder rasch noch langsam, sondern gemäßigt. Der Takt ist einfach und faßlich. Weder das Kurze, Springende, Lebendige in den Tönen des Allegro, noch das Gedehnte, Matte in den Tönen des Adagio ist diesem Charakter angemessen, in welchem alles gemäßigt, sanft, bewegt, lieblich, schmeichelnd erscheinen muß.

Der Violinist hat auf seinem Instrumente die mannigfaltigsten Hülfsmittel, diese Empfindungen durch alle verschiedenen Abstufungen und Schattirungen darzustellen.

Er suche bei jedem Tonstück erst den allgemeinen, herrschenden Charakter richtig aufzufassen, den ihm das Stück selbst, verbunden mit der Ueberschrift anzeigen wird. Die Ueberschrift allein deutet nur unbestimmt darauf hin; der wahre Charakter und der erforderliche Vortrag desselben kann nur aus dem Inhalt des Stückes, aus seinen Melodien, seiner Modulation, seinem ganzen Gange erkannt werden. Es gehört aber freilich schon einige Bildung des Geschmacks dazu, um mit Sicherheit zu sagen, welcher Vortrag das Stück am richtigsten und vollkommensten darstellen wird.

Der Vortrag des Allegro soll die größere Thätigkeit, das erhöhte Leben ausdrücken. Zu seinem Charakter und seinem raschen Zeitmaße passen sich kurze, kräftige Striche, viel Mannigfaltigkeit und Abwechslung in den Stricharten, kräftigere Accente, viel Bewegung in den Melodien, überraschende Contraste des Forte und Piano, glänzende Manieren, lebendige Triller u. s. w. am besten. Im Moderato, dessen Charakter ernsthafter ist, muß dies alles gemäßigter erscheinen, und der ganze Vortrag etwas Schwereres, Nachdrücklicheres erhalten. Je rascher aber die Bewegung ist, je kürzer müssen die Striche, je leichter, lebendiger muß das ganze Spiel werden.

Das Adagio erfordert für seine Klagegesänge lange, gehaltene, wachsende und abnehmende Töne, einen langen Bogen, ein weiches Schleifen und Tragen der Töne — Alles muß gehalten, gebunden seyn. Kein Stoßen, kein Springen, keine raschen Tonfolgen finden hier statt. Keine schneidenden Accente, keine grellen Contraste sind hier am rechten Ort. Die Traurigkeit, die Schwermuth klagt in schwachen und mäßig starken Tönen. Nur zuweilen erhebt sich dies Gefühl zum Unwillen, zum Widerstand, und es geht in härtere und stärkere Töne und Tonfolgen über. Diese kräftigeren Stellen des Adagio, wo die Schwermuth sich gleichsam auf einen Augenblick zum Unwillen erhebt, der die abgespannte Kraft wieder aufregt — diese kräftigern Stellen, die die weichen Klageöne unterbrechen, verstaten und fordern einen stärkern Ton, einen kräftigen Bogen, gestoßene, stark markirte Noten, einen Vortrag, der sich dem Maestoso nähert.

Dem Andante, Andantino, Allegretto, Grazioso muß ein sehr sanfter, weicher, gemäßigter Ton, ein leiseres Accentuiren, ein durchaus leichtes Spiel die ganze Lieblichkeit zu geben suchen, die der Charakter dieser Gattung ist. Hier wohnt das Unschuldige, das Naive, das Zärtliche, die sanfte Rührung, der liebliche Scherz, die Neckerei, das Ländeln; hier offenbaret es sich in heitern, gefälligen Melodien, die durchaus einen zarten Vortrag fordern. Alles muß hier sanft, weich, gefällig, lieblich seyn. Der obere Theil des Bogens wird hier besser als die Mitte desselben für den Vortrag des Melodischen gebraucht; die Passagen erfordern einen längern, etwas weichern Strich, als die des Allegro. — Ein passendes Verbinden und Verschmelzen verbundener und gestoßener Töne, das aber nie den Charakter des Sanften überschreiten, nie zum Starken, zum Prächtigen, Glänzenden sich erheben darf, ist hier ganz am rechten Ort.

Dies alles ist freilich über den Ausdruck der verschiedenen Affekten sehr wenig gesagt, und doch läßt sich darüber mit Worten in der That nicht viel mehr sagen. Es ist nicht hinreichend, um dem Spieler den ächten Ausdruck durch Töne zu lehren — den muß er am Ende in seiner gefühlvollen Seele und in seiner zur Musik und durch sie gebildeten Fantasie aufsuchen; aber es ist hinreichend, um den Lehrling auf das Höchste in seiner Kunst bei Zeiten aufmerksam zu machen und ihn vor der Einbildung zu bewahren, daß bloß geübte Finger den geschickten Musiker machen. So viel also vom Ausdruck des herrschenden Charakters in einem Musikstück.

Aber außer diesem im Ganzen herrschenden Charakter, dem der Vortrag durchgängig treu bleiben muß, ist noch der Ausdruck der einzelnen Stellen und Sätze zu bemerken. Auch hierüber läßt sich mit Worten wenig sagen. Der ausübende Musiker studire sein Stück, und überlege, wie alles Einzelne dem Charakter des Ganzen gemäß gespielt, und zugleich sein Eigenthümliches am faßlichsten und gefälligsten dargestellt werden könne. Folgendes kann dienen, sein Nachdenken zu reizen und zu leiten.

1. Alles Melodische fordert geschleifte, gebundene Noten, gehaltene Töne; doch nicht so sehr im Allegro als im Adagio.
2. Die Passagen des Allegro wollen in kurzen Strichen und in lebhaft wechselnden Stricharten vorgetragen seyn.
3. Es muß das Forte und Piano, das Wachsen und Abnehmen, das Weiche und das Kräftige jedes an seinem Orte wohl bemerkt und beobachtet werden, wie der besondere Charakter jedes einzelnen Satzes es an die Hand giebt.
4. Die Accente müssen auf die Noten gelegt werden, zu denen sie gehören. Die Musik hat ihre Accente — d. i. ihre herausgehobenen, mit Nachdruck belegten Töne, wie die Rede sie hat. Wir heben in der Rede dasjenige Wort heraus, wir zeichnen es aus durch einen stärkern Ton; durch ein längeres Verweilen, welches in dem Satz den wichtigsten Begriff, die Hauptvorstellung ausdrückt, oder irgend eine Beziehung, einen Contrast mit dem Vorigen enthält, die wir besonders merklich machen wollen. So auch in der Musik. — Die Natur der musikalischen Gedanken fordert für gewisse Töne einen Nachdruck, den Accent; erhalten sie ihn im Vortrage nicht, so verliert der Gedanke das Lebendige, das Charakteristische. Man muß aber ja die Tactaccente von den Accenten der Melodie unterscheiden. Auf die gute Tactzeit fällt immer ein fühlbarer Nachdruck, der nicht einmal angegeben zu werden braucht, um bemerklich zu werden. Die erste Note im Tact unterscheidet sich von selbst; sie überall stärker angeben, würde den guten Ausdruck eher stören als befördern. Scandiren heißt nicht Verse declamiren. Der Tact in der Musik hat mit dem Silbenmaasse in der Poesie die größte Aehnlichkeit. Nicht jede lange Silbe hat den Redeaccent, und wenn man gleich beim Hersagen der Verse das Silbenmaass nicht verderben, oder ganz verdunkeln, sondern es bemerklich machen soll, so muß der natürliche Ausdruck der Gedanken doch nichts dabei leiden. Ein steifes Scandiren, das alle langen Silben heraushebt, zerstört allen Ausdruck. So auch in der Musik. Der Gedankenaccent fällt nicht auf jede Note der guten Tactzeit. Und wenn er auch größtentheils in die gute Tactzeit fällt, so ist doch dies nicht immer; er kann um eines besondern Effekts willen auch auf die schlechten Tactglieder gelegt werden, und es lassen sich darüber keine bestimmten Lehren geben.

Der ausübende Tonkünstler studire seine Melodien, und sein Gefühl wird ihm sagen, welchem Tone der Nachdruck vor dem andern gebühre, und wie groß oder wie klein dieser Nachdruck seyn müsse. Daß längere Noten, wenn sie auf kürzere folgen, und durch sie vorbereitet worden sind, diesen Accent gewöhnlich fordern, daß ferner alle langen Vorschläge, und endlich alle die Noten ihn haben, die entweder als Vorhalte gegen die Grundharmonie dissoniren, oder als neu eintretende Dissonanzen eine fremde Modulation ankündigen, das wird ihn bald sein Gefühl lehren. Dies kann für den Accent als allgemeine Regel gelten; aber es ist nicht hinreichend. Nur die Melodie selbst kann durch ihr Eigenes, Charakteristisches dem gebildeten Ohre ihre wahren Accente offenbaren.

Noch ein Wort über das absichtliche Verrücken und Verändern der Accente. Man sucht zuweilen einem Gedanken dadurch mehr Interesse, einen eigenen Reiz zu geben, daß man die ihm natürlichen Accente verrückt, und von den Tönen, zu denen sie gehören, auf andere Töne legt, zu denen sie nicht gehören. Dies giebt der ganzen Melodie eine andere fremde Gestalt, die von neuem anzieht und fesselt. Aber es ist mit diesen Verrückungen der Accente wie mit den kleinen absichtlichen Tactverrückungen, die auch zuweilen von besonderm Effect sind. Beide müssen mit vieler Weisheit und Mäßigung angebracht werden. Es giebt junge Musiker, die in ihrem Bestreben, immer mit dem höchsten Ausdruck zu spielen, hier in die verwerflichsten Uebertreibungen fallen, und sich endlich so gewöhnen, alles, was sie spielen, zu verziehen und zu verzerren, daß sie keinen Gedanken mehr in seiner einfachen, natürlichen Schönheit vorzutragen im Stande sind. Durch solche Verdrehungen kann der Vortrag nur verworren, unverständlich, durch Härten und Dissonanzen entstellend und unlieblich werden. Der

junge Tonkünstler hüte sich, in seinem Streben nach Ausdruck in diese bizarren Affektationen zu fallen. Accentverrückungen thun nur bei leichten, einfachen Melodien, deren Hauptcharakter Scherz ist, und zwar nur dann die rechte Wirkung, wenn diese Melodien schon vorher natürlich vorgetragen und gefast sind. Ein anderes ist es, wenn der Componist takt- und gedankenwidrige Accente um eines gewissen Effekts willen selbst vorgeschrieben hat. Hier hüte sich der Spieler nur, nicht aus dem Takt zu kommen.

5. Auch ein zweckmäßiges Eilen und Zögern ist Hülfsmittel des Ausdrucks, wenn es mit Geschmack am rechten Ort gebraucht wird. Es kann dem Solospieler erlaubt seyn, den Effekt seines Spieles dadurch zu verstärken, daß er die melodiosen Gedanken seines Stücks etwas langsamer vorträgt, den Passagen aber durch eine kleine Beschleunigung des Zeitmaßes mehr Leben und Kraft zu geben sucht. Es ist jedoch nur von einer kleinen unmerklichen Veränderung des Zeitmaßes die Rede. Was aber um des Ausdrucks willen noch mehr erlaubt und oft von der schönsten Wirkung ist, ist eine leise Veränderung der einzelnen Taktglieder ohne den Takt im Ganzen zu verrücken. Auf den wichtigsten, nachdrucksvollsten Tönen darf der Spieler etwas länger, als vorgeschrieben ist, verweilen, die darauf verwandte Zeit bringt er durch Eilen bei den folgenden wieder ein. Es versteht sich, daß auch dieses ausdrucksvolle Zögern und Eilen selten und mit Geschmack angebracht werden muß. Es darf so wenig den Takt wirklich verrücken, als die Gedanken verwirren. Es darf endlich nicht zu oft kommen, um nicht in Ziererei auszuarten, und seinen Effekt zu verlieren.

Dies sey genug, um den Lehrling mit einigen der wesentlichsten Hülfsmittel des Ausdrucks bekannt zu machen. Wie und wo er sie gebrauchen soll, wird ihm beim Fortgange seiner Bildung sein eigenes Gefühl lehren. So wie er auch dann durch Anhören guter Meister, durch Benutzung guter Lehrbücher des Geschmacks, durch Studium guter Tonstücke, die von verschiedenen Meistern in einem verschiedenen Stil geschrieben sind, noch gar Manches lernen wird und lernen muß, was hier abzuhandeln zu weitläufig wäre, und dem Anfänger unverständlich und unnütz seyn würde.



# TABELL

( Die Regeln sind im vierten Hau

1<sup>te</sup> Regel.

The musical score consists of 20 numbered staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have specific markings above them, such as '1"', '18"', '22"', '23"', '14"', '2"', '24"', '15"', and '10"', which likely refer to specific rhythmic or melodic rules. The score is divided into two sections at the bottom: 'N<sup>o</sup>. I' and 'N<sup>o</sup>. II'. 'N<sup>o</sup>. I' is marked with a common time signature and contains complex rhythmic patterns. 'N<sup>o</sup>. II' is marked with a common time signature and contains simpler rhythmic patterns, with dynamic markings 'f' and 'p' below it.

mad  
So  
dium  
jern  
unn