

Leopold Mozarts

Hochfürstl. Salzburgischen Vice=Capellmeisters

gründliche  
Violinschule,

mit  
vier Kupfertafeln  
und  
einer Tabelle.

Dritte vermehrte Auflage.

Augsburg,

gedruckt und zu finden bey Johann Jakob Lotter und Sohn,  
Buchdrucker und Musikalien Verlegere.

1787.

(1. Auflage: 1756)

### Editorische Anmerkungen:

- Textauslassungen sind durch [...] gekennzeichnet
- Die Seitenzahlen sind mit spitzen Klammern < > in den Text eingefügt.

## <\*1> Vorrede

Viele Jahre sind es, als ich für jene, welche sich von mir in der Violin unterweisen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeschrieben hatte. Es wunderte mich oft recht sehr, daß zu der Erlernung eines so gewöhnlichen, und bey den meisten Musiken fast unentbehrlichen Instruments, als die Violin ist, keine Anweisung zum Vorschein kommen wollte: da man doch guter Anfangsgründe und absonderlich einiger Regeln über die besondere Strichart nach dem guten Geschmacke schon längst wäre benöthiget gewesen. Mir that es oft sehr leid, wenn ich fand, daß die Lehrlinge so schlecht unterwiesen waren: daß man nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viele Mühe anwenden mußte die ihnen beygebrachten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen. Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchmal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen, die etwa nur dem Striche nach von der gemeinen Spielart abgiengen, ganz wider die Meinung des Compognisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen mußte, daß sie auch bei mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vorspielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaum, oder oft gar nicht erreichen konnten.

[...]

<\*2> Ob sie [diese Blätter] nun aber so abgefaßt sind, wie es Herr Marpurg<sup>1</sup> und andere gelehrte Musikverständige wünschen; dieß ist eine Frage, die nicht ich, sondern die Zeit beantworten kann. Und was könnte ich denn wohl auch davon

---

<sup>1</sup> (Anm. d. Hg.): Leopold Mozart spielt hier an auf Friedrich Wilhelm Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754-78.

sagen, ohne mich zu tadeln oder zu loben? Das Erste will ich nicht: denn es läuft wieder die Eigenliebe. Und wer würde mir doch glauben, daß es mein Ernste wäre? Das Zweyte läuft wider die Wohlanständigkeit; ja es läuft wider die Vernunft und ist sehr lächerlich: da jedermann weis, was für einen üblen Geruch das eigene Lob nach sich läßt. Wegen der Herausgabe dieses Buches werde ich mich wohl nicht entschuldigen dürfen: weil dieß, meines Wissens, die erste Anweisung zur Violin ist, welche öffentlich erscheint. Wenn ich mich bey der gelehrten Welt entschuldigen sollte: so müßte es nur wegen der Art der Abhandlung und des Vortrages seyn.

Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch, <\*3> was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur gute Spielart überhaupt habe ich hier geleyet; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn; welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. Mit einem Buche, welches den Käufer ein bischen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beyzuschaffen als der Dürftige, welcher nicht im Stande ist auf lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der grösten Armut; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Händen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?

[...]

<\*4> Endlich muß ich frey gestehen, daß ich diese Violinschule nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behufe der Lehrmeister geschrieben habe: sondern daß ich sehr wünsche alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ihrer Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen wollten, gar bald erkennen würden.

[...]

## <1> Einleitung in die Violinschule.

Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geigeninstrumenten, insonderheit von der Violin. [§. 1-6]

[...]

<5> §. 3. Die Violin ist ein aus Holz gefertigtes Instrument [...].

Am äussersten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohlgearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer sollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äußerlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schätzt, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnisses beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraußte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschätzt, und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüpft Perücke jene Verdienste, die manchen =. = zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen. [...]

[...]

<10> Der Einleitung zweyter Abschnitt.

Von dem Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumenten.

[§. 1-8]

[...]

<13> [*darin enthalten:*] Versuch einer kurzen Geschichte der Musik.

[...]

**<20> Erstes Hauptstück.**

Des ersten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben und Noten, wie auch von den itzt gewöhnlichen Linien, und Musikschlüsseln.

[§. 1-13]

[...]

<27> Des ersten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase. [§. 1-12]

§. 1. Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur dieselbe, sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. [...] Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen: und der Lehrmeister hat seine größte Mühe und Geduld dahin anzuwenden, daß der Schüler solches mit Fleiß und Obachtsamkeit rechtschaffen ergreife.

§. 2. Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gelich wie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen [Fußnote: ...]: also heißt man in der

Musik das Niederschlagen Thesin das Aufheben der Hand aber Arsin [Fußnote: ...]

§. 3. Bey der alten Musik hatte man unterschiedliche Meinungen: und es war alles in grosser Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und halbe <28> Cirkel, die theils durchgeschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hierher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen. [Fußnote: ...]

[...]

<29> §. 6. Der Allabreve ist eine Abkürzung des geraden Tactes. er hat nur zween Theile, und ist nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Vierviertheiltact: daß folglich zwey Viertheile auf eins zu stehen kommen. das Zeichen des Allabreve ist der durchgestrichene C Buchstabe. Man pflegt in diesem Tacte nur wenige Auszierungen anzubringen<sup>2</sup>.

<30> §. 7. Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen [Fußnote: ...]. Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor iedes Stück eignes dazu bestimmte Wörter, als da sind: Allegro, lustig; Adagio, langsam, u.s.f. Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stufen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke

---

<sup>2</sup> Die Welschen nennen den geraden Tact. Tempo minore; den Allabreve aber Tempo maggiore.

selbst herleiten: Und hieraus erkennt man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodische Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischt, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Aufmerksamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntnis eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderlich werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?

§. 8. [...]

<31> §. 9. Die Anfänger werden auch nicht wenig verderbet, wenn man sie an das beständige Abzählen der Achttheilnoten gewöhnet. Wie ist es möglich, daß ein Schüler, dem sein Meister mit solchen Irrlehren bange macht, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaasse fortkomme, wenn er iede Achttheilnote abzählet? Ja was noch ärger! wenn er alle Viertheilnoten und so gar auch die halben Noten in einfache Fusellen [Achtelnoten] in der Stelle abtheilet [...] und auch (wie ich es selbst gehört habe) mit lauter Stimme herzählet, oder gar mit dem Fusse so viele Schläge niederstößt? Man will sich zwar entschuldigen, daß diese Art zu unterweisen nur aus Noth heraus ergriffen werde: um einen Anfänger eher zu einer gleichen Eintheilung des Tactes zu bringen. Allein dergleichen Gewohnheiten bleiben; und der Schüler verläßt sich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne diese Abzählung keinen Tact richtig wegspielen kann. [...]

<32> §. 10. Manchesmal versteht zwar der Lehrling die Eintheilung; es ist aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man sehe hierbey auf das Temperament des Schülers; sonst wird er auf seine Lebensstage verdorben. Ein fröhlicher, lustiger, hitziger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kalt-sinniger hingegen wird immer zögern. Läßt man einen Menschen der viel Feuer und Geist hat gleich geschwinde Stücke abspielen, bevor er die Langsamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; so wird ihm das Eilen lebenslänglich anhangen. Legt man hingegen einem frostigen und schwermüthigen Maulhänger nichts als langsame Stücke vor; so wird er allezeit ein Spieler ohne Geist, ein schläfriger und betrübter Spieler bleiben. Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem

Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Den Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen.

§. 11. Ueberhaupts soll man einem Anfänger nichts Hartes vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menueten oder andere melodiose Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darinn sind, oder auch fugirte und mit einem Wort solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, abspielen und folglich zu Tage legen muß, ob er die ihm vorgetragene Regeln verstehe oder nicht. Widrigenfalls wird er sichs angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerathe wohl abzuspielen.

§. 12. Der Schüler muß sich sonderbar [insbesondere] befeissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen [weitverbreiteten] Fehler vor, den man bey vielen Musiken [Aufführungen] beobachtet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.

## &lt;33&gt; Des ersten Hauptstücks dritter Abschnitt.

Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; sammt einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und Kunstwörter.

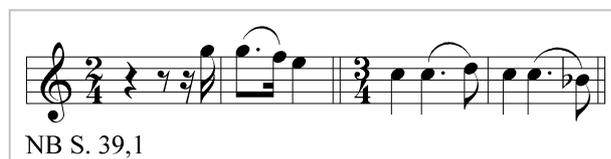
[§. 1-27]

§. 1. [...]

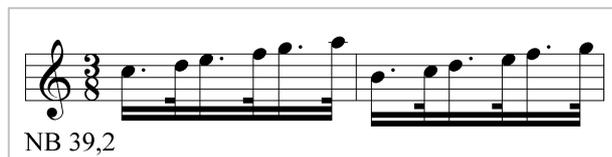
§. 2. Die Pause ist ein Zeichen des Stillschweigens. Es sind drey Ursachen, warum die Pause als eine nothwendige Sache in der Musik erfunden worden. erstens, zur Bequemlichkeit der Sängler und Blasinstrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen etwas auszuruhen und Athem zu holen. Zweytens, aus Nothwendigkeit: weil die Wörter in den Singstücken ihren Absatz erfordern [...]. Drittens, aus Zierlichkeit. Denn gleichwie ein beständiges Anhalten aller Stimmen den Singenden, Spielenden und Zuhörenden, nichts als Verdruß verursacht: also erwecket eine liebliche Abwechslung vieler Stimmen, und derselben endliche Vereinigung und Zusammenstimmung ein vieles Vergnügen [Fußnote: ...].

[...]

<39> §. 9. In langsamen Stücken, wird der Punct anfangs mit dem [Geigen-]Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht: um sicherer im Tacte zu bleiben. Wenn man sich aber im Tacte schon feste gesetzt hat; so wird der Punct durch eine sich verliehrende Stille an die Note gehalten und niemals durch einen Nachdruck unterschieden. Z.E. [Zum Exemplum = zum Beispiel]



§. 10. In geschwinden Stücken wird der Geigebogen bey jedem Puncte aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgesondert und springend vorgetragen. Z.E.



§. 11. Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu schläfrig ausfallen soll. Z.E. wenn hier



der Punct in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushaltens aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, so zu reden, abstehlen. [...] Der Punct 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 Punctes die Musik gar leicht in das Geschwinde verfällt. [...]

[...]

<48> §. 27 [...]

<49> *Musikalische Kunstwörter.*<sup>3</sup>

Prestissimo, [...] zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist Presto assai fast eben dieß. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaase wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert.

Presto, heißt geschwind, und das Allegro assai ist wenig davon unterschieden.

Molto Allegro, [...] ist etwas weniger als Allegro assai, doch es ist geschwinder als

Allegro, [...] welches zwar ein lustiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeigt; sonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemässigt wird, als da sind:

Allegro, ma non tanto oder non troppo, oder moderato, [...] welches eben sagen will, daß man es nicht übertreiben solle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert als bey dem geschwindesten Tempo.

Allegretto, [...] ist etwas langsamer als Allegro, [...] hat gemeinlich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem Andante [...] gemein. Es muß also artig, tändelend, und scherzhaft vorgetragen werden: welches artige und scherzhafte man sowohl bey diesem als bey anderem Tempo durch das Wort Gustoso [...] deutlicher zu erkennen giebt.

Vivace [...] heißt lebhaft, und Spiritoso [...] will sagen, daß man mit Verstand und Geist spielen solle, und Animoso [...] ist fast eben dieß. Alle drey Gattungen sind

---

<sup>3</sup> TREMINI [!] TECHNICI. Man sollte freylich sich durchaus seiner Muttersprache bedienen und man könnte so gut langsam als ADAGIO auf ein musikalisches Stück schreiben: allein soll denn ich der erste seyn?

das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen, welches uns das musikalische Stück, bey dem diese Wörter stehen, selbst mehrers zeigen muß.

<50> Moderato, gemäßiget, [...] bescheiden: nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben dieß weist uns an das Stück selbst, aus dessen Fortgang wir die Mäßigung erkennen müssen.

Das Tempo Commodo, und Tempo giusto, [...] führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns daß wir das Stück weder zu geschwind weder zu langsam, sondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo spielen sollen. Wir müssen also den wahren Gang eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen [...].

Sostenuto [...] heißt aushalten, oder vielmehr zurückhalten und den Gesang nicht übertreiben. Man muß sich also in solchem Falle eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen.

Maestoso, [...] mit Majestät, bedachtsam, nicht übereilet.

Staccato oder Staccato, [...] gestossen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander absondern und mit einem kurzen Bogenstriche ohne Ziehen vortragen solle.

Andante, [...] gehend. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn ma un poco Allegretto, [...] dabey stehet.

Grave, [...] schwermütig und ernsthaft, folglich recht sehr langsam. Man muß auch in der That durch einen langen, etwas schweren und ernsthaften Bogenstrich, und durch das beständige Anhalten und Unterhalten der einander abwechselnden Töne den Charakter eines Stückes ausdrücken, welchem das Wort Grave, [...] vorgesetzt ist.

<51> Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den itzt erklärten beygefüget, um die Meinung des Componisten noch mehr an Tag zu legen; als da sind:

Cantabile, Singbar. [...] Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrages befleißigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstlet und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dies ist das schönste in der Musik.<sup>4</sup>

Arioso, [...] gleich einer Arie. Es will eben das sagen, was Cantabile saget.

Amabile, Dolce, Soave, [...] verlangen alle einen angenehmen, süßen, lieblichen und gelinden Vortrag: wobey man die Stimme mäßigen, und nicht mit dem Bogen reissen; sondern mit gelinder Abwechselung des Schwachen und Halbstarcken dem Stücke die gehörige Zierde geben muß.

Mesto, [...] betrübt. Dies Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abspielung des Stückes in den Affect der Betrübniß setzen sollen, um die Traurigkeit, welche der Componist in dem Stücke auszudrücken sucht, bey den Zuhörern zu erregen.

Affettuoso, [...] mit Affect, will, daß wir den Affect, der in dem Stücke steckt, aufsuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend abspielen sollen.

[...]

---

<sup>4</sup> Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihre gewöhnlichen und ungeschickten Verzierungen anzubringen.)

<53> Aus allen den itzt erklärten Kunstwörtern siehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrschet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen. Man muß also, bevor man zu spielen anfängt, sich wohl um alles umsehen, was immer zu dem vernünftigen und richtigen Vortrage eines wohlgesetzten musikalischen Stückes nothwendig ist.

**<54> Das zweyte Hauptstück.**

**Wie der Violinist die Geige halten, und den Bogen führen solle. [§. 1-10]**

[...]

**<61> Das dritte Hauptstück.**

**Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichen was man ihm anfangs zu spielen vorlegen solle. [§. 1-9]**

[...]

**<72> Das vierte Hauptstück.**

**Von der Ordnung des Hinaufstriches und des Herabstriches. [§. 1-39]**

[...]

## <102> Das fünfte Hauptstück.

### Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin suchen und recht hervorbringen solle. [§. 1-15]

[...]

<107> §. 13. Jeder, der die Singkunst ein bißchen versteht, weis, daß man sich eines gleichen Tones befleissigen muß. Denn wem würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Nase, bald aus den Zähnen u.s.w. singen, oder gar etwa dazwischen falsetiren wollte? [...]

<108> §. 14. Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer wieder absetzet und ändert. Ein Singer, der bey jeder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern<sup>5</sup>. Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk <109> aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? [...]

[...]

---

<sup>5</sup> Die Abschnitte und Einschnitte sind die 'Incisiones', 'Distinctiones', 'Interpunctiones', u.s.f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Componisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rath am Wagen: denn die Diastolica [...] ist eine der nothwendigsten Sachen in der melodischen Setzkunst. [...]

## <110> Das sechste Hauptstück.

### Von den sogenannten Triolen. [§. 1-19]

[...]

<120> §. 16. Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren karactermäßiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet. Wenn z.E. jedes Dreyerl [jede Triole] mit einem Sospir anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwei Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammen geschleifet werden. [...]

Adagio *f p f p f p f p*

NB 120-2

[...]

## <123> Das siebente Hauptstück.

### Von den vielen Veränderungen des Bogenstriches.

Des siebenten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches bey gleichen Noten. [§. 1-18]

[...]

<137> Des siebenten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches bey Figuren, die aus unterschiedlichen und ungleichen Noten zusammengesetzt sind.

[§. 1-8]

[...]

**<148>Das achte Hauptstück.**

**Von den Applicaturen.**

Des achten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von der sogenannten ganzen Applicatur. [§. 1-20]

[...]

<159> Des achten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von der halben Applicatur. [§. 1-14]

[...]

<168> Des achten Hauptstücks dritter Abschnitt.

Von der zusammengesetzten oder vermischten Applicatur. [§. 1-20]

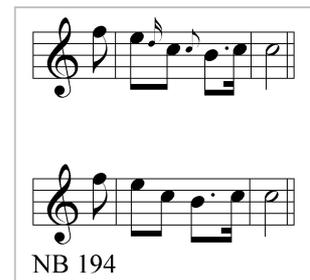
[...]

## <194>Das neunte Hauptstück.

### Von den Vorschlägen, und einigen dahin gehörigen Auszierungen. [§. 1-30]

§. 1. Die Vorschläge sind kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind von der Natur selbst dazu bestimmt die Töne miteinander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. Ich sage: von der Natur selbst. Denn es ist unlaugbar, daß auch ein Bauer sein Bauernlied etwa also mit Vorschlägen schliesset:

da es doch im Grunde nur so heißt:



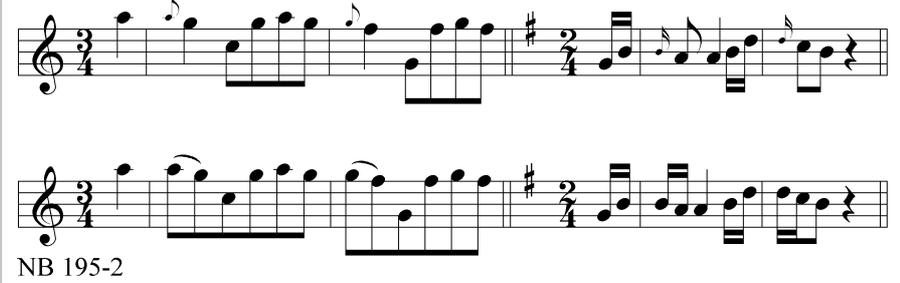
Die Natur selbst reißt ihn mit Gewalt dahin. [...] Die Vorschläge sind bald Dissonaten [Fußnote: ...]; bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes; und endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hänget.

Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: Man trenne den Vorschlag niemals von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche. <195> Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausstehende Note zu dem Vorschlage gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorschlag, schon selbst abnehmen.

§. 2. Es giebt absteigende und aufsteigende Vorschläge, die aber beyde auch in anschlagende und durchgehende getheilet werden. Die absteigenden Vorschläge sind die natürlichsten, weil sie die wahre Natur eines Vorschlags nach den richtigsten Compositionsregeln haben. Z.E.

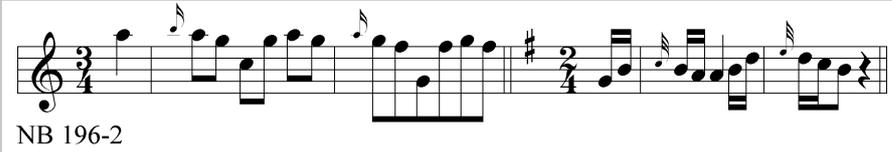
§. 3. Die absteigenden Vorschläge sind aber auch zweyerley: nämlich die langen und die kurzen. Die langen sind wieder zwey Gattungen, davon eine länger als die andere ist. Wenn der Vorschlag vor einer Viertheilnote, Achtheilnote oder Sechzehnteilnote stehet, so ist er schon ein langer Vorschlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt [...]; nachdem aber schleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekömmt der Vorschlag. Hier sind Beyspiele:

wird also  
gespielt.



NB 195-2

<196> Man könnte freilich alle die absteigenden Vorschläge in grosse Noten setzen und in den Takt austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewohnt hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag dazu und spielt es also:



NB 196-2

welches doch nimmer natürlich, sondern schon übertrieben und verwirret läßt.

§. 4. Die zwote Art der langen Vorschläge, die man die längern Vorschläge nennen mag, findet man erstlich bey punctierten Noten; zweytens, bey halben Noten, wenn sie im 3/4-Tacte gleich Anfangs stehen, oder wenn im Zweyviertheil oder Vierviertheiltacte nur eine oder höchstens zwey vorkommen, davon eine mit dem langen Vorschlage bemerket ist. In diesen Fällen wird der Vorschlag länger gehalten. Bey punctierten Noten hält man den Vorschlag so lang, als die Zeit der Note austrägt; anstatt des Puncts hingegen <197> nimmt man erst den Ton der Note, doch so, als wenn ein Punct dabey stünde: denn man erhebt den Bogen, und spielt die letzte Note so spät, daß durch eine geschwinde Abänderung des Strichs die darauf kommende Note gleich daran gehöret wird.

Z.E. So wird es  
geschrieben.

NB 197-1

Es wird also  
gespielt.

Wenn man aber eine halbe Note bey den oben angemerkten zween Zufällen, mit dem Vorschlage abspielen will: so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note.

Z.E. So schreibt  
mans.

NB 197-2

Wird also gespielt.

[...]

<200> §. 8. Vor allem muß [...] die Stärke des Tones bey den langen und längern Vorschlägen allezeit auf den Vorschlag; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mässigung des Bogenstriches geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben [...]

§. 9. Nun giebt es auch kurze Vorschläge, bey denen aber die Stärke nicht auf dem Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vorschlag, <201> [...] wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stufenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren iede einen Vorschlag vor sich hat; in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielt, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beyspiele, wo der Vortrag mit langen Vorschlägen viel zu schläferig klingen würde.

NB 201-1

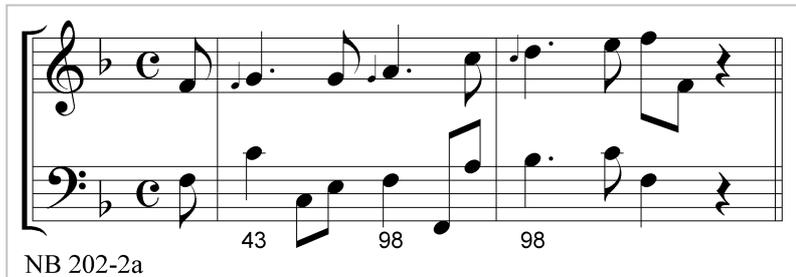


NB 201-2

[...]

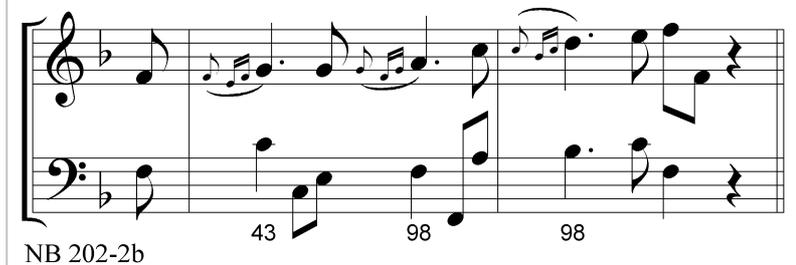
<202> §. 10. Die aufsteigenden Vorschläge sind überhaupts nicht so natürlich, als die absteigenden; sonderheitlich die, welche aus den nächsten, und zwar aus einem ganzen Tone herfließen: weil sie meistens Dissonanten sind. Wer weiß aber nicht, daß die Dissonanten nicht aufwärts, sondern abwärts müssen gelöst werden? [Fußnote: ...] Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischennötchen dazu spielt, die durch die richtige Auflösung der Dissonanten das Gehör vergnügen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern.

Z.E. So wird es geschrieben.



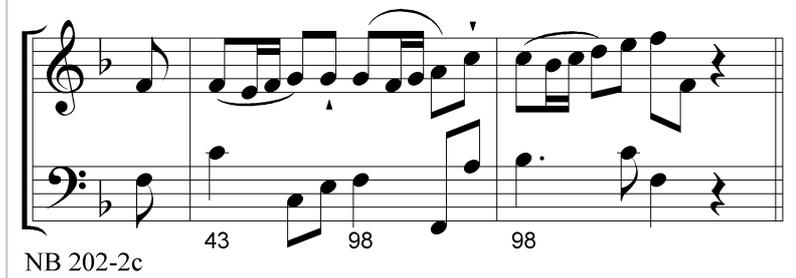
NB 202-2a

So spielt mans.



NB 202-2b

Die ordentliche Lösung der Dissonanten.



NB 202-2c

<203> Auf diese Weise fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und die zwei kleinen Nötchen sammt der darauf folgenden Hauptnote werden gelind daran geschleifet, wie es schon §. 8. ist gelehret worden.

§. 11. Man pflegt auch den aufsteigend Vorschlag mit zwo Noten von der Terze zu machen und an die Hauptnote anzuschleifen, wenn auch gleich dem Ansehen nach der Vorschlag aus dem Nebentone herfliessen sollte. Diesen Vorschlag mit zwoen Noten heißt man den Schleifer. Z.E.



Der Schleifer wird aber meistens zwischen zwo entfernte Noten angebracht.



Die erste und punctierte Note wird stärker angegriffen und lange ausgehalten, die zwote abgekürzte aber in der möglichen Kürze mit der Hauptnote stille daran geschleifet. Man machet den Schleifer aber auch mit gleichen Noten, wie wir im Beyspiele (3) sehen. Doch fällt auch hier die Stärke auf die erste der zwo Vorschlagnoten.

[...]

<205> §. 14. [...] <206> Denn die Vorschläge sind nicht erdacht worden, um eine Verwirrung und Härte des Vortrags anzurichten; sie sollen ihn vielmehr ordentlich zusammen verbinden und eben dadurch gelind, singbarer und dem Gehör angenehmer machen.

§. 15. [...]

<207> §. 16. [...] Nun kommen wir auf die durchgehenden Vorschläge, Zwischenschläge und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt, und die selten oder gar nicht von den Componisten angezeigt werden. Sie sind also solche Auszierungen, die der Violinist nach seiner eigenen gesunden Beurtheilungskraft am rechten Orte muß wissen anzubringen.

§. 17. Die ersten sind die durchgehenden Vorschläge. Diese Vorschläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, in welche sie abfallen, sondern sie müssen in die Zeit der vorhergehenden Note gespielt werden. Man könnte freylich den Vortrag durch kleine Nötchen bestimmen; allein, es würde etwas sehr neues und ungewöhntes seyn. Der es ausdrücken will, setzet es schon in richtig eingetheilten Noten hin. Man pflegt diese durchgehende Vorschläge bey einer Reihe Noten anzubringen, die eine Terze von einander abstehen.

<208> Ohne Auszierung.

So könnte mans schreiben.

So aber werden sie gespielt und auch am gescheidesten geschrieben.

Die Sechzehnthheilnote wird ganz gelind und still ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achttheilnote.

[...]

<210> §. 21. Es liegt klar zu Tage, daß ein Violinist wohl muß zu unterscheiden wissen, ob, und was für eine Auszierung der Componist schon ausgesetzt hat? und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann? [...]

Es heißt z.E. <211>

Es wird aber etwa diese unnöthige Auszierung angebracht. Doch, man verstehe

mich wohl, ich rede von einem langen Vorschlage, auf den die Stärke des Tones fällt.

Hier können jene ungeschickte Spieler, die alle Noten verkräuseln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzten Noten nicht platt wegspielt. In dem gegenwärtigen Beispiele sind die absteigenden Vorschläge schon niedergeschrieben und in den Tact eingetheilet. Sie sind Dissonanten die sich schön und ordentlich auflösen [...]. Wer greift es nun nicht mit Händen, daß es sehr elend läßt, wenn man das natürliche mit noch einem langen Vorschlage verderbet? wenn man den Dissonanten, der vorher schon regelmässig vorbereitet ist, ausläßt, und eine andere ungerimte Note dafür ergreift? ja wenn man die Stärke des Tones auf den unnöthig dazu kommenden Vorschlag wirft, den dissonanten aber sammt der Auflösung erst still daran schleift; da doch der Dissonant stark klingen, und sich bey der Auflösung nach und nach erst verlieren sollte? [...]

[...]

<218> §. 30. Nun will ich noch eine Art der hieher gehörigen Auszierungen beybringen, die ich Nachschläge nennen will. Es sind dieselben ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhänget, um den Vortrag lebhafter zu machen. Die erste, dieser zwei Noten wird aus dem nächsten höhern oder tiefern Tone genommen, und die zweite ist die Wiederholung des Haupttones. Beide Nötchen müssen sehr geschwind und erst am Ende der Hauptnote vor dem Eintritt in den folgenden Ton genommen werden. Z.E.

So wird es gespielt.

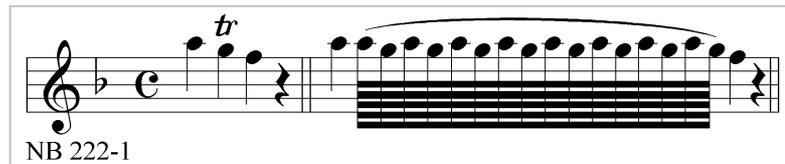
<219> Diese Nachschläge, Zwischenschläge, und alle die itzt beygebrachten durchgehende Vorschläge, und Auszierungen müssen keineswegs stark angestossen, sondern gelinde an ihre Hauptnote angeschleift werden; wodurch sie sich auch von den anschlagenden Vorschlägen, bey denen man die Stärke anbringt, gänzlich unterscheiden [...].

## <220> Das zehente Hauptstück.

### Von dem Triller. [§. 1-31]

[...]

<222> §. 5. Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn gleich von oben herab zu schlagen anfangen. Z.E.

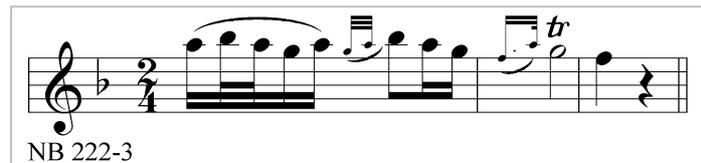


Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden Vorschlag, den man etwas länger aushält, oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe, oder durch eine solche zurückschlagende Bewegung vorbereiten, die man Ribattuta nennet, und welche man bey dem Schlusse einer Cadenz anzubringen pfliget, wo man sich an das Zeitmaaß nimmer binden darf.

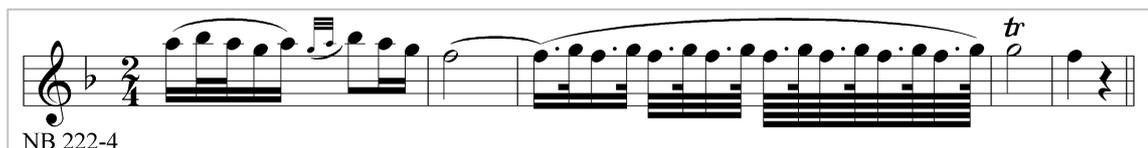
Die Vorbereitung durch den absteigenden Vorschlag.



Durch den aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberwurfe.



Durch die Ribattuta oder Zurückschlag.



<223> §. 6. Eben so kann man den Triller entweder plattweg, oder mit einer Auszierung schliessen. Z.E. So schliesset man am gewöhnlichsten und natürlichsten.

Oder mit dem Nachschlage.

Ein ausgezierter Schluß.

NB 223-1

Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurzen Triller. Z.E.

NB 223-2

§. 7. Der Triller läßt sich der Geschwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langsamen, mittelmäßigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein lustiges, doch anbey ein gemässigtes und artiges Tempo haben; der geschwinde in Stücken die recht 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 forte auszuschmücken; denn er wird am schönsten auf die hier beygefügte Art vorgetragen. <224>

NB 224

§. 8. Der Triller muß überhaupts nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wuird er unverständlich, meckernd, oder ein sogenannter Geißtriller. Ferner darf man auf den feinern und hochgestimmten Seyten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Seyten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sich sehr geschwind bewegen. Und endlich muß man

auch, wenn man ein Solo spielt, den Ort beobachten, wo man seine Stücke aufzuführen gedenket. An einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu austapeziert ist, oder wo die Zuhörer gar zu nahe sind, wird ein geschwinder Triller von besserer Wirkung seyn. Spielt man hingegen in einem grossen Sal, wo es sehr klinget, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt; so wird man besser einen langsamen Triller machen.

§. 9. Man muß sich vor allem üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet ist: und es würde eben so ungereimt lassen dabey absetzen, und den [Geigen-]Bogen zu ändern; als wenn ein Sänger mitten in einer langen Note Athem holen wollte. [Fußnote ...] Es ist auch nichts abgeschmackters, als wenn bey einer Cadenze, wo man an das Zeitmaaß nicht gebunden ist, der Triller so schnell und unerwartet abgebrochen wird, daß die Ohren der Zuhörer <225> mehr beleidiget als belustiget werden. Es wird in solchem Falle dem Gehör etwas entrissen; und man bleibt eben deswegen unvergnügt, weil man noch eine längere Aushaltung erwartet hat: gleichwie es den Zuhörern gewiß ungemein hart fällt, wenn sie den Mangel des Athems an einem Sänger bemerken. Doch ist auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maase langer Triller. Man gehe demnach den mittlern Weg, und mache einen solchen Triller, welcher dem guten Geschmacke am nächsten kömmt.

[...]

## <243>Das eilfte Hauptstück.

### Von dem Tremolo, Mordente und einigen anderen willkührlichen Auszierungen. [§. 1-22]

[Tremolo: §. 1-7]

§. 1. Der Tremolo [Fußnote: ...] ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten instrumentisten, sondern auch von ge-

schickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eineschlaffeSeyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (ONDEGGIAMENTO) des angeschlagenen Tones: und diesen zitternden Nachklang nennet man Tremolo, oder Tremoleto.

§. 2. Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneck gehen muß: wovon schon im fünften Hauptstücke einige Meldung geschehen ist. Denn gleich wie der zurück bleibende zitternde Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; sondern bald zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich befleissigen.

§. 3. Weil nun der Tremolo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremolo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig <244> zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremolo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel z.E. angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremoleto auszieren.

§. 4. Es giebt eine langsame, eine anwachsende, und eine geschwinde Bewegung. [...]

§. 5. Man muß aber die Bewegung mit einem starken Nachdrucke des Fingers machen, und diesen Nachdruck allemal bey der ersten Note jedes Viertheils; in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertheils

anbringen. Zum Beyspiele will ich hier einige Noten setzen, die man sehr gut mit dem Tremolo abspielet; ja die eigentlich diese Bewegung verlangen. Man muß sie in der ganzen Applicatur abgeigen. <245>

NB 245-1

So muß man den Tremolo ausdrücken.

NB 245-2

So macht man die Bewegung.

In den zweyen Beispielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil sie die erste note des ganzen oder halben Viertel ist. In dem Bespiele N. 2. hingegen trifft die Stärke aus eben der Ursache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.

§. 6. Man kann den Tremolo auch auf zween Seyten und also mit zweenen Fingern zugleich machen. [Notenbeispiel ...] <246> §. 7. Bevor man eine Cadenze anfängt, die man bey dem Schlusse eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher langen Aushaltung kann man allzeit einen anwachsenden Tremolo anbringen. Z.E. Man kann bey dem Schlusse eines Adagio also spielen.

NB 246-1 herab. hinauf. her. hin. her.

Vom Haupttone aus.

NB 246-2 herab. hinauf. her. hin. her. hin. her.

Von der Quarte aus.

<247> Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachsen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

[Mordent: §. 8-14]

§. 8. Nun kommen wir auf den Mordente. Den Mordente nennet man die 2, 3, und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken; sich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein stark klingen höret<sup>6</sup>. Nach der gemeinen Redensart heißt er der Mordant, die Italiener nennen ihn Mordente; die Franzosen aber PINCÉ.

<sup>6</sup> Wenn sich andere bey diesem Mordanten, oder Mordente, nach der Wortforschung von MORDERE mit dem (Beissen) lustig machen; da sie ihn einen Beisser nennen: so darf ich vom französischen PINCÉ, welches Zwicken, zupfen oder Pfetzen heißt, wohl agen: daß der Mordant oder das französische so genannte PINCÉ ganz still und geschwind sich an die Hauptnote machet, selbe ungefehr anbisset, zwicket oder pfetzet; gleich aber wieder ausläßt.

§. 9. Der Mordant wird auf dreyerley Art gemacht. erstlich kömmt er aus der Hauptnote selbst. Zweytens aus den zweenen höher und tiefer liegenden nächsten Tönen. Drittens wird er mit drey Noten gemacht: wo die Hauptnote zwischen den zweenen benachbarten Tönen anschlägt. Hier sind alle drey.



Ich weis sehr wohl, daß sonst nur die erste Gattung, oder das so genannte französische PINCÉ als der eigentliche Mordente das Bürgerrecht hat. Allein, <248> da diese meine zwote und dritte Gattung auch Beisser sind und folglich die Eigenschaften eines Mordente haben, warum sollte man sie nicht auch unter die Mordente mitlaufen lassen? kann es denn nicht höfliche und unhöfliche Anbeisser geben? Meine zwote Gattung sieht zwar etwas dem anschlage ähnlich, und die dritte scheint ein Schleiffer zu seyn. Der Vortrag unterscheidet sie aber gänzlich. Es giebt punctierte und unpunctierte Anschläge, und so wohl die Anschläge als schleiffer gehören zum singbaren Vortrage und werden nur im langsamen oder gemässigten Zeitmaase zur Ausfüllung und Verbindung des Gesanges veränderlich gebraucht. Diese zwote und dritte Gattung der Mordente hingegen sind unveränderlich, werden mit der größten Geschwindigkeit vorgetragen, und die Stärke fällt allezeit auf die Hauptnote.

[...]

<249> §. 13. Ueberhaupts muß man den Mordente nur brauchen, wenn man einer Note einen besondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tones fällt auf die Note selbst: Der Mordant hingegen wird ganz schwach und recht geschwind an die Hauptnote nageschleifet; sonst würde er kein Mordant mehr heissen. Er macht die Note lebhaft; er unterscheidet sie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage ein anderes Ansehen. Man pflegt ihn also bey ungleichen Noten meistens am Anfange eines Viertheils anzubringen: denn dahin gehöret eigentlich der Nachdruck. Z.E.



§. 14. [...] <250> Uebrigens besteht der gute Vortrag eines Mordenten in der Geschwindigkeit; ie geschwinder er vorgetragen wird, ie besser ist er. Man muß aber das Geschwinde nicht bis auf das Unverständliche treiben. Auch bey dem geschwindesten Vortrage muß man die Noten verständlich und recht körnigt ausdrücken.

[Ribattuta: §. 15-17]

[Groppo: §. 18.]

[Cirkel und Halbcirkel: §. 19.]

[Tirata: §. 20-21]

<256> §. 22. Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielt; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechslung einiger öfter nacheinander kommenden Passagen. Und man sehe wohl auf die Vorschrift des Componisten: denn bey der Anwendung solcher Auszierungen verräth man am ehesten seine Unwissenheit. Absonderlich aber hüte man sich vor allen willkürlichen Zierraten, wenn mehrere aus einer Stimme spielen. Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn ieder nach seinem Sinne die Noten verkräuseln wollte? und würde man nicht letztlich wegen den verschiedenen ungeschickt eingemischten anscheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verstehen? ich weiß wie bange einem wird, wenn man die singbarsten Stücke durch unnötige Verzierungen so erbärmlich verstümpeln höret. Ich will in dem folgenden Hauptstücke hiervon etwas mehrers reden.

## <257>Das zwölfte Hauptstück.

### Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt. [§. 1-22]

§. 1. An der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestätigt die tägliche Erfahriß. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinem musikalischen 'Galimatias' von guten Spielern vorgetragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Charakters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiererey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen. Und wem ist hingegen unbekannt, daß oft die beste Composition so elend ausgeführet wird, daß der Komponist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

§. 2. Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Concerten schon. Denn so lange sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täkten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starke wird <258> nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket, daß der Spielende

nicht weiß, was er thun solle. Von solchen Leuten läßt sich auch selten mehr eine Besserung hoffen: denn sie sind mehr als iemand von der Eigenliebe eingenommen; und er würde sich in ihre größte Ungnad setzen, welcher sie aus redlichem Herzen ihrer Fehler überzeugen wollte.

§. 3. Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzt ist, abspielen; sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstossen der Noten, das Schwache und Starke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrnüß erlernet.

§. 4. Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkuhr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedanken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; iener aber muß alles vom Blatt weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases laufen; und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler <259> kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhaftige Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner

Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeföhret haben. [...]

[...]

<260> §. 7. Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon geröhret wird.

[...]