

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle

Mozart, Leopold

Augsburg, 1770

Das zwoelfte Hauptstueck. Von dem richtigen Notenlesen und guten
Vortrage ueberhaupts

[urn:nbn:de:bsz:31-298557](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-298557)

Das zwölfte Hauptstück.

Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts.

§. 1.

In der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestätigt die tägliche Erfahrung. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen 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 Componist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

§. 2.

Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sich manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräufeln; 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 sein 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 nun 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 lang 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 Tacten des ganzen Stückes. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starke wird

Mozarts Violinschule.

K K

nicht

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 der 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 schweresten 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 Übung 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 hingesehet 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 schmachhaften Vortrage eines Stückes gehdret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrunß 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 Willkühr 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 Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen (a); und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann

(a) Contra Metrum Musicum. Hiervon habe schon im zweyten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 4. in der Anmerkung (a) eine Meldung gethan. Und ich weiß nicht was ich denken solle, wenn ich eine Arie von manchem sehr berühmten wälischen Componisten sehe, die so wider das musikalische Metrum läuft, daß man glauben sollte, es hätte sie ein Schüler gemacht.

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 Gekunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhaftes 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 Accompanisten 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 aufgeführt haben. Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnet sind (b).

§. 5.

Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann. Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Maasse anzubringen verstehen; man muß lernen die Charakters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortragen, und mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen. Man kennet es gleich an dem Gemälde, ob derjenige der es verfertigt hat ein Meister im Zeichnen ist: gleichwie mancher sein Solo vernünftiger spielen würde, wenn er jemals eine Sinfonie oder ein Trio nach dem darinnen erforderlichen guten Geschmacke vorzutragen, oder eine Arie mit dem rechten Affecte und nach dem derselben eigenen Charaktere zu accompagniren gelernt hätte. Ich will mich bemühen einige kurze Regeln herzusetzen, deren man sich bey der Auführung einer Musik mit Nutzen bedienen kann.

§. 6.

Daß man sein Instrument gut und rein mit den übrigen einstimmen müsse, das weiß man zwar ohnedem und meine Erinnerung scheint in solchem Falle

K f 2

etwas

- (b) Ich rede aber hier keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer außerordentlichen Kunst in Abpielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die größste Hochachtung verdienen.

etwas überflüssiges zu seyn. Allein wenn oft so gar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen, so finde ich höchst nothwendig solches hier zu erinnern: um so mehr, als sich die übrigen alle nach dem ersten Violinisten einstimmen sollen. Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielt, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten. Einige stimmen am ersten die (A) Seyte, andere hingegen die (D) Seyte. Beyde thun recht, wenn sie nur fleißig und rein stimmen. Nur will ich noch erinnern: daß die Seyteninstrumenten in einem warmen Zimmer allemal tiefer, in der Kälte aber höher werden.

§. 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, auffuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft bey dem ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielden 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 gerühret wird (c).

§. 8.

Aus diesem fließet: daß man die vorgeschriebenen Piano und Forte auf genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrist, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlersprüche, Licht und Schatten. Die durch (*) und (†) erhöheten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.

Eben

(c) Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denkt, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielt, oder als wenn er geradezu für sich allein spielte. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Vierteltheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Tacte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erinnerte.



Eben so muß man eine durch (b) und (c) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden. 3. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn sie unter kurzen Noten vermischt sind, allemal stark anzustossen und im Tone wieder nachlassen. 3. E.



Ja manche Viertelnote wird auch auf eben diese Art gespielt. 3. E.



Und dieß ist iener Ausdruck den der Componist eigentlich verlangt, wenn er ein *f* und *p* nämlich Forte und Piano, zu einer Note setzt. Man muß aber, wenn man die Note stark angestossen hat, den Bogen nicht von der Seite weglassen, wie einige sehr ungeschickt thun; sondern der Bogen muß fortgeführt und folglich der Ton noch immer gehört werden, nur daß er sich gelind verliere. Man lese nach was ich am 44. Blatte in der Anmerkung (k) erinnert habe.

§. 9.

Meistens fällt der Accent (d) der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrschende oder anschlagende Note, welche die Italiäner Nota

R f 3

buona

(d) Ich verstehe hier durch das Wort: Accent, keineswegs der Franzosen *thy le Port de Voix*, darüber Rouleau in seiner Methode *apprendre à chanter*. p. 56. eine Erklärung geben will; sondern einen Ausdruck (Expression), Nachdruck oder Emphasie, vom griechischen *is*, in und *paris*, apparitio, dictio.

buona nennen. Diese anschlagende oder gute Noten sind aber merklich von einander unterschieden. Die sonderbar herrschenden Noten sind folgende: in jedem Tacte die das erste Viertel anschlagende Note; die erste Note des halben Tactes oder dritten Viertels im Vierviertel tacte; die erste Note des ersten und vierten Viertels $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte; und die erste Note des ersten, vierten, siebenden und zehenden Viertels im $\frac{4}{8}$ Tacte. Diese nun mögen jene anschlagende Noten heißen, auf die allemal die meiste Stärke des Tones fällt: wenn anders der Componist keinen andern Ausdruck hingesezt hat. Bey dem gemeinen Accompagniren einer Arie oder einer Concertstimme, wo meistens nur Achttheilnoten oder Sechzehnthelnoten vorkommen, werden sie ist meistens abgesondert hingeschrieben, oder wenigst Anfangs ein paar Tacte mit einem kleinen Striche be- merket. 3. E.



Man muß also auf solche Art fortfahren die erste Note stark anzustossen, bis eine Abänderung vorkommt.

§. 10.

Die andern guten Noten sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke sehr gemäßiget anbringen muß. Es sind nämlich die Viertelnoten und Achttheilnoten im Allabreve Tacte, und die Viertelnoten in dem so genannten halben Trippel; ferner die Achttheilnoten und Sechzehnthelnoten im geraden und auch im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Tacte; und endlich die Sechzehnthelnoten im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ u. s. f. Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwey und zwey ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zweyen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielt, sondern auch etwas länger angehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschleifet. Ein Beispiel hier- von

von sehe man im ersten Abschnitte des siebenden Hauptstücks S. 3. sonderbar aber lese man den im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstücks S. 5. und man besche die Beispiele. Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbkreis zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstoßen, und ein wenig länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. Man erinnere sich öfters des siebenden Hauptstückes, und sonderheitlich was im ersten Abschnitte desselben S. 20. gesagt worden.

S. 11.

Aus eben dem sechsten und siebenden Hauptstücke siehet man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheidet. Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beobachten; sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist; so muß man das Schleifen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen. Das Hauptstück von den vielen Veränderungen des Bogensstriches wird sonderbar im zweyten Abschnitte zum Unterricht dienen, wie man öfters eine beliebte Abänderung machen solle, die doch allemal dem Charakter des Stückes ähnlich seyn muß.

S. 12.

Es giebt heut zu Tage gewisse Passagen, wo der Ausdruck von einem geschickten Componisten auf eine ganz besondere ungewöhnliche und unverhoffte Art angebracht wird, welches nicht ieder errathen würde, wenn es nicht angezeigt wäre. Z. E.



Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertel des Tactes, und das erste Viertel des folgenden Tactes wird ganz still und ohne Nachdruck daran gehalten. Man unterscheidet also diese beyde Noten keineswegs durch ein Nachdrücken mit dem Geigebogen; sondern man spiele sie, als wenn sie nur eine halbe Note wären. Auch hier mag man sich des 18. S. im

§. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks, und der Anmerkung (k) erinnern.

§. 13.

In lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der höchsten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Vierteltheils im geraden Tacte, im Zweyvierteltacte aber auf das Ende des zweyten Vierteltheils fällt; sonderbar wenn sich das Stück im Aufstreich anfangt. Z. E.



Dies läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufstreichsnote nicht abgestossen, sondern angehalten und singbar vortragen werden.

§. 14.

Im Dreyviertel und Dreyachteltacte kann der Accent auch auf das zweyte Vierteltheil fallen. Z. E.



§. 15.

Man siehet in dem letzten Beispiele, daß im ersten Tacte die punctierte Vierteltheilnote (D) durch einen Bogen an die darauf folgende Achttheilnote (E) verbunden ist. Man muß demnach bey dem Puncte mit dem Geigebogen nicht nachdrücken, sondern so wohl hier, als bey allen dergleichen Fällen die Vierteltheilnote mit einer mäßigen Stärke angreifen, die Zeit des Puncts ohne Nachdruck aushalten und die darauf folgende Achttheilnote ganz still daran schleifen. Ich habe es schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 9. erinnert.

§. 16.

§. 16.

Eben also muß man auch jene Noten, die sonst dem Tacte nach sollten zertheilet werden, niemals abtheilen, oder die Abtheilung durch einen Nachdruck bemerken; sondern man muß sie nur anstoßen und still aushalten, nicht anders, als wenn sie am Anfange des Viertelheiles stünden. Man lese nur den §. 21, 22, und 23. des vierten Hauptstückes. Wo auch schon Beyspiele genug sind. Hieher gehöret auch was am Ende des §. 18. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes gesagt worden; und man vergesse ja die Anmerkung (k) nicht. Diese Art des Vortrages machet ein gewisses gebrochenes Tempo, welches, da oder die Mittelstimme, oder der Bass, mit der Oberstimme sich zu trennen scheinen, sehr fremd und artig läßt, auch verursacht, daß in gewissen Passagen die Quinten nicht so mit einander anstoßen, sondern wechselweise nach einander anschlagen. Z. E. hier sind drey Stimmen.



§. 17.

Sowohl in dem ist beygebrachten Falle, als wo immer ein Forte hingeschrieben ist, muß man die Stärke mit Maasse brauchen und nicht närrisch reißen: sonderbar bey der Begleitung einer Concertstimme. Manche thun eine Sache gar nicht, oder wenn sie thun, so ist sie gewiß übertrieben. Man muß auch den Affect sehen. Oft erfordert eine Note einen stärkern Anstoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. Das erste geschieht gemeinlich bey einem gähen Ausdruck, den alle Instrumente zugleich machen; und dieser wird meistens durch (*f p*) angezeigt. Z. E.



Das zweyte geschieht bey den sonderbar herrschenden Noten, wovon im §. 9. dieses Hauptstückes gesprochen worden. Das dritte ergiebt sich bey allen

den übrigen im §. 10. erst angezeigten Noten, wo man eine kaum merkliche Stärke anbringen muß. Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertirenden Stimme viele Forte hingeschrieben siehet; so muß man doch die Stärke mit seiner Maasse brauchen und nicht so übertreiben, daß man die Hauptstimme dadurch unterdrücker. Eine solche wenige und kurz angebrachte Stärke muß vielmehr die Hauptstimme erheben, die Melodie begeistern, dem Concertisten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu Charakterisiren, erleichtern.

§. 18.

Gleichwie man nun das Schleifen und das Stossen, das Schwache und das Starke nach Erforderung des Ausdruckes genauest beobachtet muß: eben so muß man auch nicht beständig mit einem schleppenden schweren Striche fortspielen, sondern sich nach dem bey ieder Passage herrschenden Affecte richten. Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, fröhlich und geschwind weggespielt werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß.

§. 19.

Bei der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{4}{8}$ Tacte sind die schwarzen Noten fast wie Achttheilnoten abzugeigen: um den Vortrag nicht schläffrig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaases; und die schwarze Note muß man mehr hören als die Achttheilnote. Z. E.

Andante.



§. 20.

Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Dieß

Dies sind Accompagnisten für Stümpler und nicht für Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaasse fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. (e)

§. 21.

Uebrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrucke spielen. Es giebt gewisse Passagen bey deren Abspielung man leicht ins Eilen geräth. Man erinnere sich nur des §. 38. im vierten Hauptstücke. Und im sechsten und siebenden Hauptstücke hat man die Gleichheit des Zeitmaasses mehr den einmal eingeschärft. Ferner muß man sich bestreissen die Accorde schnell und zugleich, die nach einem Puncte oder kleinen Sospir folgenden kurzen Noten aber spät und geschwind wegzuspielen. Man sehe nur was ich im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstückes §. 2. und 3. gelehret habe; man suche eben dort die Exempel nach. Wenn im Aufstriche, oder nach einer kurzen Sospir mehrere Noten abzugeigen sind; so pflegt man sie in einem Herzabstriche zu nehmen, und in einem Zuge an die erste Note des folgenden Viertheiles zu hengen. Da müssen die Zusammenspielenden besonders einander beobachten.

Pl 2

obach:

- (e) Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch.

obachten, und nicht zu frühe anfangen. Hier ist ein Beyspiel mit Accorden und Sospiren.



S. 22.

Alles, was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrifft eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gesetzten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühung, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkänntniß und Empfindung des guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten. Ich will also hier schließen, zugleich aber dasjenige wiederholen, was ich am Ende der ersten Auflage dieser Violinschule gesagt habe: daß nämlich noch vieles für die Herrn Concertisten zu sagen wäre, und daß ich es vielleicht noch einmal wagen werde die musikalische Welt mit einer Schrift zu vermehren. Ich würde es auch ohnfehlbar gewagt haben, wenn mich meine Reisen nicht gehindert hätten. Die Vorrede zu dieser Auflage enthält meine Entschuldigung umständlich. Ich hoffe noch mein Wort zu halten, da ich gesehen, daß mein Eifer den Anfängern zu dienen nicht ohne Nutzen war, und daß die gelehrten Herrn Tonkünstler meine geringe Bemühung mit so vieler Güte beurtheilet haben.

Ende der Violinschule.



Register