Johann Joachim Quantz: Forsøg på en anvisning på at spille traversfløjte

Oversætterens forord.

Jeg har det held, at kende indtil flere, som spiller rigtigt fremragende traversfløjte. Men de har ikke alle læst Quantz´ bog, evt. p.gr.a. de krøllede, gotiske bogstaver, eller det senbarokke tyske sprog. Da jeg i nærmest en menneskealder har beskæftiget mig med klassisk musik - og især med barokmusik - og er cand.pæd. i tysk, så var det jo oplagt, at gøre det lidt nemmere for folk, der interesserer sig for indholdet i bogen, ved at forsøge at oversætte den. Bogen er meget grundig, omfatter ikke kun traversfløjten, men også andre instrumenter og musik mere generelt, foruden spillemåder, forsiringer og meget mere. Quantz´ bog er udkommet i 1752, men da Quantz gik for at være noget gammeldags i det, er jeg overbevist om, at hans holdninger ikke mindst er relevante for musikken et par årtier tidligere. Altså mere højbarokken end den galante tid.

Hvad angår det sproglige må jeg erkende, at jeg ikke er ekspert i baroktidens sprog, selvom jeg har læst en hel del (Walters Musiklexicon 1732, og C.Ph.E.Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, f.eks.), og at jeg har lagt mere vægt på at få oversat bogen til en brugbar tekst, end til en perfekt og fuldstændig korrekt oversættelse. Hans tegnsætning med hyppig brug af semikolon og kolon har jeg nogenlunde bibeholdt, fordi det giver en god sætningsopdeling, og det lidt snørklede sprog må også gengives nogenlunde sådan, for at man får fornemmelsen af hans stil. Jeg forventer dog, at det trods alt er nemt forståeligt. Af og til driller teksten også mig, så jeg kan være i tvivl om, hvad der er ment, men i hovedsagen skulle min oversættelse gerne dække helt, hvad Quantz havde ønsket at sige. Kommentarer fra undertegnede er anført med o.a., oversætterens anmærkning i skarp parentes. Undertiden anføres de oprindelige tyske ord i en parentes, hvor oversættelsen måske ikke forekommer selvindlysende. Ikke alle har det godt med romertal, så jeg har ændret Quantz´s til arabertal. Med håb om fornøjelig læsning - og Quantz er ofte underholdende - og håb om godt spil.

Henrik Dyhr. Bagsværd, 8.1.2016.

Oversætterens indholdsfortegnelse:

Oversætterens forord. 1
Oversætterens indholdsfortegnelse: 2
Forord 6
Forside 8
Indledning 9
1. Kapitel Kort historisk om og beskrivelse af traversfløjten. 21
2. Kapitel Om at holde fløjten og sætte fingrene 25
3.Kapitel Om fingersætning eller applikation, og fløjtens skala 27
4.Kapitel Om ansatsen 32
5.Kapitel Om noderne, deres værdi, takten, pauserne og de øvrige musikalske tegn. 39
6.Kapitel Om brugen af tungen, når man spiller på fløjten. 46
6.Kapitels 1.afsnit Om brugen af tungen med stavelsen: ti eller di. 46
6.Kapitels 2.afsnit Om brugen af tungen med det lille ord TIRÍ. 48
6. Kapitels 3.afsnit Om brugen af tungen med det lille ord DID´LL, eller den såkaldte dobbelttunge. 50
6.Kapitels tillæg Nogle bemærkninger om brugen af oboen og fagotten. 52
7.Kapitel Om vejrtrækningen ved fløjtespillet. 54
8.Kapitel Om forslagene, og de dertil hørende små væsentlige manerer. 57
9.Kapitel Om trillerne 62
10.Kapitel Hvad en begynder skal iagttage ved sin særlige øvelse. 66
11.Kapitel Om det gode foredrag i sang og spil overhovedet. 73
12.Kapitel Om måden at spille allegroen på. 80
13.Kapitel Om de vilkårlige variationer over de simple intervaller. 85
14.Kapitel Hvordan man spiller adagioen 97
15.Kapitel Om kadencerne. 108
16.Kapitel Hvad en fløjtenist skal lægge mærke til, når han spiller offentligt. 117
17.Kapitel Om pligterne hos dem, som akkompagnerer. 124
17.Kapitels 1.afsnit Om egenskaberne hos en leder af ensemblet. 125
17.Kapitels 2.afsnit Om ripieno-violinisterne især. 131
17.Kapitels 3.afsnit Om bratschisten især. 143
17.Kapitels 4.afsnit Især om cellisterne 146
17.Kapitels 5.afsnit Om kontraviolonisten især. 150
17.Kapitels 6.afsnit Om cembalisten især. 153
17.Kapitels 7.afsnit Om de pligter, som alle akkompagnerende musikere skal iagttage 165
18.Kapitel Hvordan en musiker og et stykke musik skal bedømmes. 189

Johann Joachim Quantz´s,
kongelig prøjsisk kammermusikers,

Forsøg på en anvisning på at spille Traversfløjte;
ledsaget af forskellige praktiske anmærkninger til befordring
af den gode smag i den praktiske musik,
og forklaret med eksempler.
Foruden 24 kobbertavler.

Tredie oplag
Breslau, 1789.
hos Johann Friedrich Korn den ældre
i bogladen ved siden af det Kgl. Over-told-og accisseamt
på den store Ring.

Tilegnet Deres Højhed, Fyrste og Herre,

Herr Friederich,

konge i Preussen;

markgreve af Brandenburg;

Ærkekæmner for det Hellige Romerske Rige og Kurfyrster;

Suveræn og øverste Hertug for Schlesien;

Suveræn Prins af Oranien, Neufchatel og Valengin,

såvel som grevskabet Glaz;

Hertug i Geldern, til Magdeburg, Cleve, Jülich, Berg, Stettin,

Pommern, Cassuben og Wenden, Mecklenburg, såvel som Crossen;

Borggreve til Nürnberg;

Fyrste til Halberstadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin,

Ratzeburg, Østfriesland og Moeurs;

Greve til Hohenzollern, Ruppin, Mark, Ravensberg, Hohenstein,

Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren og Lehrdam;

Herre til Ravenstein, Landet Rostock, Stargard, Lauenburg,

Bütow, Arlay og Breda.

Min allernådigste konge og herre.

Allerhøjeste stormægtige konge,

Allernådigste konge og herre,

Deres kongelige majestæt må jeg hermed, i dybeste underdanighed, tilegne disse blade; omend de ganske vist, til dels, kun indeholder begyndergrundene for et instrument, som De har bragt til særlig fuldkommenhed.

Beskyttelsen, og den store nåde, som Deres Kongelige Majestæt har ladet tilflyde videnskaberne overhovedet og tonekunsten i særdeleshed, giver mig håb om, at Deres Kongelige Majestæt vil lade finde et nådigt øje overfor samme skat, og heller ikke vil forsage mine anstrengelser, som jeg efter mine ringe kræfter har udformet til musikkens tjeneste.

Dette er det underdanigste ønske, som jeg knytter til det allertrofaste håb for bevarelsen af Deres Hellige Person,

Allerhøjeste, Stormægtige Konge,

Allernådigste Konge og Herre,

Deres Kongelige Majestæt

allerunderdanigste lydigste knægt

Johann Joachim Quantz

FORORD

Jeg giver her musikkens liebhavere en anvisning på at spille traversfløjte. Jeg har gjort mig umage for, lige fra de første begyndelsesgrunde, at vise alt tydeligt, som kræves for at udøve dette instrument.

Jeg har derfor også noget vidtløftigt indladt mig på læren om den gode smag i den praktiske musik. Og selvom jeg ganske vist i hovedsagen kun har anvendt den på traversfløjten: så kan den dog være nyttig for alle dem, som gør brug af sang, såvel som udøvelse af andre instrumenter, og som vil beflitte sig med et godt musikalsk foredrag. Enhver, som ønsker det, skal blot udtage det, som passer for hans stemme, eller hans instrument, og udnytte det.

Da den gode virkning af et stykke musik ikke alene afhænger af den, som lader sig høre med en hoved- eller koncerterende stemme; men også af at de ledsagende instrumentalister tager sig i agt med deres: så har jeg vedføjet et særligt kapitel; i hvilket jeg viser, hvorledes hovedstemmer skal ledsages på god vis.

Jeg mener ikke herved at være kommet ud i alt for stor vidtløftighed. For da jeg ikke blot gør mig umage for at opdrage en mekanisk fløjtespiller, men samtidig en passende musikforstandig: så søger jeg, ikke kun at bringe hans læber, tunge og fingre i passende orden; men også at uddanne hans smag og skærpe hans evne til bedømmelse. En erkendelse af denne art, hvordan man akkompagnerer godt, er i hovedsagen nødvendig for ham: ikke alene fordi han selv ofte vil kunne træffe på denne udøvelse; men også, fordi han er berettiget til at kende sine krav til dem, som - hvis han selv skal lade sig høre - skal ledsage og understøtte ham.

Af de ovenfor anførte grunde er også det sidste kapitel tilføjet. Jeg viser dér, hvordan man skal bedømme en musiker og et stykke musik. Det ene kan tjene en kommende komponist så at sige som spejl, efter hvilket han kan undersøge sig selv og finde dommen, som rimelige og fornuftige kendere ville fælde over ham. Det andet vil kunne være en rettesnor for ham i valget af stykker, som han vil spille, og beskytte ham mod den fare, at vælge slagger i stedet for guld.

Dog er disse ikke de eneste årsager til, at jeg har valgt at tilføje de sidste to kapitler. Jeg har allerede ovenfor nævnt, at tonekunstnere, som vil lade sig høre med hovedstemmer, på forskellig måde vil kunne få nytte af disse anvisninger. Min bog vil altså, håber jeg, skabe mere almen fordel, når disse instrumentalister, hvem akkompagnementet først og fremmest påligger, også finder undervisning i, hvad de skal iagttage, når de vil akkompagnere godt. Kommende komponister vil i det sidste kapitel finde en silhuet, efter hvilken de kan anlægge de stykker, de ønsker at udarbejde.

Men jeg vil hermed på ingen måde foreskrive love for mænd, som har erhvervet sig alment bifald i såvel komposition som udførelse. Nej: jeg lægger snarere deres og deres værkers fortjenester, som adskiller dem fra så mange andre, ligesom stykke for stykke for dagen; og jeg giver derved unge mennesker, som vier sig til tonekunsten, anvisning på, hvad de skal gøre, hvis de har lyst til at følge efter sådanne berømte mænd, og gå i deres fodspor.

Skulle jeg, nogle steder, være veget noget bort fra den planlagte materie, og at det synes, som om jeg har begået en lille digression: så håber jeg, man vil holde mig det til gode, den hensigt, jeg har, om at forbedre en fejl, og den plan jeg har om, til fremme af den gode smag i den praktiske musik, at indstrø forskellige anmærkninger efter forgodtbefindende.

Undertiden synes jeg at tale noget diktatorisk, og befæster mine sætninger, uden anførelse af videre beviser, med et enkelt: MAN SKAL. Man bedes her betænke, at det dels er for omfattende, dels heller ikke altid muligt, at føre demonstrative beviser i sager, som for størstedelens vedkommende angår smagen. Den, som ikke vil stole på min smag, som jeg dog ivrigt har anstrengt mig for at lutre gennem lang erfaring og eftertænksomhed; ham står det frit for, at forsøge det modsatte af, hvad jeg lærer, og derefter at vælge det, som han synes er bedst.

Dog vil jeg heller ikke anse mig for helt ufejlbarlig. Hvis nogen med fornuft og beskedenhed vil overbevise mig om noget andet; så vil jeg være den første til at give ham bifald og antage hans sætninger. Jeg vil derfor heller ikke undlade selv fortsat at tænke over materien, som jeg her har afhandlet; og hvad jeg yderligere måtte finde at tilføje, kan måske komme for lyset, i særlige trykte bidrag. Desuden vil jeg benytte eller besvare anmærkninger, hvilke jeg hermed udbeder mig, fra gode venner, såfremt jeg finder, at anmærkningerne er velbegrundede. Men den, der kun bemærker ligegyldige småting, eller kun bringer noget mod mig af lyst til at kritisere, til sådanne vil jeg slet ikke anstrenge mig med besvarelse. At indlade mig på ordstridigheder har jeg på ingen måde ønske om.

Selvom jeg mener i dette Forsøg at have sagt alt, så vidt som traversfløjten angår, hvad der er nødvendigt for at lære denne; så har jeg intet ønske om, at påstå, at nogen kunne lære fløjten ganske af sig selv, uden videre anvisning, og uden at have en lærermester ved hånden. Jeg har derfor, da jeg hele tiden forudsætter en lærermester ved hånden, udeladt forskelligt om de allerførste begyndelsesgrunde i musikken; og kun dér er jeg blevet noget vidtløftig, hvor jeg enten har opdaget visse fordele, eller har fundet andet at erindre. Ofte kan den ene finde noget vidtløftigt eller overflødigt, som en anden anser for næppe at slå til. Derfor har jeg også ofte hellere sagt ting, som hører til såvel det ene som det andet kapitel, to gange, hvis det på anden vis kunne ske uden vidtløftighed, end at trætte nogle af mine læseres tålmodighed, ved hyppige opslag, for småtings skyld.

Når jeg i dette skrift undertiden betjener mig af nogle udenlandske ord; så sker det i den hensigt, lettere at blive forstået. Tyske oversættelser af musikalske kunstord er ikke indført alle vegne, og heller ikke alle tonekunstnere bekendt. Så længe altså indtil disse bliver mere almindelige, har jeg måttet bibeholde de fra fremmede sprog lånte kunstord.

Da meget i denne afhandling, uden tilstedeværelsen af eksempler, ikke kan forståes så godt: så vil det gøre vel for mine læsere, hvis de vil lade de kobberstukne tavler indbinde for sig selv; for hele tiden at have dem ved hånden, og mere bekvemt kunne holde dem overfor hinanden.

I øvrigt tvivler jeg ikke på en velvillig modtagelse af disse mine anstrengelser, og det regnskab, som jeg samtidigt herved offentligt aflægger, for anvendelsen af mine hidtidige bistunder.

Berlin,

skrevet i september 1752.

FORSØG PÅ EN ANVISNING PÅ AT SPILLE TRAVERSFLØJTE

INDLEDNING OM DE EGENSKABER, DER FORDRES, AF EN, SOM VIL DYRKE MUSIKKEN

1.§

Inden jeg begynder på min anvisning på at spille fløjte, og ved denne lejlighed samtidig at blive en god musikus; så finder jeg det nødvendigt, for at imødekomme dem, som ønsker at studere musik, og derigennem blive nyttige medlemmer af dette væsen, at give dem en anvisning, hvorved de kan undersøge, om de også er begavet med alle nødvendige egenskaber for en retskaffen musikus: for at de ikke fejler i valget i denne måde at leve på, og hvis de træffes af dette onde, må frygte for ærgrelser og skændsel.

2.§

Men jeg taler her kun om sådanne, som faktisk vil gøre musikken til deres hovedbeskæftigelse, og med tiden ønsker at blive fortræffelige. Den, som derimod kun vil dyrke musikken som bibeskæftigelse, til sin fornøjelse, af ham kræves der ganske vist ikke så meget, som af hin: dog, såvidt som han kan og vil drage nytte af alt, hvad der her og i det følgende bliver sagt; vil det bringe ham des mere ære og fornøjelse.

3.§

Valget af levemåde, og i beslutningen, dette eller hint, og følgeligt også om at tage musikken op, skal gøres med stor omhu. De færreste mennesker har den lykke at blive knyttet til dén videnskab eller profession, som de af natur er allermest oplagt til. Ofte hidrører dette onde fra mangel på erkendelse fra forældres eller foresattes side. De tvinger ikke sjældent ungdommen til det, som de foresatte bryder sig om; eller de tror, at denne eller hin videnskab eller profession bringer mere ære, eller større fordele, end andre; eller de forlanger, at børnene skal lære netop det, som forældrene har som arbejde; og tvinger dem altså til at optage et erhverv, hvortil de, børnene, hverken har lyst eller evne. Man skal altså ikke undre sig, når de overordentligt lærde, og de særligt fremragende kunstnere er så sjældne. Hvis man gav flittigt agt på de unge menneskers tilbøjelighed; søgte man at udforske, hvormed de af egen interesse allermest plejede at beskæftige sig; hvis man gav dem friheden til selv at vælge, hvad de viser den største lyst; så ville der findes såvel flere nyttige, som lykkelige folk i verden. For at mangen såkaldt lærd, eller kunstner, dårligt havde egnet sig til almindelig håndværker: mangen håndværker derimod, kunne være blevet en lærd eller en ferm kunstner, hvis hos begge det rette valg var blevet truffet; behøver vel intet bevis. Jeg kender et eksempel på to tonekunstnere, som samtidig, for cirka 40 år siden, var i lære hos en mester, og hvis begge fædre var smede. Den ene blev af sin far, der havde formue, og som ikke ønskede, at hans søn skulle være en almindelig håndværker, sat til musikken. Fra faderens side blev der ikke sparet på udgifterne. Der blev benyttet flere mestre, for at undervise sønnen foruden i andre instrumenter, også i generalbassens videnskab og i komposition. Ligegyldigt om nu lærlingen viste ligeså megen lyst til musikken, og anvendte al sin flid; så forblev han dog en ganske almindelig musikus, og ville have passet bedre til sin fars håndværk end til musikken. Den anden blev derimod af sin far, som ikke havde så stor formue, bestemt til smedehåndværket. Det ville også utvivlsomt være blevet opfyldt sådan, hvis ikke han, på grund af faderens tidlige død, havde opnået friheden til selv efter sit eget ønske at vælge sin levemåde.Til den ende foreslog hans familie ham allemulige slags: om han ville være smed eller skrædder eller musiker, eller om han havde lyst til at studere; fordi der blandt hans familie befandt sig nogle af alle slags. Men da han mærkede den største tilbøjelighed til musik

hos sig selv, så tog han lykkeligvis også dette op, og kom i lære hos ovennævnte mester. Hvad han her mistede i god anvisning og i formue til at benytte andre mestre; det erstattede hans talent, lyst, videbegær og flid; ligeså den lykkelige lejlighed til, snart af komme til sådanne steder, hvor han kunne høre meget godt, og havde omgang med mange brave musikforstandige. Hvis hans far havde levet et par år længere; så ville denne smedesøn også skulle være blevet smed; følgelig ville hans talent for musik være blevet begravet; og hans efterfølgende forfærdigede musikalske værker, ville aldrig have set dagens lys. [Et blik på Q.s biografi mere end antyder, at denne person er Q. selv! O.a.] Jeg tier om mange andre eksempler, da der nemlig har fandtes folk, som ganske vist har brugt halvdelen af deres livsår på musik, og gjort sig en profession ud af det, men som i moden alder har kastet sig over en anden videnskab, hvori de uden særlig anvisning har haft større succes, end i musikken. Hvis nu disse folk straks i ungdommen var blevet holdt til dét, som de først efterfølgende tog op, så var de uden tvivl blevet de største kunstnere.

4.§

Det første, der kræves af én, som vil blive en god musikus, er: et særlig godt talent, eller naturgaver. Den, der vil beskæftige sig med komposition, må have en livlig og fyrig ånd kombineret med en sjælens sarte følelse; en god blanding af de såkaldte temperamenter, hvori der ikke er for meget melankoli; megen kraft i fantasi, påfund, vurdering og beslutning; en god hukommelse; et godt og sart gehør; et skarpt og dygtigt syn; og besidde et lærenemt hoved, som fatter alt let og hurtigt. Den, der vil lære et instrument, må, foruden mange af de ovennævnte talenter, yderligere være udrustet med forskellige fysiske evner, efter ethvert instruments egenskaber. For eksempel: et blæseinstrument, og især fløjten, kræver en fuldstændig sund krop; et åbent, stærkt bryst; et langt åndedrag; regelmæssige tænder, som hverken er for lange eller for korte; læber, som ikke er opadvendte og tykke, men tynde, glatte og fine, og som ikke har hverken for meget eller for lidt kød og kan lukke munden uden tvang; en letbevægelig og duelig tunge; velformede fingre, som hverken er for lange eller for korte, hverken for tykke eller for spidse, men som er forsynet med stærke sener ("Nerven"); og en åben næse, for nemt at kunne såvel trække luft ind som give den fra sig. En sanger må fælles med blæseren have det stærke bryst, det lange åndedræt og den dygtige tunge; en strenge- og bue-instrumentist må have de duelige fingre og stærke sener ("Nerven") fælles med; den første må desuden være begavet med en smuk stemme, den sidste til gengæld med bevægelige led i hænder og arme.

5.§

Hvis nu disse gode egenskaber findes hos et menneske; så er han ganske vist overhovedet egnet til musik; men, da naturgaverne er så forskellige, og sjældent alle, i så rigt mål plejer at indfinde sig hos ét menneske: så vil det altid forekomme, at den ene er mere oplagt til dette, den anden til hint. For eksempel. Én kan have et godt naturel til komposition; men ikke være duelig til at håndtere et instrument: en anden kan have megen duelighed til instrumenter; men slet ikke have evner for komposition: en anden har evner for alle instrumenter; en anden igen ikke for nogen overhovedet. Men den som har det passende talent for såvel komposition som sang som instrumenter; om ham kan man i egentligste forstand sige, at han er født til musik.

6.§

Nu kræves det, at enhver, inden han beslutter sig til noget indenfor musik, ordentligt udforsker, hvortil hans talent mest hælder. Hvis dette altid skete med rette omtanke; så ville ufuldkommenheden indenfor musikken ikke være så stor, som den for tiden stadig er, og måske

fortsat vil være. For den, der kaster sig over musikken, uden at have gaverne til det; han forbliver trods al god anvisning og anstrengelse dog altid en middelmådig musikus.

7.§

Til en egnet og lærd musikus kræves der altså, som det ses af ovenstående, et særligt talent. Ved ordet: en egnet musikus, forstår jeg en god sanger eller instrumentist: en lærd musikus derimod vil for mig sige, én som har lært komposition grundigt; men da man i musikken ikke har brug for lutter helte; og da også en middelmådig musikus kan være en god ripienist eller udfører af udfyldningsstemmer: så skal det bemærkes, at for én, som ikke har ambitioner om mere, end at gøre det ud for en dygtig ripienist, at dér kræves ikke et så særligt talent: For den, som har en sund krop, og lige og sunde lemmer; samtidig ikke er dum eller tåbelig i forstanden; han kan, gennem megen flid, lære dét, som man i musikken kalder mekanisk, og som egentlig er kravene til en ripienist. Alt hvad der her er nødvendigt at vide: f.eks. takten; værdien og inddelingen af noderne, og hvad der ellers er knyttet til dem; buestrøget på strygeinstrumenter; og tungestød, ansats og fingersætning på blæseinstrumenter, kan forstås gennem regler, som man kan forklare tydeligt og fuldstændigt. At der er så mange, som hverken har de rette begreber om det ene eller det andet, er mest deres egen skyld: og man må derfor undre sig over, når mangen musikus dét, som han havde kunnet fatte i løbet af 2-3 års tid, endnu er skyldig i mandoms alder; uagtet at han ikke har manglet lejlighed til det. Man skal imidlertid, ud fra dét, som jeg har sagt ovenfor, på ingen måde forsøge at få en ringeagt for gode ripienister ud af det. Hvor mange er der ikke blandt disse, som har talent, er flittige, og er bedre end andre, og ofte ville være værdige og kompetente til med udbytte at forestå et orkester; men som samtidig må føle den ulykke, på grund af jalousi, pengebegær, og utallige andre årsager, at blive undertrykt og forhindret deri, så deres talent ikke kommer til udfoldelse. Kun de, som med deres lyst til musik, uden at besidde udtalte gaver derfor, kan til deres trøst mærke sig dette, at når naturen ikke tillader dem at blive musikkens store lys; at de så alligevel, hvis de anstrenger sig for at blive gode ripienister, kan blive meget nyttige folk. Men den, som har en ganske stiv ("hölzerne") og uimodtagelig sjæl, ganske plumpe fingre og overhovedet ikke noget godt musikalsk gehør, han gjorde bedre i istedet for musikken at lære en anden videnskab.

8.§

Den, der vil blive fortræffelig indenfor musik, må yderligere føle en utrættelig uophørlig lyst, kærlighed og begærlighed efter, hverken at spare flid eller møje, og efter standhaftigt at bære alle ved denne leveform forekommende besværligheder. Musikken giver sjældent sådanne fordele, som andre videnskaber: og skulle det alligevel også lykkes nogen, så er sådan lykke for det meste underkastet ubestandigheden. Ændring af smagen, kroppens aftagende kræfter, den forflygtigende ungdom, en mistet musikliebhaver, af hvilke mange musikforstandiges lykke afhænger, er alle i stand til, at forhindre musikkens vækst. Erfaringen bekræfter dette til fulde; hvis man bare tænker lidt over et halvt århundrede tilbage. Hvor mange forandringer er det ikke sket med musikkens anseelse i Tyskland? Ved hvor mange hoffer, i hvor mange byer har musikken ikke stået i flor, således at endda et stort antal duelige folk er blevet opdraget dér; hvor der på dette punkt i nuværende tider ikke hersker andet end uvidenhed. Ved de fleste hoffer, som tidligere var forsynet med dels meget berømte dels med meget duelige folk, tager det i dag dersværre overhånd, at førstepultene i musikken bliver besat med sådanne mennesker, som i et godt orkester næppe fortjente de sidste pulte; med folk, hvem embedet ganske vist bringer nogen anseelse hos uvidende, som lader sig blænde af titlen; men som hverken bringer embedet ære, eller musikken fordele,

ejheller fremmer fornøjelsen hos dem, som deres lykke afhænger af. Musikken, selvom det er en uudgrundelig videnskab, har jo ikke den lykke, at blive undervist offentligt, sådan som andre, dels højere, dels ligeværdige videnskaber. De mørke hoveder blandt de nye verdenskloge anser det ikke, sådan som de gamle, for en nødvendighed at kende denne. Velhavende folk begiver sig sjældent til musikken: og fattige har ikke formuen til straks at få fat i gode mestre; og at rejse til sådanne steder, hvor musik af god smag finder sted. Dog, nogle steder er musikken igen begyndt at komme op. Den har dér igen fået sine store kendere, sine beskyttere og sine understøttere. Dens ære begynder igen, gennem disse verdenskloge, som igen regner den til de skønne videnskaber, også fra denne side at blive etableret. Smagen efter disse skønne videnskaber, bliver især i Tyskland, stadig mere opmuntret og udbredt. Den, der har lært noget retskaffent, finder altid sit levebrød.

9.§

Den, der har talent og lyst til musik, skal bekymre sig om en mester i dette. Det ville være for vidtløftigt, hvis jeg her skulle redegøre for mestre i alle arter af musik. Derfor vil jeg kun, for at give et eksempel, opholde mig ved det, der drejer sig om, hvad der kræves for at undervise i fløjten. Det er sandt, at dette instrument i de sidste 30-40 år især i Tyskland er blevet meget almindeligt. Man har ikke problemer mere, som i begyndelsen, da det kom frem, med fejl derved, hvorved en elev med lettere besvær kunne opnå den passende duelighed, som dette instrument fordrer i henseende til tungen, fingrene og ansatsen. Alligevel findes der stadig ganske få, som forstår at spille det efter dets egenskab og rette art. Synes det ikke om om de fleste fløjtespillere i dag godtnok har fingre og tunger, men ingen hoveder? Det er uomgængeligt nødvendigt at den, som tænker sig at lære noget ordentligt på dette instrument, har en god mester: og jeg forlanger også udtrykkeligt densamme også til én, som vil følge denne min anvisning. Men, hvor mange findes der af den slags, som man med rette kan give tilnavnet mester? Er de fleste ikke, hvis man ser nøje på dem i henseende til videnskaben, selv stadig elever? Hvordan kan DE forbedre musikken, som stadig selv sidder fast i uvidenheden? Findes der så også nogle, som spiller instrumentet godt, eller i det mindste nogenlunde; så er der dog også mange, som mangler evnen til at bibringe andre det, de selv ved. Det er muligt, at én , som ganske vist spiller godt, dog er dårlig til at informere. En anden kan måske bedre informere, end selv at spille. Nu er en elev ikke i stand til at bedømme, om en mester underviser godt eller dårligt: derfor er det en lykke, hvis han tilfældigvis vælger den bedste. Hvordan en mester skal være, hvis han skal opdrage gode elever, er ganske vist svært at fastlægge udførligt; dog vil man ud fra følgende fortegnelse over fejl, som han skal undgå, nogenlunde kunne uddrage det: og en begynder gør vel i, hvis han desangående henter råd hos upartiske folk, som dog har indsigt i musik. En mester, som intet forstår til harmonik, og kun alene er instrumentist; som ikke har lært sin videnskab grundigt og gennem rigtige principper; som ikke rigtigt har begreb om ansats, fingersætning, åndedræt og tungestød; som ikke kan udføre hverken passager i allegro, eller de små forsiringer og finheder i adagio tydeligt og rundt; som ikke har et behageligt og tydeligt foredrag og i det hele taget ingen fin smag; som, for at kunne spille rent på fløjten, [dog] ikke besidder nogen erkendelse af tonernes forhold; som ikke kender til at iagttage den yderste strenghed i takten; som ikke har indsigt i at spille en enkel melodi sammenhængende, og at anbringe forslag, pincemens [mordenter], battemens [mordenter efter spring], flattemens [en slags "Bebung", "Ondeggiando", fingervibrato, hvor et dybere fingerhul berøres let, hvorved der opstår en slags vibrato med en kun ganske lidt dybere tone. Bach benytter det (sandsynligvis) med en bølgelinie over noderne i Brandenburgkoncert nr.5, 1.sats t.95 ff. På en stryger udføres ondeggiando dog med liggende bue med cresc. og decresc. i en angiven taktrytme uden tonehøjdeforskel] , doublez

[dobbeltslag] og triller på passende steder; som i en adagio, som er skrevet tørt, dvs. uden forsiringer, ikke tilsætter de vilkårlige manerer, som melodien og harmonien kræver det, og ikke er i stand til foruden manererne ved afvekslende forte og piano at understøtte skygge og lys; en mester, som ikke er i stand til tydeligt og grundigt at forklare enhver sag, som endnu falder eleven svært at begribe: men derimod søger at bibringe eleven alt efter gehør og gennem efterligning, sådan som man for eksempel plejer at afrette en fugl; en mester, som smigrer lærlingen og overser alle fejl; som ikke har tålmodighed til at vise eleven en sag flere gange og lade den gentage; som ikke vælger sådanne stykker, som fra tid til anden passer til elevens standpunkt, og ikke véd at spille hvert stykke passende til dets smag; som søger at sinke eleven; som ikke foretrækker æren for egennytten, besværligheden for bekvemmeligheden og den næstes tjeneste for jalousi og misgunst; som i det hele taget ikke har musikkens vækst som sit endelige mål; en sådan mester, siger jeg, kan ikke opdrage gode elever. Men finder man en mester, hvis elever ikke kun spiller rent og tydeligt, men også er ret sikre i takten: så har man begrundet årsag til at gøre sig gode forhåbninger om denne mester.

10.§

En stor fordel er det, for én, som med nytte vil lægge sig efter musikken, hvis han STRAKS i BEGYNDELSEN kommer i hænderne på en god mester. Nogle har den skadelige fordom, at det ikke er nødvendigt, straks at have en god mester for at lære begyndelsesgrundene. De tager ofte af sparsommelighed den billigste, og derfor ikke sjældent en sådan, som ikke selv ved noget: så en blind viser den anden vejen. Jeg råder til det modsatte. Man skal straks fra begyndelsen tage den bedste mester, som man overhovedet kan få; selvom man skulle betale ham to eller tre gange mere end andre. Det vil for det første i det følgende ikke koste mere; for det andet sparer man såvel tid som besvær. Hos en god mester kan man på et år bringe det videre, end hos en dårlig på måske ti år.

11.§

Omend det nu, som her er blevet vist, betyder meget med en god mester, som kan undervise sine lærlinge grundigt: så kommer dog endnu mere an på eleven selv. For man har eksempler på, at gode mestre ofte har uddannet dårlige elever, og dårlige mestre derimod gode elever. Man ved, at mange brave tonekunstnere er kommet frem, som egentlig ikke har haft andre mestre end deres gode naturel, og lejlighed til at høre meget godt; men som ved møje, flid, videbegær og bestandig efterforsken er kommet videre, end mange, som er blevet undervist af mere end én mester. Derfor kræves af en elev yderligere: en særlig flid og opmærksomhed. Den, som mangler det, ham må man råde til, slet ikke at beskæftige sig med musik; for såvidt som han påtænker at gøre sin lykke dermed. Den, som elsker dovenskab, lediggang eller andre unyttige ting mere end musikken, han kan ikke forvente nogen særlig fremgang. Mange som helliger sig musikken, begår fejl i dette stykke. De afskyer de dermed forbundne besværligheder. De vil godt nok gerne blive duelige: men den dertil hørende flid vil de ikke anvende. De tror, at musikken kun fører lutter fornøjelser med sig; det er bare et spilleværk (:spillende let) at lære den; og behøver ikke hverken kroppens eller sjælens kræfter; der hører hverken videnskab eller erfaring dertil; og afhænger kun af lyst og et godt naturel. Det er sandt, at naturel og lyst er den første grund, hvorpå en grundig videnskab skal bygges. Men for at opføre denne bygning fuldstændigt, kræves uomgængeligt en grundig anvisning, og fra elevens side megen flid og eftertænksomhed. Hvis en videbegærlig har det held lige fra begyndelsen at have truffet en mester; så må han fatte en fuldkommen tiltro til ham. Han må ikke være modvillig, men være lydig, så han søger at udøve og efterligne med al iver og videbegær, det,

som hans mester giver for, ikke kun i den eksisterende lektion: men han skal også alene, med megen flid, gentage det ofte; og for så vidt som der er noget, han ikke rigtigt har forstået eller glemt, må han spørge mesteren i den følgende lektion om det. En videbegærlig skal ikke ærgre sig, hvis han ofte p.gr.a. en eller anden sag bliver formanet; men skal derimod anse en sådan påmindelse for et dårligt tegn på sin uopmærksomhed og for mesterens pligt; og anse mesteren selv, som jo ofte retter ham, for den bedste. Han skal derfor bemærke sine fejl godt: for når han begynder at erkende dem, har han allerede vundet halvt. Men kræver nødvendigheden, at mesteren ofte skal korrigere ham vdr. én bestemt ting, så kan han være forsikret om, at han ikke vil bringe det langt i musikken: fordi han dér har utallige ting at lære, som ingen mester vil vise ham, og heller ikke kan vise ham; men som han ligesom skal stjæle. Dette tilladte tyveri skaber egentlig de største mestre. Det, som han ofte er blevet irettesat i, skal han ikke forlade, før han kan spille det sådan, som mesteren forlanger det. Han skal ikke foreskrive mesteren, hvilke stykker, han skal give ham for: for mesteren må vide bedst, hvad der kan være en fordel for eleven. Hvis han, som jeg forudsætter, har haft det held, at træffe en god mester, må han søge at beholde ham så længe, som han har brug for undervisning. Der er intet mere skadeligt, end hvis en elev begiver sig hen til snart den ene, snart den anden mester. For på grund af det forskellige foredrag og den forskellige måde at spille på, skaber det forvirring hos en begynder; fordi han så at sige må begynde forfra hele tiden. Der er ganske vist mange, som gør noget særligt ud af, når de kan gøre sig til af at have lært af mange store mestre; men man finder sjældent, at de også samtidig har profiteret af dem. For den som løber fra den ene mester til den anden, han bryder sig ikke om det hos nogen; og han har ikke tiltro til nogen; men den, man ikke har nogen tiltro til, dennes lærersætninger plejer man ikke gerne at antage. Men hvis man en gang har fattet rigtig tiltro til en god mester, og giver ham den passende tid til at åbenbare sin videnskab; så vil man, hvis man har den sande begærlighed efter at nå til en fuldkommenhed, med tiden opdage endnu flere fordele, som man før ikke var i stand til at indse, men som giver lejlighed til videre efterforsken.

12.§

Denne videre efterforsken må også en kommende musikus lade sig varmt anbefale. Flid er heller ikke nok. Man kan have et godt naturel, god anvisning, stor flid, god lejlighed til at høre meget smukt, og dog forblive middelmådig. Man kan komponere meget, synge meget, og spille meget, uden at øge erkendelse og dygtighed. For alt hvad er sker i musikken uden eftertænksomhed og overvejelse, ligesom kun til tidsfordriv, er uden nytte. En flid, altså, der har en brændende kærlighed og et umættelig begær efter musik som grundlag, skal sammenknyttes med en bestandig og ivrig efterforsken og en moden eftertænksomhed og undersøgelse. Der skal herske en ædel egensindighed ved det, som ikke tillader, at man straks er tilfreds med sig selv på alle måder; men derimod tragter efter at blive mere fuldkommen. For den som bare vil dyrke musikken på den første den bedste måde, ikke som en videnskab, men kun som et håndværk, han vil livet lang forblive en fusker.

13.§

Med bestræbelsen efter at komme videre må der ikke indsnige sig en utålmodighed; så man får lyst til at begynde dér, hvor andre ophører. Nogle begår denne fejl. De vælger enten sådanne svære stykker til deres øvelse, som de endnu ikke kan klare, og hvorved de vænner sig til at jaske med tonerne og foredrage dem utydeligt: eller de vil før tid spille galant, og forfalder til alt for lette stykker, som heller ikke giver nogen fordel, andet end at smigre øret: men dé stykker derimod, som

skærper den musikalske forstand, som befordrer indsigt i harmonien, som gør buestrøget, tungestødet, ansatsen og fingrene duelige; som er gode for nodelæsning, nodernes inddeling, og til indlæring af takt; men som ikke straks kildrer sanserne; sådanne stykker, siger jeg, forsømmer de, og anser dem vel simpelhen for tidsspilde: uagtet at man uden sådanne stykker hverken kan opnå et godt foredrag eller en god smag i udførelsen.

14.§

En stor hindring for fliden og den yderligere eftertænksomhed er det, hvis man forlader sig for meget på sit talent. Erfaringen lærer, at man blandt dem, som besidder særlig gode naturgaver, træffer flere uvidende, end blandt dem, som er kommet deres middelmådige talent til hjælp med flid og eftertænksomhed. Mange bliver snarere skadet af deres særligt gode naturel, end får fordel af det. Den, der vil have bevis derfor, skal blot se på de nuværende modekomponister. Hvor mange blandt dem, har lært komposition efter reglerne? Er de fleste ikke pure naturalister? Hvis det går højt, så forstår de noget til generalbas; og mener, dét er en ligeså dybsindig videnskab som komposition er, ikke er nødvendigt at vide mere, end at man skal besidde så meget indsigt, at man kan undgå forbudte kvinter og oktaver, og at man kan skrive cirka en "skomagerbas" [o.a. måske? "Trummelbass"], og til denne to magre mellemstemmer: det øvrige er skadeligt pedanteri, som kun hindrer den gode smag og den gode sang. Hvis ingen videnskab var nødvendig, og det rene naturel tilstrækkeligt; hvordan kan det så være, at stykkerne af erfarne komponister gør større indtryk, bliver mere alment kendt, og står sig længere tid godt, end stykker af selvlærte naturalister; og at enhver god komponists første udarbejdelser ikke kommer op på siden af de sidste? Skal det tilskrives det rene naturel, eller samtidig videnskaben? Naturellet er medfødt; og videnskaben bliver lært gennem god undervisning og ved flittig efterforsken: men begge dele hører til hos en god komponist. På grund af operastilen er smagen ganske vist tiltaget, men videnskaben aftaget. Fordi man har troet, at der til denne art musik kræves mere geni og påfund, end kompositionsteknisk videnskab; også fordi denne normalt finder større bifald hos musikliebhaverne, end en kirke- eller instrumentalmusik: så har mestendels som de første, de selvlærte komponister i Italien beskæftiget sig med den: for såvel snart at stå sig godt, såvel som også i løbet af kort tid at kunne gå for at være mestre, eller i deres art, Maestri. Men den utidige bestræbelse efter denne titel har forårsaget, at de fleste Maestri aldrig har været elever, idet de oprindeligt ikke har lært nogle grundsætninger, og efter at have modtaget de uforstandiges bifald, skammer sig over at modtage undervisning. Derfor efteraber den ene den anden, afskriver den andens arbejde, eller udgiver endda fremmed arbejde for sit eget, som erfaringen lærer: for eksempel når den slags naturalister finder det nødvendigt, at søge lykken i fremmede lande; og fører påfundene med sig ikke i hovedet, men i kufferten. Har de så alligevel evnen til at finde på noget ud af hovedet, uden at smykke sig med lånte fjer; så anvender de dog sjældent den passende tid, som et så omfattende værk som en opera kræver: det bliver tværtimod ofte anset for en særlig duelighed, hvis én har evnen til i løbet af ti eller tolv dage at smøre et helt syngespil ned; og kun interesserer sig for, at det, selvom det hverken skulle være smukt eller fornuftigt, dog i det mindste skulle være noget nyt. Men man kan nok forestille sig, hvad godt, der måtte frembringes, i en sådan hast. Tankerne skal jo, så at sige, opsnappes i luften, som f.eks. et rovdyr fanger en fugl i luften. Hvor bliver da ordenen, sammenhængen, og renselsen af tankerne af? Endelig har det da også medført, at der for tiden i Italien ikke træffes så mange fortræffelige komponister, som tidligere. Men hvis der mangler erfarne komponister: hvordan kan så den gode smag opretholdes eller fortsættes? Dén, der ved, hvad der hører til en fuldkommen opera, han må indrømme, at et sådant værk ikke kræver en begynder, men en erfaren komponist, og

mere tid end få dage. Men komponisterne har ofte den ulykke, at, når de begynder at skrive fornuftigt, og aflægger det vilde og frække, man beskylder dem for, at de har mistet gløden; de er blevet udmattede; de tænker ikke mere så sindrigt; de er fattige på påfund. Det kan være, at sådan noget indtræffer hos mange: men ville man undersøge sagen nøjagtigt, så ville man finde ud af, at den slags ulykke kun overgår de ovenfor beskrevne komponister, som aldrig har lært kompositionskunsten grundigt. For hvor grundlaget ikke er tilstede, dér kan bygningen heller ikke bestå længe. Men hvis talent, videnskab og erfaring er forenet i fællesskab, så bliver der en sådan brønd ud af det, som ikke let lader sig tømme. I alle handlinger, i alle videnskaber og professioner bliver jo erfaringen agtet så højt: hvorfor så ikke også i musikken, og især i komposition? Den som tror, at det deri kun kommer an på tilfældighed og et blindt indfald, han tager meget fejl, og har ikke det ringeste begreb om denne sag. Påfund og indfald er ganske vist tilfældige, og kan ikke opnåes gennem anvisning: men ordning og renselse ("die Säuberung und Reinigung"), valg og blanding af tankerne er ikke tilfældig; de skal derimod læres gennem videnskab og erfaring: og disse er egentlig hovedsagen, hvorved mesteren adskiller sig fra eleven, og som et stort antal komponister savner. Kompositionens regler, og hvad der hører til satsen, kan enhver lære; uden endda at bruge alt for meget tid på det; kontrapunktet bibeholder sine uforanderlige regler, så længe måske som musikken findes: men ordning, renselse, sammenhæng, orden, blandingen af tanker, kræver næsten ved hvert stykke nye regler. Det plejer således at slå fejl for dén, som lægger sig på afskrivning: sådan at man snart kan mærke, om tankerne har deres oprindelse i ét eneste hoved; eller om de bare er blevet sat sammen på mekanisk vis.

15.§

I forrige tider blev kompositionskunsten ikke så ringeaget, som i de nuværende: men der blev heller ikke truffet så mange fuskere, som nu. De gamle troede ikke, at man kunne lære kompositionskunsten uden undervisning. Man anså det for nødvendigt at kende generalbassen, men ikke for tilstrækkeligt, til at lære komposition derved uden yderligere anvisning. Der var kun få, som gav sig af med komposition; og de, som gjorde det, anstrengte sig med at lære det grundigt. Men i dag vil næsten enhver, som blot véd at spille noget middelmådigt på et instrument, samtidig også påstå at have lært komposition. Herved kommer ligeså mange misfostre til verden; så det ikke ville være noget under, hvis musikken snarere af- end tiltog. For, når de lærde og erfarne komponister efterhånden forsvinder; når de nyere, som det nu sker for mange, forlader sig på det rene naturel, og anser dét, at lære reglerne for kompositionskunsten for overflødigt, eller endda for skadeligt for den gode smag, og gode sang; når den, i sig selv fortræffelige operastil, bliver misbrugt og bliver blandet ind i stykker, hvor den ikke hører hjemme, således at, som det allerede sker i Vælskland (Italien), kirke- og instrumentalmusikken bliver indrettet på samme måde, og at alt skal smage af operaarier: så har man begrundet årsag til at frygte, at musikken efterhånden kunne miste sin tidligere glans; og at det hos tyskere og hos andre folk, endeligt vil gå med denne kunst som det er gået med andre mistede kunster. Italienerne har altid i forrig tid berømmet tyskerne for, at de, selvom de ikke havde så meget smag, dog forstod kompositionsreglerne grundigere end deres naboer. Skulle nu ikke den tyske nation, hvor den gode smag i videnskaberne udbreder sig stadigt mere, bestræbe sig på, at forhindre en bebrejdelse, som måske ville kunne blive fremsat med tiden mod dem, hvis deres kommende komponister forsømmer undervisningen og en flittig efterforsken, og betror sig helt og aldeles til det rene naturel; og skulle de ikke anstrenge sig for at opretholde deres forfædres ry? For kun ved at et fremragende naturel, bliver understøttet gennem grundig

anvisning, ved flid, anstrengelse og efterforsken; kun derved, siger jeg, kan der opnås en særlig grad af fuldkommenhed.

16.§

Ingen ville komme på den tanke, at jeg ville forlange, at ethvert musikalsk stykke skulle afmåles efter det dobbelte kontrapunkts stive regler, det vil sige efter reglerne for, hvordan stemmerne skal indrettes, som samtidigt med hinanden, på velklingende vis, skal omvendes, ombyttes og flyttes. Nej, dette ville være et forkasteligt pedanteri. Jeg hævder bare, at enhver komponist skal være skyldig at kende sådanne regler; men at han må søge at iblande sådanne kunstnerier, hvor den gode sang tillader det, sådan at der hverken ved den gode sang, eller ved den gode undtagelse, mærkes nogensomhelst afbrydelse; og at tilhøreren ikke bemærker nogen ængstelig flid derved: men at det naturlige lyser frem. Ordet: kontrapunkt, plejer ellers hos dem, som ønsker at følge det blotte naturel, mange gange at gøre et ugunstigt indtryk, og at blive anset for overflødigt pedanteri. Årsagen er, at kun navnet er bekendt for dem, ikke egenskaben og nytten ved det. Hvis de bare havde opnået en lille smule erkendelse af det; så ville dette ord ikke lyde så frygteligt for dem. Jeg vil dog ikke stille mig op som rosende taler for alle arter af det dobbelte kontrapunkt som sådan: selvom enhver af dem, på sin måde og til rette tid, kan have sin nytte. Dog kan jeg heller ikke lade være med, at lade især Contrapunkt all´ Ottava vederfares sin ret, og at anprise det nøjagtige kendskab dertil til enhver kommende komponist, som en uundværlig sag: fordi dette kontrapunkt, ikke kun ved fugaer og andre kunstfærdige stykker er højst nødvendigt, men også gør fortræffelig tjeneste ved mange galante imitationer og omvendinger af stemmerne. [O.a.: dobbelt kontrapunkt er jo altså enkelt sagt kunsten at skrive en melodi med en bas, hvor man ved ombytning af de to stemmer stadig får en god melodi med en god bas ud af det] Men at de gamle har fordybet sig for meget i de musikalske kunstnerier, og er gået for vidt deri; sådan at de derved næsten har forsømt det mest nødvendige i musikken, jeg mener det rørende og behagelige; sådan er det. Men hvad kan kontrapunktet gøre for, hvis kontrapunktisterne ikke véd at omgås det rigtigt, eller gør et misbrug ud af det; og hvis musikkens liebhavere ikke finder nogen smag derved, på grund af mangel på erkendelse? Har ikke alle øvrige videnskaber til fælles med kontrapunktet, at man uden kendskab dertil, heller ikke kan have nogen fornøjelse derved? F.eks. hvem kan sige, at han finder smag ved trigonometri eller algebra, hvis han intet har lært derom? Men med erkendelse og indsigt, vokser også agtelsen og kærligheden til en sag. Fornemme personer lader vel ikke altid deres børn undervise i mange videnskaber for at gøre brug af arbejdet dermed: men det sker i langt højere grad, for at de kan nå til en indsigt i mange slags videnskaber, for ved lejlighed at kunne tale derom. Hvis nu alle var musikmestre og musikforstandige; hvis de vidste at bibringe deres undergivne rigtige begreber om en kunstfærdig musik; hvis de i tide lod dem spille godt udarbejdede stykker, og forklarede dem indholdet deri; så ville de ikke kun lidt efter lidt vænne liebhaverne til sådanne arter musik; men liebhaverne ville i det hele taget opnå mere indsigt i musikken, og finde større fornøjelse derved. Musikken ville derved komme i større agtelse, hvad den ikke er: og de sande komponister ville tjene mere tak for deres arbejde. Men da de fleste liebhavere kun lærer musikken mekanisk: så falder denne fortjeneste væk; og musikken forbliver i desto større ufuldkommenhed: fordi der mangler såvel gode mestre, som føjelige elever.

17.§

Vil man vide, hvad der nu egentlig skal være genstand for den videre efterforskning; så tjener til svar: Når en kommende komponist grundigt har lært harmoniens regler, som dog kun, som sagt,

selvom mange mangler kendskab til dem, er det mindste og letteste i komposition; så må han beflitte sig med at træffe et godt valg og en god blanding af tankerne, efter hvert stykkes hensigt, fra begyndelsen til slutningen deraf; udtrykke sindsbevægelserne på passende vis; opretholde en flydende sangbarhed; i modulationen ganske vist være ny, men naturlig, og være rigtig i takten; hele tiden understøtte lys og skygge; indskrænke påfundene til en rimelig længde; ikke begå misbrug i henseende til afsnittene, og i gentagelserne af tankerne; skrive bekvemt for både stemmen og instrumenterne; i vokalværker ikke skrive imod stavelsesrytmen, endnu mindre imod ordenes mening; og at nå til en tilstrækkelig erkendelse af såvel syngemåde som til ethvert instruments egenskaber. Men en sanger eller instrumentist må gøre sig umage med at kunne beherske stemmen eller instrumentet fuldkomment; at lære forholdet mellem tonerne at kende; at være rigtig sikker i overholdelse af tempo og i nodelæsning; at lære harmonik, og først og fremmest, at bringe rigtigt frem alt, hvad der kræves til et godt foredrag.

18.§

Den som vil føre sig frem i musikken; han må ikke begynde indlæringen deraf for sent. Den som begiver sig dertil i sådanne år, hvor åndskræfterne ikke mere er i vækst, eller når hals og fingre ikke mere er bøjelige; og således ikke rigtig kan opnå nogen egentlig færdighed til at gøre hverken triller, og de små fine forsiringer eller pynteligheder ("Propretäten"), ejheller passagerne runde og tydelige: han vil ikke komme særlig vidt.

19.§

En musikus må yderligere ikke beskæftige sig med altfor mange andre ting. Næsten enhver videnskab fordrer helt sin mand. Ganske vist mener jeg på ingen måde, at det er en umulighed, at være fortræffelig i mere end én videnskab samtidig. Der kræves bare ligesom et overordentligt talent dertil, hvilket naturen sjældent frembringer. Mange forser sig hér. Nogle har begæret efter at lære alt, og skifter, efter deres foranderlige natur, fra det ene til det andet; snart til det ene, snart til det andet instrument; snart til komposition; snart til andet uden for musikken; og lærer på grund af deres vankelmodighed, hverken det ene eller det andet fra grunden af. Nogle, som til at begynde med vier sig til f.eks. en af de højere videnskaber, dyrker i mange år musikken som en bibeskæftigelse. De kan ikke anvende den nødvendige tid, som musikken kræver, på det; og har hverken lejlighed eller midler til at komme til gode mestre, eller at høre noget godt. Oftest lærer de ikke andet end at læse noder; og med nogle vanskeligheder, uden godt foredrag og smag, at binde deres tilhørere noget på ærmet: og såfremt de har det held, at blive enøjede konger i de blindes land, og modtage noget bifald; kommer de let ud i den falske illusion, på grund af mangel på erkendelse, at de på grund af deres øvrige videnskaber, fortjener et fortrin fremfor andre tonekunstnere, som ganske vist ikke har studeret på høje skoler, men dog har lært mere musik end de har. Nogle dyrker musikken blot af mangel på udkomme, uden at have den ringeste fornøjelse derved. Andre har lært musik i deres ungdom, mere ved egen øvelse end ved rigtige grundsætninger. I voksenalderen skammer de sig over deres undervisning, eller mener ikke, at være nødsaget til mere anvisning. Derfor tager de ikke gerne imod rettelser, men vil hellere fortjene ros under navnet liebhaver. Hvis skæbnen nu ikke vil det sådan, at de kommer videre gennem deres andre videnskaber; så tager de af nød musikken op; for det meste forbliver de på den ene side kun halvlærde, på grund af spild af tid, som de har måttet bruge på andre videnskaber; af mangel på talent, som ikke rakte til andre videnskaber, og nu måske slår endnu dårligere til til musikken; eller af fordomme og falsk indbildning, som ikke kan tåle rettelser fra andre; på den anden side næppe halvt musikforstandige.

For dén, som ikke besidder tilfredsstillende naturgaver til at studere; han har måske endnu færre til musik. Men hvis en sådan, som også får et arbejde ud af studier, har et tilstrækkeligt talent for musik, og til denne anvender netop den tilsvarende flid som ved hin: så har han ikke kun en fordel ud af det i forhold til andre tonekunstnere; men han kan også i det hele taget stifte større nytte i musikken end andre: hvilket også kan vises med mange eksempler. For den, som véd, hvilken indflydelse matematikken, samt de videnskaber, som hører derindunder, og verdensvisdommen [filosofien? o.a.], digtekunsten og retorikken har i musikken; han må indrømme, at musikken ikke kun har et større omfang, end mange tror: men også, at den bemærkede mangel hos de fleste musikforstandige på kendskab til de overfornævnte videnskaber, er den største hindring for videre udvikling, og årsagen til, at musikken endnu ikke er bragt til en større fuldkomenhed. Men hvordan kan det være anderledes: da de, som besidder teorien, sjældent er stærke i udøvelsen: og de, som er fremtrædende i udøvelsen, sjældent kan siges at være mestre i teorien? Er det muligt, at bringe musikken til nogen grad af fuldkommenhed, når sagerne står sådan? Det er af den grund nødvendigt, alvorligt at råde unge mennesker, som vil lægge sig efter musikken, at de måtte gøre sig umage med, omend tiden ikke tillader dem at øve sig i alle studier, alligevel ikke at forblive fremmede for ovennævnte videnskaber, og herunder heller ikke for nogle af de udenlandske sprog. Og dén, som vælger komposition som sit kendemærke; ham vil en grundig indsigt i skuespilkunsten ikke tjene dårligt.

20.§

At få orden på egenkærligheden og holde den i tømme, skal være det sidste, som jeg råder én til, som ønsker at komme vidt i musikken. En umådeholdende og dårligt styret egenkærlighed er i det hele taget meget skadelig; idet den let fordunkler forstanden, og kan være hindrende for den sande erkendelse: således er det bestemt også ved musikken; og dét så meget mere, jo mere den plejer at snige sig ind i denne. Den finder indenfor musikken mere næring end ved andre professioner, ved hvilke man ikke, som ved denne, kan blive spist af med og blive opblæst af et blot og bart bravo. Hvor meget uorden har den ikke allerede anrettet i musikken? Man behager til at begynde med mere sig selv, end andre. Man er skam tilfreds, hvis man bare sådan til nød kan spille med på en stemme. Man lader sig forblænde af den utidige og overflødige ros; og antager det endda for en fortjent løn. Man vil på ingen måde udsættes for modsigelse, ingen formaninger ("Erinnerungen") eller irettesættelser. Skulle nogen nu begynde på den slags, måske af nødvendighed, hvis det skal være, eller i en god mening: så anser man øjeblikkeligt denne, som er så uforskammet, for en fjende. Man roser ofte sig selv, samtidig med en meget ringe erkendelse, for at vide rigtig meget, og søger vel at hævde sig over sådanne, af hvem man endnu kunne lære noget. Ja, hvad mere er, man foragter vel disse, af jalousi, misundelse og unåde. Men ville man undersøge dette nøje, så består en sådan formodet viden, hos mange, kun af et markskrigeri ("Marktschreyerey", charlatan-agtigt råberi), nemlig: at man måske i sin hukommelse har fået fat i nogle kunstord fra teoretiske skrifter; eller at man måske véd at tale en smule om musikalske kunststykker, men ikke véd at gøre det. Herved kan man ganske vist erhverve sig nogen anseelse hos uvidende; men hos musikforstandige står man i fare for at være latterlig; fordi man ligner de håndværkere, som godt nok véd at nævne værktøjet, men dårligt véd at bruge det.

Ligesom der findes mennesker, som er i stand til at sige en mængde om kunst eller videnskab: men vitterlig kun kan vise meget mindre i den praktiske udøvelse end andre, som praler langt mindre deraf med ord. Hvis man måske endelig gennem god anvisning har bragt det til, at man fortjener

bifald; så regner man sig straks til at tilhøre antallet af virtuoser; og tror, at man allerede har passeret første trin på parnassets trappe. Man skammer sig derfor over yderligere undervisning; eller anser densamme for unødvendig; man forlader mesteren i den bedste tid, eller i vækstens blomstring. Man søger ikke at udnytte erfarne menneskers dom; men vil hellere forblive i uvidenheden, end at man ville nedlade sig en smule til at begynde hos lærere igen. Og hvis man trods alt alligevel spørger nogen om den ene eller den anden tvivl: så sker det dog ofte mere i den hensigt at blive rost, end at høre sandheden. Hvem skulle endelig kunne fortælle al den ulykke, som en falsk egenkærlighed kan anrette. Det er nok for mig at have vist, at den, også selvom den udvirker en falsk tilfredshed, alligevel er én af de største forhindringer for musikkens vækst.

21.§

Til sidst må jeg til oplysning sige til nogle, som på grund af fordom mener, at det at blæse i en fløjte skulle være skadeligt for bryst eller lunger: at sådant ikke kun ikke er skadeligt, men langt snarere er sundt og fordelagtigt. Brystet bliver derved stadig mere åbnet og styrket. Jeg kunne, hvis det var nødvendigt, med eksempler bevise, at nogle unge mennesker, som havde meget kort åndedræt, og næppe var i stand til at spille et par takter i ét åndedrag, dog slutteligt efter et par års fløjtespil, havde bragt det til at kunne spille mere end tyve takter i ét åndedrag. Deraf kan altså sluttes, at fløjtespil gør ligeså lidt skade på lungerne, som ridning, fægtning, dans og løb. Man skal blot ikke misbruge det; og hverken spille lige efter måltidet, eller, lige efter at have spillet, når lungerne stadig er i stærk bevægelse, tage en kold drik. At trompeten kræver stærkere lunger, og endnu større kropsstyrke, end fløjten; det vil ingen bestride. Desuagtet viser erfaringen, at mennesker, som giver sig af med trompetspil, for det meste opnår en meget høj alder. Jeg husker selv, fra min ungdom, at et ungt menneske, af meget svag konstitution, blev trompetist; og på dette instrument ikke kun øvede meget flittigt, men også bragte det temmelig vidt. Denne er ikke kun stadig i live; men befinder sig også godt og ved gode kræfter. Men at udøvelsen af fløjten, eller trompeten, såvel som de førhen nævnte legemsøvelser, kræver en sund krop, og at ingen, som allerede har svindsot, hverken bliver rask, eller rådes dertil, skal heller ikke benægtes. Jeg har allerede ovenfor anført, at der for enhver musikus overhovedet, uanset hvilket instrument, han vil spille, kræves, hverken en svag eller syg, men en fuldkommen sund krop, og en levende og opvakt ånd; fordi begge må virke i forening.

1. Kapitel

Kort historisk om og beskrivelse af traversfløjten.

1.§
Ved fabellignende og usikre fortællinger om fløjter, som holdes på tværs foran munden, vil jeg ikke opholde mig. Fordi vi ikke har nogen sikker efterretning derom; således kan det være os ligegyldigt, om den frygiske kong Midas, eller en anden, har opfundet denne. Ligeledes kan jeg ikke afgøre, om en udhulet, øverst afknækket gren af en hyldebusk, hvor på den ene side en lille åbning er rådnet op; hvor just et vindpust har ramt; eller hvad andet, der kan have givet anledning til denne opfindelse.

2.§
Men at tyskerne er de første i vesten, som har lagt grunden til traversfløjten foruden adskillige andre blæseinstrumenter, måske ikke som ny, men i det mindste fundet dem frem igen, er uden for enhver tvivl. Englænderne kalder derfor dette instrument: the German Flute (den tyske fløjte). Franskmændene benævner den ligeledes la Flûte alemande. (Se Principes de la Flûte Traversiere, ou de la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre.)

3.§
Michael Prätorius kalder denne fløjte TVÆRFLØJTEN (die Querflöte), i sin Theatro Instrumentorum, som blev trykt i Wolfenbüttel i 1620, på en tid, hvor endnu ingen af de nuværende klapper var sædvanlige. Men det instrument, som endnu i dag bruges af soldaterne til tromme, kalder han derimod: schweizerpiben (die Schweizerpfeiffe).

4.§
Altså var traversfløjten førhen ikke udstyret, som nu. Fordi den til halvtonen dis uundværlige klap manglede derpå; så kunne man ikke spille i alle tonearter. Jeg har selv haft én af denne art i hænderne, som var fremstillet i Tyskland for ca. 60 år siden, og som står en kvart dybere end den sædvanlige. Franskmændene var de første, som ved at tilføje en klap har gjort dette instrument mere brugbart, end det førhen var hos tyskerne.

5.§
Det egentlige tidspunkt, hvornår denne forbedring skete, og hvem der var ophavsmand dertil, er ikke helt til at bestemme: uagtet, at jeg har gjort mig al mulig møje med at erfare det tilforladeligt. Formodentlig er det endnu ikke et århundrede siden: og uden tvivl er denne forbedring blevet foretaget i Frankrig netop på den tid, hvor man forvandlede skalmejen til oboen og bombarden til fagotten.

6.§
Den første, som er stået frem med og har gjort sig berømt og afholdt på den forbedrede traversfløjte i Frankrig, er den, p.gr.a. særlig sær skæbne, bemærkelsesværdige Philibert [Han var øjensynligt involveret i et mord, sad fængslet, men blev lødsladt igen.O.a.] . Herefter kom: la Barre og Hotteterre le Romain. Efter disse fulgte Buffardin og Blavet; som i udførelsen dog bragte det langt videre end deres forgængere.

7.§

Således som nu disse nævnte franske tonekunstnere har været de første, som har spillet dette instrument godt efter sine egenskaber: så har tyskerne fået det igen af dem for cirka 50 eller 60 år siden, altså i den forbedrede skikkelse, nemlig med en klap. Den særlige accept af og den store tilbøjelighed, som tyskerne altid har næret overfor blæseinstrumenter, har forårsaget, at traversfløjten nu er blevet ligeså almindelig i Tyskland, som den er i Frankrig.

8.§

Indtil nu havde fløjten altid kun én klap. Men efter at jeg efterhånden lærte at indse dette instruments egenskaber; fandt jeg, at der stadig var en lille mangel i renheden af visse toner: hvilket ikke kunne afhjælpes på nogen anden måde, end ved tilføjelse af den anden klap.Jeg har således tilføjet den anden klap i året 1726.* Og således er heraf opstået dén traversfløjte, hvis afbildning man kan se på tavle 1, fig.1.

* Årsagen til denne anden klap forklarer jeg grundigere i 3.kap. 8.§.

9.§

I gamle dage bestod traversfløjten kun af ét stykke, som den endnu i dag sædvanlige schweizerpibe, eller den såkaldte soldater-tværfløjte; blot var den én oktav dybere end denne. Men da den ene klap blev tilføjet i Frankrig, for at gøre fløjten, ligesom de andre instrumenter, mere brugbare til musik: så fik denne fløjte samtidig, ikke kun en bedre form udvendigt; men den blev også, for en større bekvemmeligheds skyld, delt i tre stykker, nemlig: et hovedstykke hvori mundhullet er; et mellemstykke med seks huller; og foden ("das Füssgen") hvor klappen findes. Disse tre stykker ville også have slået til: hvis man havde samme stemning alle steder. Men fordi tonen, man stemmer efter, er så overordentlig forskellig, at der er indført en ny stemning, eller herskende tone, ikke kun i hvert land, men oftest også i hver provins og by; for slet ikke at nævne, at cembaloet, sammesteds, p.gr.a. stemmere, som ikke passer på, snart stemmes højt, snart dybt: så har man for ca. 30 år siden forsynet fløjten med flere midterstykker. Man har til den ende delt det lange midterstykke med seks huller i to dele; for nemmere at kunne bære fløjten ved sig: og i stedet for ét, nemlig det øverste stykke af disse to dele, har man fremstillet to til tre, som, da det ene hele tiden skal være kortere end det andet, adskilte sig en halv tone fra hinanden. For længden eller kortheden ("die Kürze") af fløjten er årsag til, at tonen bliver enten dybere eller højere. Hvis man stadig ikke kunne stemme dermed, fordi det ene stykke var for dybt og det andet til gengæld for højt; så måtte man trække det højeste mellemstykke lidt ud af fløjtehovedet. Men da forskellen mellem disse midterstykker var for stor, og man af den grund måtte trække midterstykkerne længere ud, end fløjtens struktur tillader det, idet den derved bliver falsk: så har man endelig fundet midlet, ved at tilføje flere midterstykker, hvor ethvert ikke adskiller sig mere i stemningen fra de andre end et komma, eller en niendedel af en heltone. Seks midterstykker udgør altså lidt mere end en stor halvtone: hvilket også fløjtens bygning tillader uden ulempe for den rene stemning: og skulle nøden kræve det: så kunne der vel tilføjes et par mellemstykker yderligere.

10.§

I fløjtens hovedstykke, mellem endestykket på dette og mundhullet, befinder der sig en prop af kork, som man kan skubbe frem og tilbage efter ønske. Denne prop er uundværlig for fløjten; og har den samme virkning som stemmen (:"sjælen"), eller det opretstående lille stykke træ under stolen, i violinen. Denne forårsager enten en god eller dårlig tone; eftersom den bliver stillet rigtigt eller

forkert: og hin (:proppen) eftersom den enten bliver trykket for langt ind, eller trukket for langt ud; hvad der ikke kun forhindrer en god tone, men også overhovedet den rene stemning.

11.§

Hvis fløjten ved hjælp af midterstykkerne bliver forkortet eller forlænget; så ville den miste den rene stemning mellem oktaverne, hvis proppen skulle blive stående ét sted hele tiden. Derfor skal denne prop trækkes længere væk fra mundhullet, ved hvert kortere stykke; derimod trykkes nærmere ind mod mundhullet, ved hvert længere stykke. For nemmere at kunne sørge for det, er det nødvendigt, at man på proppen har en skrue, som er befæstiget samtidigt på denne og på fløjtens endestykke: som tjener til såvel at trække den ud som skubbe den ind.

12.§

Vil man vide, om proppen står på det rette sted; så skal man prøve det dybe D mod det mellemste og højeste D. Er disse to oktaver rene: så passer det. Men hvis det højeste D er for højt, og det dybe derfor for dybt; så skal man trække proppen så meget tilbage, at de bliver rene. Er derimod det højeste D for dybt, og det dybe for højt; så skal man trykke proppen så meget dybere ind, at begge oktaver stemmer rent.

13.§

Om det, at trække midterstykkerne ud, er at bemærke, at man ikke må gå for vidt; ellers bliver det enstregede C og såvel trillen på denne som på Cis, for høje ("zu hart"). Derfor er det nødvendigt, at midterstykkerne, som nævnt ovenfor, ikke skal være mere end et komma forskellige fra hinanden: eller man er nødt til at udfylde det indvendige tomme rum med en ring, som er af samme tykkelse som tappen. Stykkerne må aldrig trækkes ud på anden måde end ved den tykke ende, som går ind i hovedstykket. For hvis det sker ved den tynde ende, eller mellem den nederste ende og foden; så bliver hele fløjten falsk, på grund af hullerne, der som følge af den større afstand fra hinanden forhøjer de følgende toner.

14.§

For ikke så lang tid siden er en opfindelse kommet frem, ved hjælp af hvilken, man har lavet foden af to stykker, som man, som en nåledåse, kan trække en halv tomme fra hinanden og skubbe sammen igen, med andre ord kan gøre foden længere eller kortere. Udtrækningen sker under hullerne hvor klapperne ligger på. Hensigten skal være, at foden, til ethvert kortere midterstykke, skal kunne blive noget kortere; og at fløjten altså, ved hjælp af de seks midterstykker, kan blive gjort en hel tone højere eller dybere. Denne opfindelse ville have sin værdi, hvis den holdt stik. Men da kun D-et bliver højere, ved forkortelsen af foden; men de følgende toner, altså Dis, E, F, G o.s.v., som oftest forbliver i deres stemning, og ikke forhøjes i passende forhold til D-et: så følger deraf, at fløjten ganske vist bliver en tone højere, men også, bare undtaget det første stykke, helt igennem bliver falsk. Denne opfindelse må altså af disse, og af de i forrige § anførte grunde, forkastes som højst skadelig og en ulempe. Den tjener ikke til videre formål, end at man af sparsommelighed, til nød med en dårligt stemt fløjte, kunne gøre dét, hvortil ellers to forskellige fløjter, nemlig en høj og en dyb, var nødvendige. Men dén, der ville betjene sig af denne opfindelse, ville stå i fare for, at ødelægge sit gehør: og ophavsmanden forråder, at han ikke hverken forstår forholdet mellem tonerne eller har et godt gehør.

15.§
På hovedstykket lod der sig bedre anbringe en sådan forkortelse og forlængelse end på foden. Man kunne nemlig dele hovedstykket i to dele og kunne på den underste del lave en noget længere tap, end den på midterstykket. Denne kunne man stikke ind i den øverste del af hovedet; således kunne man gøre hovedet kortere eller længere, uden ulemper for stemningen, og bekvemt opnå den gennem føromtalte opfindelse forgæves søgte fordel. Jeg har selv afprøvet det, og fundet, at det virker.

16.§
For cirka 30 år siden har nogle villet tilføje fløjten en tone mere i dybden, nemlig C-et. De lavede derfor foden så meget længere, som det kræves til en hel tone, og satte, for at have Cis-et, endnu en klap på. Men da dette syntes at være til ulempe, for såvel den rene stemning, som selve fløjtens tone; så er denne tilsigtede forbedring igen forsvundet, og ikke blevet almindelig.

17.§
Foruden den almindelige traversfløjte har man forskellige andre, omend ikke så sædvanlige, enten større eller mindre arter af fløjter. Der er dybe kvartfløjter; d´amour-fløjter; små kvartfløjter osv. Den første er en kvart; den anden en lille terts dybere; den tredie er imidlertid en kvart højere end den almindelige traversfløjte. Blandt disse er d´amour-fløjterne de bedste. Men på dette tidspunkt kommer ingen af dem op på siden af den almindelige traversfløjte i renhed og skønhed. Den som i øvrigt ønsker at øve sig på en af disse usædvanlige arter, han kan, hvis blot han forestiller sig en anden nøgle foran noderne, i øvrigt håndtere dem alle som den sædvanlige traversfløjte.

18.§

Materialet, som fløjterne bliver lavet er, er hårdt træ af forskellig art, som buksbom, ibenholt, kongetræ, lignum sanctum (hårdt, grønbrunt træ af slægten Guaiacum o.a.), grenadil osv. Buksbom er det mest almindelige og mest holdbare træ til fløjter. Ibenholt giver imidlertid den smukkeste og lyseste tone. Den, som ønsker at gøre fløjtens tone skrigende, rå og ubehagelig; han kan, som nogle har forsøgt, fore den med messing.

19.§

Fordi der sætter sig fugtighed i fløjten, når man blæser i den, og som er skadelig for den; så må den ofte renses omhyggeligt med en lap fastgjort til en lille stok. Og for at fugtigheden ikke skal trække ind i træet: så skal man af og til smøre den ind med mandelolie.

2. Kapitel

Om at holde fløjten og sætte fingrene

1.§

For at forklare mig tydeligt herom, vil det være nødvendigt, at jeg angiver fingrene ved tal: så man uden vidtløftighed kan se, hvilken finger, jeg taler om, ved den i 1.tavle aftegnede fløjte. Jeg betegner altså pegefingeren på venstre hånd med 1; de to følgende med 2, 3; lillefingeren på denne hånd bruges ikke. Pegefingeren på højre hånd angiver jeg med 4; de to følgende med 5, 6. Tallene 7 og 8 gælder lillefingeren på højre hånd. Når den er benævnt med 7, berører den den lille, og når den er betegnet med 8, den krumme klap. På netop denne måde bliver fingrene angivet fremover, ved fingersætningen (applikation) OG ALLE ANDRE STEDER; kun skal man bemærke, at fingre betegnet med 1-6 dækker fløjtens huller, men at de med 7 og 8 benævnte trykker klapperne ned, og derfor åbner hullerne.

2.§

Hvis fløjten skal holdes og spilles utvungent; så skal hullerne på de to midterstykker, når man skruer disse sammen, ligge på en lige linie med hullet, som dækkes af den krumme klap: for at man bekvemt kan nå begge klapper med lillefingeren på højre hånd. Hovedstykket skal drejes så meget indad mod munden fra den lige linie, som det omtrentlige gennemsnit af mundhullet udgør. (altså et halvt mundshuls bredde. O.a.)

3.§

Man sætter tommelfingeren på venstre hånd næsten lige overfor den med 2 betegnede finger; og dét med spidsen af tommelfingeren bøjet indad. Fløjten lægger man mellem håndballerne og 2.led på 1.finger, sådan, at den, når man lægger den første finger krumt på fløjten, bekvemt kan dække det øverste hul. På denne måde vil man, når man sætter fløjten til munden, bekvemt kunne trykke fløjten mod munden og holde den fast, ikke bare alene med 1.fingeren og den venstre tommelfinger, som udgør modvægten, uden hjælp af de andre fingre eller den højre hånd; men også, stadig uden ekstra fra højrehånden, kunne spille triller med hver af fingrene på venstre hånd.

4.§

Hvad højre hånd angår, så sætter man tommelfingeren på denne, krum og udadbøjet, med spidsen under 4.finger. Men de øvrige fingre, såvel på denne, som på den venstre hånd, sætter man krumt indadbøjede på hullerne; men ikke med fingerspidserne: ellers ville man ikke kunne lukke hullerne sådan, at der ikke kom luft ud. At bøje fingrene krumme tjener imidlertid til, at man derved har flere kræfter, til at spille trillerne hurtigt og egalt.

5.§

Hovedet skal man bestandigt holde lige, dog utvungent, opad ("in die Höhe"): for at luften ikke skal blive forhindret i at stige tilvejrs. Armene skal man holde en smule udaddrejede ("auswärts") opad, dog den venstre mere end den højre; og ikke trykke dem ind mod kroppen: så at man ikke bliver nødt til at holde hovedet skævt drejet til højre; hvilket ikke kun forårsager en dårlig stilling af kroppen, men også en forhindring i at blæse, da struben derved bliver trykt sammen, og at verjtrækningen indad ("Athemholen") derved ikke kan ske, som det bør, med lethed.

6.§
Fløjten skal man altid trykke fast mod munden; men ikke dreje den med hånden snart indad, snart udad: fordi tonen derved bliver enten dybere eller højere.

7.§
Fingrene skal holdes lige over hullerne; og aldrig, hverken trække dem tættere sammen, eller sprede dem længere fra hinanden: for ikke at gøre nogle unødige og lange bevægelser med dem. Derfor skal man altid sætte højre tommelfinger på samme sted; ikke holde fløjten med den, hvad kun den venstre er bestemt til: men for at de øvrige fingre kan beholde deres faste plads, og des lettere kan ramme hullerne. Sådan som man i det hele taget må spænde senerne ("die Nerven") lidt, for at kunne spille trillerne egalt og brillant.

8.§
Det er også nødvendigt, at give meget flittigt agt på fingrene; for at man ikke vænner sig til under spillet at løfte dem højt, eller at løfte én højere end en anden: fordi det i modsat fald er umuligt at foredrage passagerne meget hurtigt, rundt og tydeligt; hvilket dog er én af de væsentligste ting ved spillet. Dog må fingrene heller ikke holdes alt for tæt over hullerne, men i det mindste en lillefingers bredde over: for at tonens lyshed og renhed ikke skal blive forhindret.

9.§
Man skal tage sig i agt for (: undgå!), at komme den venstre hånd til hjælp med den højre, når man holder fløjten; endnu mere for at lade lillefingeren blive liggende på en af klapperne, for at holde fløjten fast, når disse skal være lukkede. Disse fejl har jeg fastslået hos rigtig mange, som lever af at spille dette instrument. Men det er en skadelig vane. For hvis man i hurtige passager, hvor den ene hånd skifter med den anden om at arbejde, lader lillefingeren ligge på klappen, og derfor lader denne stå åben, ved en- og tostreget E og ved en- og tostreget F (se fløjtens fingersætning); så bliver disse toner et komma eller en niendedel af en tone for høje: hvilket ikke fornøjer tilhøreren.Ved tostreget Fis, G, A, B, H skader åbningen af klappen ikke.

3.Kapitel

Om fingersætning eller applikation, og fløjtens skala

1.§

Da jeg i det følgende kapitel, som handler om ansatsen, nogle steder bliver nødt til at forudsætte et kendskab til fingersætningen; uden hvilken man ikke ville kunne udøve de dér givne regler: så anser jeg det for nødvendigt her først at meddele fingersætningen, nemlig dén, som jeg selv betjener mig af og som jeg anser for den bedste.

2.§

Navnet på hovedtonerne* er som bekendt: C, D, E, F, G, A, H.** Disse bliver gentaget gennem alle oktaver. To af dem nemlig F mod E og C mod H er halve, men de øvrige alle hele toner. Den dybere oktav, som forekommer på fløjten, er dén, hvor man, for at skelne den fra den højere, sætter en streg over bogstavbenævnelsen, og plejer at kalde den DEN ENSTREGEDE. I den følgende oktav sætter man to streger over bogstaverne og kalder den: DEN TOSTREGEDE. I den efterfølgende oktav sætter man tre streger over bogstaverne og giver den navnet: TRESTREGEDE. Denne måde at benævne tonerne på, har sit udspring i den tyske tabulatur, som i ældre tider var almindelig ved klaverinstrumenter. Disse 7 toner bliver vist gennem noderne på et system af 5 linier, som på fløjten betegnes med G-nøglen på 2.linie: sådan at én tones node altid besidder én linie, og den efterfølgende node altid det følgende mellemrum. Derfor står det enstregede D, som den dybeste sædvanlige tone på fløjten, på mellemrummet under den nederste linie. Herefter følger de andre skiftevis på linien og mellemrummet indtil det tostregede G. Til de derover liggende toner plejer man, hvis de forekommer, at trække en linie til og derfor også at lave et mellemrum til, og at gøre det på denne måde indtil den yderste højde.Se tavle 1 fig.1.

*Jeg kalder dem hovedtoner, fordi de først er almindelige, og fordi de præsenterer sig på systemet med 5 linier, som man sætter noderne på, som sådan, endnu inden de bliver ændret med fortegn.

**Jeg vil gennem hele denne bog betjene mig af de store (tyske) bogstaver ved benævnelsen af tonerne, og hvor det er nødvendigt, med ord angive oktaven, hvor de står. Det sker dels for bekvemmeligheds skyld p.gr.a. trykningen; dels for at undgå forvirring nogle steder.

3.§

Mellem alle disse 7 hovedtoners heltoner ligger der yderligere 5 andre toner, som deler rummet mellem disse hovedtoner i to, omend nogle steder i ulige halvdele; og derfor i forhold til den underliggende eller overliggende hovedtone, udgør store eller små halve toner*. Netop på grund af denne ulighed bliver de benævnt på to forskellige måder, vist på to måder, når de skrives, og angivet på to måder i den rene stemning. De får på tysk [dansk!] deres benævnelse ved to stavelser, som sættes efter hovedtonerne: es eller is; og vises på hovedtonens linie eller i mellemrummet, altså med enten et tegn, der sænker, eller et tegn, der forhøjer. Hvis én af disse toner står en halv tone under hovedtonen; så sætter man stavelsen es på hovedtonen; og sætter et rundt b foran, hvilket man kalder fordybelsestegn; dette forårsager, at man altid skal tage den halve tone under hovedtonen. Ved benævnelse med stavelsen es udgør A og E en undtagelse, da disse kun får sat s på; og den halve tone under H, hedder normalt bare B. Deres benævnelser er altså følgende: Des, Es, Ges, As,

B. Forskellen mellem disse halve toner breder sig så nødvendigvis også, når de bliver blandet med hovedtonerne, ud på de to halvtoner, der befinder sig i den naturlige skala; følgeligt opstår deraf også Ces og Fes: se tavle I fig.2. Men hvis man skal tage halvtonen over hovedtonen, så sætter man foran hovedtonens node et dobbelt kryds [NB: ikke dobbeltkryds, men et dobbelt kryds, dvs. ganske almindeligt #! O.a.], eller Diäsis: hvilket man kalder forhøjelsestegn: og ved benævnelsen af disse toner, bliver stavelsen is sat efter hovedtonens bogstaver; følgeligt hedder de Cis, Dis, Fis, Gis, Ais. Hertil slutter sig af ovenstående grunde Eis og His. Se tavle 1 fig.3. Foran Fis og Cis befinder der sig undertiden et stort simpelt kryds [dobbeltkrydset x o.a.], se tavle 1 fig. 3 fjerde og niende node. Dette forhøjer hovedtonen med to små halve toner: og da denne allerede er forhøjet med en halv tone; så benytter man dette simple kryds for ikke at skabe forvirring ved at sætte to dobbelte krydser [2 gange #, ## o.a.] foran en node. Den første forvandler sig såvel på klaveret som på fløjten til G og den anden til D. Altså kunne det første G kaldes fis og det andet D cis: fordi der efter min mening endnu ikke kendes en benævnelse derfor. [O.a.: det syntes da ellers oplagt at fortsætte systemet og kalde dem cisis og fisis, som det vel også gøres i dag - ligeså med at sætte 2 tegn: ##. Eller har jeg misforstået herr Quantz?] Men hvis en hovedtone skal sænkes med to halve toner, som det undertiden kan forekomme med B og Es: dertil har man endnu ikke fastsat et selvstændigt tegn. Nogle komponister betjener sig ved den lejlighed i stedet for af 2 runde b-er, af et noget større rundt b. Disse toner gribes på fløjten som hovedtonen, der befinder sig under den fordybede halvtone, dvs. B som A og Es som D. Såfremt tonearten kræver, at den ene eller den anden hovedtone, hele tiden skal sænkes eller hæves: så bliver af bekvemmelighed b-et og krydset sat, straks ved begyndelsen af stykket, i det første system, foran de linier og mellemrum, som skal forhøjes eller fordybes. Hvis én af disse fordybede eller forhøjede hovedtoner igen skal sættes på sin forrige plads, så betjener man sig af et bestemt tegn, som man kalder b kvadrat, det kantede b, tilbagekaldelsestegnet, eller også, da det igen sætter en flyttet hovedtone på sin plads, genoprettelsestegnet [O.a. m.a.o. opløsningstegnet!], og som er sådan formet: se tavle 21 fig.3 anden takt.

*Det er sandt, at benævnelsen store og små halve toner, synes at indeholde en modsigelse i sig selv. For to dele af en hel, hvilke ikke er ligestore, og hvor delingen ikke går op, kan i egentligste forstand ikke kaldes halvdele. Men denne benævnelse er indført for lang tid siden, og jeg tror, at jeg uden denne ikke ville blive forstået så let. Jeg håber altså, at man vil lade denne bevidste uting snige sig med, indtil en mere nøjagtig og mere præcis benævnelse er blevet almindelig.

4.§

Hvordan nu alle disse toner skal gribes på fløjten, det kan man se af den første tavle og dennes fig.1, 2, 3. Ved fig.1 står hovedtonerne eller de diatoniske; ved fig.2 ser man tonerne, som er vist med b; og ved fig.3 tonerne med kryds; som [fig.2 og 3 o.a.] man kalder kromatiske og enharmoniske. Tallene, som står under noderne, viser, som allerede nævnt i forrige kapitel, hvilke fingre, som ved hver tone skal dække de nødvendige huller. Hvor der i stedet for tal står streger, skal hullerne forblive åbne. Den med 7 og 8 benævnte lillefinger åbner de tilhørende klapper, dér, hvor tallet står; men hvor der står en streg, lades den uberørt. Hvis der efter et tostreget His følger et Cis, se tavle 1 fig.3, skal man bare løfte 5.finger; så bliver Cis-et fuldkommen rent. Dette His kan man også ved andre lejligheder tage med 2., 3., 4., 5. og 7. finger, og dække 1.hul halvt. Dog er det første bedre end det sidste. Man skal altså bare lægge mærke til tallene, som står ved hvert hul ved den afbildede fløjte i denne tavle; så vil man straks kunne se, hvilken finger, der skal bruges til hver node.

Hvis det trestregede F ved fig.1 ikke sætter villigt an, kan man dække halvt for det 5.hul.

Det trestregede almindelige Cis ved fig.3 med 2., 3., 4., og 7.finger er en smule for højt. Men dækker man første hul halvt, eller tager omtalte Cis med 2., 3., 4., 6., og 7. finger, så er det rent: dog bruges dette greb kun ved langsom bevægelse. Det specielle trestregede Cis, hvor alle huller er åbne, er derimod for dybt: derfor må man dreje fløjten noget udad.

5.§

Man vil altså herudaf kunne se, at de med b angivne toner er et komma højere, end hvis de skrives med et kryds. Altså skal de mellem D og E og mellem G og A liggende toner ("Tonarten"), hvis de udgør den lille terts [o.a. c-mol c-es, f-mol f-as]; og de mellem C og D liggende, hvis de udgør den store terts [o.a. A-dur a-cis, Des-dur des-f], hvilke undertiden skrives med b, undertiden med kryds, gribes på forskellig vis, sådan at Des er et komma højere end Cis, Es et komma højere end Dis; og As et komma højere end Gis.

[Oversætteren vil ikke undlade at gøre opmærksom på følgende: I baroktiden var de kromatisk ændrede toner altså nærmere deres udgangstone, end de diatoniske, hvilket vil sige, at c - cis var et mindre interval end c - des, e - es et mindre interval end e - dis. I modsætning til hvad der oftest er tilfældet i dag (og måske siden romantikken?), hvor f.eks. et cis opleves som stræbende opad mod d, og derfor spilles højere, ligeså et es stræbende nedad mod d og spilles dybere, end det altså var tilfældet i baroktiden. Det skyldtes dengang behovet for at spille de store tertser rene, hvor vi i dag med den ligesvævende stemning er vant til at høre for store tertser. Jeg vil også nævne, at veltempereret cembalostemning ("wohltemperiert") indebar, at man på forskellig vis (hvorfor der var mange forskellige veltempererede forslag) forsøgte at udvide antallet af acceptable store tertser i de forskellige tonearter (i modsætning til renæssancens begrænsede antal helt rene tertser), så man kunne komme hele vejen rundt i kvintcirklen uden heller at støde på "ulven" (den forfærdeligt klingende kvint mellem gis og es) nogen steder. Men man må netop på et cembalo vælge f.eks. cis/des et sted derimellem, og vælge, hvilken toneart, der skal fungere bedst. Strygere -ikke mindst- har de fulde muligheder, så vidt som gehøret og bevidstheden om det tillader det, for at spille med de rene tertser. Om Bach valgte wohltemperiert eller den ligesvævende udgave deraf (hvor alt - undtagen a! - er falsk, kvinter, kvarter og tertser!) er faktisk et åbent spørgsmål! Neidhardt (kendt stemningsteoretiker født 1685, som Bach) omtaler 1721 mange forskellige muligheder for veltempereret temperament efter hvor, de kan bruges, som landsby, lille by, stor by og hoffet, hvor flere og flere tonearter er brugbare; og det tankevækkende er, at hoffets stemning netop er: ligesvævende, hvor alle tonearter er lige gode - eller dårlige, om man vil! Se i øvrigt senere ved kap.4, § 24 og under cembalo kap.17, 6.afsnit]

6.§

Nogle toner kan gribes på mere end én måde. F.eks. det trestregede C og D kan man tage på tre måder, se tavle 1, fig.1; det tostregede B på to måder, se fig.2; det en- og tostregede Fis, og det trestregede Cis på to måder, se tavle 1, fig.3. Den første måde er altid den mest sædvanlige og almindelige: anden og tredie måde betjener man sig af i usædvanlige situationer, for at kunne spille visse passager lettere og mere bekvemt. Hvis man f.eks. i passagen, se tavle 2 (a), ville betjene sig af det almindelige B; så ville det forårsage store vanskeligheder, p.gr.a. det dér forekommende As og C. Men tager man B-et på den specielle måde; så kan man frembringe den samme passage, i den største hastighed, rent og tydeligt. Til de springende noder E, C og D, C ved (b) er den anden art af

C lettere end den første og tredie. Ved (c) derimod, er tredie art af C lettere, end den første og anden. Der findes fløjter, som kan spille dette C på endnu en måde,nemlig med tredie finger og klappen. Dette er meget bekvemt, hvis man skal spille nogle hurtigt trinvist op- og nedadgående noder, hvor B, C og D forekommer i højden. Passagen ved (d) ville ikke kunne frembringes i hurtigt tempo med det almindelige Cis. Men tager man anden måde, så er den ganske let. Ved (e) kan man tage D på den anden måde, og ved (f) på den tredie måde. Ved (g) kan man ved de første tre figurer tage B med 1. og 3. finger; ved den fjerde figur til gengæld med 1., 3., 4., og 6. finger; og reducere luften til B en smule: fordi den ellers bliver for høj. Man kan jo forsøge det modsatte; så vil man opdage, at denne slags passager ikke kan frembringes med den almindelige fingersætning.

7.§

Disse få eksempler kan give anledning til videre undersøgelser. Man skal bare hele tiden lægge mærke til blandingen af noder, og så vælge dén fingersætning, som kræver de færreste fingre ved hændernes bevægelse. Hvis man for eksempel i passagen (a) ville tage B på den almindelige måde; så ville der bevæges 6 fingre fra C til B, og fra As til B fire fingre. Men tager man B på den anden måde, så kommer der kun én finger i bevægelse både ved den første og den sidste: derfor har man på denne måde en stor fordel, når det skal gå hurtigt. Man kan undersøge de øvrige passager ved (b), (c), (d), (e), (f), (g), så vil man finde den samme bekvemmelighed. Det andet og specielle Fis bruges mere i langsomme og kantabile end i hurtige toneforløb. Man møder det først og fremmest, når sådanne noder, se tavle 2 (h) eller (i), følger efter hinanden, om de så er stigende eller faldende. For det normale Fis på fløjten, såvel i forhold til Gis som til E med kryds [: Eis!], er for dybt. Men hvis fløjten ikke giver dette Fis an uden klappen, så må man åbne den store klap, og moderere luften. Dette specielle Fis skal man fortsætte med, hvis man én gang er begyndt på det, sålænge et stykke forbliver i tonearten E-dur, Cis-mol, Fis-mol, Gis-mol, H-dur og Fis-dur. Man må ikke sådanne steder tage snart det almindelige, snart det specielle Fis. Men hvis tonearten ændrer sig, så Gis bliver til G, så kan man tage det almindelige Fis igen, og den første gang noget højere end ellers, så gehøret bliver vant til dette igen.

8.§

Årsagen, som har foranlediget mig til at tilføje en klap på fløjten, som tidligere ikke var der, kommer af forskellen mellem de store og små halve toner. Hvis en node på den samme linie eller på det samme mellemrum bliver forhøjet med et kryds (se tavle 2 (k)), eller fordybet med et b (se (l)); så består består forskellen mellem denne og hovedtonen af en lille halv tone. Men hvis derimod noden står på en linie, men den anden et trin højere, og sænkes med et b, se (m): eller hvis en node står på linien, og hæves med et kryds; men den næste på mellemrummet, er et trin højere, og ikke ændres af fortegn ("forbliver naturlig"); så udgør forskellen mellem disse to noder en stor halv tone. Den store halve tone indeholder 5 kommaer, men den lille har 4 deraf. Altså skal Es være et komma højere end Dis. Hvis man kun havde én klap på fløjten, så måtte både Es-et og Dis-et, som på et klaver, hvor man kun har én taste, stemmes svævende: sådan at hverken Es til B, som kvinten under; ejheller Dis til H, som stor terts over, ville stemme rent. For nu at understrege denne forskel, og for at kunne gribe tonerne rent i deres forhold, var det nødvendigt at tilføje endnu en klap til fløjten. Derfor bliver de halve toner, som skrives med b i forhold til hovedtonerne, grebet anderledes end dem, som skrives med kryds. F.eks. bliver enstreget B taget anderledes end Ais; tostreget C anderledes end His; tostreget Des (hvor fløjten drejes udad) anderledes end Cis; Fes anderledes end E; tostreget Ges anderledes end Fis; tostreget As (med den lille klap) anderledes end

det samme Gis (med den store klap); det trestregede Ces anderledes end det tostregede H, osv. Det er ganske vist sandt, at denne forskel ikke kan gøres på klaveret, hvor man tager alle disse toner, som her er forskellige, på én tast, og må hjælpes af svævningen deraf. Men det uagtet, da det dog er begrundet i tonernes natur; da både sangere og bueinstrumentalister, uden besvær kan tage det i betragtning: så er det rimeligt, at sørge for denne [forskel] også på fløjten; hvilket ikke kan ske uden den anden klap. Dén, der vil sørge for et rigtigt fint gehør, han skal kunne forstå dette. Måske bliver med tiden også nytten deraf endnu større.

9.§

Uagtet at jeg har bekendtgjort brugen af disse to klapper for nogle og tyve år siden; så er den dog indtil nu ikke blevet almindelig. Måske har ikke alle indset nytten deraf: måske har de forestillet sig store vanskeligheder ved at spille dermed. Men da den krumme klap ikke bruges til andet end de fire noder i tavle 2 (q), når der nemlig står et kryds foran; den lille derimod, tjener til alle øvrige naturlige, forhøjede eller fordybede toner, til hvilke ellers blot én klap er nødvendig; så vil man kunne se, at denne indbildte vanskelighed ikke har meget på sig.

10.§

At den krumme klap foroven skal sættes på lige linie med hullerne, men den lille klap lige ved siden af, hen mod lillefingeren; vil man kunne se på fløjten, som er afbildet i den første tavle. Men spiller nogen venstredrejet ["links", spejlvendt o.a.], så må krumningen på den store klap bøjes til den anden side, og den lille klap også sættes derhen: nemlig sådan, at man bekvemt kan nå begge klapper med lillefingeren; om det så er på den ene eller den anden side. Derfor skal krogen på den krumme klap ikke være for lang, men kun sådan, at den krumme klap ganske vist er næsten en lillefingers bredde længere end den lille; men ikke står frem foran denne: så man kan trykke den lille ned, uden at berøre den krumme. Men laver man den krumme klap med to kroge, som C-klappen på oboen [som har én C-klap med to kroge,"vinger", ud til hver sin side, samt to klapper til dis/es, én i hver sin side, så oboisten selv kan vælge, hvilken hånd, der skal være nederst. O.a.]; og også sætter en lille klap på den anden side: så kan en sådan fløjte bruges af enhver, ligegyldigt om han spiller til højre eller til venstre.

11.§

For at stemme hullerne til de to klapper rent, skal man til den lille prøve med tertsen G og kvinten B: se tavle 2 (o) og til den krumme H og Fis til hvilke dette Dis skal udgøre den store terts [til H!]. Se (q).

12.§

Fordi fingersætningen på traversfløjten har megen lighed med oboens: så tror mange, at enhver, som spiller obo, kan lære traversfløjten af sig selv: og derfra kommer så mange urigtige fingersætninger, og kejtede slags ansatser. Men de to instrumenter er, som enhver let kan se, efter deres egenskaber overordentlige forskellige: man skal altså ikke lade sig vildlede af den anførte fordom.

4.Kapitel

Om ansatsen

(Embouchure)

1.§

Fløjtens struktur har en lighed med luftrøret; og tonens dannelse i fløjten, ligner dannelsen af tonen i menneskets luftrør. Menneskestemmen bliver udvirket ved udstødning af luften fra lungerne, og gennem bevægelsen af luftrørets strube ["des Kopfes der Luftröhre"]. [Undertegnede har ikke forstand på sangteknik, men det forekommer bemærkelsesværdigt, at Quantz ikke nævner stemmelæberne på noget tidspunkt, men det synes som om, at A.Ferrein i 1741 er den første, som foretager systematiske stemmefysiologisker undersøgelser, som næppe har været Quantz bekendt. Det udelukker jo ikke en stor praktisk erfaring fra langt tidligere tid om stemmens funktion. I det følgende oversætter jeg bare Quantz´ tekst. O.a.]. Munddelenes forskellige stillinger, ganens, drøvlens, kindernes, tændernes, læbernes, ikke mindst næsens, gør, at tonen frembringes på forskellig vis, enten godt eller dårligt. Hvis man udvider luftrørets åbning, ved hjælp af de dertil hørende muskler, og altså trækker de 5 bruskdele nedad, hvoraf luftrørets strube består; hvorved omtalte strube bliver noget kortere: hvis man yderligere samtidig støder luften noget langsomt ud af lungerne: så opstår derved en dyb tone; som bliver desto dybere, jo mere luftrørets åbning lader sig udvide. Hvis man derimod trækker luftrørets åbning sammen ved hjælp af andre hertil bestemte muskler, og de før omtalte 5 bruskdele i struben derved går opad, hvorved luftrøret bliver noget smallere og længere; hvis man samtidig driver luften ud af lungerne med større hastighed: så opstår deraf en høj tone: og jo snævrere denne åbning bliver, jo højere er tonen. Hvis man trykker tungen mod ganen; eller man bider tænderne sammen, så munden ikke er åbnet nok: så bliver tonen hindret, og har heri sin årsag til sangens hovedfejl, nemlig den såkaldte strube- og næsestemme [nasalstemme].

2.§

På fløjten dannes tonen ved bevægelsen af læberne, efter at man trækker disse mere eller mindre sammen, ved at man støder luften ud i fløjtens mundhul. Munden og dens dele kan ligeledes ændre tonen på mange måder. Man skal altså her ligeledes tage sig i agt for alle mulige fejl, som skal anføres her nedenunder; så man ikke også efteraber nogle menneskestemmers førnævnte fejl.

3.§

Overhovedet er på fløjten den tone (sonus) den allermest behagelige, som mere ligner en alt ("Contraalt") end en sopran, eller som minder om de toner, som man hos mennesker kalder bryststemmen. Man skal, så vidt det er muligt, anstrenge sig for at opnå den tone, som fløjtespillere har, der forstår at få en lys, præcis ("schneidenden"), fyldig ("dicken"), rund, mandig, dog samtidig behagelig tone ud af fløjten

4.§

Meget afhænger da af instrumentet i sig selv; om den har en tone i sig, som har en passende lighed med menneskestemmen. Hvis det ikke er tilfældet: så er intet menneske i stand til, ved duelighed med læberne, at forbedre tonen: så lidt som en god sanger kan gøre sin af natur dårlige stemme smuk. Nogle fløjter giver en kraftig og fyldig; andre en svag og tynd tone fra sig. Styrken og

lysheden i tonen hidrører fra træets beskaffenhed, om det nemlig er tæt eller kompakt, hårdt eller tungt. Den fyldige og mandige tone hidrører fra den indvendige vidde af fløjten, og af den proportionelle tykkelse af træet. Den tynde, svage tone udspringer af det modsatte; hvis nemlig træet er porøst og let, den indvendige bygning af fløjten snæver, og fløjten har svagt træ. Oktavernes renhed afhænger alene af den indvendige bygning, hvilket dog også bidrager meget til tonens skønhed og behagelighed. Hvis fløjten indsnævres for meget: så bliver de høje toner, i forhold til de dybe, for høje; men hvis den indvendige vidde er indsnævret for lidt: så bliver de høje toner, i forhold til de dybe, for lave. Mundhullet skal ligeledes være snittet godt. Den rene stemning fra den ene tone til den anden kommer an på en fast og sikker ansats, og på et godt musikalsk gehør; også på, at man forstår forholdet mellem tonerne godt. Den der samtidig med denne erkendelse også spiller fløjten godt, han er i stand til at lave en god og renstemt fløjte. Men da sådan noget mangler hos de fleste fløjtemagere, så er det ikke kun sjældent, at få fat i en god fløjte; men også derigennem, ved hyppigt spil, at opnå et godt gehør. Det er derfor en stor fordel for en fløjtespiller, hvis han har indsigt i at forfærdige fløjter selv, eller i det mindste at stemme dem. En ny fløjte svinder ved at blive spillet på, og ændrer sig for det meste i den indvendige bane; derfor skal den igen udbores, for at bibeholde oktavernes renhed. Man har fra gammel tid haft en fejlagtig mening, hvis man har troet, at kun en ringe ikke en god musiker ødelægger et instrument, eller kan gøre det falsk ved at spille på det: da jo træet forandrer sig både med den ene som den anden; om man så spiller kraftigt eller svagt, og om tonerne spilles rent eller falsk. Overhovedet er en tilspillet fløjte ["eine ausgespielte Flöte", måske: "en slidt fløjte", men NB næppe en udspillet fløjte! O.a.], for så vidt som den i sig selv er god og rent stemt, altid at foretrække for en ny. Hvis nu én har en fløjte med alle de her nævnte gode egenskaber; så er han heldig; for med et godt og renstemt instrument, er man halvvejs med spillet.

5.§

Men som oftest afhænger det desuagtet mere af musikeren end af instrumentet. Hvis mange personer, den ene efter den anden, spiller på præcis det samme instrument; så vil man høre, at hver frembringer en særlig tone, som adskiller sig fra andre. Dette hidrører altså ikke fra instrumentet, men fra dén, som spiller det. Mange har evnen til at efterligne såvel stemmen som talen hos andre mennesker. Men hvis man ser nøje på det, så finder man ud af, at det ikke er stemmen selv, men bare en efterligning. Heraf følger, at såvel en særlig stemme som en særlig tone på instrumenter, må ligge fra naturens side i ethvert menneske, hvilke han ikke ganske kan ændre. Jeg vil bare ikke bestride, at man gennem megen flid og nøje opmærksomhed, kan ændre tonen, og i nogen grad opnå, at den får en lighed med en andens tone; især hvis det sker straks fra begyndelsen af; dog ved jeg også af egen erfaring, at, selvom to personer spiller mange år med hinanden, det dog alligevel er sådan, at den enes tone er noget forskellig fra den andens. Det viser sig ikke kun ved fløjten; ikke kun ved alle instrumenter, hvis tone frembringes ved ansats eller buestrøg: men at endda selv cembalo og lut ikke er udelukket derfra.

6.§

Enhver vil erfare, at man ikke altid har ansatsen på en fløjte ensartet og lige god; men at tonen engang imellem er lysere og mere behagelig end en anden gang. Undertiden ændrer tonen sig, mens man spiller, hvis mundhullets kants skarphed har givet et dybere tryk på læben; undertiden ændrer den sig ikke. Dette hidrører altså fra læbernes tilstand. Vejret, visse madvarer og drikke, en varme indefra, og flere andre tilfælde, kan meget let genere læberne for en tid; sådan at de enten er for

hårde, eller for bløde eller også for opsvulmede. Under disse omstændigheder er det ikke andet at tilråde, end tålmodighed, og at undgå de ting, som kan være skadelige derfor.

7.§

Man kan altså heraf forstå, at det ikke er nogen let sag, at give sikre og bestemte regler for ansatsen. Nogle får sådanne ganske let ved naturlige evner; nogle ved stort møje; mange næsten slet ikke. Meget afhænger her af den naturlige beskaffenhed og læbernes og tændernes vækst. Hvis læberne er meget tykke, men tænderne korte og uregelmæssige; så forårsager sådan noget mange vanskeligheder. Men alligevel vil jeg anstrenge mig for at sige så meget, som det er muligt.

8.§

Når man sætter fløjten for munden, så trækker man først kinderne ind, så læberne bliver glatte. Derefter sætter man overlæben over mundhullet, ved kanten af dette. Underlæben trykker man mod overlæben; og trækker så underlæben ovenfra ned mod mundhullet, indtil man føler, at den underste kant af mundhullet befinder sig næsten midt på det røde af underlæben; og at hullet, efter at fløjten først er drejet lidt væk fra overlæben, dækkes halvt af underlæben. Luften skal, når man blæser, gå halvt i mundhullet og halvt hen over dette; så at mundhullets skarpe kant skærer denne i stykker: for netop på denne måde frembringes klangen. Men hvis hullet er for vidt åbent; så bliver tonen nok stærk, men samtidig ubehagelig og stiv ("hölzern"); men dækker man det derimod for meget med underlæben, og samtidig ikke holder hovedet i vejret; så bliver tonen for svag, og ikke lys nok. Den alt for faste sammentrykken af læberne og tænderne gør tonen hvislende; ved den overflødige udstrækning af munden og struben bliver den klangløs ("dumpfig").

9.§

Hagen og læberne skal bestandigt bevæges fremad eller tilbage, efter hvordan de stigende og faldende noder forholder sig. Fra det tostregede D til det enstregede D skal læberne lidt efter lidt trækkes tilbage til tænderne, og læbeåbningen gøres noget længere og bredere: så man i dybden kan frembringe en fyldig og præcis tone. Fra det tostregede D til det trestregede D skal hagen og begge læber, lidt efter lidt, skubbes fremad fra tænderne; dog sådan, at underlæben står en smule frem i forhold til overlæben, og at læbernes åbning bliver noget smallere og snævrere. Men man må ikke trykke læberne for fast imod hinanden; for at man ikke skal kunne høre luftens hvislen.

10.§

Den, der har meget tykke læber, gør godt i, hvis han søger ansatsen en lille smule mere på den venstre side; men altså ikke helt midt på læberne: for luften får sådan mere skarphed, hvis den bringes til venstre side i mundhullet i mundvigen ["in den Winkel", måske er der blot ment: i mundhullet i vinklen [af fløjten]? O.a.]; som erfaringen bedre viser det, end man kan beskrive det.

11.§

Jeg vil give en rettesnor for, hvor meget man ved hver oktav skal forskyde hagen og læberne fremad eller tilbage. Man kan se det aftegnede mundhul (Embouchure), se tavle 2 fig.2, som samtidig har den korrekte størrelse, som det skal have på fløjten. Deri vil man få øje på 4 tværlinier. Anden linie fra neden viser midten og så langt som mundhullet skal dækkes med læben til det tostregede D. Den nederste linie viser, hvor langt man skal trække begge læber tilbage på mundhullet, når man vil spille det enstregede D. Den tredie linie viser, hvor langt man skal skubbe læberne fremad til det trestregede D. Og den fjerde linie, hvor mellemrummet kun er halvt så stort, viser, hvor meget man

skal skubbe læberne yderligere frem til det trestregede G, end det ellers er nødvendigt til det trestregede D. Mundhullets åbning bliver altså så ikke større, end dét, som mellemrummet mellem fjerde linie og cirklen viser. Fordi læbernes bevægelse igennem én oktav ikke udgør en større bredde end mellemrummet mellem de her aftegnede linier: så er det heller ikke muligt, at angive de seks toner, som kommer derimellem, med egne linier. Man skal i højere grad anstrenge sig for, at træffe dem ved hjælp af god bedømmelse ("Beurtheilungskraft") og sit gehør.

12.§

Hvis man nu vil begynde at gøre ansatsen, og på ovenstående vis har sat fløjten for munden, så mundhullet er dækket til anden linie, dvs. halvt: så blæser man sådan, uden at sætte fingrene for hullerne, så længe med den ansats, indtil underlæben så at sige bliver træt; og at den underste kant på mundhullet har givet en fordybning ("Eindruck") deri. Denne fordybning fra kantens skarphed skal man ikke ændre, hverken sidelæns eller i lige linie: så man får følelsen af, straks at kunne finde det samme sted igen; for at man, uden stort besvær, snart kan spille tonen. På denne måde kan man høre det tostregede D. Man spiller derefter, i første oktav, tonerne nedefter, indtil det enstregede D, og trækker, for hver tone, læberne foruden hagen, tilbage indtil den nederste linie, på den ovenfor angivne måde. Derefter vender man det om, og spiller de samme toner efter hinanden opad, indtil det forrige tostregede D; og skubber læberne foruden hagen netop så meget fremad, som man før trak dem tilbage. Denne øvelse underholder man sig med så længe, at man kan spille disse toner sikkert alle efterhinanden.

13.§

Derefter spiller man de følgende høje toner, op til det trestregede D; og skubber samtidig hagen og læberne fremad fra tænderne af, til den tredie linie; på netop dén måde som det skete i den dybe oktav til den anden linie. Yderligere skubber man hage og læber endnu videre fra den tredie linie til den fjerde linie: således kan de trestregede toner indtil G ganske afslappet bringes til at klinge. Dog kan denne sidste ikke forlanges, før man er i stand til at frembringe de første to oktaver med nogen lethed.

14.§

Til tonerne i forrige § skal luften på ingen måde forstærkes eller fordobles: som mr.Vaucanson fejlagtigt lærer det i sin mekaniske fløjtespiller [O.a. Jacques de Vaucanson 1709-1772 konstruerede en mekanisk hyrdedreng, som spillede fløjte, i 1737. Frederik den 2. af Prøjsen, under hvem Quantz jo altså tjente, ønskede ham til sit hof, men han afslog]; idet han foregiver, at man ikke kan frembringe oktaverne på traversfløjten på anden måde. Det skal snarere gøres ved at sammenpresse luften i fløjtens mundhul, hvilket opstår ved, at hagen og læberne skubbes fremad: og derfor er det føromtalte altså en helt forkert og skadelig mening. Det modsatte bliver også tydeliggjort af, at man kan holde længere ud med åndedrættet i højden end i dybden; og at der altså umuligt vil skulle bruges mere luft dertil. Jeg vil indrømme, at herr Vaucansons måde er nødvendig ved en fløjte, som bliver spillet af en maskine: fordi læbernes bevægelser her er begrænsede. Men jeg ved også af erfaring, at reglen, at de dybe toner skal spilles kraftigt, og de høje derimod svagt, ikke bliver taget i betragtning ved sådanne mekaniske fløjtespillere. Hvis nu oktaverne skulle frembringes ved styrken og fordobling af luften; så ville deraf følge, at de højere toner skulle anblæses kraftigere end de dybe: hvilket imidlertid er imod fløjtens egenskaber, og gør de høje toner overordentlig rå og ubehagelige. Man skal altså ikke lade sig føre på vildveje deraf.

15.§
Det er sandt; der er mange fløjtespillere, som handler imod disse regler. Dette kommer af den dårlige ansats, som de har: at de nemlig ikke dækker mundhullet indtil halvvejs med læben; men lader det være for vidt åbent: hvorved de bliver berøvet den fordel, at trække læberne tilbage ved de dybe toner, og at skubbe dem nok fremad ved de høje toner. Fordi altså mundhullet er for vidt åbent: så må de, af nød, tvinge de høje toner ud ved at blæse stærkere. De ved heller ikke noget om de nødvendige bevægelser af hage og læber; men lader disse stå ubevægeligt: og dét at spille rent på fløjten, afhænger dog for en stor del deraf. Ved større eller mindre åbning af mundhullet, kan man spille fløjten en kvart, en halv og faktisk også en hel tone dybere eller højere: og den indvendige bygning af fløjten skal være sådan, at oktaverne svæver lidt for højt; sådan at man, hvis man vil spille dem rent efter gehør, er tvunget til at blæse de dybe toner stærkere, men de højere toner svagere; for at bringe de oversvævende oktaver til at nå deres fuldkomne renhed: hvilket ikke kan ske på anden måde, end ved bevægelsen af hagen og læberne. Hvis mundhullet bliver dækket så meget med underlæben, som er nødvendigt til de høje toner; så kan man ikke spille de dybe toner hverken kraftigt eller rent. Men hvis man trækker læberne så meget tilbage, som de dybe toner kræver det; og spiller uden at bevæge hage og læber på de høje toner: så falder man for den ovennævnte fejl, nemlig at gøre tonen sjusket, klangløs og i det hele taget for kraftig og for ubehagelig for dette instrument.

16.§
Da de færreste fløjtespillere tager disse regler behørigt i agt; så er mange af den mening, at det er instrumentets skyld: hvilket dog ikke er tilfældet. Det er ganske vist rigtigt, at fløjten har visse ufuldkommenheder i nogle kromatiske tonearter [: tonearter med fortegn]. Men hvis musikeren har en god ansats, et godt musikalsk gehør, en rigtig fingersætning, og en tilfredsstillende erkendelse af tonernes forhold: så kan denne fejl nemt afhjælpes.

17.§
Det er ovenover blevet nævnt, at fløjtens oktaver ikke skal frembringes ved kraft og fordobling af luften; men ved fremadskubben af hagen og læberne. Fløjten har også hér nogen lighed med menneskestemmen. Stemmen består af to slags, af bryststemmen og falsetten, eller fistelstemmen. På den sidstnævnte måde, hvor luftrørets strube trykkes yderligere sammen, kan man, uden at gøre vold på sig selv, frembringe et par toner mere i højden, end det er muligt med bryststemmen. Italienerne og nogle andre nationer forener denne falset med bryststemmen, og betjener sig deraf med stor fordel, når de synger; Men hos franskmændene er det ikke sædvanligt: hvorfor deres sang på de høje toner ofte forvandler sig til en ubehagelig skrigen: og som har netop den virkning, som hvis man på fløjten ikke dækker mundhullet godt nok, og vil tvinge tonerne frem ved at blæse kraftigere. Bryststemmen er den naturlige; og er dén, som man også benytter ved tale.* Men falsetten er kunstig og bruges kun i sang. Den tager sin begyndelse dér, hvor bryststemmen slutter: selvom luftrørets strube, også når man bruger bryststemmen, for hver grad man går højere op, bliver noget smallere og længere: så bliver den dog ved falsetten mærkbart mere sammentrukket og på denne måde fastholdt i højden. Luften bliver ganske vist ikke drevet kraftigere, men noget hurtigere, ud af lungerne. Men tonen bliver en lille smule svagere, end ved den naturlige stemme.

*Af denne grund har erfarne komponister fastsat som en regel, at man ikke uden at være tvunget til det eller p.gr.a. andre særlige omstændigheder, giver sangeren ord i arier, endnu mindre da i recitativer, der skal udtales udenfor bryststemmen; især da hvis selvlydene u eller i forekommer

deri. For mundens stilling, når disse to selvlyde skal udtales, lader sig hos de fleste sangere ikke forliges med luftrørets stilling ved brugen af falset uden en del ubekvemmelighed.

18.§

Som nu luftrørets åbning ved falsettonerne bliver snæver: sådan bliver på fløjten mundhullet snævrere, ved at læberne og hagen bliver skubbet fremad: således at den høje oktav, hvis man inden har spillet en dyb tone, derefter kan sætte an uden at lave ansats med tungen. Man kunne sammenligne fløjtens dybe oktav med bryststemmen; og den høje med falsetten. I det hele taget stemmer fløjten også her overens med menneskestemmen, sådan at man ved åbningsgraden af luftrøret, når man synger tonerne opad eller nedad, efter intervallernes proportioner enten trykker det sammen eller udvider det: ligeledes ved fløjten ved stigende toner, ved fremadskubben og sammentrykken af læberne og hagen, gør mundhullets åbning smallere; men ved faldende toner, ved tilbagetræning og trækken læberne fra hinanden, gør den mere bred. For uden denne bevægelse bliver de høje toner for kraftige, de dybe for svage og oktaverne falske.

19.§

Hvis man gerne vil lave en øvelse for at lære at spille oktaverne på fløjten rent: så skal man sætte fløjten for munden, så mundhullet bliver dækket fra læben indtil anden linie; og derefter trække læberne og hagen tilbage til nederste linie og sætte det enstregede D an. Man skal blæse med ensartet styrke; og idet man vil åbne med 1.fingeren til det tostregede D, skubber man læberne og hagen samtidigt fremad til den anden linie: så vil man mærke, at det tostregede D sætter an af sig selv. Dette gentager man, indtil man har lært at føle, hvor langt man skal skubbe læberne og hagen frem. Ved D oktaven er det nemmest, fordi åbningen med førstefingeren i nogen grad letter det. Derefter prøver man det én tone højere, nemlig fra det enstregede E til det tostregede. Her skal læberne og hagen trækkes lidt mindre tilbage til nederste linie, og skubbes fremad til lidt over den anden linie. På denne måde, som er blevet vist i 11.§, gør man med alle toner, som har en oktav over sig. Eksemplet i tavle 2 fig.3 kan her tjene som mønster, og bruges til at komme igennem alle tonearter.

20.§

Det trestregede E er egentlig den højeste brugbare tone, som man altid kan få til at give an. Ved de øvrige endnu højere afhænger det af en særlig god ansats. Den, der har tynde og smalle læber, han vil have nemmere med højden. Med tykke læber, har man til gengæld en fordel i dybden.Men hvis man med sikkerhed kan finde dén passende bredde, som læberne skal forskubbes på mundhullet med, som de givne regler viser med linierne; så vil det ikke mere være svært at angive alle toner, såvel i højden som i dybden.

21.§

Det forstår sig altså af sig selv, at læberne, ved toner, som går trinvist op eller ned, kun bevæger sig lidt efter lidt; men ved springende noder, som nu springene medfører det, skal bevæge mere eller mindre: således at de til enhver tid til hver tone med sikkerhed rammer dét bestemte sted på mundhullet. Især skal man bemærke, at tonerne i den dybe oktav altid skal spilles kraftigere, end tonerne i den høje. Dette skal specielt iagttages i springende passager.

22.§
For at angive oktaverne er det altså ikke nødvendigt at forstærke luften. Men hvis man vil spille en tone stærkere eller svagere, om det er i højden eller dybden; så skal man bemærke, at hvis luften bliver kraftigere, og man trækker læberne tilbage fra dét sted, hvor de hører til til hver tone på mundhullet, så gør det tonen højere; en svagere luft, og fremadskyden af læberne derimod, gør tonen dybere. Hvis man derfor vil begynde en tone svagt og derefter lade tonens styrke vokse: så skal man til at begynde med trække læberne så meget tilbage, eller dreje fløjten udad, at tonen forbliver i samme stemning som de øvrige instrumenter. Hvis man blæser kraftigere, skubber man læberne fremad, eller drejer fløjten indad: i modsat fald ville tonen til at begynde med være for dyb og tilsidst for høj. Men vil man nu slutte den samme tone svagt igen: så skal man også trække læberne tilbage igen i passende forhold; eller dreje fløjten udad.

23.§
Fløjten har den naturfejl, at nogle med kryds angivne toner ikke er ganske rene, men at nogle af dem er lidt for dybe, nogle lidt for høje. For ved stemning af fløjten skal man se på, at i hovedsagen de naturlige toner bliver stemt rent i deres forhold til hinanden. Man skal altså, så vidt det er muligt, søge ved hjælp af ansatsen, og efter sit gehør, at spille de fejlagtige rent. Der er ganske vist allerede i forrige kapitel nævnt noget derom: men for at man kan vide, hvilke man mest skal passe på; så vil jeg her nævne dem.

En- og tostreget E med kryds; det en- og tostregede specielle Fis; på samme vis det tostregede Gis og As, er for høje. Derfor må man moderere luften, og dreje fløjten indad.

Det en- og tostregede almindelige Fis er for dybt; skal altså forhøjes ved udaddrejen eller forstærken af luften.

Det tostregede D og C med b foran er for dybe. Derfor må man dreje fløjten mærkbart udad.

Ved det dybe F, som er den svageste tone på fløjten, som på grund af en uundgåelig mangel i deres indre struktur på de fleste fløjter er for høj, må man dreje fløjten indad og skubbe overlæben en smule indad.

Hvis man i et stykke skiftevis spiller svagt og kraftigt; så må man i første tilfælde dreje fløjten så meget udad, og i sidste tilfælde så meget indad, som den svage blæsen fordyber, og den kraftige blæsen forhøjer.

24.§
Hvis man nu husker på alt dette; så vil man aldrig hverken spille for højt eller for dybt; tværtimod vil fløjten altid være ren; hvilket ikke kan ske uden dette. Og for så vidt som man gør sig ret bekendt i sit gehør med de store tertser, som skal svære lidt højt; så kan man ganske let få fat i disse fordele. [O.a. at de store tertser skal "svære lidt højt" er jo set udfra Quantz´ synspunkt. I de fleste tilfælde vil man - set udfra nutiden - sige, at de store tertser skal være mindre, end hvad vi er vant til. Den, der ved alt om cembalostemning eller emnet i det hele taget, kan springe afsnittet over; ellers her et kortfattet forsøg på en forklaring: i renæssance og tidlig barok brugtes middeltonestemningen (Mitteltönig, meantone), hvor kun 8 store tertser var rene (386 cent), selvfølgelig i de hyppigst brugte tonearter. Resten kunne være op til 42 cent for store (428 cent). Da man i barokken ønskede at udvide antallet af brugbare tonearter, blev man nødt til at gøre de rene

tertser lidt større, så man til gengæld kunne få flere af de andre gjort anvendelige. Problemet kan anskueliggøres ved at se på, at tre store tertser, som jo burde give en oktav (1200 cent), kun giver 1158 cent. Nu ønskede man normalt ikke at gå så radikalt til værks, at man gjorde allesammen ligestore (400 cent), som man har gjort i ligesvævende stemning (tertserne lyder ikke så godt f.eks. på et cembalo, hvor overtonerne er kraftige) - selvom den var kendt og i brug, Neidhard anbefaler den som nævnt ved hoffet, hvor alle mulige tonearter kunne forekomme - men der kom mange stemninger frem, hvor de forskellige tertser fik forskellige størrelser og placering. Så da jeg ikke formoder, at Quantz har været så avanceret, at han -udelukkende?- har brugt ligesvævende, men snarere én af de mange veltempererede stemninger -måske Silbermanns-, så gælder det, at de hyppigste tonearter har tertser, som ligger 2-10 cent tættere end i ligesvævende stemning, de fjerneste durtonearters tertstoner ligger til gengæld 2-8 cent fjenere fra hinanden end ligesvævende i dag. Med andre ord: spiller man i veltempereret stemning og i en almindelig toneart, så skal en store terts svæve 2-10 cent under, hvad der er normalt i dag, men godtnok 4 - 12 cent over den rene stemning, som Quantz nok sammenligner med. Se evt. kap.17, 6.afsnit om cembalo]

25.§

Med bevægelse fra brystet [: lungerne] kan man også hjælpe på fløjtens tone. Men det skal ikke ske med heftighed, altså sitrende; men derimod med sindighed. Gjorde man det modsatte, så ville tonen blive for brusende. En åbning af passende proportioner af tænderne og munden og udvidelse af struben, giver en fyldig, rund og mandig tone. En frem- og tilbagetrækning af læberne gør tonen samtidig svævende og behagelig. Man skal undgå i anden oktav at skubbe overlæben foran underlæben.

26.§

Endelig er der yderligere at bemærke, at hvis man vil moderere fløjten og spille noget svagere, som det kræves i Adagio, så skal man dække mundhullet en smule mere med læben, end det er blevet lært ovenfor. Men da fløjten herved bliver noget dybere: så er det netop nødvendigt, at man har en skrue på den prop, som befinder sig i hovedstykket; med hjælp af hvilken man, for at forhøje fløjten så meget, som det svagere spil og den større dækning af hullet udgør, kan trykke proppen en god knivsrygs bredde dybere ind i fløjten end dens normale stilling: se 10.,11.,12. paragraf i 1.kapitel. Herved bliver fløjten tilsvarende forkortet, og derfor højere: og man kan på sådan vis altid forblive i samme stemning som de øvrige instrumenter. [O.a. er det bare oversætteren, der har sin tvivl om, at det sker særlig hyppigt i dag, at proppens stilling ændres, når der skal spilles en Adagio?]

5.Kapitel

Om noderne, deres værdi, takten, pauserne og de øvrige musikalske tegn.

1.§

Hvordan noderne skrives på 5 tæt over hinanden anbragte horisontale linier; og hvilken nøgle, der anvendes foran disse til brug for fløjten, har jeg anvist i 3.kapitel og dennes 2.§. Jeg erindrer her yderligere i forbigående om, at der i det hele taget findes ni slags musikalske nøgler. Disse inddeles i 3 klasser, i G-nøglen, C-nøglen og F-nøglen. Den første af disse klasser gør, at linien, hvor en sådan står på, altid er det enstregede G: C-nøglen gør altid linien, hvor den står, til enstregede C: og

F-nøglen gør sin altid til lille f ["ustregede F"]. Ved fløjten har man egentlig altid kun brug for at kende klassen af G-nøgler. Der er to slags G-nøgler, nemlig den franske og den ovenfor anførte italienske nøgle. Den sidste kaldes også den almindelige violinnøgle. Den første står på den underste linie; og gælder hvad fløjten angår for det meste kun i sit land.[O.a. men ikke sjældent for altblokfløjten i F også i Tyskland]

2.§
Den, der vil gøre sig nærmere bekendt med de fire slags C-nøgler og de tre slags F-nøgler, som dels bruges til sangstemmernes noder, dels til andre instrumenters, men som på grund af transpositioner, ikke er ganske uklogt for en fløjtespiller at kende; han kan lære sådanne uden stort besvær enten fra mundtlig undervisning, eller fra andre bøger, som handler om begyndelsesgrundene i musik.

3.§
Formen og brugen af fortegn, ved hjælp af hvilke man kan skelne tonearterne fra hinanden, så snart de sættes i begyndelsen af systemet med de fem linier; har jeg ligeledes anvist i 3.kapitel, 3.§.

4.§
Der findes som bekendt to slags tonearter, den hårde og den bløde, hvilke man normalt kalder dur og mol. Mere nøjagtigt kunne man, som på latin, kalde dem den store og den lille toneart. Tonearten dur har den store terts i sin akkord, og tonearten mol den lille.

5.§
Hver durtone er lig med den moltone, som ligger en lille terts under den, hvad angår de toner, som forekommer i dens skala, og derfor også hvad angår fortegnene. F.eks. C-dur lig med a-mol; F-dur lig med d-mol; o.s.v. Man finder fortegnene til disse tonearter i tavle 2, fig.4. Grundtonerne til disse hårde og bløde tonearter, som er ens, står hele tiden over hinanden. Den øveste node er grundnoden for durtonen [: durtonearten], og den underste grundnoden for moltonen.

6.§
Hver hård toneart har i sin skala over sig den store sekund, den store terts, den ordentlige [: rene] kvart, den rene kvint, den store sekst og den store septim, regnet fra grundtonen. Hver blød toneart har i sin skala over sig den store sekund, den lille terts, den ordentlige kvart, den rene kvint, den lille sekst og den lille septim, regnet fra grundtonen. Ved C-dur og a-mol ligger alle disse toner i den diatoniske skala: men ikke ved de øvrige tonearter. Derfor må der ved hver toneart skrives enten så mange krydser eller så mange b-er, som er nødvendigt for at danne de påtænkte tonearter. Fra C-dur og a-mol til Ges-dur og es-mol blive toneartene, som hele tiden ligger en kvart over hver forrige toneart, og som, ligesom en toneart beliggende en kvart under, enten er hård eller blød [dur eller mol], hele tiden forøget med et b i sine fortegn: og fra C-dur og a-mol til Fis-dur og dis-mol får de tonearter, som ligger en kvint over de forrige, hele tiden et kryds mere end de forrige. Man kan se afbildning deraf tavle 2, fig.4. [O.a. tilføjelsen med "ligesom en toneart beliggende en kvart under" virker lidt kryptisk; med det er jo klart nok, at Q. beskriver kvartcirklen og kvintcirklen med hhv. b- og kryds-forøgelse i såvel dur som mol]

7.§
I forrige tider, da man sammensatte tonearternes skalaer af lutter diatononiske toner, og derfor ved mange bløde tonearter måtte have seksten stor; ved andre igen sekunden lille, som f.eks. ved den

doriske og den frygiske toneart: d-mol og e-mol; da man yderligere transponerede tonearterne én eller flere toner, og bibeholdt deres skala: så følger deraf, at der undertiden blev skrevet et kryds undertiden et b mindre, end hvad der nu er normalt; og at yderligere ingen, på nær jonisk og æolisk toneart, C-dur og a-mol, såvel i sig selv, som hvis de blev transponeret, blev i overensstemmelse med vores tonearter i dag. Hvis man på denne måde ville efterligne, som nogle komponister for endnu ikke så længe siden har gjort det, at skrive gamle fortegn, samtidig med modulationer indrettet på moderne vis; så ville man gøre sig unødigt besvær ved at skrive det; fordi man måtte skrive b-er og krydser bagefter specielt, for hver node, hvor det var nødvendigt. [Det ses jævnligt at f.eks. f-mol noteres med kun 3 faste b-er. O.a.]

8.§

Hvis man nemt vil kunne huske nodernes værdier, som de ses forestillet i tavle 2, fig.6; så skal man forestille sig den runde, hvide node uden en hals som en hel, som i almindelig lige takt gælder en hel takt, se fig.6 (a). En hvid node med en hals, hvoraf der går to på en takt, skal man forestille sig som halvdelen af denne hele, se (b). En sort uden tværstreg, som man kalder en fjerdedel, og som der går fire af på en takt, som en fjerdedel af denne hele, se (c). Ved de øvrige, som: ottenddele, se (d), sekstenddedele, se (e), toogtredivedele, se (f), viser navnet allerede, hvor stor en del af den hele de udgør; og at én, sådan som de her følger efter hinanden, hele tiden udgør halvdelen af den forrige, og altså efter sin værdi, er endnu en gang mindre. Man plejer også at benævne dem efter tværstregerne, som de er forsynet med, at kalde dem én- to- og tre-bjælkede noder. [O.a. "geschwänzte" - kunne også være "-fanede" noder, altså enkeltvis, hvis det skulle være] Hver af tværstregerne forøger noderne i en takt til endnu engang så mange, og gør derfor deres varighed endnu engang så hurtige. Endnu hurtigere noder er derfor de fire- og fem-bjælkede; men disse forekommer aldrig i stort antal. Når der følger adskillige fanede noder efter hinanden, så bliver sådanne streget sammen til to, fire eller otte: hvilket man så kalder figurer. Se tavle 2, fig.6 (d) (e) (f).

9.§

Hvis der står et punkt bagved en node, så gælder denne yderligere halvt så meget som den forrige, eller ligeså meget som den følgende node. Se tab.2 fig.7.

10.§

Pauserne, som forekommer i stedet for noderne, betyder, at man skal være stille så længe, som hver af dem gælder, efter deres tempo. Værdien er som følger: en tyk streg, som berører rummet mellem 3 linier, gælder 4 takter, som noderne nedenunder viser, se tavle 2 fig 9 (a). En tyk streg mellem to linier gælder to takter; se (b). En tyk streg under en linie gælder en hel takt, se (c). Den, som står over en linie, gælder en halv takt, se (d). De øvrige pauser, se (e), gælder så meget, som de derunder stående noder, nemlig: fjerdedele, ottendedele, sekstendedele og toogtredivetedele. Bag denne sidste slags pauser plejer man undertiden at sætte punkter, hvilke, ligesom ved noderne, gælder halvt så meget som de forudgående pauser, se (f). Dette sker for det meste blot af bekvemmelighed for ikke at sætte to pauser efter hinanden. En generalpause eller fermat eller et hviletegn er det, hvis der over en pause står en halv cirkel med et punkt nedenunder. Her står alle stemmer stille efter behag; uden at binde sig til taktens regler. Se (g). Man kan se desangående i 17.kapitel, 7.afsnit, 43.§.

11.§
Den rigtige afmåling og inddeling i langsomme og hurtige noder hedder TAKTEN: (la mesure), hvorimod tempoet (le mouvement) udgør lovene for den langsomme og hurtige bevæglese af takten.

12.§
Takten er på to forskellige måder: LIGE eller ULIGE. Den lige lader sig igen dele op i ens dele; men ved den ulige er delingen ulige. Den ulige plejer man normalt at kalde TRIPPELTAKT [tredelt takt]. Når en takt er slut, plejer man, når man skriver, at sætte en VERTIKALSTREG: altså udgør det antal noder, som befinder sig mellem to af disse streger, efter takttegnet, som står i begyndelsen af stykket efter fortegnene, en takt, af hvilken art den så ellers er, se tavle 2, fig.6.

13.§
Den lige takt består igen af to: firefjerdedelstakt og tofjerdedelstakt. Firefjerdedelstakten, som man også kalder den ALMINDELIGE LIGE, eller simple takt [den "schlechten Takt"], anføres ved et stort C ved begyndelsen af et stykke: tofjerdedelstakten derimod med 2/4 [O.a. Quantz skriver det som almindeligt med brøk med vandret streg, hvad jeg ikke kan på mit tastatur]. Ved firefjerdedelstakten skal det bemærkes, at når der går en streg gennem C-et, som det ses i tavle 2, fig.10, så betyder en sådan streg, at noderne så at sige får en anden værdi og skal spilles dobbelt så hurtigt som ellers, når C-et ingen streg har igennem. Man kalder denne taktart: ALLA-BREVE eller ALLA CAPELLA. Men da mange af uvidenhed begår fejl ved nævnte taktart: så rådes enhver til at gøre sig godt bekendt med denne forskel. For denne taktart er mere almindelig i tidens galante stil, end den har været i forrige tider.

14.§
Trippeltakten er af forskellig slags, som cifrene, som her er sat over hinanden, viser det: 3/1 [vandret brøkstreg, som de øvrige også] trehele; 3/2 trehalve; 3/4 trefjerdele; 6/4 seksfjerdedele; 3/8 treottendedele; 6/8 [korrigeret trykfejl! der står faktisk 9/8] seksottendedele; 9/8 niottendedele; 12/8 tolvottendedele o.s.v.

15.§
Der findes en slags figurer, hvor tre noder af ens værdi bjælkes sammen, og derfor ligner trippeltakt; men de forekommer i såvel lige som ulige taktart. Man kalder disse figurer: TRIOLER. Her udgør tre enbjælkede noder en fjerdedel, se tavle 2, fig.7 (l);

tre tobjælkede en ottendedel, se (m); tre trebjælkede en sekstendedel, se (n); som noderne ovenover viser det. Man plejer også ofte, til overflod, at sætte tallet 3 ovenover; som det ses ved (l).

16.§
Da jeg nu har vist nodernes og pausernes værdi, og ligeledes de forskellige taktarter; så bliver det yderligere nødvendigt at vise, hvordan hver node og pause skal inddeles passende i takten, og hvordan man let kan lære dette. De fleste anser sådan noget for let, og tror, at man lærer det efterhånden med øvelsen. Men da mange, som har givet sig af med det i lang tid, stadig begår fejl i det, så følger deraf, at det ikke kan være en af de letteste ting i musikken. Denne erkendelse er vigtig, for at foredrage et stykke velklingende: og dén som ikke i tide får opnået det med de rigtige grundsætninger, han forbliver i en bestandig uvished: og bliver ofte forstyrret af småting, som forekommer dagligt for ham. Det skal ikke benægtes, at en mundtlig undervisning, hvis den er

grundig, tjener én bedre, end en skriftlig anvisning. Men da også mange, som skal undervise andre, på dette punkt kunne mangle den rigtige måde at lære det på: så vil jeg her vise en metode.

17.§

[O.a. Denne § indeholder nok Quantz´ ringeste pædagogiske idé! Det befordrer en firkantet mekanisk taktrytme, og rigtig mange kommer aldrig fri af det, og for tilhøreren ser det latterligt ud - allermorsomst naturligvis, når musikerne ikke er enige om fodbevægelserne - og endelig kan man undertiden ligefrem høre trampene i gulvet!! Men selvfølgelig er det bedre, end at der skal tælles højt! Professionelle bør naturligvis ikke benytte sig af det, selvom det vitterlig ses af og til.]

Man skal først vænne sig til at lave ensartede slag med spidsen af foden, hvorved man kan tage pulsslaget ved hånden til rettesnor. Derefter deler man den almindelige lige, eller firefjerdedelstakten udfra pulsslaget ind i ottendedele med foden. Ved det første slag sætter man den hvide node uden hals, se tavle 2, fig.6 (a), an med tungen, og holder tonen så længe, indtil man i tanker har talt efter fodens slag 1,2,3,4,5,6,7,8: således får denne takt sin passende tid. Man fortsætter på denne måde med at slå med foden, og tæller ved den første hvide node med en hals, se (b), 1,2,3,4; ved den anden ligeledes: 1,2,3,4: så vil det også med disse to halve takter komme til at passe. Ved fjerdedelene, se (c), kommer to slag på hver node. Ved ottendedelene, se (d), kommer der ét slag på hver node. Ved sekstendedelene, se (e), kommer der to noder på ét slag: og hvis man tæller såvel fodens løft som fodens nedslag; så inddeler det således fuldstændig sekstendedelene. Ved toogtredivedelene, se (f), kommer der to noder på nedslaget og to ved løftet.

18.§

Denne inddeling i otte slag kan benyttes som en regel i alle langsomme stykker, sådan som tempoet kræver det. Men i hurtige stykker kan man inddele den almindelige lige takt i fire dele, hvor så nedslaget og løftet af foden udgør ottendedele; men trippeltakten i tre dele.

19.§

I allabrevetakt får de halve takter ligeså meget tid, som fjerdedelene har i den almindelige lige takt; og fjerdedelene ligeså meget, som ottendedelene indtager i den almindelige takt: altså bliver kun de halve takter markeret med foden.

20.§

Den hvide node med punktet, se tavle 2, fig.7 (a), får seks slag med foden; og den derpå følgende sorte node to slag. Den sorte node med punktet, se (b), får tre slag, og den følgende kun ét slag.

21.§

Ved ottendedelene, sekstendedelene og toogtredivedelene med punkter, se (c),(d),(e), afviger man p.gr.a. livligheden, som disse noder skal udtrykke, fra den almindelige regel. Herved skal der især bemærkes: at noden efter punktet ved (c) og (d), skal spilles ligeså kort, som ved (e); om det så er i langsomt eller hurtigt tempo. Heraf følger, at disse noder med punkter ved (c) næsten får tiden for en hel fjerdedel; og de ved (d) tiden for en ottendedel: fordi man egentlig ikke kan bestemme tiden for den korte node efter punktet særlig præcist. [O.a. Disse overpunkteringer, som jo vel at mærke ønskes i både langsomt og hurtigt tempo, bliver i vore dages barokspil, efter min opfattelse, alt for ofte ignoreret og erstattet af de noterede nodeværdier. Det er synd, da den rigtige udførelse giver en spændstighed og livlighed, som er væsentlig. Bemærk at korte toner efter pauser faktisk også skal behandles på samme måde!] For at begribe dette bedre, skal man spille de underste noder ved (f) og

(g) langsomt, dog hvert eksempel efter sit passende tempo, nemlig dét ved (d) dobbelt så hurtigt som det forudgående ved (c); og dét ved (e) dobbelt så hurtigt som dét ved (d): og i tankerne forestille sig de øverste noder med punkter. Bagefter gør man dette omvendt; spiller de øverste noder; og holder hver af noderne med punktet så længe, indtil tiden for den underste node med punkterne er gået. Noderne med [O.a.: efter!] punkterne gør man ligeså korte, som den firebjælkede node, som befinder sig nedenunder, kræver det. På denne måde vil man se, at den øverste node med punkterne ved (f) får tid af tre sekstendedele og en toogtredivtedel med et punkt: og at noderne ved (g) får tid af en sekstendedel og en punkteret toogtredivtedel; men at dén ved (h), fordi der står to punkter ved de underste noder, og at de følgende noder har endnu en bjælke, kun får tiden af en toogtredivtedel foruden halvandet punkt [O.a. halvandet punkt er selvfølgelig ikke muligt; der er ment to punkter, hvor den sidste jo har den halve værdi af første punkt]

22.§

Denne regel skal ligeledes iagttages, hvis der i en stemme er trioler, mod hvilke de andre stemmer har punkterede noder, se (i). Man skal efter dette, ikke anslå den korte node efter punktet med den tredie node i triolen, men først efter denne. I modsat fald ville sådan noget lyde magen til seksottendedelstakten eller tolvottendelstakten (k). Men begge slags skal være meget forskellige: idet en énbjælket triol udgør en fjerdedel; en tobjælket en ottendedel, og en trebjælket en sekstendedel: sådan som de derover stående enkelte noder ved (l), (m) og (n) viser det: Hvorimod i seksottendedelstakt og tolvottendedelstakt tre énbjælkede noder udgør en fjerdedel og en ottendedel, se (k). Hvis man nu ville spille disse punkterede noder, blandt trioler, efter deres noterede værdi [O.a. NB hvis man altså blot spiller punkteret, men ikke overpunkteret!]: så ville udtrykket deraf ikke være brillant og prægtigt, men meget mat og enfoldigt. [O.a. Det er i denne forbindelse ikke uvæsentligt at bemærke, at Carl Philipp Emanuel Bach i sin "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" fra 1753, altså blot et år efter Quantz´ bog, behandler samme figurer sådan, at en punkteret figur med efterfølgende kortere node, som f.eks. 8.del.med punkt + 16.del, simpelthen omtolkes til en triol med 1/4 + 1/8. C.P.E.Bach skriver i 3.kap. §27: "Siden den hyppige brug af trioler i den enkle takt eller firefjerdedelstakt, ligeledes i to- og trefjerdedelstakt, finder man mange stykker, som i stedet for disse taktarter, ofte mere bekvemt kunne noteres i tolv-, ni- eller seks-ottendedelstakt. Man deler så noderne ved (tavle 6) fig.12 ind, som man ser dér, på grund af den anden stemme." [med føromtalte trioldannelse] "Herved undgås efterslaget, som ofte er ubehageligt, og under alle omstændigheder falder svært." Når C.Ph.E. Bach og Quantz er så helt uenige om disse figurer, så skyldes det nok, at Quantz beskriver den ældre praksis i højbarokken, C.Ph.E.Bach praksis i den galante stil. Musikskribenter -og dermed musikere- er derfor også uenige om, hvilken betydning, dette har for J.S.Bachs musik; nogle anser sønnen for at gengive faderens mening; det tror jeg ikke. Se eksempelvis 5.Brandenburgkoncert 3.sats, som jeg tror, skal spilles overpunkteret! Ellers havde det været nemmere at notere satsen i 6/8!]

23.§

Med noderne i fig.8, hvor punktet står efter den anden node, har det, hvad angår punktets længde og den korte varighed af den første node, en lighed med de ovennævnte punkterede noder. De står bare omvendt. Noderne D og C ved (a) skal være ligeså korte, som de ved (c), ligegyldigt om det er i langsomt eller hurtigt tempo. De to hurtige noder ved (b) og (d) behandles på samme måde; her får to noder ikke mere tid, end før én fik. Ved (e) og (f) bliver noderne efter punkterne spillet ligeså hurtigt og præcipitant [forhastet, overilet O.a.], som dé før punkterne, ved (b) og (d). Jo kortere man

gør de første noder ved (a), (b), (c), (d): jo livligere og frækkere er udtrykket. Jo længere man derimod holder punkterne ved (e) og (f): jo mere indsmigrende og behagelige lyder denne slags noder.

24.§

Om pauserne er allerede nævnt, at man tier stille, dér hvor de står, så længe, som deres værdis tid kræver. Om én eller flere takter er det ikke nødvendigt at forklare, fordi man bare skal rette sig efter taktslaget. Se fig.9 (a), (b), (c). Men hvis man skal pausere i en halv takt; så tæller man, som til en hvid node, efter fodens slag: 1,2,3,4 og sætter med femte slag den følgende node an, se (h). Ved en fjerdedel tæller man: 1,2 og sætter med tredie slag den følgende node an, se (i). Ved en ottendedel siger man: 1 og sætter noden an med det andet slag, se (k). Ved en sekstendedel siger man også: 1 og sætter tonen an med løftet af foden, se (l). Ved en toogtredivetedel siger man også: 1. Men da der her kommer to noder i nedslaget og to ved løftet af foden; så må noden efter pausen blive sat an endnu i nedslaget. Se (m).

25.§

Hvis man nu har øvet sig nok i langsomt tempo på denne måde; så skal man spille disse eksempler hele tiden en smule hurtigere, indtil man har nået nogen færdighed, så man kan foretage sig noget mere.Til slut vil inddelingen af noderne blive så velkendt for én, at man helt og aldeles vil kunne undvære at slå takten med foden.

26.§

En præcis og sikker bestemmelse af de forskellige slags tempi finder man i 17.kap. dets 7.afsnit fra 45. til 59.§.

27.§

Der findes forskellige arter af GENTAGELSESTEGN. Hvis der står to lige streger ved siden af hinanden uden punkt, se fig.5 (b); så betyder de, at stykket ganske vist består af to stykker, og at den første del af det skal gentages; men ikke før end at hele stykket er spillet fra begyndelsen til slutningen. Derefter bliver den første del gentaget endnu engang til de to streger, eller, hvilket kommer ud på ét, indtil den forudgående node, over hvilken der står en halvcirkel med et punkt, se (a). Ved sådanne stykker skriver man ved slutningen af anden del: DA CAPO. Hvis der bagved en streg står fire punkter, se (c), så betyder de, at de følgende noder, derfra og til en anden streg, som har punkterne foran sig, skal gentages. Man plejer nok også, over sådanne noder, som skal gentages, at skrive det lille ord; bis. Hvis der på hver side af to streger står to punkter, se (d), så betyder de, at stykket består af to dele; og at hver del skal gentages to gange [O.a. m.a.o. SPILLES to gange, GENTAGES én gang!]. Men hvis der til sidst står én eller to halvcirkler med punkter, se (e), så betyder de, at stykket slutter dér. Tegnet på E, se (f), hedder custos, og viser det sted, hvor den første node på de følgende 5 linier står.

6.Kapitel

Om brugen af tungen, når man spiller på fløjten.

1.§

Tungen er egentlig det middel, hvorved tonen på fløjten kan foredrages livligt. Den er højst nødvendig for den musikalske udtale; og udfører netop dét, som buestrøget gør for violinspillet. Den ene fløjtespiller adskiller sig fra den anden derved: at man, hvis forskellige skiftevis spiller ét stykke, ofte næppe kan genkende dette, på grund af de forskellige foredrag. Dette hidrører så for det meste fra den rette eller forkerte brug af tungen. Det er sandt, at også meget afhænger af fingrene. De er ikke kun nødvendige for at fastlægge højden eller dybden af enhver tone, og at adskille tonerne fra hinanden; men også for at give hver node sin passende tid. Men de kan dog ikke være så behjælpelige med livligheden i foredraget, som tungen er. For denne skal i alle stykker oplive lidenskabernes udtryk, om det så er prægtigt eller sørgmodigt, lystigt eller behageligt, eller hvordan det måtte være.

2.§

For nu ved hjælp af tungen og den luft, som stødes ud dermed, for at bringe fløjtens tone rigtig til ansats, må man, alt efter de noder, der skal spilles, ligesom udtale visse stavelser, mens man blæser. Disse stavelser er tre forskellige. Den ene er TI eller DI; den næste: TIRÍ; og den tredie DID´ LL. Den sidste slags plejer man at kalde DOBBELTTUNGE, som man kalder den første slags ENKELTTUNGE. Hver slags, såvel hvordan den læres, som hvordan den bruges, skal behandles i et særligt afsnit. Og fordi tungens brug på oboen og fagotten har meget fælles med brugen på fløjten; så vil jeg i et tillæg, til nytte for dem, som spiller de nævnte instrumenter, vise, hvordan de skal benytte tungen dertil, og hvad de ellers særligt skal bemærke.

6.Kapitels 1.afsnit

Om brugen af tungen med stavelsen: ti eller di.

1.§

Da nogle noder skal sættes an hårdt, andre derimod blødt: så skal man lægge mærke til, at ved korte, ens, livlige og hurtige noder, bliver der brugt TI. Ved langsomme, måske nok også lystige, dog samtidigt behagelige og bårne melodier derimod, skal man bruge DI. I Adagio bruger man altid DI; bortset fra ved punkterede noder, hvor TI er nødvendigt. De, som er vant til øvresaksisk dialekt, skal her tage sig særligt i agt, for ikke at bytte om på T og D.

2.§

Man kalder TI for et tungestød. For at foretage dette, skal man trykke tungen fast mod begge sider af ganen og lægge tungespidsen krum opad og foran nær ved tænderne: så luften bliver opholdt eller spændt. Når nu tonen skal sættes an; så trækker man blot tungespidsen foran væk fra ganen; men den bagerste del af tungen forbliver mod ganen: og ved denne vækdragen sker stødet fra den opholdte luft; men ikke ved stødet fra selve tungen, som mange fejlagtigt tror.

3.§
Nogle har den måde at gøre det på, at de sætter tungen mellem læberne, og laver stødet ved at trække denne tilbage. Det anser jeg for forkert. For derved forhindres, særlig i dybden, den fyldige, runde og mandige tone: og tungen bliver også nødt til at foretage en alt for lang bevægelse, frem eller tilbage; hvilket er en hindring for hastigheden.

4.§
For at kunne give hver tone fra dybden og til højden sit passende udtryk, må man gøre med tungestødet ligesom med læberne og hagen, nemlig: når man spiller fra den dybeste tone og tonerne i rækkefølge op til de høje, så må man ved den dybeste sætte tungen en god tommelfingers bredde tilbage fra tænderne krumt mod ganen.; holde munden videt bredt ud; og ved hver højere tone hele tiden støde med tungen en smule mere fremad mod ganen; og ligeledes trykke munden stadigt tættere sammen. Dette fortsætter man indtil det højeste H, hvorved tungen kommer ganske nær ved tænderne. Men fra det højeste C skal man støde ikke krumt, men lige, med tungen mellem tænderne mod læberne. Man kan forsøge det modsatte, at trække tungen langt tilbage ved den højeste tone; eller at støde med tungen mellem tænderne ved den dybeste tone: så vil man finde, at højden klinger sjusket, og heller ikke sætter godt an; og at dybden derimod bliver svag og tynd.

5.§
Vil man gøre noderne meget korte; så skal man bruge TI, da tungespidsen straks igen skal springe tilbage mod ganen; for påny at spænde luften. Man kan bedst mærke dette, hvis man, uden at blæse, udtaler nogle ti ti ti ti hurtigt efter hinanden.

6.§
Ved langsomme og bårne (nourissante) noder må stødet ikke være hårdt: hvorfor man altid bruger DI i stedet for TI. Hertil skal bemærkes, at tungespidsen ved TI straks igen springer til ganen; hvorimod denne ved DI skal forblive frit i munden; så luften ikke bliver forhindret i at vedligeholde tonen.

7.§
Hvis ottendedele i Allegro består af spring, så skal de have TI. Men hvis der følger andre noder efter, som går trinvist opad eller nedad; om de så består af ottendedele, fjerdedele eller hvide noder: så bruges der DI, se tavle 3 fig.1. Hvis der står streger over fjerdedelene: så forbliver det TI, se tavle 3 fig.2. Hvis der er et forslag til en node, så bliver den stødt med præcis den samme slags tunge, som de forudgående noder; om de så har været hårde eller bløde. Se tavle 3 fig.3 og 4.

8.§
Det er en almen regel, at der mellem forslaget og noden, som kommer før dette, skal være en lille adskillelse ["Unterschied"]; især, hvis begge noder er den samme tone; sådan at man tydeligt kan høre forslaget. Tungen skal altså efter ansats af den forudgående node straks igen springe til ganen; hvorved luften bliver opholdt, noden kortere og forslaget altså tydeligere.

9.§
Ved hurtige passager har enkelttungen ingen god virkning, fordi noderne derved alle bliver ens; hvor de dog, ifølge den gode smag, skal være noget forskellige. Se 11.kapitel 11.§ [O.a. vel 12.§!

NB! væsentligt indhold]. Man kan så betjene sig af de to andre slags tungebrug, nemlig TIRÍ til punkterede noder og til passager af moderat hastighed; men af DID´LL til meget hurtige passager.

10.§
Ikke alle noder må stødes med tungen: men hvis der derimod står en bue over to eller flere noder; så skal man sløjfe disse. Læg derfor mærke til, at kun den node, hvor buen begynder, skal sættes an; men de øvige, som befinder sig under buen, skal sløjfes til de øvrige; hvorved tungen ikke har noget at gøre imens. Der bruges også normalt ved sløjfede noder ikke TI men DI, se tavle 3 fig.5. Men står der en streg over noden foran buen; så får såvel denne som også den følgende: TI, se fig.6. Hvis buen begynder ved den anden node, og dén i nedslaget er sløjfet til dén i opslaget; så spiller man disse, som det ses ved fig.7. Men hvis dette sker i hurtigt tempo; så bruger man TI i stedet for DI.

11.§
Hvis der står en bue over noder, der er den samme tone, se fig.8; så skal disse udtrykkes med åndedrættet, med bevægelse af brystet. Men hvis der over sådanne noder samtidig står punkter, se fig.9; så skal disse noder udtrykkes meget skarpere, og, så at sige, stødes med brystet.

12.§
Det er ikke ordentligt muligt fuldstændigt med ord, at fastlægge, hverken forskellen mellem TI og DI, hvoraf dog ellers lidenskabernes udtryk i nogen grad afhænger, eller tungestødets mange forskellige måder. I mellemtiden vil dog egne overvejelser overbevise enhver om, at sådan som der mellem sort og hvid også befinder sig forskellige mellemfarver; ligeledes også skal finde mere end én grad af moderation sted mellem hårdt og blødt. Derfor kan man også udtrykke TI og DI på mange måder med tungen. Det afhænger kun af, at man søger at gøre tungen smidig nok til, at kunne støde noderne, alt efter deres beskaffenhed, snart hårdere, snart blødere: hvilket opnås såvel ved at trække tungen hurtigere eller langsommere væk fra ganen; som ved den kraftigere eller svagere blæsen af luften.

13.§
Et sted med megen plads, hvor der er genlyd, og hvor tilhørerne er langt væk, skal man i det hele taget markere tonerne mere og skarpere med tungen, end hvor der er lidt plads; især hvis nogle noder forekommer på samme tone: ellers lyder de, som om de kun er blevet åndet med brystet.

6.Kapitels 2.afsnit

Om brugen af tungen med det lille ord TIRÍ.

1.§
Denne måde gør god nytte ved passager af moderat hastighed: især fordi de hurtigste noder altid skal spilles noget uens. Se 11.kapitel 11.§ [O.a. 12.§].

2.§
Hvordan stavelsen TI skal udtrykkes med tungen, har jeg allerede vist i forrige afsnit. Til dét,det her handler om, kommer RÍ dertil. Man må søge at udtale bogstavet R rigtig skarpt. Det har for hørelsen

netop samme virkning, som hvis man ved enkelttungen bruger DI: selvom det ikke forekommer den, der selv spiller, sådan.

3.§
Ved noder med punkter er dette TIRÍ uundværligt; for det udtrykker de punkterede noder langt skarpere og livligere end nogen anden art af tungebrug formår.

4.§
Ved dette lille ord TIRÍ falder betoningen på den sidste stavelse; TI er kort, RÍ er langt. RÍ skal altså altid bruges på noden på nedslaget: men TI på noden på opslaget. RÍ kommer altså ved fire sekstendedele altid på den første og den tredie; men TI på den anden og den fjerde node.

5.§
Men da man aldrig kan begynde med RÍ; så må man støde de første to noder med TI. Ved de øvrige af denne slags noder fortsætter man med TIRÍ, indtil der sker en ændring, enten i noder eller ved pauser. Følgende eksempler vil vise, hvordan denne slags noder skal udtales med tungen, se tavle 3 fig.10, 11 og 12. Hvis der i stedet for den første node står en pause, som det ses ved det sidste af disse eksempler, så fortsætter man med TIRÍ. Men da punkterne her ophører ved den anden fjerdedel, og de to trebjælkede noder E, F, kommer på opslag: så har hver af dem TI. Det følgende G i nedslag har RÍ; og da denne ikke har et punkt ved siden af, og altså er lige med F: så får den følgende med punktet TI i stedet for RÍ.

6.§
I trippeltakt forholder det sig ligesådan, se tavle 3, fig.13 og 14. Hvis en figur i 3/4, 3/8, 6/8, 9/8 eller 12/8 [O.a. alle noteres med vandret brøkstreg] med tre noder, har den første med et punkt efter sig, sådan som det forekommer i Giguer: så har de første to noder TI og den sidste RÍ, se tavle 3, fig. 15,16,17 og 18.

7.§
Ved noder uden punkt kan DI bruges i stedet for TI. For i passager tillader hastigheden ikke at udtale TI: yderligere ville det lyde ubehageligt: og endelig ville noderne også blive alt for forskellige. Dog får den første altid TI, og de øvrige DIRÍ. Hvis der efter sekstendedele følger springende ottendedele; så har man brug for TI; og ved sådanne, som går trinvist, DI; se fig.19 og 20.

8.§
Hvis det kræves, at passagerne blev spillet hurtigere, end man kan udtale DIRÍ: så må man enten sløjfe [spille legato.O.a.] den tredie og fjerde, eller den første og anden, se fig.21 og 22. Den sidste måde, hvor den første og fjerde node har TI, men den tredie har RÍ skal prises mest: fordi man kan bruge denne måde ved forskellige slags passager, såvel i springende som gående noder. Ved at sløjfe den anden node får tungen også hvilet sig; og kan derfor udholde længere uden at blive træt: hvor den derimod ved den måde, hvor man hele tiden forsætter DIRI, snart bliver træt, og bliver forhindret i [at opretholde] hastigheden. Man kan hertil se eksempler i tavle 3, fig. 23, 24, 25, 25, 26, 27, 28, 29.

9.§
Den sidste måde ved fig.29 er den mest bekvemme ved hastighed i trippeltakt, dog må man i det hele taget indrette sig efter de springende noder. Hvis der efter en node følger to hurtigere; så kan de to første få DI og den tredie RI. Ligesådan forholder det sig med tre ens ottendedele, eller trioler. Se tavle 3, fig. 30, 31, 32, 33 og 34.

6.Kapitels 3.afsnit.

Om brugen af tungen med det lille ord DID´LL, eller den såkaldte dobbelttunge.

1.§
Dobbelttungen bliver kun brugt til de allerhurtigste passager. Så let som den vel mundtligt kan vises, såvel som kan forstås med gehøret: så svært er det, at belære det skriftligt. Det lille ord DID´LL, som man udtaler i den forbindelse, skulle bestå af to stavelser. Men i den anden er der ingen selvlyde: altså kan den hverken kaldes DIDEL eller DILI, men kun DID´LL; hvor man undertrykker selvlyden, som skulle stå i anden stavelse. Men dette D´LL kan ikke udtales med tungespidsen, som DI.

2.§
Hvordan DI sulle laves, har jeg vist i første afsnit af dette kapitel. Jeg henviser altså dertil. Hvis man nu vil udtale DID´LL; så siger man først DI: og idet tungespidsen springer frem til ganen, så trække man hurtigt midten af tungen, i begge sider, en lille smule nedad fra ganen: således at luften, i begge sider, går ud på tværs mellem tænderne. Denne trækken-væk vil altså give stødet fra den anden stavelse D´LL; hvilket man imidlertid aldrig formår at udtale alene, uden det forudgående DI. Man udtaler herefter dette DID´LL nogle gange efter hinanden; så vil man bedre høre, hvordan det skal lyde, end jeg kan udtrykke det skriftligt.

3.§
I brugen er DID´LL det modsatte af TIRÍ. For ligesom betoningen ved TIRÍ ligger på anden stavelse; så falder denne ved DID´LL på den første, og kommer altid på noden på nedslaget eller den såkaldte GODE NODE.

4.§
Hvis man vil lære at bruge dette DID´LL; så er det nødvendigt, at man til at begynde med spiller nogle noder på den samme tone; uden bevægelse af fingrene; og det skal være i midten af skalaerne; for denne tungemåde vil til at begynde med være noget forhindrende for tonen eller ansatsen. Følgende noder kan man benytte sig af til at begynde med: og mens man blæser, udtales DID´LL sådan, som det står under noderne, se tavle 4, fig.1. Dette eksempel øver man, indtil man kan gøre det tydeligt gennem alle toner. Herefter sætter man endnu et par noder til, se tab.4, fig.2. Og når man har fået øvet dem rigtig godt; så tager man nogle noder trinvist, se fig. 3, 4, 5 og 6.

5.§
Her må man passe godt på, at tungen ikke kommer hurtigere end fingrene: hvilket i begyndelse ofte plejer at ske. Man skal mere søge, altid at standse den første tone med DI lidt, men at gøre den anden med D´LL noget kortere. For ved den hurtige væk-trækken af tungen, får D´LL et skarpere stød.

6.§
Jeg håber, at de ovenstående eksempler vil være tilstrækkelige, til at lære denne tunge. De følgende skal vise, hvordan man kan betjene sig deraf ved alle mulige passager.

7.§
Hvis passagerne har samme gyldighed af noderne [ens nodeværdier. O.a.], og vedvarer uden store spring: så får den første node i nedslaget altid DI, og nr.2 D´LL, osv. som fig.7 viser.

8.§
Står der i stedet for den første node en pause: så må de to første derpå følgende noder stødes an med TI. De øvrige antager igen DI, se fig.8.

9.§
Står de første to noder på den samme tone; så bliver de første tre stødt med TI; men er det de to sidste; så bliver den tredie stødt med DI, og den fjerde med TI, se fig.9 og 10.

10.§
Foretager den sidste node et spring opad; så kan denne også stødes med TI, se fig.11.

11.§
Hvis den første af de hurtige noder er bundet til en forudgående lang, eller hvis der i stedet for står et punkt, så må man ånde denne med brystet, og i stedet for at sige DI, så sige HI, se fig.12 og 13. Men man kan også støde de to noder efter punktet med TI, se fig.14.

12.§
I de følgende eksempler vil jeg forsøge, at anføre de nødvendigste af de passager, hvor der kræves en ændring af tungen. Man da det er umuligt her at skrive alle forefaldende passager; så må jeg overlade det øvrige til enhvers egen eftertænksomhed.

13.§
Af eksemplerne fra den 4.tavles 15.-24.figur og den 5.tavles 1.-11. figur kan man se, at enten de store spring i højden eller dybden, eller pauserne, eller hvis to noder står på den samme tone, hvor gentagelsen af TI er nødvendig, er årsag til forandring af tungen.

14.§
Ved tre ens noder, om de så forekommer som trioler, eller som seksottendedelstakt, eller de lignende taktarter, kan man lægge mærke til, at de to første noder altid får DID´LL og den tredie DI: uanset hvordan så intervallerne er; se tavle 5, fig. 12 og 13. Men hvis anden node gør et meget stort spring ned i dybden; så bliver man nødt til at give den første DI, og de to sidste DID´LL, se fig.14. Hvis der i stedet for den første node står en pause, så giver man de to følgende noder: DID´LL, se fig.15.

15.§
Den første node i enhver figur, om den så består af tre, fire eller seks noder, skal man altid holde en smule: for at få tungen i overensstemmende bevægelse med fingrene; så hver node får sit passende tempo.

16.§
De hurtige noder, som forekommer som fire eller flere på den samme tone, tjener som prøve på, om man kan udøve dobbelttungen rigtigt, det vil sige, om anden node bliver stødt ligeså skarpt som den første. Hvis det stadig ikke er i orden; så kan man heller ikke foredrage de rullende passager brillant og livligt nok.

6.Kapitels tillæg.

Nogle bemærkninger om brugen af oboen og fagotten.

1.§
Fordi oboen og fagotten, når man ser bort fra fingersætningen og ansatsen, på nogen måde har samme egenskaber, når man spiller, som traversfløjten: så kan de, som håndterer ét af disse to instrumenter, ikke kun få nytte af denne anvisning om brugen af de to arter af tungestød med TI og TIRI; men også i det hele taget hele undervisningen om fløjten, så vidt som den ikke drejer sig om fingersætningen og ansatsen.

2.§
Man skal blot bemærke, at man, ved tungestødet med TI, fordi røret tages mellem læberne, i stedet for at gøre tungespidsen krum og trykke den op mod ganen, som det sker ved fløjten, snarere skal strække tungen ligeud. Med spidsen af denne lukker man rørets åbning, for at spænde eller stoppe luften. Men tilbagetrækningen af tungen forårsager ligeledes stødet, sådan som på fløjten.

3.§
Fagottisten har yderligere den fordel fremfor oboisten, at han også kan bruge dobbelttungen med DID´LL, sådan som fløjtenisten. Kun skal bemærkes, at de fjerntliggende spring fra dyben og i højden ikke, som på fløjten, kan sløjfes: undtaget de, som ikke overskrider lille C. Yderligere må tonerne, som man springer fra i dybden, alle stødes. I anden oktav, nemlig fra d [lille D], kan man vel yderligere sløjfe nogle noder; dog må disse ikke overskride a [lille A]: såfremt det ikke kan klares alligevel med et særlig godt rør og en meget fast ansats.

4.§
Hvad angår tonen på disse to instrumenter: så afhænger meget af et godt rør; om et sådant er lavet af godt og modent træ; om det har den rigtige hvælvning; om det hverken er for bredt eller for smalt, hverken for langt eller for kort; om det hverken er skrabet for tykt eller for tyndt. Hvis røret foran er for bredt og for langt; så bliver de høje toner for dybe i forhold til de dybe; men hvis det er for smalt og for kort; så bliver disse for høje. Hvis nu alt dette er blevet vel iagttaget; så afhænger uanset dette det meste yderligere af læberne, og af måden, hvorpå røret bliver sat mellem disse. Man må hverken bide læberne for meget eller for lidt ind mellem tænderne. Gør man det første; så bliver tonen klangløs: men gør man det sidste; så bliver denne smældende og hård ["schmetternd und prallend"].

5.§
Nogle, især fagottister, har en måde, hvor de tager røret noget skævt ind mellem læberne; for lettere at man kunne tage de høje toner. Men dette forårsager ikke bare en dårlig og sjusket tone; men gør også, at man på lang afstand kan høre den ubehagelige piben af luften, som kommer ud ved siden af røret.Det er altså langt bedre, at man tager røret ganske simpelt ["platt"] mellem læberne: for at få en svævende og behagelig tone ud af instrumentet.

6.§
Når man holder disse to instrumenter, skal man sørge for, at holde en god og naturlig stilling med kroppen. Armene skal man holde væk fra kroppen og strække dem fremad: så man ikke lader hovedet hænge nedad; hvorved struben bliver trykket sammen, og åndedrættet bliver hæmmet. I et orkester skal oboisten så vidt muligt holde sit instrument i vejret [O.a. man mindes også Gustav Mahlers ret hyppige partiturbemærkning: "Schalltrichter auf" (f.eks. Symf.nr.9 1.sats t.282)!]. For så vidt som han gemmer det under pulten; så forsvinder tonens styrke.

7.Kapitel

Om vejrtrækningen ved fløjtespillet.

1.§

At trække vejret i rette tid er ved blæseinstrumenter, såvel som ved sang, en meget nødvendig ting. Ved forkert brug deraf, hvad man dog konstaterer hos mange, bliver melodier, som skal hænge sammen, ofte revet fra hinanden; kompositionen bliver lemlæstet; og tilhøreren berøvet en del af sin fornøjelse. Det er ligeså slemt, hvis man adskiller nogle noder, som hører sammen; som hvis man, når man læser, vil trække vejret inden meningen er slut, eller endda midt i et ord på to eller tre stavelser. Det sidste sker ganske vist ikke, når man læser; men det første, når man spiller, ganske ofte.

2.§

Men da det ikke altid er muligt, at spille alt, som hører sammen, i ét åndedrag: fordi kompositionen enten ikke altid er indrettet med passende omhu dertil; eller fordi dén, som udfører denne, ikke har evner nok til at spare på vejret: så vil jeg her anføre nogle eksempler, af hvilke man vil forstå, ved hvilke noder man bedst vil kunne trække vejret. Heraf kan man bagefter uddrage de almene regler.

3.§

De hurtigste noder af samme værdi i et stykke, skal spilles noget uens; sådan som det bliver behandlet grundigere i 11.kapitel og dennes 11.§ [der er stadigvæk tale om §12! O.a.], hvilket man kan læse nærmere om i denne forbindelse. Heraf kommer den regel, at man må trække vejret mellem en lang og en kort node. Aldrig må det ske efter en kort, endnu mindre efter den sidste node i takten: for uanset hvor kort man støder denne; så bliver den dog lang p.gr.a. vejrtrækningen. Herfra undtages triolerne, hvis de bevæger sig trinvist op eller ned og skal spilles meget hurtigt. Ved disse kræver nødvendigheden ofte, at man trækker vejret efter sidste node i takten. Men hvis der bare findes et spring på en terts o.lg., så kan det ske i springet.

4.§

Hvis et stykke begynder med en node i optakt; begyndelsesnoden kan være den sidste node i takten, eller der kan yderligere stå en pause på et nedslag inden; eller hvis der er blevet udført en kadence, og en ny tanke [dvs. nyt tema] begynder: så må man ved gentagelsen af hovedtemaet ["des Hauptsatzes"], eller ved begyndelsen af den nye tanke, trække vejret inden; for at afslutningen på det forrige og begyndelsen af det følgende kan adskilles fra hinanden.

5.§

Skal man holde en node på én eller flere takter; så kan man trække vejret før den node, der skal holdes, selvom det er en kort node, der går forud. Hvis der til denne lange node yderligere er bundet en ottendedel, og på denne to sekstendedele, og der igen følger en bunden node, se tavle 5, fig.16; så kan man ud af ottendedelen gøre to sekstendedele, jo altså på den samme tone, se tavle 5, fig.17; og trække vejret mellem disse. På samme måde kan man gøre ved alle bundne noder (ligaturer), om det er fjerdedele, ottendedele eller sekstendedele, så ofte det er nødvendigt. Men hvis der efter denne binding efter den halve node, ikke følger flere andre, se fig.18; så kan man trække vejret efter dén, der er bundet til den lange node, uden at dele den i to noder.

6.§
For at kunne spille lange passager, er det nødvendigt, at man langsomt trækker et godt forråd luft ind. Man må til det formål udvide hals og bryst godt; trække skuldrene op; søge at holde luften i brystet, så meget som muligt; og så ganske sparsomt puste den ind i fløjten. Finder man det alligevel nødvendigt, at trække vejret mellem hurtige noder: så skal man gøre noden, efter hvilken man vil gøre det, ganske kort; kun trække vejret i al hast ind til svælget; spille de følgende to eller tre noder noget overilet: så rytmen ("der Tact") ikke bliver stoppet, og heller ikke nogen node går tabt. Hvis man på forhånd tror, at man ikke er i stand til at spille passagen igennem i ét åndedrag; så gør man vel i, at man ikke udsætter det til det yderste; men tværtimod med fordel i tide trækker vejret. For jo hyppigere man i al hast trækker vejret; jo mere ubekvemt bliver det, og jo mindre hjælper det.

7.§
Udfra følgende eksempler, fra fig.19 indtil slutningen af tavle 5, vil man tydeligt kunne se, ved hvilke noder, man bedst vil kunne trække vejret. Det er hver gang de noder, over hvilke, der står en streg. Dog giver det sig selv, at man ikke, hvergang sådanne noder forekommer, skal trække vejret, men kun, når nøden kræver det.

8.§
Om dette nu så kan ske ved den første, den anden, den tredie og [eller. O.a.] den sidste fjerdedel i en hvilken som helst takt; så er det dog altid bedst ved den første fjerdedel, nemlig efter dennes første node: bortset fra, hvis de første fire noder går trinvist, men de følgende springer. For at trække vejret, passer bedst ved store intervaller.

9.§
Man skal lægge godt mærke til eksemplerne fra den 16.figur i tavle 5, til slutningen af denne; så vil man deraf lære, at trække vejret det rigtige sted; og derigennem med tiden blive i stand til, at kunne klare sig i alle forekommende passager.

10.§
Hvis pladsen tillod det, fortjente dette emne om at trække vejret nok at blive forklaret med endnu flere eksempler: fordi sangere såvel som blæseinstrumentister så hyppigt begår fejl heri. Men hvem skulle dog kunne fastslå alle de situationer, hvor man ofte ikke kan holde åndedrættet så længe, som det ville være godt. Årsagerne dertil er så forskellige, at det ikke altid er muligt at sige, om komponisten, eller den udførende, eller stedet, man synger eller spiller, eller frygten, som forårsager en trykken i brystet, er skyld i, at man ikke altid kan trække vejret i rette tid. Så meget er sikkert, at man, hvis man synger eller spiller for sig selv, i det mindste kan få, om ikke tre gange, så dog dobbelt så meget frem ["wo nicht zweymal, doch noch einmal so viel"] i ét åndedrag, som hvis man skal synge eller spille ved tilstedeværelsen af mange tilhørere. I denne situation er det så nødvendigt, at man véd at betjene sig af alle mulige kunstgreb, som alene her indsigten i kunsten at udføre musikken giver. Man skal derfor gøre sig umage med at lære at indse og forstå, hvad der udgør en musikalsk mening, og derfor skal hænge sammen. Man skal lige så omhyggeligt undgå, at adskille dét, som hører sammen; som man skal sørge for, at undgå, at lade dét hænge sammen som kæder, som har mere end én mening i sig, og som derfor skal adskilles fra hinanden: for heraf afhænger en stor del af det sande udtryk i udførelsen. De sangere og blæseinstrumentister, som ikke er i stand til at indse komponistens mening, (men dem er der en stor mængde af,) er altid udsat for

den fare, at begå fejl i dette, og at afsløre deres svaghed. I det hele taget har på dette område strengeinstrumentisterne en stor fordel fremfor føromtalte; såvidt som de bare bestræber sig på den ovenfornævnte indsigt og ikke vil lade sig vildlede af de dårlige eksempler fra dem, som lader alt, uden forskel, hænge sammen på en måde som en drejelire ["leyernde Art", i dag ville vi måske sige "som en lirekasse" O.a.]

8.Kapitel

Om forslagene, og de dertil hørende små væsentlige manerer.

1.§

Forslagene (Ital. appeggiature, Fra. ports de voix) er i spillet såvel et ornament, som en nødvendig ting. Uden disse ville en melodi ofte lyde meget tynd og enfoldig. Skal en melodi se galant ud; så forekommer der altid flere konsonanser end dissonanser deri. Hvis der er blevet skrevet mange af disse første efter hinanden, og der efter nogle hurtige noder følger en lang konsonerende: så kan hørelsen let blive træt derved. Dissonanserne må altså af og til ligesom opmuntre den igen. Hertil kan forslagene så bidrage meget; fordi de, når de står foran tertsen eller seksten i forhold til grundtonen, forvandler sig til dissonanser som kvarter eller septimer; men får deres passende opløsning i den følgende node. [O.a. f.eks. altså forslag på f til e, h til a i C-dur]

2.§

De angives ved ganske små noder, for ikke at sammenblande ["verwirren"] dem med de almindlige noder; og får deres værdi af noderne, som de står foran. Det spiller ikke stor rolle, om de er forsynet med mere end én fane eller ovehovedet ikke. Dog bliver de for det meste kun forsynet med én fane. De med dobbelt fane plejer man kun at bruge foran sådanne noder, som ikke må få forkortet noget af deres varighed. F.eks. ved to eller flere lange noder, om de så er fjerdedele eller halve takter, hvis de forekommer på den samme tone, se tavle 6, fig. 25, så bliver disse små dobbeltfanede noder, om de så skal spilles nedefra eller oppefra, spillet helt kort, og stødes i nedslaget i stedet for hovednoden, med mere ["u.d.m" - vel: "und dessen mehr" Og hvad er så betydningen deraf? O.a. men m.a.o.: dobbeltfanede forslag til noder på gentagen samme tone spilles korte og på slaget]

3.§

Forslagene er en sinken af den forrige node. Man kan derfor tage dem, afhængigt af hvor den forrige node står, såvel fra oven som fra neden; se tavle 6, fig.1 og 2. Hvis den forrige node står ét eller to trin højere end den følgende, foran hvilken forslaget befinder sig: så bliver forslaget taget fra oven, se tavle 6, fig.3.Men står den forrige node dybere end den følgende: så må også forslaget tages nedefra, se fig.4; og bliver ofte til en none, som opløses i tertsen; eller til en kvart, som opløses i kvinten over.

4.§

Man skal støde forslagene blødt an med tungen; og hvis tiden tillader det, lade tonens styrke vokse; men lade den følgende tone sløjfe noget svagere dertil. Denne form for forsiring kaldes UDTYNDING ("ABZUG"), og har sin oprindelse fra italienerne. [O.a. "udtynding" er selvfølgelig mere generelt og indebærer ikke nødvendigvis et crescendo og en sløjfen til næste node, men jeg kan ikke finde bedre oversættelse. "Abzug" kan betyde meget, bl.a. "aftræk" (sågar "luftkanal"!), men noget egnet kan jeg ikke finde - derfor blot "udtynding"]

5.§

Der findes to slags forslag. Nogle bliver sat an som noder på slaget, altså på nedslaget; andre bliver sat an som gennemgangsnoder, altså i opslaget. Man kunne kalde de første: ANSLAGSFORSLAG, og de andre GENNEMGANGSFORSLAG.

6.§
Gennemgangsforslag bruges, når nogle noder af samme værdi går nedad i tertsspring, se tavle 6, fig.5 [Quantz skriver fejlagtigt tavle 4. O.a.]. De spilles som det ses ved fig.6. Punkterne holdes langt, og noderne bliver sat an, hvor buen begynder, nemlig ved den anden, den fjerde og den sjette node. Man må ikke blande denne måde sammen med dé noder, hvor der bagved nummer to står et punkt [altså omvendt punkterede noder.O.a.], og som udtrykker næsten helt den samme melodi, se fig.7. I denne figur kommer den anden [altså sekstendedels F. O.a.], den fjerde og de følgende korte [sekstendedels-.O.a.] noder, som dissonanser imod bassen, i nedslaget; de bliver også foredraget frækt og livligt: hvorimod de forslag, som der hér er tale om, kræver et indsmigrende udtryk. Hvis man nu ville spille de små noder ved fig.5 lange, og sætte dem an i den følgende hovednodes tid [som man gør ved lange forslag. O.a.]: så ville melodien blive ganske ændret, og lyde sådan, som det ses ved fig.8. Men dette ville være i modsætning til den franske spillemåde, hvorfra disse forslag stammer, og derfor være i modsætning til deres opfinders mening, som i denne sag har høstet næsten alment bifald. [Dette er altså én af de ganske få situationer, hvor ganske almindeligt, uskyldigt udseende forslag, IKKE skal være lange: ved nedadgående tertsspring i ensartede nodeværdier.O.a.] Ofte findes også to forslag foran en node, hvor den første vises ved en lille [forslags- O.a.] node, men den anden ved en [almindelig O.a.] node, som regnes til takten; af den slags, som forekommer ved cæsur ("bey den Einschnitten")[? O.a.], se fig.9. Den lille node bliver altså ligeledes ansat kort, og regnes til den forrige nodes tid i optakt. Man spiller noderne ved fig.9, som det ses ved fig.10. [Det er næppe uvæsentligt at gøre opærksom på, at hovednoden på betonet taktdel i denne situation uden tvivl udgør en dissonans i forhold til bassen. Hvis man derfor spillede forslaget på betonet slag og langt, ville man blot opnå, at den udgjorde en konsonans i stedet for - og derved være i modsætning til, hvad barokkens idé med forslagene er. Det er oftest en anvendelig måde at afgøre på, om et forslag alligevel skal være kort og før slaget, eller være et "almindeligt" langt forslag på slaget. O.a.]

7.§
Forslag på anslaget eller som rammer på nedslaget, finder man før en lang node på nedslaget, som følger efter en kort på et opslag, se tavle 6, fig.11. Her holdes forslaget halvt så længe som den derpå følgende hovednode, og spilles som det ses ved fig.12.

[Allerede her vil jeg understrege, at Quantz på intet tidspunkt nævner den måde at spille lange forslag på, som igennem længere tid har været det normale i "moderne" barokspil; nemlig en - oftest kortere end den halve værdi af hovednoden - synkopeagtig node, som så (ganske korrekt) udtyndes til hovednoden. Quantz omtaler kun den, der udgør præcis halvdelen af hovednoden - hverken en smule mere eller en smule mindre - hvilket vil sige, at hovednoden kommer på et præcist slag og ikke synkopeagtigt mellem slagene. Dog naturligvis med de korrektioner af længden af forslaget, som følger af reglerne i de følgende paragraffer, ved noder med punkt, 6/8-dels-takt m.m. O.a.]

8.§
Står der et punkt ved den node, som skal forsires med forslaget, så deles den i tre dele. Deraf får forslaget to dele, men noden selv kun én del, nemlig så meget som punktet udgør. Noderne ved fig.13 spilles derfor, som det ses ved fig.14. Disse og de i forrige paragraf givne regler, gælder almindeligt; noderne kan være af hvilken art, det skal være; og forslagene kan stå højere eller dybere end de efterfølgende noder.

9.§
Hvis i seksottendedelstakt eller seksfjerdedelstakt to noder på samme tone er overbundet til hinanden, og den første har et punkt efter sig, som det forekommer i giguer: så bliver forslagene holdt så længe, som den første node med punktet varer, se fig.15 og 17. De spilles som det ses ved fig.16 og 18; og afviger altså fra den forrige regel. Man skal i henseende til disse forslag ikke anse disse taktarter for ulige, men for lige takt.

10.§
Hvis der står triller over noder, som udgør en dissonans til grundstemmen, det kan være den forstørrede kvart eller den formindskede kvint eller septimen eller sekunden, se fig. 19, 20, 21, 22; så skal forslaget foran trillen være ganske kort, for ikke at forvandle dissonansen til en konsonans. [Samme princip som i min kommentar i §6: et langt forslag tjener ikke sit formål, hvis ikke det er en dissonans - så kan det ligeså godt være kort! O.a.] Hvis man f.eks. holdt forslaget A i fig.21 halvt så længe som det derpå følgende Gis med trillen: så ville man i stedet for septimen F til Gis høre seksten F til A, og altså derfor ikke nogen dissonans; hvilket man, så vidt det er muligt, skal undgå, for ikke at ødelægge skønheden og harmoniens behagelighed. [m.a.o. harmoniens skønhed i konsonansen opstår ved en vekslen med dissonansen. O.a.]

11.§
Hvis der efter en node følger en pause, så får forslaget nodens tid, med mindre nødvendigheden af vejrtrækningen forhindrer det; men noden får pausens tid. De tre slags noder ved fig.23 spilles altså som man ser det bagefter i fig.24.

12.§
Det er ikke nok, at kunne spille forslagene på deres måde og i deres rytme ("Eintheilung"), når de er skrevet i noderne. Man skal også vide at sætte dem, hvor de hører til, når de ikke er skrevet. For at lære dette, skal man forstå denne regel: Hvis der efter én eller nogle KORTE noder, følger i nedslag, eller optakt, en LANG node, og den bliver liggende i en konsonerende harmoni; så skal der, før den lange, for bestandigt at understøtte den behagelige melodi, laves et forslag. Den forudgående node vil vise, om forslaget skal foretages fra oven eller fra neden.

13.§
Jeg vil give et lille eksempel, som indeholder de fleste slags forslag i sig, se fig.26. Hvis man vil overbevise sig om nødvendigheden og den gode virkning af forslagene; så kan man spille dette eksempel først med forslagene, som står der; bagefter uden disse. Man vil mærke forskellen i smag meget tydeligt. Samtidig vil man af dette eksempel se, at forslagene for det meste står foran sådanne noder, som har hurtigere noder enten før eller efter sig: og også, at der ved størstedelen af trillerne kræves forslag.

14.§
I forbindelse med forslagene kommer nogle andre små forsiringer, disse er: den HALVE TRILLE, se tavle 6, fig.27 og 28; pincé (mordenten) se fig. 29 og 30; og doublé eller DOBBLETSLAGET, se fig.31, som er almindelig i fransk spillestil for at spille et stykke brillant. De halve triller er på to forskellige måder, se fig.27 og 28, og kan i stedet for den enkle udtynding få sat forslag fra oven til. ["Abzug" her oversat til "udtynding".O.a.]. Pincez [mordenter] er ligeledes på to forskellige måder; de kan som også doublez [dobbeltslag] få forslag tilføjet nedefra. [M.a.o. alle disse forsiringer KAN

spilles uden forslag, men også MED. Bemærk at den halve trille uden forslag KAN være som nutidens praltrille ("Praller" er til gengæld en "normal" trille), mens mordenten (pincé) har mindst fire hurtige toner, ikke kun to som i dag. O.a.]

15.§

Battements, fig.32 og 33, kan anbringes ved springende noder, hvor der ikke kommer forslag; for at gøre noderne livlige og brillante. Den første skal gøres på fløjten ved et slag med fingeren og et stød med tungen samtidig; og kan anbringes ved såvel hurtige som langsomme noder. Den anden passer bedre til noget langsomme end til hurtige noder; dog skal de trebjælkede noder spilles med den største hastighed: hvorfor man ikke må løfte fingeren højt.

16.§

Disse forsiringer eller manerer, som jeg har beskrevet i 14. og 15.§, tjener, alt efter et stykkes beskaffenhed, til opmuntring og munterhed: de enkle forslag derimod til at røre ["Erweichung"] og fremstille sørgmodighed. Fordi musikken nu snart skal opildne lidenskaben, snart igen dæmpe den; så ser man deraf nytten og nødvendigheden af disse manerer ved en naturlig enkel melodi.

17.§

Hvis man nu vil blande disse i 14. og 15.§ beskrevne manerer med de rene forslag i eksemplet på tavle 6 fig.26, og anbringe dem efter disse: så kan det gøres ved de noder, hvorover bogstaverne står, efter følgende anvisning. Maneren ved fig.27 kan anbringes ved noderne under (c), (d), (f), (i) og (n). Dén ved fig.28 passer ved noden (k). Dén ved fig.29 laver man ved noderne under (g) og (m). Noderne ved fig.30 lader man høre ved (e); men dem ved fig.31 ved (b). Maneren ved fig.32 kan man lade passe til noderne under (a) og (l); og den ved fig.33 til noden under (h). Det giver sig selv, at manererne hvert sted skal flyttes til dén tone, som forslagene viser.[Jeg minder om udførelsen i fig.26 ang. nedadgående tertser med forslag (se §6), som kommer et par gange i løbet af fig.26. O.a.]

18.§

Ved denne blanding af simple forslag med de små manerer, eller franske pynteligheder ["Propretäten"], vil man finde, at melodien gennem disse sidste bliver meget livligere og mere brillant end uden disse. Man må bare foretage denne blanding med en fornuftig bedømmelse. For heraf afhænger en anseelig del af det gode foredrag.

19.§

Nogle begår megen misbrug, sådan som med de vilkårlige forsiringer, således også med de her beskrevne forslag og de øvrige væsentlige manerer. De lader så at sige næsten ikke nogen node høre uden tilføjelse, hvor bare tiden, eller deres fingre tillader det. De gør melodien uklar, enten ved at overdynge med forslag og udtyndinger; eller for broget ved en overflod af hele og halve triller, mordenter, dobbeltslag, battements og lignende. De spiller ofte disse ved noder, hvor dog et halvt sundt musikalsk øre begriber, at de ikke passer ind. Hvis måske en berømt sanger i et land, har mere end almindelig accept ["Annehmlichkeit"] ved sin udførelse af forslag: straks begynder halvdelen af sangerne i hans nation at græde; og at tage gløden ud af også de mest livlige stykker ved deres platte jamren: og herved mener de, at komme nær denne berømte sangers fortjenester, om ikke ligefrem at overgå dem. [O.a. Måske betegner dette med efterlignernes jamren, at disse forslag er indsat i sørgmodige stykker, hvor så de, der efterligner det, overdriver denne virkning?] Det er

sandt, at de ovennævnte forsiringer er højst nødvendige for det gode foredrag. Uagtet dette skal man dog omgås sparsomt med dem; hvis ikke det skal blive for meget af det gode. Den mest sjældne og appetitlige spise bliver til væmmelse for os, hvis vi skal nyde for meget af den. Ligeså går det med forsiringerne i musik; hvis man omgås for ødselt med dem og søger at overdænge øret dermed. En prægtig, ophøjet og livlig melodi, kan ved dårligt anbragte forslag gøres plat og simpel; en sørgmodig og sart melodi derimod, kan med en mængde triller og andre små manerer gøres for lystig og for fræk, og komponistens fornuftige tanker kan blive ødelagt. Heraf ses så, at forsiringerne såvel kan forbedre et stykke, hvor det er nødvendigt, som gør det værre, hvis de kommer i utide. De, som ganske vist ønsker den gode smag, men ikke besidder den, begår nemmest denne fejl. Af mangel på sart følelse, ved de ikke, hvordan de skal omgås med den enkle melodi. Ved den ædle enfoldighed synes de, så at sige, at tiden bliver for lang. Den, som ikke vil begå denne fejl; han skal vænne sig til i tide, hverken at synge eller spille for enkelt eller for broget; men altid at blande det simple med det brillante. At omgås de små forsiringer som man plejer at gøre med krydderierne til maden; og at tage den hvert sted herskende affekt til sin rettesnor: så vil han hverken gøre for meget eller for lidt, og aldrig forvandle én lidenskab til en anden.

9.Kapitel

Om trillerne

1.§

Trillerne giver spillet en stor glans; og er, ligesom forslagene, uundværlige. Hvis en instrumentist eller en sanger besad alle evner, som den gode smag kræver i udførelsen; men ikke kunne slå en god trille: så ville hele hans kunst være ufuldkommen. For den ene kommer naturen her til hjælp; en anden må lære trillen gennem stor flid. For mange lykkes det med alle fingre: andre kun med nogle: og for andre igen forbliver trillen hele livet igennem en anstødssten; hvilket formodentlig mere afhænger af senerne ["Nerven"] end af personens vilje. Men man kan ved flid erstatte og forbedre meget: hvis bare man ikke venter på, om trillen vil komme af sig selv; men derimod i tide, mens fingrene stadig vokser, anvender den passende møje og søger at bringe den [: trillen] til fuldkommenhed.

2.§

Ikke alle triller må spilles med samme hastighed: man skal derimod rette sig efter såvel stedet, hvor man spiller, som efter stykket selv, som man skal udføre. Spiller man et stort sted, hvor der er stor genklang; så vil en noget langsom trille gøre en bedre virkning end en hurtig. For ved genklangen kommer tonernes alt for hurtige bevægelse i forvirring, og derfor bliver den hurtige trille utydelig. Spiller man derimod i et lille eller tapeseret [!! O.a.] værelse, hvor tilhørerne står tæt ved: så vil en hurtig trille være bedre end en langsom. Man skal yderligere vide at skelne imellem, hvilke stykker man spiller; så man ikke, som mange gør, blander tingene sammen. I sørgmodige stykker skal trillen spilles langsommere; men i lystige hurtigere.

3.§

Men man skal ikke drive det langsomme og hurtigheden heri til det yderste. Den langsomme trille er i sang kun almindelig hos franskmændene: men den duer lige så lidt som den meget hurtige sitrende, som franskmændene kalder chevroté (brægende). Man skal ikke lade sig forlede deraf, selvom også nogle af de største og berømteste sangere slår trillerne især på den sidste måde. Adskillige anser denne brægende trille, af uvidenhed, endda for særlig fortjenestefuld; men de véd ikke, at en moderat hurtig og regelmæssig trille er meget sværere at lære end den helt hurtige sitrende; hvilken altså snarere skal anses for en fejl.

4.§

Tertstrillen, hvor man i stedet for den nærmeste over hovedtonen beliggende tone, anslår tertsen, må ikke bruges, hverken i sang eller på instrumenter (så skulle det da være sækkepiben), selvom den var almindelig i gamle dage, og til trods for at den også i dag er mode hos nogle italienske violinister og oboister. For enhver trille må ikke fylde mere end pladsen mellem en hel eller en halv tone; sådan som nemlig tonearten og noden, hvorfra trillen har sit udspring, kræver det.

5.§

Skal en trille være rigtig smuk; så skal den spilles egalt, eller i regelmæssig og samtidig mådeholden hastighed. På instrumenter må fingrene derfor ikke ved nogen af slagene løftes højere end ved andre.

6.§
Præcist at bestemme den rette hastighed for en almindelig god trille, kan være noget svært. Dog mener jeg, at det hverken ville være for langsomt eller for hurtigt, hvis man spillede en LANG trille, som forbereder til en slutning, sådan, at fingeren i løbet af et pulsslags tid, ikke gjorde meget mere end fire bevægelser, og derfor altså spillede otte af sådanne noder, som det ses i tavle 7, fig.1. I hurtige og lystige stykker derimod kan de korte triller spilles noget hurtigere. Her kan man løfte fingeren yderligere én højst to gange i løbet af et pulsslags tid. Dog finder denne sidste måde kun sted ved korte noder, og hvis der følger flere af denne slags efter hinanden. [O.a. Ved en puls på 75 i minuttet er det ca. 10 toner i sekundet. Ved hurtige stykker op til 15 toner i sekundet.]

Hvad angår trillernes hastighed i det hele taget, kunne der til overflod yderligere bemærkes, at man, hvad dét angår, skal rette sig efter tonernes højde og dybde. Jeg tager cembaloets 4 oktaver [Der er givet tænkt på toner fra C til c3! O.a.] til rettesnor: og mener, at hvis man spiller trillerne i den enstregede oktav med den ovenfor beskrevne hastighed; så kan man spiller dem i den tostregede oktav noget hurtigere, men i den lille oktav ["in der ungestrichenen"] tilsvarende langsommere; og i den dybeste oktav yderligere noget langsommere end i den lille oktav. Jeg slutter heraf videre, at ved menneskestemmen kunne sopranen synge trillen hurtigere end alten; og tenoren og bassen i passende forhold langsommere end sopranen og alten. Trillerne på violinen, bratschen, violoncellen og contraviolonen kunne stemme overens med de fire sangstemmer. På fløjten og oboen kunne trillerne spilles ligeså hurtigt som sopranen synger dem; og trillen på fagotten kunne have samme hastighed som tenorens trille. Det står enhver frit for, at antage eller forkaste denne mening. Hvis de færreste skulle anse sådanne subtiliteter for nyttige: så vil det være nok for mig, hvis blot nogle få, som har en fin smag, en moden vurderingsevne og megen erfaring, ikke vil være ganske og aldeles uenige med mig i denne sag.

7.§
Hver trille begynder med det før noden stående forslag, som blev forklaret i forrige kapitel, og som tages enten oppefra eller nedefra. Slutningen på enhver trille består af to små noder, som følger efter trillens node, og som sluttes til denne i samme hastighed: se tavle 7 fig.2. De kaldes EFTERSLAGET. Dette efterslag bliver undertiden vist ved egne noder, se fig.3. Hvis der kun står den enkle node alene, se fig.4; så underforstås såvel forslag som efterslag: fordi trillen ikke uden disse ville være fuldkommen og brillant nok. [For en ordens skyld skal det bemærkes at både forslaget og efterslaget altså er en nødvendighed - dog må man formode, at f.eks. en trille på en punkteret 4.del med en efterfølgende anticiperet 8.delstone (på grundtonen, f.eks.i en slutkadence) umuligt kan indeholde et efterslag inden også. O.a.]

8.§
Trillens forslag er undertiden ligeså hurtigt som de øvrige noder, som trillen består af: f.eks. hvis en ny tanke, efter en pause, begynder med en trille. Men ligegyldigt om dette forslag er langt eller kort, så vil det alligevel altid blive stødt an med tungen: men trillen med sit efterslag bliver sløjfet til dette.

9.§
Da forudholdsnoderne, eller trillens forslag, er af to forskellig slags, og kan bestå af såvel heltoner som halvtoner: men ved fløjten, ved et løft af fingeren for det meste -efter gehøret- består af en heltone: så kræves det, at man ved de triller, som består af halvtoner, sparer på luften, og slet ikke

løfter fingeren højt op, men triller hurtigt; sådan at man kun bemærker det som en halv tone. Man skal altså beholde forudholdsnoden godt i hukommelsen og spille den med fuld luft. Men så snart man vil trille med fingeren; skal man moderere luften, og næppe få fingeren væk fra træet.

10.§

Jeg vil her vedføje de vigtigste toner med deres forslag fra halve toner, til yderligere forklaring, og sådan, at man lettere kan forstå sådanne; Forslaget F til E, se fig.5, ville ved alt for høj løften af 5.fingeren forvandle sig til Fis. Dis ville blive til E [igen engang: der er ment Es.O.a.], se fig.6; C til Cis, se fig.7; B til H, se fig.8; As til A, se fig.9; A til H, se fig.10; om det så ligger højt eller dybt [i oktaverne. O.a.]. På denne måde ville alle disse triller bestående af halve toner være falske. Men hvis man følger den førhen givne regel: så kan de alle spilles rent. Selvom det synes som om, at denne anmærkning er ukendt for mange fløjtespillere; så anser jeg den dog for meget nødvendig. Uden denne renhed i spillet, kan gehøret ikke blive fuldstændig tilfredstillet. Det er imod forholdet mellem tonerne; og fløjten er, på grund af denne fejl hos dens udøver, faldet i miskredit endog hos musikforstandige, som ikke indser egenskaberne og vanskelighederne ved dette instrument, som om man ikke kunne spille fløjten renere, end det indtil nu er gjort af de fleste. Af hensyn til dem, som lægger vægt på en rentklingende udøvelse af dette instrument, har jeg ønsket at anmærke dette. Ved selv at øve på dette, vil enhver få yderligere erkendelse deraf.

11.§

Hvilken finger, der skal bruges til hver trille på fløjten, gennem hele skalaen; kan man se på tavle 7, fig. 22, 23 og 24. De tal, der står under tonerne, viser den finger, som hver tone skal trilles med. Jeg forudsætter her, at man, inden man vil lære trillerne, allerede skal vide, hvilke fingre, der skal bruges til at gribe hver tone med, som det fremgår af 1. tavle.

Ved trillen på tostreget D skal man give lidt luft med 1.finger; derved bliver tonen lysere og mere brillant.

12.§

Nogle triller lader sig ikke forklare tydeligt nok alene ved tal. Jeg vil derfor her specielt vise, hvordan hver af dem skal slås.

Ved trillen på det tostregede C, se fig. 11, sætter man først forslaget D an; man lader fingrene 2, 3, 5, 6 ligge og slår trillen med den 4. Til efterslaget løfter man alle fingre på én gang; og lader høre de to små noder H, C efter hinanden i præcis samme hastighed som trillen. Hvis der står et b foran den lille node, se fig.12; så må man ved forslaget dreje fløjten udad, men dreje den indad ved trillen og moderere luften: så der ikke bliver en heltone ud af halvtonen. Til efterslaget B, C løfter man højre hånd og 2.finger; 3. lader man ligge, og lukker og åbner 1.; derefter lukker man 2.: således hører man tilsidst C-et alene.

Ved trillen på trestreget C, se fig.13, lukker man 1.hul halvt, men 2. og 3. helt; 7. forbliver åbent; med 4. og 5. triller man samtidigt; 6. laver efterslaget. Man kan også foretage denne trille på en anden måde, nemlig: efter forslaget D lukker man 4., 5., 6. til og triller med 4. og 5. samtidigt: 1. laver efterslaget.

Ved det trestregede D uden forslag, se fig.14, lukker man 1. halvt, men 2. og 3. helt; den lille klap forbliver åben; med 3. triller man, og lader den til sidst ligge; 4. og 5. sammen giver efterslaget.

Denne trille og dén på det trestregede E kan kun bruges i nødstilfælde: fordi de begge to på fløjten ikke kan bestå af hele, men kun af halve toner.

Ved det tostregede Des, se fig. 15, tager man først Es og lader højre hånd ligge; 1. lukker man halvt til og triller med 2. og 3. samtidigt; tilsidst løfter man alle fingre samtidigt og laver efterslaget med 1.

Med den tostregede Cis-trille, se fig.16, gør man ligesådan: bortset fra at man i stedet for den lille klap tager den store. Disse to triller forekommer i det hele taget sjældent; fordi de klinger meget hårdt; især den første. Men hvis man, mens man triller på denne, løfter lillefingeren ganske lidt op; således at klappen kommer en smule nærmere til hullet: så sætter trillen let an.

Ved det enstregede His, se fig.17, tilføjer man efter forslaget 2., 3., 4., 5., 6., og triller med 4; tilsidst løfter man igen alle disse fingre og laver efterslaget med 1. Mens man triller, skal man moderere luften, så man ikke hører et D i stedet for et Cis.

Ved det enstregede Fis, se fig.18, trilles der på grund af Gis-forslaget med 3.finger; ligeledes i den højere oktav.

Men ved fig.19 bliver det tostregede Fis grebet med 1.,2.,3., - ,5.,6.,8. og trillet med 3. I oktaven dybere gør man det på samme måde, undtaget klappen. Men sådan noget kan kun bruges i adagio: og fløjten må så ved Fis-et såvel drejes indad, som at luften må modereres. I allegro laves denne trille som ved fig.18.

Når trillen på såvel enstreget som tostreget E har sin oprindelse fra Fis; så trilles den ikke med 5. men med 4. Men da denne trille, ligesom Fis-trillen ved fig.18, næsten går i tertsen: så må man trille meget hurtigt, og ikke løfte fingrene særlig højt.

Ved det tostregede Cis, se fig.20, sætter man forslaget an; 4., 5., 6. lader man ligge, og triller med 2. og 3. samtidig. Derefter løfter man alle fingre og laver efterslaget med 1.

Ved det tostregede His, se fig.21, griber man forslaget Cis med 2., 3., 4., - 7; til trillen lukker man også 5. og 6.; og triller enten med 5. eller med 4. og 5., hvad der kommer ud på ét. 1. laver efterslaget; samtidig med at de øvrige fingre alle bliver liggende.

13.§

Hvis der efter trillen følger en slutning (kadence), om det så er i midten, eller ved slutningen af stykket: så skal der ikke spilles et forslag igen før slutnoden efter trillens efterslag; især ikke, hvis trillens node står en tonetrin højere end slutnoden. For eksempel: Hvis man spillede trillen over det tostregede D for at slutte på C: så ville det ikke kun lyde enfoldigt; men man ville også stille sig på linie med den musikalske pøbel; fordi denne fejl ikke ville blive begået af nogen, som har fået forfinet sin smag. [! det virker ellers meget uskyldigt, at tilføje sådan et ekstra forslag før sidste node! Omend, indrømmet, ret overflødigt. O.a.]

10.Kapitel

Hvad en begynder skal iagttage ved sin særlige øvelse.

1.§

Jeg har allerede nævnt, og gentager det her endnu engang, at en begynder, som tænker sig at lære traversfløjten grundigt, foruden denne min anvisning, også er nødt til at få en mundtlig undervisning hos en god mester. Den skriftlige anvisning viser nok en rigtig vej til lære en ting; men den forbedrer ikke de fejl i udøvelsen, som hyppigt bliver begået, især i begyndelsen. Begynderen selv er ikke klar over disse: og hvis ikke de ustandseligt bliver anmærket af mesteren; så bliver de til vane hos eleven, og derefter til en naturlig ting. Det koster altså bagefter mere møje og flid, at befri sig for et onde, end at antage et gode. Men hvis en videbegærlig ikke véd, hvordan han skal bære sig ad ved sin særlige øvelse; hvis f.eks. han ikke rigtigt har forstået dét, som hans mester har lært ham, eller ligefrem glemt det igen; hvis for eksempel, ulykkeligvis, mesterens grundsætninger ligefrem ikke er rigtige: så kan han ved hjælp af denne anvisning, blive revet ud af sin fejltagelse, og forblive på rette vej. Yderligere er nogle såkaldte håndgreb ["fiduser" O.a.] højst nødvendige i enhver videnskab, som ikke udelukkende skal fattes rent med forstanden alene, men hvortil også de udvendige sanser og lemmerne skal give deres bidrag.

2.§

Jeg vil først kort gentage det mest nødvendige af dét, som jeg for størstedelens vedkommende omfattende har forklaret i de forrige kapitler: så man med så meget større bekvemmelighed kan finde sådanne ting sammen, ofte kan læse på det, og desto nemmere fatte det i hukommelsen.

3.§

En begynder må huske på venstre tommelfinger, for at holde fløjten fast dermed. Han skal trykke fløjten fast til munden. Han skal passe på med lillefingeren, at han ikke lader den ligge på klappen, såvel ved det dybe som det mellemste E og F. Han må ikke af skødesløshed vænne sig til at lade en eller anden finger på højre hånd ligge på hullerne, ved de toner, som den venstre alene griber.

Fingrene må han hverken løfte uens eller for højt. Man bemærker bedst, om man gør dette korrekt, hvis man stiller sig foran spejlet, når man spiller de passager, hvor begge hænder skiftevis arbejder. Dog må fingrene heller ikke holdes for tæt over hullerne: ellers bliver tonerne ikke kun for dybe og urene; men også for sjuskede i klangen.

Fløjten må ikke drejes snart indad, snart udad: ellers bliver tonen enten dybere eller højere end den skal være.

Man må ikke, mens man spiller, hænge fremad og nedad med hovedet; hvorved mundhullet bliver dækket alt for meget og luften forhindret i at stige opad.

Armene skal holdes en smule fra kroppen: og en smule opad.

En begynder skal undlade at gøre unødvendige og ængstelige gebærder med hovedet, kroppen eller armene: da sådan noget, selvom det ikke høre til hovedsagen, dog kan forårsage irritation ["Ekel"] hos tilhørerne.

Tonerne skal han både gribe rent efter fingersætningen og anblæse dem rent.

Han skal passe godt på bevægelsen af hage og læber ved stigende og faldende noder.

Han skal anblæse fløjten ved de høje toner passende svagt, og de dybe, især i springende passager, stærkt.

Hvad angår tonens styrke, skal han i det hele taget passe på, at han aldrig spiller et stykke med den yderste styrke eller svaghed: så han altid vil have den fordel, at han, hvis det kræves, også i forte kan udtrykke et fortissimo, og i piano også et pianissimo. Dette kan ikke ske på anden måde, end ved forstærkning eller svækkelse af luften. Hele tiden at spille i samme farve, ville sluttelig forårsage irritation.

Bevægelsen af bryst eller lunge må han ikke vænne til dovenskab; men derimod stadigt i livlighed søge at understøtte luften ved afvekslende forstærkning og svækkelse: ikke mindst i allegro.

Han må aldrig vente til sidste øjeblik med vejrtrækningen; endnu mindre trække vejret på et forkert tidspunkt. I modsat fald ville han adskille enhver melodi, som skal være sammenhængende og gøre den uforståelig.

Han skal altid markere takten med foden, nemlig i langsomme stykker ottendedelene og i hurtige fjerdedelene. [Det har jeg sagt min mening om...! I kap.5 § 17.O.a.]

Tungen skal altid følges ad med fingrene og ikke blive vænnet til dovenskab eller søvnighed. For heraf afhænger livligheden og tydeligheden i foredraget. Derfor skal tungelyden med TI øves mest.

I passagerne skal han ikke kun tænke på noderne, men også især på de dertilhørende fingre; så han ikke får løftet fingrene i løbet af den tid, hvor han skal dække hullerne. Hvis man endnu ikke er øvet nok i nodelæsning og i takten, forfalder man let til denne fejl.

Han skal aldrig spille et stykke hurtigere, end at han er i stand til at udføre det i et ensartet tempo; men udtrykke noderne tydeligt, og ofte gentage dét, som fingrene ikke kan udføre ensartet.

4.§

Alle de her anførte ting må mesteren også i løbet af lektionen især lægge flittigt mærke til; så han ikke overser noget hos eleven, og denne vænner sig til sådanne fejl. Derfor skal mesteren sætte sig til højre ved elevens højre hånd, mens han spiller, for des lettere at kunne bemærke alt.

5.§

For en begynder er det nødvendigt, at han til at begynde med udvælger ganske små og lette stykker til øvelse af ansatsen, tungen og fingrene: så hukommelsen ikke bliver mere besværet end tungen og fingrene. Sådanne stykker kan være komponeret i lette tonearter som G-dur, C-dur, A-mol, F-dur, H-mol, D-dur og E-mol. Men hvis han har bragt det til nogen færdighed i ansats, tunge og fingre; så kan han så gå videre og spille i sværere tonearter: i A-dur, E-dur, H-dur, Cis-mol, B-dur, G-mol, C-mol, Dis-dur [igen: Es-dur!], F-mol, B-mol og As-dur. Disse tonearter vil ganske vist forekomme en begynder noget svære: men han vil ikke mærke det så meget, fordi alt forekommer ham svært; ikke så meget som hvis han først efter lang tid, når han først har fået nogen færdighed i at spille, vil gå i gang med at spille i de nævnte tonearter: idet han så må underkaste sig en ny vanskelighed, som måske ville afholde ham fra det i lang tid.

6.§
For at vænne enkelttungen med TI til egale stød, er sådanne stykker lettest, som består af ensartede nodeværdier af springende noder, om det så er ottendedele eller sekstendedele, i lige takt, eller i seksottendedels- eller tolvottendedelstakt som det forekommer i giguer.

7.§
Til tunge med TIRÍ passer derimod punkterede noder bedre, end de ensartede nodeværdier: som eksemplerne ved 6.kap. 2.afsnit viser. Man skal altså finde den slags stykker frem til øvelse, såvel i lige som i ulige takt, også giguer og canarier.

8.§
Når en begynder så er nået til nogen færdighed, såvel i fingrene som i nodelæsning; så kan han herefter dyrke dobbelttunge med DID´LL så meget mere: for at bringe sådanne til større fuldkommenhed ved nogle sværere og længere passager efter de allerede givne regler. Hertil må han til at begynde med udsøge sig lette passager, som er komponeret mere trinvist end springende fra solo [soli, Q bruger også solo som flertal.O.a.] og koncerter, og spille dem først langsomt og herefter stadig noget hurtigere; for at forene tunge og fingre med hinanden.

9.§
Men for at forhindre at tungen, hvad den er naturligt tilbøjelig til, kommer før fingrene, skal den node, hvor doppelttungen kommer med DI, altid stoppes en smule og markeres. Se 6.kapitel, 3.afsnit, §5 og 15. I almindelig lige takt markerer man altså: den første af fire sekstendedele; ved trioler: den første node af tre; ved toogtredivetedele: den første af otte; i allabreve: den første af fire ottendedele; i trippeltakt, om så noderne er ottendedele eller sekstededele: den første i nedslaget. Dette er ikke kun et middel til at styre tungen: men det tjener også til, at man ikke vænner sig til at løbe; hvilket er en stor fejl, når man spiller: og hvorved det ofte medfører, at melodiens hovednoder ikke, som de bør, rammer på det passende tidspunkt for de dertil komponerede grundnoder: hvilket, som man let kan forstå, må have en meget dårlig virkning.

10.§
For at tungen og fingrene kan komme til rette færdighed, skal en begynder i lang tid ikke spille andet end sådanne stykker, som består af lutter svære, springende og rullende passager; såvel i mol som i dur. Trillerne skal han øve dagligt på alle toner, for at de kan blive en vane for alle fingre. Hvis han undlader disse to ting, vil han aldrig blive i stand til at spille en adagio rent og pænt. For der kræves en større hastighed til de små manerer end til passagerne selv.

11.§
Det skal ikke tilrådes en begynder, at indlade sig på galante stykker før tid, eller endog adagioen. De færreste musikliebhavere erkender dette; tværtimod har de fleste et ønske om at begynde dér, hvor andre holder op, nemlig med koncerter og solo, hvori adagioen bliver forsiret med mange manerer, hvilket de dog ikke begriber. De anser vel dén mester, som heri er mere gavmild end andre, for den bedste. Men de går herved snarere tilbage end frem; og bliver ofte nødt til, når de har kæmpet med det i mange år, igen at begynde forfra, nemlig med at lære de første grundregler. Hvis de til at begynde med havde haft den passende tålmodighed, som kræves til denne videnskab; så ville de i løbet af et par år komme længere, end ellers i løbet af mange.

12.§
Det er derfor også en dårlig ting, hvis en begynder vil lade sig høre offentligt, før han endnu har tilvejebragt sikkerhed i takt og nodelæsning. For på grund af frygten, som opstår p.gr.a. usikkerheden, vil han vænne sig til mange fejl, som han ikke så let kan befri sig fra igen.

13.§
Efter at så en begynder i en rum tid har øvet sig, på den ovenfor beskrevne måde, med tungen, fingrene og i takten; så skal han finde sådanne stykker frem, som er mere syngende, end de ovennævnte, og hvor det er muligt at anbringe såvel forslag som triller: så han kan lære at spille en melodi kantabel og legato ("nourissant"), det vil sige med en båren melodi. Hertil er de franske stykker, eller dé, der er komponeret efter denne smag, meget mere fordelagtige, end de italienske. For stykkerne efter fransk smag er for det meste udformet ["charakterisirert".O.a.], også skrevet med forslag og triller, så at der næsten ikke kan anbringes mere, end hvad komponisten har skrevet. Men i musikken efter italiensk smag, overlades meget til den spillendes vilkår og evner. I denne henseende er den franske musik også, når den er skrevet med sin simple melodi med manerer, hvis man lige undtager passagerne, mere slavisk og sværere at udføre, end den italienske efter den nuværende skrivemåde. Men da der til udførelsen af den franske, hverken kræves videnskaben om generalbas eller en indsigt i komposition; hvor derimod de samme er højst nødvendige til den italienske: nemlig på grund af visse melodier ["Gänge" O.a.], som i den sidste tid med stor omhu komponeres meget simpel og tørt, for at give den udførende friheden til at kunne variere dem mere end én gang efter sin indsigt og sit behag, for at kunne overraske tilhørerne gennem stadig nye påfund: således er også dette årsag til, at en begynder ikke skal rådes til, før tid, før han endnu har lært nogle begreber om harmoni, at indlade sig på solo efter den italienske smag; såfremt han ikke selv vil forhindre sin vækst.

14.§
Jeg finder altså, efter anvisningen i forrige §, vel udadbejdede duetter og trioer frem til øvelse, hvori forekommer fugaer, udfærdiget af grundige mestre, og lader dem opholde sig en rum tid ved det. Det vil være meget lærerigt for ham til nodelæsning, til overholdelse af takten og til pauserne. Jeg vil først og fremmest foreslå Telemanns trioer i fransk stil til denne øvelse, såfremt man kan få fat i dem, da de ikke er stukket i kobber [m.a.o. ikke er udgivet! O.a.]. Ganske vist synes for tiden den såkaldte gennearbejdede musik ["gearbeitete Musik", kontrapunktisk musik. O.a.], og især fugaerne, såvel for de fleste komponister som for liebhaverne, at være nærmest lyst i band som et pedanteri: måske bare fordi kun få indser værdien og nytten af disse. Men en videbegærlig må ikke lade sig afskrække derfra p.gr.a. fordomme; tværtimod kan han forsikres om, at denne anstrengelse vil bidrage til hans største fordel. For ingen fornuftig musiker vil benægte, at den gode såkaldte gennemarbejdede musik, vil være et af hovedmidlerne, som baner vejen for såvel indsigt i harmonien, som til videnskaben om, hvordan man foredrager en naturlig og i sig selv god melodi, og gør den endnu smukkere. Man lærer også herved ved første syn at ramme, eller som man siger at spille fra bladet (à livre ouvert): hvortil andre ikke kommer så hurtigt gennem lutter simple, melodiøse stykker, som hukommelsen let kan fatte, men tværtimod længe vil være en slave af udenadslæren. En fløjtenist har endda mindre mulighed for at lære at spille fra bladet end en anden instrumentist: for fløjten bliver jo, som bekendt, mere brugt til solo- og til koncerterende- end til ripieno-stemme. Han skal derfor rådes til, så snart han kan finde lejlighed dertil, også at spille ripienostemmen med også ved offentlig musik.

15.§
Når man spiller duetter, trioer og ligende, vil det være meget nyttigt for en begynder, hvis han skiftevis spiller snart den første, snart den anden stemme. Gennem anden stemmen lærer han ikke kun, p.gr.a. imitation, på bedste vis at efterligne sin mesters foredrag; men han vænner sig heller ikke til udenadslære, hvilket er en forhindring for at læse noder. Han skal bestandigt rette sit gehør på dem, som spiller med ham, især på grundstemmen: hvorved han desto nemmere vil kunne lære harmonik, takt og at spille rent. Såfremt han forsømmer dette, så forbliver hans spil til alle tider mangelfuldt.

16.§
Der vil komme en stor fordel ud af det for en begynder, hvis han gør sig vel bekendt med de arter af transposition, hvor en takt.har en lighed med de andre.[m.a.o. sekvenseringer.O.a.] For herved kan man ofte forudse en fortsættelse af disse, uden at kigge særligt på hver eneste node: hvilket ikke altid er muligt i et højt tempo.

17.§
Hvis nu en begynder i en rum tid har øvet sig på passager og gennemarbejdede stykker; gjort tungen og fingrene smidige ["geläufig" O.a.], har gjort sig så bekendt med dét, som jeg hidtil har lært, så det så at sige er blevet hans anden natur: så kan han finde nogle solo [soli O.a.] og koncerter, som er komponeret i den italienske smag; men sådanne, hvor adagioen ikke går alt for langsomt og allegroen er skrevet med korte og lette passager. Han skal søge at forsire den enkle melodi i adagioen med forslag, triller og små manerer, sådan som det er blevet undervist i de to forrige kapitler; og skal fortsætte så længe dermed, indtil han er vænnet til brugen af det, så han er i stand til at spille en enkel melodi propert og behageligt uden mange vilkårlige tilføjelser. Hvis han ikke synes at denne forsiringsmåde er tilstrækkelig ved flere adagioer, som måske er komponeret meget simpelt og tørt; så vil jeg henvise ham til kap. 13 og 14 om de vilkårlige ændringer og måden at spille adagioen på, hvorfra han vil kunne hente sig flere råd.

18.§
Herved vil han nå til desto større fuldkommenhed, hvis han foruden at lære fløjten, også lærer, om ikke komposition, så dog generalbassens videnskab. Hvis han har lejlighed til at lære sangkunst, enten før eller i et mindste samtidig med fløjten: så vil jeg i særlig grad anbefale ham dette. Han vil derved desto lettere nå til et godt foredrag i sit spil; og ved en fornuftig forsiring af en adagio, vil han have en særlig stor fordel af indsigten i sangkunsten. Han vil altså ikke forblive alene en ren fløjtespiller; men derimod også bane sig vej til med tiden at blive en musikus i egentlig forstand.

19.§
For at en begynder også kan nå til et alment begreb om at forstå forskellen i smagen i musikken, er det ikke nok, at han øver stykker, som er komponeret for fløjte: han skal langt snarere også gøre sig bekendt med de karakteristiske stykker fra forskellige nationer og provinser; og lære at spille hvert af disse på dets måde. Dette vil med tiden skaffe ham større fordel, end han er i stand til at indse straks i begyndelsen. De karakteristiske stykkers forskellighed er mere udtalt ved den franske og den tyske musik, end ved den italienske og nogle andre. Den italienske musik er mindre begrænset ["eingeschränket", egl. indskrænket. O.a.] end alle andre, men den franske næsten alt for meget begrænset: hvoraf måske følger, at den nye musik i Frankrig ofte synes at ligne den gamle. Dog er den franske måde at SPILLE på ikke at foragte: men derimod skal en begynder langt snarere

tilrådes, at blande dens pyntelighed ["Propretät", de små manerer. O.a.] og tydelighed med den italienske dunkelhed i SPILLET, hvilket ofte forårsages af buestrøget og den overflødige tilføjelse af manerer, hvor de italienske instrumentister gør for meget, og de franske i det hele taget for lidt. Hans smag vil derigennem blive mere almen. Men den almene gode smag findes ikke hos én enkelt nation, som hver ganske vist roser sig af: man må langt snarere sammenstykke og danne den af blandingen og gennem et fornuftigt valg af gode tanker og gode måder at spille på fra forskellige nationer. Hver nation har i sin musikalske tænkemåde såvel noget behageligt og tiltalende, som noget frastødende. Den, der nu forstår at vælge det bedste; ham vil det vulgære, simple og dårlige ikke få til at tage fejl. I kap.18 vil jeg behandle dette mere udførligt.

20.§

En begynder må derfor også søge at høre så meget god musik, som får alment bifald, som han overhovedet kan. Herved vil han i høj grad lette vejen til den gode smag i musikken. Han må søge at profitere ikke alene af enhver god instrumentist, men også af gode sangere. Han skal derfor som det første få fat i tonerne i sin hukommelse [m.a.o.huske musikken. O.a.]; og hvis han f.eks. hører nogen, der spiller på fløjte, skal han straks bemærke tonearten, som der bliver spillet i; for så meget des lettere at kunne bedømme de følgende [tonearter, hvortil der moduleres.O.a.]. For at vide, om han har gættet grundtonen, kan han af og til se på den spillendes fingre. Dette med at gætte hver tone vil blive lettere for ham, hvis han undertiden lader sin mester forespille ganske små og korte passager; hvor han skal efteabe dem uden at kikke på dennes fingre: og dette må han fortsætte så længe med, at han til sidst straks kan spille det efter. På denne måde vil han kunne efterligne det gode, han hører fra den ene og den anden, og kunne drage nytte af det. Endnu lettere vil det være for ham, hvis han forstår noget klaver ["Clavier" - dvs alle tangentinstrumenter, primært cembalo. O.a.] og violin: fordi der jo sjældent bliver opført noget musik, uden de nævnte instrumenter.

21.§

En begynder skal samle sig så mange gode musikalske stykker, som han overhovedet er i stand til, og tage dem frem til sine daglige øvelser: på den måde, vil hans smag også, lidt efter lidt, dannes på en god måde; og han vil lære at skelne mellem det dårlige og det gode.Hvordan et stykke skal være, hvis det skal være godt, dét vil man finde de mest nødvendige oplysninger om i 18.kap. i denne anvisning. En begynder gør vel i, at udvælge lutter stykker til sine øvelser, som passer for instrumentet, og som er udfærdiget af sådanne mestre, hvis fortjenester man kender på mere end ét sted. Han skal ikke bekymre sig om, om et stykke er helt nyt, eller måske noget ældre. Det skal være nok for ham, hvis bare det er godt. For ikke alt, hvad der er nyt, er også derfor samtidig smukt. Han skal især passe på stykker af de selvlærte ["selbst gewachsenen"] komponister, som hverken har lært komposition ved mundtlig eller skriftlig anvisning: for deri kan der hverken træffes en melodisk sammenhæng eller korrekt harmoni. De fleste løber ud i et miskmask af lånte og sammenflikkede tanker. Mange af disse selvlærte komponister laver kun overstemmen selv, de øvrige lader de andre sætte dertil. Det er derfor let at vurdere, at der hverken er overholdt en ordentlig forbindelse af tankerne eller en ordentlig modulation; og at, som følge deraf, de øvrige stemmer mange steder har måttet tvinges ind. [Yndere af tysk sprog vil nyde ophobningen af verbformerne: "haben hinein gezwungen werden müssen" O.a.] Heller ikke stykker af vordende ["neuangehenden"] komponister skal man på dette punkt stole alt for meget på. Men hvis én har lært kompositionskunsten ordentligt, nemlig af en sådan, som har evnen til undervise andre, og forstår at skrive firstemmigt rent, så kan man bedre fatte tiltro til hans arbejder.

22.§
En begynder skal særligt gøre sig umage med, at alt hvad han spiller, om det så er hurtige passager i allegro, eller manerer i adagio, eller om det er andre noder, bliver spillet tydeligt og rundt. Herved forstås: at man ikke stolprer afsted over noderne, og f.eks. i stedet for én finger løfter eller lukker to eller tre samtidig: og altså sluger nogle noder: men at hver node, hele stykket igennem, bliver spillet efter sin sande værdi og efter det rette tempo. Kort sagt: han må gøre sig umage for at opnå et godt foredrag, hvilket det skal handle mere omfattende om i de følgende kapitler. Dette gode foredrag er det mest nødvendige, men også det sværeste ved at spille. Mangler dette, så forbliver spillet dog til enhver tid ufuldkomment, uanset hvor kunstfærdigt og beundringsværdigt det overhovedet synes; og musikeren opnår aldrig kendernes bifald. Derfor skal en begynder altid knytte sit spil sammen med en bestandig opmærksomhed, og passe på, at han også hører hver node sådan, som han ser den med øjnene, og som dens værdi og udtryk kræver det. Sjælens sang, eller den indvendige følelse giver her en stor fordel. En begynder skal derfor søge efterhånden at vække denne følelse hos sig selv. For hvis han ikke bliver berørt af det, han selv spiller; så har han ikke alene ikke noget håb om nogen nytte af sine anstrengelser; men han vil heller aldrig bevæge nogen anden ved sit spil: hvilket jo dog skulle være det endelige formål. Nu kan det ganske vist ikke kræves af en begynder i nogen grad af fuldkommenhed; fordi denne endnu må tænke for meget på fingrene, tungen og ansatsen: og at der også hører mere tid til end et par år. Men alligevel skal en begynder i tide anstrenge sig for at tænke på det; for ikke at forfalde til koldsindighed. Han skal under sine øvelser altid forestille sig, at han har sådanne tilhørere foran sig, som kunne befordre hans lykke. [For en amatør er det komisk at læse, men for en professionel har det nok reelt ikke ændret sig; konkurrencer til orkestre, koncerter med berømtheder og væsentlige anmeldelser - er sikkert ligeså nervepirrende som det var at spille foran en fyrste, som måske ville ansætte én i en livsvarig stilling i sit orkester!O.a.]

23.§
Hvor lang tid en begynder skal spille hver dag, er egentlig ikke til at fastlægge. Den ene forstår tingene lettere end den anden. Enhver må altså, hvad dét angår, rette sig efter sine evner og sin natur. Dog må man tro, at man også hér kan gøre enten for meget eller for lidt. Hvis en, for hurtigt at nå sit mål, ville spille hele dagen: så kunne det ikke alene være til ulempe for hans sundhed; men han ville også få slidt såvel sener som sanser før tiden. Men hvis han ville nøjes med en time om dagen: så ville nytten af det komme meget sent. Jeg mener derfor, at det hverken er for meget eller for lidt, hvis en begynder afsætter to timer om formiddagen og ligeså mange om eftermiddagen til at øve sig i: men også under øvningen altid hviler sig en smule. Den, der endelig har bragt det så vidt, at han uden besvær, rent og tydeligt kan frembringe alle forekommende passager: for ham er en time om dagen tilstrækkelig til hans særlige øvelser; til at holde ansatsen, tungen og fingrene i passende form. ["Ordnung"O.a.] For ved overflødigt spil, især når man har nået visse år, svækker man kroppen; man slider på sanserne; og mister vejret og ønsket om at udføre en ting med den rette iver. Ved alt for længe vedvarende trillen, bliver fingrenes sener stive; sådan som en kniv får skår, hvis man hele tiden sliber den, uden at skære med den af og til. Den, som nu véd at gøre det med måde i alle disse ting, han nyder den fordel, at spille fløjte nogle år længere end ellers.

11.Kapitel

Om det gode foredrag i sang og spil overhovedet.

1.§
Det musikalske foredrag kan sammenlignes med en talers foredrag. En taler og en musikus har samme hensigt liggende til grund, såvel hvad angår måden at udarbejde de ting på, som skal foredrages, som foredraget i sig selv, nemlig: at bemægtige sig hjerterne, at vække eller stille følelserne, og at sætte tilhørerne snart i den ene, snart i en anden affekt. Det er en fordel for begge, hvis den ene kender noget til den andens pligter.

2.§
Man ved, hvilken virkning ved en tale en god foredragsmåde har på tilhørernes sindsstemning; man ved også, hvor meget et dårligt foredrag, af den på papiret smukkeste tale, kan skade; man ved ikke mindre, at en tale, som skulle holdes af forskellige personer, med præcis de samme ord, alligevel ville være bedre eller værre at høre på, med den ene end med den anden. Med foredraget i musik forholder det sig ligesådan: således at hvis et stykke bliver sunget eller spillet af den ene eller den anden, så frembringer det altid en forskellig virkning.

3.§
Af en taler kræves, hvad foredraget angår, at han har en kraftig, klar og ren stemme, og en tydelig og fuldkommen ren udtale: at han ikke forveksler nogle bogstaver med hinanden, eller sluger dem: at han beflitter sig på en behagelig mangfoldighed i stemmen og sproget: så han undgår ensformighed i talen; tværtimod lader tonen i stavelser og ord lyde snart højt, snart stille, snart hurtigt, snart langsomt: at han derfor ved ord, som kræver et eftertryk, løfter stemmen, men ved andre derimod igen modererer den: at han udtrykker hver affekt med forskellig stemme, passende til affekten; og at han i det hele taget retter sig efter stedet, hvor han taler, efter tilhørerne, som han har foran sig, og efter indholdet af talen, som han forelægger, og derfor véd at gøre passende forskel f.eks. mellem en sørgetale, en lovtale, en morsom tale o.lg.; at han sluttelig indtager en god positur.

4.§
Jeg vil gøre mig umage med at vise, at alt dette også kræves ved det gode musikalske foredrag; efter at jeg først har sagt noget om nødvendigheden af dette gode foredrag, og om de fejl, som begås i den forbindelse.

5.§
Den gode virkning af et stykke musik afhænger næsten ligeså meget af de udførende, som af komponisten selv. Den bedste komposition kan ved et dårligt foredrag blive ødelagt, en middelmådig komposition kan til gengæld ved et godt foredrag blive forbedret og løftet op. Man hører ofte et stykke blive sunget eller spillet, hvor kompositionen ikke er til at foragte, adagioens forsiringer ikke er imod harmoniens regler og allegroens passager også bliver spillet hurtigt nok; men alligevel er det de færreste, der bryder sig om det. Men hvis en anden spillede på nøjagtigt det samme instrument, med nøjagtigt de samme manerer, uden større færdighed, så ville det måske blive opfattet som bedre med den ene end med den anden. Intet andet end foredragets art kan altså her være årsagen.

6.§
Nogle tror, at det er lærd, hvis de véd at fylde en adagio med mange manerer, og hvordan de skal trække disse sådan i langdrag, at der dårligt er én blandt ti noder, som harmonerer med grundstemmen, og at der kun er lidt at høre af hovedmelodien. Men de tager fejl, og giver derved til kende, at de ikke har de sande følelser af den gode smag . De tænker netop så lidt på reglerne for komposition, som kræver, at hver dissonans ikke kun forberedes godt, men også får sin passende opløsning, og altså først derved skal opnå sin behagelighed; da der uden denne ville være og forblive en dårligtlydende klang. De ved yderligere ikke, at det er en større kunst, at sige meget med lidt, end lidt med meget. Hvis nu en sådan adagio ikke vækker behag, så ligger igen skylden ved foredraget.

7.§
Fornuften lærer, at hvis man blot ved at tale, forlanger noget af nogen, så skal man betjene sig af sådanne udtryk, som den anden forstår. Nu er musik intet andet end et kunstigt sprog, hvorigennem man skal gøre sine musikalske tanker bekendt for tilhøreren.Ville man altså så gøre dette på en dunkel eller bizar måde, som var ubegribelig for tilhøreren, og ikke skabte nogle følelser: hvad ville så anstrengelsen hjælpe, som man havde ydet, for at blive anset for lærd? Hvis man ville forlange, at tilhørerne skulle være lutter kendere og musiklærde, så ville antallet af tilhørere ikke være ret stort: man måtte så opsøge dem blandt tonekunstnere af profession, og dét enkeltvis. Det værste ville være, at man ikke kunne håbe på nogen fordel af disse. For de kan alligevel ikke gøre andet end ved deres bifald over for den udførendes behændighed at give det til kende over for liebhaverne. Men hvor svært og sjældent vil det være at opnå! fordi de fleste er så forudindtaget med affekter og især med jalousi, at de ikke altid indser det gode fra deres ligemænd, endnu mindre ønsker at gøre andre bekendt dermed. Men hvis også alle liebhavere vidste så meget, som en musikus skal vide; så ville fordelen ligeledes falde væk; fordi de så kun i ringe grad eller slet ikke havde brug for tonekunstnere af profession. Hvor nødvendigt er det altså så ikke, at en musikus søger at foredrage hvert stykke tydeligt og med et sådant udtryk, at det er forståeligt for såvel den lærde som den ulærde i musik, og altså kan behage dem.

8.§
Det gode foredrag er ikke kun uundværligt for dem, som lader sig høre med hovedstemmer og koncerterende stemmer, men også for dem, som alene udgør ripienister og nøjes med at ledsage føromtalte; og hver er på sin måde, foruden den almene, nødt til at passe på særlige regler. Mange mener, at hvis de måske er i stand til at spille en indstuderet solo, eller at spille en forelagt ripienostemme uden væsentlige fejl fra bladet, at man så ikke kan forlange mere af dem. Men jeg tror, at det er lettere efter forgodtbefindende at spille en solo, end at udføre en ripienostemme, hvor man har mindre frihed og må forene sig med mange, for at udtrykke et stykke efter komponistens mening. Hvis han nu ikke har nogen rigtige grundsætninger i foredraget; så vil han heller aldrig kunne yde sagen retfærdighed. Det var derfor nødvendigt, at enhver praktisk musikmester, især en violinist, så til, at han ikke førte sine elever til solospil, før de var gode ripienister. Den nødvendige videnskab dertil baner desuden vejen til solospil: og tilhørerne ville opleve en "slidt" solo ["abgespieltes Solo", en "genbrugt" solo, måske? O.a.] som tydeligere og behageligere, hvis den udførende havde gjort det sådan, som man plejer i malerkunsten, hvor man først må lære at lave den rigtige tegning af maleriet, inden man tænker på forsiringerne. Men de fleste begyndere kan ikke afvente tiden. For snart at kunne blive regnet til antallet af virtuoser, begynder de det ofte i omvendt

rækkefølge, nemlig ved solospil; og martrer sig med mange kunstfærdige udsmykninger og vanskeligheder, som de dog endnu ikke kan mestre; og lærer derved snarere at gøre foredraget forvirret end tydeligt. Ofte er dog mestrene selv skyld deri; når de vil vise, at de er i stand til på kort tid at lære eleverne nogle soli: hvilket bare ikke altid gør dem stor ære, såfremt disse skulle bruges til ripienister. Det gode foredrag, som ripienisterne især skal tage i betragtning, er forklaret omfattende i 17. kapitel af denne anvisning.

9.§

Foredragsmåden er næsten aldrig ens fra et ene menneske til det andet, men forskellig hos de fleste. Ikke altid musikundervisningen, men snarere også sindssammensætningen ["die Gemüthsbeschaffenheit"] hos ethvert menneske, hvorved den ene altid adskiller sig fra den anden, er årsagerne dertil. Lad os sætte, at der var flere, som samtidigt havde lært musik med de samme grundsætninger, hos den samme lærer; de spillede også i de første tre eller fire år på samme måde. Man vil alligevel bagefter erfare, at når de i nogle år ikke mere har hørt deres mester, hver af dem da vil antage sin særlige foredragsmåde, i overensstemmelse med hver deres natur; for så vidt som de ikke vil forblive rene kopier af deres mester. Én vil altid ende med en bedre måde at foredrage på end en anden.

10.§

Nu vil vi undersøge de væsentligste egenskaber ved det gode foredrag overhovedet. Et godt foredrag skal for det første VÆRE RENT OG TYDELIGT. Man skal ikke kun lade hver node høre, men også angive hver node i sin rene intonation; så de alle bliver forståelige for tilhørerne. Ingen af dem må man udelade. Man skal søge at bringe klangen så smukt frem som muligt. Man skal gøre sig særlig umage med ikke at gribe forkert. Hvad hertil ansatsen og tungestødet på fløjen kan bidrage med, er forklaret tidligere. Man skal undgå at sløjfe noder, som skal stødes; og at støde dem, som man skal sløjfe. Det må ikke virke, som om noderne klæber sammen. Tungestødet på blæseinstrumenter og buestrøget på bueinstrumenter skal man til enhver tid bruge med den hensigt og efter de anvisninger ved buer og streger, som er i overensstemmelse med komponistens anvisninger; for herved får noderne deres livlighed. De adskiller sig derved fra sækkepibens, som spilles uden tungestød. Fingrene - om de så bevæger sig nok så fint og friskt, som de nu vil - kan ikke udtrykke det musikalske udsagn alene, hvis ikke tungen eller buen bidrager med at gøre deres gennem passende egnede bevægelser til de ting, der skal foredrages, nemlig faktisk det meste. Ideer, som skal hænge sammen, skal man ikke dele: sådan som man til gengæld skal dele dem, hvor en musikalsk mening ender, og en ny tanke, uden indsnit eller pause, begynder; ikke mindst når slutnoden fra det forudgående og begyndelsesnoden for det følgende står på den samme tone.

11.§

Et godt foredrag skal desuden være RUNDT OG FULDSTÆNDIGT. Hver node skal udtrykkes i sin sande værdi, og i sit rette tempo. Hvis dette altid blev rigtigt overholdt, så ville noderne også lyde sådan, som komponisten har tænkt sig: fordi denne ikke må komponere noget uden regler. Ikke alle musikere tager sig af det. De giver ofte, af uvidenhed, eller af en dårlig smag, den følgende node noget af den tid, som tilkommer den foregående. De udholdte og indsmigrende noder skal være forbundet med hinanden; de lystige og springende skal til gengæld spilles staccato [med løftet bue "abgesetzet"], og adskilles fra hinanden. Triller og de små manerer skal alle afsluttes rent og livligt.

12.§

Jeg må her gøre en nødvendig anmærkning, som angår tiden, hvor længe hver node skal holdes. Man må her vide at gøre en forskel i foredraget af HOVEDNODERNE, som man også plejer at kalde de ANSLÅENDE, eller som italienerne, de GODE noder, og af de GENNEMGÅENDE, som hos nogle udlændinge kaldes de DÅRLIGE ["schlimme"]. Hovednoderne skal altid, hvor det er muligt, fremhæves mere, end de gennemgående. Ifølge denne regel skal de hurtigste noder, i ethvert stykke i moderat tempo, eller også i adagio, uagtet de ser ud til at have samme værdi, alligevel spilles en smule uens; sådan at man holder de anslående noder i enhver figur, nemlig den første, tredie, femte og syvende, noget længere end de gennemgående, nemlig den anden, fjerde, sjette og ottende: men denne dvælen ["Anhalten"] må ikke udgøre så meget, som hvis der stod punkter derved. Ved disse hurtigste noder forstår jeg: fjerdedele i trehalvetakt; ottendedele i trefjerdedelstakt og sekstendedele i treottendedelstakt; ottendedele i allabreve; sekstendedele eller toogtredivtedele i tofjerdedelstakt eller i almindelig lige takt [firefjerdedelstakt. O.a.]; men kun så længe som der ikke er nogle figurer i hver taktart, som har endnu hurtigere eller dobbelt så hurtige noder blandet indimellem; for i så fald måtte disse sidste foredrages på ovenstående måde. Hvis man f.eks. ville spille de otte sekstendedele i tavle 9, fig.1 ved bogstaverne (k), (m), (n) langsomt i ensartet værdi; så ville de ikke lyde så behageligt ("gefällig") som hvis man af de fire lader den første og tredie høre noget længere og kraftigere i tonen, end den anden og fjerde. Men fra denne regel undtages: for det første de hurtige passager i et meget hurtigt tempo, hvor tiden ikke tillader at foredrage dem uens, og hvor man altså må nøjes med at anbringe længde og styrke kun ved den første af fire. Desuden undtages: alle hurtige passager, som en sangstemme skal foretage, med mindre de skal sløjfes: for hvis hver node af denne art skal gøres tydelig og markeret ved et blidt stød af luften fra brystet; så skal uligeheden ikke finde sted dermed. Yderligere undtages: de noder, hvorover der står streger eller punkter, eller af hvilke flere forekommer på samme tone efter hinanden; også hvis der over mere end to noder, nemlig over fire, seks eller otte står en bue; og endelig ottendedele i giguer. Alle disse noder skal altså foredrages egalt, dvs. den ene lige så lang som den anden. [O.a. en uhyre væsentlig tilkendegivelse om "fransk inegal" i denne §12, som efter min mening absolut ikke efterleves så ofte, som det burde være tilfældet. Man véd, at reglen har været gældende også i århundredet før baroktiden (se Robert Donington: "Baroque Music", Norton, 1981), og er på ingen måde kun et fransk fænomen. Jeg har en fornemmelse af, at et hensyn til J.S.Bachs fremragende og samtidig velkendte musik gør det umuligt for nogle barokmusikere at "ændre" på Bachs musik, selvom et værk som f.eks. 4.Brandenburgkoncert 2.sats afgjort lægger op til at spille inegal. I Telemanns værker er det hyppigt, at passager, som passer til Quantz´s beskrivelse af inegal-figurer, er fraseret med buer over tonerne, to og to. Det er naturligvis også tilfældet hos andre komponister. Også ofte hos Bach.]

13.§

Foredraget skal også være: LET OG FLYDENDE. Uanset om de noder, der skal udføres, er nok så svære: så må man alligevel ikke kunne se det på dén, der udfører disse vanskeligheder. Alt knudret, tvungent væsen ved sang og spil skal med stor omhu undgåes. Man skal undlade enhver grimasse og søge så vidt muligt at opretholde en bestandig ro.

14.§

Et godt foredrag skal i ligeså høj grad være: MANGFOLDIGT. Lys og skygge skal derved bestandigt understøttes. Den, som hele tiden frembringer tonerne i samme styrke eller svaghed, og,

som man siger, hele tiden spiller i samme farve; den, som ikke véd, at hæve eller moderere tonen i rette tid, han vil ikke bevæge nogen særligt. Der skal altså iagttages en stadig afvekslen mellem forte og piano deri. Hvorledes dette skal gøres ved hver node i værket, vil jeg, da det er en sag af stor nødvendighed, vise ved eksempel ved slutningen af kapitel 14. [O.a.nemlig §25 ff. Også et meget væsentligt område, som ofte kunne trænge til mere omsorg. Se omtalte kapitel.]

15.§

Endelig må det gode foredrag være: UDTRYKSFULDT OG I OVERENSSTEMMELSE MED ENHVER FOREKOMMENDE LIDENSKAB. I allegroen og i alle lignende raske stykker skal der herske livlighed; men i adagioen og i stykker som ligner dén herske ømhed og en behagelig udtrækken eller bæren af stemmen. Dén, der udfører et stykke, skal forsøge at sætte sig selv i de hoved- og bi-lidenskaber, som han skal udtrykke. Og fordi én lidenskab hele tiden skifter med en anden i de fleste stykker; så må den udførende også vide at bedømme hver idé, hvilken lidenskab, den indeholder i sig, og hele tiden udforme sit foredrag i overensstemmelse dermed. Kun på denne måde vil han yde retfærdighed overfor komponistens hensigter og de forestillinger, som denne har gjort sig ved udfærdigelsen af stykket. Der er jo endda forskellige grader af livlighed eller sørgmodighed. F.eks. hvor der hersker en rasende affekt, der skal foredraget have langt mere glød end ved spøgefulde stykker, omend begge skal være livlige: på samme måde ved de modsatte affekter. Man skal også ved tilføjelsen af forsiringer, som man søger at berige eller snarere løfte den foreskrevne sang eller den simple melodi med, rette sig derefter. Disse forsiringer, om de så er nødvendige eller vilkårlige, må aldrig modsige den herskende affekt i hovedmelodien; og derfor må det understøttende og udtrukne aldrig blive blandet sammen med det legende ("Tändelnden"), det behagelige, det halvt lystige og det livlige, det frække med det indsmigrende, osv. Forslagene får melodien til at hænge sammen, og forøger harmonien; trillerne og de øvrige små forsiringer som: halve triller, mordenter, dobbeltslag og battements, muntrer op. Det afvekslende piano og forte fremhæver dels nogle noder, dels fremkalder det ømhed. Indsmigrende forløb i adagio må ved spil med tungestød og buestrøg ikke blive for hårdt; og til gengæld i allegro ikke i muntre og ophøjede temaer blive slæbende, sløjfende eller for blødt ansat.

16.§

Jeg vil angive nogle kendetegn, hvorudfra man alt i alt, om ikke altid, så dog oftest, vil kunne forstå, hvilken affekt, der hersker, og hvordan derfor foredraget skal være, om det skal være indsmigrende, sørgmodigt, ømt, muntert, frækt, alvorligt osv. Man kan erkende dette 1) ud fra tonearten, om den er dur eller mol. Durtonearten bruges i almindelighed til at udtrykke det muntre, frække, alvorlige ["seriøse" var måske et bedre ord. O.a.] og ophøjede: moltonearten derimod til at udtrykke det indsmigrende, sørgmodige og ømme; se 14.kap. 6§. Dog er der ofte undtagelser fra denne regel: og man må derfor tage de følgende kendetegn med til hjælp. Man kan 2) genkende lidenskaberne; ud fra de forekommende intervaller, om de ligger nær eller fjernt hinanden, og om noderne skal sløjfes eller stødes. Ved de sløjfede og nær hinanden liggende intervaller udtrykkes det indsmigrende, sørgmodige og ømme; men ved de kort stødte eller af fjerne spring bestående noder, ikke mindst ved sådanne figurer, hvor punkterne altid står efter den anden node [omvendt punkterede.O.a.], udtrykkes det muntre og frække. Punkterede og udholdte noder udtrykker det alvorlige og patetiske; iblandingen af lange noder, som halve og hele takter, blandt de hurtige, udtrykker til gengæld det prægtige og ophøjede. 3) Man kan forstå lidenskaberne udfra: dissonanserne. Disse gør ikke alle på samme vis, men derimod forskellig virkning den ene fra den

anden. Jeg har forklaret dette omfattende i 17.kapitel 6.afsnit og vist det med et eksempel. [Det pågældende afsnit er om cembalistens opgaver. O.a.] Men da denne erkendelse er uundværlig at kende, ikke kun for akkompagnisten, men også for enhver, der spiller, så vil jeg her henvise til 13. til 17.§ i det pågældende afsnit [altså i 17.kap.6.afsnit 13.-17.§!]. 4) Angivelsen af den herskende hovedaffekt er endelig det ord, som befinder sig ved begyndelsen af enhvert stykke, som: allegro, allegro ma non tanto, - assai, - di molto, - moderato, presto, allegretto, andante, andantino, arioso, cantabile, spiritoso, affettuoso, grave, adagio, adagio assai, lento, mesto og mange andre. Alle disse ord, hvis de er sat foran med omtanke, kræver hver et særligt foredrag i udførelsen: for ikke at nævne, at hvert stykke af omtalte karakterer, som allerede sagt ovenfor, kan have forskellige blandinger af patetiske, indsmigrende, lystige, prægtige eller spøgende idéer i sig, og at man altså, så at sige, ved hver takt må sætte sig i en ny affekt, for at kunne stille sig snart sørgmodig, snart lystig, snart alvorlig an osv.; hvilken omstilling er meget nødvendig i musikken. Den som rigtig forstår denne kunst, han vil ikke nemt mangle tilhørernes bifald, og hans foredrag vil således altid være bevægende. Men man skal ikke tro, at denne fine skelnen kan læres på kort tid. Unge mennesker, som i almindelighed er for flygtige og utålmodige hertil, kan man nærmest ikke forlange det af. Den kommer imidlertid med modenheden ("Wachsthume") af følelsen og vurderingsevnen.

17.§

Enhver skal her også rette sig efter sin medfødte sindstilstand og forstå at styre denne på passende vis. Et flygtigt og temperamentsfuldt ("hitziger") menneske, som i hovedsagen er oplagt til det prægtige, alvorlige og til overilet hastighed, skal i en adagio søge at dæmpe sin ild så meget som muligt. Et sørgmodigt og nedslået menneske derimod gør vel i, hvis han for at spille en allegro livligt, søger at få fat i noget af den forriges overflødige ild. Og hvis et eksalteret og sangvinsk menneske forstår at lave en fornuftig blanding af de to forriges sindstilstande hos sig selv, og ikke lader sig forhindre i at anstrenge hovedet lidt ved den medfødte selvtilfredshed og magelighed: så vil han på denne måde bringe det længst i det gode foredrag og i musikken overhovedet. Men hos den, hvor der fra fødslen af befinder sig en så lykkelig blanding af blodet, som de tre forriges egenskaber, noget af hver for sig, han har alle de fordele, der kan ønskes til musik: for det oprindelige er til enhver tid bedre og af længere varighed, end det lånte.

18.§

Jeg har foroven nævnt, at man gennem tilføjelsen af manerer skal berige melodien og fremhæve den mere. Men man skal forhindre, at man derved overdænger eller undertrykker sangen. Det altfor brogede spil kan, såvel som det altfor enkle, til slut vække irritation ("Ekel") i øret. Man skal derfor ikke omgås ødselt, men sparsomt, ikke kun med de vilkårlige forsiringer, men også med de væsentlige manerer. Især skal man bemærke dette i meget hurtige passager, hvor tiden i forvejen ikke tillader megen tilføjelse: så disse ikke bliver utydelige og ubehagelige. Nogle sangere, hvem trillen ikke falder svært, selvom den ikke altid er den bedste, har en stærk tilbøjelighed til denne fejl med den altfor hyppige trillen.

19.§

Enhver instrumentist skal gøre sig umage for at foredrage det cantabile sådan, som en god sanger gør det. Sangeren derimod skal søge at opnå ilden fra gode instrumentister i livlige passager, så meget som sangstemmen er i stand til det.

20.§

Dette er altså de almene regler for det gode foredrag i sang og spil i det hele taget. Jeg vil nu anvende disse specielt på hovedinddelingen af kapitlerne. De følgende tre kapitler vil handle om Allegro, om de vilkårlige forsiringer og om Adagio. Også det 17.kapitel om akkompagnetørens pligter vil for størstedelens vedkommende høre herunder. Jeg vil oplyse det hele med eksempler og forklare disse, så vidt det er muligt.

21.§

Det ringe foredrag er det modsatte af dét, som kræves til det gode foredrag. Jeg vil her i korthed sammenfatte dets væsentligste kendetegn [det ringe foredrags. O.a.], så man desto lettere kan se dem i forhold til hinanden, og derfor desto mere omhyggeligt kan undgå det. Foredraget er således ringe: hvis intonationen er falsk, og tonen overdrives; hvis man foredrager noderne utydeligt, uklart, uforståeligt, ikke artikuleret, men derimod mat, usikkert, slæbende, søvnigt, groft og tørt; hvis man uden forskel sløjfer eller støder alle noder; hvis tempoet ikke bliver taget i agt, og noderne ikke får deres sande varighed; hvis manererne i adagio bliver trukket for meget og ikke træffer samtidig med harmonien; hvis man slutter manererne dårligt eller overilet; men ikke hverken forbereder eller opløser dissonanserne på passende vis; hvis man ikke spiller passagerne rundt og tydeligt, men tungt, ængsteligt, slæbende eller overilet og stolprende, og ledsager det med alleslags grimasser; hvis man synger eller spiller alt koldsindigt, i samme farve, uden afveksling mellem piano og forte; hvis man handler imod den lidenskab, som skal udtrykkes; og i det hele taget foredrager alt uden følelse, uden affekt og uden selv at blive rørt; så det virker som om man skulle synge eller spille i kommission for en anden: hvorved tilhøreren faktisk snarere bliver hensat i søvnighed end på behagelig vis at blive underholdt og fornøjet; og derfor skal være glad, når stykket er til ende.

12.Kapitel

Om måden at spille allegroen på.

1.§

Ordet: ALLEGRO har i modsætning til ADAGIO ved betegnelsen for musikalske stykker en omfattende betydning: og forstås i denne betydning som mange slags hurtige stykker, som: allegro, allegro assai, allegro di molto, allegro non presto, allegro ma non tanto, allegro moderato, vivace, allegretto, presto, prestissimo o.lg. Vi tager det her i denne omfattende betydning og forstår derved alle slags livlige og hurtige stykker. Vi interesserer os her i øvrigt ikke for den særlige betydning, hvis den karakteriserer en særlig art af den hurtige bevægelse.

2.§

Men da de ovennævnte tillægsord af mange komponister ofte bliver sat mere af vane end for at karakterisere sagen i sig selv og gøre tempoet tydeligt for den udførende: så kan der forekomme tilfælde, hvor man ikke altid må binde sig dertil; men snarere skal søge at gætte komponistens mening ud fra indholdet.

3.§

Allegroens hovedkarakter er munterhed og livlighed: sådan som i modsætning dertil adagioens består i ømhed og sørgmodighed.

4.§

De hurtige passager må i allegro frem for alt spilles rundt, propert, livligt, artikuleret og tydeligt. Tungestødets livlighed og bevægelsen af bryst og læber på blæseinstrumenter bidrager meget hertil; som på strygeinstrumenter buens strøg. På fløjten skal man snart støde hårdt, snart blødt; sådan som de forskellige slags noder kræver det: og tungens stød skal hele tiden gå samtidig med fingrene; sådan så ikke nogle toner udelades her og der i passager. Man skal derfor løfte fingrene alle egalt, og jo ikke for højt.

5.§

Man skal gøre sig umage for at spille hver tone efter sin passende værdi; og omhyggeligt undgå at ile eller at tøve. Man skal af den grund ved hver fjerdedel tænke på tempoet; og ikke tro, at det er godt nok, at man bare ved begyndelsen og slutningen af takten rammer sammen med de øvrige stemmer. Ilen i passager kan opstå, hvis man, særligt ved stigende noder, løfter fingrene for hurtigt. For at undgå dette, skal man markere den første node af de hurtige figurer og stoppe den; Se 10.kap. 9.§: så meget desto mere som hovednoderne altid skal høres en smule længere end de gennemgående. [O.a. Endnu engang betoningen af denne nærmest uegale spillemåde som en hel generel måde!] Man kan til det formål også markere hovednoderne, hvori grundmelodien ligger, med bevægelse af brystet af og til. Hvad angår noderne, som skal spilles uegalt, henviser jeg til forrige kapitels 12.§ [O.a. Men decideret uegal spillemåde er underlagt "reglerne", som er nævnt i kap.11, §12.]

6.§

Fejlen med at ile opstår også ofte ved, at man ikke lægger mærke til tungestødet. Nogle har den tanke, at stødet sker på præcis det tidspunkt, hvor de sætter tungen mod ganen. De løfter altså

fingrene samtidig med bevægelsen af tungen; hvilket imidlertid er forkert: fordi fingrene derved kommer før tungen. Altså skal bevægelsen af fingrene ske samtidig med tilbagetrækningen af tungen, som er det, der giver tonen.

7.§
Man skal især sørge for, at langsomme og syngende noder, som er flettet ind imellem passager, ikke bliver overilede.

8.§
Man skal ikke prøve på at ville spille en allegro hurtigere, end at man er i stand til at spille passagerne i samme hastighed: så man ikke er nødsaget til at spille nogle passager, som er sværere end andre, langsommere, hvilket forårsager en ubehagelig ændring af tempoet. Man skal derfor tage tempoet efter de sværeste passager.

9.§
Hvis der i en allegro foruden passager, som består af sekstendedele eller toogtredivtedele, også er trioler iblandt, som er bjælkede én mindre end passagerne [O.a. altså ottendedels- eller sekstendedels-trioler]: så skal man i henseende til hastigheden ikke rette sig efter triolerne, men efter passagerne selv; ellers kommer man til kort med tempoet: fordi seksten ens noder, i én takt, kræver mere tid, end fire trioler. Derfor skal de sidste modereres lidt.

10.§
Ved triolerne skal man sørge for, at man gør dem rigtigt runde og egale; ikke ile på de to første toner: for at de ikke skal lyde som om de var bjælkede med endnu en bjælke; for på den måde ville de ikke være trioler mere. Man kan derfor stoppe den første node i en triol en smule, fordi den er hovednoden i akkorden: så tempoet ikke bliver overdrevet derved, og foredraget af den grund mangelfuldt.

11.§
Med den livlighed, som kræves til allegro, så skal man uagtet dette aldrig lade sig bringe ud af sin ro ("Gelassenheit"). For alt, hvad der spilles overilet, forårsager hos tilhørerne snarere ængstelighed end tilfredshed. Man skal bare altid gøre affekten, som man skal udtrykke, til sit hovedformål, ikke det at spille hurtigt. Man kunne med kunstfærdighed tilrettelægge en musikalsk maskine, så den spillede bestemte stykker med så særlig hastighed og rigtighed, som intet menneske, hverken med fingrene eller med tungen, ville være i stand til at efterligne. Dette ville nok også vække forundring; men det ville aldrig røre nogen: og hvis man har hørt den slags et par gange, og véd, hvordan det opnås; så hører forundringen også op. Den, som nu vil gøre sig gældende med rørelsens fortrin fremfor maskinen, han må ganske vist spille hvert stykke med dets dertil passende ild: men han skal aldrig voldsomt overdrive det; ellers ville stykket miste al sin behagelighed.

12.§
Ved de korte pauser, som forekommer i stedet for hovednoderne i nedslaget, skal man passe godt på, at man ikke begynder noderne efter dem for tidligt. F.eks. hvis der skal holdes pause på den første af fire sekstendedele; så skal man vente endnu halvt så længe, som pausen ser ud til at gælde; fordi den følgende node skal være kortere end den første. Ligeså forholder det sig med toogtredvtedelene.[Igen et punkt, hvor ikke alle barokmusikere i dag overholder det! O.a.]

13.§
Man skal altid trække vejret i rette tid; også lære omhyggeligt at spare på det: så man ikke ved utidig vejrtrækning adskiller en melodi, som hænger sammen.

14.§
Trillerne skal i lystige idéer trilles livligt og hurtigt. Og hvis nogle noder går trinvist nedad i passager, og tiden tillader det, så kan man af og til anbringe halve triller ved den første eller tredie node: men hvis noderne går opad; så kan man benytte sig af battements. Begge slags giver endnu mere livlighed og brillans til passagerne. Dog må man ikke misbruge dem, hvis ikke man vil fremkalde irritation ("Ekel"); se kap.8, §19.

15.§
Hvordan noder, som kommer før forslag, skal adskilles fra disse, er blevet forklaret i 7.kap. 1.afsnit, 8.§

16.§
Ved passager, hvor hovednoderne går opad, og de gennemgående [også! O.a.] går opad, skal de første holdes lidt tilbage og markeres og også angives kraftigere end de sidste, fordi melodien ligger i de første. De sidste derimod kan sløjfes sagte til de første.

17.§
Jo dybere springene i passager er; jo kraftigere skal de dybe noder foredrages; dels fordi de er hovednoder, som hører til akkorderne; dels fordi de dybe toner på fløjten ikke er så kraftige ("schneidend") og gennetrængende som de høje.

18.§
Lange noder skal gennem voksende og aftagende styrke af tonen spilles på en bårent [legato O.a.] ophøjet måde: men de derpå følgende hurtige noder skal til gengæld adskilles fra de forrige gennem et livligt foredrag.

19.§
Hvis der efter hurtige noder uventet følger en lang, som afbryder melodien; så skal denne markeres med særligt eftertryk. Ved de følgende noder kan man igen moderere tonens styrke noget.

20.§
Men følger der efter hurtige noder nogle langsomme syngende: så skal man straks moderere gløden og foredrage de langsomme noder med den dertil nødvendige affekt; så det ikke virker, som om man keder sig ved det.

21.§
Sløjfede noder skal spilles sådan som de er vist: fordi der oftest søges et specielt udtryk derigennem. Derimod skal de noder, som kræver tungstød, ikke sløjfes.

22.§
Hvis de tobjælkede noder i en allegro assai er de hurtigste noder: så skal ottendedelene for det meste stødet kort med tungen, mens til gengæld fjerdedelene skal spilles syngende og bårent*. Men

i en allegretto, hvor der forekommer trebjælkede trioler: så skal sekstendedelene stødet kort, men ottendedelene spilles syngende.

* Hvis der er tale om korte noder som ottendedele eller sekstendedele, at de skal stødes: så forståes på fløjten altid det hårde tungestød med ti. Ved langsomme syngende noder forstår man imidlertid tungestødet med di: hvilket jeg bare én gang for alle vil minde om.

23.§

Når hovedtemaet [Q. skriver: "der Hauptsatz (Thema)"O.a.] i en allegro ofte kommer flere gange, så skal det altid adskilles godt fra foredraget af sidetemaer [O.a. "Nebengedanken", det er naturligvis ment i den generelle barokmæssige skelnen mellem temaer, ikke i sonatesatsform-forstand]. Det kan være prægtigt eller indsmigrende, lystigt eller frækt; således kan det jo ved livligheden eller modereringen af bevægelsen af tungen, brystet og læberne, såvel som ved piano og forte, hele tiden blive gjort forskelligt at høre på. Ved gentagelser gør afvekslingen mellem piano og forte i det hele taget en god tjeneste.

24.§

Lidenskaberne veksler ofte i såvel allegro som i adagio. Den udførende skal altså forsøge at sætte sig ind i hver af dem og at udtrykke dem på passende vis. Det er derfor nødvendigt, at man undersøger, om der, i det stykke, der skal spilles, forekommer udelukkende lystige idéer, eller om også andre idéer af forskellig art er knyttet dertil. Er det første tilfældet, så skal stykket hele tiden bestandigt understøttes i sin livlighed. Men er det sidste tilfældet, så gælder den ovenstående regel. Det LYSTIGE bliver frembragt med korte noder; de kan bestå af - som taktarten nu kræver det - ottendedele eller sekstendedele, eller i allabrevetakt af fjerdedele, som kan bevæge sig såvel springende som trinvist, og udtrykkes gennem tungestødets livlighed. Det PRÆGTIGE frembringes såvel med lange noder, hvorunder de andre stemmer udfører en hurtig bevægelse, såvel som med punkterede noder. De punkterede noder skal af den udførende stødes skarpt og foredrages med livlighed. Punkterne holdes længe og de derefter følgende noder gøres meget korte, se 5.kapitel, 21. og 22.§. Ved punkterne kan der også af og til anbringes triller. Det FRÆKKE fremstilles med noder, hvor der står et punkt bagved den anden eller tredie, og hvor altså den første bliver præcipiteret [O.a. forhastet, overilet; dvs. omvendt punkterede noder, altså f.eks en sekstendedel (eller to toogtredivtedele) + en punkteret ottendedel]. Her må man passe på, ikke at overile det alt for meget: så det ikke lyder ligesom en simpel dansemusik. I en koncertstemme kan man specielt moderere det noget ved et beskedent foredrag, og gøre det behageligt. Det INDSMIGRENDE udtrykkes gennem sløjfede noder, som går trinvist op eller ned; ligeledes ved synkoperede noder, hvor man angiver den første halvdel svagt, men kan forstærke den anden ved bevægelse med brystet og læberne.

25.§

Hovedidéerne skal adskilles godt fra de iblandede idéer, og er egentlig den vigtigste rettesnor for udtrykket. Hvis der altså er flere lystige end prægtige eller indsmigrende idéer i en allegro; så må denne altså også i hovedsagen spilles livligt og hurtigt. Men hvis pragt er karakteren af hovedidéerne, så skal stykket i det hele taget udføres mere alvorligt. Hvis indsmigren er hovedaffekten, så skal der herske mere sindighed.

26.§
Den enkle melodi skal i allegro, ligeså vel som i adagio, forsires og gøres mere behagelig ved forslag og gennem de andre små væsentlige manerer: sådan som de forekommende lidenskaber hver gang kræver det. Det prægtige tåler kun få tilføjelser: men hvad der så passer dertil, skal foredrages ophøjet. Det indsmigrende kræver forslag, sløjfede noder og et ømt udtryk. Det lystige derimod forlanger pænt afsluttede triller, mordenter, og et morsomt ("scherzhaften") foredrag.

27.§
Af de vilkårlige ændringer tåler allegroen ikke meget; fordi den for det meste bliver komponeret med en sådan melodi og sådanne passager, hvor der ikke er meget at forbedre. Vil man alligevel ændre noget, så må det ikke ske før ved gentagelsen; hvilket bedst går an i en solo, hvor allegroen består af to repriser [En todelt sats med gentagelse for hver halvdel. O.a.]. Men smukke syngende idéer, som man ikke let kan blive træt af, ligeledes brillante passager, som i sig selv har en tilstrækkelig behagelig melodi, må man ikke ændre: men kun sådanne tanker, som faktisk ikke gør noget stort indtryk. For tilhøreren bliver ikke i så høj grad berørt af musikerens behændighed, som snarere af det smukke, som denne véd at foredrage med behændighed. Men hvis der ved komponistens fejl forekommer alt for hyppige gentagelser, som let kan vække ærgrelse: så har musikeren i denne situation ret til at forbedre sådan noget med sin behændighed. Jeg siger forbedre, men jo ikke lemlæste. Nogle tror, at hvis de bare altid ændrer, så hjælper de på sagen; selvom de samtidig derved ofte ødelægger mere, end de gør godt.

13.Kapitel

Om de vilkårlige variationer over de simple intervaller.

1.§

Forskellen mellem en melodi komponeret efter italiensk, og én efter fransk smag, er, såvidt som denne forskel strækker sig til forsiringerne af sangen, blevet vist foreløbigt i 10.kapitel. Man vil deraf se, at melodien, komponeret af dem efter den italienske smag, ikke, som det sker af de franske komponister, er udført på den måde med alle manerer, at der ikke stadig kunne sættes noget til og forbedres noget: og at der derfor, udover de viste væsentlige manerer i 8. og 9. kapitel, yderligere findes andre forsiringer, som afhænger af musikerens behændighed og frie vilje.

2.§

Næsten ingen, som, i al fald udenfor Frankrig, gør sig umage for at lære musik, nøjes alene med udførelsen af de væsentlige manerer; derimod føler størstedelen et begær, som driver dem til at lave variationer eller vilkårlige forsiringer. Dette begær skal nu i sig selv ikke dadles: dog kan det ikke opfyldes, uden at forstå komposition eller i det mindste generalbas. Men da de fleste ikke har fået den dertil hørende undervisning: så går det meget langsomt med det; og der dukker derved mange forkerte og akavede idéer op: så det ofte ville være bedre, at spille melodien sådan som komponisten har komponeret den, end for det meste at fordærve den med sådanne dårlige variationer.

3.§

For nu i nogen grad af afhjælpe denne misbrug, vil jeg give dem, som endnu mangler den hertil nødvendige erkendelse, en instruktion i, hvordan man på mange måder kan lave variationer over de fleste og almindelige intervaller over simple noder, uden at handle mod grundstemmens harmoni.

4.§

Til det formål har jeg i en tavle anbragt de fleste slags intervaller, foruden den dertilhørende bas; se tavle 8; jeg har også becifret harmonien over bassen dertil: da man så ganske tydeligt vil kunne se, efter de dér stående cifre eller figurer ifølge tavlen, de variationer, som flyder ganske naturligt derudfra, og som man efterfølgende let kan flytte til alle tonearter, som man skal spille i.

5.§

Dog påstår jeg ikke, gennem disse få eksempler, at have udtømt alle variationer, som det er muligt at finde på over intervallerne: tværtimod udgiver jeg kun dette for at være en instruktion for de uvidende. Dén, der er så langt, at han selv véd, hvordan man anbringer sådanne [variationer O.a.], ham vil det efterfølgende ikke falde svært, at finde på flere af samme slags.

6.§

Men da disse eksempler, for at undgå vidtløftighed, for det meste kun er skrevet i dur, men ikke desto mindre ligeledes er til at bruge i mol: så er det nødvendigt at gøre sig godt bekendt med de tonearter, hvortil der moduleres; for at kunne forestille sig de nødvendige b-er eller krydser, som, alt efter tonearternes beskaffenhed, skal sættes foran: så man ikke ved modulationerne tager hele toner i stedet for halve, og derved øver vold mod tonearternes forhold. Man må også tage agt på bassen: om det er den store eller den lille terts, der er over grundnoden: og hvis denne har seksten mod

overstemmen, om den så er stor eller lille; hvilket blandt andet ses i tavle 13 fig.13 og i tavle 14 fig.14.

De eksempler, som ved hver figur er samlet under én bue, kræver samme slags variationer; fordi de har den samme bas som grundlag. Bortset fra, hvis bassen bliver forhøjet med et kryds; for da må overstemmen gøre det samme. Man må lægge mærke til, om nodernes bevægelse bliver stående i enklang; eller om intervallerne gør en bevægelse i en sekund, terts, kvart, kvint, sekst, septim over eller under; hvilket kan ses ved første takt i hvert eksempel; om altså intervallerne giver årsag til variationerne.

7.§

I det hele taget må man ved variationerne altid sørge for, at hovednoderne, som man laver variationerne over, ikke bliver skjult. Hvis variationer bliver lavet over fjerdedelsnoder: så skal den første node af de tilføjede som oftest hedde det samme som den simple: og således gør man ved alle slags, om de så har længere eller kortere værdi end en fjerdedel. Man kan også godt vælge en anden node fra bassens harmoni, hvis bare hovednoden bliver hørt straks efter igen.

8.§

Lystige og frække variationer må ikke blandes ind i en sørgmodig og mådeholden melodi: eller også måtte man prøve på, gennem foredraget at gøre sådanne behagelige; hvilket så ikke skal forkastes.

9.§

Variationerne må altid først foretages, når den enkle melodi allerede er blevet hørt: ellers kan tilhøreren ikke vide, om det er variationer. Man må heller ikke ændre en velfastsat melodi, som alle i høj grad med behagelighed har i sig: med mindre man mente, at man yderligere kunne forbedre den. Hvis man vil variere noget, så skal det ske på en sådan måde, at tilføjelsen i det sangbare vil blive endnu behageligere, og i passagerne endnu mere brillant, end det i sig selv står skrevet. Men hertil hører ikke så lidt indsigt og erfaring. Uden at forstå komposition kan man ikke engang nå dertil. Den, som ikke har denne viden, han gør altid bedst i at foretrække komponistens påfund for sine egne indfald. Det er ikke altid klaret med mange efter hinanden følgende hurtige noder. De kan nok forårsage forundring, men ikke, som de enkle, så let røre hjertet: hvilket dog er det sande endemål og det sværeste i musikken. Men alligevel har der indsneget sig et stort misbrug her. Derfor råder jeg til ikke at fordybe sig for meget i variationerne: men derimod mere at gøre sig umage med at spille en enkel sang nobelt, rent og pænt. Er man for tidligt vild med variationer, inden man endnu har opnået nogen smag i musikken, så vænner man derved sjælen så meget til de mange brogede noder, at den til sidst ikke bryder sig om en enkel sang mere. Det går den på denne måde som tungen. Når man først har vænnet denne til stærkt krydret mad, så smager ingen ellers sund, enkel mad den mere. Men hvis den noble, enkle melodi ikke rører dén, som foredrager den; så kan den heller ikke gøre indtryk på tilhørerne.

10.§

Selvom jeg nu mener, at de fleste eksempler, som er givet i de hertilhørende tavler, er tydelige nok til at bevise, hvor mange måder intervallerne kan varieres på: så skal dog yderligere til overflod hvert eksempel forklares specielt, på sin måde og i korthed, for at gøre det mere nyttigt og begribeligt for de lærevillige.

11.§
Man lægger altså eksemplerne [bassen: tavle 8, varitionerne: tavle 9 m.v.] på variationerne, foruden den dertilhørende bas, fra tavlerne i rækkefølge foran sig; for med det samme at se efter, hvordan disse både skal forståes og benyttes. Ved hvert afsnit viser numrene hen til eksemplerne med de enkle melodier fra begyndelsen af tavlen, som består af fjerdedelsnoder og hvorover, der skal varieres. Noderne, der er sat dobbelt [flere] over hinanden uden hals, viser akkorden til hver node, som skal varieres; hvilke intervaller denne har, såvel under som over sig, og hvorudfra variationerne tager deres udgangspunkt. Noderne med en hals opad, som befinder sig i midten af akkorden, er den enkle melodis hovednoder. De øvrige noder, hvor bogstaverne står ovenover, er så egentligt variationerne over fjerdedelsnoderne i begyndelsen af hvert eksempel, som det ses efterfølgende.

Man skal hér lægge mærke til, at jeg, når jeg i beskrivelsen af akkordens hovednoder anfører intervallerne, som akkorden har i sig; at jeg ikke regner sådanne efter generalbassen fra grundtonen; men derimod tæller fra dén node i overstemmen, som skal varieres, enten stående over eller under. De, som slet intet forstår af harmoni og generalbas, og som alene må variere efter gehøret, af hensyn til hvilke jeg i hovedsagen her er noget vidtløftig, kan gøre sig bekendt med intervallerne på tavle 16 ved fig.27, 28, så de i det mindste kan finde dem efter hvordan, de ser ud. [O.a. I så fald må det blive et hårdt afsnit at komme igennem for de stakler!! Men i øvrigt forekommer hans omstændelige opregning af intervallerne overflødig, når den akkord, som han synes skal benyttes til becifringsudførelsen, nu er anført i eksemplerne] De kan se det ud fra afstanden mellem noderne, som enten står på linien eller mellemrummet, og hvor langt springene går. Fra et mellemrum til et andet er der en terts; fra mellemrummet til anden linie en kvart; til tredie mellemrum en kvint; fra mellemrummet til tredie linie en sekst; til fjerde mellemrum en septim; fra mellemrum til fjerde linie en oktav. For at indprente sig disse eksempler godt, gør man vel i, at transponerer disse en tone højere eller dybere: da jo noderne, som her står i mellemrummet så kommer på linierne, og omvendt, de, der står på linierne kommer hen i mellemrummene. Herved kan man let gøre sig bekendt med intervaller af enhver art. Dog er det til enhver tid bedre, at lære disse at kende ved at lære generalbas.

12.§
Tavle 9 fig.1 [NB sammenlign hér og i følgende med bassen fra tavle 8. O.a.] Enklangen tåler, som det hér ses, ingen anden variation, end dén, som ligger i akkorden; hvis nemlig bassen bliver stående på grundtonen, eller går trinvist nedad. Men har bassen melodi-noder, som enten går springende eller trinvist gennem ottendedele eller sekstendedele, opad eller nedad: så kan der ikke bruges andre af disse variationer end (a), (h), (s), (t), (u) hvis ikke der skal fremkaldes ildelydende klange.

13.§
Fig.2. Af disse 3 noder, som går opad fra grundtonen C, gennem sekunden D og tertsen E, har den første i sin akkord tertsen og kvinten over, og kvarten og seksten under sig (hvilke sidste blot er en gentagelse af tertsen og kvinten) [O.a. I al sin enkelhed: til meloditonen C er det en C-dur akkord]. Og fordi akkorden består af tre toner, nemlig af tertsen og kvinten over grundtonen; så sker gentagelsen i oktaven, enten dybere eller højere: hvilket jeg erindrer om én gang for alle. Den anden node D, har tertsen og kvinten (hvor kvinten er bassens grundtone) under sig, men kvarten og seksten over sig. [O.a.Igen: ganske enkelt en G-dur-akkord til meloditonen D]. Den tredie node E (som tertsen over bassen) har terts og sekst såvel over som under sig; [igen enkelt sagt: en C-dur

akkord bare; se fortsat tavle 8 og 9, hvor akkorderne står] og derfor bliver variationerne på denne måde, som (n) de øverste og (z) de nederste intervaller i akkorden viser.

14.§

Fig.3. Ved disse 3 nedadgående noder er det ikke på samme måde: fordi de begynder på kvinten over bassen og går trinvist til tertsen; hvor så den første node D har tertsen og kvinten (og denne kvint er grundtonen i bassen) under sig, men kvarten og seksten over sig. Anden node C har tertsen, den formindskede kvint og septimen (som er bassens grundtone) under sig, og til gengæld den forstørrede kvart og seksten over sig. Tredie node H (som tertsen over bassen) har tertsen og seksten både over og under sig. (v) se Tab.10 viser de øverste, og (w) de underste intervaller i akkorden.

15.§

Tab.10, fig.4. Selvom det ser ud som om disse 4 noder ligner de tre ved fig.2: så gør dog den derunderliggende bas en forskel; fordi denne [melodi] begynder i tertsen, men den forrige på grundtonen; sådan så intervallet ved den første node har kvarten under sig, se fig.2 (e), men denne ved hver node har tertsen såvel under som over sig, se fig. (a), (b) [i tab. 10.O.a.]; hvorfor der ikke finder de samme variationer sted ved begge. Den første node E har altså til sin akkord både tertsen og seksten under som over sig. Den anden node F har tertsen og den formindskede kvint under sig, og den forstørrede kvart og sekst over sig. Den tredie node G har tertsen og kvinten under sig og kvarten og seksten over sig. Den fjerde node A har tertsen over sig og tertsen, kvinten og seksten under sig: fordi intervallet fra A ned til H udgør en septim, hvorom der skal berettes mere ved fig.13.

16.§

Fig.5. Disse fem nedadgående noder har lige så ringe lighed med de tre ved fig.3, som de forrige ved fig.4.med dem ved fig.2. Selvom det første A, over basnoden F, er tertsen; så skal denne dog ses som en sekst til grundtonen C; da denne bevægelse modulerer til tonearten C-dur og ikke til F-dur: da der ellers skulle spilles B i stedet for det gennemgående H mellem A og C. Den første node A har til sin akkord såvel tertsen som seksten under sig som over sig. Den anden node G har tertsen og kvinten under, kvarten og seksten over sig. Den tredie node F har tertsen og den formindskede kvint under, den forstørrede kvart og seksten over sig. Den fjerde node E har tertsen og seksten såvel under som over sig. Den femte node D har tertsen og kvinten under sig og kvarten og seksten over sig; og ved (l) er den passende akkord til hver node vist ved sekstendedele.

17.§

Tab.11, fig.6. Disse tre noder skal ligeledes ikke forveksles med dem fra fig.4. Selvom begge tager deres udgangspunkt i tertsen og går trinvist opad: så er jo forskellen, at den tidligere bevæger sig [Q. bruger udtrykket "moduliren", hvad der kan misforståes. O.a.] til sine naturlige toner, men denne med Fis, som den forstørrede kvart, viger ud til tonearten G-dur. Og fordi bassen, idet overstemmen går fra tertsen til kvarten [med trykfejl: "Qaurte" i stedet for "Quarte".O.a.], bliver stående på samme tone; så kan - i stedet for kvarten - såvel seksten som sekunden over bassen spilles, enten i dybden eller i højden: fordi begge hører til harmonien over bassen, se fig.(h), (ll) [i form af sekund-akkorden over C. O.a.]. Den første node i bassen kan have såvel den rene akkord [C-dur-akkorden] som kvinten og seksten i harmonien over sig [en a-mol septim-akkord i 1.omvending] uden ulempe for variationerne: og derfor har altså den første node E tertsen, kvinten

og seksten under sig og tertsen, kvarten og seksten over sig. Den anden node Fis har såvel tertsen som seksten både under sig og over sig. [Dette gælder jo generelt, når der er tale om tertsen! O.a.]. Den tredie node G har kvarten og seksten under sig, men tertsen og kvinten over sig. De to noder G og A, som gemmer sig i akkorden til den første node E, udgør til generalbassen kvinten og seksten, og dermed en dissonans, hvilken man på et blæseinstrument ikke kan udtrykke på anden vis end ved brudte noder, se fig. (m) og (q); da ved (m) den anden node G er kvinten, den fjerde node A er seksten; hvorimod ved (q) den tredie node er seksten og den fjerde er kvinten over bassen.

18.§

Da den forstørrede kvart (regnet fra bassen) [altså fis i forhold til bassens c. O.a.] normalt har selskab af sekunden og seksten [altså d og a. O.a.]: så kan den slags variationer, som er at finde over dette Fis, bruges ved alle forekommende lignende lejligheder, hvis man bare ser på bassen; om denne har mere eller mindre end en fjerdedelsnode. Herefter må man rette sig med variationerne; at disse bliver spillet enten hurtigere eller langsommere, eller hvor intet lader sig gøre, at noderne eventuelt bliver gentaget: hvortil figurerne ved (c), (f), (g), (l), (t), (u), (v) egner sig.

19.§

For let at genkende disse tre noder som sekund, kvart og sekst i harmonien, er det lettere for begynderen at bemærke, at disse enten står på eller mellem linierne, fordi det er tertsspring. Dét, der nu i højden står på linierne, det kommer så, som det skal være ["ordentlicher Weisse" O.a.] mellem linierne; hvilket man tydeligt kan se ved de under hinanden anbragte noder. Disse noder udgør i og for sig, uden bassen til, en ren akkord, men med bassen en dissonans; fordi denne står én tone dybere end akkorden. Derfor skal denne opløses nedad, men overstemmen opad.

20.§

Fig.7. Af disse to noder har det første E såvel tertsen som seksten under som over sig. Den anden node D har tertsen og kvinten under, og kvarten og seksten over sig; og variationerne over den første kan vises med de brudte noder, som det ses ved (c) og (e). Hvis harmonien ved E bliver stående længere end en fjerdedelsnodes tid; så kan variationerne, efter behag, enten gøres langsommere eller gentages. Hvis det første er nødvendigt, så kan man bare forestille sig, at noderne havde en bjælke mindre. Ved gentagelse kan variationerne ved (a), (b), (c), (e), (f), (g), (h), (i), (k), (l), (ll), (m), (n), (o), (u) tjene som eksempler.

21.§

Tab.12, fig.8. Selvom springene i disse eksempler, som er samlet under én bue, består af tre forskellige slags intervaller, i form af kvint, septim og oktav: så har de samme dog alle samme basnoder til grundlag, og derfor samme akkorder, som noderne, der er sat over hinanden to gange, viser: bortset fra springet op til septimen ved afslutningen af figuren, inden opløsningen i tertsen, og som skal bemærkes specielt, for at adskille den fra oktavspringet. Bortset fra dette kan de variationer, som står her, bruges ved såvel det ene som over det andet interval. For en ordens skyld, har jeg vedføjet seks variationer til hvert eksempel; ved kvintspringet dem ved (a), (b), (c), (d), (e), (f); ved septimspringet dem ved (g), (h), (i), (k), (l), (ll); og ved oktavspringet dem ved (m), (n), (o), (p), (q), (r). Hvis der ved disse tre eksempler i stedet for den første node G skulle stå en pause, så bibeholder dog den anden af noderne, i form af D, F, G præcis den samme akkord; og man kan altså undlade variationer over noden, hvor der står en pause i stedet for, og benytte dem som alt efter intervallernes beskaffenhed hører til den anden fjerdedel; ligesåvel som de følgende, nemlig (s), (t),

(u), (v), (w), (x) til D førende til E, og (y), (z), (aa), (bb), (cc), (dd) ved F til E, og dem ved (ee), (ff), (gg), (hh), (ii), (kk) ved G til E.

22.§

Fig.9.De to første noder har samme akkord, fordi bassen under bliver stående på samme tone og overstemmens bevægelse går fra grundtonen op til tertsen. Den første node deraf har kvarten og seksten under og tertsen og kvinten over sig. Den anden node E, som terts over bassen, har såvel tertsen og seksten under som over sig, og er, hvad angår variationerne, af samme slags som fig.7.

23.§

Tavle 13, fig.10. Disse to første toner ligger i tonearten F-dur; har også samme bas: og da den første er kvinten over bassen; så har denne tertsen og kvinten under sig og kvarten og seksten over sig. Nummer to har kvarten og seksten under sig og tertsen og kvinten over sig. Den tredie som tertsen til C har såvel tertsen som seksten over som under sig.

24.§

Fig.11. Ved disse tre noder forholder det sig ikke på samme måde: fordi det første interval gør et kvintspring op, og det andet et tertsspring ned. Og da dette følger af grundtonen [altså af bassens bevægelse C,H,C. O.a.], så kan begge noder ikke have samme bastone; men derimod må den anden node G, som igen foretager et tertsspring tilbage til E, derfor over bassen rimeligvis være seksten, og den følgende node E være tertsen. Udfra akkorderne kan ses, at C-et har kvarten og seksten under sig og tertsen og kvinten over sig; E-et såvel tertsen som seksten under som over sig. Disse to sidste noder, G og E, har de samme egenskaber som dem i tredie eksempel ved fig.8, hvis der i stedet for den første node forekomer en pause, og tåler også samme slags variationer.

25.§

Fig.12. Af disse to noder, som laver et sekstspring nedad, er den første kvinten over bassen; derfor har denne i sin akkord tertsen og kvinten under, men kvarten og seksten over sig. Den anden, som tertsen over bassen, har såvel tertsen som seksten under som over sig. Hvor den første node står ved disse intervaller, om det så er i mellemrum eller på en linie, så kommer de dertil hørende hovednoder på samme sted [på mellemrum eller linie.O.a.], se fig. (b). Vil man udfylde dette interval med adskillige noder, så er noderne på linierne, nemlig F og D, gennemgangstoner, se (c). Skal udfyldningen ske ved to trioler, så kan de to måder ved (i) (n) tjene som eksempler.

26.§

Fig.13. Til disse to noder A H, som springer nedad i septim, har bassen rimeligvis tertsen [tertsen under: nemlig F og G. O.a.], som for det meste bliver becifret med kvinten og seksten, som det kan ses i tavle 8. [Bemærk at eksemplet med F i bassen kun er becifret med 6, mens eksemplet med Fis har kvint-sekst-becifring. Dog viser den følgende beskrivelse samt eksemplerne i noderne, at begge eksempler kunne være 5-6-becifret. O.a.] De to noder udgør tertsen mod grundtonen; den første har i sin akkord tertsen ovenover, tertsen, kvinten, seksten og oktaven under sig; den anden har tertsen og seksten såvel over som under sig. Her skal erindres om, at basnoden ofte forhøjes med et kryds: hvad overstemmen må rette sig efter for ikke at blande F med Fis: hvilket ellers ville forårsage en ubehagelig klang. Man kan derfor tage de to variationer i (m) og (n), hvor den ene har F og den anden Fis i sig, til mønster. Hvis ved dette interval noderne enten står i mellemrummet eller på linien, så kommer de, som hører til akkorden (som ved fig.12), netop sammesteds hen, som de

første, (a) (c). Til udfyldning af dette interval hører seks trinvist efter hinanden gående noder, se (k); hvilket også kan ske med to trioler, se (ll); ligeledes med otte noder, såvel trinvist, se (f) (g), som med tertsspring, se (i).

27.§

Tavle 14, fig.14. Dette eksempel er, p.gr.a. intervallerne, ens med fig.13: blot at det første modulerer i dur, og dette i mol. Og fordi der er samme bas til de to første intervaller; så kan de også have samme variationer. Ved det tredie af disse tre intervaller, hvor bassen er forhøjet med et kryds, se (t), og overstemmen følgelig får ændret den store sekst til den lille, må denne overstemme ændre såvel G til Gis, som B til H, se (u). For nu overhovedet at gøre sig rigtig bekendt med dette interval, som meget ofte forekommer før indsnit, skal man tage dette og det forgående eksempel til mønster. Hvis nemlig sådan to noder, som foretager et tertsspring nedad, står på linierne; så kommer manerernes hovednoder også på linierne: står de i mellemrummene, så kommer hovednoderne også på de samme.[O.a. Også her i det følgende er der tale om eksemplet, hvor overstemmen har tonerne E - Cis, og altså bassen G - A hhv. Gis - A] Til den første node har bassen rimeligvis seksten i harmoniseringen [og i becifringen. O.a.]. Er det den store sekst, og hvis bassen går en heltone opad: så har overstemmen den lille terts over sig, og kan, for at lave en maner, gå endnu en terts højere, hvilket udgør en kvint fra den første node. Denne kvint er tertsen over bassen: og hvis tertsen er lille, skal kvinten også være lille [formindsket, kaldes det i dag. O.a.], se (m) [O.a. nemt at forstå, når man ser nodeeksemplerne, ret håbløst, når man kun læser det! Det samme gælder det følgende] Men hvis det er den lille sekst, som forekommer i harmonien, og bassen, som i dette eksempel er forhøjet med et kryds, kun går en halv tone opad; så må denne omtalte lille kvint også forhøjes, og forvandles til den rene kvint, se (u). Disse forskellige slags forekommer kun i mol. Ved dur passer til forsiring af noden i overstemmen altid den store terts og den rene kvint.

28.§

Fig.15. Ved ligaturerne, eller bindingerne, hvor bassen binder gennem septimen og opløses i seksten eller tertsen, hvilket i henseende til overstemmen kommer ud på ét, kan efter den bundne node normalt foretages et kvartspring opad som den første bevægelse, hvilket bliver tertsen over bassen; og også fortsætte sådan to gange: men den tredie gang skal der tages seksten i stedet for kvarten, se (a) [For at undgå intervallet F-H. Se stadig tavle 8 og tab.14 O.a.]. Man kan også i stedet for kvarten tage septimen eller kvinten nedenunder, se (e) (k); og jo oftere man skifter mellem disse intervaller ovenover og nedenunder, jo mere behageligt er det at høre på. Man kan også ved disse simple intervaller i maneren, efter behag udfylde rummet mellem disse med noder. De øvrige variationer kan anbringes vilkårligt.

29.§

Fig.16. Denne bevægelse, som skifter mellem kvinter og sekster, ville, uden at noget blev tilføjet, i længden virke irriterende. Derfor kan disse variationer fra (a) til (e) virke som mønster. Man vil her samtidigt se, at variationerne ikke behøver at være af samme slags efter hinanden; hvilket man først og fremmest skal lægge mærke til ved gentagelsen af temaerne: så man den anden gang enten tilføjer noget eller fjerner noget. Hvis f.eks. de to takter ved (f) skulle gentages, og man spillede dem for anden gang ligesådan, som de er noteret; så ville tilhøreren ikke føle det så tilfredsstillende, som hvis man, i stedet for den enkle melodi, valgte en af de følgende variationer blandt (g), (h), (i) og (k). For når temaet eller hovedtemaet [Hauptsatz O.a.] bliver forlænget med en transpositionsdel; så skal variationerne ikke fortsættes i samme slags noder: men man må snart afvige derfra, og

efterfølgende søge at spille noget, som ikke er magen til det forrige. For øret bliver ikke rigtigt tilfredsstillet af dét, som det i forvejen har forventet, men vil altid gerne snydes.

30.§

Tavle 15, fig.17. [NB basstemmerne på tavle 8 ophører hermed.O.a.] Hvis i et langsomt stykke nogle bjælkede noder går trinvist op eller ned, men at de ved visse lejligheder ikke synes at være cantabile nok, så kan man efter den første og tredie node tilføje en lille én, for at gøre melodien så meget mere behagelig, se (a) (c); og sådanne kan udtrykkes med tilføjelsen, som kan ses ved (b) (d); (e) (f) er variationer over disse toner. Med nedadgående noder forholder det sig på samme måde, og de, der står ved (g) (i) skal spilles som ved (h) (k). (l) (ll) (m) er variationer over disse nedadgående noder.

31.§

Fig.18. Hvis den slags noder består af faldende, se (a), eller stigende tertsspring, se (i); så kan man efter hver node tilføje en lille én, som man på fransk kalder port de voix, se (b) og (k). Fra (c) til (h) er der andre manerer over de faldende, og fra (l) til (p) over de stigende tertsspring. Denne art noder kan være mere eller mindre sløjfet; hvis bare de er cantabile, så kan man alligevel altid betjene sig af sådanne variationer. Min hensigt går kun på intervaller, som mest plejer at forekomme i cantabile stykker. Hvis der følge mange af den slags efter hinanden, og man ikke tilføjer noget, så bliver tilhøreren let træt. De to noder ved (q) er det samme som de to sidste sekstendedele ved (a): derfor kan også de variationer, som hører til tiden for den sidste ottendedel fra (a) til (h) spilles derover. De to noder ved (r) forholder sig på samme måde med dem fra (i) til (p).

32.§

Fig.19. Hvis i langsomt tempo nogle trioler går trinvist op eller ned; hvor den tredie node af den ene og den første node af den følgende triol, står enten på netop samme node, eller den første af den følgende triol står én tone højere end den forrige; så kan man altid lave et forslag foran den første, se (a). Men hvis der er mange af den slags, som går nedad efter hinanden; så kan der altid laves en halv trille uden efterslag (hvor fingeren slår ned kun to gange) [svarende til vores dages praltrille. O.a.] , og de følgende to noder sløjfes dertil, se (b). Vil man forvandle triolerne til hurtigere noder; så forestiller man sig dem ved (c), som om det i stedet for tofjerdedelstakt var seksottendedelstakt, og at man til hver ottendedel yderligere satte en node til, som sekstendedelene ved (d) viser. Således kan man gøre det ved forskellige slags trioler, efter hvad intervallerne egner sig til.

33.§

Ved noder, som ikke hele tiden trinvist går op eller ned efter hinanden, men hvor to af dem befinder sig på den samme tone, og hvor den første deraf står i optakten til takten, kan man foran den anden, i nedslaget, enten lave et forslag, se (e) (g), eller lave en trille på denne og sløjfe den følgende node til, se (f) (h). Men hvis der er flere af dem og de går trinvist nedad; så kan der laves et forslag før hver af dem, se (i), eller en trille på dem, som kommer på nedslaget, se (k).

34.§

Fig.20. Hvis der forekommer et interval, som begynder med en kvart opad på en optakt, og i langsomt tempo, hvor bassen holder pause; så kan variationerne ved (a) (b) (c) (d) (e) laves derover. Hvis det er en moltoneart; så kan man benytte de halve toner, se (f) (g). Hvis to toner i langsomt tempo går trinvist efter hinanden opad eller nedad, om de så har en pause eller en node af længere

værdi foran sig; ligeledes kan den tredie node, med eller uden punktering, gå opad eller nedad: så kan man altid sætte en lille node mellem de to, hvor denne ved nedgang er et trin højere, se (h), ved opadgåen kommer den to trin højere, se (i).

35.§

Ved indsnit, i langsomt tempo, hvor melodien afbrydes af en pause, og som består af én, se (a), eller to noder, se (b), hvilke sidste foretager et tertsspring nedad (det kan være den store eller den lille terts og i optakt til eller i nedslag på takten), er dertil at bemærke, at den enkelte node, se (a), foruden et forslag også kræver en trille. Ved tertsspringet, se (b), går man frem på samme måde: dog skal man spille trillen uden efterslag, og kan i stedet for dette, lade den node, som mangler imellem, blive sløjfet til trillen. Dette tertsspring skal man næsten altid betragte som om den lille node stod der imellem: sådan som da også de fleste nutidige komponister for det meste skriver det: fordi dette spring i sig selv, i langsomt tempo, ikke er syngende nok.

36.§

Står der over pausen en bue med et punkt, hvilket bliver kaldt en FERMAT, GENERALPAUSE (PAUSA GENERALIS), eller AD LIBITUM, og som forekommer i såvel Allegro som Adagio: så kan trillen, efter behag, spilles noget længere; men nødvendigvis uden efterslag, fordi de følgende noder ikke tillader det: da sådanne skal afsluttes på en rolig og indsmigrende måde, se (c). Da noget sådant er sværere i udførelsen end det ser ud til, og ejheller enhver har den nødvendige indsigt i, hvordan det egentlig skal spilles efter de for længe siden indførte regler; så finder jeg det nødvendigt, først at udtrykke noget sådant med noder, se (d), og herefter at forklare det med nogle anmærkninger. Disse er følgende: Man tager de to små sekstendedele foran den hvide node [halvnoden.O.a.], hvorover trillen står, i samme hastighed som trillen; lader tonen, mens man triller, lidt efter lidt tiltage og aftage [i styrke.O.a.]; og forestiller sig trillens varighed som fire langsomme ottendedele. Når nu dette har lydt, så lader man fingeren, som man triller med, blive liggende, mens tonen forsvinder, men dog ikke længere end den trebjælkede nodes tid kræver det, hvilket derefter udgør den anden af de følgende fire toogtredivtedele. Ved forslaget foran den tredie node giver man et lille tryk eller åndedrag med brystet, og slutter de øvrige to noder med et uddøende piano. Ved de øvrige indsnit ved (e) (f) (g) (h), som for det meste kun kræver forslag eller triller, kan også de følgende eksempler ved fig.22, 23, 24, som i sig selv drejer sig om intervallerne tertsen, kvarten og kvinten, anvendes som variationer i langsomt tempo.

37.§

Fig.22. Selvom disse to enkle noder EC består af fjerdedele; så kan man dog også benytte de følgende variationer på indsnittet ved (e) fra fig.21, som består af ottendedele. Man skal blot forestille sig, at noderne i variationerne havde endnu en bjælke på. Ved indsnittet ved (f) fra samme eksempel, hvor intervallet kun går en tone ned, kan disse variationer ligeledes finde sted, bortset fra dem ved (a) (b) (f) og (o); og så bliver noden C blot forvandlet til D. Hvis man gerne alligevel vil benytte de to variationer ved (f) og (o), så skal man i stedet for den sidste tone D tage F, der ligger ovenover.

38.§

Tavle 16. Fig.23. Disse variationer kan på samme måde bruges på indsnittet ved (g) fig.21: fordi bassen mest bliver stående i harmonien, som hører til den første node F.

39.§

Fig.24. Disse variationer over kvintspringet, kan man lave over indsnittet ved (g) fig.21. Hvis de to første noder fra disse tre eksempler, som f.eks.: EC, FC, GC kommer i en melodi efter hinanden: så kan man fra hvert eksempel finde sådanne variationer, som er af samme slags, og veksle mellem dem. Da nu den anden node C i disse tre eksempler ikke har nogle variationer: så kan man da, hvis det er nødvendigt, gentage de noder, som blev lavet som variationer over den forrige tone (dog undtaget den første node). F.eks. hvis man ville anbringe variationerne ved (e) fra fig.22, hvor de første noder hedder EGE, så gør man en ottendedelsnode ud af fjerdedelsnoden C, og gentager de to sekstendedele GE. Ved (e) fra fig.23 gør man det på samme måde; og ved (d) fra fig.24 gentager man de tre sidste sekstendedele efter noden C (hvilket C ligeledes bliver til sekstendedele), således bibeholder denne varierede melodi en sammenhæng. På en sådan måde kan man udnytte alle disse variationer, hvis blot man lægger mærke til nodernes art, hvordan de passer til hinanden; og fra hvert eksempel vælger dét, som man mener er mest passende til stedet, som man vil forsire; og således, som bierne, samler honningen sammen fra forskellige blomster.

40.§

Fig.25. Meget langsomme punkterede sekstendedele, kan let blive ubehagelige at høre på; især hvis sådanne består af lutter konsonanser, som f.eks.: tertser, kvinter, sekster, oktaver, som ganske vist beroliger lidenskaberne, men som i længden virker irriterende; hvis ikke af og til nogle dissonanser bliver blandet ind i, som: sekunder, kvarter, septimer, noner, hvorudfra forslagene har deres oprindelse, og som undertiden kan sluttes med halve triller eller mordenter. Fra dette eksempel kan ses, på hvilken måde de punkterede noder, som ellers passer bedre til pragt og alvor, end til det cantabile, kan spilles behageligt. Man skal nemlig lade dén tone, hvor der står et punkt bagefter, og som derfor bliver hørt i længst tid, vokse i styrke, men moderere åndedraget samtidig med punktet. Noden efter punktet skal altid være ganske kort. Hvis der står et forslag inden; så skal man gøre med dét, som der blev sagt om den lange node, fordi det [altså forslaget.O.a.] bliver holdt i stedet for den node, som det står foran. Noden selv får herpå punktets værdi; og skal være altså være svagere end forslaget, se (a). [Bemærk igen, at der ikke er tale om cirka-værdier, men om hovednodens værdi eller punktets værdi, bortset fra den sidste node, som skal være ganske kort - m.a.o. de samme regler, som gælder for behandlingen af de lange forslag foran forskellige nodeværdier. O.a.]. Af de tre små noder ved (b), hvilke udgør en mordent, skal den første med punktet, holdes så længe, som tiden for den følgende store node kræver det. De øvrige to små, foruden den store node, kommer herpå i løbet af punktets tid, og sker ved hastigheden af to gange åbning og lukning med fingeren. Åndedraget skal også, samtidig med denne bevægelse, modereres. De fire små noder, se (c), udgør et dobbeltslag, og den sidste af dem kommer på punktets tid og skal holdes i stedet for dette. Modereringen af åndedrættet skal ligeledes finde sted ved de små noder. Ved de øvrige fra (d) til (ll) forholder det sig ligeså; bortset fra, at de små noder ved (e) og (f) er halve triller. Noderne ved (m) og (n) forekommer ofte ved kadencer, hvor dobbeltslagene passer fint ind.

41.§

Fig.26. Disse to små noder, se (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) som består af tertsspring, kalder man Anschlag, og sangere benytter sig af dem, ved store spring, for at ramme den høje tone sikkert. En sådan kan benyttes ved stigende intervaller som sekund, terts, kvart, kvint, sekst, septim og oktav, foran lange noder, såvel i optakt som i nedslag, hvor man ellers ikke vil lave nogle forsiringer. Men

den skal forbindes meget hurtigt, men svagt, med noden. Noden selv skal være noget stærkere end de to små. Den forsiring, som finder sted i sekunden, kvarten eller septimen, se (a) (c) (f), er bedre, end dén, der finder sted ved de øvrige intervaller; og det har altså en bedre virkning, hvis den første af de små noder har, ikke en heltone, men en halvtone op til hovednoden, se (c) (f). Selvom dette Anschlag udtrykker en sart, sukkende og behagelig affekt i sang og spil: så råder jeg dog ikke til, at man omgåes alt for ødselt med denne; men derimod til, at man snarere bruger den sjældent: fordi dét, som øret godt kan lide at høre, så meget mere bliver velkendt i hukommelsen; men overflod af noget, uanset hvor smukt det nu måtte være, kan i længden vække irritation.

42.§

Fig.27. Hvis der står lange noder i spring, og man ellers ikke vil lave variationer; så kan disse udfyldes med de mellem disse spring liggende hovednoder og gennemgangsnoder. De små noder med fane antyder ved (a) gennemgangsnoder, og fjerdedelene hovednoderne, som hører til akkorden; sådan så de første hører til i de forudgåendes tid [gennemgangsnoderne bliver altså ubetonede! O.a.] og de samme skal sløjfes kort dertil [til den forudgående node.O.a.]. Ved (b) til (g) er såvel gennemgangsnoder som hovednoder noteret ved deres værdi, sådan som de skal inddeles i takten. De to intervaller: terts og kvart har ingen hovednoder fra akkorden imellem, men kun gennemgangstoner.

43.§

Fig.28. Ved faldende intervaller forholder det sig sådan med gennemgangstoner og hovednoder, at de små eller gennemgangsnoderne [noteret som forslag i fig.28.O.a.] hører til i den følgende nodes tid [gennemgangsnoderne bliver altså betonede ved nedadgående bevægelse! Se dog undtagelsen ved kvarten efterfølgende! O.a.] og skal også sløjfes til disse [altså til den efterfølgende node, men i betonet tid! O.a.]. Men tonerne mellem et kvartspringsinterval hører både ved stigende og faldende interval til i de forudgåendes tid. [Med andre ord: ved kvartspring er gennemgangstonerne altid ubetonede, andre intervaller har ubetonede gennemgangstoner opad, men betonede gennemgangstoner nedad! Men alle korte! O.a.]. De små forudholdsnoder afviger ved denne slags intervaller, hvor der ikke er noget ophold eller nogen trille, fra de i 8.Kapitel indeholdte regler: og hvor de [i 8.kap.] har værdien af halvdelen af den efterfølgende node: så skal disse derimod gøres meget korte. [Fordi der her er tale om improviserede udfyldninger af intervaller, mens kap. 8 drejer sig om af komponisten noterede forslagsnoder! Med andre ord, for at opsamle det hele: Når komponisten noterer forslag eller der trilles el.lg., følges kap.8 med værdi som halvdelen af hovednoden m.v.; når der improviseres med gennemgangsnoder ved opadgående intervaller er gennemgangsnoderne korte, ubetonede og før slaget og sløjfet til forrige node; når der improviseres med gennemgangsnoder ved nedadgående intervaller er gennemgangsnoderne korte, men betonede og på slaget og sløjfet til efterfølgende node, undtagen ved kvarten, som har gennemgangsnoderne korte, ubetonede og før slaget. Bemærk at der her er tale om de dissonerende gennemgangsnoder, som er korte, mens de konsonerende gennemgangsnoder (hovednoderne) får lidt længere værdi. O.a.]

44.§

Alle disse her givne regler om variationer, er ganske vist i hovedsagen møntet på adagioen, fordi man i denne har mest tid og lejlighed til at variere. Men alligevel vil man også kunne bruge mange af dem i allegroen. Dem i allegroen vil jeg overlade til hver enkelts overvejelse. Men hvorledes nogle af de ovenfor beskrevne variationer kan anvendes i en adagio; noget sådant viser jeg i kapitlet

om adagio, i et særligt dertil udformet eksempel. Hvilken slags foredrag, der skal finde sted, især i henseende til at forstærke og svække tonen, ved udførelsen af alle disse viste variationer ved hver figur: det vil man kunne finde samlet ved slutningen af kapitlet om adagio fra § 25 til 43.

14.Kapitel

Hvordan man spiller adagioen

1.§

Adagioen skaber normalt hos dem, der alene er libhavere af musik, den mindste fornøjelse, og såvel de fleste libhavere som endda ofte de musikudøvende selv, hvis de mangler den passende følsomhed og indsigt, er glade, når adagioen i et stykke er slut. Men en sand musikus kan virkelig fremhæve sig selv i en adagio og vise kenderne sin kunnen ["Wissenschaft" O.a.]. Men da det ikke desto mindre er og bliver en anstødssten, så skal kloge komponister, også uden mit råd, indrette sig efter deres tilhørere og libhavere; og herved så meget des lettere, ikke kun at lade deres videnskab få den passende agtelse, men også for at gøre deres person afholdt.

2.§

Man kan betragte Adagioen, hvad angår hvordan man spiller denne, og hvordan det er nødvendigt at forsire denne, på to måder: enten efter fransk smag eller efter italiensk smag. Den første måde kræver et nydeligt og sammenhængende melodiøst foredrag, og en forsiring af dette med de væsentlige manerer, som forslag, hele og halve triller, mordenter, dobbeltslag, battements, flattemens o.lg.; men bortset fra det ingen omfattende passager eller store tilføjelser af vilkårlige forsiringer. Den der spiller eksemplet i tavle 6 fig.26 langsomt, han har deri et mønster at spille af denne art. Den anden, nemlig den italienske måde, består i, at man forsøger at anbringe både disse små franske forsiringer, såvel som omfattende kunstfærdige manerer, som dog skal stemme overens med harmonien. Eksemplet i tavle 17, 18, 19, hvor disse vilkårlige forsiringer er udtrykt med alle noder, og hvorom det vil handle yderligere nedenunder, kan tjene til mønster hertil. Hvis man vil spille den enkle melodi rent med tilføjelse af de væsentlige, flere gange før omtalte manerer, så har man yderligere et eksempel på den franske spillemåde. Man vil imidlertid samtidig bemærke, at de ved en sådan komponeret Adagio ikke er tilstrækkelige.

3.§

Den franske måde at forsire Adagioen på, kan læres ved god anvisning, uden at forstå harmonien. Til den italienske derimod, kræves ubetinget videnskab om harmoni: eller man er nødt til, som de fleste modesangere, konstant have en mester til rådighed, af hvem man lærte variationerne til enhver adagio; hvorved man aldrig selv ville blive en mester, men ville forblive elev hele livet. Men inden man giver sig i kast med den sidste måde [italienske], skal man kende den første [franske.O.a.]. For den som ikke véd at anbringe de små manerer på rette sted, eller at foredrage dem godt; han vil heller ikke kunne udrette meget med de store forsiringer. Men ud af en sådan blanding af små og store forsiringer opstår så endelig den fornuftige og gode smag i sang og spil, som behager enhver og er alment gældende.

4.§

At de franske komponister ofte skriver forsiringerne med ind; og den udførende altså ikke behøver tænke på andet end at foredrage dem godt, er allerede sagt. I den italienske smag blev der i tidligere tider overhovedet ikke komponeret nogle forsiringer til; men derimod alt overladt til den spillendes forgodtbefindende: hvor således en adagio nogenlunde så ud, som den simple melodi ved eksemplet tavle 17, 18, 19. Men i nogen tid er de, som retter sig efter den italienske måde, også begyndt på at antyde de nødvendigste manerer. Formodentlig fordi man har fundet, at adagioen af mange uerfarne

musikere er blevet meget lemlæstet; og at komponisterne derved har opnået liden ære. Hvor det da heller ikke kan bestrides, at det i den italienske musik afhænger næsten lige så meget af den udførende som af komponisten: men at det i den franske afhænger langt mere af komponisten end af den udførende, hvis stykket skal gøre sin fuldkomne virkning.

5.§

For nu at spille godt i en adagio, må man, så vidt det er muligt, sætte sig i en rolig og næsten sørgmodig affekt, så man kan foredrage dét, som man skal spille, i netop en sådan sindsstemning, som komponisten har komponeret det i. En sand Adagio skal minde om et indsmigrende bønskrift. For lige så lidt som én, der ville udbede sig noget af en anden, som han skylder megen ærefrygt, ville komme frem til sit formål med fræk og uforskammet opførsel: lige så lidt ville man her gøre det tiltalende, rørende og ømt for tilhøreren med en fræk og bizar måde at spille på. For hvad der ikke kommer fra hjertet, går heller ikke så let til hjertet.

6.§

De langsomme stykker er af forskellig art. Nogle er meget langsomme og sørgmodige: men andre noget livligere, og derfor snarere behagelige og tiltalende. Til begge slags bidrager tonearten, som de er komponeret i, meget. a-mol, c-mol, Dis-dur [men ikke Es-dur?? Jeg mindes ikke nogensinde at have set et stykke barokmusik med 9 krydser!! Som det fremgår af andre eksempler benævner Q. meget ofte tonearten Dis-dur og mener dermed Es-dur! Man kan gætte på, at det har at gøre med den dis-klap, han selv har indbygget i sin fløjte. Den vil give et ret dybt es, men sammenligner man hans egne tavler over fingersætning, vil man se, at det ikke -som man kunne tro- gør det stort mere indviklet at spille i Dis-dur end i Es-dur; kun dis, ais og his afviger f.eks. i 1.oktav (og dét uden særlige komplikationer) fra de tilsvarende Es-dur-greb. O.a.] og f-mol, udtrykker den sørgmodige affekt meget mere, end andre moltonearter: hvorfor komponisterne med denne hensigt også plejer at betjene sig af omtalte tonearter. Derimod bruges de øvrige mol- og durtonearter til de behagelige, syngende og ariose stykker. [Her følger nu, som der ses, et længere indskud om tonearternes virkning, hvor Q. ikke på noget tidspunkt går ind på stemning (cembalo- f.eks.), som evt. årsag dertil. Smlg. også med kommentaren til side 233 (Kap.17, afsnit 6, § 20) om cembalostemning. O.a.] Vedrørende den specielle virkning fra bestemte tonearter, om det så er dur eller mol, er man ikke enig. De gamle var af den mening, at hver toneart havde deres specielle egenskaber og deres særlige affektudtryk. Da skalaerne for deres tonearter ikke alle var ens, da nemlig f.eks. dorisk og frygisk, som to tonearter med den lille terts, på dén måde adskilte sig fra hinanden, at den første havde den store sekund og den store sekst inden for sit område, men den anden derimod den lille sekund og den lille sekst; og da følgelig næsten hver toneart havde sin særlige måde at kadencere på: så var denne mening passende begrundet. Men i de nyere tider, hvor alle skalaerne i durtonearterne og alle skalaerne i moltonearterne er ens, er spørgsmålet, om det stadig forholder sig sådan med tonearternes egenskaber. Nogle fastholder de gamles mening stadigvæk; andre forkaster den, og vil hævde, at enhver lidenskab kunne udtrykkes i såvel den ene som den anden toneart, hvis bare komponisten besad evnen dertil. Det er sandt, at man kan vise eksempler på det; man har prøver på, at nogle meget vel har udtrykt en lidenskab i en toneart, som ikke synes lige netop at være den bekvemmeste dertil. Men hvem ved, om ikke det samme stykke ville gøre en endnu bedre virkning, hvis det var blevet komponeret i en anden og til denne sag bekvemmere toneart? Yderligere kan usædvanlige tilfælde ikke afgive almene regler. Det ville være for omfattende, hvis jeg skulle forsøge at afgøre dette spørgsmål fra grunden af. Men jeg vil foreslå en prøve, som

grunder sig på såvel erfaringen, som på de egne følelser. Man kan transponere f.eks. et med velberådet hu i f-mol komponeret stykke til g-, a-, e- og d-mol; eller et andet i E-dur komponeret stykke til F-, G-, Dis- [der var den igen!!, naturligvis forståes det som Es-dur!? O.a.], D- og C-dur. Hvis nu disse to stykker har samme virkning i hver toneart: så har de, der følger de gamle, ikke ret. Men hvis man synes, at de samme stykker i hver toneart også frembringer en forskellig virkning; så skal man snarere søge at gøre nytte af denne erfaring, end at bestride den. Jeg vil i mellemtiden tro på min erfaring, som forsikrer mig om de forskellige virkninger af de forskellge tonearter, indtil det modsatte vil være blevet bevist for mig.[Q. er naturligvis godt klar over de forskellige såvel melodiske som harmoniske forskelle, der fremkommer ved forskellige stemninger fra middeltonestemning til ligesvævende, men det virker ikke som et aspekt, han inddrager i vurderingen - snarere forventer han, at hver toneart spilles "rent" i sig selv, og derfor er tonearterne som udgangspunkt ens. Alligevel hører han dem som forskellige, hvoraf jeg slutter, at han har haft absolut gehør. Ellers giver det ingen mening, hvis man erkender, at man ikke kan høre forskel på to tonearter, andet end i direkte sammenligning. O.a.]

7.§

Når man spiller, skal man derfor ligeledes rette sig efter den herskende affekt, så man ikke spiller en meget sørgmodig Adagio for hurtigt, og derimod en cantabel for langsomt. Derfor skal følgende slags langsomme stykker: Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto, osv. absolut adskilles fra en patetisk Adagio. Hvilket tempo eller hvilken hastighed hvert stykke kræver, må man vurdere nøje ud fra dets sammenhæng. Tonearten, taktarten, om den er lige eller ulige, er i nogen grad oplysende. Som følge af det ovennævnte, skal langsomme satser i g-mol, a-mol, c-mol, Dis-dur [igen engang O.a.] og f-mol spilles mere sørgmodigt, og altså derfor langsommere, end stykker i andre dur- og moltonearter. Et langsomt stykke i tofjerdedels- eller seksottendedelstakt spiller man noget hurtigere, og et i allabreve- eller trehalvetakt langsommere, end i enkel takt ["schlechten", dermed er ment firefjerdedelstakt.O.a.] eller trefjerdedelstakt.

8.§

Hvis Adagioen er komponeret meget sørgmodigt, hvorved sædvanligvis står ordene Adagio di molto eller Lento assai, så skal sådant, når man spiller, forsires mere med sløjfede noder end med store spring eller triller; idet de sidste snarere opmuntrer til munterhed, end bevæger til sørgmodighed. Dog skal man ikke ganske og aldeles undgå trillerne, sådan så tilhøreren bliver lullet i søvn; man skal derimod altid ramme en behændig afveksling, for snart at opildne sørgmodigheden, snart igen at dæmpe den.

9.§

Hertil kan også det afvekslende piano og forte bidrage rigtig meget, foruden de behændigt afvekslende tilføjelser, som de små og store manerer her gennem musikerens udtrykte lys og skygge, og som er af den yderste nødvendighed. Dog må sådan noget bruges med megen vurdering, så man ikke går med alt for stor heftighed fra det ene til det andet, men derimod ubemærket til- og aftager. [NB faktisk altså også crescendo og diminuendo! O.a.]

10.§

Skal man holde en lang node på enten en halv eller en hel takt, hvilket italienerne kalder messa di voce; så skal man for det første sætte denne an blødt med tungen, og næsten kun ånde den; derpå begynde den helt piano, lade tonens styrke vokse indtil midten af noden; og derfra igen lade den

aftage, indtil slutningen af noden: og også lave en "bebung" [ordret oversat: "skælven"; det er denne effekt af en slags vibrato på fløjten, som også benyttes ved "ondegiando". O.a.] med fingeren ved det næste åbne hul. For at tonen ikke under denne til- og aftagen skal blive højere eller dybere (hvilken fejl kunne udspringe af fløjtens egenskaber), så skal man bruge den i 22.§ i det 4.kapitels givne regel: således forbliver tonen i stadig samme stemning med de ledsagende instrumenter, om man så blæser stærkt eller svagt.

11.§

De syngende noder, der følger efter en lang node, kan spilles noget mere ophøjet. Dog skal enhver node, om det er en fjerdedel eller ottendedel eller sekstendedel, have sit piano og forte i sig, sådan som tiden tillader det [som det kan nåes! O.a.]. Men hvis der er nogle efter hinanden gående noder, hvor tiden ikke tillader, at lade enhver af dem, hvad angår styrkelsen af tonen, vokse; så kan man dog, mens man spiller sådanne noder, lade dem til- og aftage; så nogle af dem klinger stærkere og andre igen noget svagere. Og denne bevægelse af styrkelsen af tonen, skal ske med brystet, nemlig med åndedrættet. [M.a.o. hvis der er gående noder, hvor man ikke kan nå at lave crescendo og decrescendo på hver enkelt node, så bliver de behandlet sådan, at gruppen af noder får crescendo og decrescendo lagt over sig. O.a.]

12.§

Yderligere skal man sørge for, at melodien bestandigt bliver understøttet, og at man ikke trækker vejret i utide. Især må man, ved de forekommende pauser, ikke straks forladen tonen, men derimod hellere holde den sidste tone noget længere, end varigheden af denne egentlig kræver det: på nær da, hvis bassen i melletiden har nogle cantabile noder, som erstatter for gehøret, hvad det mister ved overstemmens tavshed. Ikke desto mindre har det en god virkning, hvis overstemmen trækker den sidste tone ud med et uddøende piano, og slutter den; og straks efter igen begynder de følgende med ophøjet kraft, og fortsætter på ovennævnte måde, indtil der igen kommer et nyt indsnit eller et ophør af disse tanker.

13.§

I en adagio skal alle noder, så at sige, spilles indyndende [caressiret] og indsmigrende, men aldrig stødes an hårdt med tungen: det skulle da være fordi komponisten ønsker, at nogle noder skal stødes kort, for at tilhøreren, som før dét, synes at være blevet lullet i søvn, igen skal vækkes.

14.§

Hvis adagioen er komponeret ganske enkelt og mere harmonisk end melodiøst, og at man vil tilføje nogle noder her og der til melodien: så må sådan noget aldrig ske til overflod: så hovednoderne ikke skjules, og man ikke kan genkende den simple melodi. Man skal snarere spille hovedtemaet straks til at begynde med, sådan som det er skrevet. Forekommer det flere gange: så kan man den første gang tilføje et par noder, den anden gang flere endnu, enten ved efter hinanden løbende toner [skalaløb.O.a.], eller ved harmonisk brudte passager. Tredie gang skal man afholde sig fra det igen, og næsten ikke tilføje noget: for at holde tilhøreren fast i bestandig opmærksomhed.

15.§

På denne måde kan man også behandle de øvrige melodier; at man skifter mellem søvndyssende, tæt på hinanden liggende toner, og ophøjede, harmonisk brudte, længere fra hinanden liggende toner. Og hvis et tema skulle gentages i samme tone [i samme toneart og samme udformning.O.a.];

og man ikke lige kunne finde en variation derover: så kan man erstatte denne mangel såvel med piano, som med sløjfede noder.

16.§

Hvad angår manererne må man ikke ile i tempoet; men derimod afslutte dem med omhyggelighed og ro (mit Fleiss [med forsæt] und Gelassenheit): fordi selv de smukkeste ideer bliver ufuldkomne ved at blive forhastede. Derfor er det meget nødvendigt, at give godt agt på de ledsagende stemmers bevægelse, og hellere lade sig drive fremad af disse, end at man kommer dem i forkøbet.

17.§

En Grave, hvor melodien består af punkterede noder, skal spilles noget ophøjet og livligt, også undertiden, forsires med passager, som er brudte harmonier. Noderne med punkter efter skal man forstærke [crescendo. O.a.] helt frem til punktet; og sløjfe de følgende [den næste tone. O.a.], såfremt intervallet ikke er alt for stort, til den forudgående lange node, kort og svagt: men ved meget store spring må hver node støtes an hver for sig. Hvis sådanne toner går trinvist op eller ned; så kan man foran de lange noder, som hyppigt er konsonanser, og som kunne mishage øret i længden [fordi de føles kedsommelige. O.a.], lave lange forslag [som så udgør dissonanser].

18.§

En Adagio spiritoso komponeres ofte i tredelt takt, med punkterede noder, også ofte med mange indsnit; hvilket kræver endnu mere livlighed i spillet, end det er sagt om det forrige. Derfor skal noderne snarere støtes end sløjfes, og der skal også anbringes færre manerer: og således kan forslag, som ender med halve triller [hvad der oftest svarer til, hvad vi i dag kalder praltriller.O.a.] bruges særligt hertil. Men hvis der foruden denne måde skulle være blandet nogle cantabile tanker ind i, sådan som den fint udformede smag i komposition kræver det; så må man således også rette sig i spillet derefter, og veksle mellem det alvorlige og det indsmigrende.

19.§

At disse og de øvrige slags langsomme stykker, som: Cantabile, Arioso, Andante, Affettuoso, Largo, Larghetto o.s.v., er meget forskellige at spille fra en sørgmodig og patetisk Adagio, er ikke nødvendigt at gentage her, da det allerede er sagt ovenfor.

20.§

Hvis der i en Cantabile eller Arioso i treottendedelstakt befinder sig mange sekstendedele, som følger efter hinanden op eller ned; og bassen går i en stadig bevægelse fra én tone til den næste; så kan man ikke, sådan som man ellers gør ved en enkel melodi, tilføje så meget: men man må søge at foredrage sådanne slags noder på en enkel og indsmigrende måde, med afvekslende piano og forte. Er der springende ottendedele iblandt, hvorved melodien bliver tør og ikke båret [unterhalten]: så kan man udfylde tertsspringene med forslag eller trioler. Men hvis bassen undertiden i takten med nogle noder forbliver på samme tone og harmoni: så har overstemmen friheden til at lave flere manerer; dog må sådanne aldrig afvige fra den måde [karakter], som man [overordnet set. O.a.] skal spille på.

21.§

En Andante eller Larghetto i trefjerdedelstakt, hvor melodien består af springende fjerdedele, og bliver ledsaget af bassen med ottendedele, af hvilke seks oftest forbliver på samme tone eller

harmoni, kan man spille noget alvorligere og med flere manerer end i en Arioso. Men hvis bassen går trinvist afsted; så må man passe mere på med manererne: for ikke at lave forbudte kvinter og oktaver i forhold til grundstemmen.

22.§

En alla Siciliano i tolvottendedelstakt, blandet med punkterede noder, skal spilles mere enkelt og næsten uden triller, og heller ikke alt for langsomt. Der lader sig ikke anbringe så mange manerer, bortset fra nogle sløjfede sekstendedele og forslag: fordi det er en efterligning af en italiensk hyrdedans. Disse regler kan også finde sted ved de franske musetter og bergerie.

23.§

Hvis denne beskrivelse ikke skulle være nok for alle, til at kunne forstå, på hvilken måde en adagio kan forsires med manerer: så kan eksemplet i tavle 17, 18 og 19 forklare denne beskrivelse yderligere. Jeg har udtaget de variationer fra tavle 9 til 16, som bedst passer til den her foreliggende enkle melodi; og derudaf lavet en sammenhængende forsiret melodi. Man kan deraf se et eksempel på, hvordan disse enkelte variationer kan sammensættes. Den enkle melodi står på den første linie, og dén med variationerne på anden linie. Tallene, som står nedenunder, viser numrene eller figurerne fra eksemplerne fra de foregående tavler; og de derover stående bogstaver variationens placering i figurerne [i tavle 17 mangler tonen e som tredie tone i den enkle melodi ved en trykfejl. O.a.]. Blandt disse er der nogle, som ikke befinder sig på de samme toner, som de står i tavlen, men er sat enten højere eller dybere: for at vise, som allerede nævnt ovenfor, at variationerne kan flyttes i modulationer med såvel den store som den lille terts [i såvel dur som mol.O.a.].

24.§

Denne måde at variere på vil jeg ganske vist ikke forvente af en ren begynder, som endnu ikke kan spille den enkle melodi rigtigt: jeg giver derimod denne kun til de allerede øvede, som imidlertid har savnet den sande instruktion, til efterforskning; og som derved kan gøre sig stadig mere fuldkomne. Jeg forlanger heller ikke, at man indretter alle adagioer som denne, og skulle overdænge den sådan med manerer: men derimod kun anbringer det dér, hvor den enkle melodi, som her, kræver det. Jeg er i øvrigt af den mening, som jeg har sagt før: jo enklere og renere en adagio bliver spillet med affekter, des mere virker den indtagende på tilhøreren: og des mindre bliver komponistens gode ideer, som han med flid og eftertænksomhed har fundet på, formørket og ødelagt. For det er sjældent, sådan lige mens man spiller, at kunne finde på noget bedre, end en anden, som måske har tænkt længe over det.

25.§

Jeg må så også vise, hvordan hver node i dette eksempel, især hvad angår det afvekslende forte og piano, skal foredrages godt. [Hvem sagde terassedynamik? Det fremgår utvetydigt af denne gennemgang (hvis man skulle være i tvivl om det), at den rigtige spillemåde er utroligt varieret, omend ret regelbundet, i henseende til styrke og frasering også. Terassedynamikken gør sig nok gældende på overordnet plan, men i nuancerne på "mikroniveau" er der meget fine detaljerede variationer i styrke og frasering, alle afspejlende graderne af dissonans i melodi og akkorder. En måde at spille på, som ikke alle har forstået, selvom mange af ren musikalitet gør det rigtigt! O.a.]. Jeg giver her de i 11.kapitel 14.§ lovede forklaringer på mangfoldigheden af det gode foredrag: og da jeg ikke tror, at libhaverne af det gode foredrag vil have noget imod det, så vil jeg på denne måde gennemgå alle de variationer, som jeg har givet over de enkle intervaller, og bemærke dertil, dét, der

er muligt at udtrykke med ord; men overlade det øvrige til en opmærksom musikers vurderingsevne og egen følelse. Tallene henviser til tavlerne og til hovedeksemplerne eller figurerne ved hvert interval: men bogstaverne til de dér stående melodier [Gänge], som der er tale om. På forhånd minder jeg om, at så længe der ikke siges noget om allegro, så forståes hele tiden det langsomme tempo. De forkortede ord skal forstås på følgende måde: wa. wachsend [voksende, i dag: crescendo, cresc.], eller med tiltagende styrke af tonen; abn. abnehmend [aftagende, i dag: diminuendo, dim.], eller med aftagende styrke af tonen; sta. stark [kraftigt, altså: f]; stä. stärker [kraftigere, altså: ff]; schwa. schwach [svagt, altså: p]. Ved ordene stark [f] og schwach [p], skal man i udførelsen med tungestød eller buestrøg rette sig efter det, for at markere hver node enten mere eller mindre. Man skal bare heller ikke hver gang opfatte disse ord i den yderste grad: men derimod gøre som i maleriet; hvor man for at udtrykke lys og skygge, betjener sig af de såkaldte mezze tinte eller mellemfarver, hvorved det mørke ubemærket forenes med det lyse. I sang og spil skal man på samme måde betjene sig af det uddøende piano ["des verlierenden Piano"] og den voksende styrke af tonen som mellemfarverne; fordi denne mangfoldighed er uundværlig for det gode foredrag i musikken. Nu til sagen. [Efter nogen tøven vælger jeg at bruge, de i ovennævnte skarpe parenteser benyttede "moderne" udtryk: cresc., dim., f, ff og p, selvom Q. også kunne have benyttet nogle af dem ligesåvel. Smlg. f.eks. med tavle 24. O.a.].

26.§

Tavle 9, fig. 1. Ved (a) de tre bjælkede noder p. fjerdedelsnoderne C, C, C cresc.. Ved (b) C-et med punktet cresc. de følgende korte noder og det første C p. det følgende f. fjerdedelen cresc. Ved (c) på samme måde. Ved (e) hovednoderne cresc. de små p. Ved (h) trillen f. efterslaget p. Ved (l) C cresc. F, E dim. E f. G p. H f. C p. Ved (ll) C E cresc. F p. G, E, C cresc. D de små noder p. Ved (o) C cresc. under løbet dim. C, C, C f. Ved (p) den første f., de følgende tre p. G f. F, E, D p. C cresc. Ved (r) den første f., den anden og tredie p., og således ligeledes de øvrige trioler.

27.§

Tavle 9, fig.2. Ved (b) kan denne slags noder, som består af tre, altid tjene som mønster, så de kan blive foredraget på en indsmigrende måde, nemlig: den første cresc., punktet dim., de to følgende hurtige og p sløjfet til. Ved (c) den første og tredie cresc., den anden og fjerde p, og dén ved (d) på samme måde. Ved (f) dén med punktet cresc., de fire hurtige p. Ved (g) C cresc., de fire hurtige p, E f, og de øvrige på samme måde.

Ved (l) den første f, triolen p og egal. Ved (ll) triolerne f, sekstendedele p. Ved (m) den første f, de fem følgende p. Ved (o) den første f, D, E, D dim., C p, og de øvrige på samme måde. Ved (p) den første f, de hurtige p. Ved (q) C cresc., E p og meget kort, forslaget cresc., D p, F f, E p. Den slags noder ved (r) kan altid tjene til mønster, nemlig: de første to p og forhastede [præcipitiret. "for hurtige".O.a.], noden med punktet cresc. De ved (s) kan på deres måde tjene som mønster såvel i hurtigt som i langsomt tempo, nemlig de første meget korte og noget f, dem med punktet dim. og ophørende. De ved (v) hører mere til i hurtigt tempo end i langsomt, og derfor skal den første af fire markeres. De ved (y) på samme måde.

28.§

Tavle 9, fig.3. Ved (b) D cresc., punktet foruden G, E dim., D cresc., C-trillen dim., C cresc., H dim. Ved (d) D cresc., E, Fis, G p, A f, C p. Ved (f) D f, C, H p og ligeledes de følgende. Ved (g) trillen f, punktet foruden de to noder dim. Tavle 10, fig. 3 ved (l) D f, H, og D efter pausen p og ligeledes de

følgende. Ved (n) D f, H p, C og D cresc., de følgende ligeså. Ved (o) den første f, den anden p, og således også de følgende [bemærk fordelingen med f og p uanset om tonerne er sløjfede eller ej! O.a.]. Ved (q) den første i hver triol f, den anden og tredie p. Ved (t) D f, de fire hurtige p, og sådan også de følgende.

29.§

Tavle 10, fig.4. Ved (e) E f, F p og cresc., G og A på samme vis, C p. Ved (f) [NB der mangler et punkt efter den første node E! O.a.] E p og cresc. indtil punktet, F og G p og cresc., A og C p. Disse to eksempler er en art tempo rubato, som kan give anledning til yderligere eftertænksomhed. I det første eksempel bliver kvarten, i stedet for tertsen [husk at basstemmen fremgår af tavle 8 fig.4!], forudgrebet, og i det andet eksempel bliver nonen holdt tilbage i stedet for tertsen og opløst i denne. [Dette lidt kryptisk udtrykte dækker altså over i eksempel (f), at tonen E (som altså uheldigvis mangler et efterfølgende punkt i noderne) udgør en none til bassens 2. tone D, og når E-et opløses i F udgør det så tertsen til bassens D. O.a.]. Se tavle 8 fig.4. Ved (m) den første f, de fire følgende dim. og sådan ligeledes de følgende. Ved (n) den første cresc. til punktet, de følgende tre p, og de øvrige på samme måde.

30.§

Tavle 10, fig.5. Med de to eksempler ved (a) og (b) forholder det sig på samme måde som med dem ved fig.4 (e) og (f); de første er stigende, og disse faldende. Ved (a) bliver sekunden i stedet for tertsen forudgrebet, og opløses med basstemmen til en terts: og ved (b) bliver kvarten holdt tilbage i stedet for tertsen og opløst i denne; se tavle 8 fig. 5. Foredraget er det samme som det forudgående [som i fig.4 (e) og (f).O.a.]. Ved (e) er den første f, de tre følgende p, og de øvrige på samme måde. Ved (l) er den første og fjerde f, den anden og tredie p. Hvis man spiller disse noder hurtigt, så skal den tredie, fordi den ligger dybest, markeres stærkere end de andre. Ved (n) er den første f, den anden og tredie p, den fjerde f. I hurtigt tempo skal den første stoppes lidt, og den fjerde stødes meget kort; Ved (p) er den første f, den anden p, den lille node p: og de øvrige som de første to. [Det er interessant, at forslagsnoderne på denne måde - til trods for at de udgør en kvartforudholdsdissonans - må forståes som faldende før slaget, korte og altså piano. Fordi de ikke udgør reelle forberedte forudholdstoner, som har ligget over fra foregående akkord. O.a.]. Ved (q) er den første triol f, den anden p og således også de øvrige.

31.§

Tavle 11, fig.6.Ved (a) E cresc., Fis p og sløjfet kort til, Fis-trillen f, G p. Ved (b) E f, C p, Fis-trillen f, G p. Ved (d) og (e) skal de fire sekstendedele være egale og legato ["an einander gezogen".O.a.]; Fis-trillen f, G p. Ved (h) trillen f, D, C, H p, A, Fis f. Forslaget slutter med en pincé [mordent. O.a.] i G. Ved (i) noderne med punkter cresc., de korte p. Ved (ll) E f, det høje E og D p legato, Fis f, G p. Ved (q) E f, C, A p, G, Fis f, A, D p, F [Fis! O.a.], G kraftigere.

32.§

Tavle 11, fig.7. Ved (a) E cresc., G, E p. Ved (b) E f, G, F, G p, E f. Ved (c) E f, G, C p, E f. [Den afsluttende tone på et-slaget omtaler Q. - her som mange andre steder - slet ikke; den skal naturligt være forte. O.a.]. Ved (d) [nodetrykket er utydeligt: øjensynligt er 1.tone E en sekstendedel, altså synkopeagtigt] er E p, Fis f og cresc., G og E ganske p. Ved (n) trillen f, D, C p, G f, E p. Ved (p) de første tre f, de øvrige p. Ved (q) på netop samme måde. Ved (t) E cresc., de øvrige p.

33.§
Tavle 12, fig.8.Ved (c) G, F, G, A f, H, A, H, C p, D f og kort, E, F cresc. Ved (c) de trestregede f, ottendedelen p og ligeså de øvrige. Ved (l) G markeret, G, F, E p, de øvrige ligeså. Ved (m) G, G cresc., F p. Ved (o) G f, fra D til G p. F f. Ved (r) G, A, H f, C, D, E, F dim., G, A, H, C cresc., D, H, G, F p og legato. Ved (s) D f, G p og kort, F cresc. og E dim. Ved (t) D, E, D cresc., E f, F p, E dim. Efter manererne ved (v), (w), (x), (y), (z), (aa) kan man af og til forhøje forslaget med en halv tone med et kryds, som det ses ved (v). Ved (gg) G cresc., F-trillen p, E, F dim.

34.§
Tavle 12, fig.9. [og basstemmen dertil fremgår stadig af tavle 8, fig.9. O.a.] Ved (a), (b), (c), (d) kan tertsspringene nedad udfyldes med små noder; men hovednoderne cresc. [Det er sandsynligt, at de "små noder" kommer ubetonet og før slaget, se kap.8 §6! O.a.] Ved (e) C cresc., E dim., E cresc., G dim., E-trillen cresc. og dim. Ved (g) (m) hovednoderne f, de gennemgående noder p [og uden tvivl spillet "på fransk", dvs. i triolrytme med forlængelse af hovednoderne. O.a.]

35.§
Tavle 13, fig.10. Ved (b) (d) kan tertsspringene udfyldes med små noder [som i §34 ubetonet.O.a.]. Ved (e) de første fem noder f, de tre sidste p. Ved (f) C, A p, G, F f, A, F cresc. Ved (g) C f, D, E, F, G, A, B dim., C f, A, G, F p. Ved (h) C-trillen med efterslaget f, F p, A f, F p. Ved (i) den første og tredie cresc., den anden og fjerde p, og sådan de øvrige [og sikkert spillet på fransk, i triolrytme. O.a.].

36.§
Tab.13, fig.11.Ved (a) hver node cresc. Ved (c) C cresc., D, E, F, G dim., G f, D, F p. Ved (h) C, D, E, F legato ["gezogen". O.a.], G, G, G korte og egale, D p, G og F p. Ved (k) C, H, C f. G, G cresc. [der er tænkt på de to overbundne g-er.O.a.], G, A, G, F p, og også stødt kort og egalt.

37.§
Tab.13, fig.12. Ved (a) G cresc., A meget p. Ved (b) G f, E, C p. Ved (c) G f, F, E, D, C p. Ved (f) G f, F, E p, F, E f, D, C p, D f [Denne lille overskuelige figur på to gange fire toner er et godt eksempel på, hvor differentieret Q. ønsker fraseringen - der er nok mange, der blot ville spille lige ud ad landevejen, måske med en frasering i tydeligt to figurer efter hinanden, mens Q. helt tydeligt betoner melodibevægelsen nedad: G - F,E - D, H. O.a.]

38.§
Tab.13, fig.13. Ved (a) A f, F, D p og legato. Ved (b) A p, D cresc., C p. Ved (f) og (g) fire f og fire p, om det er de første eller sidste er ligegyldigt. Ved (l) de første fem p, C f.

39.§
Tab.14, fig.14. Ved (d) B cresc., A, B, C, B dim., G, E f. Ved (g) de første fem f, de sidste tre p. Ved (l) E f. B, G p, E f. Ved (ll) E cresc., F, E f, B p, D p. Ved (n) E, F p, Fis, G f, B, G, E, D p. Ved (o) E, G f, B, A, G p, F, E, D cresc.

40.§
De øvrige eksempler og hvad jeg her har sprunget over, er enten allerede forklaret i hovedkapitlet om de vilkårlige variationer, eller forekommer yderligere i det følgende eksempel om adagio; hvilket står i tab. 17, 18 og 19. Man finder altså i tab.17, i den anden linie [andet system], hvor variationerne står, bogstaverne over noderne, og tallene under noderne, hvilke angiver fra hvilken figur variationerne er

taget. [f.eks. den første variation i stykket på tab.17, forslaget H-D omkring tonen C kommer fra figur 26, (c), (i tab. 16), osv. I øvrigt er den følgende tekst - som de forrige paragraffer - en ret anstrengende opgave, såvel at oversætte som at læse, selvom det hjælper at overkomme det, når man holder sig noderne for øje! Umiddelbart forekom det mere indlysende at gengive noderne med f, p, cresc., dim. med mere, men for præcisionens skyld gengiver jeg i al fald først oversættelsen! Måske bliver det også til et nodebilag med foredragsangivelser. Der er for overskuelighedens skyld tilføjet i skarp parentes i teksten, hvor takterne begynder. O.a.].

41.§

Tab.17. [OPTAKT:] Den første node G cresc. [1.TAKT:]Ved (c) (26) de to små noder p, C f og cresc. Ved (ll) (9) E med trillen f og dim., D og C p. Ved (d) (28) D f, C p, H f, A og G med trillen p. Ved (i) (8) G p, H, D f. [I denne 1.takt mangler i første system tonen E, hvad der jo tydeligt ses af den forsirede version! O.a.]. [2.TAKT:] Ved (f) (26) de to små noder p, F, F cresc. Ved (aa) (8) A, G p, F, E, D f. Ved (e) (26) de to små noder p. Ved (b) (28) E f, D p, C f og dim., E cresc. [3.TAKT:] Ved (a) (3) D cresc., F, E p, D cresc., C med trillen og efterslag p, forslaget C f, H p. Ved (f) (7) E f, C p, G f, E p. [4.TAKT:] Ved (k) (3) D f, G cresc., D, C p, A cresc., C p, den lille node C cresc., H med trillen dim. Ved (v) (8) D cresc., C, H, C, D p. [5.TAKT:] Ved (c) (6) E cresc., Fis, G p. Ved (g) (6) Fis f, D, E p, Fis f, G, A p. Ved (b) (23) G med trillen f, Fis E p, D f. Ved (f) (8) [nej! det er, som der også står i tab.17, (t!) (8). O.a.] D f, E, D, E p, F f. [6.TAKT:] Ved (v) (6) F f, E p, C, A, E dim., E f, Fis p, D, A, Fis dim., Fis f, G p. Ved (d) (20) G, H, A cresc., G, A, H dim., C cresc. [7.TAKT:] Ved (ll) (25) de fire små noder p, ved (m) (25) A og H f og stødt hårdt, de fire små noder p, C f og hårdt stødt, H p, A med trillen cresc., G p. Ved (g) (20) [nej! i tab. står korrekt (a!) (20). O.a.] G cresc., de fire små noder dim. Ved (g) (20) [her korrekt! O.a.] A, B, H, C, Cis cresc. [denne 7.takt har forkert bjælkning i den sidste figur af en ottendedels værdi, idet den punkterede sekstendedel ved (a) (20) bør være en punkteret toogtredivetedel! O.a.] [8.TAKT:] Ved (b) (2) D p og cresc., E, F p. Ved (k) (2) E f, G, F p, E f, F, G p, F med trillen f, E p, F cresc., G f. [9.TAKT:] Ved (b) (23) trillen f og dim. [og trille med b for H p.gr.a. modulationen til d-mol. O.a.], G og F p. Ved (l) (14) E f, B, G, E p, D cresc., Cis-trillen dim. Ved (x) (8) E cresc., D, Cis, H, Cis, A dim., [10.TAKT:] F, A cresc. Ved (c) (13) A f, G, F, E p, D f, C p, forslaget C cresc., H med trillen dim. Ved (p) (18) D kort og f, D, E, F p, [11.TAKT:] E-trillen f, D, E p. Ved (c) (5) F f, D cresc., F p, E f, C cresc., E p.

42.§

Tab.18. Ved (e) (22) E-trillen f, G, E p, D f. Ved (z) (8) D cresc., C, D, H dim., [12.TAKT:] forslagene p, C, A cresc. [skal jeg minde om reglen om forslag til nedadgående tertser, hvor forslagene falder før slaget og er korte og ubetonede - og altså her p. Se 8.kap. §6. O.a.]. Ved (e) (14) F, D, F, E p, D, C, H, A f. A med trillen f, Gis p. [13. TAKT:] Ved (a) (8) E, Gis, H cresc., C, D p, C-trillen f, H p [og med tertsspringet er det muligt, at forslaget spilles som i begyndelsen af 12.takt, altså ubetonet. O.a.], A f og dim. [14.TAKT:] Ved (k) (8) E f, Gis, H, Gis p. [Ved (dd) (8) (NB Q. har sprunget denne benævnelse over, men den står i tab.18. O.a.)] D, Gis, H, A, Gis f, F, E, D p, C-trillen f, H p, A f. Ved (ff) (8) A cresc., G, F, E p. [15.TAKT:] Forslaget E cresc., F p. E, D, E, C f. Ved (p) (14) de seks [? 7, måske endda 8! O.a.] noder p og indsmigrende; Gis-trillen f. Ved (i) (19) F, F, E, E, D helt p. [16.TAKT:] Ved (u) (3) de to trioler foruden H-trillen f, A dim. [17.TAKT:] Ved (e) (11) de fire trioler foruden F-trillen og de følgende to noder helt p, og uden stor bevægelse af brystet [åndedrættet. O.a.]. [18.TAKT:] Ved (q) (8) de otte sekstendedele foruden E-trillen indtil C f, men hver af noderne

cresc. G cresc., de fire små noder p. [Forslagene til de nedadgående tertser i sekstendedelene omtaler Q. slet ikke her - sandsynligvis behandles de også her som omtalt i starten af paragraffen. Forslaget F til trillen sikkert på slaget, mens forslaget D forekommer mig uafklaret. Her, hvor man kan være rigtig i tvivl, dér tier Q.! O.a.] [19.TAKT:] Ved (c) (5) A f, H, C p, G f, H, C p. Ved (d) (5) F cresc., A, G, F p. E, C cresc. [20.TAKT:] Ved (c) (25) D cresc., de fire små noder dim., E, F f, de små noder p, G f. Ved (m) (13) A f, F, F, E p. Ved (n) (13) D, Fis, A f, C p. Ved (d) (21), som er forklaret udførligt i kap.13, 36.§ ved fig. 21 (d), hvad man kan læse dér, for at undgå unødvendig gentagelse. [bemærk den utydeligt noterede trille under H i noderne. Desuden burde sidste G i figuren være en punkteret sekstendedel i stedet for en ottendedel for rytmisk at slå til! O.a.] [NB den efterfølgende fermat lægger givet op til en mindre, improviseret kadence, hvad Q. bare ikke går ind på her. O.a.] Ved (c) (20) G cresc., de øvrige dim. [21.TAKT:] Ved (l) (9) C f, D, E p. E, F, G f, E, F, G p, E, D, C f. Ved (o) (24) indtil G med trillen f [NB i noderne mangler trillen over det sidste G! O.a.] Ved (f) (27) G cresc., de øvrige dim.

43.§

Tab.19. [22.TAKT:] Triolerne ved (s) (1) og (cc) (8) p. [og forslagene til triolerne korte og før slaget, ellers er der ingen triolrytme! O.a.] D f, F p. E-trillen og C f, A cresc. [23.TAKT:] Ved (c) (15) A, H, C, D f, G p og cresc. C, H, C, E, G, E, F p og cresc. [24.TAKT:] H, D, F f, E p og cresc., G, F, E p. Ved (kk) (8) D og de følgende hurtige noder f, F og de følgende hurtige noder p, A f, C p. [25.TAKT:] Ved (h) (4) H-trillen foruden A og G f [bemærk at C-forslaget ikke omtales (spilles sikkert som en betonet, sekstendedel), og at trillen på H betragtes som en selvfølge også i den forsirede stemme (spilles sikkert som trille på en toogtredivetedel, efterfulgt af de to fireogtredsinstyvendedele). O.a.]. Ved (m) (25) fra C foruden de følgende noder og trillen indtil C f. Det følgende C p [altså optakten til takt 26] [26.TAKT:] H cresc., C, D p. Ved (o) (14) G, H, D, C f, D, F p, E-trillen, F, G f. C og [27.TAKT:] ved (m) (23) C foruden de to trioler p. Ved (ll) (8) de otte noder frem til og med E-trillen f. Ved (b) (20) G, A, G, F, G cresc., H og C p, og [28.TAKT:] indtil ved (d) (16) C, D, C cresc., H, C, A dim., D cresc. Ved (c) (16) H, C, D f. Ved (e) (26) D, F, E p og cresc. [29.TAKT:] Ved (a) (16) G, F, E p, F, F cresc., A, G, F f. Ved (hh) (8) G f, D cresc., F p, [30.TAKT:] E-trillen foruden D, E f. Ved (m) (5) de otte noder p. Ved (n) (22) F, E p, C, G, E, D f, G [som er optakten til 31.TAKT:] og de følgende sekstendedele foruden forslagene ved (a) (18) p og indsmigrende [hvilket vil sige -som det forholder sig ved forslag til nedadgående tertser - at forslagende kommer ubetonede og før slaget.O.a.]. Ved (o) (5) de fire trioler f og legato. Og således fortsætter man [32.TAKT:] indtil kadencen [som må formodes at skulle improviseres imellem den anden fjerdedels to toner, E og D, afsluttende med D-trillen og efterslaget. O.a.] og afslutter den sidste tone med et hendøende piano. [Jeg forsøger efterfølgende at skrive et nodebilag med f, p, cresc. og dim. indføjet! O.a.]

15.Kapitel

Om kadencerne.

1.§

Jeg forstår her ved ordet kadence ikke melodiens afslutning eller afsnit [kadencering, kunne man kalde det. O.a.]; endnu mindre trillen, som nogle franskmænd kalder cadence. Jeg lader det her dreje sig om de vilkårlige forsiringer, som udføres af en koncerterende stemme ved slutningen af stykket over grundstemmens næstsidste node, nemlig over toneartens kvint, hvori stykket står, efter den udførendes frie idé og ønske.

2.§

Det er måske endnu ikke et halvt århundrede siden, at disse kadencer kom frem hos italienerne, og bagefter er blevet efterlignet af tyskerne og af andre, som har gjort sig umage med at synge og spille efter den italienske smag. Franskmændene har altid afholdt sig fra dem. Kadencerne kan formodentlig på den tid, hvor Lully forlod Italien, endnu ikke have været mode: for hvem ved, om ikke han så også havde indført dette ornament hos franskmændene. Man må snarere tro, at kadencerne først er kommet i brug efter den tid, hvor Corelli udgav sine 12 kobberstukne solo [soli] for violin.* Den sikreste efterretning, som man kan give om kadencernes oprindelse, er dén, at man nogle år før slutningen af det forrige århundrede, og de første ti år af det nuværende, har udformet slutningen af en koncerterende stemme med en lille passage over den vandrende bas og en dertil føjet god trille: men at den nu almindelige kadence er blevet mode cirka mellem 1710 og 1716, hvor bassen stopper op. Fermaterne, eller de såkaldte stop ad libitum ["Aufhaltungen ad Libitum"] i midten af et stykke, er sikkert af noget ældre oprindelse.

* Snart efter den første udgave kom disse sonater på ny i kobber under komponistens navn, og ved de tolv adagio til de første seks sonater var variationerne [forsiringerne. O.a.] også stukket med. Men der var ikke en eneste Cadenz ad Libitum blandt dem. [Q. skriver "keine einige"; der er nok ment "keine einzige". O.a.] Kort tid derefter satte den berømte violinist Nicola Mattei, som tidligere havde stået i østrigsk tjeneste, yderligere andre manerer til netop disse tolv sonater. Denne havde gansk vist gjort noget mere end Corelli selv, idet han afsluttede dem med en slags kort forsiring. Men de er stadig ikke Cadenzen ad Libitum, som man gør i dag, da de kræver at man følger taktens strenghed fremad, uden at stoppe bassen. Begge eksemplare har jeg haft i hænderne i tredive eller flere år.

3.§

Om kadencerne, samtidig med deres fødsel, også har medbragt regler om, hvori de egentlig skulle bestå; eller om de kun er opfundet af nogle snilde folk, vilkårligt og uden regler, er mig ubekendt. Dog tror jeg det sidste. For allerede for nogle og tyve år siden hidsede komponisterne i Italien sig op over det misbrug, som på dette punkt, i operaer, så hyppigt blev begået af de middelmådige sangere. Komponisterne afsluttede derfor, for at fratage de udygtige sangere lejligheden til at kadencere, de fleste arier med basmæssig bevægelse i unison.

4.§

Misbruget af kadencerne består ikke alene deri, når de, hvad der ofte er tilfældet, i sig selv ikke duer til meget: men også når de i instrumentalmusik bliver anbragt i sådanne stykker, hvor de slet ikke

passer ind; f.eks. ved lystige og hurtige stykker, som er sat i 2/4, 3/4, 3/8, 12/8 og 6/8- takt. De finder kun sted i patetiske og langsomme, eller i alvorlige hurtige stykker.

5.§
Kadencens hensigt er ingen anden, end uventet at overraske tilhørerne endnu engang ved slutningen, og at efterlade endnu et særligt indtryk i deres sind. Derfor ville, ifølge denne hensigt, en eneste kadence være nok i et stykke. Det er jo derfor at se som et misbrug, hvis en sanger laver to i første del af arien, og i anden del yderligere en: for på denne måde kommer der, p.gr.a. da capo, fem kadencer i en arie. Ikke kun kan en sådan overflod let trætte tilhøreren; især hvis kadencerne, som det ofte sker, hele tiden ser ens ud: men det giver også en sanger, som ikke er for rig på påfund, lejlighed til snarere at udmatte sig selv. Men hvis sangeren kun laver en kadence ved hovedslutningen; så har han en fortjeneste ud af det, og tilhøreren beholder appetitten.

6.§
Men det kan ikke benægtes, at kadencerne, hvis de falder sådan ud, som sagerne kræver det, og anbringes de rigtige steder, tjener som en prydelse. Men man må også indrømme, at de, da de sjældent er af den rette art, ligesom, og især ved sang, er gået hen og blevet til et nødvendigt onde. Hvis der ikke bliver lavet nogle, så anser man det for en stor mangel. Men ikke så få ville afslutte deres stykke med større ære, hvis de slet ikke lavede nogen kadence. Imidlertid vil eller skal enhver, som giver sig af med sang og solospil, lave kadencer. Men da ikke alle er bekendt med fordelene og den rette måde for disse: så er denne mode for de fleste en byrde.

7.§
Regler for kadencer er, som jeg allerede har nævnt, aldrig blevet givet. Det ville også være svært, at indeslutte i regler sådanne tanker, som er vilkårlige, som ikke skal udgøre en egentlig melodi, hvortil der ikke skal være en basstemme, hvis omfang i henseende til tonearter, der kan berøres, er meget lille, og som i det hele taget kun skal lyde som noget omtrentligt ["ein Ohngefähr", måske "tilfældigt". O.a.]. Dog er der nogle fordele, som kan hentes ud af kompositionskunsten, som man kan benytte sig af, hvis ikke man, som mange gør, bare lærer kadencerne udenad efter gehør, som fuglene lærer deres sang, uden at vide, hvori den består og hvad den egner sig til, og undertiden vil lade høre f.eks. en lystig kadence i et sørgmodigt stykke, eller til gengæld en sørgmodig kadence i et lystigt stykke.

8.§
Kadecerne skal følge ud af stykkets hovedaffekt og indeholde en kort gentagelse eller efterligning af de mest behagelige vendinger, som er indeholdt i stykket. Undertiden sker det, at man på grund af adspredelsen af tankerne ["manglende koncentration", ville man sige i dag! O.a.] ikke med det samme kan finde på noget nyt. Her er så intet bedre middel, end at man vælger sig en af de mest behagelige vendinger og danner kadencen derudfra. Herved kan man ikke alene til alle tider erstatte manglen på påfund; men man vil også til enhver tid tilgodese stykkets herskende lidenskab. Dette vil jeg gerne anbefale enhver, som en slet ikke så bekendt fordel.

9.§
Kadencerne er enten en- eller tostemmige. De enstemmige er især, som sagt ovenfor, vilkårlige. De skal være korte og nye, og overraske tilhøreren, som et bon mot. Derfor skal de lyde, som om de først blev født i det øjeblik, hvor man spiller dem. Man skal derfor omgåes dem ikke for ødselt, men holde hus med dem ["als ein guter Wirth"]; især hvis man ofte har de samme tilhørere for sig.

10.§
Fordi omfanget er meget lille og let kan udtømmes: så kan det være svært at undgå ligheder. Man må derfor ikke anbringe for mange ideer i en kadence.

11.§
Hverken figurerne eller de enkle intervaller, hvormed man begynder og slutter kadencen, må gentages mere end to gange i transpositionen; ellers væmmes man

over dem. Jeg vil give som mønster herover to kadencer af samme slags; se tavle 20, fig.1 og fig.2. I den første findes ganske vist to figurer. Men fordi hver figur høres fire gange: så mærker hørelsen en ærgrelse derover. I den anden derimod gentages figurerne kun én gang og så igen afbrudt af nye figurer. Den må derfor foretrækkes fremfor den første. For jo mere man kan snyde øret gennem nye påfund, des mere behageligt forekommer det det. Derfor skal figurerne altid afveksle på forskellig vis med hinanden. I den første kadence findes yderligere den fejl, at den fra begyndelse til slut består af én slags rytme og inddeling af noderne, hvilket igen er imod kadencernes egenskab. Vil man gøre enkle intervaller ud af den anden kadence: så kan man bare tage den første node af hver figur, se fig.3, hvor denne så passer til adagio, den forrige derimod til allegro.

12.§
Da man i transpositionen ikke må gentage figurerne eller vendingerne for ofte: så må sådan noget endnu mindre finde sted på én og samme tone. Man skal i det hele taget i kadencerne forsøge at undgå, at lade høre de toner for ofte, som vendingerne begynder med, som gør sig mere bemærket for øret end de øvrige: især henimod slutningen, hvor man altid plejer at opholde sig lidt tid på seksten eller kvarten regnet fra grundtonen. For dette ville forekomme øret ligeså ubehageligt, som hvis man i en tale hver gang ville lade forskellige perioder begynde eller slutte med det samme ord.

13.§
Omend kadencerne er vilkårlige: så skal intervallerne deri dog have deres korrekte opløsning: især hvis man ved dissonanser undviger til fremmede tonearter; hvilket kan ske ved spring til den forstørrede kvint eller den forstørrede kvart, se tab.20 fig.4.

14.§
Hvad tonearterne angår må man ikke være for udsvævende, og ikke berøre toner, som slet ikke har noget slægtskab med hovedtonearten. En kort kadence må slet ikke vige fra sin toneart. En noget længere kan mest naturligt bevæge sig til kvarten; og en endnu længere til kvarten og kvinten. I durtonearter sker skiftet til kvarten gennem den lille septim, se fig.5 Dis under bogstavet (a) [endnu engang er der tale om tonen Es i stedet for nævnte Dis - endda utvetydigt angivet i nodeeksemplet. O.a.]. Skiftet til kvinten sker gennem den forstørrede kvart, se H under bogstavet (b); og tilbagevenden til hovedtonearten gennem den rene kvart, se B under bogstav (c). I moltonearter sker skiftet til kvarten gennem den store terts, se fig.6 H under bogstav (a); skiftet til kvinten og tilbagevenden til hovedtonearten sker til gengæld ligesom i durtonearterne, se Cis og C under bogstaverne (b) og (c). Fra en durtoneart kan man ganske vist gå til moltonearten; dog skal det ske kortvarigt og med megen forsigtighed: så man på god vis igen kan komme til hovedtonearten. I moltonearter kan man med halve toner gå trinvist op eller ned: dog skal der ikke følge flere end tre til fire deraf efter hinanden, ellers kan de, som alle andre lignende vendinger, udløse irritation.

15.§
Hvorledes en lystig kadence dannes med spring med store afstande, lystige vendinger, blandet med trioler og triller o.lg., se tab.20 fig.7; men derimod består en sørgmodig næsten kun af lutter nærtliggende intervaller, blandet med dissonanser, se fig.8. Den første passer til et muntert, den anden derimod til et meget sørgmodigt stykke. Man skal her tage sig godt i agt; at man ikke forfalder til ikke-samstemmende blandinger ["ungereimte Mengereyen"] og forvekslinger af det lystige og det sørgmodige.

16.§
En regelmæssig rytme tager man sig sjældent af; ja, man skal ikke engang tage sig af den. For kadencerne skal ikke bestå af en melodi, som hænger sammen, men derimod snarere af afbrudte ideer; hvis bare de passer til det forudgående udtryk for lidenskaberne.

17.§
Kadencerne for en sangstemme eller et blæseinstrument skal være udformet sådan, at de kan gøres i én vejrtrækning. En strengeinstumentist [er det ikke et dejligt ord? O.a.] kan gøre dem så lange, som han har lyst til; hvis ellers han er rig på påfund. Dog opnår han større fortjeneste ved en rimelig korthed end ved en kedelig længde.

18.§
Jeg hævder ikke, at disse eksempler, som er givet her, er fuldkomne og udarbejdede kadencer; men alene er mønstre, hvorigennem man nogenlunde kan lære at forstå undvigelsen til andre tonearter, tilbagevenden til hovedtonearten, blandingen af figurer og overhovedet kadencernes egenskaber. Måske ville nogen have ønsket, at jeg havde tilføjet et antal udarbejdede kadencer. Men da man ikke er i stand til at skrive alle kadencer sådan, som de skal spilles: så ville heller ikke ethvert eksempel på udarbejdede kadencer være tilstrækkeligt til at give et fuldstændigt begreb om det. Man må altså søge at høre fra mange behændige folk, måden, man laver gode kadencer på. Har man på forhånd nogen kendskab til kadencernes egenskaber, sådan som jeg her har bestræbt mig på at meddele, så kan man så meget desto bedre bedømme dét, man hører fra andre: for at anvende det gode til egen fordel, men undgå det dårlige. Ofte bliver der begået svagheder, hvad angår kadencerne, også fra meget behændige tonekunstnere; enten af problemer med eksalteret sindsstemning, eller af alt for stor livlighed, eller af koldsindighed og sjusk, eller af tørhed i påfundene, eller af nedvurdering af tilhørerne, eller p.gr.a. alt for megen kunstfærdighed, eller af yderligere andre årsager, som man ikke kan bestemme allesammen. Man skal derfor ikke lade sig forblænde af den fordom, at en god musikus ikke af og til kunne frembringe en dårlig, en middelmådig derimod en god kadence. Kadencerne kræver, p.gr.a. deres krav om hurtigt at blive fundet på ["ihrer geschwinden Erfindung"], mere færdighed i vid end i lærdom. Deres største skønhed består i, at de som noget uventet sætter tilhøreren i en ny og følelsesrørende forundring, og ligesom skal drive den ønskede sindsbevægelse af lidenskaberne til det yderste. Man skal bare ikke tro, at en mængde hurtige passager alene er i stand til at fremkalde sådan noget. Nej, lidenskaberne kan langt snarere blive vakt gennem nogle simple intervaller og dissonanser blandet behændigt indimellem, end gennem mange brogede figurer.

19.§
De tostemmige kadencer er ikke så vilkårlige, som de enstemmige. Kompositionskunstens regler har en endnu større indflydelse dér: derfor skal de, som vil beskæftige sig med kadencer af denne art, i det mindste forstå forberedelsen og opløsningen af dissonanser og imitationens regler; ellers kan de

umuligt frembringe noget fornuftigt. Blandt sangerne bliver de fleste af den slags kadencer på forhånd studeret og lært udenad: for det er en stor sjældenhed, at træffe to sangere samtidig, som forstår noget til harmoni eller komposition. De fleste foregiver, af en videreført fordom, som har dovenskaben som moder og som amme ["Ernährerinn"], at den slags anstrengelser er til ulempe for stemmen. Blandt instumentisterne finder man snarere nogle, som ikke mangler denne erkendelse.

20.§
De tostemige kadencer kan gøres noget længere end de enstemmige: fordi den deri indeholdte harmoni ikke så let falder øret kedsommelig; også da det er tilladt at trække vejret.

21.§
De, som ikke ved meget om harmoni, benytter sig for det meste alene af terts- og sekst-bevægelser. Men disse er ikke tilstrækkelige til at hensætte tilhøreren i forundring.

22.§
Men så lette som de dobbelte kadencer er at finde på og at skrive på papiret; så svære er de derimod at udføre uden aftale: fordi ingen på forhånd kan vide den andens tanker. Men har man nogenlunde fat i de fordele, som imitationen og brugen af dissonanser giver mulighed for; så er denne vanskelighed let at overvinde. Det, at finde på kadencerne på stående fod, er her i hovedsagen, hvad jeg vil beskæftige mig med. Jeg vil derfor tilføje nogle eksempler som mønster, som man må betragte som en grundplan, hvor man finder udkast til de forskellige slags imitation, såvel som forberedelsen og opløsningen af dissonanserne, som skal tjene dertil. Men forsiringerne, som kommer fra evnen til at finde på, og som ikke kan indskrænkes til nogle få eksempler, overlader jeg til hver enkelts egen opfindsomhed og smag.

23.§
Foruden de lige bevægelser i fremadgående tertser og sekster, består de tostemmige kadencer i det hele taget af imitationer, som den ene stemme foredrager, og den anden efterligner. I disse imitationer spiller overbindingerne en stor rolle. Man binder nemlig enten sekunden fra tertsen, og opløser den til tertsen eller seksten: eller man vender dette om; så seksten bliver til en overbunden septim, og opløses i seksten eller tertsen. [Hvis man forestiller sig tertsen E,C blive til sekunden D,C, som fortsætter i tertsen D,H, hvor D-et altså har været overbundet; eller vendt om: seksten C,E bliver til septimen C,D, som så opløses til seksten H,D, så har man eksempler på, hvad Q. beskriver. O.a.]. Eller man går fra tertsen til den forstørrede kvart, og omvendt, fra seksten til den formindskede kvint [tertsen E,C til Fis,C, hhv. f.eks.seksten A,Cis til G,Cis]. Eller man forsinker i den formindskede kvint overstemmens opløsning i tertsen, hvorved den rene kvart opstår, som bagefter opløses i tertsen. [f.eks. formindskede kvint G,Cis, som bliver til kvarten G,D og opløses i tertsen Fis,D. O.a.]. Hvis nu to personer kan forstå disse fortjenester, så kan de uden aftale, og uden at overtræde reglerne for komposition, gå fra den ene dissonans til den anden.

24.§
Ved sekstbevægelser, hvor man ikke vil berøre dissonanser, må en af stemmerne tage en tone forud, om det så er i stigende eller faldende bevægelse; så de andre kan rette sig derefter; se tab.20 fig.9, hvor den underste stemme har bevægelsen og tilkendegiver, at overstemmen i første takt skal stige, og herefter igen skal gå nedad. Ved fig.10 foretager overstemmen bevægelsen, og den underste

følger denne. Hvis man i disse to bevægelser forvandler den øverste stemme til den underste, og den underste til den øverste; så ser man måden, som tertsgange forløber på.

25.§

Sekstgange blandet med septimen er af to forskellige slags, nemlig stigende og fallende. Ved den stigende går overstemmen i oktav, og understemmen fra seksten til septimen; se tab.20 fig.11. Ved den faldende septimgang holdes den underste stemme, og den øverste opløses ["resolvieret"]: den underste kan også holdes og opløses, som det ses i anden takt i eksemplet fig.12. Hvis man i de to forrige eksempler gør den første stemme til anden, og den anden til første; så har man tertsgangen, hvor fra tertsen sekunden holdes, og bliver opløst i tertsen eller seksten.

26.§

Førstestemmen, som i almindelighed har foredraget ["har melodien", så at sige. O.a.], skal ikke kun give andenstemmen lejlighed til besvarelse og vente på denne; men den [førstestemmen.O.a.] skal også ofte under besvarelsen vide at vælge et sådant interval, som kan give anledning til en ny binding: så bindingerne ikke bliver på samme måde allesammen. I eksemplet ved fig.13 består den første binding af den lille sekund; den følgende af den formindskede septim: og idet andenstemmen efterligner førstestemmens figur forbereder denne sig ved H-et til den følgende septim, og opløser denne i seksten. Andenstemmen binder herefter ved H septimen endnu engang; ved Cis mod G, som ved den formindskede kvint, går den til binding på kvarten D, o.s.v. hvorved øret bliver snydt på forskellig vis.

27.§

Kadencerne kan også indrettes i form af en kanon, som det ses ved tab.20 fig14. Denne laver imitationen en kvart dybere. I tab.21 fig.1 imiterer den i kvint og sekst; og i fig.2 i den overliggende sekund, som opløses i tertsen. I fig.3 imiterer den skiftevis i den forstørrede kvart og den formindskede kvint, såvel som i kvint og sekst. Ved fig.4 bindes sekundes fra tertsen og septimen fra seksten. Den første opløses i seksten, og den anden i tertsen. [kan let ses ved sammenligning med nodeteksten, ellers er det nok vanskeligt at forestille sig det i hovedet! O.a.] Denne bevægelse kan imidlertid p.gr.a. kvartspringet i transpositionen ikke benyttes mere end to gange. [Ved tredie sekvens kommer et spring på den forstørrede kvart B-E. O.a.]

28.§

I de her anførte eksempler er nu indeholdt de fleste af de bevægelser, hvorved en stemme kan imitere en anden, uden forhåndsaftale. Blot skal man bemærke sig herved, at det i hovedsagen kommer an på den første stemme, som normalt lægger for, at indrette bevægelserne sådan, at den anden, såvel hvad angår tydelighed, som også især tonernes dybde og højde, kan imitere det. Men hvis den første ikke forstår noget til de her nødvendige regler, så kan heller ikke den anden stille noget op med sine kundskaber. Han er nødt til at prøve så godt som muligt at følge den første i rene tertser og sekster, og at undgå dissonanserne: fordi det har en meget dårlig virkning, at høre på dissonanser uden opløsning.

29.§

Hvad angår tilbagevenden til slutningen af kadencen er at bemærke, at kvarten til sluttonen [F i C-dur f.eks. O.a.], eller septimen til grundtonen for kadencen [F som septim til kadencens grundtone G i C-dur. O.a.], hvilket er det samme, antyder afslutningen på kadencen. Den forekommer oftest i

den øverste stemme; hvis nemlig kadencen slutter fra tertsen til enklang [ment er f.eks. tertsen H-D med afslutning i enklang af begge stemmer på C. O.a.] Anden stemme skal så indrette sig derefter, og skal så søge at anbringe den formindskede kvint under, regnet fra overstemmen. [f.eks. til omtalte F i overstemmen skal 2.stemmen spille H under. O.a.]; for ved opløsning i tertsen at forberede sig på slutningen: som det har kunnet iagttages i de ovenfor beskrevne eksempler. Ved fig.11 tab.20 i næstsidste takt antyder den overbundne node C i første stemme, se (a), og Fis i anden stemme, se (b), afslutningen. Ved fig.12 er det F med septimen G, se (c), (d); ved fig.13 og 14 D med Gis (e), (f), (g), (h). I tab. 21 ved fig.1 Es med A, se (i), (k); ved fig.2 G mrd Cis, se (l), (m); ved fig.3 F med H, se (n), (o); og ved fig.4 C med Fis og B med E, se (p), (q), (r), (s): hvorefter hver gang trillerne følger. Men hvis kadencen slutter fra seksten til oktaven [f.eks. i C-dur med bevægelsen A-H-C i overstemmen.O.a.]: så kommer hovedtoneartens kvart [F i C-dur] derefter i andenstemmen, og den forstørrede kvart regnet fra den nederste stemme, som den omvendte forindskede kvint [H i C-dur] i førstestemmen.

30.§

Ved forspillen [altså 1.stemmes begyndelse på motiv] og imitation [af samme motiv], ligeledes ved forberedelsene og opløsningerne af overbindinger, kan man efter behag forlænge eller forkorte figurerne eller forsiringerne. Se tab.21 fig.5 og 6, hvor den ene er lang, og den anden er kort. Begge eksempler er taget fra fig.2. Ved fig.5 er den forlænget med figurerne [16.dels-bevægelserne], og ved fig.6 er den forkortet ved undladelse af sådanne.[Bemærk i eksemplerne at "efter behag" gælder 1.stemmes forspillen - det er ikke meningen, at hver musiker gør sit eget "efter behag", f.eks. ved imitationen. O.a.]. På denne vis kan man gøre med de øvrige: således at de samme bevægelser ved variationerne og blandingen af figurerne hele tiden bliver nye og anderledes.

31.§

Det er ikke nødvendigt ved dobbeltkadencerne altid at holde sig til en særlig rytme ["Tactart"], som det ganske vist er gjort i de ovenstående eksempler; bortset fra i de figurer, som den ene spiller forud: for disse skal imiteres af den anden i præcis samme takt og med præcis det samme antal noder. Jo mindre orden man i øvrigt har i kadencerne, jo bedre er det: fordi man derved samtidig undgår fornemmelsen af, at disse på forhånd er udtænkt. Dog skal man ikke herved forstå det, som om kadencerne bare udelukkende skal bestå af et uklart vivar af indfald, og slet ikke have noget melodisk deri. Dette ville ikke vække fornøjelse hos tilhørerne. Min mening er blot, som allerede berørt ved omtalen af enkeltkadencerne, at kadencerne ikke skal bestå af en smukt ["förmlich"] sammenhængende melodi, som en arioso, men af ganske vist afbrudte, men behagelige vendinger; hvor så vendingerne kan have en lighed med såvel lige som ulige takter. Blot skal man ikke blive for længe ved samme slags, men bestandigt være opmærksom på en behagelig afveksling.[Blot den lille tilføjelse til hele afsnittet om dobbeltkadencer, at jeg tvivler lidt på, at særligt mange med en uddannelse i barokmusik i vore dage kommer så grundigt omkring dette emne, at de vil kunne beherske dét, som (kompetente!!) folk i baroktiden anså for selvfølgeligt. Vel vidende, at Q. jo netop også beklager sig over, at mange ikke kan! Men jeg kender ikke noget til uddannelserne i dag, og i øvrigt ville kravene i dag jo indbefatte mange nationers stilarter og flere hundrede års musik, mens det på Qantz´ tid var 20 års og højst 2-3 nationers stilarter! O.a.]

32.§

Så er der tilbage, at se på de HALVE KADENCER [barok halvslutning med overbunden septim, hedder det vist i dag. O.a.], hvor overstemmen i forhold til grundstemmen med en overbunden stor

septim, gennem seksten bliver opløst i oktaven.* [F.eks. i g-mol en c-mol som sekstakkord, som opløses i en D-dur-akkord. Septimen opstår ved et forudholds D før c-mol-akkorden.O.a.]. Denne halve kadence plejer at forekomme i midten eller ved slutningen af et langsomt stykke i en mol-toneart, se tab.21 fig.7. Den blev dyrket til væmmelse ["zum Ekel"] i ældre tider især i kirkestilen, og er derfor næsten kommet af mode. Dog kan den endnu i disse tider have en god virkning; hvis den kun bliver brugt sjældent og anbragt på det rette sted.

* Denne oktav er toneartens kvint, som stykket står i [D i g-mol f.eks.O.a.] og kræver altid den store terts i sin akkord [Fis i D-dur-akkorden. O.a.].

33.§

Forsiringerne, som kan anbringes over en sådan halv kadence, hvis den er enkel, har et meget lille omfang. Hovednoderne må tages fra septimens akkord, regnet fra grundnoden af, og består af tertsen og kvinten, som udgør kvarten og seksten over den overbundne septim i overstemmen [Hvis f.eks. grundnoden er Es, så er septimen D, og septimens akkord er G og B (foruden Es). O.a.]. Man kan tage disse noder såvel nedfra som oppefra; se tab.21 fig.8. Nu afhænger det af, om man vil lave forsiringen lang eller kort. Skal den være kort, så kan man bare berøre kvarten over (se noden G under bogstav (c) i denne figur), og derfra gå til slutningen. Skal den være noget længere, så kan man berøre kvarten og seksten efter hinanden, se under bogstavet (a) og (b). Vil man forlænge den endnu mere, så kan man gå helt ned til septimen, som det kan ses ved denne 8.figur, som viser hovednoderne. Men hovednoderne kan ved figurer af noder på forskellig vis forandres og forøges.

34.§

Dobbelt forekommer disse halve kadencer ofte i triosonater. Deres forsiringer består af netop de samme intervaller som i enkeltkadencerne. Kun skal man lægge mærke til, at dén stemme, mod hvilken grundstemmen binder septimen, skal komme først ["den Antrag zu machen hat", egl. "skal komme med forslaget".O.a.]; den anden derimod skal vente så længe på tertsen [i forhold til grundstemmen. O.a.], til den første har sluttet sin figur og begynder at trille på seksten [stadig i forhold til grundstemmen]. Derefter kan andenstemmen imitere en kvint dybere den samme figur, som den første har ladet høre; som eksemplet ved fig.9 på 21. tavle viser. Men hvis septimen ligger i andenstemmen; så skal det også være andenstemmen, som foredrager først, og førstestemmen, som imiterer den en kvart højere. Man kan i eksemplet ved fig.9 sætte andenstemmen en oktav højere og gøre den til førstestemme; så vil man have et mønster dertil.

35.§

Om fermaten eller opholdet ad libitum, som undertiden forekommer i sangstemmen i vokalværker, ved begyndelsen af en arie, til gengæld meget sjældent i en koncerterende instrumentalstemme, f.eks. i en adagio til en koncert, er der også noget at bemærke. Den består for det meste af to noder i et nedadgående kvintspring, hvor der over den første står en bue med punkt [altså fermaten.O.a.]; se tab.21 fig.10; og den bliver sat, for at sangeren, som dertil skal udtale et tostavelsesord med en bekvem lang selvlyd, som vado, parto, o.s.v., kan få lejlighed til at anbringe en forsiring i forbindelse dermed. Denne forsiring må kun bestå af sådanne hovednoder, som findes i grundstemmens akkord, og tillader ingen undvigelser til andre tonearter. Eksemplet i tab.21 fig.11 kan tjene som mønster. En sanger kan forestille sig, at det var skrevet i dén nøgle, som hører til hans stemme. Den første node under fermaten kan holdes som en udholdt node (messa di voce), så længe åndedrættet tilader det, med tiltagen og aftagen af tonen: dog sådan, at man beholder så meget af

åndedraget, som er nødvendigt, for at kunne afslutte den følgende forsiring i samme åndedrag. Vil man opdele figurerne, som hele denne udsmykning består af; så kan sådan noget deles i forskellige dele og hele tiden forkortes med en figur; som bogstaverne, som står ovenover, viser. F.eks. kan man undlade enten dem under bogstaverne (b) (c), eller dem under (a) (b) (c) (d), eller dem under (a) (b) (c) (d) (e), eller dem under (a) (b) (c) (d) (e) (f) uden at det dermed ophører med at blive ved med at være en forsiring. Sådan som nu intervallerne stiger ved at følge akkorden opad; så kan man også gå nedad i akkorden; hvis blot man indretter figurerne sådan, at man i det mindste, ved afslutning af udsmykningen, igen berører begyndelsesnoden; og bevæger sig ikke nedefra, men oppefra i den sidste figur med trillen: fordi denne trille på tertsen skal have sit udspring, ikke nedefra, men oppefra.[Der er en utydelige trille i noderne i fig.11 ved bogstav (h).O.a.] Efter denne trille skal der ikke laves efterslag: og selvom sådan noget blev gjort af de største sangere, så er og bliver det alligevel en fejl. Denne slutning skal snarere synges eller spilles, sådan som det er udtrykt her i noder. I kapitlet om de vilkårlige variationer, i 36.§ [kap.13.O.a.], er det behandlet mere omfattende.

36.§

Kadencens sluttrille, i stykker, som står i mol, bliver undertiden, dog oftest kun ved sang, trillet på seksten i stedet for på kvinten. [NB i forhold til bastonen, som er toneartens kvint, dvs. f.eks. i g-mol: trille på B, i stedet for på A, samtidig med D i bassen som dominant til g-mol.O.a.] Man gør dermed, som det er blevet vist i kap.13 36.§ tab.15, fig.21 (d) om indsnit [ophold] ved tertsen. Selvom nu denne måde at afslutte kadencen på sådan set ikke har en dårlig virkning, hvis den bliver anbragt til rette tid og på god vis; så skal der dog rådes til ikke at omgås det alt for ødselt: sådan som nogle sangere plejer at gøre det, når de næsten altid laver sluttrillen i anden del af arien på den ovenfor beskrevne måde, hvis den slutter i mol. Ved slutningen af et stykke klinger en sådan trille noget naiv ["einfältig;"O.a.] og så brugbar som den i 36.§ fra 13 kap. beskrevne endnu er i midten af stykket, så meget er denne ved afslutningen af stykket, nærmest kommet af mode, og afslører derfor forældelsen.

Men hovedårsagen til at man kun skal bruge den i meget sjældne tilfælde, er, at den ville kræve seksten og kvarten i akkompagnementet. [F.eks. i g-mol med trille på B og D i bassen kræves en g-mol-kvartsekstakkord.O.a.] Da nu almindeligvis før slutningen af et stykke den store terts og den rene kvint skal anslås; hvilken akkord imidlertid slet ikke passer til trillen på seksten: så ville dette efterlade en misklang ved slutningen af stykket, og derfor vække mere ærgrelse end fornøjelse. [Husk på, at der her er tale om improviseret kadence, hvorfor cembalisten ikke nødvendigvis er forberedt på afvigelsen fra det normale, som ikke er kvartsekstakkorden, men dominantakkorden. O.a.]

16.Kapitel

Hvad en fløjtenist skal lægge mærke til, når han spiller offentligt.

1.§
Hvis en lærevillig nu på alle måder har fulgt denne anvisning, under opsyn af en god lærer, og har forstået indholdet vel, og har øvet sig godt på det: så vil han være i stand til med ære at lade sig høre offentligt. Jeg vil anstrenge mig for at understøtte ham ved denne lejlighed, når han igen vil stille sine opnåede kundskaber til skue, med nogle yderligere hertil nødvendige regler, påmindelser og gode råd.

2.§
Først og fremmest skal han være opmærksom på en ren stemning af sit instrument. Er der et cembalo til stede i akkompagnementet, sådan som for det meste ét er til stede, så skal han stemme fløjten ind derefter. De fleste bruger ganske vist tostreget D til vurdering ["zum Richter"], og til grundtonen: men jeg råder til, at han, hvis fløjten i sig selv er stemt så rent, som den bør være, snarere vælger det tostregede F dertil.

3.§
Skal han spille et sted, hvor der er koldt, så kan han stemme fløjten enslydende med cembaloet. Men ved meget varmt vejr, skal han stemme en smule dybere: fordi blæseinstrumenternes natur hvad dette angår er direkte modsat af dén, som instrumenter med strenge har. De første bliver højere af varme, derfor også, når man blæser på dem; de andre bliver derimod dybere. Ved kulde sker det modsatte.

4.§
Til et stykke i Es eller As kan han stemme fløjten en smule dybere end til alle andre tonearter: fordi tonerne med b er et komma højere end med kryds.

5.§
Et sted, hvor der er stor plads, om det så er i et operahus, i en sal, eller hvor to, tre eller flere åbnede værelser følger efter hinanden, skal han aldrig stemme ind på lang afstand, til musikken, som er fjernt fra ham, men altid i nærheden af. For tonernes klang bliver lavere i det fjerne, jo længere væk, des mere. Hvis han tror på lang afstand at have stemt fint rent; så ville han alligevel, tæt på, være for dyb i forhold til de andre.

6.§
I koldt vejr skal han forsøge at holde fløjten i ensartet temperatur: ellers bliver han snart for dyb, snart for høj.

7.§
Hvis tilfældigvis violinerne er højere stemt end cembaloet; hvilket let kan ske, hvis deres kvinter ikke, som ved cembaloet bliver taget med omhu, er blevet stemt undersvævende, men derimod oversvævende: således at der ved fire strenge viser sig en mærkbar forskel; så må fløjtenisten, da de øvrige instrumenter høres mere end cembaloet, af nød rette sig med fløjten efter violinerne. [Ofte stemte man i baroktiden efter C, og hvis man så stemte i rene kvinter (ikke engang oversvævende!) til G,D,A,E, så bliver E2 mere end 14 cent for høj i forhold til f.eks. Valotti eller Neidhardts "Dorf"-

stemning, som har E2 liggende 2 cent under ligesvævende stemning. O.a.]. Men det lyder ganske vist ikke godt, når man skiftevis bliver ledsaget af snart cembaloet, snart af violinerne: og det var ønskværdigt, at hver ville stemme såvel sit instrument rent i sig selv, som enslydende med cembaloet; for ikke at forringe tilhørernes fornøjelse. Men det siger sig selv, uden at jeg behøver minde om det, at denne fejl ikke så let bliver begået af fornuftige og erfarne musikere, som holder af musikken, som de skal; men snarere af sådanne, som dyrker deres kunst som et håndværk, og som en nødvendighed ["ein Muss"], med modvilje.

8.§

Hvis akkompagnementet er omfattende; så kan fløjtenisten stemme fløjten en smule dybere til en allegro, dreje den lidt mere udad og altså blæse kraftigere; så han ikke bliver overdøvet ["unterdrücket"] af akkompagnementet, hvis det skulle være noget ubeskedent. Ved en adagio derimod skal han stemme sådan, at han kan spille passende uden at overdrive med for stærk blæsen på fløjten. Hertil er nødvendigt, at han trykker proppen en god knivsryg dybere ind i fløjten fra dens sædvanlige sted, se 4. kapitel 26.§. Men ved den følgende allegro må han ikke glemme, igen at trække proppen tilbage til det forrige sted.

9.§

Han skal hele tiden høre efter, om han er i samme stemning som de ledsagende instrumenter; så han hverken spiller for højt eller for dybt. For uden renhed i intonationen forbliver det allerbedste og tydeligste foredrag [dog] mangelfuldt.

10.§

Fløjten skal han holde sådan, at luften uhindret kan forsvinde i det fjerne. Han skal passe på, at han f.eks. ikke får blæst ind i tøjet på dem, der står meget tæt på hans højre side: hvorved tonen bliver svag og klangløs.

11.§

Hvis en kommende fløjtespiller ved sine hidtidige selvstændige øvelser har vænnet sig til, at markere takten med foden: så skal han ved offentlig musiceren afholde sig så meget som muligt derfra. Men hvis han endnu ikke er i stand til uden denne hjælp, at holde fast i takten; så gør det i hemmelighed: for hverken at afsløre sin svaghed, eller ærgre sine akkompagnatører. Men hvis nøden af og til kræver taktslagning; hvis den ene eller den anden iler i takten, eller tøver; hvorved koncertisten bliver forhindret i at spille passagerne rundt, tydeligt og i deres passende tempo: så skal han hellere søge at dække over denne fejl ved at blæse kraftigere, og markere de noder, som rammer på taktens nedslag; end ved at slå med foden: hvilket ikke alle kan holde ud.

12.§

Hvis der ind imellem skulle ske det, at en koncert, som akkompagneres af mange musikere, bliver begyndt enten hurtigere eller langsommere, end den skulle være; og der kunne frygtes en uorden og forvirring, hvis man pludseligt ville forlange en øjeblikkelig ændring af tempoet: så gør solisten klogt i, såvidt som forskellen ikke er alt for stor, at lade ritornellet slutte, som det var begyndt. Men ved den derefter følgende solopassage kan han imidlertid ved en tydelig og markeret begyndelse af denne, give det rette tempo til kende.

13.§
Hvis fløjtenisten, som vil spille offentligt, er frygtsom, og endnu ikke vant til at spille i tilstedeværelse af mange mennesker; så skal han søge at rette sin opmærksomhed, mens han spiller, alene på noderne foran sig; aldrig vende blikket mod de tilstedeværende: for herved adspredes tankerne, og roen forsvinder. Han skal ikke spille sådann svære stykker, som endnu ikke er lykkedes ham ved hans private øvelser; han skal snarere holde sig til sådanne, som han uden at hakke i det kan spille igennem. Frygten forårsager en brusen i blodet, hvorved lungerne kommer i uregelmæssig bevægelse, og tungen og fingrene ligeledes kommer i uro ["Hitze"]. Heraf opstår nødvendigvis en for spillet meget generende rysten af lemmerne: og fløjtenisten vil altså ikke være i stand til, hverken at frembringe lange passager i ét åndedrag, eller klare særlige vanskeligheder, sådan som ved en afslappet sindsforfatning. Hertil kommer så nok også, at han ved sådanne omstændigheder, specielt i varmt vejr, sveder om munden; og at fløjten ikke bliver liggende på det passende sted, men glider ned: hvorved mundhullet på denne bliver dækket for meget, og tonen, hvis den ikke helt udebliver, dog i det mindste bliver for svag. For hurtigt at afhjælpe dette problem: så skal fløjtenisten tørre munden og fløjten af, tag derefter i håret eller parykken og tør det fine pudder, som klæber til fingeren, på munden. Herved stoppes svedporerne; og han kan spille videre uden store forhindringer. [Derfor er det, at man skal spille barokmusik iført paryk!! O.a.]

14.§
Af denne grund skal enhver, som skal spille for en stor forsamling, rådes til, at han ikke spiller et svært stykke, før han føler, at han befinder sig i fuldkommen ro. Tilhørerne kan ikke vide, hvordan han har det; og bedømmer, især da når det er første gang, at han spiller foran dem, kun efter dét, de hører, men ikke efter dét, han er i stand til at gøre for sig selv. Det vil under alle omstændigheder altid være en større fordel, hvis man spiller et let stykke rent og uden fejl, end hvis man spiller det allersværeste stykke mangelfuldt.

15.§
Hvis vores fløjtenist ved den offentlige fremførelse af sit stykke mislykkes med nogle passager; så skal han spille disse så længe igennem for sig selv derhjemme, såvel langsomt som hurtigt, så han kan frembringe dem med præcis samme færdighed som de øvrige: så akkompagnørerne ikke fremtidigt behøver være nødt til her og der at give efter for ham; for dette ville hverken bringe fornøjelse for tilhørerne, eller gøre fløjtenisten ære.

16.§
Hvis én gennem megen øvelse er nået til stor færdighed, så må han dog ikke misbruge denne. Det er ganske vist en særlig fortjeneste at kunne spille meget hurtigt og samtidig også tydeligt; men der kan alligevel ofte, som erfaringen lærer, opstå store fejl derved. Man bemærker især den slags hos unge mennesker, som hverken har den rette modne vurderingsevne, eller den sande følelse af, hvordan hvert stykke skal spilles efter sit egentlige tempo og sin smag. Sådanne unge mennesker spiller som oftest alt, hvad de får forelagt, om det er presto eller allegro eller allegretto, i samme hastighed. De mener nok endda, at de derigennem er bedre end andre; hvor de dog, ved den overdrevne hastighed, ikke kun lemlæster og tilintetgør det smukkeste ved kompositionen, hvorved jeg mener det iblandede cantabile; men også, ved overdrivelse af tempoet, vænner sig til, at foredrage noderne forkert og utydeligt. Den, der nu ikke i tide forsøger at forbedre sig heri, han bliver hængende i denne fejl, om ikke for altid, så i det mindste til højt op i manddomsårene.

17.§
Ved valget af stykker, som en fløjtenist og enhver koncertist vil lade sig høre med, skal han ikke kun rette sig efter sig selv, efter sine kræfter og evner, men også efter det sted, han spiller, efter akkompagnementet, som ledsager ham, efter omstændighederne, hvorunder han spiller, og efter tilhørerne, som skal høre på ham.

18.§
Et sted med stor plads, hvor der er kraftig genlyd, og hvor akkompagnementet er talrigt, skaber et hurtigt tempo mere forvirring end fornøjelse. Han skal altså ved sådanne lejligheder vælge koncerter, som er udformet prægtigt og blandet med meget unison; koncerter, hvor det harmoniske hele tiden kun ændrer sig for hver hele eller halve takt. Genlyden, som altid opstår på store steder, forsvinder ikke så hurtigt; men roder tonerne sammen ["verwickelt die Töne"], hvis de skifter for hurtigt med hinanden, på en sådan måde, at såvel harmoni som melodi bliver uforståelig.

19.§
I et lille værelse, hvor der er få instrumenter til ledsagelse, kan man til gengæld tage koncerter, som har en galant og lystig melodi, og hvor harmonien ændrer sig hurtigere, end i halve og hele takter. Disse kan spilles hurtigere end føromtalte.

20.§
Den, som vil lade sig høre offentligt, han må tage tilhørerne i betragtning, i særlig grad dém blandt dem, som han lægger mest vægt på. Han må overveje, om de er kendere eller ikke er kendere. Foran kendere kan han spiller noget, som er mere udadbejdet, hvor han har lejlighed til at vise sin behændighed i såvel allegro som adagio. Foran rene libhavere, som intet forstår til musik, er det bedre, hvis han forebringer sådanne stykker, hvor melodierne er brillante og behagelige. Adagioen kan han så også spille noget hurtigere end ellers; for ikke at kede denne slags libhavere.

21.§
Stykker, som er komponeret i en meget svær toneart, skal man ikke lade lyde for enhver, men kun for sådanne tilhørere, som forstår instrumentet, og som er i stand til at indse toneartens vanskelighed på dette. Man kan ikke frembringe det brillante og behagelige rent ["reinlich", måske "ordentligt" er bedre. O.a.], sådan som de fleste libhavere forlanger det, i enhver toneart.

22.§
For at tilhørerne skal synes om det, er det en stor fordel, at man kender deres sindstilbøjeligheder. Et kolerisk menneske kan blive tilfredsstillet med prægtige og alvorlige stykker, én, der har tilbøjeligheder til sørgmodighed med dybsindige, kromatiske stykker og sådanne i mol, et lystigt, opvakt menneske til gengæld med lystige og morsomme stykker. Hvis nu en musiker ikke tager dette i betragtning, så snart han kan; eller gør han simpelthen det modsatte: så vil han ikke nå sit endemål fuldkomment hos nogen tilhørere af denne slags.

23.§
Disse kloge regler bliver som oftest allermindst taget i betragtning af dem, som man virkelig må erkende som lærde og dygtige musikere. I stedet for at de vil indsmigre sig hos deres tilhørere til at begynde med, med behagelige og forståelige stykker: så afskrækker de disse snarere, af egensindighed, lige fra begyndelsen af, med deres lærdom, som kun hører hjemme foran kendere:

hvorved de ofte ikke får mere ud af det, end et navn som en lærd pedant. Hvis de imidlertid på rimelig vis ville bekvemme sig dertil: så ville der vederfares dem større retfærdighed, end der i almindelighed sker.

24.§

På grund af forsiringerne i adagio skal fløjtenisten, foruden dét, som er sagt ovenfor, også rette sig efter stykkerne, om de er to-, tre- eller flerstemmige. Ved en trio lader der sig kun anbringe få manerer. Andenstemmen må ikke fratages muligheden for ligeledes at lave sit. Manererne skal være af en sådan art, at de såvel passer til stykket i sig selv, som at de kan efterspilles af dén, der udfører andenstemmen. Man må kun anbringe dem [manererne! O.a.] i sådanne toneforløb, som består af imitationer, om det så er en kvint højere, en kvart dybere eller på samme tone. Hvis begge stemmer, i sekster eller tertser, har samme melodi i forhold til hinanden: så må der ikke tilsættes noget; med mindre da, at man på forhånd har aftalt med hinanden, at lave den samme slags variationer. Hvad angår forte og piano skal man rette sig efter hinanden; så aftagen og tiltagen af tonen sker på samme tid. Men har den ene af dem ind imellem en mellemstemme, så noderne i hovedsagen er komponeret for at udfylde harmonien: så må denne spille svagere end den anden, som for tiden har hovedmelodien: sådan at toneforløbene, som ikke har nogen melodi, ikke stikker frem i utide. Hvis begge stemmer har enten imitationer overfor hinanden eller ellers samme slags melodi, om det så er i tertser eller sekster; så kan de begge spille i samme styrke.

25.§

Laver den ene i en trio en forsiring, så skal den anden, hvis han, som det bør være, har lejlighed til at imitere den, foredrage den på samme vis. Men hvis han er i stand til yderligere at sætte noget fikst ["Geschicktes"] til, så skal han gøre det ved slutningen af forsiringen; så man ser, at han godt kan efterligne den simpelt, men også kan variere den; for det er lettere at spille noget for [altså spille det først o.a.], end at efterligne det.

26.§

En kommende koncertspiller skal ikke spille en trio med nogen, som han ikke kan hamle op med, hvis han ikke er blevet forsikret om, at den anden vil bøje sig mod ham og spille på hans præmisser ["dass der andere sich herablassen, und nach ihm bequemen werde"]; ellers kommer han bestemt til kort. Trioen er egentlig prøvestenen, hvor man bedst kan bedømme styrke og indsigt hos to personer. En trio, hvis den virkelig skal gøre en god virkning, kræver også, at den bliver udført af to personer, som har samme slags foredrag: og hvis dette sker, så anser jeg det for én af de skønneste og mest fuldkomne slags musik. En kvartet svarer til denne og er endnu rigere i harmonien; hvis den ellers, som den burde være, er komponeret med fire obligate stemmer, det vil sige, at ingen stemme uden skade for helheden kan udelades. Her er endnu mindre frihed til at tilsætte noget fra de vilkårlige manerer end i trioen. Den bedste virkning kan man regne med, hvis man spiller melodien rent og flydende ["unterhalten"].

27.§

I en koncert har man, i al fald i adagioen, hvad angår manererne, mere frihed end i trioen: dog skal man hele tiden give agt på de ledsagende stemmer, om de har melodiske stemmer eller blot alene harmonier. Hvis det er det første; så skal man spille melodien enkelt. Hvis det andet er tilfældet; så kan man lave de forsiringer, man vil: hvis bare man ikke lader det stride mod reglerne for harmonien, smagen og fornuften. Man er mere sikret mod fejl, hvis man i en adagio, i

koncertstemmens nodeark [? "Rolle", noderulle. O.a.] skriver grundstemmen med under den øvre [stemme]: for så kan man des lettere gætte de øvrige stemmer derudfra.

28.§
Hvis fløjtenisten ville spille med på fløjten i et velkomponeret ritornel, i en arioso, som bliver spillet med dæmpere, eller ellers i piano, og hvis melodi igen forekommer i begyndelsen i solo: så ville sådan noget have præcis samme virkning, som hvis en sanger sang med på ritornellet i en arie; eller som hvis én i en trio, i stedet for pauser, spillede med på dens andens stemme. Men hvis man overlader ritornellet til violinerne alene; så vil den derefter følgende fløjtesolo gør langt bedre indtryk, end den ellers ville gøre.

29.§
I en solo [stykke for solofløjte og continuo. O.a.] har man egentlig den største frihed til at lade sine egne indfald høre, hvis de er gode: fordi man dér kun har at gøre med én modstemme. Her kan anbringes så mange forsiringer, som melodien og harmonien kan tåle.

30.§
Hvis en fløjtenist skal koncertere med en sangstemme; så skal han forsøge så meget som muligt at være i overensstemmelse ["sich zu vereinigen"] med denne i tonen og i måden at foredrage på. Han skal ikke lave variationer, kun dér, hvor hvor han får lejlighed til det ved imitationer. Manererne skal være af en sådan art, at sangstemmen kan eftergøre dem: hvorfor han skal undlade de store spring. Men hvis stemmen har en enkel melodi, og fløjten særlige bevægelser ovenover: så kan han sætte så meget til, som han finder for godt. Hvis stemmen pauserer, så kan han spille med endnu mere frihed. Hvis stemmen er svag, og man musicerer i et værelse: så skal fløjtenisten snarere spille svagt end stærkt. På teatret derimod kan han blæse noget kraftigere: fordi piano med fløjten ikke har megen virkning dér. Dog må han ikke overdynge sangeren med alt for mange variationer: for at denne ikke, da han synger udenad, skal blive bragt ud af det.

31.§
Det er en større fordel for en musiker, hvis han altid har noget af sin kunnen ["Wissenschaft"] i baghånden; for at kunne overraske sine tilhørere mere end én gang: end hvis han allerede den første gang viser hele sin kunnen frem; og man altså har hørt ham én gang for alle.

32.§
Hvis han bliver bedt om af nogen at lade sig høre, så skal han gøre det snart, og uden mange grimasser eller forstilt beskedenhed. Men hvis han har sluttet sit stykke; så skal han ikke trænge sig på for at spille mere, end han bliver bedt om: så man ikke skal bede ham ligeså meget om at holde op, som man måtte bede ham om at gå igang: sådan som man i almindelighed siger om virtuoserne.

33.§
Selvom tilhørernes bifald kan tjene som en opmuntring: så må man, alligevel, ikke lade sig forføre af overflødig ros, hvilket er blevet til et misbrug i musik, måske fordi nogle fantastiske ignoranter blandt de italienske sangere, i al deres uvidenhed, forlanger det, nærmest som en pligt, som man skylder dem, blot på grund af deres navn. Man skal snarere, især hvis man får det af gode venner, anse det for en smigrende bemærkning end for en sandhed. Den rette sandhed kan man snarere erfare fra fornuftige fjender, end fra smigrende venner.[!! O.a.] Men finder man en forstandig,

trofast ven, som er fjernt fra smigren, og som går lige til sagen; roser dét, der skal roses, dadler dét, der skal dadles: så har man simpelthen at anse ham for en stor skat, at tro på hans udtalelser, og efter ham tage mod til sig [stole på sig selv. O.a.], eller overveje forbedring. Hvis der derimod ind imellem skulle være nogle, som kun dadler, men aldrig roser; som måske af hemmeligholdte årsager søger at forkaste alt, hvad en anden, som de anser for ringere, end de selv er, frembringer: så skal man ikke derved lade sig slå helt ud. Man skal snarere søge hele tiden at blive sikrere i sin sag; man undersøger med flid, om de har ret; man spørger andre klogere derom. Finder man noget, som kunne være bedre, så skal man forbedre det omhyggeligt; og i øvrigt bære over med en overdreven trang til at dadle med en højmodig sindighed.

Kapitel 17

Om pligterne hos dem, som akkompagnerer, eller som udfører ledsagelses- eller ripienostemmer til en koncerterende stemme.

1.§
Den, der betragter den gamle musik overfor den nye, og den forskel, som har vist sig fra bare et halvt århundrede siden, fra ti-år til ti-år; han vil finde, at komponisterne anstrenger sig for i påfundene af de nødvendige tanker til livlig udtrykken af lidenskaberne, i en del år mere end nogensinde før, at søge derefter og at forfine det. Denne søgen i komposition ville imidlertid være til liden nytte, hvis ikke det også på samme tid skete i henseende til udførelsen (executionen).

2.§
Enhver tanke kan på forskellig vis foredrages dårligt, middelmådigt og godt. Et godt og tydeligt og i alle henseender passende foredrag kan hjælpe en middelmådig komposition; et utydeligt og dårligt derimod kan ødelægge den bedste komposition.

3.§
Da nu erfaringen viser, at det er kommet dertil, at der af ripienostemmerne i dag, på grund af komponisternes anstrengelser for at finde på nye tanker, bliver forlangt meget mere end før; og at i disse tider mange ripienostemmer er sværere at spille, end i gamle dage en solo måske var: så følger nødvendigvis deraf, at også de, der udfører ripienostemmerne, for så vidt som komponisterne skal nå deres mål, i dag er nødt til at vide en hel del mere, end der i gamle dage blev krævet.

4.§
Men betragter man tilstanden i de fleste ensembler, såvel ved hoffer som i republikker og byer, så er der i akkompagnementet, først og fremmest på grund af den store ulighed i spillet, en så stor ufuldkommenhed, som ingen kan forestille sig, med mindre man selv har erfaret den: hvoraf der ikke kan sluttes andet, end at mangen smuk komposition må blive lemlæstet; og at udførelsen derfor nødvendigvis har brug for en forbedring.

5.§
Til denne forbedring kan grunden kun blive lagt ved en mundtlig eller skriftlig undervisning. Da nu det første sker sjældent: fordi der i de fleste ensembler mangler en god leder, som har den passende indsigt; men det sidste, så vidt jeg ved, aldrig har fundet sted: så har jeg til det formål besluttet mig til hermed at gøre en begyndelse og et forsøg på, at tjene dem, som oprigtigt har et ønske om at leve op til deres pligter i akkompagnementet, med min lille, dog af lang erfaring og øvelse opnåede, indsigt; og at forklare, så meget som det er muligt, dét, som først og fremmest skal tages i betragtning ved akkompagnementet.

6.§
For at enhver uden megen søgen straks kan finde dét, som især angår ham, vil jeg inddele dette kapitel i forskellige afsnit.; og først beskrive egenskaberne hos lederen af ensemblet; derefter bemærke de pligter, som især påhviler den, der udfører enhver af de ledsagende stemmer; men til sidst tilføje nogle nødvendige anmærkninger, som angår alle, som ledsager, under ét. Læren om buestrøg og hvad der afhænger deraf, omtaler jeg ganske vist alene under violinisternes pligter:

fordi der jo forekommer meget derunder, som også bratschisterne og basspillerne kan have nytte af; og fordi jeg ikke endnu engang vil gentage sådan noget i afsnittene, som er viet til disse instrumenter, uden at være nødt til at være vidtløftig: derfor vil alle øvrige bueinstrumentister gøre vel i, hvis de også vil være venlige at læse dette afsnit igennem. Men hvad angår strøget for enhver af mellem- og basinstrumenter alene, har jeg bemærket i hvert af de afsnit, som er viet dem.

17.Kapitels 1.afsnit

Om egenskaberne hos en leder af ensemblet.

1.§

Det er ikke muligt, at en leder alene, så god han end måtte være, kan sørge for den gode undtagelse i musikken: hvis ikke enhver, som er tilordnet ham, vil bidrage dertil ved at gøre sit. Men jeg har bemærket, forskellige steder i store orkestre, at, når præcis de samme personer er blevet ledet af snart den ene, snart af en anden, virkningen dog er blevet bedre under den enes ledelse end under den andens. Jeg slutter altså heraf, at man må tilskrive denne forskellige virkning, ikke ripienisterne, men lederen: og at derfor rigtig meget afhænger af lederen.

2.§

Da det nu altså er sådan: så ville det være ønskværdigt, at der hvert sted, hvor der er et ensemble, for at bringe musik mere og mere i almen accept ["Aufnahme"], i det mindste blot befand sig en egnet og erfaren musiker, som ikke alene havde indsigt i et tydeligt foredrag, men også forstod, foruden harmoni, noget til komposition, for at kunne ramme rigtigt i den måde, som hvert stykke skal udføres på: så kompositionen ikke ville blive lemlæstet og ødelagt på så mange måder. Man skulle gøre sig anstrengelser for at få en mand, som såvel besad denne gave, som oprigtigheden til at bibringe andre den viden, som er nødvendig for dem. Der ville således, på kort tid, fremkomme såvel bedre solospillere som ripienospillere. For det kan ikke benægtes, at det til vækst eller forbedring af et orkester, ikke just er højst nødvendigt hvert sted eller ved hvert ensemble at have en specielt god komponist. Der mangler ikke rigtig gode musikalske stykker: hvis bare man véd, at udvælge dem fornuftigt og godt. Det afhænger meget mere, og faktisk i hovedsagen, af en god leder, som er udstyret med ovennævnte egenskaber. Men, desværre, så bliver ofte kun sådanne valgt til ledere, som enten p.gr.a. forrettighed i år rykker opad i et orkester: eller måske bliver én skubbet ind, som har det held, at indsmigre sig med en solo eller koncert, som måske er lært udenad: uden at undersøge nærmere, om han også besidder den viden, at kunne lede andre. Undertiden træffes valget helt tilfældigt. Og dette kan man undre sig så meget mindre over, når valget, som det ikke sjældent sker, bliver pålagt sådanne folk, som kun forstår lidt eller slet intet til musik. Hvis nu en af disse fejl er sket ved valget, så kan man forvente sig snarere et forfald end en forbedring af et sådant orkester. Og hvis man ofte ser sig så dårligt for, ved valget af leder, af hvem dog så meget afhænger; så kan man deraf forstå, hvordan valget af de andre medlemmer af et orkester kunne foregå. Man ville derfor gøre godt ved især at anstrenge sig for at vælge en mand til leder, som i nogle år havde spillet med i store og berømte orkestre, og dér havde øvet sig i godt foredrag og andre nødvendige kundskaber. Det er sikkert, at der i store orkestre ofte befinder sig folk, som har mere indsigt i udførelsen, end lederen i mange [andre] orkestre: og det er virkelig ærgerligt, at sådanne folk ikke skulle have mere held med sig; hvorved de kunne udrette mere godt, end hvis de bestandigt må blive siddende i skjul ["hinter der Hand".O.a.] som ripienospillere.

3.§
Om en leder spiller det ene eller det andet instrument kunne under alle omstændigheder være ligegyldigt. Men da violinen er ganske uundværlig til akkompagnement, og også mere gennemtrængende end noget andet af de instrumenter, der som oftest bruges som ledsagelse: så er det bedst, hvis han spiller violin. Dog er det ingen trængende nødvendighed, at han skal besidde evnen til at klare særlige vanskeligheder på sit instrument: for dette kunne man under alle omstændigheder overlade til dem, som søger at skille sig ud fra dem, som bare ønsker det behagelige spil; som man også finder rigeligt af [dvs. af dem, som vil mere. O.a.]. Men hvis en leder også besidder denne fortjeneste, så er det så meget mere ære værd.

4.§
Den højeste grad af nødvendig viden hos en leder er: at han har en fuldkommen indsigt i at spille alle slags kompositioner efter deres smag, affekter, hensigt og rette tempo. Han må altså næsten have mere erfaring med forskellen mellem stykkerne end en komponist selv. For denne bekymrer sig oftest ikke om andet, end hvad han selv har komponeret. Mange kan heller ikke altid opføre deres egne stykker i et passende tempo: enten af alt for stor koldsindighed, eller af overdreven hede, eller af mangel på erfaring. Men for en klog leder er det let at forbedre denne fejl; især hvis han er opdraget i et veldisciplineret orkester og under en god leder, hvor han har spillet med i mange forskellige slags musik. Hvis han ikke har haft denne lejlighed, så må han i det mindste have været forskellige steder, hvor han har kunnet høre god musik og have kunnet drage nytte deraf; og for så vidt, som det er alvorligt for ham at forestå sit embede godt, så kan han også profitere meget af samtaler med erfarne folk: fordi den nødvendige viden for ham læres mere derved, end ved anstrengelsen for at spille svære ting.

5.§
Hvad dette angår skal han yderligere: vide at holde tempoet med den største fuldkommenhed. Han skal forstå at passe på værdien af noderne, især også de korte pauser, som består af sekstendedele og toogtredivtedele, for hverken at ile eller at tøve. For hvis han begår fejl deri, så forleder han alle de øvrige og forårsager forvirring i musikken. Efter de korte pauser ville det skade mindre, hvis han begyndte senere og spillede de følgende korte noder for hurtigt, end hvis han begyndte dem for tidligt. Inden han begynder et stykke, skal han undersøge det godt, om hvilket tempo, det skal spilles i. Hvis det er et hurtigt og ham ukendt stykke; er det bedre, hvis han begynder for langsomt end for hurtigt: idet man lettere og uden stor ændring kan gå fra det langsomme til det hurtige, end fra det hurtige til det langsomme. Dog skal han hvad dette angår i hovedsagen se på, om ripienospillerne mere er tilbøjelige til at ile eller til at tøve. Det første sker nemt hos unge mennesker, det sidste hos ældre. Derfor skal han prøve på at fyre op under de sidste, men moderere de første. Men hvis han forstår at tage det rigtige tempo straks, så er det desto bedre, og så falder denne forebyggende omsorg væk. Men for at også de andre, især ved hurtige noder, kan begynde samtidig med ham; så skal han vænne dem til at huske stykkets første takt i hovedet, holde buen nær ved strengene og lægge mærke til hans buestrøg. I modsat fald blev han nødt til at skulle vente ved den første node, indtil de andre kom efter, og derved altså forlænge noden: hvilket har en dårlig virkning ved hurtige noder. Han skal ikke selv begynde, før han ser, at de øvrige musici alle er parate; især hvis hver stemme kun er enkelt besat: så begyndelsen, som skal overraske tilhøreren og få ham til at blive opmærksom, ikke skal være mangelfuld. En udeblivelse af grundstemmen ville her forårsage mest skade.

6.§
Synet og hørelsen skal han ofte rette mod den, der udfører hovedstemmen, såvel som mod de ledsagende: såfremt det er nødvendigt at følge den ene, og at holde de andre i orden. Efter solistens foredrag må han føle, om han ønsker dét, han spiller, hurtigere eller langsommere: så han, uden særlige bevægelser, kan føre de andre derhen. Men solisten må han give den frihed til at tage sit tempo sådan, som han finde for godt.

7.§
En god leder skal yderligere: indføre et godt og ensartet foredrag i orkestret og søge at opretholde det. Således som han selv skal have et godt foredrag, så skal han også søge, at få sine medarbejderes foredrag i almindelighed og sit eget til altid at være ens. Af den grund skal han kunne indføre en fornuftig og rimelig subordination [underkastelse, lydighed. O.a.]. Hvis hans fortjenester har givet ham agtelse og hans venlige adfærd og milde omgang har gjort ham afholdt ["ihm Liebe erworben"], så vil sådant ikke være svært.

8.§
Han skal især sørge for rigtig og ensartet stemning af intrumenterne. Jo mere almindelig manglen på rigtig stemning er, des mere skade gør det. Ligegyldig om orkestrets [kammer-]tone står højt eller dybt, så vil den dog ikke være i stand til at kompensere for den forhindring, som en uens stemning har på den gode virkning. Lederen skal altså, hvis han vil have en rigtig stemning, ved opførelsen af et stykke musik, først stemme sit instrument rent efter cembaloet; og derpå lade hver instrumentist for sig stemme ind efter detsamme ["nach demselben", det er desværre uklart for mig, om det er efter violinen eller efter cembaloet, der er ment, men i begge tilfælde bliver det jo i overensstemmelse med cembaloets kvintstemning. I øvrigt: i kap.16 §7 ønsker Q., at musikerne skal stemme efter cembaloet O.a.]. Men for at instrumenterne ikke skal komme ud af stemning igen, hvis musikken ikke går i gang straks efter; så må han ikke tillade, at alle har friheden til at præludere og at fantasere efter egen lyst: hvilket alligevel er meget ubehageligt at høre på, og forårsager, at enhver ofte efterstemmer sit instrument igen, og tilsidst afviger fra den fælles stemning.

9.§
Hvis der blandt ripienospillerne skulle befinde sig nogle, hvis foredrag stadig er forskelligt fra de andres: så må han trække sådanne specielt frem til øvelse for at lære dem den rette måde: sådan at f.eks. den ene ikke sætter en trille på, hvor andre spiller enkelt; eller sløjfer noder, som af andre bliver spillet staccato ["gestossen werden"]; eller efter et forslag laver en mordent, som de andre udelader: fordi den største skønhed i udførelsen består i, at alle spiller på samme måde.

10.§
Han må sørge for at se efter, at alle hans medspillere sammen med ham, sådan som hvert stykke kræver det, altid spiller i samme styrke eller svaghed; men især ved skifte mellem piano og forte og deres forskellige trin, og alle samtidigt udtrykker sådant [præcist] ved de noder, hvor de står skrevet. Han skal selv rette sig efter den koncerterende stemme, om denne er stærk eller svag. Og fordi han skal tjene andre til mønster og som leder, så vil det være rosværdigt for ham, hvis han altid fremviser samme opmærksomhed, og udfører enhver komposition, hvem den så ellers er af, uden partiskhed, med præcis samme alvor og iver, som om det var hans egen. Stykkets komponist kan være til stede, eller fraværende, [komponisten kan være] rimelig eller urimelig ["unbillig", i

sine krav til orkestret]; så vil han [komponisten] dog, selvom han måske af falske hensigter ikke vil sige det offentligt, i det mindste hemmeligt takke ham [orkesterlederen] for hans redelighed og for den gode udførelse af hans [komponistens] arbejde: da såvel dyder som laster belønner [har konsekvens for] deres ejermænd.

11.§

For at vænne sine instrumentister endnu mere til et godt foredrag og også opdrage gode akkompagnatører, gør en leder vel i, foruden mange andre slags musik, ofte også at fremdrage til øvelse ouverturer, karakterstykker og danse, som skal spilles med buestrøg, som er markerede, løftede, og enten korte og lette eller tunge og skarpe. Derved vil han vænne akkompagnetørerne til at spille ethvert stykke efter dets egenskab, prægtigt, fyrigt, livligt, skarpt, tydeligt og egalt. Erfaringen viser, at de, som er blevet opdraget under gode musikant-bander [dejligt ord! O.a.], og har spillet megen tid til dans, udgør bedre ripienospillere, end dem, som alene har øvet sig i den galante spillestil og den slags musik. For ligesom, for eksempel, et fint penselstrøg ikke har så god virkning ved et teatermaleri, som man kun skal se ved [kunstigt] lys og på lang afstand, som et kabinetstykke: ligeledes gør sig heller ikke så godt i et stort orkester, ved akkompagnementet, det alt for galante spil og en lang, slæbende eller savende bue, som ved en solo eller i en lille kammermusik.

12.§

Et orkesters klang bliver imidlertid også særligt øget, hvis der befinder sig gode solospillere på forskellige instrumenter deri. En leder skal altså derfor gøre sig umage for at tiltrække gode solospillere. Med det formål skal han ofte give dem, som er i stand til at lade sig høre alene, lejlighed til ikke bare i særlig grad, men også ved offentlige koncerter, at træde frem. Dog må han samtidig anstrenge sig for at forhindre, at ikke den ene eller den anden, som det især nemt kan ske hos unge mennesker, bliver forledt til en falsk indbildning, som om han allerede er dén store musiker, som han først med tiden skal gå hen og blive. Skulle der være nogle, som tog en sådan ufornuftig stolthed til sig: så ville dog en leder gøre uklogt i, på grund af denne, at lade andre lide under det, som ser denne lejlighed til at vise sig offentligt som en velgerning til deres bedste, og som gør sig umage for at anvende den til nytte.

13.§

Endelig skal en leder også: forstå at inddele musikerne fra et orkester godt, opstille dem og fordele dem. Meget kommer an på, indrettet efter de passende forhold, den gode besætning og [op-]stillingen af instrumenterne. På orkesterpladsen i et operahus kan det første cembalo sættes i midten, nemlig med den brede ende mod parterret og med spidsen mod teatret: så musikeren ved instrumentet har sangerne i syne. Til højre for ham kan violoncellen, til venstre kontraviolonen have sin plads. Ved siden af det første cembalo, til højre, kan lederen sidder en smule fremad og på en ophøjning. Violinisterne og bratschisterne kan fra ham udgøre en tæt aflang kreds; så at de sidste kommer til at sidde med ryggen til teatret og frem til spidsen af cembaloet: så de allesammen kan se og høre lederen. Men er orkestret så rummeligt [orkestret i den gamle betydning af pladsen til musikerne foran scenen. O.a.], at der er plads til fire personer i bredden ved siden af hinanden: så kan de, der spiller 2.violin, sidde to og to bagved hinanden, i midten mellem 1.violinerne og bratschisterne, som sidder med ryggen mod teatret: for jo tættere instrumenterne er på hinanden, jo bedre virkning har det. På samme side, ved enden hvor violinisterne ophører, kan der sidde endnu en violoncel og en stor violone finde plads. På venstre side af det første cembalo stiller man det

andet [cembalo] med længden mod teatret og med spidsen vendt mod det første: dog sådan, at fagotterne stadig kan finde plads bagved.; såfremt man ikke vil anbringe dem ved det andet cembalos højre side, bagved fløjterne. Ved dette andet cembalo kan endnu et par violonceller få deres plads. På denne venstre side af orkestret kan oboerne og hornene sidde i en række med ryggen vendt mod tilhørerne, som 1.violinerne på højre side: men fløjterne bliver, i nærheden af det første cembalo, anbragt på tværs, så de vender ansigtet mod cembaloet og den nederste ende af fløjten mod parterret. Dog bliver nogen steder, hvor der stadig er en tom plads mellem orkestret og tilhørerne, fløjterne sat med ryggen mod parterret, og oboerne på tværs mellem dem og det andet cembalo. Oboerne har i særdeleshed ved tutti, til udfyldning, en fortræffelig virkning, og deres klang fortjener altså rimeligt nok at have fri passage; hvilket fløjterne derpå, hvis ingen står tæt bag dem, såfremt deres musikere blot vender sig en lille smule til siden, også får: og dette så meget desto mere, fordi de så er nærmere tilhørerne. Theorben finder bekvemt plads bagved det andet cembalo og den ham tilknyttede violoncellist. [Det eneste der rigtigt undrer mig ved denne generelt noget spredte opstilling (sammenlignet med vore dages opstillinger, som nok har udgangspunkt i romantikkens orkester), er at celloerne bliver splittet helt ad. Det giver kun mening, hvis de betragtes som støtte for de to cembali. O.a.]

14.§

Hvis en musik med et stort orkester bliver opført enten i en sal eller ellers et stort sted, hvor der ikke er noget teater, kan cembaloets spids vendes mod tilhørerne. For at ingen af musikerne skal vende ryggen mod tilhørerne: så kan 1.violinerne stå i en række efter hinanden tæt ved cembaloet; nemlig med lederen ved cembalistens højre hånd, som har de to med ham spillende basinstrumenter til begge sider ved siden af sig. 2.violinen kan komme bagved 1.violinen, og bagved denne [2.violinen] bratschen. Ved siden af bratschen, til højre derfor, stiller man i samme række oboerne; og bag denne række hornene og de øvrige basser. Fløjterne, hvis de har noget koncerterende, passer bedst ved spidsen af cembaloet, foran 1.violinen; eller på venstre side af cembaloet. For på grund af deres svage tone ville de, hvis de stod længere tilbage, ikke blive hørt. Netop samme plads kan også sangerne indtage: fordi de ellers, hvis de stiller sig bagved cembalisten og synger fra partituret [som cembalisten formodes at spille efter! O.a.], ikke kun hindrer cellisten og kontraviolonespilleren [i at se noderne; de spillede også efter cembalistens partitur. O.a.]; men også , hvis de for eksempel på grund af dårligt syn må bukke sig ned, hindrer åndedrættet og presser stemmen.

15.§

Ved en lille kammermusik kan cembaloet sættes ved væggen, som er til venstre hånd for musikeren: dog rykket så langt fra denne, at alle akkompagnerende instrumentister, bortset fra basserne, har plads mellem ham og væggen. Hvis der kun er fire violiner til stede [2 1. og 2 2.]; så kan disse stå i en række ved cembaloet, og bratscherne bag ved disse. Men hvis der er seks eller otte violiner; så ville det være bedre hvis 2.violinen blev stillet bagved 1.violinen og bratschen bagved 2.violinen: så mellemstemmerne ikke rager frem foran hovedstemmen: da sådan noget har en dårlig virkning. Koncerterende stemmer kan i disse situationer indtage deres plads foran cembaloet på en sådan måde, at de kan se akkompagnementet sideværts. [Man må forestille sig, at cembaloets låg er taget af, da det ellers ville skygge for nogle af de akkompagnerende musikere.O.a.]

16.§

Den, der vil opføre noget musik godt, må se til, at hvert instrument er passende besat i rigtigt forhold; så man ikke tager for mange af den ene og for få af den anden slags. Jeg vil foreslå et

forhold, som jeg anser for tilstrækkeligt, og vil være bedst ramt. Cembaloet forstår jeg med ved alle slags ensembler, om de er små eller store.

Til fire violiner tager man: en bratsch, en violoncel og en kontraviolon, af middel størrelse.[Spørgsmålet, om hvilket instrument violonen er, er omdiskuteret. Basviolon, som basviolin var sikkert et 4-strenget instrument en tone dybere end celloen. Kontraviolon var nok oftest 6-strengede violoner i A eller G, en terts eller kvart dybere end celloen, og de store kontravioloner var instrumenter i D eller C endnu en kvart eller kvint dybere. Om de spillede i 8` (i énklang med cello) eller i 16` (oktav under), afhang sikkert af orkestrets størrelse og sammensætning. Som det ses under detaljerne til kontraviolonespilleren, ser Q. ud til at foretrække et, større eller mindre, 4-strenget instrument med bånd og spillet i 16`. Men nærmere skal findes i speciallitteraturen derom. O.a.]

Til seks violiner: præcis det samme og yderligere en fagot ["Basson"].

Til otte violiner hører: to bratscher, to violonceller, yderligere en kontraviolon, som er noget større end den første; to oboer, to fløjter og to fagotter.

Til ti violiner: præcis det samme; blot yderligere en violoncel også.

Til tolv violiner lader man følge: tre bratscher, fire violonceller, to kontravioloner, 3 fagotter, fire oboer, fire fløjter, og hvis det er i et orkester [m.a.o. i et operaorkester], yderligere et cembalo og en theorbe.[Disse 4-dobbelt-besætninger i obo/fløjte benyttes blot til klangforstærkning; det er jo sjældent at støde på mere end dobbeltbesætning i barokpartiturer på nær måske 3 trompeter og undertiden 3 oboer]

Hornene er nødvendige efter stykkernes beskaffenhed og komponistens forgodtbefindende såvel i et lille som et stort ensemble.

17.§

Efter denne inddeling vil det ikke falde svært at bringe også de mest talrige ensembler i et passende forhold: hvis blot man tager forøgelsen fra fire til otte, fra otte til tolv o.s.v.i betragtning. Denne agtpågivenhed er så meget des mere nødvendig, da succesen med et stykke musik ligeså meget afhænger af et passende forhold af besætningen med instrumenter, som af den gode udførelse i sig selv. Meget musik ville have en bedre virkning, hvis ikke der var mangler ved en godt inddelt besætning. For hvordan kan en musik lyde godt, hvor hovedstemmerne bliver overdøvet og undertrykt af grundstemmen, eller måske endda af mellemstemmerne; da det jo dog er førstestemmerne, der skulle stikke frem foran alle andre, og mellemstemmerne, der skulle høres allermindst.

18.§

Hvis nu en leder er prydet med alle disse indtil nu anførte gaver; og har han den nødvendige evne til at indføre alle de gode egenskaber, som kræves af et orkester; ikke kun at indføre det, når det er nødvendigt, men også at opretholde det: så er det ganske vist til ære for orkestret, men giver også lederen selv en ganske særlig berømmelse. For da, som sagt ovenfor, et orkester under den enes ledelse har en bedre virkning end under en andens: så følger heraf, at ikke alle musikere er egnet til at være leder. Og fordi forskellige, som, når de bliver ført godt, er rigtig hæderlige, dog ikke har selv den ringeste evne til at være leder: så kan man derudaf drage den lære, hvor meget væsentligt

det er, med en mand, som besidder alle de egenskaber, som kræves til embedet som en god musikalsk leder; og hvilke store udmærkelser en sådan fortjener i musikken.

17.Kapitels 2.afsnit

Om ripieno-violinisterne især.

1.§

Såvel alle strygeinstrumenter overhovedet, som især også violinerne, skal have sådanne strenge, som har en passende styrke til instrumentets størrelse: så strengene hverken bliver spændt for hårdt eller for slapt. Hvis de er for tykke, bliver tonen klangløs; men er de for tynde, så bliver tonen for spids ["jung"] og for svag. Derfor må man hvad det angår rette sig efter den indførte tone [kammertone], om denne er dyb eller høj. [Da man endnu ikke havde anden målemetode til præcise tonehøjder i det daglige end det evt. absolutte gehør endnu, så varierede kammertonen rigtig meget - rundt regnet fra 392 til 456 Hz afhængigt af land, stil, kammer, opera, kirke m.v.]

2.§

Hvad der skal tages i betragtning ved rigtig stemning af violinen, bliver behandlet i det sidste afsnit, da det angår alle strygeinstrumenter i fællesskab.

3.§

Ved violinen og de instrumenter, som ligner den, kommer det egentlig, på grund af foredraget, mest an på buestrøget. Med dette bliver instrumentets tone frembragt enten bedre eller dårligere; med dette får noderne liv; med dette udtrykkes piano og forte; med dette opnås affekterne; med dette adskiller man det sørgmodige fra det lystige; det alvorlige fra det morsomme; det ophøjede fra det indsmigrende og det mådeholdne fra det frække: med ét ord: det er midlet, hvorved den musikalske udtale sker, som ved fløjten med brystet, tungen og læber, og hvorved en [musikalsk] tanke kan forandres på mange måder. Det giver ganske vist sig selv, at fingrene også må bidrage dertil; at man må have et godt instrument og rentklingende strenge. Men når nu, trods alle disse ting, om man griber nok så rent og godt, om instrumentet er nok så velklingende og strengene er nok så rene, foredraget alligevel kan være meget mangelfuldt, så følger deraf naturligt, at det meste må afhænge af strøget, hvad angår foredraget.

4.§

Jeg vil forklare dette ved et eksempel. Man kan spille passagen i tab.22, fig.1 i et roligt tempo, med lutter lange strøg helt til enden af buen. Derefter begrænser man strøgets længde og spiller præcis de samme noder, den ene gang efter den anden med stadig kortere strøg. Bagefter giver man én gang for hvert strøg et tryk med buen, den næste gang spiller man det stødt ["abgestossen"] (staccato), og med buen sat af ["abgesetzet", med buen løftet fra strengene.O.a. Se nærmere ved §8.]. Uagtet at hver node nu har fået sit særlige strøg; så vil jo foredraget hver gang være anderledes. Man kan ligeledes forsøge det med forskellige slags sløjfen; spille disse otte noder alle i ét strøg; eller som om der samtidig stod punkter, foruden en bue, over noderne; eller to noder i ét strøg; eller én stødt og tre sløjfet; eller de første tre sløjfet og den fjerde stødt; eller den første og den fjerde stødt, og den anden og tredie sløjfet; eller den første sat af, og de følgende alle to og to sløjfet med ét strøg: således vil foredraget blive ligeså forskelligt som i det forrige.

5.§
Dette eksempel kan være nok til at bevise, hvor skadeligt misbruget af buen kan være, og hvor forskellige virkninger derimod dens rette brug kan frembringe. Heraf følger, at det ikke ved en ripienostemme er op til violinistens egen vilkårlighed, eller en anden strygers, at sløjfe eller støde noderne som han har lyst til; men at han er nødt til at spille dem sådan med buen, som komponisten har vist de steder, som afviger fra det almindelige.

Man skal her i øvrigt bemærke, at, når mange figurer af samme slags følger efter hinanden, og kun den første er angivet med buer, man også skal spille de øvrige på samme måde, så længe der ikke forekommer en anden slags noder. På samme måde forholder det sig med de noder, hvorover der står streger. Hvis bare to, tre eller fire noder er betegnet sådan: så spilles altså de øvrige noder, som følger efter, og som er af samme art og værdi, ligeledes staccato. Uden dette ville ikke alene den ønskede virkning ikke blive frembragt; men heller ikke ensartetheden ["die Gleichheit"] i foredraget ville blive til fuldkommenhed.

6.§
Det forståes imidlertid så også deraf, at akkompagnementets gode virkning kommer mere an på violinisterne end på de øvrige musikere: fordi de alene har melodien i deres magt. Hvis de spiller søvndyssende eller sjusket, kan de andre kun gøre ganske lidt for at rette op på akkompagnementets foredrag. Derfor skal buestrøget, som det mest fornemme ved foredraget, også behandles samlet i dette afsnit, og i de andre kan man så referere dertil.

7.§
Dette er ikke stedet til at behandle al undervisning om buestrøget: fordi jeg her forudsætter en læser, som kender violinen og derfor også strøget. Jeg vil altså kun undersøge visse tvivlsomme, samt sådanne steder, hvor der er noget særligt at bemærke, som komponisten ikke altid kan antyde. Fra disse vil man i de fleste tilfælde kunne slutte til de fleste andre lignende situationer. Derpå vil jeg vise, hvilken art strøg, der skal herske i hvilken slags stykker. Og endelig vil jeg forklare, hvad der yderligere skal tages i betragtning.

8.§
Hovedegenskaben ved et godt ført buestrøg er altså så: at noderne, som hører til i op- eller nedstrøget, så vidt som det er muligt, også bliver spillet sådan.

Hvis nogle noder kommer på samme tone og er blandet med synkoperede noder, må hver af dem have sit strøg, eller buen skal sættes af [løftes fra strengen,"abgesezet werden" skriver Q. Ordet spiccato, som i.flg. Riemann bruges af Corelli og Vivaldi blot i betydningen non legato, altså détachéstrøg, bruges IKKE af Q. her i teksten, men for nemheds skyld benytter jeg det indimellem! Q. bruger i §4 selv ordet staccato om "abgestossen", men bruger ikke andre ord om "abgesetzet" O.a.] efter den synkoperede node, se tab.22, fig.2. Hvis man her prøvede at spille ottendedelene uden gentagelse og uden at løfte buen: så ville de ikke alene lyde meget søvndyssende, men der ville også komme en helt anden mening ud af det. De hurtige noder af denne art bestående af ottende- eller sekstende-dele, skal ligeledes ikke markeres med [blot] et tryk med buen, men få deres livlighed ved dennes gentagelse [altså spiccato, skiftevis op og ned, ikke blot en markering i samme strøg. O.a.].

Disse ottendedele: se tab.22, fig.3, skal alle markeres med buen og spilles kort, og hvis der følger forslag efter den slags noder, så skal noden før forslaget ligeledes spilles med spiccato: for at lade de to noder, som står på samme tone, høres tydeligt og adskilt.

Hvis der i hurtigt tempo efter en fjerdedel på nedslaget følger nogle ottendedele eller sekstendedele, om det så er på samme tone eller i spring; så har det en god virkning, hvis fjerdedelen bliver markeret med et nedstrøg, og buen [derefter] løftes: for at den følgende ottendedel ligeledes kan spilles i nedstrøg. Se tab.22, fig.4.ved C, C og D, G.

Hvis der forekommer 2 noder på samme tone, og der ikke står nogen bue over, se tab.22, fig.5, så skal sådanne ikke være sammenbundne, men skal adskilles med buestrøget.

Ved denne slags noder: se tab.22, fig.6, skal den sidste i takten have en smule spiccato, for at adskille den fra dén i nedslaget. Den anden node i takten, som bliver sløjfet til den første, kan man gøre lidt svagere end de øvrige.

I lystige og hurtige stykker skal den sidste ottendedel af enhver halv takt markeres med buen; se tab.22, fig.7, det første G, det andet E og F-et. [Jeg kan godt se effekten hér, man kan man virkelig tage det som en generel regel? O.a.]

Hvis en kort node er bundet til en lang [den lange kommer først! O.a.], se tab.22, fig.8, så skal den lange node, og ikke den korte, markeres med et tryk med buen.

Hvis der efter en ottendedel følger to sekstendedele, så skal ottendedelen markeres med buen og denne løftes, som om der stod en streg derover [staccato-markering! O.a.]; se tab.22, fig.9. [Mange amatører er meget tilbøjelige til at spille denne slags figurer for sløvt, ikke så markeret, som Q. her foreskriver. O.a.]

I fig.10 bliver, i allegro, anden og tredie node taget i opstrøg, men ved punktet gjort med et stop eller løften af buen; men de følgende to G-er [g2 og g1] får begge nedstrøg.

I fig.11 gentages nedstrøget på det andet C, og ligeledes også ved C-et efter E-et i fjerde fjerdedel. Præcis det samme sker, hvis der efter en hvid node [halv- eller helnode. O.a.] følger sekstendedele. Men hvis den første og tredie fjerdedel består af fire sekstendedele: så skal til gengæld buen sættes af og [nedstrøget] gentages efter den anden og tredie fjerdedel. [Der kan ikke være ment efter tredie, men efter fjerde fjerdedel, så nedslaget på næste takt begynder med nedstrøg! O.a.].

Ved fjerdedele eller ottendedele, som er blandet med pauser af samme værdi, hvor pauserne står først og kommer på nedslaget, se tab.22, fig.12, skal hver node spilles med opstrøg.

I hurtigt tempo skal man spille følgende noder: se tab.22, fig.13, den første i nedstrøg, men de følgende tre i opstrøg. I langsomt tempo til gengæld, er virkningen meget mere indtagende, hvis alle fire noder foredrages i ét strøg, dog med et lille spiccato med buen efter den første node. De følgende fire noder tages på samme måde i opstrøg. Ved den første måde, i hurtigt tempo, bliver der sat en streg over den første og en bue over de tre følgende; ved den anden måde, i langsomt tempo, til gengæld, sat endnu en bue over fire noder, som dette eksempel viser.

9.§

Noderne ved fig.14, tab.22 spilles strøg for strøg og ikke med gentagelse af nedstrøget [smlg. med fig.10! O.a.]; men G-et i første takt skal have netop et sådant tryk i opstrøget, som C-et i nedstrøget: og sådan ligeledes G-et i anden takt.

På samme vis spilles noderne i fig.15, tab.22 ligeledes strøg for strøg: dog med den forskel, at fjerde node får trykket ligesom den første.

Noderne, tab.22, fig.16, kan foredrages lige godt på to måder: hvis nemlig violinisten er ligeså godt øvet i opstrøg som i nedstrøg. Enten kan man forsyne hver node i dette eksempel med hver sit strøg; eller man tager det første A og C i opstrøg, men altså markerer begge noder godt og kort: således vil virkningen ganske vist være lige god; men at spille på den sidste måde er meget nyttigt i mange andre og ukendte situationer.

Beviset herfor findes straks i det følgende eksempel tab.22, fig.17. Her skal, p.gr.a.det, der følger efter, E og G i første takt og G og H i anden takt spilles i opstrøg: hvis ellers det skal lyde godt.

På samme måde forholder det sig med noderne tab.22, fig.18, hvis nemlig tempoet er meget hurtigt; især hvis noderne ligger langt fra hinanden som i de sidste to takter. Denne måde trætter heller ikke nær så meget, som hvis de bliver strøget node for node.

Denne slags noder: se tab.22, fig.19, kan opføres på to måder. Den ene gang strøg for strøg uden bue-gentagelse; hvis nemlig tempoet er meget hurtigt, og der ikke er blandet passager af sekstendedele indimellem. Men hvis der er denne blanding; så skal buen i første taktdel efter den tredie node spille spiccato og altså gentage [nedstrøget]. Og fordi ledsagelsen i denne taktart som oftest er af samme slags som i en siciliano, nemlig hinkende eller alla Zoppa; da der efter hver fjerdedel følger en ottendedel, som i hurtigt tempo må spilles noget fremhævet; så skal man gøre sig umage med at give disse noder den rette vægt; og undgå, at man tager noget af fjerdedelen og lægger det til den følgende ottendedel: for derved ville fjerdedelene og ottendedelene blive næsten ens, og seksottendedelstakten forvandlet til tofjerdedelstakt. Endnu mere skal man undgå at gøre fjerdedelen for lang og ottendedelen for kort: ellers ville det lyde som om det var punkterede noder i en lige taktart. Men for at undgå begge dele, skal man bare ved fjerdedelen i tankerne forestille sig to ottendedele, i den følgende ottendedels tempo; så vil man ikke begå denne fejl. [Overhovedet er 6/8-takt, ikke mindst med punkterede 8.dele efterfulgt af en 16.del og en 8.del, noget af det sværeste for amatører at spille korrekt på de fleste instrumenter - kun cembaloet (i modsætning også til klaveret) har ret nemt ved at få 16.delen på plads på rette tidspunkt, og kort nok. O.a.]

10.§

Den ovenfor krævede ensartede styrke og øvelse af opstrøget, såvel som af nedstrøget, er højst nødvendig ved den nuværende musikalske skrivemåde. For den som vil spille den slags finere musikalske ideer, som forekommer deri, og som ikke har ovennævnte evne; han vil i stedet for et behageligt og let foredrag ikke lade høre andet end ubehagelig hårdhed.

11.§

For at gøre buestrøget egalt og sig selv lige dygtig til op- og nedstrøg, kan man finde en gigue eller kanarie i seksottendedelstakt til øvelse, hvori der er lutter énbjælkede noder og bag den første af tre står et punkt [altså punkteret 8.del, 16.del, 8.del m.v., dvs. den punkterede gigue-rytme, som netop

er det karakteristiske for en kanarie. O.a.]. Man skal give hver node sit strøg; sådan at den første og den tredie node i hver figur, uden gentagelse af buen [uden 2 op- eller nedstrøg i træk. O.a.], snart kommer i nedstrøg, snart i opstrøg: men noden efter punktet spiller man hver gang meget kort og skarpt. Eller man kan øve et stykke i samme taktart, hvor den første taktdel består af fire noder, nemlig to sekstendedele i stedet for den midterste ottendedel, men den anden af tre noder; så der forekommer et ulige antal af noder i hver takt.

Bagefter kan man forsøge at spille præcis det samme stykke uden punkter, dog [stadig] uden gentagelse af buen, som trioler eller som hurtige ottendedele i seksottendedelstakt.

Man skal yderligere finde et eksempel i tredelt ["im schlechten"] takt. Hvor der enten kommer fire sekstendedele efter en fjerdedel, eller to sekstendedele efter hver ottendedel; hvor noderne også snart springer, snart går trinvist. Denne øvelse fortsætter man med, indtil man mærker, at figurerne, som man begynder med opstrøg, klinger ligesom dem med nedstrøg. Man vil mærke god nytte af en sådan øvelse, og gøre armen egnet til alt, hvad der kan forekomme. For selvom nogle noder nødvendigvis skal tages i nedstrøg; så kan dog en erfaren violinist, som fuldkommen har buen i sin magt, ligeledes udtrykke de samme godt i opstrøg. Men alligevel skal man ikke misbruge denne frihed med buen; fordi der ved visse lejligheder, når nemlig én tone fremfor de andre kræver en særlig skarphed, alligevel forbliver en fordel ved nedstrøget fremfor opstrøget.

12.§

I adagio må noder, der skal sløjfes, ikke rykkes eller stødes; med mindre da, at der stod punkter under buen ovenover noderne; se tab.22, fig.20. Der skal heller ikke anbringes såkaldte pincements [mordenter. O.a.] i den forbindelse, allermindst hvis de ikke er antydet: så affekten, som de sløjfede noder skal udtrykke, på ingen måde bliver forhindret. Men står der streger i stedet for punkter, som det kan ses ved de sidste to noder i dette eksempel; så skal noderne stødes skarpt i ét buestrøg. For sådan som der skal gøres forskel mellem streger og punkter, også når der ikke er nogen bue derover: nemlig at noderne med stregerne skal spilles spiccato ["abgesetzt"]; men dem med punkterne kun skal spilles med et kort buestrøg og liggende bue ["unterhalten"]: således bliver der også krævet en lignende forskel, når der står buer over. Stregerne forekommer oftere i allegro end i adgio.

Når denne slags sekstendedele: se tab.22, fig.21, skal foredrages smukt i langsomt tempo, så skal hver gang den første af to, være tungere, såvel i tempo som styrke, end den følgende: og her skal H i tredie taktled [3. fjerdel-figuren] næsten spilles som om der stod et punkt efter H. [Og sidste D da ganske kort. O.a.]

13.§

Hvis der i en adagio står buer over punkterede noder, se tab.22, fig.22; så må noden efter punktet ikke stødes, men skal sløjfes med et diminuerende p til den første.

Hvis der står et punkt efter anden node, skal den første, hvis det er allegro og om det så er to- eller trebjælkede toner, være meget kort og markeres kraftigt med buen; men den med punktet modereret og holdes lige indtil den følgende tone. I adagio skal den første node være ligeså kort som i allegro, men skal dog spilles uden så meget markering; se tab.22, fig.23. Hvis disse noder skal gøre deres rette virkning; så skal buen gentages for tonerne to og to; sådan, at der hele tiden kommer to, men ikke fire i ét strøg.

Med den slags noder, se tab.22, fig.24, forholder det sig på samme måde. Kun skal man dér ikke betjene sig af et langt, hastigt og slæbende buestrøg, men derimod af et roligt og kort buestrøg: ellers ville udtrykket lyde for frækt og ubehageligt

I langsomme stykker skal ottendedele og sekstendedele med punkt efter spilles med et tungt strøg og liggende bue ["unterhalten"] eller nourissant [legato]. Man skal ikke spille spiccato, som om der stod pauser i stedet for punkter. Punkterne skal holdes indtil det yderste af deres værdi: så det ikke kommer til at virke, som om man keder sig derover; og så adagioen ikke forvandles til en andante. Hvis der står streger ovenover, så betyder sådan nogle, at noderne skal markeres. De dobbeltbjælkede noder, som kommer efter punktet, skal, både i langsomt og hurtigt tempo, altid spilles meget kort og skarpt: fordi de punkterede noder altid udtrykker noget prægtigt og ophøjet; så derfor enhver node, så længe der ikke står en bue over, kræver sit buestrøg, fordi det ellers ikke er muligt at udtrykke den korte node efter punktet så skarpt med et ryk i buen [i et gentaget nedstrøg. O.a.], som det kan ske ved et nyt opstrøg.

14.§

Hvis der i langsomt tempo er blandet små halve toner i melodien, se tab.22, fig.25, så skal disse, som er forhøjet med et kryds eller et opløsningstegn, høres noget kraftigere end de andre, hvilket ved strygeinstrumenter kan gøres ved stærkere tryk med buen, men ved sang og blæseinstrumenter ved at forstærke åndedrættet ["Verstärkung des Windes"]. Hvis der forekommer to noder, hvoraf den sidste er enten forhøjet eller sænket en halv tone, men som har en bue over sig, se tab.22, fig.26, så virker det bedre, hvis den anden node bliver taget med den følgende finger, og at buestrøget samtidig bliver forstærket til denne, end hvis man ville spille den med opad- eller nedadskubben med denne finger. For i langsomt tempo skal det lyde, som om det kun er én tone. I det hele taget skal man bemærke, at man også i hurtigt tempo, hvis nogle noder i fjerdedele eller halve takter bliver forhøjet ved et kryds, eller bliver sænket ved et b, især hvis sådan nogle følger trinvist efter hinanden, enten op eller ned, se tab.22, fig.27, skal spille disse med liggende bue ["unterhalten", legato. O.a.] og med mere styrke og kraft end [de] andre [noder. O.a.].

15.§

Med tilsvarende styrke og udholden ["Unterhaltung"] af tonen skal også dé lange toner spilles, som er blandet sammen med hurtige og livlige. F.eks. se tab.22, fig28.

16.§

Hvis der efter en lang node og en kort pause følger trebjælkede noder, se tab.22, fig.29, så skal de sidste altid spilles meget hurtigt; ligegyldigt om det er adagio eller allegro. Derfor skal man vente med de hurtige noder til den yderste ende af takten, for ikke forrykke taktrytmen. ["bis zum äussersten Ende des Zeitmasses warten". Zeitmass betyder de fleste steder tempo, men det giver ingen mening her. O.a.]

Hvis der står en sekstendedelspause på nedslaget i langsom allabreve, eller måske i almindelig lige takt [4/4. O.a.], hvorefter der følger punkterede noder, se tab.22, fig.30, 31; så skal pausen ses, som om der stod endnu et punkt, eller endnu en pause af halvt så stor værdi, bagefter, og at noden, som følger efter, havde endnu en bjælke på.

17.§
Hvis et langsomt og sørgmodigt stykke begynder med en node i optakt, om det så er en ottendedel i almindelig lige takt, eller en fjerdedel i allabrevetakt, se tab.22, fig.32,33, så skal denne ikke angives hastigt og kraftigt, men derimod med en rolig og langsom bevægelse med buen, og også med tiltagende styrke af tonen: for at udtrykke affekten af sørgodighed på passende vis. Men man skal ikke opholde sig længere på sådan en node, end tempoet kræver det, så de øvrige musikere straks kan få fat i det rigtige tempo derved. I stykkets fortsættelse kan man gøre det samme med den slags langsomme noder.

18.§
De brudte akkorder, hvor tre eller fire strenge bliver berørt med et buestrøg på en gang, er af to forskellige slags: se tab.22, fig 34,35. Ved den ene, når der følger en pause efter, skal buen løftes [spiccato. O.a.]: men ved den anden, når der ikke følger en pause efter, skal buen blive liggende på den øverste streng. Ved begge slags skal de underste, såvel i langsomt som i hurtigt tempo, ikke blive udholdt, men røres hurtigt efter hinanden: så det ikke lyder, som om det var trioler, der brydes i en akkord. Og da disse akkorder bruges til uventet at overraske hørelsen med en heftighed; så skal den slags, hvor der følger pauser efter, spilles ganske korte og med buens største styrke, nemlig med dens underste del; og så mange som der nu følger efter hinanden hver med nedstrøg.

19.§
De forskellige arter forslag og deres tempi er ganske vist blevet behandlet i 8.kapitel. Men da ikke enhver violinist forstår måden at lave tungestød på, for at indrette buestrøget derefter: så er det nødvendigt her at tilføje en forklaring, hvad dette angår, og overhovedet at fastslå en regel: enhver foransat lille node, om den er lang eller kort, kræver sit buestrøg; og må aldrig blive sløjfet til den forudgående hovednode; fordi den får ansats i stedet for den følgende hovednode. Overbevisningen derom kan man få fra vokalmusik. Man vil se, at en sanger, såfremt han i en sådan situation skal udtale ord, ikke udtaler de stavelser, som hører til under hovednoderne, under disse hovednoder, men udtaler dem under de små forslagsnoder.

20.§
De lange forslag, som deler deres tid med den efterfølgende node, skal man i adagio, uden at markere dem, lade vokse i styrke med buen, og sagte sløjfe den følgende node dertil, så forslagene lyder noget stærkere end de derefter følgende noder. I allegro kan man til gengæld markere forslagene lidt. De korte forslag, hvortil dé forslag regnes, som står mellem nedadgående tertsspring, skal kun berøres ganske kort og blødt og, så at sige, kun som i forbigåen. F.eks. disse, se tab.22, fig.36,37, må ikke holdes, især da [ikke] i langsomt tempo: ellers lyder det, som om det var udtrykt med almindelige noder, som det ses i fig.38, 39. Men dette ville ikke blot være i modstrid med komponistens mening, men også med den franske spillemåde, hvorfra disse forslag jo har deres oprindelse. [Her har jeg problemer! Fig.36 er ok, det med udfyldning med forslag mellem tertsspring er veldefineret. Men fig.37 -med optakt d1, forslag f2 til ottendedel e2, samt to sekstendedele d2 og c2- er besynderligt! Q. vil have forslaget spillet som en del af optakten og kort. Det har intet med tertsspring at gøre, og det er i direkte modstrid med hele kapitel 8.! Det eneste, der kunne få det til at gå op, er hvis man kunne se grundstemmen, og se, at tonerne i melodistemmen på taktslagene var dissonanser dertil. Derved ville forslagsnoderne komme til at udgøre konsonanser til grundstemmen (f.eks. tonen F i bassen sammen med forslag f2 og

hovednode e2) og derfor være henvist til ganske korte værdier eller "trukket tilbage" til at være en del af værdien af optaktstonerne. Se til sammenligning kap.8,§.6 og tab.6 fig.9 og 10, hvor den første hovednode faktisk omtales som forslag til 2.node; hvilket betyder, at denne første node derfor må være dissonans til grundstemmen. O.a.] For de små noder hører til i foregående nodes tid, og må altså ikke, som det står i andet eksempel [fig.38, 39], komme i de følgende noders tid.

21.§

Hvis der i langsomt tempo forekommer to små enbjælkede noder, hvor der står et punkt bagved den første [der er ment forslagsnoder i form af en punkteret ottendedel plus en sekstendedel. O.a.], se tab.22, fig.40; så får disse den følgende hovednodes tid; men hovednoden selv kun punktets tid. De skal spilles med megen affekt og udtrykkes på den måde, som noderne i fig.41. Man skal spille noden, som er forsynet med to punkter, i nedstrøg, og lade tonen vokse i styrke; de to følgende skal sløjfes i et udøende piano til den første; men hæve den sidste korte igen med et opstrøg.

22.§

Men hvis den slags manerer bliver skrevet med almindelige noder, se tab.22, fig.42, så skal disse, i et ritornel, spilles efter deres egentlige værdi: især hvis stemmen er besat med mere end én musiker; eller hvis en anden stemme spiller den samme figur med i tertser eller sekster med den første stemme. De første noder, hvor der står en bue over, skal tages i nedstrøg og de to af de sidste i opstrøg.

23.§

De to små tobjælkede noder, se tab.22, fig.43, som er mere almindelig i fransk end i italiensk smag, skal ikke spilles så langsomt, som de, der er beskrevet ovenfor, men skal spilles præcipiteret ("forhastet"), som det ses i fig.44.

24.§

Trillerne er som sådan behandlet i 9.kapitel: hvorfor jeg her henviser dertil. Her vil jeg yderligere anmærke, at, hvis der over forskellige hurtige noder er skrevet triller, så finder for- og efterslag ikke altid sted, på grund af tidsmangel: men derimod bliver der spillet halve triller. Hvis for- og efterslaget kun er vist ved den første node, se tab.22, fig.45, så skal det forståes som, at de følgende triller skal spilles på samme måde.

Står der en trille over en triol, se tab.22, fig.46, så udgør de to sidste toner efterslaget.

Hvis forskellige noder i samme tonehøjde er overbundne til hinanden, og der står en trille over den første; så skal trillen spilles i ét og samme buestrøg lige til slutningen: se tab.22, fig.47.

Hvis der foran to hurtige noder er et forslag og står et punkt efter den tredie node, se tab.22, fig 48, så skal denne figur spilles i ét buestrøg, meget hurtigt og præcipiteret ("forhastet"). Men hvis der i stedet for punktet står en pause, så skal buen løftes.

Hvis der står forslag foran punkterede noder, se tab.22, fig.49, så må der hverken anbringes [improviseret indsatte] triller eller mordenter. Men hvis der over denne slags noder, ligegyldigt om de er stigende eller faldende, står triller [altså alligevel! O.a.], eller, i stedet for punkter, pauser, så skal det forståes som, at man lave trillerne uden efterslag; og hæver buen ved punkterne.

Hvis alle instrumenterne går i unison med bassen, det vil sige, at alle spiller de samme noder, som bassen spiller, om det så er én eller flere oktaver højere, så har en langsom trille, når den bliver spillet af alle i samme hastighed, en bedre virkning, end en rigtig hurtig. For den meget hurtige bevægelse, når den sker samtidig i mange instrumenter, forårsager mere forvirring end tydelighed; især på et sted, hvor der er efterklang. Derfor skal man altså løfte fingrene regelmæssigt i en mådeholden hastighed, men noget højere end ellers.

25.§

Indtil nu har vi set på buestrøget i sig selv, og hvordan enkeltnoder bliver inddelt i forhold til dette og skal udtrykkes ved dette. Nu er det nødvendigt at behandle, hvilken slags buestrøg hvert stykke, hvert tempo og hver affekt, der skal udtrykkes, kræver. For disse lærer violinisten, og alle som beskæftiger sig med strygeinstrumenter, om strøget skal være langt eller kort, tungt eller let, skarpt eller roligt.

26.§

I det hele taget skal det bemærkes, at et strøg i akkompagnementet, især ved livlige stykker, af den franske slags, ført med kort og artikuleret bue, har en langt bedre virkning, end et italiensk langt og slæbende strøg.

Allegro, allegro assai, allegro di molto, presto, vivace kræver, især i akkompagnementet, hvor man i denne slags stykker skal spille mere lystigt end alvorligt, et livligt, ganske let, stødt [staccato. O.a.], og meget kort buestrøg: dog skal man sørge for en vis moderation af tonen samtidig.

Hvis allegroen er blandet med unisone passager; så skal det spilles med et skarpt buestrøg og en rimelig styrke i tonen.

En allegretto, eller en allegro, som er modereret med følgende vedstående ord, som: non presto, non tanto, non troppo, moderato osv., skal udføres mere alvorligt og med et ganske vist noget tungere, dog livligt buestrøg, og med nogen styrke. Sekstendedelene i allegretto, ligesom ottendedelene i allegro, kræver især et ganske kort buestrøg: og det skal ikke laves med hele armen, men kun med håndledet, og også snarere stødes end trækkes; således at såvel op- som nedstrøget får samme slags afslutning med et tryk. Men de hurtige passager derimod, skal spilles med en let bue.

En arioso, cantabile, soave, dolce, poco andante bliver spillet roligt og med et let buestrøg. Selvom også ariosoen skulle være blandet med forskellige slags hurtige noder; så kræver det dog ligeledes et let og roligt strøg fra buen.

En maestoso, pomposo, affettuoso, adagio spiritoso [sic! i dag vel oftest spirituoso O.a.] skal spilles alvorligt og med et noget tungt og skarpt strøg.

Et langsomt og sørgmodigt stykke, som er antydet ved ordene: adagio assai, pesante, lento, largo assai, mesto, kræver den største moderation af tonen og det længste, mest rolige og tungeste buestrøg.

En sostenuto[sats], hvilket er det modsatte af den længere nede forekommende staccato[sats], og som består af en sammenhængende, alvorlig, harmonisk melodi, hvori der også træffes mange punkterede noder, sløjfet til hinanden to og to, plejer man for det meste at give titlen grave. Derfor skal den spilles med et langt og tungt buestrøg, meget legato og alvorligt.

I alle langsomme stykker skal særligt ritornellet, især hvis der forekommer punkterede noder, spilles alvorligt: så den koncerterende stemme, når denne skal gentage den samme melodi, kan adskille sig fra tuttiet. Men hvis der også er indsmigrende ideer iblandet; så skal disse foredrages på en behagelig måde. Ved det altsammen, men især ved langsomme stykker, skal de, der udfører stykket, altid søge at sætte sig i komponistens affekt, og søge at udtrykke denne. Hertil kan, foruden de ovenfor beskrevne krævede ting, også af- og tiltagen af tonens styrke bidrage meget; såfremt det nemlig sker med ro og ikke med et heftigt og ubehageligt tryk. Men hvis det var så uheldigt for et sådant stykke, at komponisten selv, ved udformningen af dette, var blevet rørt af liden eller slet ingen affekt: så kan man ganske vist, trods al umage hos musikerne, dog ikke forvente noget særligt udtryk.

Om strøget, som skal bruges til den franske dansemusik, finder man oplysning i 58.§ i 7.afsnit af dette kapitel [altså: 17.kapitel, 7.afsnit, 58.§. O.a.]

27.§

Hvis der ved et stykke står: staccato; så skal alle noderne spilles kort og spiccato [staccato, med buen "sat af", løftet efter hver tone.O.a.]. Men da man i dag sjældent plejer at skrive stykker med én enkelt slags noder; men ønsker en god blanding af sådanne: så skriver man små streger over de noder, som kræver staccato.

Men man skal ved disse noder rette sig efter tempoet, om stykket spilles meget langsomt eller meget hurtigt, og ikke støde tonerne lige så kort i adagio som i allegro; ellers ville noderne i adagio lyde alt for tørre og spinkle. Den almene regel, man kan give om det, er sådan: Hvis der står små streger over nogle af tonerne, skal disse lyde halvt så længe, som de egenligt gælder. Men hvis der står en lille streg over bare én node, hvorefter der følger nogle af kortere værdi: så betyder det ikke kun, at noden skal være halvt så lang; men også samtidig, at den skal markeres med et tryk med buen.

Således bliver der ottendedele ud af fjerdedele, sekstendedele ud af ottendedele osv.

Foroven er nævnt, at buen, ved noder, som har små streger over sig, skal løftes lidt. Men dette skal kun forståes ved noder, hvor tiden tillader det. Derfor undtages i allegro ottendedelene og i allegretto sekstendedelene, hvis der følger mange efter hinanden: for disse skal ganske vist spilles med et ganske kort buestrøg, men buen skal aldrig løftes af eller fjernes fra strengen. For hvis man altid ville løfte den så meget, som det kræves ved spiccato [Q. benytter stadig ikke ordet, men "Absetzen". O.a.]; så ville der ikke være tid til igen i tide at anbringe den derpå; og denne slags noder ville lyde som om de blev hakket eller pisket.

I en adagio kan noderne, som bevæger sig under en koncerterene stemme, selvom der ikke skulle stå små streger over, alligevel anses for halvt staccato, og at der derfor mellem hver af noderne skal iagttages en lille pause.

Hvis der står punkter over noderne; så skal sådann stødes med en kort bue, men ikke med løftet bue [staccato, men ikke spiccato altså. O.a.]. Hvis der over punkterne yderligere står en bue; så skal noderne, så mange der nu er, spilles i ét buestrøg og markeres med et tryk. [Det kan være lidt forvirrende, at vi vel nok i dag betragter prikkerne alene som et tegn for stacato, og ikke benytter de "små streger", så man ikke rigtigt kan skelne imellem dem.O.a.].

28.§

De, som vil føre buen rigtigt og dermed vil opnå en god virkning, har ikke alene brug for at kende den rigtige inddeling af buestrøget; ikke alene hvornår der til rette tid skal bruges stærkt og svagt tryk af buen på strengene; men også det sted, hvor strengen skal berøres med den, og hvilken styrke hver del af buen har. Meget afhænger af, om buen føres tæt ved stolen eller langt fra den: og også om man stryger strengen med den underste del, med midten eller med spidsen af buen. Dens største styrke ligger i den underste del, hvor højre hånd er nærmest; den moderate styrke ligger i midten; og den svageste ved spidsen af buen. Hvis denne nu føres altfor tæt ved stolen, så bliver tonen ganske vist skarp og stærk; men også samtidig tynd, pibende og krassende: især på den overspundne streng [g-strengen]. For strengene er spændt for stærkt helt tæt på stolen: derfor har buen ikke magt til at bringe strengen i en ensartet svingning, som står i et passende forhold til den øvrige lange del af strengen, til at fremkalde den nødvendige vibration af strengen.

Da nu dette ikke gør sig på violinen: så er det let at forstå, at det vil klinge endnu ringere på bratschen, violoncellen og contraviolonen: især fordi strengene på disse instrumenter er så meget tykkere og længere end på violinen. Men for at kunne ramme det rigtige mål, hvad det angår, så mener jeg, at, hvis en god violinist for at kunne frembringe en fyldig mandig tone fører buen en fingerbredde nedenfor stolen; at bratschisten så må tage en afstand på to, cellisten på tre til fire, og violonespilleren på seks fingerbredder. Man skal bemærke, at man på de tynde strenge på hvert instrument kan føre buen noget nærmere ved stolen, men på de tykke strenge noget længere fra den.

Vil man lade tonen vokse i styrke, så kan man, mens man stryger, trykke buen fastere ned og føre den noget nærmere ved stolen, hvorved tonen bliver stærkere og skarpere. Men ved piano kan buen på alle instrumenterne føres yderligere noget længere nedenfor stolen, end hvad der er nævnt ovenfor: for des lettere at bringe strengen i svingning med den modererede bue ["mit der Mässigung des Bogens"].

29.§

Ved nogle stykker plejer man at sætte dæmpere eller sordiner på violinen, bratschen og violoncellen: for så meget mere levende at kunne udtrykke såvel affekten til kærlighed, ømhed, indsmigren, sørgmodighed, men også, hvis komponisten véd hvordan han skal indrette et stykke dertil, en rasende sindsbevægelse, som dumdristighed, raseri og fortvivlelse: hvortil bestemte tonearter kan bidrage meget, som f.eks.: e-mol, c-mol, f-mol, Es-dur, h-mol, A-dur og E-dur. Sordinerne laves af forskellige materialer, som f.eks.: træ, bly, messing, blik og stål. De der er af træ og messing duer slet ikke; fordi de fremkalder en snerrende tone. De der er af stål er egentlig de bedste; hvis bare de har en passende vægt, der svarer til instrumenterne. Dæmperne til bratschen og til violoncellen skal stå i et rigtigt forhold til størrelsen af disse instrumenter, og derfor være større til det ene instrument end til det andet. Jeg vil lige en passent minde om, at blæserne gør bedst i, i stedet for papir eller andre ting, at stikke et stykke fugtig svamp ind i deres instrumenters åbning; hvis de vil dæmpe disse.

30.§

Ved dæmperne skal man bemærke, at man i langsomme stykker med sordiner ikke skal spille med den største styrke af buen, og så vidt det er muligt undgå de løse strenge. Ved sløjfede noder kan man trykke buen noget mere fast på. Men hvis melodien kræver en hyppigere gentagelse af buen, så

har et kort, let strøg, oplivet med et tryk, en bedre virkning, end et langt, legato eller slæbende strøg; dog skal man, hvad dette angår, rette sig efter dét, man skal spille.

31.§

Fingrene træder undertiden i stedet for buen, ved riven eller kniben af strengene, hvilket er det såkaldte pizzicato. Dette foretager de fleste oftest med tommelfingeren. Jeg vil ikke hævde, at en god violinist, ikke skulle kunne gøre dette på en behagelig måde, og vide at gøre det så behersket, at man ikke bemærker, at strengen slår mod gribebrædtet. Men da ikke alle heri besidder netop denne evne; idet man ofte hører, at det lyder meget hårdt hos nogen, og at den søgte virkning ikke altid følger deraf: så anser jeg det for nødvendigt, at afsløre min mening derom. Det er velkendt, at man på lutten spiller overstemmen med de sidste fire fingre og bassen med tommelfingeren: nu er pizzicatoet på violinen en efterligning af lutten eller mandolinen; derfor må man også kræve, at man gør det, så det så vidt det er muligt, på samme måde. Jeg anser det derfor for bedre, hvis det sker, ikke med tommelfingeren, men med spidsen af pegefingeren. Man skal tage fat i strengen, ikke nedfra, men fra siden, så den får sin svingning netop sådan, og ikke tilbage mod gribebrædtet. Herved bliver tonen meget mere naturlig og fyldigere, end hvis man knipser strengen med tommelfingeren. For denne berører en større del af strengen på grund af sin bredde, og gør det til for meget med sin styrke, især på de tynde strenge: som erfaringen vil vise, såfremt man vil forsøge begge måder overfor hinanden. Det skal heller ikke være hverken for tæt ved stolen, eller for tæt ved fingrene på venstre hånd; men skal derimod ske ved afslutningen af gribebrædtet. Derfor kan man sætte tommelfingeren sideværts mod dette for desto lettere at kunne ramme hver af strengene. Men ved den slags akkorder, hvor tre strenge skal sættes an hurtigt efter hinanden, nemlig den dybeste først, er det nødvendigt at spille pizzicatoet med tommelfingeren. Ved en lille kammermusik skal strengene ikke knipses for kraftigt, hvis ikke det skal komme til at lyde ubehageligt.

32.§

Om brugen af fingrene på venstre hånd skal man lægge mærke til, at styrken af trykket af disse altid skal stå i rigtigt forhold til styrken af buestrøget. Hvis man lader tonen i en udholdt tone (tenuta) vokse i styrke: så skal fingeren også trykkes yderligere ned. Men for at undgå, at tonen bliver højere; så skal man ligesom ubemærket lade fingeren trække tilbage; eller afhjælpe denne fare ved et godt og ikke-hurtigt vibrato. De, som løfter fingrene alt for højt, plejer ganske vist, at spille en stærk ["scharfen"] trille; men de er derved udsat for den fare, at de let griber falsk ["falsch", normalt betyder ordet "forkert" ("unrein" er "falsk"), her må det betyde "falsk".O.a.] og sædvanligvis for højt; især i moltonearter: sådan som ligeledes deres løb ofte er ujævnt og ikke lyder rundt; fordi de skifter fingrene ujævnt, fordi fingrene har ulig længde. Lillefingeren er ovenikøbet sædvanligvis svagere end de andre tre; derfor skal man prøve at finde en måde at moderere styrken i de tre andre længere fingre, og så til gengæld komme lillefingeren til hjælp med en slags hurtigt slag, for derved at ramme det passende forhold til de andre. I det hele taget burde alle unge violinister flittigt øve lillefingeren: og ikke kun for at opnå en højst nødvendig fordel.

33.§

Det såkaldte mezzo manico, hvor hånden bliver placeret en halv, en hel eller flere toner højere oppe på gribebrædtet [positionsspil.O.a.], giver en stor fordel, ikke kun ved i specielle situationer at undgå de løse strenge, som lyder anderledes, end når fingrene står på; men også yderligere i mange andre situtioner; hovedsageligt ved kadencering. F.eks. ved de i tab.22, fig.50, 51 anmærkede toner,

er trillerne sædvanligvis bedre at spille med trediefingeren end med lillefingeren [altså i 2.stilling.O.a.]

Man kan prøve de tre eksempler, tab.22, fig.52, a), b), c) i sædvanlige position; og derefter flytte hånden en tone højere, så man ved a) benytter anden finger i stedet for tredie finger; og ved b) og c) første finger i stedet for anden finger: så vil man snart, da det lyder ens, mærke en stor forskel ved undtagelsen [?"in der Ausnahme", vel altså undtagelsen fra den almindelige fingerstilling. O.a.]

34.§

Hvis den koncerterende stemme kun bliver ledsaget af violiner; så skal hver af violinisterne passe vel på, om han skal spille en ren mellemstemme, eller en stemme, som afveksler med den koncerterende i bestemte små satser, eller en lille bas ["ein Bassetchen"]. Ved mellemstemmen skal han moderere tonens styrke meget. Hvis han har noget der afveksler [med solisten] kan han spille kraftigere og ved den lille bas endnu kraftigere: især hvis han er langt væk fra koncertisten, eller også fra tilhørerne. Hvis begge violinister kun har mellemstemme; så skal de også spille i samme styrke. Hvis andenviolinen i ritornellet spiller en tilsvarende melodi imod den første, om det så er i terts, sekst eller kvart, så kan anden spille i samme styrke som den første. Men hvis det også bare er en mellemstemme, som i ovennævnte situation; så skal andenviolinen ligeledes moderere tonen noget; fordi hovedstemmerne altid skal høres mere end mellemstemmerne.

35.§

Hvis violinisterne skal akkompagnere en svag koncerterende stemme, så skal det ske med meget dæmpet klang ["mit vieler Mässigung"]; de skal lægge godt mærke til akkompagnementets art: om bevægelsen i dette består af hurtige eller langsomme noder, af ensartede eller springende; om sådanne er komponeret dybere eller højere eller i samme område som koncertstemmen; om det er to-, tre- eller firstemmigt; om koncertstemmen skal spille en indsmigrende melodi eller passager; om passagerne består af store spring eller rullende noder; og om disse noder befinder sig i dybden eller højden. Alt dette kræver stor omhu. F.eks. er en fløjte i dybden ikke så gennemtrængende som i højden; især i moltonearter; den bliver heller ikke, som det retfærdigvis skal gøres, altid spillet i ensartet styrke, men som sagen [jo også] kræver det, snart svagt, snart med middel styrke, snart kraftigt. Noget lignende forekommer også ved svage sangstemmer og andre ikke alt for kraftige instrumenter. Violinisterne skal altså bestandigt passe på, at den koncerterende stemme aldrig bliver undertrykt, men hele tiden bliver hørt fremfor de andre.

17.Kapitels 3.afsnit

Om bratschisten især.

1.§

Bratschen ringeagtes ofte i orkestret ["in der Musik"]. Årsagen kan vel være den, at denne ret ofte bliver spillet af sådanne personer, som enten stadig er begyndere i musik; eller ikke har nogen særlige anlæg for at gøre sig bemærket på violinen; eller også fordi instrumentet giver sin udøver alt for få fordele [til at brillere! O.a.]: hvorfor talentfulde folk ikke gerne lader sig bruge dertil. Alligevel mener jeg, at en bratschist skal være lige så ferm som en andenviolinist: såfremt hele akkompagnementet ikke skal lide skade derved ["mangelhaft seyn"].

2.§
Han skal ikke alene have et ligeså godt foredrag i spillet som violinisten; men han skal også forstå noget til harmoni: sådan at han, som det er almindeligt i koncerter, når han undertiden skal træde i stedet for basisten og skal spille en lille bas, kan spille den med omhu, og så at koncertisten ikke skal have større bekymringer for ham, end for sin egen stemme. [Der er tænkt på de mange situationer, hvor kompositionen er lavet sådan, at akkompagnementet i visse passager kun har bratschen som basstemme]

3.§
Han skal udfra sin stemme kunne bedømme, hvilke noder der skal spilles sangbart eller tørt, stærkt eller svagt, med lang eller kort bue: på samme måde, om han kun har to violiner eller flere overfor sig, eller mange eller få basser: og hvis han skal spille grundstemmen, om den koncerterende spiller stærkt eller svagt; om stykket er komponeret sørgmodigt, lystigt, prægtigt, indsmigrende, mådeholdent eller frækt: idet han ved enhver affekt indretter sin lille bas derefter, og indretter sig efter overstemmen.

4.§
Han må adskille, om han skal ledsage arier, koncerter eller andre slags musik. Ved arier klarer han sig let: fordi han dér for det meste skal spille en ren mellemstemme, eller måske sammen med bassen. Men i koncerter er der ofte flere ting, der skal gøres; idet bratschen undertiden, i stedet for andenviolinen, får tildelt imitationen, eller en melodi lig med overstemmens: for ikke at nævne, når bratschen også undertiden skal spille et sangbart ritornel i unison med violinerne; hvilket har en særlig god virkning i en adagio. Hvis nu bratschisten i den situation ikke har et tydeligt og behageligt foredrag; så bliver den smukkeste komposition ødelagt på grund af ham: især hvis hver stemme i et sådant stykke kun er besat med én musiker.

5.§
Skal man gå videre: så kræves det af en god bratschist, at han også er i stand til selv at spille en koncerterende stemme ligeså godt som en violinist: f.eks. en koncerterende trio eller kvartet. Hvem ved, om ikke denne smukke slags musik netop ikke mere er så meget på mode som tidligere: fordi nemlig de færreste bratschister anvender så meget tid på deres arbejde, som de burde. Mange tror, at hvis bare de ved lidt om takt og inddelingen af noderne, at man så ikke kan forlange mere af dem. Men denne fordom er til skade for dem selv. For hvis de ville anvende den nødvendige flid, så kunne de i et stort orkester let forbedre deres lykke og efterhånden rykke længere op: i stedet for at de for det meste, lige til det sidste, hænger på bratschen. Ja, man har eksempler på, at folk, som har udmærket sig særligt i musik, i deres ungdom har spillet bratsch. Heller ikke efterfølgende, hvor de ellers havde dygtigheden til noget mere, har de skammet sig over at gribe dette instrument, hvis nødvendigheden krævede det. I det mindste føler dén, som akkompagnerer, mere fornøjelse ved musikken, end dén, som spiller koncertstemmen: og dén, som er en sand musiker, han tager del i hele musikken; uden at bekymre sig om, hvorvidt han spiller første eller sidste stemme.

6.§
En god bratschist skal undlade alle vilkårlige tilføjelser og forsiringer i sin stemme.

7.§
Ottendedelene i en allegro skal han spille med et ganske kort buestrøg, fjerdedelene derimod med et noget længere.

8.§
Hvis han har samme slags noder som violinisterne, om de så er sløjfede eller stødte, så skal han rette sig efter deres måde at spille på, om det så er cantabilt eller livligt. Dette vil specielt være nødvendigt, hvis han skal spille et ritornel i unison med violinerne: for så skal han spille ligeså cantabilt og behageligt som violinisterne selv: så man ikke lægger mærke til, at det er forskellige instrumenter. Men hvis noderne minder om bassens; så skal han foredrage dem ligeså seriøst ["ernsthaft"] som bassen.

9.§
I et sørgmodigt stykke skal han føre sit buestrøg meget med mådehold, og ikke bevæge buen med heftighed og alt for stor hastighed; ikke lave et hårdt og ubehageligt tryk med armen; ikke trykke for stærkt på strengene; ikke spille for tæt ved stolen, men derimod føre buen, især på de tykke strenge, vel to fingerbredder nedenfor: se 2.afsnit, 28.§. Ottendedelene i almindelig lige takt, og fjerdedelene i allabrevetakt, skal han, i denne slags langsomme stykker, ikke spille for korte og tørre, men spille alle flydende, behageligt, tiltalende og med sindighed.

10.§
I en cantabil adagio, som består af ottendedele og sekstendedele, og som også er blandet med spøgefulde temaer, skal bratschisten udføre alle korte noder med et let og kort buestrøg, og altså ikke med hele armen, men kun med hånden, ved bevægelse af håndleddet ["des ersten Gelenkes"], og samtidig bruge mindre styrke end ellers.

11.§
Da en bratsch, hvis det er et godt og kraftigt instrument, er tilstrækkeligt mod fire, måske også seks violiner; så skal bratschisten, hvis der kun spiller f.eks. to eller tre violiner med ham, moderere tonens styrke; så han ikke bliver dominerende ["überlegen"] i forhold til de øvrige: især hvis der kun er en violoncel, og ingen violone ["kontraviolon"] med. Midterstemmen, som i og for sig vækker den mindste fornøjelse hos tilhøreren, må aldrig høres så kraftigt som hovedstemmen. Derfor skal bratschisten vurdere, om noderne, som han skal spille, er melodiøse eller blot harmoniøse ["harmoniös"!]. De første kan han spille i samme styrke som violinerne, men de andre noget svagere.

12.§
Hvis bratschisten ind imellem har grundstemmen, så kan han foredrage den noget kraftigere end de øvrige mellemstemmer. Men han skal altid høre efter koncertstemmen; så han ikke overdøver denne. Og når denne spiller snart kraftigere, snart svagere, skal han ligeledes indrette sig efter forte og piano, og sørge for at lægge mærke til aftagen og tiltagen i tonens styrke samtidig med alle andre.

13.§
Hvis der forekommer imitationer af nogle motiver ("Sätze") i hoved- eller grundstemmen; så skal sådanne spilles i samme styrke, som dem, de efterligner. Men et såkaldt tema eller hovedmotiv i en

fuga, og ligeså ellers enhver melodi ["Gedanke"] i en koncert eller et andet stykke, som ofte bliver gentaget, skal ved tonens styrke hæves og markeres med eftertryk. Hertil hører også de lange noder, om de så er fjerdedele, halve eller hele takter, som følger efter hurtige noder, og som gør et ophold i livligheden: især de noder, foran hvilke der står et kryds eller opløsningstegn.

14.§

Hvis der forlanges af bratschisten, at han skal spille en trio eller kvartet; så skal han lægge godt mærke til, hvilke slags instrumenter, han har overfor sig: så han kan rette sig derefter, hvad angår hans tones forte og piano. Overfor en violin kan han næsten spille i samme styrke; overfor en violoncel og fagot i samme styrke; overfor en obo noget svagere, fordi tonen i forhold til bratschen er tynd. Men overfor en fløjte, især hvis den spiller i dybden, skal han benytte et meget udpræget piano ["die grösste Schwäche"].

15.§

I det hele taget kommer meget an på et passende proportioneret forte og piano af tonen ved udøvelsen af bratschen. Det ville være vanskeligt, at skulle beskrive alle forefaldende omstændigheder. Derfor kræves der af en bratschist ligeså megen vurderingsevne, som af én, der spiller grundstemmen.

16.§

Hvis en bratschist, i mangel af en violoncel, skal ledsage i en trio eller solo; så skal han, så vidt som det er muligt, hele tiden spille en oktav dybere, end ellers, når han går i unison med bassen [hvor bratschen nemlig normalt ganske enkelt spiller i oktav med bassen - og altå faktisk ikke unisont! O.a.]; og passe godt på, at han ikke kommer op over overstemmen: så kvinterne i grundstemmen ikke bliver forvandlet til kvarter. Det vil altså være godt, hvis han ved en solo hele tiden har et øje på overstemmen, for at kunne rette sig derefter, hvis den spiller i dybden. F.eks. hvis overstemmen havde det enstregede a [a1], og bassen sit højeste d [d1]: hvis bratschisten ville tage dette på den mindste streng [d2 på a-strengen], så ville der ud af kvinten, som stemmerne udgør mod hinanden, blive en kvart, og derfor ville det ikke have den samme virkning.

17.§

Hvad der i øvrigt forekommer om buestrøg, om buestød og sløjfen, om nodernes udtryk, om staccato, om at spille forte og piano, om stemning osv. i det foregående og i det sidste afsnit, kan bratschisten have nytte af, ligeså vel som ripieno-violinisterne; ikke kun fordi det er nødvendigt for ham at vide alt sådan noget; men også fordi jeg formoder, at han ikke ønsker at forblive bratschist for altid.[! Der synes altså at have været en baggrund for bratchistvittighederne allerede på dette tidspunkt!! O.a.]

17.Kapitels 4.afsnit

Især om cellisterne.

1.§

Den, som ikke kun akkompagnerer, men også spiller solo på violoncellen, gør fornuftigt i, at have to forskellige instrumenter, det ene til solo, det andet til ripienospil, i store orkestre. Den sidste skal være større og bestrenget med tykkere strenge, end den første. Ville man klare begge dele med et

lille og svagt bestrenget instrument; så ville akkompagnementet i et omfangsrigt orkester slet ikke have sin virkning. Buen, som skal bruges til ripienospil, skal også være stærkere og forsynet med sorte hår, som griber skarpere i strengene, end de hvide.

2.§

Buestrøget må ikke føres for tæt på stolen, men vel tre til fire fingerbredder nedenfor, se II.afsnit §28. Nogle stryger på samme måde med buen, som det er normalt ved viola da gambaen, nemlig: i stedet for nedstrøg fra den venstre til den højre hånd ved hovednoderne, laver de opstrøg fra den højre til den venstre, og begynder med spidsen af buen. Men andre derimod gør det som violinisterne, og begynder det samme strøg med den underste del af buen. Denne sidste måde er almindelig hos italienerne, og har en bedre virkning, ikke kun ved solospil men også først og fremmest ved akkompagnement, end den første: fordi hovednoderne kræver mere styrke og eftertryk, end de gennemgående noder; hvilket ikke kan gives dem sådan med spidsen som med den underste del af buen. I det hele taget skal cellisten anstrenge sig for, at få en fyldig, rund og mandig tone ud af instrumentet: hvortil måden, som han fører buen på, om han holder denne tæt ved eller langt fra stolen, men ligeledes også, om han trykker den stærkt eller svagt mod strengene, bidrager meget. Hvis han ønskede at drive ømheden så vidt i et kraftigt orkester, og lade sig høre så lidt, at han, i stedet for med buen, syntes at berøre strengene med en støvekost; så fortjente han ikke megen ros.Visse små drejninger af kroppen, som ved dette instrument ikke altid kan undgåes, vil man forhåbentlig tilgive ham.

3.§

En cellist skal tage sig i agt for, som tidligere, hvor nogle store cellister havde den dårlige vane at pynte på basstemmen med manerer [forsiringer], og på upassende tidspunkter søge at vise sine evner. For såfremt en cellist, hvis han ikke forstår komposition, vil anbringe vilkårlige manerer i bassen; så gør han endnu mere skade end en violinist i ripienostemmerne: især hvis han har sådanne basstemmer foran sig, hvor hovedstemmen er i bestandig bevægelse for at forsire den enkle melodi med tilføjelser. Det er ikke muligt, at én altid kan gætte den andens tanker; heller ikke, hvis de skulle have samme indsigt. Desuden passer det ikke, at gøre bassen, som skal understøtte den anden stemmes udsmykninger og gøre dem harmoniske, selv til en slags overstemme og berøve den dens seriøse bevægelse; men derved forhindre eller fordunkle overstemmens nødvendige udsmykninger. Det skal ganske vist ikke benægtes, at nogle melodiøse og koncerterende basstemmer kan savne nogle tilføjelser ved en solo; hvis blot dén, der udfører basstemmen, har tilstrækkelig indsigt, og véd, hvor det lader sig gøre: og hvis, ved sådan en lejlighed, nogle udsmykninger tilføjes på behændig vis; så bliver det hele så meget mere fuldkomment. Men hvis cellisten ikke i tilstrækkelig grad kan forlade sig på sin viden: så skal han rådes til hellere at spille bassen, som komponisten har komponeret den; end at han af uvidenhed begiver sig i fare for at tilsætte mange ikke-passende og ilde-lydende noder. En behændig tilføjelse af udsmykninger finder aldrig sted, andet end ved en solo. Dog skal på det tidspunkt, hvor hovedstemmen nødvendigvis skal sætte noget til, ved enkle noder, bassens noder foredrages helt uden nogensomhelst vilkårlig udsmykning. Men hvis bassen har imitationer; så kan cellisten efterligne netop samme manerer, som er blevet spillet inden. Har hovedstemmen pauser eller lange noder; så kan han ligeledes variere bassen på behagelig vis: hvis bare ikke hovednoderne i bassen bliver skjult ["verdunkelt"], og at variationerne er sådan beskafne, at de ikke udtrykker nogle andre lidenskaber, end stykket kræver. Derfor skal cellisten bestandigt prøve på at efterligne foredraget hos dén, som spiller hovedstemmen, såvel i forte som piano af

tonen, såvel som i nodernes udtryk. Men i et mangestemmigt ["vollstimmigen"] orkester er det slet ikke tilladt cellisten at at tilsætte noget vilkårligt: ikke kun fordi grundstemmen skal spilles alvorligt og tydeligt; men også fordi det ville forårsage stor forvirring og utydelighed, hvis de øvrige basser gjorde det samme.

4.§

I en sørgmodig adagio skal de langsomme noder, nemlig ottendedelene i almindelig lige takt [4/4] og fjerdedelene i allabrevetakt, spilles med et roligt buestrøg. Man skal så ikke stryge buen med heftighed og hastværk helt ud til spidsen: for dette ville forhindre affekten af sørgmodighed og genere øret. I allegro skal fjerdedelene spilles flydende eller nourissant, og ottendedelene ganske kort. I allegretto, som er komponeret i allabrevetakt, er det ligesådan. Men hvis allegrettoen er komponeret i almindelig lige takt, så bliver ottendedelene spillet flydende og sekstendedelene kort. De korte noder skal ikke spilles med hele armen, men kun med hånden, nemlig ved bevægelse af det første led [håndleddet.O.a.]; hvorom man kan se mere i andet og sjette afsnit.

5.§

Alle noder skal spilles i den tonehøjde, hvori de er skrevet, og ikke sådan, at nogle snart spilles en oktav over, snart en oktav under; især [ikke] de noder, som de øvrige stemmer går i unison med. For den slags bevægelser ["Modulationen"] består af en regulær basmelodi: og denne kan og må på ingen måde ændres. Hvis den slags noder blev spillet en oktav dybere på violoncellen end den er komponeret: så ville afstanden til violinerne ikke kun blive for stor, men noderne ville også samtidig miste den passende præcision og livlighed, som søges deri. Andre basnoder, som ikke går i unison med de øvrige stemmer, kan bedre tåle, at man af og til, hvis der ikke er nogen kontraviolon [violone] til stede, spiller en oktav dybere [hvilket, men ikke nødvendigvis, kunne tyde på, at Q. forventer et 16-fods violone-instrument, som oktaverer nedad. O.a.] : dog skal det ikke være melodiøse melodier, men kun harmoniøse, det vil sige sådanne, som ikke i sig selv udgør en melodi, men som kun tjener til grundlag for de øverste melodier. Spring til tertsen, kvarten, kvinten, seksten, septimen og oktaven, op- eller nedad, må ikke vendes om: fordi disse spring ofte tjener til at danne en slags melodi, og også sjældent komponeres uden en bestemt hensigt af komponisten; se tab.22, fig.53. Noget lignende gælder, når en bevægelse fra en halv eller hel takt ofte gentages; dog sådan, at de samme noder fra den ene til den anden gang er skrevet en oktav dybere eller højere; se tab.22, fig.54. En sådan bas skal spilles, som den er skrevet. For hvis man ville vende disse spring om, ville der komme en helt anden mening ud af det.

6.§

Da cellisten blandt alle basserne har den mest gennemtrængende ["schärfsten"] tone, og tydeligst kan udtrykke sin stemme; så har den spillende også den fordel fremfor de andre, at han ved udtrykkelsen af lys og skygge kan hjælpe de øvrige stemmer, og kan give det hele et eftertryk. Af ham afhænger det først og fremmest, om det rigtige tempo i et stykke og livligheden bliver understøttet; at piano og forte bliver udtrykt på passende tidspunkt; at de forskellige lidenskaber, som skal fremkaldes i et stykke, bliver gjort forskellige og forståelige; og således lette spillet for koncertisten. Han skal altså hverken ile eller slæbe; men rette sine tanker med bestandig opmærksomhed på såvel pauserne som på noderne: så man ikke er nødt til at minde ham om det, når han efter en pause igen skal begynde, eller hvornår han skal spille svagt eller kraftigt. For det er meget ubehageligt i et stykke musik, hvis ikke alle stemmer efter en pause, ved et nyt afsnit,

begynder samtidig med alvorlighed; eller hvis ikke forte eller piano finder sted ved dén node, hvor det står skrevet: især hvis det mangler i bassen, hvilket vil give det største udslag for det hele.

7.§

Såfremt cellisten kender noget til komposition eller i det mindste til harmoni, så er det let for ham, sammen med koncertisten at fremhæve og tydeliggøre de forskellige lidenskaber, som komponisten har udtrykt i et stykke. Dette kræves ligeså vel af de ledsagende stemmer som af koncertisten, og er en særlig skønhed ved akkompagnementet. For hvis kun én foredrager sin stemme godt, men den anden gør det koldt og sjusket, så modsiger den ene, så at sige, dét, som den anden bekræfter: og tilhørerne har, om ikke ærgrelse, så dog kun den halve fornøjelse ud af det. Dette kan cellisten let opnå [altså den fulde fornøjelse. O.a.], hvis han ikke mangler følelse, og hvis han ikke retter den passende opmærksomhed alene på sin egen stemme, men på helheden. Han skal her først og fremmest lægge mærke til den slags noder, som fremfor andre skal markeres og fremhæves. Dette er først dé, som har dissonanser ovenover sig, som: sekunden, den falske kvint [forstørret eller formindsket.O.a.], den forstørrede sekst, septimen; eller de noder, som ved kryds eller opløsningstegn på særlig vis er hævet, eller med dette [opløsningstegnet O.a.] og b-et er sænket. Hertil hører også, hvis overstemmen laver en kadence, og bassen på almindelig vis skal springe til kvarten over eller kvinten under, for at gå med overstemmen til oktaven; men også tilsvarende ved en skuffende kadence ("durch einen Betrug") eller en såkaldt inganno, bare går et trin højere eller dybere; f.eks. hvis overstemmen kadencerer i C, og bassen istedet for oktaven til C har tertsen nedefra, i form af A, As eller den falske kvint Fis, hvordan ellers tonearten kan kræve det, se tab.22, fig 55. Her har det så en rigtig god virkning, hvis de nævnte noder: A, As, Fis bliver markeret og angivet med celloen noget kraftigere end de foregående noder. Men hvis der i et stykke, især i en adagio, kommer en hovedkadence; så kan cellisten gøre på tilsvarende vis med de forudgående to, tre eller fire noder, for at hæfte tilhørernes opmærksomhed på disse; se tab.22, fig.56.

8.§

Ved ligaturer eller bundne noder kan han lade den anden, hvorover oftest sekunden eller kvarten er skrevet, vokse med forstærkning af tonen, men han skal ikke samtidig rykke i buen. [Q. forestiller sig f.eks. en sekund-akkord på den anden, overbundne, bastone, hvor så oftest en nedadgående tone i bassen opløser dissonansen. O.a.].

9.§

Hvis der i en presto, som skal spilles med stor livlighed, forekommer forskellige ottendedele, eller andre korte noder, på den samme tone, så kan han markere den første i takten med et tryk med buen.

10.§

Punkterede noder skal han altid spille mere alvorligt og tungere med buen end violinisten: men de følgende dobbeltbjælkede skal foredrages helt kort og skarpt; om det så er i hurtigt eller langsomt tempo.

11.§

Hvis der er bånd på en violoncel, ligesom det er almindeligt på en viola da gamba: så skal cellisten trykke toner, som er angivet med b, ned med fingrene på strengene en smule over båndene og også noget kraftigere; for at kunne gribe sådanne så meget højere, som det kræves i forhold til de med

kryds angivne toner, nemlig et komma. [Det er stadig det faktum, at baroktiden så f.eks. et Es som en højere tone end et Dis.O.a.]

12.§

Solospil på dette instrument er ikke just en let sag. Den, der vil gøre sig i dette, han skal fra naturens hånd være forsynet med sådanne fingre, som er lange og har stærke sener ["Nerven"] til at kunne spænde vidt. Men hvis disse nødvendige egenskaber er til stede samtidig med god instruktion; så kan der på dette instrument frembringes rigtig meget smukt. Jeg har selv hørt nogle store mestre, som næsten har udvirket undere på dette instrument. Dén, som udøver violoncellen som liebhaver, ham står det med rette frit for, at dyrke først og fremmest dét, som fornøjer ham mest: men dén, som påtænker at udøve det som erhverv, han gør vel i, hvis han frem for alt først anstrenger sig for at blive en god akkompagnetør: for derved bliver han mere nyttig og brugbar i et orkester. Men hvis han sådan straks ville ile til at blive solospiller, endnu inden han rigtigt kunne udføre en ripienobas, og derfor måske ville bestrenge sit instrument så svagt, så man ikke kunne høre ham ved akkompagnementet; så ville orkestret ikke kunne være ham tak skyldig. Han ville snarere komme til skamme over for forskellige liebhavere i musikken, som gør sig i såvel solospil som akkompagnement. Det gode akkompagnement er det fornemmeste, som egentlig kan kræves af dette instrument. Hvis ikke både solospil og akkompagnement i lige grad er præget af fortræffelighed; så gør en god akkompagnetør større nytte i et orkester, end en middelmådig solospiller. Men kunsten at ledsage godt, lader sig ikke lære hverken for sig alene, eller blot i store orkestre. Dén, som vil være rigtig god til det, skal især akkompagnere mange dygtige folk: og uden at ærgre sig over det, indimellem tage imod påtaler; sådan vil han kunne håbe at få så meget desto større fordel ud af det. For en mester fødes ikke bare: én skal derimod altid lære af andre.

17.Kapitels 5.afsnit

Om kontraviolonisten især.

1.§

[Violonen er et instrument, som ikke er rigtig veldefineret. Der kunne i baroktiden være tænkt på nogle forskellige instrumenter. Men fælles er, at de var basinstrumenter større (i korpus) end celloen. Et 4-strenget, større instrument, stemt som celloen. Et 4-strenget, større instrument, stemt en heltone under celloen. En egentlig 6-strenget violone (som man ville kalde den i dag) med bånd og i enten A eller G, eller en helt stor Violono grosso i D evt. C, 6-strenget og også med bånd, for at nævne de vigtigste. Også en 7-strenget eller almindelig 6-strenget basgambe kunne komme på tale at benytte til at udføre en som violone betegnet basstemme. J.G.Walther nævner under Violone i sit musikleksikon fra 1732 alene det 6-strengede instrument i G. For en ordens skyld nævner jeg lige Bachs benævnelser og de mulige instrumenter for de dybeste strygere i Brandenburgkoncerterne: nr.1 med horn, oboer, fagot og mange strygere anfører en "Violono grosso", som derfor må opfattes som en dyb 16-fods violone, og da den i noderne forlanger det dybe C, må man forvente, at det er et instrument en kvint under den almindelige violone i G. I alle øvrige Brandenburgkoncerter kræves der "Violone", men det er dermed ikke nødvendigvis ment det samme instrument i alle øvrige koncerter. I de fleste koncerter har violonen noterede noder ned til samme dybe C, men hvis der - hvad der var naturligt- skal være forskel på en Violono grosso og en Violone, så må man formode, at dette C altså spilles i 8-fod - klingende hvor det er noteret i unison med celloen. I

5.Brandenburgkoncert er der passager, der viser, at Bach ikke lader instrumentet gå under D, mens celloen (som det spiller i unison? eller oktav? med fortsætter ned til Cis. Det kunne betyde, at det var en stor violone i D, men da instrumentet i C, blot en tone dybere, i 1.Brandenburgkoncert benævnes "grosso", så er det nok mere sandsynligt, at også dette instrument spiller i 8-fod i unison med celloen. En almindelig violone i A eller G kunne med lethed fortsætte ned på omtalte Cis, så sandsynligheden taler for, at der her er regnet med en 6-strenget gambe med D som dybeste streng. Endelig har 6.Brandenburgkoncert en slutvending i sidste sats, som går ned på det dybe B (altså en tone dybere end celloens løse C-streng). Hvis det skulle være 16-fod ville instrumentet altså være endnu dybere end Violono grosso, og da også dette instrument blot benævnes Violone, må der nok også her være tale om 8-fods-klang. Det kan derfor være den almindelige violone i A eller G, men det kunne også være den fransk-inspirerede Bas de Violon, som var 4-strenget og stemt en tone dybere end celloen. Q. anbefaler i § 3 og 4 som kontraviolone et 4-strenget, ikke 5- eller 6-strenget, instrument, med bånd, med bueføring som en cello (se §5) - ikke på gambevis - og sikkert spillet i 16-fod (? måske, se §6) - evt. i forskellig størrelse, men uden at nævne stemningen deraf. Det er jo desværre rent gæt: det kan være som en moderne kontrabasstemning fra E1 i kvarter eller den nævnte Bas de Violon i kvinter fra B, som ville have mulighed for at nå g1 (se §6!) Se i øvrigt speciallitteratur! O.a.]

Med den store violone går det som med bratschen. Den får af mange ikke den værdi og nødvendighed tillagt, som den dog, når den bliver spillet godt, fortjener i et stort orkester. Det kan være, at de fleste, som bliver brugt til dette instrument, ikke har det passende talent til at gøre sig på andre instrumenter, som kræver såvel færdighed som smag. Men alligevel er det dog en afgjort sag, at kontraviolonisten, selvom han måske ikke har brug for den fine smag i spillet, dog alligevel skal forstå harmoni og ikke må være en dårlig musiker. For han er sammen med cellisten ligesom ligevægten til at opretholde tempoet i et stort orkester, især i et orkester, hvor den ene ikke altid rigtigt kan se eller høre den anden.

2.§

Hertil kræves en særlig tydelighed i spillet; som dog de færreste besidder på dette instrument. Meget afhænger her af et godt instrument; men også meget af musikeren. Hvis instrumentet er altfor stort eller altfor kraftigt bestrenget; så lyder det utydeligt og kan ikke høres. Hvis musikeren ikke véd at omgåes buestrøget, sådan som instrumentet kræver det; så opstår den samme fejl.

3.§

Instrumentet i sig selv gør sig bedst, hvis det er af middel størrelse, og kun er bestrenget ikke med fem, men med fire strenge. For den femte streng blev nødt til, hvis den skulle have det rigtige forhold til de øvrige, at være svagere end den fjerde, og ville derfor give en meget tyndere tone fra sig end de andre. Men det ville være skadeligt, men ikke kun ved dette instrument; men også ved violoncellen og ved violinen, såfremt man ville bestrenge dem med fem strenge. Den såkaldte tyske violon med fra fem til seks strenge er altså med rette blevet afskaffet. Hvis det er nødvendigt med to kontravioloner i et orkester; så kan den anden være noget større end den første: og hvad den mister i tydelighed, erstatter den med gravitet.

4.§

En stor hindring for tydeligheden er det, hvis der ikke er bånd. Nogle anser det ganske vist for overflødigt, og endda for skadeligt. Men denne forkerte mening modbevises til fulde alene af så

mange dygtige folk, som med bånd rent og tydeligt frembringer alt muligt. Den uomgængelige nødvendighed, at der på dette instrument skal være bånd, hvis det skal lyde tydeligt, er ganske let at påvise. Man ved, at en kort og tynd streng, hvis den er spændt hårdt, gør vibrationen, eller svingningen, meget hurtigere og tættere, end en lang og tyk streng. Hvis man nu trykker en lang og tyk streng, som ikke kan spændes så hårdt som en kort, ned mod gribebrædtet; så slår strengen nedad mod gribebrædtet, fordi dens vibrationsomfang er større. Dette hæmmer ikke alene vibrationen, men bevirker, at strengen klinger med, og lader høre en ekstra tone, og at tonen altså bliver uklar og utydelig. Strengene ligger ganske vist i forvejen højere på violonen, på grund af stolen og sadlen, end på violoncellen; for at strengens tilbageslag ikke skal berøre gribebrædtet: men dette er bare ikke tilstrækkeligt, når strengene bliver trykket ned med fingrene. Men hvis der er bånd på gribebrædtet, så bliver denne forhindring ophævet. Strengene bliver så på grund af båndene holdt mere i højden og kan altså uhindret foretage deres vibrationer, og derfor give den naturlige tone fra sig, som ligger i instrumentet. Båndene giver også yderligere den fordel, at man kan gribe tonerne mere rent, end uden disse; og at tonerne, hvor man skal sætte en finger på for at spille dem, bibeholder en klang, som minder mere om de løse strenge. Hvis man herimod ville indvende, at båndene forhindrede subsemitonerne, som man så ikke kan differentiere [altså at skelne mellem dis og es, f.eks. O.a.]: så kan tjene til svar, at dette ikke er så skadeligt på kontraviolonen som på violoncellen, fordi man ikke bemærker forskellen, som er mellem tonerne med kryds og med b, i den rigtige ["äussersten"] dybde, som ved de højere toner på andre instrumenter. [Samtidig er dette jo rimeligt entydigt et bevis på, at Q. forestiller sig et oktaverende instrument (16 fod), som ikke spiller i unison med celloen, selvom han anbefaler et middelstort instrument. Og se også §6 med modsat resultat: spil i 8-fod! O.a.]

5.§

Buestrøget skal på dette instrument føres ca. seks fingerbredder nedenunder stolen og være meget kort, og, hvis der er tid til det, spiccato [løftet fra strengen]: sådan at de lange og tykke strenge kan foretage deres passende vibration. Det skal også for det meste gøres med den underste del, indtil midten af buen, og med et ryk, ikke saves frem og tilbage: bortset fra i aldeles sørgmodige stykker, hvor buen bliver brugt, ganske vist kort, men dog ikke med nogen heftighed. Spidsen af buen har i det hele taget, bortset fra til piano, liden virkning. Hvis en node skal markeres specielt; så skal det ske med buen [ført] baglæns, fra den venstre til den højre hånd: fordi buen på denne måde har mere kraft til at give et eftertryk. [Dette viser også, at Q. opfatter spillemåden som i overensstemmelse med violinfamiliens bueføring: overhåndsgreb og nedstrøg på betonet taktdel; ikke som gambefamiliens bueføring: underhåndsgreb og opstrøg på betonet taktdel. Se yderligere argument for den opfattelse kap.17, 7.afsnit, kap.59, hvor Q. ønsker 2 betonede toner i nedstrøg af både cellisten og violonespilleren .O.a.] Dog skal de ovenfor nævnte korte buestrøg, som kræves til tonens tydelighed, kun forståes ved noder, som kræver pragt og livlighed. Jeg undtager herfra [fra de korte noder. O.a.] de lange noder som halve og hele takter, som ofte blandes ind i hurtige stykker; om det så er et hovedtema eller sådanne noder, som kræver et særligt eftertryk; yderligere de sløjfede noder, som skal udtrykke enten en indsmigrende eller en sørgmodig affekt; og som kontraviolonisten skal udtrykke ligeså flydende og roligt som cellisten.

6.§

Violonespilleren skal gøre sig umage med en god og bekvem applikatur [fingersætning], eller fingerskiften, så han kan spille dét med, som går op i højden, sådan som cellisten, så han ikke

ødelægger de melodiske basser. Især unisoni, som skal spilles i lige netop dét leje, som det er komponeret i, på hvert instrument, og derfor også på kontraviolonen. Man skal derfor se på eksemplet ved 5.§ i afsnittet vdr. cellisten, tab.22, fig.53 og 54. Skulle en sådan basstemme endda være skrevet højere end violonisten kan komme op på med sit instrument; skønt det næppe vil gå højere end det énstregede G, som dog nogle dygtige violonespillere kan spille og bruge rent og tydeligt; så skal violonespilleren i en sådan situation hellere bare spille hele stedet en oktav dybere, end at skille melodien ad på klodset måde.[Dette énstregede G er altå g1 og er en oktav over den almindelige G-violones øverste af de 6 streng, men hvis Q. ønsker et 4-strenget instrument, som spiller i 16-fod, så kan man næppe forestille sig muligheden af at spille g1 - men spilles det hele som 16-fod, så spilles det altså også en oktav under og kan så godt være muligt! Er dette så et ønske om at violonen normalt spiller i 8` i unison-passager med celloen og kun 16`, hvis de ligger for højt? Hvor havde det dog været praktisk, hvis Q. havde anført instrumentets stemning!! O.a.]

7.§

Hvis der i en basstemme forekommer sådanne passager, som violonespilleren, på grund af stor hastighed, ikke ville være i stand til at spille tydeligt; så kan han spille den første, tredie eller sidste node af hver figur, om den så er to- eller tre-bjælket. Han skal blot hele tiden søge at rette sig efter hovednoderne, som udgør en basmelodi. Følgende eksempler kan give anvisning derpå; se tab.23, fig.1, 2 og 3. Men bortset fra den slags passager, som ikke er bekvemme for enhver, er violonespilleren nødt til at spille alt med. Hvis han af fire ottendedele, som kommer på samme tone, altid anslår den første og springer tre over, som nogle undertiden gør det, især da, når de skal akkompagnere et stykke, som de ikke selv har komponeret; så ved jeg ikke, hvordan han skal undgå at blive beskyldt for dovenskab eller ondskabsfuldhed.

8.§

I det hele taget skal kontraviolonistens foredrag være mere alvorligt end de øvrige bassers. De små fine forsiringer kræves ganske vist ikke af ham: til gengæld skal han bestandigt gøre sig umage for at give dét, som de andre spiller, eftertryk og vægt. Han skal udtrykke forte og piano til rette tid; passe nøje på tempoet; hverken ile eller tøve; foredrage sine noder fast, sikkert og tydeligt; passe på, at buen ikke kradser, hvilket især på dette instrument er en mislig omstændighed; og når han hører, at der bliver spillet snart alvorligt, snart spøgende, snart indsmigrende, snart sørgmodigt, snart lystigt eller frækt, eller hvordan det nu falder, skal han hele tiden gøre sit til at bidrage til, ikke ved af koldsindighed at forhindre den virkning, som man som helhed søger at frembringe. Hele tiden, især ved [instrumental]koncerter, skal han holde pauserne rigtigt, sådan at han, når ritornellerne sætter ind, kan falde ind på det rigtige tidspunkt i forte med eftertryk; og ikke, som nogen gør, først komme et par noder senere. Af meget af dét, der i øvrigt behandles i hele dette kapitel, såvel af specielt som i det hele taget, kan han drage nytte, hvilket dog pladsen ikke tillader at gentage.

17.Kapitels 6.afsnit

Om cembalisten især.

[Q. benytter ordet "Clavierist", som jo omfatter dén, der spiller flere forskellige tangentinstrumenter, bl.a. også det nye pianoforte, som Q. er begejstret for. Jeg benytter cembalist/cembalo som oversættelse til det generelle ord, med mindre andet er mere oplagt, og får derved lagt en form for tolkning ind, som Q ikke har. O.a.]

1.§
Ikke alle, som forstår generalbas, er også af den grund samtidig gode akkompagnatører. Det ene skal læres gennem regler; det andet ved erfaring og endelig gennem egen følsomhed.

2.§
Det er ikke min hensigt at indlade mig på det første: fordi der ikke mangler anvisning derpå. Men hvad det sidste angår, vil jeg, med de herrer cembalisters tilladelse, i al korthed minde om noget, fordi det hører til mit formål; men overlade det øvrige til enhver dygtig og erfaren klaverspiller til videre eftertanke.

3.§
Det er muligt, som ovenfor nævnt, at en, som forstår generalbassens videnskab helt i bund og grund, alligevel kan være en dårlig akkompagnetør. Generalbassen kræver, at stemmerne, som den spillende tilføjer over bassen, improviseret, og efter becifringernes anvisning, skal spilles efter reglerne, og som om de stod skrevet på papir. [Som sprogmand kan jeg ikke dy mig for at citere sætningens utrolige ophobning af verbformer: dass die Stimmen ... als wenn solche geschrieben stünden, gespielet werden müssen.!!!!O.a.] Kunsten at ledsage kræver ikke kun dette, men også ofte meget mere.

4.§
Den almene regel om generalbas er, at man altid spiller firstemmigt: men hvis man vil akkompagnere rigtig godt, har det ofte en bedre virkning, hvis man ikke binder sig så nøje til det; så man snarere undlader nogle stemmer, eller ligefrem fordobler bassen med den højre hånd en oktav højere. For ligeså lidt som en komponist til alle melodier kan eller skal sætte et tre-, fire- eller femstemmigt akkompagnement af instrumenter: lige så lidt tåler enhver melodi et bestandigt fuldstemmigt akkompagnement på cembaloet: hvorfor en akkompagnetør mere skal rette sig efter sagen i sig selv, end efter generalbassens almene regler.

5.§
Et stykke, som er ledsaget fuldstemmigt og med mange instrumenter, kræver også et fuldstemmigt og kraftigt akkompagnement. En koncert, der er besat med få instrumenter, forlanger, hvad dette angår, så nogen tilbageholden; især ved de koncerterende steder. Man skal så passe på, om disse steder kun ledsages med bassen alene, eller yderligere med de andre instrumenter; om den koncerterende stemme spiller svagt eller stærkt, i dybden eller højden; om den skal udføre sammenhængende og syngende eller springende noder eller passager; om passagerne bliver spillet roligt eller fyrigt; om disse er konsonerende eller om de, for at undvige til en fremmed toneart, er dissonerende; om bassen har en langsom eller hurtig bevægelse nedenunder; om bassens hurtige noder er komponeret trinvist eller springende; om de forekommer fire eller otte ad gangen på den samme tone; om der er blandet pauser, eller lange eller korte noder ind imellem hinanden, om stykket er en allegretto, allegro eller presto, hvorved det første, ved instrumentalmusik, skal spilles alvorligt, det andet livligt, men det tredie flygtigt og spøgende; eller om det er en adagio assai, grave, mesto, cantabile, arioso, andante, larghetto, siciliano, spirituoso osv., hvor hver af dem, ligesom i hovedstemmen, også i akkompagnementet kræver et specielt foredrag. Hvis der bliver taget rigtigt hensyn til sådan noget af hver enkelt: så har stykket også den ønskede virkning på tilhørerne.

6.§
I en trio skal cembalisten rette sig efter de instrumenter, som han skal ledsage; om de er svage eller kraftige; om der er en violoncel med cembaloet eller ej; om kompositionen er i galant stil eller gennemarbejdet ["gearbeitet", motivisk-kontrapunktisk. O.a.]; om cembaloet er kraftigt eller svagt, åbnet eller lukket; og om tilhørerne sidder nær ved eller langt fra. For cembaloet bruser og klinger ganske vist kraftigt, når man er tæt på, men på længere afstand høres det ikke så kraftigt som andre instrumenter. Hvis cembalisten har en violoncel ved siden af sig, kan han have brug for et vist mådehold i den højre hånd; især i en galant komposition, og endnu mere hvis en stemme holder pause, og den anden spiller alene: men med kraftige instrumenter, og hvis stykket er meget lagt an på harmonier ["harmoniös"] og gennemarbejdet, og også hvis begge stemmer spiller samtidig, så kan han gribe fulde akkorder.

7.§
Til en solo [solosonate med continuo.O.a.] kræves faktisk den største diskretion [hensyntagen til solisten. O.a.] eller beskedenhed: Og dér afhænger meget af den akkompagnerende, hvis solospilleren skal spille sit stykke afslappet, uden bekymringer og med tilfredshed; fordi cembalisten såvel kan indgyde solospilleren mod, som tage det fra ham. Hvis akkompagnetøren ikke er rigtig sikker i tempoet og lader sig forlede til at tøve enten ved et tempo rubato eller ved en forhaling ["Verziehen"] af forsiringerne, hvilket er smukt i spillet, eller til at løbe, hvis han i stedet for at overholde en pause forudgriber den følgende node [spiller den for tidligt]; så kan han ikke alene bringe solospilleren fra koncepterne, men han får også en mistro til at opstå mod ham, akkompagnetøren, og gør ham [solisten] bange for yderligere at spille med dristighed og frihed. På samme måde skal akkompagnetøren dadles, hvis han spiller med alt for meget bevægelse i højre hånd; eller hvis han med denne på forkerte steder spiller melodiøst eller arpeggio, eller ellers indføjer andet, som er i modsætning til hovedstemmen; eller hvis han ikke udtrykker piano og forte samtidig med solospilleren; men derimod spiller det hele uden affekt og i samme styrke.

8.§
Hvad der her er sagt om ledsagelse af instrumentalstykker, kan for størstedelens vedkommende også anvendes på ledsagelse af vokalstykker.

9.§
Det at spille kraftigt og svagt kan ganske vist ikke udtrykkes så aftagende og tiltagende på cembaloet ("auf dem Clavicymbal oder Flügel") som på intrumentet, som man kalder pianoforte, hvor strengene ikke bliver knipset med fjer, men anslåes med hamre: men alligevel afhænger meget ved cembaloet af måden, der bliver spillet på. Man kan derfor hjælpe ved i piano såvel ved moderation af anslaget som ved formindskelse af antallet af stemmer; og i forte ved kraftigere anslag og øgning af antallet af stemmer i begge hænder.

10.§
Forskellige noder, som kræver et eftertryk, skal akkompagnetøren forstå at anslå med større livlighed og styrke, og at adskille dem fra andre noder, som ikke forlange dette. Hertil hører de lange noder, som er iblandet hurtigere; og så de noder, hvormed en temaindsats sætter ind; og så især dissonanserne. De lange noder, hvor oktaven dybere også kan anslås, afbryder melodiens livlighed. Temaet kræver altid en styrkelse af tonen, for at gøre dets indtræden så meget tydeligere; og dissonanserne tjener egentlig som et middel til at skifte mellem de forskellige lidenskaber.

11.§

Der forekommer ganske vist ofte også andre lange noder i akkompagnementet, som egentlig ikke kræver noget særligt udtryk; men som kun ledsager melodien, eller skaber ro. De noder er der hér ikke tale om. Det drejer sig her mere om den slags noder, som afbryder en hurtig og heftig bevægelse, såvel med konsonanser som med dissonanser; men som bagefterstraks igen skifter med andre hurtigere noder. Yderligere hører hertil de noder, som i bassen afbryder hovedstemmens kadence for at lave en såkaldt skuffende kadence (inganno); også de noder, som forbereder til hovedkadencen; yderligere de noder, som forhøjes med en halv tone med et kryds eller et opløsningstegn, og som normalt har den forminskede kvint eller seksten ovenover; og så endelig dem, som sænkes med et b; sådan som det allerede er blevet forklaret i det forrige afsnit til cellisten. Ud fra dét, som her er anført, kan der findes yderligere andre lignende situationer: hvis blot man ser hvert stykke i sin sammenhæng og med rette opmærksomhed; og ikke undlader at huske på hensigten med musikken, som bestandigt skal opildne og derefter igen stille lidenskaberne.

12.§

Netop denne opildnen af de afvekslende lidenskaber, er også årsagen til, at dissonanserne i det hele taget skal anslås kraftigere end konsonanserne. Konsonanserne hensætter sindet i en fuldkommen ro og tilfredshed: dissonanserne derimod vækker en irritation i sindet. Sådan som nu en aldrig afbrudt fornøjelse, uanset hvilken slags det så måtte være, i den grad ville svække og udmatte vores evner for følelser, så fornøjelsen til slut ville ophøre med at være en fornøjelse: på samme måde ville også lutter konsonanser i en lang række efter hinanden, forårsage afsky og irritation for hørelsen, hvis ikke de nu og da blev blandet med grimme klange, som dissonanserne er. Jo mere nu en dissonans i spillet bliver gjort anderledes end de andre noder og mere hørbar, des mere angriber den hørelsen. Men jo mere irriterende dén ting er, som forstyrrer vores fornøjelse; des behageligere forekommer os fornøjelsen, som kommer bagefter. Jo skarpere dissonanserne forholder sig; des behageligere er deres opløsning. Uden denne blanding af velklang og det grimt klingende, ville der ikke i musikken være noget middel tilovers til øjeblikkeligt at opildne de forskellige lidenskaber og til øjeblikkeligt igen at stille dem.

13.§

Men ligesom irritationen ikke altid kan være af samme heftighed; således har også af dissonanserne nogle større, andre mindre virkning; og derfor skal nogle anslås kraftigere end andre. Nonen, nonen og kvarten, nonen og septimen, kvinten og kvarten [man kan forestille sig de nævnte intervaller i forhold til en bastone, f.eks. C. O.a.] er ikke så ømtålelige i forhold til øret som kvinten med den store sekst, den formindskede kvint [her skal nævnes at Q. bruger udtrykket "die falsche Quinte", som kunne betyde såvel den formindskede som den forstørrede kvint, men som oftest stod for den formindskede kvint. Se f.eks. Walters musiklexikon under Quinta falsa. O.a.] med den lille sekst, den formindskede kvint med den stor sekst, den lille septim med den lille eller store terts, den store septim, den formindskede ("mangelhafte") septim, septimen med sekunden og kvarten, den forstørrede sekst, den store sekund med kvarten, den lille sekund med kvarten, den store og den forstørrede sekund med den forstørrede kvart, den lille terts med den forstørrede kvart. De første kræver altså derfor på ingen måde det samme eftertryk i akkompagnementet som de sidste. Blandt disse sidste er der igen en forskel at gøre. Den lille sekund med kvarten, den store og den forstørrede sekund med den forstørrede kvart, den lille terts med den forstørrede kvart, den formindskede kvint med den store sekst, den formindskede septim, septimen med sekund og kvart

kræver endnu mere eftertryk end de øvrige; og skal derfor foredrages endnu kraftigere af akkompagnetøren ved hjælp af et stærkere anslag.

14.§

For at gøre sagen endnu tydligere vil jeg til de førnævnte dissonanser og til forskellen i deres udtryk, hvad angår moderation og forstærkning, tilføje et eksempel, se tab.24, fig.1; hvorudaf man tydeligt vil kunne se, at piano og forte er en af de nødvendigste ting ved udførelsen til at kunne udtrykke affekterne på passende vis. Man kan spille dette eksempel nogle gange igennem, sådan som det er betegnet med piano, pianissimo, mezzo forte, forte og fortissimo(*):

[Q.s fodnote er flyttet hertil, i stedet for efter §14:] (*) Hvor der står mezzo forte, skal man ikke forstå noden over m, men over f, fordi pladsen ikke tillader at skrive det anderledes, se anmærkningen til 19.§ i det følgende afsnit.

Derefter gentager man det i ensartet styrke af tonen; og lægger samtidig godt mærke til såvel forskellene på becifringen som til sin egen følelse. Jeg er sikker på, at hvis man blot først har vænnet sig en smule til, uden fordom, at akkompagnere på denne måde; når man har lært at forstå de forskellige virkninger af dissonanserne; hvis man holder nøje øje med temaernes gentagelser ["die Wiederholungen der Gedanken"], med de lange ["haltenden"] noder, som afbryder livligheden, med de skuffende kadencer, som ofte forekommer ved kadencerne, og med noderne, som fører til en fremmed toneart, og som forhøjes med kryds eller opløsningstegn, eller også fordybes med et b; jeg er sikker på, siger jeg, at man så meget let vil kunne gætte piano, mezzo forte, forte og fortissimo, uden at der er skrevet til. Jeg inddeler det ovenfor sagte således, dissonanserne, hvad angår deres virkning, og anslaget, som indrettes derefter, for større tydeligheds skyld, i tre klasser. DEN FØRSTE betegner jeg med MEZZO FORTE; DEN ANDEN med FORTE; og DEN TREDIE med FORTISSIMO. Til den første klasse MEZZO FORTE kan man regne:

Sekunden med kvarten [f.eks. akkorden C, d, f],

Kvinten med den store sekst [f.eks. C, g, a osv.],

Den store sekst med den lille terts,

Den lille septim med den lille terts,

Den store septim.

Til den anden klasse FORTE hører:

Sekunden med den forstørrede kvart,

Den formindskede kvint med den lille sekst.

Til den tredie klasse FORTISSIMO regner man:

Den forstørrede sekund med den forstørrede kvart,

Den lille terts med den forstørrede kvart,

Den formindskede kvint med den store sekst,

Den forstørrede sekst,

Den formindskede septim,

Den store septim med sekund og kvart.

Jeg har til dette eksempel valgt en adagio; for dette tempo er det bekvemmeste til nøjagtigt og tydeligt at udtrykke dissonansernes forskellighed. Jeg forudsætter samtidig, at man skal akkompagnere de konsonerende akkorder i adagioen til en solo, ikke med den yderste styrke, men i det hele taget mezzo piano, så man bevarer den fordel, at man, hvor det er nødvendigt, kan spille svagere og stærkere. Men hvis der nogle steder står piano eller pianissimo; så må man dér udtrykke de forekommende dissonanser i en forholdsmæssig styrke dertil; på en sådan måde, at ved pianissimo skal dissonanserne af tredie klasse kun have styrken af første klasse; og ved piano kun styrken af anden klasse: men de øvrige også modereres efter dette forhold: i modsat fald ville udtyndingen, hvis den fandt sted med alt for stor heftighed, vække mere irritation end fornøjelse for øret. Man vil ved denne måde at akkompagnere på, skabe en efterligning af menneskestemmen og af sådanne instrumenter, som har i deres magt at lade tonen vokse og udtynde. Men ved denne måde at akkompagnere på med cembaloet, skal ganske vist også en god vurderingsevne og en fin følelsesfornemmelse ["Empfindung der Seele"] gøre sig gældende. Den, som mangler disse to evner, han vil ikke kunne bringe det vidt: med mindre at han ved alvorlig anstrengelse og ved megen erfaring gør sig i stand dertil: fordi man ved flid kan skaffe sig erkendelse; og med erkendelse kan komme naturen til hjælp.

15.§

Det skal yderligere bemærkes, at hvis adskillige dissonanser af forskellig slags følger efter hinanden, og dissonanser opløses i dissonanser; så skal man også lade udtrykket vokse stadigt mere og tiltage ved forstærkning af tonen og forøgelse af stemmerne. Men at kvinten og kvarten, nonen og septimen, nonen og kvarten, og septimen, hvis den skifter mellem seksten og kvarten, eller hvis den står over en gennemgående node, ikke kræver noget særligt udtryk; det vil man ikke alene med lethed ["sattsam"] kunne erkende af de forekommende eksempler, men også, og dét endnu lettere, ved egen erfaring og følelse. For dissonanserne er, som ovenfor sagt, ikke alle af samme væsentlighed ("Erheblichkeit"): men de skal betragtes som salt og krydderi over maden; hvor tungen altid føler en større virkning ved den ene slags end ved den anden.

16.§

Men hvis dissonanserne skal gøre deres passende virkning, nemlig at de derpå følgende konsonanser lyder så meget mere behageligt og tiltalende; så skal de ikke kun anslås, sådan som det hidtil er blevet vist, den ene i forhold til den anden, alt efter hvad deres art kræver; men også i det hele taget stærkere end konsonanserne. Og sådan som enhver konsonerende akkord kan tages på tre måder; nemlig at enten oktaven eller tertsen eller kvinten eller seksten [det må være som sekstakkord! O.a.] ligger i overstemmen og hvergang har en anden virkning: så forholder det sig også på samme måde med de dissonerende akkorder. Man kan f.eks. forsøge det med den lille terts, den forstørrede kvart og sekst at anslå dem samtidig med grundtonen; og så tage den ene gang tertsen, den næste kvarten, og den tredie gang seksten i overstemmen; Eller man vender septimen om, som to af overstemmerne har imod hinanden, til sekunden; så vil man mærke, at de dissonerende klange, når de ligger tæt på hinanden, lyder meget hårdere, end hvis de ligger langt fra hinanden. Det afhænger derfor heri af akkompagnetørens vurderingsevne, at han véd at forskyde klangene sådan, som stykkets beskaffenhed hver gang kræver det.

17.§
På et cembalo med ét manual kan piano frembringes med et moderat anslag og ved formindskelse af stemmerne [altså færre stemmer.O.a.]; mezzo forte ved fordobling af oktaven i bassen; forte ved det samme, og hvis man yderligere i den venstre hånd tager nogle konsonanser med, som passer til akkorden; men fortissimo ved hurtige brydninger af akkorden nedefra og opefter gennem netop disse oktavfordoblinger og konsonanserne i venstre hånd, og ved et heftigere og kraftigere anslag. På et cembalo med to manualer har man yderligere den fordel, at man til pianissimo kan benytte det øverste manual. Men på et pianoforte kan man klare alt det nødvendige på den nemmeste måde; for dette instrument har fremfor alle, som man kalder klaverinstrumenter ("Clavier"), i største grad de nødvendige egenskaber i sig til det gode akkompagnement: det afhænger her blot af musikeren og hans vurdering. På et godt klavichord findes der ganske vist de samme muligheder i spillet, men ikke hvad angår virkningen; fordi fortissimo mangler.

18.§
Sådan som tonen på ethvert instrument kan frembringes på forskellig måde; sådan forholder det sig også på lignende vis med cembaloet; uagtet at man skulle tro, at det ved dette instrument ikke afhang af musikeren, men kun af instrumentet alene. Alligevel viser erfaringen, at hvis instrumentet bliver spillet af snart den ene, snart den anden, så bliver tonen bedre hos den ene end hos den anden. Årsagen må derfor afhænge af anslaget, som hver har forskelligt: om dette, ved hver finger, sker med samme styrke og eftertryk og med den rette vægt; om man lader strengen få den passende tid, så den uhindret kan foretage sin svingning; eller om man trykker fingrene ned med alt for stor slaphed, og ikke med et knips ["einen Schneller", en hurtig bevægelse. O.a], giver den en vis styrke, så strengene kan blive sat i en længere vedvarende sitren, så tonen kan holde længere tid; for, så vidt som det er muligt, at undgå den fejl, som dette instrument har fra naturen, at tonerne ikke, som på andre instrumenter, binder sig til hinanden. Det afhænger også meget af, om man støder kraftigere med den ene finger end med den anden. Dette kan være en følge af, at man har vænnet sig til at bøje nogle fingre indad, men at strække andre ligeud: hvilket ikke kun medfører en uens styrke i spillet; men også er hindrende for at foredrage hurtige passager rundt, tydeligt og behageligt. Sådan som det hos mange, hvis han skal foretage et løb trinvist over flere noder, kun lyder som om han snubler hen over noderne. Men vænner man sig helt fra begyndelsen af til at bøje alle fingre indad, den ene så meget som den anden, så begår man ikke så let denne fejl. Men man skal ved udførelsen af løbende noder ikke løfte fingrene straks igen, men snarere trække fingerspidserne hen mod den forreste del af tasten, tilbage mod sig selv, indtil de glider væk fra tasten. På denne måde bliver de løbende passager udført tydeligst. Jeg henviser her til eksemplet fra en af de allestørste klaverspillere, som udøvede det og lærte det sådan. [nemlig J.S.Bach! O.a.]

19.§
Hvis hovedstemmen i en adagio sommetider spiller forudholdsnoder foran tertsen og seksten, hvor dén foran tertsen bliver til en kvart, og dén foran seksten bliver til en septim, se tab.23, fig.4; så lyder det ikke godt, hvis man til forslaget, som giver kvarten, samtidig anslår tertsen, og til dén, som giver septimen, samtidig anslår seksten. Akkompagnatøren gør altså bedst i, hvis han kun anslår dét, som ellers hører til akkorden; men først lader tertsen eller seksten høre ved opløsningen af forslaget: ellers opstår derved sådanne dissonanser, som hverken får forberedelse eller opløsning, og derfor forekommer meget ubehagelige for øret. Ved forslagene, som tages nedefra, hvis nonen foran den i højden liggende terts bliver forudholdt, lyder den samtidig med forslaget angivne terts

på cembaloet ikke så dårligt: hvis bare tertsen, som hører til hovednodens akkord, ikke tages over, men under hovedstemmen; for denne bliver derved i stedet for en sekund til en septim til forslaget nedefra. [Hvis bassen har et C, hovedstemmen et forslag på d2 til e2, så kan continuostemmen spille e1 med, samtidig med d2, med en septim mellem e1 og d2. O.a.]

20.§

Enhver cembalospiller, som forstår tonernes forhold, vil også være bekendt med, at subsemitonerne er et komma forskellige, som: D med kryds, og E med b osv.; og derfor, da der mangler brudte taster på dette instrument [altså overtangenter, delt i to, så den første er f.eks. dis, den anden es], er årsag til en ulighed i stemningen overfor de andre instrumenter, som griber disse toner rent i forhold til hinanden: såvidt som de spiller cembaloet i enklang med et af de sidstnævnte instrumenter. Da nu disse toner nu ikke altid kan undgåes; især i de tonearter, hvor der forekommer mange b-er og krydser: så gør akkompagnetøren vel i, så vidt det er muligt, at søge at gemme disse enten i den mindterste eller underste stemme; eller, hvis en af disse udgør den lille terts, helt at udelade den. For når især de små tertser i øverste oktav bliver anslået sammen med hovedstemmen i enklang klinger de meget dårligt og ufuldkomment. Ved disse små tertser tænker jeg især på C, D og E i den to-stregede oktav, når der står et b foran; eller kortere sagt, Ces, Des og Es. Men hertil hører også det enstregede G og A og det tostregede D og E, hvis der står et kryds foran, for hvis disse sidste udgør store tertser, så er de for meget oversvævende og er altså for høje. Det er sandt, at man ikke kan bemærke denne forskel så tydeligt, hvis man enten spiller alene på cembaloet, eller hvis dette akkompagnerer til et stort orkester: men hvis ovennævnte toner berører et andet instrument i enklang, så lader de forskellen imellem dem høre mere end godt er, fordi de andre instrumenter angiver disse tone i deres rigtige forhold, hvorimod de på cembaloet er tempererede: og at det altså er bedre helt at undgå dem, end at genere øret. Men dén som i hvert tilfælde ikke bryder sig om at undlade dem, han skal tage disse ovennævnte små og store tertser, sådan som jeg har nævnt det for de andre subsemitoner, i det mindste i dybden, hvor øret snarest kan udholde dem. Enklangen har i det hele taget ikke så god en virkning til et instrument som til en sangstemme. Desuden er urenheden i dybden heller ikke så mærkbar for øret som i højden. Den, der vil overbevise sig om det, han skal på det ene manual på cembaloet stemme en oktav under- eller oversvævende; derefter stemmer han på det andet manual en streng fra den høje tone helt rent med den dybe. Man prøver derefter [at lytte til] den forstemte enklang og at høre, om ikke denne generer øret mere, end den forstemte oktav.

> [Hele dette afsnit efterlader jo så spørgsmålet om, hvordan Q. forestillede sig cembaloet stemt. Det er i hvert tilfælde givet, at det ikke skulle stemmes ligesvævende, for i så fald ville der ikke være grund til at nævne specielle toner som problematiske. Det er jo også tydeligt, at han forestiller sig, at sangere og strygere spiller med rene intervaller, og uden tvivl blæsere ligeledes efter bedste evne. Det vil i øvrigt betyde, at musikere ikke skal prøve at sidde med en elektronisk tuner og lære at spille "rent" i en skala med Valotti, f.eks., men skal "bare" lære at spille "rent", hvilket først og fremmest vil sige at spille de relevante tertser rent i den pågældende toneart , og forsøge at holde de kromatiske halvtonetrin små og de diatoniske halvtonetrin lidt større (eller eksemplificeret: spille dis nedad mod d, spille es opad mod e, så dis derved bliver et komme lavere end es) - så er det cembalistens problem, hvad der skal gøres ved det, hvis en dis-tangent er stemt som es o.lg. Jeg tager i disse kommentarer eksempel i de store tertser. Hvis man - som man givet også i praksis i

stemning har gjort - tager udgangspunkt i renaissancens og den tidlige baroks 1/4-middeltonestemning ("Mitteltönig", "meantone"), så havde den 8 rene tertser (386 cent) og 4 urene (427 cent). Ønsket var så i senbarokken at opnå flere harmonisk muligheder ved at ændre de 4 urene så de blev mere rene, men jo nødvendigvis på bekostning af de 8, som altså til gengæld måtte blive lidt mere falske. En ren stor terts er på 386,3 cent (og en cent er 1/100 af et ligesvævende halvtonetrin, hvilket giver 1200 cent på en oktav. Et godt udgangspunkt for talberegningerne, da det hele jo nødvendigt må udspille sig indenfor en ren oktav!). Det er den afstand, som hver af de 8 store rene tertser har i middeltonestemning. Til gengæld er de falske tertser i middeltonestemning på ret ildelydende 427 cent. De ligesvævende er alle på 400 cent, hvad der også giver en hørbar svævning på et cembalo. Med de toner, som Q. nævner som problematiske som store tertser (gis, ais, dis, eis, altså de store tertser på e, fis, h, cis), rammer han ned i de tre af de fire falske (for E-dur har faktisk normalt en ren terts i 1/4-middeltonestemning! Til gengæld nævner han ikke As-dur, hvor as-c også er på 427 cent. Men han regner nok med en tempereret stemning, hvor As-dur er fin, E-dur falsk? Det er blot en korrektion af as/gis - dette bestyrkes af, at Georg Andreas Sorge i 1744 siger, at As-dur bliver brugt ofte, men E-dur slet ikke! En påstand, som jeg i øvrigt synes er lidt tvivlsom, men det burde Sorge selvfølgelig vide bedre end jeg, som er på 271 års afstand!). Hvis man ser på én af de i dag meget hyppigt benyttede tempererede stemninger, nemlig Valotti, så ligger hans "rene" tertser på 392-400 cent, de større på 404-408 cent, og disse sidste er tertserne på e, gis, cis, fis og h. En stemning, jeg holder meget af, er f.eks. Neidhardts "Kleine Stadt", som har tertser fra 394-400 og de større på 402-404 cent. Men meget sandsynligt er det, at den stemning, som Quantz har brugt, har været Silbermanns, som lå på 392 for 8 tertser og 416 for de 4 øvrige. Når det er sandsynligt, skyldes det, at den var velkendt, at Frederik den Store havde flere instrumenter af Silbermann, og at den var en modifikation af middeltonestemningen, som undgik de ekstremt store tertser. Den har i øvrigt den fordel, at de halve toner konsekvent skifter mellem 86 cent og 110 cent afhængigt af, om det er kromatiske eller diatoniske halvtonetrin, mens f.eks. Valottis (som jo i øvrigt, selvom den stammer fra 1728, slet ikke blev udgivet før 1779) skifter mellem værdier på 90, 94, 98, 102, 104, 106 og 110 cent for de halve toner. Hvis man benytter Silbermanns stemning (med korrektion så As/Gis bliver renere i forhold til C end til E), så passer det også med beskrivelsen, som Q. giver af, hvor de problematiske toner ligger - bedre end det vil passe med de øvrige veltempererede stemninger, som ellers var velkendte i 1752, f.eks. Werkmeister III og Neidhardts forskellige stemninger (omtalte Sorge gik i øvrigt ind for ligesvævende stemning). I øvrigt vil jeg benytte lejligheden til at advare mod en stemning kaldet Bach (Lehman) - det er et mærkeligt påfund af Bradley Lehman, som hævder, at Bachs udsmyknings-kruseduller øverst på manuskriptet til 1.del af Wohltemperiertes Clavier skal drejes på hovedet og tolkes, så de forskellige størrelse cirkler skal betyde forskellige størrelser intervaller ved stemning. Der er flere forskellige problemer i den tolkning: 1.Resultatet er ikke godt: e-gis er på 406 cent, men derved større end både h-, fis-, cis- og gis-treklangene! 2.Til trods for at Bach skriver et forord til værket på samme side, nævner han ikke med ét ord noget om stemning - andet end "wohltemperiert" (som Bach staver "wohltemperirt") 3. Det lyder usandsynligt, at nogen som helst i Bachs samtid havde fundet på at tolke udsmykningen som en anvisning på stemningsmåden, og med mindre der kan fremdrages andre samtidige lignende måder at eksemplificere det på, er jeg overbevist om, at det er rent sludder! I øvrigt anbefalede nogle i samtiden (bl.a. Telemann),

at sangere og strygere, som kunne intonere frit, opfattede deres intonation som en 55-inddeling i kommaer af oktaven, idet f.eks. intervallerne C-Cis, Cis-D f.eks.var 4 kommaer + 5 kommaer, D-Es, Es-E dertil 5 kommaer og 4 kommaer osv., i alt 7 gange 5 kommaer + 5 gange 4 kommaer = 55 kommaer. Det hele afhængende af tonearternes brug af fortegn. O.a.]

21.§

Det har i lange tider været en regel, at man ved generalbasspil ikke fjerner hænderne alt for meget fra hinanden, og altså ikke spiller alt for højt med den højre. Denne regel er fornuftig og god; hvis bare den altid blev efterfulgt. For det gør sig langt bedre, hvis de ledsagende stemmer på cembaloet tages under hovedstemmen, end hvis sådanne tages med overstemmen, eller endda over denne. Hvis de gamle [i gamle dage] ville have akkompagnementet en oktav højere; så satte de [i becifringen] i stedet for tertsen, kvarten, kvinten osv. decimen, undecimen, duodecimen osv. over bassen [i dag anbringes becifringen i øvrigt normalt under basnoderne, ikke over. O.a.] Men da der ikke skal laves en sådan forskel mellem cifre, som mellem sekund og none [becifringen lægges i princippet uafhængigt af oktav-angivelsen. O.a.]; så kan sådan noget heller ikke ganske og aldeles være sket uden årsag. Af ovennævnte årsager kan man ikke ledsage en cellist, hvis han skal spille solo, på samme måde som en violinist. Ved den første skal man spille det hele i dybden med højre hånd; og hvis bassen af uvidenhed fra komponistens side måske er sat for højt og går over hovedstemmen; så kan man ligeledes spille denne en oktav dybere: så kvinterne ikke bliver til kvarter. Ved akkompagnement til en violin, som har et stort omfang, skal akkompagnetøren passe på, om violinisten har meget at spille i den yderste dybde, eller om han skal spille meget højt oppe: så han hverken går ovenover dybden eller er for langt væk fra den yderste højde.

22.§

Hvis bassen i langsomme stykker skal gentage nogle noder på den samme tone, som er becifret med 56765

34543

eller lignende, hvor hovedstemmen formodentlig har de øverste cifre i sin melodi: så lyder det rigtig godt, hvis akkompagnetøren spiller de øverste toner i dybden, og således forvandler tertserne, som de to stemmer spiller mod hinanden, til sekster.[Det er cembaloets højrehåndsmelodi, som så forløber i sekster i stedet for i tertser. O.a.] Det vil ikke kun lyde mere harmonisk, men også lyde mere som en trio end som en solo. Men hvis han kun vil spille de underste cifre og helt undlade dem, som hovedstemmen har; så er det endnu bedre. Hvis han lægger mærke til sådan noget ved alle den slags lejligheder og gør andenstemmen til den øverste i akkompagnementet, og den øverste til den underste; så bliver hovedstemmen aldrig fordunklet: og solospilleren får derved den frihed, som han skal have. Men sker der det modsatte, så kommer det til at virke som om akkompagnetøren ville spille stykket i unison med solospilleren.

23.§

Akkompagnetøren må i en adagio med sin højre hånd hverken spille arpeggio eller melodiøst: det skulle da være, hvis solospilleren har lange nodeværdier eller pauser. Han må ikke lade de akkompagnerende stemmer stikke frem foran bassen. I en adagio i almindelig lige takt kan han anslå med højre hånd for hver ottendedel. Men i en arioso, hvis bassen skal lave hurtigere bevægelser, om de så består af ottendedele, sekstendedele eller trioler af begge slags noder, så lyder det ikke så godt, hvis han anslår med højre hånd til hver node, [ikke så godt] som hvis han ved

todelte noder ("bei gleichen Noten") lader én, ved trioler to, springe over: hvis ikke der over gennegangsnoderne står egne becifringer.

24.§

Hvis en sanger eller solospiller i en adagio lader en lang node vokse og igen aftage [messa di voce. O.a.], og bassen nedenunder denne skal spille en bevægelse af forskellige noder: så er det godt, hvis akkompagnetøren, efter hovedstemmens måde at gøre det på, ligeledes node for node anslår kraftigere og igen svagere.

25.§

Hvis hovedstemmen i en adagio skal udtrykke noget særligt med et par hurtige, punkterede noder, og bassen skal imitere dette med samme slags noder; så skal akkompagnetøren anslå disse, om de så er konsonanser eller dissonanser, fuldstemmigt og stolt ("erhaben"). Men hvis hovedstemmen er en sørgmodig eller indsmigrende melodi; så skal akkompagnetøren moderere anslaget, formindske antallet af stemmer, og således i alle situationer indrette sig efter hovedstemmen og med denne tage alle lidenskaber til sig, lige så godt, som hvis han selv spillede solo. Hvis komponisten uheldigvis kun har udtrykt liden eller slet ingen affekt: så kan akkompagnetøren alligevel skiftevis fremhæve nogle noder, efter eget forgodtbefindende, ved et stærkere anslag, og så igen moderere de følgende. Dette lader sig bedst bruge ved en lighed eller gentagelse af melodierne ("der Gedanken"); det kan ske i samme toneart, eller i én, hvortil der er moduleret ("in der Versetzung", [en egentlig modulation behøver ikke have fundet sted, blot f.eks. en gentagelse fra kvinten f.eks.]), eller, som tidligere sagt, hvis der forekommer dissonanser.

26.§

Imitationer, som består af løbende eller melodiøse forløb, virker bedre, hvis de bliver spillet med i den højre hånd i den højere oktav, end hvis man akkompagnerer dem fuldstemmigt. På lignende vis kan man gøre det med unisone passager.

27.§

Hvis bassen forlader sit ordinære leje og har noget at spille i tenorlejet, hvilket ofte forekommer i vokalmusik; så skal højre hånd akkompagnere med få stemmer og ganske tæt ved venstrehånden: så det følgende, i baslejet, kan udtrykkes med så meget des større pragt.

28.§

Såfremt der i et meget langsomt stykke forekommer bindinger i bassen, som ofte er becifret med sekund, kvart og sekst [altså en sekundakkord. O.a.]; og akkompagnetøren ikke har nogen violoncel eller andre basinstrumenter ved siden af sig; så kan han, uden ulempe for generalbasreglerne, anslå de bundne noder sammen med de dertil hørende dissonanser: fordi cembaloets tone hurtigt forsvinder; og fordi dissonanserne uden grundtonen for øret forvandler sig til konsonanser; og hvorfor derfor den søgte virkning går tabt. Hvis flere hele takter er bundet til én tone; så kan ligeledes hver af dem anslåes for sig.

29.§

Hvis solospillere ikke fra starten har fået fat i tempoet, sådan som han burde; så må akkompagnetøren ikke hindre ham i at ændre det, som han ønsker.

30.§
For ikke at forrykke tempoet, især i meget langsomme satser, skal cembalisten passe på, at han ikke løfter de to hænder for højt eller for uens; og at han ikke anslår akompagnerende noder som fjerdedele og ottendedele for kort, og trækker hænderne for hurtigt væk fra tastaturet. For hvis han holder hænderne længere tid oppe i luften, end nede på tastaturet; så taber han fordelen ved rigtigt at kunne vurdere den tid, som hver node skal have. Men laver han en ensartet bevægelse med hænderne, så han holder dem ligeså længe i luften, som han lader dem ligge på tastaturet; så inddeles ved fjerdedelene, ottendedelene, og ved ottendedelene, sekstededelene rigtigt og uden eftertænksomhed af sig selv: derved får noderne også en flydende klang, og instrumentet bliver behageligere. Hvorimod, hvis dette ikke bliver taget i betragtning, strengene, ved det hurtige tilbagefald af plektrene, bliver for tidligt forhindret i den nødvendige svingning: og på denne måde således at den naturlige tone, som ligger i dette instrument, kan komme frem, som den bør. For slet ikke at nævne, at der i modsat fald ikke ville være nogen forskel mellem staccato og andre noder. Men ved et sostenuto skal fingrene blive liggende helt til næste node.

31.§
Hvis begge stemmer holder pause ved et afsnit i en adagio, og overstemmen skal begynde alene med en optakt til takten, og den følgende node på nedslaget står en kvart, kvint, sekst eller septim højere, hvor solospilleren så har frihed til at anbringe en vilkårlig forsiring: så skal akkompagnetøren, hvis første node i sådanne situationer sædvanligvis først begynder igen på nedslaget, vente så længe med denne, til overstemmen berører noden på nedslaget; og må ikke ile i tempoet, fordi sådan noget i den slags situationer, ikke tages helt præcist ("nach der Strenge"). Men hvis hovedstemmen har overbundne noder, eller ellers udholdte noder, men bassen bevægelser nedenunder: så skal akkompagnetøren overholde tempoet strengt; og skal her ikke bøje af ("findet hierbey kein Nachgeben statt"): fordi solospilleren er forpligtet til at indrette sig med forsiringerne efter bassen.

32.§
Hvad der hidtil er sagt, angår i hovedsagen adagioen. Hvis man nu i hurtige stykker ganske vist ikke kan sørge for alt så præcist ("nicht alles nach der Strenge"), som det kræves i adagio: så kan dog det meste af dét, der angår at følge solisten ("zu der Discretion") og vedrørende udtrykket, også anvendes i allegro. Men i hovedsagen kommer det i en allegro an på: at akkompagnetøren holder tempoet meget præcist og hverken slæber eller løber; at han besidder færdighed i venstre hånd til at spille alt tydeligt og præcist ("rein"): hvor intrumentalmusikken i det hele taget har større evne dertil end vokalmusikken: fordi der ikke kan kræves så meget hurtighed ("Fertigkeit") og glød ved vokalmusik, som ved instrumentalmusik; at han, hvis der forekommer mange ottendedele på én tone, anslår dem alle med venstre hånd; men ikke, som nogen af utidig bekvemmelighed undertiden gør, især i vokalmusik, slår én an, og springer tre eller måske endda syv over; at han spiller afslappet og tilbageholdende ("gelassen und bescheiden") med højre hånd; at han hverken spiller alt for fuldstemmigt eller spiller med på hovedstemmen; at han ikke løfter hænderne for højt op efter korte pauser: for herved kan tempoet nemt blive forrykket; hvorfor han med højre hånd kan anslå akkorden til den efterfølgende node, i stedet for til den forudgående korte pause (*)

(*) Dette gælder kun for noder, som er akkompagnerende. Men hvis temaet i en fuga eller en anden imitation begynder på taktslaget, så ville dette blive forplumret, hvis man havde tænkt sig at anslå den følgende akkord over den forudgående pause. Under sådanne omstændigheder gør det sig

bedre, hvis man fordobler temaet med højre hånd en oktav højere; end hvis man akkompagnerer det fuldstemmigt;

at han ikke spiller nogle så hurtige figurer, hvorved han kan blive forledt til at tabe tempo og solisten bliver forstyrret ("verhindert") i sit tempo; at han ikke overlæsser hovednoderne med mange stemmer; at han spiller piano og forte til rette tid; at han spiller basnoderne i deres rette leje og intervallerne sådan, som de er komponeret; heller ikke føjer noget ekstra til dem; og at han endelig, hvad angår kraftigt og svagt, retter sig efter hovedstemmens styrke. Hvis det er en fløjte, så skal han, hvis denne spiller i det dybe leje, især i mol, moderere akkompagnementet overordentligt.

33.§
Ved et recitativ, som bliver sunget udenad, letter det det meget for sangeren, hvis akkompagnetøren spiller de første toner ved hvert indsnit inden, og så at sige lægger ham dem i munden; idet han først anslår akkorden med en hurtig brudt akkord, dog sådan, at sangerens første node, såvidt det er muligt, ligger i den øverste stemme; og lige efter anslår enkeltvis et par af de næste intervaller, som forekommer i sangstem-men; se tab.23, fig.5. Det kommer meget belejligt for sangeren, såvel for hukommelsen som for intonationen. Hvad der i øvrigt kan nævnes til recitativet, og til akkompagnementet i det hele taget, vil blive vist mere omfattende i det følgende afsnit.

17.Kapitels 7.afsnit

Om de pligter, som alle akkompagnerende musikere skal iagttage.

1.§
Hvis et orkester skal have en god virkning: så er det ikke kun nødvendigt, at alle dets medlemmer er forsynet med gode og rene instrumenter; men de må også vide, hvordan de stemmer disse rigtigt og enslydende.

2.§
Det kunne anses for overflødigt, når jeg minder om noget, hvad angår stemningen af strygeinstrumenter: for hvad skulle synes at være lettere, end at stemme et instrument, som er forsynet med 4 strenge, rent i kvinter? da gehøret helt naturligt snarere lærer at høre kvintens interval end de øvrige. Men alligevel lærer erfaringen, at, selvom nogle erfarne violinister eller andre instrumentalister forholder sig til deres pligt i disse sager; dog størstedelen, enten af uvidenhed eller skødesløshed, handler imod: således at, hvis man i et stort orkester ville undersøge instrumenterne enkeltvis, ville finde, at ikke kun næsten hvert instrument var stemt urent i sig selv, men ofte også at hverken to eller tre ville stemme med hinanden indbyrdes: hvilket vil være en stor hindring for, at musikken overhovedet tager sig godt ud ("an der guten Ausnahme der Musik").

3.§
Den, der forlanger bevis derfor, han skal forestille sig en dygtig cembalist, hvis han spiller på et forstemt instrument; og lægge mærke til, om ikke stemningens urenhed vil genere ens musikalske gehør mere, end hans gode spillemåde vil vække fornøjelse. Hvis nu dette sker ved ét eneste instrument, hvor fordoblingen af tonerne består af to enklange og højst to oktaver; hvilken slet virkning må det så ikke have ved et stort orkester ("bei einer zahlreichen Musik"), hvor enklangen fordobles så mange gange, hvis instrumenterne ikke stemmer overens med hinanden. Ganske vist er

det sandt, at hver af strygerne spiller sit instrument efter gehør, og kan sætte fingrene højere eller lavere, som det passer ham; men den urene stemning bliver dog af og til afsløret af de løse strenge på ethvert instrument, som man ikke altid kan undgå, især de dybeste [strenge]. Desuden må man formode, at dén, som så letsindigt vænner sig til sjældent at stemme sit instrument rigtig rent, heller ikke vil være i stand til at spille det rigtig rent: fordi én dårligdom altid udspringer af en anden. Hvis en violinist var dygtig nok til at spille alt ved at flytte hænderne uden at berøre de løse strenge: så kan han dog ikke undgå at gribe kvintspringene med én finger. Hvis nu strengene i sig selv ikke stemmer rent: så bliver disse kvintspring, i hurtige stykker, ved med ligeledes at være falske.

4.§
For at stemme violinen rigtigt rent, mener jeg derfor, at det ikke ville være dårligt, hvis man retter sig efter den regel, som skal iagttages ved stemning af cembaloet, nemlig: når man stemmer kvinterne, ikke, som det sker, stemmer dem helt rent, for slet ikke at tale om oversvævende, men derimod snarere undersvævende: for at de løse strenge alle kan stemme med cembaloet. For såfremt man vil stemme alle kvinterne skarpt og rent: så følger af naturlige grunde, at kun én er enslydende med cembaloet. Men hvis man stemmer A-et rent med cembaloet og lader E-et til A-et være lidt for lavt, men lader D til A og G til D være lidt for høje: så vil begge instrumenter stemme med hinanden. [For at sammenligne med en hyppigt brugt stemning i dag til barokmusikopførelser, nemlig Valotti, så er cembaloets afvigelse fra ligesvævende stemning flg.: a1 0 cent, d1 +2, g +4, e2 -2. Og til violinens rene kvinter vil forskellen fra violinen og op til cembaloet f.eks.udgøre: a1 0 cent, d1 4 cent og g 7.8 cent O.a.]. Dog vil jeg ikke anføre denne mening som en regel, men blot have videregivet den til nærmere eftertanke.

5.§
Blæseinstrumenterne kan i varmt vejr stemme en smule dybere end violinerne; fordi de under spillet stiger: hvorimod strengeinstrumenterne p.gr.a. varmen bliver dybere.

6.§
Den tone, som orkestrene plejer at stemme efter, har altid været meget forskellig, afhængig af stedets og tidens beskaffenhed. Den ubehagelige kor-tone har hersket i Tyskland i nogle århundreder, hvilket de gamle orgler beviser til fulde. Man har [i gamle dage.O.a.] også indrettet de øvrige instrumenter derefter, som f.eks.: violiner, violoner ("Bassgeigen"), basuner, blokfløjter, skalmejer, pommere, trompeter, klarinetter osv. Men efter at franskmændene med deres behagelige dybere tone har forvandlet den tyske tværfløjte til traversfløjten, skalmejen til oboen og pommeren til fagotten [dulzianen anses normalt for at være fagottens forløber. O.a.]; er man i Tyskland også begyndt at udskifte den høje kor-tone med kammertonen: sådan som også nogle af de berømteste nye orgler beviser. Den venetianske tone er på nuværende tidspunkt egentlig den højeste og næsten magen til vores gamle kor-tone. Den romerske tone var for nogle og tyve år siden dyb og og magen til pariser-tonen. Men nu begynder man at gøre pariser-tonen næsten magen til den venetianske. [Hvis man skal sætte tilnærmelsesvis tonehøjde på disse mange stemmetoner, kan man som sammenligning sætte et nutids-a1 til 440 (selvom mange professionelle ynder at sætte den højere i dag!). I så fald var den høje kor-tone ca.b1- h1, den venetianske tone ca.a1, den almindelige tyske kammertone (som først nævnes i næste §) gis1 (415), den dybe franske g1 (392). O.a.]

7.§
Det er meget skadeligt for musikken med de forskelligheder i tonen, man stemmer efter. I vokalmusikken er den årsag til, at sangerne dårligt kan benytte de arier, som er skrevet til dem et sted, hvor stemningen er høj, et andet sted, hvor man stemmer dybt, og omvendt, arierne, som er indrettet til en dyb stemning, et sted, hvor stemningen er høj. Det var derfor meget ønskværdigt, at der alle steder kunne indføres ens tone i stemningen. Det kan ikke benægtes, at den høje tone er mere gennemtrængende end den dybe: men den er derimod på ingen måde så behagelig, rørende og prægtig. Jeg vil ikke lige tage parti for den helt dybe franske kammertone; selvom den er den mest fordelagtige for traversfløjten, oboen, fagotten og nogle andre instrumenter: men jeg kan heller ikke billige den helt høje venetianske tone; fordi blæseinstrumenterne i denne lyder alt for ubehageligt. Jeg anser derfor den tyske såkaldte a-kammertone, som er en lille terts dybere end den gamle kor-tone, for den bedste. For denne er hverken for dyb eller for høj, men tværtimod midtvejs mellem den franske og den venetianske: og i denne kan såvel strengeinstrumenterne som blæseinstrumenterne gøre deres passende virkning. Den helt høje tone ville medføre, at, selvom instrumenterne så ud på samme måde, dog sluttelig traversfløjten igen ville blive til en tværfløjte, oboen igen til en skalmeje, violinen til en violin piccolo [som dog anses for at være en terts eller kvart højere end normalviolinen O.a.] og fagotten igen til en pommer. Blæseinstrumenterne, som jo er en så særlig pryd for et orkester, ville lide mest under dette. Egentlig har de den dybe kammertone at takke for deres eksistens. Hvis nu først og fremmest oboen og fagotten, som er lavet til den dybe tone, skal tvinges i vejret gennem forkortelse af rørene og S-erne [det S-formede anblæsningsrør, hvorpå fagottens dobbeltrørblad sættes. O.a.]; så bliver de gennem denne forkortelse helt igennem falske. Oktaverne går hver sin vej, og den underste tone i en oktav bliver dybere, men den øverste højere: sådan som i modsat fald ved altfor stor udtrækning af røret og forlængelse af S-et, hvor oktaverne går mod hinanden, og den underste tone bliver højere, men den øverste dybere. Det forholder sig hermed ligesom med fløjten, hvis man trykker dennes prop enten altfor langt ind eller trækker den altfor langt ud. For i første situation går oktaverne fra hinanden på ovennævnte vis: i den anden imod hinanden. Man kunne ganske vist udfærdige mindre og smallere instrumenter til fordel for den højere tone: men de fleste instrumentbyggere arbejder efter deres én gang antagede modeller, som er indrettet efter den dybe tone; og de færreste ville være i stand til at smalne (tilspidse) ("verjüngen") mensuren efter de passende forhold, så instrumentet ganske vist blev højt, men også beholdt sin renhed. Hvis det endelig lykkedes én og anden, så ville dog spørgsmålet være, om de ovenfor nævnte instrumenter, hvis de er indrettet til den høje tone, stadig ville have netop dén virkning, som de har, hvis de forbliver ved deres gamle for dem specielle mål? At gå ind for ét instrument er ganske vist i sig selv godt nok; men kun sålænge, som de ikke er til skade for de øvrige instrumenter. I nogle dele af Italien ("Welschland") elsker man den ovennævnte forhøjelse af tonen. For i dette land bruges blæseinstrumenterne mindre end i andre lande: og derfor har man ikke så god en smag, hvad dette angår, som for andre ting i musikken. I Rom blev blæseinstrumenterne på et tidspunkt forvist fra kirken. Om årsagen dertil nu måske var den ubehageligt høje stemmetone, eller måden at spille dem på, skal jeg ikke kunne afgøre. For selvom den romerske tone var dyb og fordelagtig for oboen: så spillede oboisterne alligevel dengang på sådanne instrumenter, som stod en hel tone højere, og måtte som følge deraf transponere. Men disse høje instrumenter havde, overfor de øvrige dybtstemte, en sådan virkning, som om de var tyske skalmejer.

8.§
Hvad angår at gribe tonerne rent på strygeinstrumenterne, og specielt på violinen, afhænger meget af et godt musikalsk gehør. Men dette kommer ikke fra naturen alene: men skal også tilvejebringes ved erkendelse af tonernes forhold. Mange kan med det medfødte gehør høre, hvis andre spiller falsk: men hvis han selv begår præcis den samme fejl, hører han det enten ikke, eller han ved ikke, hvad han skal gøre ved det. Det bedste middel til at komme ud af denne uvidenhed, er monochordet eller klangmåleren. [Et i al fald siden middelalderen benyttet énstrenget instrument, hvormed toner og intervaller kunne undersøges og de nøjagtige afstande bestemmes. O.a.]. På denne kan man allertydeligst lære at erkende tonernes forhold. Det skulle derfor være nødvendigt, at ikke kun enhver sanger, men også enhver instrumentalist gjorde sig bekendt med denne. Han ville derved meget tidligere nå til erkendelse af subsemitonerne og i meget højere grad lære, at de med b betegnede toner skal være et komma højere end de, som har et kryds foran sig: da han ellers uden denne indsigt alene skal forlade sig på gehøret, som jo dog kan snydes. I hovedsagen kræves dette af violinisterne og lignende bueinstrumentister; som den slags, på grund af fingrenes placering, ikke har nogen grænser sat for sig, sådan som blæserne. Mange ville også spille renere i højden; når han vidste, at tonerne på en streng fra begyndelsen til højden ikke ligger med samme afstand, men derimod stadig tættere, nemlig nærmere og nærmere hinanden. Til bevis: strengen bliver på violinen, som på monochordet, delt i to dele: hvor da den første halvdel deraf angiver oktaven. Deler man den anden halvdel deraf igen i to dele, så giver den første halvdel igen en oktav højere: og således forholder det sig med resten af strengen indtil stolen. Hvis man nu i anden oktav ville sætte fingrene ligeså langt fra hinanden som i første oktav; så ville der ved hver af tonerne i stedet for sekunden komme tertsen. Det følger altså heraf, at indsnævringen ("die Verjüngung") tager sin begyndelse i passende forhold efter første tone, og fortsætter således til strengens slutning, og at instrumentet derfor skal spilles med megen bedømmelse [altså: bevidst vurdering O.a.].

9.§
Hvis de egentlige subsemitoner forekommer, dvs. hvis en tone, der er sænket med et b, forvandler sig til den nærmest derunder liggende, som er forhøjet med et kryds, eller en med kryds forhøjet tone forvandler sig til den næste ovenfor liggende, som er sænket med et b, se tab.23, fig.6 og 7: så skal der bemærkes, som nævnt i forrige §, at tonen med krydset skal være et komma dybere i forhold til tonen med b-et. For eksempel G med kryds skal være et komma dybere end A med b. Hvis disse to toner er overbundet til hinanden, se tab.23, fig.6, så skal fingeren trækkes lidt tilbage på krydset, som følger efter b-et: ellers ville den store terts være for høj i forhold til grundstemmen. Men følger der efter krydset et b, se fig.7, så skal fingeren rykke ligeså meget opad på noden med b, som man i det forrige eksempel trækker den tilbage: som det skal gøres her i overstemmen fra G med krydset til A med b foran; i andenstemmen fra E med kryds til F; og i grundstemmen fra C med kryds til D med b. Dette skal man lægge mærke til på alle instrumenter: undtagen cembaloet; som er det eneste, der ikke kan vise forvandlingen af subsemitonerne, og som derfor må have en god temperatur for at kunne lyde passende ("erleidlich") til begge to [Som nævnt i kommentar til Kapitel 17, 6.afsnit, §20 mener jeg, at Q. har benyttet Silbermanns stemning. Den giver naturligvis ikke en total "udjævning" af tilpasningen, som jo kun en ligesvævende stemning kan gøre, men tilpasser den oprindelige 1/4-middeltonestemning på "passende" vis. Silbermann ligger i øvrigt præcist imellem 1/5-del- og 1/6-del-middeltonestemning. O.a.]. På blæseinstrumenter sker den forandring ved ansatsen, nemlig: på fløjten bliver tonen forhøjet ved at blive drejet udad, og sænket ved at blive drejet indad. På oboen og fagotten sker forhøjelsen af tonen ved at skubbe røret længere

ind i munden og ved at trykke læberne fastere mod hinanden [for såvidt er det nok, at trykke oboen fastere mod underlæben, er min erfaring! O.a.], sænkningen ved at trække røret udad igen og slappe af i læberne.

10.

Hvis et orkester skal være godt, skal det beflitte sig på et godt foredrag, som passer til hvert stykke og dettes egenskaber. Om stykket så er lystigt eller sørgmodigt, prægtigt eller spøgefuldt, frækt eller indsmigrende, eller hvordan det ellers måtte være; så skal det foredrages i den lidenskab, som det skal udtrykke. Skal man ledsage en koncerterende stemme, så skal alle, der akkompagnerer, i alle tilfælde rette sig efter solistens foredrag og deltage i alle forhold. Der må ikke herske nogen partiskhed i den situation; så man ville udføre den enes værk godt, den andens værk dårligt: men derimod skal enhver søge at udføre alt, hvad der forelægges ham, hvem der så ellers har komponeret det, med netop den iver, som om det havde været hans eget arbejde; hvis ikke han vil fornægte den prisværdige karakter hos en musiker af at være en ærlig mand.

11.§

Hvad der i det hele taget kræves for at opnå et godt foredrag, kan ses af kapitel 11 m.fl. Buestrøgets art, som hvert stykke kræver, forklares i 2.afsnit af dette kapitel: fordi det ved akkompagnementet først og fremmest afhænger af strygerne.

12.§

Ikke kun hvert stykke og hver lidenskab især, men også stedet og hensigten med et stykke musik, giver visse regler og indskrænkninger for foredraget deraf. F.eks. et stykke kirkemusik forlanger mere pragt og alvor, end en teatermusik, som tillader mere frihed. Hvis der i et stykke kirkemusik af komponisten skulle være indflettet en fræk og bizar tanke, som ikke høre hjemme i kirken: så skal de akompagnerende, især altså violinisterne, søge, at sådant ved et beskedent foredrag, så vidt det er muligt, måske kan blive skjult ["vermäntelt", givet overfrakke på! O.a.], tæmmet og bliver gjort blidere.

13.§

Et godt og relevant foredrag skal imidlertid også gælde den komiske musik. Et mellemspil (Intermezzo) [som bl.a.de undertiden i alvorlige operaer indlagte komiske korte operaer. O.a.], som forestiller en karikatur, eller [altså] det modsatte af en seriøs vokalmusik, og mere bliver udformet som simple og lave [vulgære.O.a.] end alvorlige temaer af komponisten, og ikke har nogen anden hensigt end kritik og latter, skal ikke - hvis det skal opnå sit formål - akkompagneres som i en alvorlig opera, men derimod på en lav og ganske simpel vis, i hvert tilfælde i de latterlige arier. Det samme skal man sørge for i en ballet af simpel karakter: fordi, som allerede nævnt, akkompagnementet skal tage andel ikke kun i det alvorlige, men også i det komiske.

14.§

Men foredraget skal ikke alene være godt, og passende til hver stykke, men også være ensartet og overensstemmende hos alle medlemmer i et godt orkester. Man må indrømme, at en tale gør mere indtryk fra én end fra en anden. Hvis man ville præsentere en tysk tragedie, hvor der udelukkende forekommer personer, som er født i samme land, med mennesker, hvis dialekter var forskellige: som f.eks. højtysk, plattysk, østrigsk, svabisk, tyrolsk, schweizertysk osv., så ville sådanne forskelle i udtalen gøre selv den alleralvorligste tragedie latterlig. Hvad musikken angår, forholder det sig

næsten på samme måde, hvis enhver musiker har sin særlig måde at spille på. Hvis man f.eks. sammensatte et orkester af sådanne personer, hvor nogle kun spillede efter italiensk smag, andre kun efter fransk smag, andre igen uden for disse to måder: så ville, selvom hver af dem var dygtig nok på sin egen måde, udførelsen alligevel, på grund af forskelligheden i foredraget, have netop den samme virkning, som nævnt ovenfor om tragedien. Ja, skaden ville være endnu større: fordi den ene blot taler efter den anden i tragedien; men musikken det meste af tiden bliver spillet samtidig af alle. Man tror ofte, at det ikke har meget betydning med de øvrige, hvis blot hovedstemmerne er besat med dygtige folk. Men som en smule eddike fordærver selv den bedste vin: sådan sker det også i musikken; hvis kun nogle stemmer er gode, men de andre, skulle det også blot være en enkelt, bliver spillet dårligt.

15.§

Enhver koncertist [solistmusiker.O.a.] skal, hvis han spiller en ripienostemme, på sin vis forsage sin behændighed, som han besidder, når han koncerterer og spiller solo; og flytte sig fra den frihed, som er ham tilladt, når han alene står frem, i den tid hvor han kun akkompagnerer, til et slaveri. Han må altså ikke tilføje noget, som på nogen måde kunne fordunkle melodien: især ikke, hvis denne stemme er besat med mere end én musiker. I modsat fald ville han anrette stor forvirring i melodien. For det er ikke muligt, at den ene på ethvert tidspunkt kan gætte den andens tanker. F.eks. den ene laver bare et forslag, som ikke står skrevet, og den anden spiller noden enkelt: så ville der derved komme en grim dissonans, uden forberedelse og opløsning, og genere gehøret meget, især i langsomme stykker. Hvis en ikke spiller de skrevne forslag i deres passende tempo, men spiller de lange korte, og de korte lange; så ville sådan noget, på grund af dem, som spiller sammen med ham, have en ligeså dårlig virkning.

Især ritornellerne [det tilbagevendende tutti-hovedtema i koncerter.O.a.] skal han udføre uden nogen vilkårlige tilføjelser. Denne tilføjelse er kun til rådighed for koncertisterne [solisterne]. Nogle har den dårlige vane, allerede i ritornellet at anbringe altmuligt gøgl; og glemmer så til gengæld at læse noderne ordentligt af den grund. Ikke så få slutter, især arier, med et fuldstemmigt greb, hvor der ikke skal være noget. Det ser de ud til af have lært af værtshusspillemændene ("den Bierfiedlern"). Endnu værre er det, hvis de umiddelbart efter afslutningen af arien, stryger på et par af de løse strenge på violinen. Hvis nu f.eks. arien er i Es-dur, og de straks derefter prøver E og A; så kan man forestille sig, hvilken smuk virkning det vil have.

16.§

Da nu altså på denne måde et orkesters skønhed i hovedsagen består deri, at musikerne i det har den samme måde at spille på; da det uomgængeligt kræves af lederen at spille på en god og for hvert stykke passende måde: så er det også en pligt for hvert medlem af orkestret, i denne situation, at rette sig efter lederen, ikke at stræbe i modstrid med hans anvisninger og ikke anse det for en vanære for sig selv, hvis man må underkaste sig en fornuftig og nødvendig subordination [underordnen.O.a.], uden hvilken ingen god musik kan bestå. Man vil sjældent finde et orkester, som er organiseret for mange år siden, som ikke vil bestå af såvel gode som dårlige folk: som man bedst kan iagttage det, hvis man, for at holde en lille koncert ["um ein klein Konzert zu halten", dvs. med færre musikere], skiftevis udsøger sig bare en del deraf. Der befinder sig såvel gamle som unge folk deriblandt. Hverken alderen eller ungdommeligheden af medlemmerne gør et orkester godt: men derimod den gode tugt og orden, som de befinder sig i. En gammel ripienospiller kan, hvis han altså stadig har gode kræfter og er blevet opdraget under en god leder, yde bedre tjenester, end

mangen ung mand, som måske har større evner til at udføre vanskelige ting, men besidder mindre erfaring; og samtidig ikke er føjelig, hvad angår at underkaste sig den nødvendige subordination. Ofte plejer såvel de gamle, hvis de er opdraget under en dårlig ledelse, som de unge, hvis de bilder sig for meget ind om deres færdigheder i at spille, at være genstridige: de sidste på grund af deres indbildte dygtighed; de første til gengæld af fordom, eller på grund af alderens udmærkelse. De gamle mener ofte, at der sker dem uret, hvis de skal underkaste sig en leder, som ikke er så rig på år som de selv: men de unge bilder sig ind at besidde ligeså stor dygtighed, som det kræves for at være leder: uanset at de pligter, som påhviler en god leder, ikke er små. Men hvordan kan et orkester bestå eller vokse, hvis der blandt dets medlemmer, i stedet for harmoniske og føjelige gemytter, for det meste kun hersker genstridighed, misundelse, had og ulydighed. Hvor bliver da det ensartede og overensstemmende foredrag af, hvis hver vil følge sit eget hoved.

17.§

Til befordring af det overensstemmende foredrag tjener yderligere en regel, som skal fremhæves overfor enhver, som ønsker at være en god musikus, og især være en egnet akkompagnetør. Han skal gøre sig umage, sålænge han skal udføre et musikalsk stykke, med kunsten at forstille sig. Denne kunst at forstille sig, er ikke kun tilladt, men højst nødvendig, og gør ingen skade for moralen. Den, der anstrenger sig for, i hele sit liv, at være en mester over sine lidenskaber, så vidt det er muligt; ham vil det heller ikke falde vanskeligt, når han skal spille, altid at sætte sig i den affekt, som stykket, der skal udføres, forlanger. Herefter vil han først spille rigtig godt og ligesom altid ud af sjælen. For dén, som ikke forstår denne rosværdige kunst at forstille sig, han er endnu ikke en rigtig musikus; men er ikke bedre end en almindelig håndværker: selvom han skulle forstå al mulig kontrapunkt fra grunden af; eller vidste at spille alle mulige vanskeligheder på sit instrument. Men mange udøver desværre hyppigt den forbudte kunst at forstille sig i det almindelige liv, men kun meget sjældent den tilladte i musikken.

18.§

En retskaffen musiker skal ikke være alt for egensindig og ikke være alt for forhippet på sin rang. F.eks. en dygtig violinist skal på ingen måde skamme sig, hvis han i en nødsituation bliver nødt til at spille andenviolin eller endda bratsch. For denne kræver på sin måde og i mange stykker ligesåvel en dygtig musiker som førsteviolinen. Den bedste og mest grundlæggende værdighed ["Rang"] giver en ordentlig musiker sin dygtighed: og denne kan han vise på såvel den ene som den anden.

19.§

Det nøjagtige udtryk for forte og piano, er en af de nødvendigste ting ved udførelsen.(*)

*) Det er kendt, at man enten forkorter ordene: forte og piano, eller også blot sætter det første bogstav deraf, som: f. og p.; og i stedet for fortissimo og pianissimo to bogstaver: ff. og pp. [bemærk det efterfølgende punktum, som vi ikke benytter i dag! O.a.] til de noder, som skal spilles kraftigt eller svagt: også nok, når tonen skal forstærkes eller dæmpes endnu mere, tilføjer endnu et f eller p, nemlig: fff. ppp. Yderligere bliver der til forte og piano, som det nu passer, undertiden foranstillet endnu andre ord, som mezzo (halvt), poco (lidt), meno (mindre), piu (mere), eller nogle efterstillet, som: assai [meget, hvad Q. ikke anfører.O.a.]. Disse tillægsord kan til gengæld ikke udtrykkes med et enkelt bogstav; fordi mezzo og meno, poco og piu har samme

begyndelsesbogstaver, og man derfor ville skabe forvirring. Dog plejer man, hvis der kun bliver skrevet et m, altid at forstå et mezzo derved, hvilket er mere almindeligt end de andre. Da nu pladsen, som disse fordoblede bogstaver og disse tilføjede ord indtager, strækker sig over mere end én node; så må man spørge sig, hvilket bogstav, der egentlig skal være dét, som angiver den første node af dem, som skal spilles stærkt eller svagt. Hvis man f.eks. skrev piano assai eller poco forte: hvilket bogstav skal man så rette sig efter for at begynde med den rigtige node med den krævede styrke eller dæmpethed? Hvis man satte som en regel, når man skrev, at det første bogstav af ordene forte og piano, altså f eller p, altid blev skrevet under eller over dén node, som skal spilles kraftigt eller svagt: så ville man komme enhver tvetydighed i forkøbet; f eller p kan så være fordoblet, hvor man så retter sig efter det første f eller p; også om de så har et ekstra ord bagved eller foran sig.

Afvekslingen mellem piano og forte er et af de nemmeste midler ikke kun til tydeligt at vise lidenskaberne; men også at understøtte lys og skygge i musikken. Hvis sådant blev gjort af alle på passende vis og til rette tid: så ville mange stykker gøre et bedre indtryk på tilhørerne end det nu ofte er tilfældet. Man skulle tro, at intet var lettere end at spille kraftigt eller svagt efter angivelse af to bogstaver. Men alligevel bliver det taget så lidt i agt, at en yderligere mundtlig påmindelse derom ofte også er nødvendig overfor mange. Men da en temmelig stor del af de såkaldte tonekunstnere selv kun har liden følelse og behag for musik, men kun dyrker den for at tjene penge derved: så bliver der derved ofte hverken spillet med lyst eller med passende opmærksomhed. En god og fornuftig subordination kunne i høj grad afhjælpe dette onde: for hvor denne mangler, da forbliver at orkester, uanset om der også befandt sig nok så mange dygtige folk deriblandt, dog altid ufuldkomment.

20.§

Forte og piano skal aldrig overdrives. Man skal ikke gribe kraftigere i instrumenterne, end deres natur kan klare: for dette ville, især et sted, hvor der er lidt plads, hvor tilhørerne står tæt ved, virke meget ubehageligt på hørelsen. Man skal langt snarere altid sørge for at have den fordel i reserve at kunne udtrykke yderligere et fortissimo eller pianissimo, hvis det var nødvendigt. Dette kan ofte forekomme uformodet: for enten at fremhæve eller moderere en node, selvom der ikke står skrevet noget ved den. Hvis man nu altid spillede med den yderste styrke eller svageste nuance: så ville man miste den fordel. For slet ikke at tale om, at der mellem fortissimo og pianissimo befinder sig flere trin af moderation end man kan udtrykke med ord; og som kun kan erkendes ved hjælp af følelsen og vurderingen af en god koncertists foredrag, og således skal udøves, så man følger solisten ("mit Discretion"). Fortissimo, eller tonens største styrke, kan bedst udøves med den nederste del af buen, og lidt nær ved stolen; men pianissimo, eller den yderste dæmpethed af tonen, med spidsen af buen, og noget væk fra stolen.

21.§

For at udtrykke forte og piano rigtigt skal man også tage i betragtning, om man akkompagnerer et stort sted, hvor der er efterklang, eller et lille, måske tapetseret, sted, hvor tonen bliver dæmpet. Om tilhørerne er fjernt fra eller tæt ved; om man ledsager en svag eller stærk stemme; og endelig om antallet af akkompagnerende instrumenter er stort, moderat eller lille. Et stort sted, hvor der er efterklang, skal man efter et kraftigt og bragende tutti ikke spille et piano, som kommer hurtigt efter, alt for svagt: fordi det ville blive opslugt af efterklangen. Men hvis pianoet holder ved nogen

tid; så kan man lidt efter lidt moderere tonen. Hvor disse forhold ikke er til stede, så gør man bedre i straks at spille pianoet ved den node, hvor det er skrevet, sådan som det bør være. Hvis der følger et forte efter pianoet, så kan man spille den første node deraf [af fortet O.a.] noget kraftigere end de øvrige. Ved akkompagnement til en svag stemme skal pianoet være lidt svagere end til en stærk; i allegro skal man tage det svagere end i adagio [NB man kunne forestille sig det modsat! O.a.]; på de høje toner på de tynde strenge svagere end på de tykke strenge. Hvis der til en koncert, især hvis det er en fløjtekoncert, forekommer et forte nedenunder fløjten; især hvis fløjten ikke spiller i højden, men i dybden; så skal sådan et kun udføres som et mezzo forte; sådan som i det hele taget en fløjte, som enhver svag stemme, skal akkompagneres med megen moderation. Det afhænger bare af, at enhver, der akkompagnerer, lægger mærke til, om han selv kan høre den koncerterende stemme. Hvis det ikke er sådan, så kan han let høre, at akkompagnementet er for kraftigt, og derfor kræver en moderation. Endelig skal antallet af akkompagnerende instrumenter også tages i betragtning. Hvis nu tolv violinister spillede et ens piano; men seks af dem holdt op; så ville dette piano blive til et piano assai. Hvis nu yderligere fire hold op; så ville der blive et pianissimo ud af det. Hvis nu pianoet skal forholde sig passende; så følger af ovenstående, at hvis to violinister skal spiller piano, så skal seks spille piano assai og tolv pianissimo. Undtagen på et meget stort sted, hvor tonen forsvinder: for her skal man rette sig efter hovedstemmerne, om de er kraftige eller svage, trompeter eller fløjter.

22.§

Da heller ikke alle instrumenter, især violinerne, har samme styrke i tonen, hvad der følgelig kunne være årsag til ulighed i piano og forte; så skal den kraftigste i forte rette sig efter den svageste, og den svageste i piano efter den kraftigste: så man ikke hører den ene stemme kraftigere end den anden; især når de skal spille imitationer efter hinanden, og stemmerne kun er besat enkeltvis.

23.§

Hvis der er mere end én stemme, der samtidig ledsager en koncerterende stemme, så skal grundstemmen høres kraftigere under denne end de øvrige. Noget lignende skal iagttages i et tutti, med mindre mellemstemmerne har imitation overfor hovedstemmen eller overfor grundstemmen, eller måske har en lignende melodi i tertser eller sekster. For de stemmer, der bare tjener til at forstærke harmonien, må aldrig rage frem over hovedstemmerne. Men en polyfon ("gearbeiteter") sats, eller én, som imiterer i alle stemmer, eller en fugeret sats, skal også spilles af alle stemmer i samme styrke.

24.§

Hvis der under en lang node står et forte og straks derefter et piano, og der ikke finder noget skifte sted i buestrøget; så skal denne node angives med den største styrke og med et tryk af buen; men også straks efter, uden en rykken i buen, aftage i tonen og ved et diminuerende piano ("durch ein verlierendes Piano") forvandle sig til et pianissimo. Den slags forekommer af og til, især hvis en stemme på opslag i takten begynder med en kraftig node, hvor de andre til gengæld skal eftergøre det samme på nedslaget: se tab.23, fig.8.

25.§

Hvis koncertisten i en adagio snart forstærker tonen, snart modererer den, og således spiller med affekterne ved skygger og lys; så har det den smukkeste virkning, hvis de akkompagnerende kommer ham til hjælp på samme måde, og samtidig med ham også forstærker og modererer deres

tone. Dette skal især, som det allerede er vist i de forrige afsnit, tages i betragtning ved sådanne noder, som er dissonerende eller forbereder til en fremmed toneart, eller som forårsager et stop i den hurtige bevægelse. Hvis man i sådanne situationer ville spille det hele i kun én farve eller styrke; så ville det sætte tilhøreren i en tilstand af mangel på følelser ("kaltsinnigkeit"). Men udtrykker man, som det hører sig til, skiftevis forte og piano, som det passer til stykket, ved de noder, som kræver det; så opnår man dét, man søger, bestandigt at fastholde lytteren i opmærksomhed, og at lede ham fra den ene lidenskab til den næste.

26.§

Ved gentagelse eller lighed af motiverne ("der Gedanken"), som består af halve eller hele takter, om det så er i samme toneart eller i en transponering, så kan gentagelsen af en sådan frase ("eines solchen Satzes") spilles noget svagere end ved første foredrag af denne. [Den almindeligt kendte frasegentagelse/sekvensering med piano. O.a.]

27.§

Unison-bevægelsen, som består af en regulær basmelodi, og især gør sig, når akkompagnementet er kraftigt besat, skal spilles majestætisk, prægtigt, fyrigt, med eftertryk med buen, og med kraftigere tone end andre melodier. De løse strenge, især kvinten på violinen [? mit gæt er e-strengen. O.a.] skal undgåes her.

28.§

Et hovedtema ("Hauptsatz"), (tema) f.eks. i en fuga, skal i enhver stemme, og til enhver tid, når det indtræder uventet, markeres med eftertryk; især hvis begyndelsen af det består af lange noder. Samtidig skal der hverken spilles indsmigrende eller med nogen som helst vilkårlig tilføjelse af noder [ingen forsiringer!O.a.]. Hvis der i fugaens fortsættelse ikke kommer nogen pause før indsatsen [af temaet.O.a.]; kan man moderere de forudgående toner noget i styrken. På lignende måde skal man gøre med sådanne noder, som enten ligner begyndelsestemaet, eller som først indflettes i midten af et stykke, som et nyt tema, om det så er i tutti eller under en koncerterende stemmes solo.

29.§

Ligaturer eller bundne noder, som består af fjerdedele eller halve takter, kan man lade vokse i tonens styrke: fordi de andre stemmer enten over eller under anden halvdel af sådanne noder har dissonanser. Og dissonanserne overhovedet, om de er i den ene eller anden stemme, kræver altid et særligt eftertryk; se den 12. til 16. § i forrige afsnit.

30.§

Udfra hvad der hidtil er blevet sagt, er det til at forstå, at det på ingen måde er tilstrækkeligt, kun at sørge for piano og forte dé steder, hvor det står skrevet: men at enhver akkompagnetist også skal vide efter overvejelse at anbringe det mange steder, hvor det ikke står. For at nå dertil, er en god undervisning og meget erfaring nødvendig.

31.§

Det er en pligt at forstå tempoet særlig fuldkomment, og at udøve det med største nøjagtighed, for alle, som arbejder med musik, og derfor også for alle gode akkompagnører. Uden denne fuldkommenhed vil udførelsen, især ved et omfattende akkompagnement, altid være mangelfuld. Så

væsentligt som dette er: så vil man dog alligevel ved nøje undersøgelse finde, at mange alligevel ikke er sikre i tempo, uanset at de smigrer sig deraf, og måske ikke selv er sig deres fejl bevidst; men at de bare retter sig efter andre og spiller på bedste beskub. Denne fejl finder man ikke alene kun hos unge mennesker; men man vil faktisk også ofte erfare, at af sådanne, som man anser for dygtige og erfarne musikere, den ene tøver i takten, den anden iler. Herved kan så anrettes meget forvirring ["Unordnung"] i et orkester: især hvis sådanne folk tilfældigvis spiller hovedstemmen og skal anføre andre.

32.§

Nogle anser denne tøven eller slæben (trainieren), eller ilen (pressieren) for en naturfejl. Det er sandt, at det herskende såkaldte temperament bidrager meget dertil: og at et lystigt eller hidsigt og hurtigt menneske er tilbøjelig til at ile; et sørgmodigt, nedslået, eller et trægt, koldsindigt menneske til gengæld mere er tilbøjeligt til at tøve. Men det kan heller ikke benægtes, at man kan forbedre og moderere sit temperament, hvis man sørger for at have agt derpå. Man skal blot passe på, at det ikke er uvidenheden, der giver anledning til de omtalte fejl. Man står i fare for at forfalde dertil, hvis man har villet lære inddelingen af noderne, og takten i det hele taget, ikke fra begyndelsen af gennem rigtige regler, men mest blot ved egen øvelse; hvis man indlader sig for tidligt på vanskeligheder, som man ikke har evner til endnu; hvis man øver for meget alene, uden akkompagnement; eller hvis man kun vælger sådanne stykker, som man hurtigt kan lære udenad: hvad der såvel er en hindring for nodelæsning som indlæring af takt. Hvis man ønsker ordentlig sikkerhed indenfor disse to områder, så er der ingen anden vej dertil, end at man til at begynde med spiller flere mellemstemmer end hovedstemmer; end at man oftere akkompagnerer andre, end selv lader sig akkompagnere: fordi det første er sværere, men også samtidigt mere nyttigt, end det sidste; at man spiller flere koncerterende og gennemarbejdede [kontrapunktiske O.a.] stykker, end melodiøse; at man samtidig ikke blot hører på sig selv, men også på andre, især på grundstemmen; at man ikke farer hen over noderne ["die Noten überrusche"]: men derimod giver hver af dem dens passende værdi; og at man med spidsen af foden mærker sig hovednoderne, som inddeler tempoet, nemlig fjerdedelene i allegro og ottendedelene i andante, og bliver ved så længe dermed, indtil man ikke mere har brug for dette hjælpemiddel. Man kan her se på 5. og 10. kapitel.

33.§

Man skulle ikke tro, at det passer med [altså "at det er nødvendigt" O.a.] at skulle iagttage tempoet, hvis bare man kommer med noderne på taktens nedslag: men hver node, som hører til harmonien, skal ramme overens med grundstemmen. Derfor må man ikke ved at ile afkorte noget af den tid, som hører til hovednoderne, om de så består af fjerdedele, ottendedele eller sekstendedele: så man ikke kommer til at høre de gennemgående noder i stedet for hovednoderne, og at derved såvel melodien som harmonien bliver skjult ["verdunkelt"] eller lemlæstet.

34.§

Pauserne kræver deres tempo på samme korrekte måde, som noderne selv. Men da man hér ikke hører noget klang, men må afmåle tiden dertil blot i tankerne, så giver disse, især de korte som ottendedels-, sekstendedels- og toogtredivtedels-pauser problemer for mange. Men hvis man hemmeligt mærker sig hovednoderne i et stykke med foden; og passer nøje på de øvrige stemmers bevægelse, ligeledes om noderne, som følger efter pauserne, rammer på nedslaget eller på opslaget af foden, og så endelig ikke iler: så kan denne vanskelighed ganske let ophæves.

35.§
Hvis et stykke skal gøre en god virkning, så skal det ikke kun spilles i det tempo, som passer dertil, men også, fra begyndelse til slut, i samme tempo, og ikke snart langsommere, snart hurtigere. Men at der meget ofte bliver handlet anderledes, hvad dette angår, viser den daglige erfaring. At ende langsommere eller hurtigere, end man er begyndt, er begge dele en fejl: dog er den sidste ikke så slem som den første. Det første medfører, især i en adagio, at man ofte ikke rigtig mere kan fatte, om den er komponeret i lige eller i ulige taktart. Herved forsvinder melodien lidt efter lidt; og man hører i stedet for den, ikke andet end harmoniske klange. Men dette forårsager hos tilhørerne ikke kun ringe fornøjelse; men det gør også den største skade på selve kompositionen, hvis ikke ethvert stykke bliver spillet i sit passende tempo. Undertiden er det koncertistens skyld: hvis han enten i et hurtigt stykke iler for meget i de lette passager, og derefter ikke kan klare de vanskelige; eller hvis han i et sørgmodigt stykke fordyber sig så meget i affekten, at han glemmer tempoet over det. Men ofte er det akkompagnetørerne, som er skyld i forandringen af tempoet; hvis de enten, ikke kun i et sørgmodigt stykke men også i en cantabil andante eller allegretto, forfalder til søvnighed, og af den grund giver for meget efter for koncertisten [som skal trække tempoet bagud! se §37! O.a.]; eller hvis de i et hurtigt stykke geråder i alt for stor heftighed ("Feuer"), hvilket forleder dem til at ile. For en god leder, hvis han på anden vis har en god opmærksomhed, vil det være nemt at undgå alle disse fejl; og bevare orden såvel hos koncertisten, hvis denne ikke er helt sikker i takten, som hos ripienisterne.

36.§
Men akkompagnetørerne må ikke forlange, at koncertisten hvad angår hurtigt eller langsomt tempo for et stykke, bør rette sig efter dem: tværtimod må de unde ham fuldstændig frihed til at tage sit tempo således, som han finder for godt. På dette tidspunkt er de kun ledsagere. Det ville være et tegn på uanstændig bondestolthed, hvis måske endda nogle af de sidste blandt akkompagnetørerne, anmasser sig til at herske over tempoet, og, for eksempel hvis de snart ikke har mere luft at spille med, vil jage tempoet i vejret, trods koncertistens ønske. Men bliver man klar over, at tempoet bør være enten hurtigere eller langsommere, og at en ændring er nødvendig; så skal sådan noget ikke ske med heftighed og på én gang, men lidt efter lidt: fordi der ellers nemt kommer uorden ud af det.

37.§
Da måden at spille en adagio kræver, at koncertisten i højere grad lader sig slæbe af de ledsagende stemmer, end at han kommer forud for dem; og at det altså ofte virker som om, at han ville have stykket langsommere: så skal akkompagnetørerne ikke lade sig forlede deraf; men derimod fastholde tempoet og ikke give efter: det skulle da være, hvis koncertisten gav tegn dertil. I modsat fald ville man tilsidst blive overmandet af søvnighed. [Ret interessant at solisten faktisk bør "slæbes" med i en adagio! O.a.]

38.§
Hvis et ritornel i en allegro er blevet spillet med livlighed; så skal den samme livlighed bestandig understøttes med akkompagnementet helt til slutningen af stykket. Ligeledes skal man ikke gøre modsat koncertisten, såfremt han måske ville foredrage det samme hovedtema cantabilt og indsmigrende.

39.§
Hvis der i et langsomt stykke forekommer sådanne noder i unison, se tab.23, fig.9; så kan det let ske, at man p.gr.a. trillen opholder sig for længe og forrykker tempoet. For at undgå dette, skal man i tankerne dele en sådan figur i to ligestore dele, og forestille sig en modbevægelse under punktet [altså en modbevægelse i 8.dele. O.a.].

40.§
At de hurtigste noder i ethver stykke i MODERAT TEMPO skal spilles en smule uens, sådan at man holder de anslående, eller hovednoderne, i en figur, nemlig den første, tredie, femte og syvende noget længere end de gennemgående, nemlig den anden, fjerde, sjette og ottende, er blevet forklaret i §12 i 11.kapitel: jeg har også dér forklaret nogle undtagelser fra denne regel; hvortil jeg altså her henviser.

41.§
Hvis den sidste node i et ritornel er en halv node, og der derpå følger en pause på endnu en halv node; men soloen først indtræder i den næste takt: så skal ritornellets slutnode ikke afbrydes for kort. Hvis ritornellet kommer i nedslaget, men den følgende solo begynder i taktens opslag med et nyt tema, om det så er med en fjerdedel eller ottendedel; hvilket akkompagnetørerne ikke altid kan vide; så skal koncertisten begynde strengt efter takten og markere nedslaget: for at der ikke skal opstå uorden.

42.§
Da et hurtigt stykke skal begynde med alle på én gang og i samme hastighed: så er det nødvendigt, at alle husker den første takt af sin stemme i hukommelsen; så han kan se på lederen og gribe det rigtige tempo sammen med ham. Dette er især nødvendigt i et orkester, hvor der er mange til at akkompagnere, eller ellers hvor der er megen plads, og musikerne fjernt fra hinanden. For da tonen på afstand høres senere end hvis den er nærved; og man altså ikke, som på et mindre sted, kan rette sig efter gehøret: så må man, ikke alene ved begyndelsen, men også ofte videre under spillet, såfremt der skulle vise sig lidt uorden, tage synet med til hjælp, og ofte kikke på lederen. Den, der forstår sig på violinspil, kan bedst og sikrest rette sig efter lederens buestrøg. Men hvis ikke alle akkompagnetører kan se, eller høre, lederen: så må i denne situation enhver rette sig efter sin nabo i lederens side; for at forblive i samme tempo.

43.§
Hvor længe man skal stoppe efter en fermat, eller generalpause, som er angivet ved en bue med et punkt over en node eller pause; det er der egentlig ikke nogen speciel regel for. Ved en solo [solosonate med generalbasakkompagnement. O.a.]. som blot bliver spillet af to eller tre personer, forårsager denne usikkerhed kun få problemer; men ved et stort akkompagnement så meget desto mere. Efter en kort stilhed skal alle stemmer ligeledes igen, som det kræves ved et stykkes begyndelse, begynde samtidig med hinanden. Hvis ikke det bliver gjort nøjagtigt af alle: så bliver overraskelsen som formål ikke opnået, som man forventer efter et øjebliks ro. Jeg vil forsøge at fastsætte en regel, udledt af de forskellige taktarter, som kun skal undtages få steder, og nemlig foreslå: ved alle tredelte takter, såvel som alla breve og i tofjerdedelstakt, holder man pause foruden den takt, hvorover fermaten står, endnu en takt yderligere. Men i almindelig lige takt [4/4. O.a.] retter man sig efter afbrydelserne, om disse falder i taktens opslag eller nedslag. Ved de første kan man holde pause endnu en halv takt; ved den sidste endnu en hel takt: og dette vil blive nok, tror

jeg, og i overensstemmelse med komponistens hensigt. Hvis man iagttog denne regel i almindelighed, så ville det gøre, for straks igen at kunne begynde samtidig med hinanden, at man ikke behøvede at huske yderligere. Såfremt fermaten forekommer ved den koncerterende stemme, og koncertisten laver en forsiring i den forbindelse, som ender med en lang trille, så må de akkompagnerende stemmer ikke forlade deres noder, før trillen er sluttet; eller de skal i det mindste gentage dem ved trillens slutning. Dette skal man især sørge for, hvis bassens tone ["die Grundnote"] har to akkorder over sig; og at opløsningen bliver forhalet ved trillen [F.eks. ved en kvartsekst-akkord-opløsning til en grundakkord over den samme basnode, evt. på toneartens kvint og efterfulgt af grundtoneakkord. O.a.]. Derefter kan de holde pause så længe, som ovenfor beskrevet.

44.§

Ved slutningen af en hovedkadence, hvis det efterfølgende tutti begynder på nedslaget, vil det være godt, hvis akkompagnetørerne, især hvis de ledsager en sangstemme eller et blæseinstrument, for at tage hensyn til solisten ["aus Discretion"] ikke venter til den yderste slutning af trillen; men så at sige afbryder den [trillen]; og hellere falder for tidligt end for sent ind med tuttiet. For såvel en sanger som en blæser kan mangle luft tilsidst: og hvis dette skete, så ville gløden i udførelsen blive afbrudt derved. Men hvis tuttiet begynder i optakten til takten og stadig under trillen; så er det ikke mere blot en hensyntagen, men en pligt, at afbryde trillen. I det hele taget må man her rette sig efter solisten og efter hans vejrtræknings styrke ["nach der Stärke seiner Brust"]. Nogle sangere og instrumentalister, som har gode lunger, søger ved lange triller efter kadencen at vise en særlig bravur: man må altså derfor ikke hindre dem deri. Afbrydelsen af trillen må altså derfor i begge tilfælde ikke ske, før man mærker, at trillen begynder at blive mat. Lederen skal altså derfor lægge særligt mærke til det: og derfor er det også akkompagnetørernes pligt, at have øjnene hæftet på ham [lederen], og begynde i overensstemmelse med hans buestrøg.

45.§

Efter at jeg nu i det hele taget har behandlet takten, og understreget, hvad der skal iagttages i den forbindelse, synes jeg, at det yderligere er nødvendigt at give en idé om, hvordan man, specielt for hvert stykke, omtrentligt kan gætte dets særlige tempo.

Denne gætten af tempoet er ganske vist ikke en af de letteste ting i musikken: desto mere nødvendigt ville det derfor være, at fastsætte visse regler. Den, som véd, hvor væsentlig det rette tempo er, som hvert stykke kræver, og hvilke store fejl, der kan komme heri; han vil ikke tvivle på denne nødvendighed. Hvis man havde nogle regler og ville overholde disse; så ville mange stykker, som ofte bliver lemlæstet p.gr.a. forkert tempo, gøre en bedre virkning, og gøre sin komponist ("Erfinder") mere ære, end det ofte er tilfældet. For slet ikke at tale om at en komponist, som ikke er til stede, lettere skriftligt ville kunne meddele en anden, som skal opføre hans komposition, det tempo, han kræver. I store orkestre viser erfaringen, at tempoet ikke altid opfattes af alle, sådan som det skal være: men at der undertiden går én eller flere takter, før alle bliver enige. Hvis nu alle i det mindste i nogen grad forstod at forestille sig det passende tempo; så ville meget uorden og ubehagelige ændringer i tempoet let kunne undgåes. Man ville, hvis man havde hørt et stykke musik spillet af nogen, nemmere kunne lægge mærke til dets tempo, og, på et andet tidspunkt, kunne efterspille stykket i præcis det samme tempo. Man kan gøre den prøve, for at blive mere overbevist om nødvendigheden af sådanne bestemte regler, og f.eks. spille en adagio to, tre, fire eller fem gange så langsomt [på tysk hedder det "einmal langsamer" for hvad vi vel ville 5/1/2016kalde to

gange så langsomt, altså halvt tempo; her derfor: "ein- zwey- drey- oder viermal langsamer" ...O.a.], end den skal være. Mon ikke man vil finde, at melodien efterhånden udslukkes, og at man til slut ikke vil høre andet end harmoniske klange? Ved en allegro, som skal spilles med særlig glød, vil man, hvis man spiller den så meget langsommere, til slut bestemt få lyst til at sove.

46.§

Man har ganske vist allerede for lang tid siden anstrengt sig for at udfinde et middel, som kunne bruges til omtrentligt at træffe tempoet. Loulié har i sin Elements ou Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris, 1698 meddelt skitsen til en maskine, som han kalder Chronometre. Jeg har ikke kunnet få denne skitse at se, og kan altså ikke helt sige mine tanker derom. Imidlertid vil denne maskine nok vanskeligt kunne medbringes af enhver på sig: for slet ikke at nævne, at den almene glemsel,af denne [maskine], da den, så vidt man ved, ikke har været benyttet af nogen, allerede vækker en mistanke, som taler imod dens tilstrækkelighed og effektivitet ("Tüchtigkeit").

47.§

Midlet, som jeg finder mest praktisk til rettesnor for tempoet, er så meget mere bekvemt, jo mindre møje det koster at få fat i det, fordi enhver altid har det på sig. DET ER PULSSLAGET PÅ HÅNDEN AF ET RASKT MENNESKE. Jeg vil gøre mig umage for, at give en anvisning på, hvordan man, hvis man retter sig efter det, uden store vanskeligheder kan finde et hvilket som helst tempo, som adskiller sig fra de andre. Jeg kan ganske vist ikke helt og aldeles rose mig af, at være den første, som har fået ideen til dette middel; men så meget er også sikkert, at ingen endnu har besværet sig med at beskrive anvendelsen af dette tydeligt og udførligt og gøre det let for brugen i den nuværende musik. Jeg gør det sidste med så meget større sikkerhed, da jeg, hvad angår det væsentlige, hvad jeg først er blevet bekendt med senere, ikke er den eneste, som har fået disse ideer.[Jeg anfører allerede her, at pulsslaget for en rask voksen i dag anses for 70 i minuttet - for en ældre 80. Quantz var ca.55 år. Quantz sætter selv i § 55 pulsen til 80 i minuttet! Som det vil fremgå, sætter Q. ofte meget hurtige tempi, men det må åbenbart være ønsket sådan! Sammenlign i øvrigt puls i relation til trillehastighed i kap.9, §6. O.a.]

48.§

Jeg forlanger ikke, at man skal måle et helt stykke efter pulsslaget; for det ville være urimeligt og umuligt: men min hensigt er blot at vise, hvordan man i det mindste med to eller fire, seks eller otte pulsslag kan få fat i ethvert tempo, som man ønsker, og kan opnå en erkendelse for sig selv af de forskellige slags af disse, og derfra kunne tage anledning til yderligere efterforskning. Hvis man i nogen tid har øvet sig deri: så vil efterhånden en sådan idé om tempo indprente sig i sindet, at man ikke længere vil have brug for altid at høre efter pulsslaget.

49.§

Inden jeg går videre, må jeg først undersøge disse forskellige arter af tempo noget nøjere. Der findes ganske vist så mange i musik, at det ikke ville være muligt at bestemme dem allesammen. Men der er også nogle hovedarter deraf, hvoraf de øvrige kan udledes. Jeg vil inddele disse, sådan som de forekommer i koncerter, trio og solo i fire klasser, og lægge dem til grund. De er taget fra den almindelige lige eller firefjerdedelstakt , og er følgende: 1) ALLEGRO ASSAI 2) ALLEGRETTO 3) ADAGIO CANTABILE 4) ADAGIO ASSAI. Til den første klasse regner jeg: Allegro di molto, Presto osv. Til den anden Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato

osv. Til tredie klasse regner jeg: Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alle Siciliana, Adagio spiritoso o.lg. Til den fjerde hører: Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave osv. Disse tillægsord gør ganske vist i sig selv igen hver for sig nogen forskel; dog går denne mere på lidenskabernes udtryk, som i hovedsagen hersker i hvert stykker, end på tempoet selv. Hvis man bare først har forstået de meddelte fire hovedarter rigtigt; så vil man så meget desto nemmere med tiden lære at ramme de øvrige: fordi forskellen kun udgør ganske lidt.

50.§

Allegro assai er altså af disse fire hovedarter af tempi det hurtigste.*

* Hvad der i forrige tider skulle gå rigtig hurtigt, blev spillet næsten dobbelt så langsomt ("fast noch einmal so langsam"), som i dag. Dér, hvor der stod Allegro assai, Presto, Furioso o.lg., der blev det bare skrevet sådan, og blev næsten ikke spillet hurtigere, end man i dag skriver og udfører Allegretto. De mange hurtige noder i instrumentalstykker af de tidligere tyske komponister, så alle meget sværere og farligere ud, end de lød. Franskmændene i dag har for størstedelens vedkommende bibeholdt måden med den moderate hastighed i livlige stykker. [En interessant konstatering, som jeg personligt ikke har gjort - skulle det virkelig være tilfældet, at en korrekt autentisk udførelse af fransk hhv. gammel tysk (1650-1680??) musik, ville indebære et tempo halvt så hurtigt, som noder og tempoangivelse ellers lægger op til?? O.a.]

Allegretto er en gang langsommere end denne ["noch einmal so langsam", altså igen at forstå som halvt tempo i forhold til Allegro assai. O.a.]. Adagio cantabile er endnu engang så langsom som Allegretto; og Adagio assai endnu engang langsommere end Adagio cantabile. I Allegro assai består passagerne [altså "virtuos-løbene"] af sekstendedele eller enbjælkede trioler; og i Allegretto af toogtredivtedele eller tobjælkede trioler. Men fordi de nu anførte passager for det meste skal spilles i samme hastighed, om de så er to-eller trebjælkede: så følger deraf, at noderne af samme værdi er dobbelt så hurtige i den ene som i den anden. I allabrevetakt, som italienerne kalder: Tempo maggiore, og som, uanset om tempoet er langsomt eller hurtigt, altid vises med et gennemstreget stort C, forholder det sig på samme måde: blot at alle noder i denne spilles endnu engang hurtigere, end i den almindelige lige takt. De hurtige passager i allegro assai skrives altså i denne taktart i ottendedele og spilles som passagerne i allegro assai i sekstendedele i almindelig lige takt eller tempo minore o.s.v. Som nu allegro i lige takt har to hovedarter af tempo, et hurtigt og et roligt: så forholder det sig på samme måde med tredelt takt i form af: trefjerdedels-, treottendedels- , seksottendedels-, tolvottendedelstakt osv. Hvis der f.eks. i trefjerdedelstakt kun forekommer ottendedele, og i treottendedelstakt kun sekstendedele, eller i seksottendedels- eller tolvottendedelstakt kun ottendedele; så er sådan noget det hurtigste tempo. Men hvis der i trefjerdedelstakt er sekstendedele eller énbjælkede trioler, og i treottendedelstakt er toogtredivtedele eller tobjælkede trioler; men derimod i seksottendedels- og tolvottendedelstakt befinder sig sekstendedele: så er sådan noget det rolige tempo, som skal spilles endnu en gang så langsomt som det forrige. Med adagioen er der på tilsvarende vis ikke andre vanskeligheder, hvis blot man tager højde for den i begyndelsen af denne § antydede grad af langsomhed, og for taktarten, om det er i allebreve- eller almindelig takt. [Med andre ord består hurtige passager stort set altid af toner, som afvikles i stort set samme hurtige tempo efter hinanden - uanset om notationen er ottendedele, sekstendedele osv., da grundtempoet jo også passer til de valgte taktarter og nodeværdier, i form af allegro assai/allegretto og 4/4 eller 2/2 osv. Simpelhen fordi de hurtige passager bare går i et hurtigt

tempo, uanset hvad. Selvfølgelig er det ikke "helt rigtigt", da et grundtempo vælges efter flere forskellige kriterier og ikke blot mekanisk, og derfor vil også passagerne kunne variere i tempo fra stykke til stykke. O.a.].

51.§

For nu at komme til hovedsagen, nemlig; hvordan hver af de anførte taktarter ved brug af pulsslaget, kan få sit passende tempo; så skal man lægge mærke til, at man fremfor alt såvel skal se på dét ord, som står ved begyndelsen af stykket, som antyder tempoet; som på de hurtigste noder, hvoraf passagerne består. Da man nu ikke ordentligt kan udføre mere end otte rigtigt hurtige noder, om det er med dobbelttunge eller med buestrøg, i løbet af tiden for ét pulsslag, så følger:

I almindelig lige takt:

I en allegro assai på hver halve takt, tiden for ét pulsslag [m.a.o. halvnode = 80, dvs. fjerdedel = 160. Det må vurderes som et ret hurtigt tempo til en almindelig allegro-sats, hvor ofte 120 er almindeligt. Men selvfølgelig meget rimeligt til netop Allegro assai. Se også nedenfor. Men med angivelsen af pulsen 80 i minuttet (§55), kan der ikke herske tvivl om, at det er Q.s forslag dertil. Med mindre da ligefrem uret, han benyttede, gik forkert!! O.a.];

I en allegretto på hver fjerdedel ét pulsslag;[1/4=80]

I en adagio cantabile, på hver ottendedel ét pulsslag;[1/4=40]

Og i en adagio assai, på hver ottendedel to pulsslag.[1/8=40.O.a.]

I allebrevetakt kommer:

I en allegro på hver takt kommer ét pulsslag;

I en allegretto på hver halve takt ét pulsslag;

I en adagio cantabile på hver fjerdedel ét pulsslag;

I en adagio assai på hver fjerdedel to pulsslag.

Der findes, især i almindelig lige takt [4/4 O.a.], en slags rolig allegro, som ligesom er i midten mellem allegro assai og allegretto. Den forekommer ofte i vokalværker, også hvor der er sådanne instrumenter, som ikke klarer den store hastighed i passagerne; og antydes ofte med poco allegro, vivace, eller oftest bare allegro alene. Her kommer der på tre ottendedele ét pulsslag; og andet pulsslag falder på fjerde ottendedel. [1/4=120. Netop ofte et meget passende tempo til en "almindelig" allegro. O.a.].

I tofjerdedelstakt eller hurtig seksottendedelstakt kommer der i en allegro ét pulsslag på hver takt. [1/4=160 hhv. punkteret 1/4=160]

I en allegro i tolvottendedelstakt, hvis der ikke forekommer nogen sekstendedele, kommer der to pulsslag på hver takt [punkteret halvnode=80]

I trefjerdedelstakt kan man ikke fastsætte noget sikkert tempo med pulslaget i én takt, hvis stykket går allegro, og passagerne i det består af sekstendedele eller enbjælkede trioler. Men hvis man tager to takter sammen, så lader det sig gøre; så kommer der på første og tredie fjerdedel i første takt og på anden fjerdedel i anden takt hver gang et pulsslag; følgelig tre pulsslag på seks fjerdedele. På samme måde forholder det sig med niottendedelstakt. [Hvilket giver 1/4=160, hhv. punkteret 1/4=160]

Såvel i helt hurtig trefjerdedels- som i treottendedelstakt, hvor der kun forekommer seks hurtige noder i hver takt, er der et pulsslag på hver takt [3/4: punkteret halvnode=80, eller 1/4=240 hhv. 3/8: punkteret fjerdedel=80]. Men det må ikke være et stykke, som skal være presto: ellers ville takten blive to hurtige noder for langsom. Men hvis man vil vide, hvor hurtige disse tre fjerdedele eller tre ottendedele i en presto skal være; så tager man tempoet efter den hurtige tofjerdedelstakt, hvor der kommer fire ottendedele på ét pulsslag; og spiller så disse tre fjerdedele eller ottendedele lige så hurtigt, som ottendedelene i omtalte tofjerdedelstakt: på denne måde får de hurtige noder i de to ovenfor nævnte taktarter deres passende tempo.[I 3/4: punkteret halvnode=320, dvs. 2 takter=6 fjerdedele=160; 3/8: punkteret ottendedel=320, ligeledes 2 takter=6 ottendedele=160].

I en adagio cantabile i trefjerdedelstakt, hvor grundstemmens bevægelse består af ottendedele, kommer der på hver ottendedel et pulsslag [1/4=40]. Men består bevægelsen kun af fjerdedele, og melodien er mere arios end sørgmodig; så kommer der et pulsslag på hver fjerdedel [1/4=80]. Dog skal man hér også rette sig såvel efter tonearten, som efter de foreskrevne ord. For hvis det er en adagio assai, mesto eller lento, så kommer der også her to pulsslag på hver fjerdedel [1/4=40].

I en arioso i treottendedelstakt kommer der på hver ottendedel et pulsslag [1/8=80].

En alla Siciliano i tolvottendedelstakt ville være for langsom, hvis man ville tælle ét pulsslag på hver ottendedel. Men hvis man deler to pulsslag i tre dele; så kommer der såvel på den første som på den tredie ottendedel et pulsslag [Dvs. 1/4=80, altså 1/8=160 og punkteret 4.del=3/8=53]. Hvis man nu har inddelt disse tre noder; så behøver man ikke bekymre sig mere om pulsens bevægelse; ellers ville den tredie ottendedel blive for lang.

Hvis passagerne i et hurtigt stykke består af lutter trioler, og der ikke er iblandet to- eller trebjælkede ens noder; så kan dette, efter behag, spilles noget hurtigere end pulsslaget går [f.eks. triol-ottendedel=100]. Dette kan man især lægge mærke til i den hurtige seksottendedels-, niottendedels- og tolvottendedelstakt.

52.§
Hvad jeg indtil nu har vist, er mest træffende, som allerede nævnt ovenfor, ved instrumentalstykker, som koncerter, trio og solo. Hvad angår arier efter italiensk smag; så er det ganske vist sandt, at næsten hver af dem kræver sit særlige tempo. For det meste går imidlertid sådanne oftest efter de her anførte fire hovedarter af tempo; og så afhænger det blot af, at man såvel lægger mærke til ordenes mening [tekstens mening.O.a.], som nodernes bevægelse, især de hurtigste; og at man ved hurtige arier bemærker sangernes færdighed og stemmer. En sanger, som støder alle de hurtige paasager med brystet, kan kun vanskeligt frembringe dem i en sådan hastighed, som én, som kun markerer dem i struben; uagtet den første i forhold til den anden altid har en fordel, især i store sale, på grund af tydeligheden. Hvis man altså blot har en smule erfaring deri, og véd, at de fleste arier i det hele taget ikke kræver et så voldsomt hurtigt tempo som instrumentalstykkerne; så vil man kunne ramme det passende tempo dertil uden særlige vanskeligheder.

53.§
Hvad kirkemusik angår, forholder det sig på samme måde som med arierne: bortset fra at såvel foredraget ved udførelsen som tempoet, hvis det skal være rigtigt kirkemæssigt, skal tages noget mere modereret end i operastilen.

54.§
På den hidtil beskrevne måde kan man så ikke alene lære at inddele hver node i sit passende tempo; men man kan også derved for hvert stykke som oftest gætte det rette tempo, sådan som komponisten forlanger det: hvis blot man vil søge at knytte en langvarig og omfattende erfaring dertil.

55.§
Jeg må yderligere på forhånd besvare nogle indvendinger, som man måske kunne gøre mod min anførte måde at gætte tempoet på. Man kunne indvende, at pulsslaget, hverken på hver time af dagen, eller hos ethvert menneske, altid går i samme hastighed, som det dog ville forlanges, hvis tempoet i musikken skulle tages rigtigt derefter. Man vil sige, at pulsen om morgenen før måltidet slår langsommere end om eftermiddagen efter måltidet, og om aftenen ("des Nachts") endnu hurtigere end om eftermiddagen: og at den går langsommere hos et menneske, som er tilbøjelig til sørgmodighed, end hos en heftig og lystig person. Det kan være, at dette har sin rigtighed. Men alligevel kunne man også i denne situation fastlægge noget bestemt. Man tager pulsslaget som grundlag, som det er efter middagsmåltidet [altså efter kl. 12-13 stykker!] indtil aften, nemlig hos et lystigt og animeret, dog samtidig noget hidsigt og flygtigt menneske, eller hvis det er tilladt at sige det sådan, hos et menneske af kolerisk-sangvinsk temperament: så vil man have fundet det rette [pulsslag]. [Gad vide, om Q. så sig selv som et sådant menneske!!??O.a.]. Et deprimeret eller sørgmodigt, eller koldsindigt og trægt menneske kunne måske tage tempoet til hver stykke noget mere livligt, end hans puls er. Hvis dette ikke slår til, vil jeg bestemme noget mere nøje. Man sætter den puls, som slår ca. firs gange i løbet af ét minut til rettesnor. Firs pulsslag i hurtigste tempo i den almindelige lige takt udgør fyrre takter. Nogle få pulsslag mere eller mindre gør ingen forskel herved [Igen: halvnode=80]. F.eks. fem pulsslag mere på et minut, eller fem færre, forlænger eller forkorter i løbet af fyrre takter hver takt med en sekstendedel [Hvem, der måtte ønske det, kan regne efter: 80/2=40. 85/2=42,5. (42,5-40)/40=0,0625 pr. takt. 0,0625*16=1, altså 1 sekstendedel pr.takt!

O.a.]. Men dette udgør så lidt, så det er umuligt at mærke det. [Man kan også se det på en anden måde: et stykke på 120 takter i halve noder=80 varer 3´00´´, samme stykke i halve noder=85 varer 2´49,4´´10,6 sek. mindre.O.a.]. Den, hvis pulsslag nu i løbet af et minut slår mange flere eller færre slag end firs, han ved, hvordan han skal forholde sig, såvel hvad angår formindskelse som forøgelse af hastigheden. Men lad os så også sige, at mit foreslåede middel, trods alt, ikke helt og aldeles kunne siges at være alment; om jeg så ville bevise det, dels ved mit eget pulsslag, dels gennem mange andre forsøg, som jeg har foranstaltet såvel med egne som med fremmede kompositioner og med forskellige mennesker: så vil det dog tjene til, at ingen, som for sig selv har gjort sig et begreb om de fire hovedarter af tempo, efter den anførte metode, vil afvige alt for meget fra det sande tempo af ethvert stykke. Man har jo dagligt for øje, hvor ofte tempoet bliver mishandlet; hvor man ikke sjældent spiller præcis det samme stykke snart roligt, snart hurtigt, snart endnu hurtigere. Man ved, at man mange steder, hvor man bare spiller løs som det nu kan gå, ofte gør en presto til en allegretto og en adagio til en andante: hvilket jo er til største skade for komponisten, som ikke altid kan være til stede. Det er mere end rigeligt bekendt, at hvis et stykke bliver gentaget én eller flere gange efter hinanden, især hvis det er et hurtigt, f.eks. en allegro fra en koncert eller en symfoni, at man anden gang spiller dette hurtigere end første gang for ikke at lulle tilhørerne i søvn. Hvis ikke dette skete; så ville tilhørerne tro, at stykket ikke var slut endnu. Men hvis det bliver gentaget i et noget hurtigere tempo, så får stykket derved et mere livligt, og så at sige et nyt og fremmed udseende, hvilket sætter tilhørerne i en ny opmærksomhed. Hvis nu denne vane ikke var til ulempe for stykket; især da hvis den er frembragt af gode og middelgode udførende, og gør lige god virkning hos begge: så ville det heller ikke være til skade, hvis måske et sørgmodigt menneske, i overensstemmelse med blandingen i sit blod [ifølge sit temperament.O.a.], spillede et stykke ganske vist kun moderat hurtigere, men godt; og at et flygtigt menneske ville tage det med større livlighed. Men i øvrigt, ifald nogen så kunne udfinde en lettere, rigtigere og bekvemmere måde til at lære tempoet på og at finde det; så ville det være godt, hvis han ikke tøvede med at bekendtgøre det for verden. [Iflg. Riemann: J.Sauveur (1701), J.G.E.Stöckel (1796), G.Weber (1813), endelig J.N.Mälzel (1816), og nu er enhver mobiltelefon jo udstyret med metronom foruden også stemmemaskine! O.a.]

56.§

Jeg vil søge at anvende måden at finde tempoet på efter pulsslaget også på den FRANSKE DANSEMUSIK, som jeg også anser for nødvendig at behandle. Denne slags musik består mest af visse karakterer; men enhver karakter kræver sit eget tempo: da denne slags musik ikke er så vilkårlig ["efter forgodtbefindende".O.a.] som den italienske, men derimod meget indskrænket ["eingeschränket", men "afgrænset" var måske et mere sigende ord, da der næppe i sig selv er ment en pejorativ (nedsættende) betydning dermed fra Q´s side.O.a.]. Hvis nu såvel danserne som orkestret altid kunnen tage det samme tempo; så ville de være fri for megen ærgrelse. Det er kendt, at de fleste dansere kun forstår lidt eller intet til musik, og ofte ikke selv kender det rette tempo; men derimod oftest retter sig efter hvordan, de har det ("nach der Fassung, in welcher sie stehen"), eller efter deres kræfter. Erfaringen lærer også, at danserne ved prøverne, når sådanne finder sted om morgenen, hvor de stadig er nøgterne [det kan på tysk også betyder ikke-beruset, men er næppe tilfældet her!! O.a.], og danser med koldt blod, sjældent kræver tempoet så livligt, som ved opførelsen, som normalt finder sted om aftenen; fordi de så, dels på grund af den gode mad, som de har taget til sig inden, dels på grund af mængden af tilskuere, og af ærgerrighed, får større indhu end ved prøven. Herved kan de så let miste sikkerheden i knæene; og hvis de danser en sarabande

eller en loure, hvor ét bøjet knæ alene skal bære hele kroppen, så forekommer det dem ofte, at tempoet er for langsomt. For ikke at nævne, at den franske dansemusik, hvis den bliver hørt mellem [som mellemaktsmusik.O.a.] en god italiensk opera, falder meget igennem, lyder magert, og ikke gør den virkning som en komedie, hvor man intet andet hører overfor. Derfor opstår der ofte megen strid mellem danserne og orkestret: fordi de første tror, at de sidste enten ikke spiller i rette tempo, eller ikke udfører deres musik så godt som den italienske. Ganske vist skal det ikke benægtes, at den franske dansemusik ikke er så let at spille, som mange bilder sig ind, og at foredraget skal adskille sig meget fra den italienske måde, så vidt som den skal passe til hver karakter. Dansemusikken skal for det meste spilles alvorligt, med et tungt, dog kort og skarpt, buestrøg, mere spiccato ["abgesetzt", normalt ca. staccato. O.a.] end sløjfet. Det sarte og cantabile finder kun sjældent sted deri. De punkerede noder bliver spillet tungt, men de derpå følgende meget kort og skarpt. De hurtige stykker skal foredrages lystigt, hoppende, løftet [fremhævet], med et ganske kort og altid med et, med et tryk, markeret buestrøg: så man altid løfter danseren og ansporer ham til at springe; men gør tilskueren dét begribeligt og føleligt, som danseren ønsker at fremvise. For dansen virker uden musik lige så meget, som en madret, der [blot] er malet [som på et maleri! O.a.]

57.§

Sådan som tempoets rigtighed er vigtigt ved alle slags musik: således skal dette også ved dansemusikken iagtages meget nøje. Danserne skal ikke kun med gehøret, men også med deres fødder og kropsbevægelser rette sig derefter: og således er det let at forstå, hvor ubehageligt, det må være for dem, hvis orkestret i et stykke spiller snart langsommere, snart hurtigere. De må anstrenge hele deres krop, især hvis de indlader sig på høje spring: rimeligheden kræver altså, at orkestret, så vidt som det er muligt, indretter sig efter dem; hvilket også let kan ske, hvis man bare af og til passer på, hvornår fødderne rammer gulvet.

58.§

Det ville være for omfattende at beskrive alle karakterer, som kan forekomme i dans, og fastslå deres tempo. Jeg vil altså kun anføre nogle få, hvor udfra de øvrige vil være lette at forstå.

Når italienerne ("die Welschen") i lige takt, med det store C, som viser det, sætter en streg igennem; så viser dét som bekendt allabreve-takten. Franskmændene benytter sig af denne taktart til forskellige karakterer, som f.eks.: Bourréer ("Burreen"), Entréer, Rigaudons, Gavotter, Rondeaus osv. Men de skriver i stedet for det gennemstregede C et stort 2, som ligeledes betyder, at noderne skal spilles dobbelt så hurtigt som ellers. Såvel i denne taktart som i trefjerdedestakt i Loure, Sarabande, Courante og Chaconne skal ottendedelene, som kommer efter punkterede fjerdedele, ikke spilles med deres egentlige værdi, men meget kort og skarpt. Noderne med punktet bliver markeret med et eftertryk, og under punktet bliver buen løftet. Ligesådan gør man ved alle punkterede noder, hvis ellers tiden tillader det: og hvis der efter et punkt eller en pause følger tre eller flere trebjælkede noder; så bliver sådanne, især i langsomme stykker, ikke altid spillet efter deres værdi, men derimod ved den yderste slutning af den tid, der er afsat til dem, og i den største hastighed; sådan som det ofte forekommer i Ouverturer, Entreer og Furier. Men hver af disse hurtige noder skal have sit selvstændige buestrøg: og sløjfning finder sjældent sted.

Entree, Loure og Courante spilles prægtigt; og buen løftes for hver fjerdedel, uanset om den er med eller uden punkt [altså: uanset om det er fjerdedel eller punkteret fjerdedel.O.a.]. På hver fjerdel kommer et pulsslag. [fjerdedel=80]

En Sarabande har den samme bevægelse; men spilles med et noget mere behageligt [antageligt] foredrag. [Men NB i princippet samme tempo som Courante! Fjerdel=80.O.a.]

En Chaconne spilles ligeledes prægtigt. Et pulsslag varer så to fjerdedele. [halvnode=80]

En Passacaille ligner den forrige; men bliver næsten spillet en smule hurtigere. [halvnode=90?]

En Musette foredrages meget indsmigrende. På hver fjerdedel i trefjerdedelstakt eller på hver ottendedel i treottendedelstakt kommer der et pulsslag. [fjerdel/ottendedel=80] Undertiden bliver den efter dansernes fantasi gjort så hurtig, at der kun kommer et pulsslag på hver takt. [punkteret halvnode/punkteret fjerdedel=80]

En Furie spilles med meget ild. På to fjerdedele kommer et pulsslag [fjerdedel=160]; det kan være i lige takt eller trefjerdedelstakt; hvis der i den sidste kommer to-bjælkede noder.

En Bourree og en Rigaudon udføres lystigt og med et kort og let buestrøg. På hver takt kommer et pulsslag. [halvnode=160]

En Gavotte er næsten som en Rigaudon; men bliver dog noget modereret i tempoet.

En Rondeau spilles noget roligt; og der kommer cirka et pulsslag på to fjerdedele; om det så er allabreve eller trefjerdedelstakt. [en fjerdedel= ca.160]

Giguen og Canarien har samme tempo. Hvis de står i seksottendedelstakt kommer der på hver takt ét pulsslag. Giguen spilles med et kort og let buestrøg; Canarien, som altid består af punkterede noder, spilles imidlertid altid med et kort og skarp buestrøg. [punkteret fjerdedel=160]

En Menuet skal man spille løftende [spiccato, med buen løftet imellem strøgene.O.a.], og markere fjerdedelene med et noget tungt, dog kort, buestrøg; på to fjerdedele kommer ét pulsslag. [en fjerdedel=160]

En Passepied spilles dels noget lettere, dels noget hurtigere end den forrige. Heri forekommer det ofte, at to takter bliver skrevet i én, og at der bliver sat to streger over den midterste node; se tab.23, fig.10 i anden takt. Nogle lader disse to takter adskilles fra hinanden og skriver, i stedet for fjerdedelen med stregerne, to ottendedele med en bue ovenover: men sætter taktstregen imellem. Når man spiller, bliver disse noder udført på samme måde, nemlig de to fjerdedele kort og med løftet bue; og så i tempo, som om det var trefjerdedelstakt.

En Tambourin spilles som en Bourree eller Rigaudon; blot en smule hurtigere.

En Marsch spilles alvorligt. Hvis den er komponeret i allabreve- eller bourree-takt; så kommer der to pulsslag på hver takt, osv. [halvnode=80]

[En del af disse tempoangivelser virker mildest talt meget hurtige, for ikke at sige: urealistisk hurtige (f.eks. gigue med punkteret fjerdedel = 160), men da han henviser til såvel minut-tid som pulsslag, er der ikke så meget mulighed for, at han skulle mene noget andet - men almindelig musikalitet ville vist ret sikkert sige et langsommere tempo. Og ellers: prøv det! O.a.]

59.§

I et italiensk RECITATIV er sangeren ikke altid bundet til tempoet, men har friheden til at udtrykke dét, som han skal foredrage, efter sit eget forgodtbefindende, og som ordene kræver det, langsomt eller hurtigt. Hvis nu de ledsagende stemmer da har et akkompagnement af udholdte noder at udføre; så skal de mere akkompagnere sangeren efter øret og følge solisten ["mit Discretion"], end at gøre det efter takten. Men består akkompagnementet af noder, som skal inddeles i tempoet: så er til gengæld sangeren nødt til at rette sig efter de ledsagende stemmer. Undertiden afbrydes akkompagnementet, sådan at sangeren alligevel får frihed til at recitere, som det passer ham: og de ledsagende stemmer indtræder kun nu og da, nemlig ved afsnittene, når sangeren har afsluttet en periode. Her skal akkompagnatørerne ikke vente, til sangeren har udtalt den sidste stavelse; men de skal derimod falde ind allerede under den næstsidste eller forudholdsnoden; for hele tiden at understøtte livligheden. Men hvis violinerne i stedet for noden på nedslaget har en kort pause, og bassen har en node som slår an inden ["und der Bass eine Note vorschlägt", nok netop noden på nedslaget. O.a.]; så skal denne falde ind med en sikkerhed og kraft; især ved kadencerne; for hér afhænger det mest af bassen. Denne må i det hele taget ved alle kadencer i det teatralske recitativ, om det så er ét, som ledsages af violiner, eller blot et almindeligt ét, begynde at anslå sine to noder, som oftest består af et faldende kvintspring, under den sidste stavelse, og ikke for langsomt, men derimod med livlighed. Cembalisten gør dette med et fuldstemmigt akkompagnement; cellisten og violonespilleren derimod med et kort tryk med den underste del af buen; de gentager strøget og tager [på denne måde O.a.] begge toner i nedstrøg. [naturligt nok for cellisten, men deraf må formodes, at violonespilleren (trods båndene, som Q. går ind for på violonen) spiller med cellostrøg og ikke med gambestrøg, hvor han ellers ville spille med opstrøg på betonede noder! O.a.]. Hvis det er et livligt recitativ, hvor de ledsagende stemmer ved afsnittene har løbende noder, eller ellers korte noder, som skal spilles forhastede ["präcipitant"]: og der i nedslaget står en pause inden: se tab.23, fig.11, så skal akkompagnetørerne heller ikke her vente, til sangeren helt har udtalt den sidste

stavelse; men derimod begynde allerede under forudholdsnoden: så den fyrige affekt bestandigt bliver understøttet. For slet ikke at tænke på, at de [musikerne] på denne måde også altid, i hvert fald i et stort orkester, rammer mere nøjagtigt sammen, hvis sangerens næstsidste stavelse tjener til rettesnor for dem.

60.§

Dette er det så, som jeg har anset for nødvendigt at anføre af pligterne for dem, som udfører ripienostemmerne. Man kan deraf forstå, at det slet ikke er så nemt at akkompagnere godt; og at der kræves rigtig meget af et orkester, hvis det virkelig skal være fortræffeligt. Men da der nu forlanges så meget af det: så påligger det også, på den anden side, komponisterne at indrette deres kompositioner, så et godt orkester kan indlægge sig ære derved. Mangen komposition er enten for tør eller så bizar, vanskelig og unaturlig, at selv det bedste orkester, uagtet al anstrengelse, flid og god vilje, ikke kan frembringe en god virkning med den; og også selvom det så bestod af de dygtigste folk. [Hvor ville det være interessant, hvis man vidste, hvilke værker, Q. f.eks. tænkte på!! O.a.] Det er en stor fordel for enhver komponist, hvis hans komposition er gjort sådan, at den også kan udføres af middelmådige folk ["mittelmässigen", er nok mere ment som "gennemsnitlige".O.a.]. En komponist handler derfor mest fornuftigt, hvis han retter sig efter enhvers evner. Er hans arbejde tilegnet vældig dygtige folk; så kan han ganske vist vove noget mere: skal de være almene; så må han gøre sig umage med, at det er let. Især skal han sørge for, at skrive naturligt for sangerne, sangbart og hverken for højt eller for dybt; og gøre plads til dem til at trække vejret og til tydelig udtale af ordene. Han må gøre sig bekendt med hvert instruments egenskaber; så han ikke skriver noget mod deres natur. Til blæseinstrumenterne må han ikke vælge alt for fremmede tonearter, som de færreste er øvede i; og som såvel hvad renhed angår som tydelighed i spillet, og i det hele taget, giver forhindringer for det gode foredrag. Forskellen mellem ripieno- og solostemmer skal han lægge godt mærke til. Han skal søge at karakterisere [med sats- og tempo-benævnelser.O.a.] hvert stykke sådan, at enhver let kan gætte tempoet derudfra. For at udtrykket kan være på samme måde hos alle, skal han betegne piano og forte, trillerne og forslagene, buerne, punkterne, stregerne og alt, hvad der hører til over eller under noderne, på det nøjagtigste; og ikke, som adskillige gør, som ikke har kendskab til buestrøg, eller som ikke har opmærksomhed derpå, lader sløjfen eller staccato med buen være helt vilkårlig: ligesom om alt skulle udføres på cembaloet ["auf dem Claviere"], hvor man ikke kan sløjfe med buen. Han skal derfor sørge for, at kopisterne, som hvad dette angår enten af uvidenhed eller af forsømmelighed - til ulempe for komponisten - her begår de største fejl, bliver holdt til at efterskrive alt, hvad han har skrevet for, på det nøjagtigste; så at de ikke sætter nodehovederne tvivlsomt, men præcist i midten på linierne eller mellemrummene; at de laver tværstregerne tydeligt og trækker linierne fuldt op; at de sætter alt øvrigt, hvad komponisten har anmærket, ligesådan og de samme steder, som det står i partituret, især forte og piano og buerne over noderne; at de ikke tror, at det kan være det samme, om en bue står over to, tre, fire eller flere noder, eller slet ikke nogen: hvilket jo kan ændre meget eller ødelægge komponistens mening; at de også ved vokalmusik læser ordene rigtigt og skriver dem tydeligt og rigtigt af. Endelig skal komponistens håndskrift være læselig og hans skrivemåde tydelig, så de ikke har brug for en særlig forklaring. Hvis nu en komponist forholder sig på enhver måde på sådan vis; så har han også ret til at kræve et sådant foredrag af de udførende, som jeg her i udførlighed har beskrevet: og orkestret vil såvel gøre ham, som han orkestret, ære.

18.Kapitel

Hvordan en musiker og et stykke musik skal bedømmes.

1.§

Der er vel næppe nogen videnskab, som i så høj grad er underkastet enhvers bedømmelse som musikken. Det synes som om, at intet ville være lettere, end at bedømme denne. Ikke kun enhver musiker, men også enhver, som udgiver sig for en liebhaver af denne musik, vil anses for dommer over dét, han hører.

2.§

Man nøjes ikke med til enhver tid, når de, som lader sig høre, gør sig umage med at frembringe dét, som de formår: men man forlanger ofte at høre mere, end man selv nogensinde har været vant til at høre. Hvis ikke alle i en forsamling synger eller spiller med samme fuldkommenhed: så tildeler man ofte kun én alle fortrin, og anser alle andre for ringe; uden at tænke på, at den ene på det ene felt, den anden på et andet, kan have sine fortjenester, f.eks.den ene i Adagioen, den anden i Allegroen. Man overvejer ikke, at musikkens behagelighed ikke består i ensartetheden eller ligheden, men i forskelligheden. Hvis det var muligt, at alle tonekunstnere kunne synge eller spille i samme styrke og med samme smag; så ville, på grund af mangel på en behagelig afveksling, størstedelen af fornøjelsen ved musikken ikke føles.

3.§

Man retter sig sjældent efter sin egen følelse; hvilket dog nok var det sikreste: men man er blot straks begærlig efter at høre, hvilken af dem, som synger eller spiller, der er den dygtigste: som om det var muligt på én gang at overskue og afmåle forskellige personers videnskab [: dygtighed.O.a.]; sådan som for eksempel visse ting, som kun får deres værdi og fortrin på vægtskålen. Denne så, som på denne måde bliver angivet som den dygtigte, hører man alene efter. Et ofte med flid [= tit spillet O.a.], skødesløst nok af ham opført stykke, yderligere ikke så sjældent meget dårligt stykke, bliver udbasuneret som et vidunderværk: hvorimod en anden, som anstrenger sig med sin størst mulige flid for at opføre et udsøgt stykke, næppe bliver værdiget med nogle øjeblikkes opmærksomhed.

4.§

Man under sjældent en musiker den passende tid til at vise sin styrke eller svaghed. Man tænker heller ikke på, at en musiker ikke altid er i stand til at lade dét høre, som han forstår: og at ofte den mindste omstændighed let kan bringe ham ud af fatning: at det derfor er rimeligt at kræve, at høre ham mere end én gang, før man vil fælde sin dom over ham. Mange musikere er dumdristige; og har måske et par stykker, hvor han kan vise alle sine evner, og så at sige, ryste hele sin videnskab [dygtighed O.a.] ud på én gang: så man altså har hørt ham én gang for alle. Men en anden, som ikke er så dumdristig, og hvis videnskab heller ikke, som hos føromtalte, lader sig indskrænke til et par stykker, har ikke den samme fordel. For de fleste tilhørere forhaster sig let i vurderingen, og lader sig alt for meget indtage af det, som de hører for første gang. Men hvis de havde tålmodighed og lejlighed til at høre hver af dem oftere: så ville det ikke altid behøve den store indsigt; men behøvede blot uden fordom mærke efter sin egen følelse, og se, hvem der efterhånden gjorde den største fornøjelse.

5.§
Hvad angår komposition går det ikke bedre. Man vil helst ikke anses for uvidende; og dog føler man nok, at man ikke altid er rigtigt i stand til at afgøre det. Derfor plejer normalt det første spørgsmål at være dette: hvem stykket er skrevet af?; for at kunne rette sig efter det med bedømmelsen. Hvis nu stykket er skrevet af sådan én, som man på forhånd har viet sit bifald; så bliver det straks uden betænkning erklæret for smukt. Er det modsatte tilfældet, eller har man måske noget at indvende mod komponistens person ("wider die Person des Verfassers"): så duer hele stykket heller ikke. Hvis nogen ville overbevise sig håndgribeligt derom, så skal han blot udgive to stykker af samme kvalitet under forskellige navne, hvor det ene står i kredit og det andet i miskredit. Mange bedømmeres uvidenhed ville helt sikkert snart afsløre sig.

6.§
De tilhørere, som er mere beskedne, og som ikke tiltror sig selv indsigten i at kunne vurdere en [sådan O.a.] sag, tager ofte deres tilflugt til en musiker; og tror dennes ord som en uomstødelig sandhed. Det er sandt, at man ved at høre på megen god musik og høre den dom, som erfarne, oprigtige og lærde tonekunstnere fælder om den, kan opnå en del erkendelse: især hvis man samtidig spørger efter årsagerne til, at stykket er godt eller dårligt. Dette ville altså være et af de sikreste midler til ikke at fejle. Men er nu alle de, som gør brug af musik også samtidig musikforstandige eller musiklærde? Har ikke så mange af dem kun lært deres videnskab som et håndværk? Det kan altså let ske, at man med sine spørgsmål vender sig til den forkerte, og at musikeren, ligeså vel som mangen liebhaver, beslutter sig af uvidenhed, af jalousi eller af fordom og smiger. En sådan udtalelse går jo, som en løbeild, straks videre, og virker så indtagende på en sådan måde på de uvidende, som henviser til et sådant formodet orakel, at der sluttelig vokser en fordom frem deraf, som ikke er nem at slette igen. Hvad dette angår, kan heller ikke engang enhver musiker være i stand til at vurdere alt, hvad der kan forekomme inden for musikken. Sang kræver sin særlige indsigt. Instrumenternes forskelligheder er så stor; at et menneskes kræfter og levetid ikke ville slå til, at lære at indse alle deres egenskaber. Der er så meget, jeg ikke omtaler, som man ved en rigtig vurdering af kompositionen skal forstå og iagttage. En liebhaver i musik skal altså, inden han tiltror sig at vurdere en tonekunstner, forinden undersøge vel, om han også virkelig er i stand til at dømme rigtigt. Hos én, som har lært sin videnskab grundigt, vil man være sikrere, end hos én, som blot følger sit gode naturel: om end det sidste nu heller ikke ganske skal forkastes. Da nu heller ikke nogen let er så ganske fri for affekter, så han ikke af og til endda skulle dømme imod sin egen erkendelse: så skal også en liebhaver i musik, også hvad dette angår, passe på ved vurderingen af en tonekunstner. Der er nogen, som næsten ikke bryder sig om andet, end hvad de selv har lavet. Ak og ve over alle andre stykker, som ikke har deres berømte pen at takke for deres eksistens. Hvis de for skams skyld finder sig nødsaget til at rose en ting: så sker det jo dog på en sådan måde, hvorved de forråder, at det falder dem svært at rose. Andre derimod roser alt uden forskel: for ikke at have det dårligt med nogen; men derimod for at komme godt ud af det med alle. Mangen nyuddannet musiker anser intet andet for smukt, end hvad der er flydt af hans mesters påfund. Mangen komponist søger sin ære i lutter fremmedartede modulationer, i uklare ("dunklen") melodier o.lg. Alt skal hos ham være anderledes og usædvanligt. Han har vel også opnået bifald, dels gennem sine øvrige virkelige fortjenester, dels ved med andre midler at have tilsneget sig tilhængere. Hvem vil tro om ham og om dem, som blindt beundrer ham, at de skulle kalde noget for smukt, som ikke stemmer overens med denne tænkemåde. De gamle beklager sig over de yngres melodiske udsvævninger, og de yngre latterliggør de gamles tørre væsen. Men der findes, uagtet

dette, også af og til sådanne tonekunstnere, som kan iagttage et værk uden fordom og efter dets sande værdier; som roser dét, som skal roses, og forkaster dét, som skal forkastes. Sådanne musiklærde kan man allerbedst stole på. Men en retskaffen lærd og en dygtig musiker skal derfor tage sig meget i agt for, at han ikke i affekt begår uretfærdigheder; og indtager professions-misundelsen: for ganske vist kan hans dom være den rigtigste, men også samtidig, på grund af den kredit han står i, være den farligste. [Man kan ikke undlade at tænke på, at den lille lukkede klub af musikere og komponister, som i rigtig mange år var ansat ved hoffet hos Frederik den Store, og som i 1752 foruden Q. bl.a. indbefattede C.Ph.E.Bach, Franz Benda, Johann Gottlieb Graun, Carl Heinrich Graun m.fl., må have være ramme for rigtig mange opførelser af kompositioner af dem alle sammen, hvor man kunne forestille sig en vis portion jalousi og konkurrence i den forbindelse. Hvor dog man ved, at Frederiks egen musik og spil var hævet over overhovedet at blive kommenteret, der måtte ingen klap, ingen ytringer frembringes. Onde tunger påstod, at Quantz måtte klappe, og at han gjorde det, når kongen var ved at gå død for luft, men det er næppe rigtigt! Frederik har nok foretrukket en total tavshed, frem for en eventuel hyklet begejstring for hans spil og hans kompositioner. I øvrigt var han efter min mening slet ikke nogen ringe komponist! O.a.]

7.§

Da nu musikken er en sådan videnskab, som ikke skal bedømmes efter ens egen fantasi, men netop ligesom alle andre skønne videnskaber, efter en god smag, opnået og renset gennem bestemte regler og gennem megen erfaring og stor øvelse; da dén, som ønsker at bedømme en anden, skal forstå - om end ikke mere, så dog lige så meget som den anden; da disse egenskaber hos dém, som giver sig af med at vurdere musik, sjældent træffes; eftersom snarere størstedelen af dem beherskes af uvidenhed, fordomme og affekter, hvilket er meget hindrende for en rigtig vurdering: så gjorde mangen én meget bedre i, hvis han ville beholde sin dom for sig selv og høre efter med større opmærksomhed; hvis han ellers stadig har behag ved musik. Hvis han snarere hører efter for at vurdere den udførende, dér hvor det er nødvendigt, end for at have fornøjelse ved musikken: så berøver han sig frivilligt størstedelen af lysten, som han ellers kunne føle derved. Hvis han endda, inden musikeren er færdig med sit stykke, er i gang med at påtvinge sine naboer sine falske meninger, så bringer han ikke kun derved musikeren ud af fatning, men gør ham heller ikke i stand til at slutte sit stykke helhjertet, og at vise sine evner, som han ellers havde kunnet. For hvem vil være så uimodtagelig og kunne forblive afslappet, hvis man hér og dér blandt tilhørerne bemærker misbilligende miner? Men den utidige bedømmer står altid i fare for at forråde sin uvidenhed overfor andre, som ikke er af hans mening og måske forstår mere, end han gør; og har altså ikke nogen nytte at regne med af sin dom. Man kan slutte heraf, hvor svært det virkelig er at påtage sig en musikalsk kunstdommers hverv og at forestå det med ære.

8.§

Ved den musikalske bedømmelse, hvis den ellers skal være i overensstemmelse med fornuften og rimeligheden, skal man altid først og fremmest se på tre ting, nemlig: på selve stykket; på dem der udfører stykket; og på tilhørerne. En smuk komposition kan blive ødelagt ved en dårlig udførelse; en ringe komposition tager fordelen fra den udførende: derfor må man først undersøge, om det er den udførende eller kompositionen, som er skyld i den gode eller dårlige virkning. Hvad angår tilhørerne afhænger rigtig meget, ligesom med musikerne, af deres forskellige humørbeskaffenhed. Mange kan godt lide det prægtige og livlige; mange det sørgmodige og dybsindige; mange det sarte og lystige; sådan som enhver har sin tilbøjelighed, som er bestemmende. Mange har forskellige

erkendelser, som til gengæld så mangler hos andre. Man er ikke altid lige begejstret, når man for første gang hører det ene eller andet stykke. Det kan ofte ske, at vi i dag kan lide et stykke, som vi i morgen, når vi er i et andet humør, næppe kan udstå: og i modsætning dertil kan vi i dag have noget imod et stykke, som vi i morgen opdager megen skønhed i. Et stykke kan være godt komponeret og udføres godt, alligevel er det ikke enhver, som bryder sig om det. Et dårligt stykke med en middelmådig udførelse vil mange have noget imod; alligevel kan det så dog finde nogle liebhavere. Stedet, hvor et stykke musik bliver opført, kan lægge rigtig mange hindringer i vejen for den rigtige bedømmelse. Man hører f.eks. et og det samme stykke musik i dag tæt på, i morgen langt fra. Begge gange vil man bemærke en forskel ved det. Vi kan høre et stykke opført, som er bestemt for et stort sted og et stort orkester, på et passende sted. Vi vil synes rigtig godt om det. Men hører vi det samme stykke en anden gang i et værelse, med en svag ledsagelse af instrumenter, måske også udført af andre personer: så vil det have mistet halvdelen af sin skønhed. Et stykke, som næsten har fortryllet os i kammeret; kan vi til gengæld, hvis man skulle høre det på teatret, næppe genkende. Hvis man ville forsire et i fransk smag komponeret langsomt stykke, ligesom en italiensk adagio med mange vilkårlige manerer; [og] ville man til gengæld udføre en italiensk adagio meget ærbart og tørt med smukke yndige triller i fransk smag: så ville det første være helt ukendeligt; det sidste derimod ville lyde meget plat og magert. Og begge ville derfor hverken behage franskmændene eller italienerne. Hver stykke skal altå spilles på sin passende måde: og hvis dette ikke sker; så kan det heller ikke vurderes. Hvis vi så også siger, at hvert stykke blev spillet på disse to måder efter den smag, som passer til det: så kan dog det franske ikke bedømmes af en italiener, og det italienske ikke af en franskmand; fordi de begge på forhånd er indtaget i deres land og deres nationalmusik.

9.§

Jeg tror, at enhver nu vil indrømme mig, at der til en rigtig og rimelig vurdering af et musikalsk stykke kræves ikke så lidt indsigt, men næsten den højeste grad af musikalsk videnskab; at der hører langt mere med dertil, end selv at kunne synge eller spille noget; at man derfor, hvis man vil bedømme, skal gøre sig omhyggeligt umage med kendskabet til de regler, som fornuften, den gode smag og kunsten giver en til rådighed. Forhåbentlig vil yderligere ingen bestride, at, fordi ikke enhver, som ikke sjældent opkaster sig til bedømmer af musik, er udrustet med denne erkendelse, derfor store ulemper kan vokse frem for musikken, komponisterne og liebhaverne af musik, som derved holdes i en bestandig uvidenhed.

10.§

Jeg vil gøre mig umage for at gøre det forståeligt gennem bestemte kendetegn, hvad der er de vigtigste egenskaber hos en fuldkommen komponist og for en fuldt komponeret musik: så såvel komponister som liebhavere af musik i det mindste kan have en vejledning, som de kan anstille deres bedømmelser efter, og hvilken musiker eller hvilket musikalsk stykke de med rette kan give deres bifald. Enhver, der vil bedømme, søger så dette uden fordomme, uden affekter, og derimod at gøre det med rimelighed. Man skal gå frem med varsomhed og skal ikke gå for hurtigt frem. Man skal se på sagen selv, og ikke lade sig blænde af bestemte biting, som slet ikke hører dertil: f.eks.om han er fra den ene eller den anden nation; om han har været i fremmede lande eller ej; om han kalder sig elev af en berømt mester; om han står i tjeneste hos en stor eller en lille herre, eller slet ikke hos nogen; om han har en musikalsk karakter eller ikke; om han er ven eller fjende, ung eller gammel osv. I det hele taget vil rimeligheden ikke let blive overskredet, hvis man i stedet for om en musiker eller et stykke at sige: Det duer ikke, kun ville sige: Jeg bryder mig ikke om det. Det sidste

har enhver magt til at sige: fordi man ikke kan tvinge nogen til, at han skal bryder sig om en ting. Men det første skulle man rimeligvis alene overlade til de virkeligt musikforstandige, som under alle omstændigheder bør bevise grunden til deres dom.

11.§

Af en god sanger kræves: at han i hovedsagen har en god, lys, ren og fra dybden til højden gennemgående egal stemme, som er uden de hovedfejl, der udspringer fra næse og svælg [strube?] eller halsen (gola) og hverken er hæs eller dump [klangløs]. Stemmen og brugen af ordene er det eneste, hvorved sangerne opnår et fortrin for instrumentisterne. Det kræves yderligere; at en sanger forstår at forene falsetten med bryststemmen på en sådan måde, at man ikke kan mærke, hvor den sidste ophører og den første begynder; at han har et godt gehør og en ren intonation, så han kan give alle toner rent an i deres forhold [hvorved der også menes kommaforskellen mellem es og dis f.eks.O.a.]; at han forstår at bære stemmen (il portamento di voce) og at holde en lang node (le messe di voce) på en behagelig måde; at han derfor besidder en fasthed og sikkerhed i stemmen, og ikke, ved en bare halvlang udholden, begynder at ryste, eller også, hvis han vil forstærke tonen, forvandler den behagelige klang af en menneskestemme til den ubehagelige skrigen af en rørpibe: [Med "Rohrpfeife" menes her næppe orgelstemmen "rørpibe", men det ét-bladede folkeinstrument, som vi ville kalde skalmeje. (chalumeaux) O.a.] hvilket især nogle sangere, som har tilbøjelighed til hastighed, ikke sjældent er ude for. Af en god sanger kræves yderligere: at han udøver ["slår" siger Q.O.a.] en god trille, som ikke bræger, og heller ikke hverken er for hurtig eller for langsom; at han passer godt på den passende bredde af trillen og skelner imellem, om denne skal bestå af hele eller halve toner. En god sanger skal yderligere: have en god udtale. Ordene skal han foredrage tydeligt, og ikke udtale selvlydene a, e og o i passagerne på samme måde, og gøre dem uforståelige. Hvis han laver en forsiring ["Manier"] over en selvlyd, skal man høre denne hele tiden lige til slutningen og ingen anden selvlyd sammen med under. Også ved udtalen af ordene skal han passe på ikke at forveksle selvlydene med hinanden, og måske forvandle e til a og o til u; så han ikke f.eks.på italiensk udtaler genitura i stedet for genitore og får dem, som forstår sproget til at le.[genitura = fødsel, genitore = fader/"forælder"]. Ved i og u må stemmen ikke falde af: over disse to selvlyde må man i dybden ikke lave nogle udbredte, og i højden slet ikke nogen forsiringer. En god sanger skal have færdighed i nodelæsning og i at træffe [tonerne] og forstå generalbassens regler. Tonerne i højden må han hverken udtrykke med et hårdt anslag eller med et heftigt pust af brystet; men endnu mindre hyle det ud: hvorved ynden forvandler sig til en brutalitet. Hvor ordene kræver at udtrykke forskellige lidenskaber, skal han i rette tid, dog uden affektion, forstå at løfte og at moderere stemmen. I et sørgmodigt stykke må han ikke anbringe så mange triller og løbende manerer som i et cantabilt og lystigt: for derved bliver melodiens skønhed ofte formørket og ødelagt. Han skal snarere synge en adagio rørende, udtryksfuldt, indsmigrende, yndefuldt, legato ["an einander hangend"], sostenuto ["unterhalten"], med lys og skygge, såvel i piano og forte, som med en fornuftig tilføjning af manerer, som passer til ordene og melodien. Allegro skal han udføre livligt, brillant og med lethed. Passagerne skal han frembringe rundt og ikke støde sådanne hverken for hårdt eller sløjfe dem på en mat og sløv måde. Han skal forstå at moderere sin stemme fra dybden til højden og samtidig gøre en forskel mellem teater og kammer, og også mellem et kraftigt og et svagt akkompagnement: så det, at synge de høje toner, ikke forvandler sig til et skrigeri. Han skal være sikker i tempoet og ikke af og til ile, af og til og især i passagerne, tøve. Åndedrættet skal han tage til rette tid og hurtigt. Skulle det være noget surt for ham at tage det; så skal han alligevel, så vidt muligt, forsøge at skjule det; men på ingen måde lade sig bringe ud af takten af det. Endelig

skal han forsøge at lære det, som han vil tilføje af forsiringer, af sig selv, og ikke, som de fleste, som en papegøje, gennem gehøret fra andre. En sopran og tenor kan indlade sig mere på forsiringer end en alt og bas. De to sidste klæder det meget mere med en ædel enfoldighed, en båren stemme og brugen af bryststemmen, end den yderste højde og den overflødige tilføjelse af manerer. Ægte sangere har altid anset dette for en regel og udøvet det sådan.

12.§

Hvis nu alle disse her anførte mulige gode egenskaber findes hos en sanger på én gang: så kan man ganske roligt sige, at han ikke kun synger godt og med rette fortjener navn af virtuos; men også, at han næsten er et naturens vidunder. Ganske vist skulle og kunne enhver, som med rette vil føre navn af en usædvanlig sanger, være beskaffet på den ovenfor beskrevne måde: men ligeså sjældent som man finder et menneske udstyret med alle dyder samtidigt; ligeså sjældent finder man en sanger, som kan stråle med alle disse fortrin på én gang. Man kan derfor ikke ved denne være så streng i bedømmelsen, som ved instrumentisterne: men man må snarere lade sig nøje med, ved siden af forskellige mangler, blot at møde nogle af de ovennævnte gode hovedegenskaber hos en sanger: for ikke at undlade ham den sædvanlige titel af virtuos.

13.§

For at kunne vurdere en instrumentist kræves, at man frem for alt forstår instrumenternes egenskaber og de dermed tilknyttede vanskeligheder: så man ikke anser det svære for let, og det lette for svært. Mange ting, som er svære på nogle instrumenter og ofte umulige, er derimod nemme nok på andre. Derfor kan ikke enhver instrumentist fælde dom over en andens fortjenester; hvis ikke han spiller netop det samme instrument. Ellers vil han for det meste kun beundre dét hos den anden, som forekommer ham svært på hans [eget] instrument; og til gengæld ikke anse dét for noget, som falder ham selv let. Man kan blot engang betragte den forskel, som er mellem visse instrumenter, som dog på nogen måder ligner hinanden. Man kan tænke over forskellen mellem en violin og en viola d´amore; mellem bratschen, violoncellen, viola da gambaen og violonen; mellem oboen og fagotten; mellem lutten, theorben og mandolinen; mellem traversfløjten og blokfløjten; mellem trompeten og hornet; mellem klavichordet, cembaloet, pianofortet og orglet. Man vil finde, at dog ethvert, uanset ligheden, som befinder sig imellem dem, skal trakteres på en særlig og for dét speciel måde. Hvor meget større må så ikke forskellen i behandlingen af de instrumenter være, som slet ikke har nogen lighed med hinanden.

14.§ [trykfejl: 4.§ O.a.]

For at bevise dette, vil jeg bare anføre to instrumenter overfor hinanden; hvoraf man tilstrækkeligt nemt vil kunne forstå, hvordan hvert instrument har såvel sine særlige letheder såvel som vanskeligheder. De, som jeg her tager som eksempler, er violinen og traversfløjten. På violinen er arpeggioer og de brudte passager ganske lette; på fløjten derimod er de ikke kun meget svære, men for det meste ubrugelige: fordi ved den første ofte kun buen alene skal gøre arbejdet (“zu wirken haben”); men ved den sidste fingre, tunge og læber samtidigt i overensstemmende færdighed. På violinen kan man spille mange passager ved transposition fra én tone til den næste, opad eller nedad, fra dybden til den yderste højde, uden vanskeligheder med præcis de samme fingre; hvis man blot samtidig flytter hånden, se f.eks.tavle 23, fig.12.: på fløjten derimod må man ved hver transposition bruge nogle andre fingre. I mange tonearter går det slet ikke an. Hvis en violinist kun har én eneste god finger til at trille med; så kan han, ved at flytte hånden undgå de øvrige fingre til trillen: en fløjtenist kan ikke undgå nogle fingre, men må være i stand til at slå trillen egalt med alle

fingrene. På violinen kan man, også hvis man ikke har spillet i lang tid, dog altid frembringe tonen: men på fløjten må man, på grund af ansatsen, ikke holde pause i flere dage, hvis tonen ikke skal lide under det: for ikke at nævne, at et ubehageligt vejr, kulde eller hede, og også visse madretter og drikke, sætter læberne ude af stand til det; så man kun kan spille lidt eller slet intet. Buestrøget på violinen og tungestødet på fløjten har samme virkning: men det første er lettere at opnå end det sidste. Violinisten har ved forskellighederne i de kromatiske tonearter få vanskeligheder, om de så er skrevet med krydser eller b-er, selvom der så også kan forekomme ret mange af dem; men fløjtenisten har til gengæld så mange desto flere. Hvis violinisten har et godt musikalsk gehør og forstår forholdet mellem tonerne; så kan han uden synderligt besvær spille rent på sit instrument. Men hvis fløjtenisten så også besidder det samme gehør; så har han alligevel, hvad angår dét at spille rent, stadig store problemer. At spille passager i den yderste højde er noget almindeligt på violinen: men på fløjten en særlig sjældenhed, såvel p.gr.a. fingrene som p.gr.a. ansatsen. Til gengæld er der så i modsætning hertil også nogle figurer, som er næste umulige at frembringe på violinen, men er lette på fløjten; f.eks.brudte akkorder i hvilke spring forekommer op til den falske kvint [forstørrede eller formindskede.O.a.] og til den forstørrede kvart; spring, som overstiger decimen og som ofte bliver gentaget i hastighed, o.s.v. se tab.23 fig.13 og 14. Hvis nu en violinist skulle bedømme en fløjtenist, eller den anden den første; og begge kun forstod deres eget instruments egenskaber; så ville de, også selvom de begge to havde opnået en høj grad af musikalsk videnskab, ganske vist kunne fælde en rigtig dom over smagen og indsigten i musikken, men på ingen måde over de fortjenester, som hver af dem havde på sit instrument.

15.§

Hvad der altså alt i alt bliver tilbage at bedømme hos en instrumentist for dem, som har indsigt i musik, består kun i sådanne almene ting, som de fleste instumentister har fælles. De, der skal vurdere det, kan lægge mærke til: om instrumentisten spiller sit instrument rent, og forstår at frembringe en god tone; om han spiller sit instrument med passende afslappethed og ynde, eller om han overdriver det i tonen på en støjende måde; om han har et godt buestrøg eller tungestød, også færdighed i fingrene, og egale, gode triller; om han er sikker i tempoet, eller om han spiller de passager, som han finder svære, langsommere, og de lette, hurtigere, og derfor ikke slutter som han begyndte det, og at akkompagnørerne derfor bliver nødt til at følge ham; om han har forstand på at spille hvert stykke i sit passende tempo, eller om han spiller alt, hvad der hedder allegro, i samme hastighed; om hans spil kun består af vanskeligheder eller også af cantabile ting; om han kun søger at vække forundring, eller også søger at behage og røre; om han spiller med udtryk eller med koldsindighed; om hans foredrag er tydeligt; om han derved forstår at hjælpe en dårlig komposition og at forbedre den, eller om han ved alt for meget kunstneri og fordrejning af noderne fordunkler en god ting og gør melodien ubegribelig: hvilket sidste man bedst bemærker, hvis man hører det samme stykke udført af mere end én person. Man skal yderligere lægge mærke til: om en instrumentist spiller allegroen med livlighed og færdighed, ordentligt, rent og passagerne deri rundt og tydeligt; eller om han bare farer hen over noderne og endda udelader nogle; om han spiller adagioen legato (“unterhalten”) og flydende (“gezogen”) eller om han spiller den tørt og enkelt [uden de nødvendige forsiringer O.a.]; om han forstår at forsire enhver adagio med sådanne manerer, som passer til affekterne og stykket; om han i den forbindelse tager lys og skygge i betragtning, eller om han overlæsser alt uden forskel med manerer og spiller i samme farvenuance; om han forstår harmonikken, så han kan indrette manererne derefter, eller om han blot spiller efter forgodtbefindende efter gehør, eller om alt, hvad han foretager sig passer og er i overensstemmelse

med såvel med harmoni som med tempo; eller om han kun spiller på lykke og fromme og begynder en maner godt, men ender den dårligt. Det, at kunne spille store vanskeligheder, træffe man ofte på, endda også ofte hos ganske unge mennesker: men det mesterlige adagiospil, som kræver en grundig indsigt i harmonien og megen vurderingsevne, finder man kun hos øvede og erfarne musikere. Yderligere kan man hos en instrumentist undersøge: om han spiller i en blandet stil, eller kun efter en nationalsmag; om han kan spille fra bladet eller kun dét, som han har studeret; om han forstår at komponere, eller om han alene må benytte sig af fremmedes stykker; om han spiller alle slags stykker godt, eller kun dem, som han selv har komponeret, eller som er blevet komponeret til ham; endelig om han ved, hvordan han hos tilhørerne kan understøtte en bestandig opmærksomhed, og et ønske om at høre ham flere gange. Alle disse fordelagtige kendetegn, hvis de er der på én gang, fortjener ros, men de modsatte medlidenhed. Hvis man vil vide hvilket instrument, der er det letteste at lære sammenlignet med andre; så kan man tage som et ikke helt usikkert kendetegn, at dét, hvor man kan tælle mange berømte mennesker, er lettere at lære, end dét, som ganske vist også mange spiller på, men kun få kommer lykkeligt frem med.

16.§

Som helhed at vurdere kompositionen og udførelsen af et stykke musik rigtigt er endnu meget vanskeligere end det forrige. Hertil kræves ikke kun, at man besidder en fuldkommen god smag og forstår kompositionens regler: men man må også have en tilstrækkelig indsigt i ethvert stykkes art og egenskab, om det så er i denne eller hin nations smag, [og] skrevet i denne eller hin hensigt; så man ikke blander den ene ting sammen med den anden. Hensigten, med at hvert stykke er skrevet, kan være meget forskellig; hvorfor et stykke til én hensigt kan være godt, men til en anden være dårligt.

17.§

Det ville her være alt for omfattende i detaljer at undersøge ethver stykke efter alle dets egenskaber. Jeg skal altså anstrenge mig for her kun i korthed at berøre de vigtigste deraf.

18.§

Musikken er enten vokal- eller instrumentalmusik. Men kun få stykker er alene viet til sangstemmerne; snarere har instrumentalmusikken i de fleste vokalværker samtidig deres del og er forbundet dermed. Men begge slags er ikke kun i det hele taget, i deres hensigter, og følgelig også i deres indretning, virkelig meget forskellige fra hinanden: men også enhver underinddeling deraf har igen deres særlige love, og kræver deres særlige skrivemåde. Vokalmusikken er enten henhørende til kirken, teatret eller kammeret. Instrumentalmusikken finder også sted alle disse tre steder.

19.§

Kirkemusikken må man se på to måder, nemlig: som den romersk-katolske og som den protestantiske. I den romerske kirke forekommer: messen, vespersalmerne, Te deum laudamus, Bodssalmerne, Requiem eller sjælemessen, nogle hymner, moteterne(*), oratorierne, koncerter, symfonier, pastoraler og mere endnu.

(* Moteterne af den gamle art, som består af flerstemmigt komponerede bibelske

skriftsteder, og uden instrumenter, i a capella-stil, hvori der undertiden er flettet en

cantus firmus fra en koralsang med ind, er lidet eller slet ikke mere brugelig i den

romersk-katolske kirke. Franskmændene kalder alle deres kirkestykker uden undtagelse: des Motets. Disse to slags er der her ikke tale om. I Italien kalder man i dag en latinsk gejstlig solokantate, som består af to arier og to recitativer og sluttes med et halleluja, og som synges under messen, efter Credo, sædvanligvis af én af de bedste sangere, med dette navn [motet.O.a.]. Det er, hvad jeg her forstår derved.)

Hvert af disse stykker har igen sine særlige dele deri, og skal efter sit formål og efter sin tekst indrettes derefter: så et Requiem eller Miserere ikke ligner et Te Deum eller en Opstandelsesmusik, eller i Messen at Kyrie ikke ligner Gloria, eller en Motet en lystig opera-arie. Et Oratorium, eller en dramatisk afhandlet gejstlig historie, adskiller sig jo så på mange måder i sit indhold og i nogen grad i recitativet fra en teatermusik [opera]. Men i det hele taget tillades det i den katolske kirkemusik at anbringe mere livlighed, end i den protestantiske. Dog er de udsvævninger, som her undertiden bliver begået, måske ikke at tilskrive andre end komponisten.

20.§

Ved protestanternes kirkemusik forekommer så af ovennævnte stykker: en del af Messen, nemlig Kyrie og Gloria, Magnificat, Te Deum, nogle salmer og Oratorier, som Passioner, bestående af prosa-bibeltekster med iblandede arier og nogle poetiske recitativer, har nogen slægtskab med. Det øvrige består af musik over vilkårlige tekster, for det meste komponeret i kantate-stil med iblandede bibelske skriftsteder, som udarbejdes på samme måde som salmerne. Teksten hertil er enten rettet mod søndags- eller festdagsevangelierne eller mod bestemte særlige omstændigheder, som sørge- eller bryllupsmusik. Englændernes Anthems udarbejdes normalt på samme måde som salmerne; fordi de for størstedelens vedkommende består af bibelord.

21.§

I det hele taget kræves til kirkemusik, uanset hvad den består i, en alvorlig og andægtig art komposition og udførelse. Den skal være meget anderledes end operastil. Man måtte ønske, at dette, for at kunne nå til det ønskede endemål, altid på passende vis blev taget i betragtning, især af komponisterne. Når man skal bedømme et stykke kirkemusik, som enten opmuntrer til lovprisning af Den Højeste eller vækker til andagt eller skal bevæge til sorg, skal man lægge mærke til, om hensigten er taget i betragtning fra begyndelse og til slut, og understøtter karakteren af hver slags, og at intet, som er modsat dette, er blevet blandet ind i. Her har en komponist lejlighed til at vise sin styrke såvel i den bearbejdende ["arbeitsamen" her: kontrapunktiske. O.a.] skrivemåde som i den rørende og indtagende (men dette er den højeste grad af musikalsk videnskab).

22.§

Man skal ikke tro, at der forekommer lutter såkaldt pedanteri i kirkemusikken. [Et yndet skældsord for fugaer og kontrapunkt, som var ved at gå af mode i 1752.O.a.] Lidenskaberne skal også her, om end genstanden derfor er forskellig, vækkes, ja, faktisk mere omhyggeligt end på teatret [operaen.O.a.]. Det andagtsfulde sætter blot her sine grænser for dem. En komponist, som ikke kan røre i kirken, hvor han har flere begrænsninger, vil bestemt ikke mindre være i stand til det på teatret, hvor han har mere frihed. [Q. skriver faktisk "noch weniger" (endnu mindre), men må vel mene "nicht weniger" (ikke mindre)?? O.a.] Men den, som uagtet en vis tvang, dog véd at røre, af ham kan man forvente sig langt mere, hvis han har fuldstændig frihed. For ville den ringe udførelse

af kirkemusikken mange steder så kunne være en tilstrækkelig bevægegrund til straks at forkaste al kirkemusik som utiltalende? [Der er vel tænkt på det faktum, at det for en del lyttere forekom ubehageligt, at kirkemusik i for høj grad mindede om operamusik, hvilket også udførelsen deraf kunne være årsag til.O.a.]

23.§

Teatermusikken består enten af operaer eller pastoraler (hyrdespil) eller mellemspil (intermezzi). Operaerne er enten virkelige sørgespil eller sørgespil med en lykkelig slutning, som minder om tragikomedien. Omend hver genre af teaterstykker kræver sin egen og særlige skrivemåde: så benytter komponisterne sig dog heri af megen frihed for at lade deres indfald få tøjlerne; hvilket dog dette uagtet ikke friholder komponisterne for pligterne til at være bundet til såvel ordene, som egenskaberne og sammenhængen i tingene.

24.§

Den, der vil vurdere musikken til en opera grundigt, skal undersøge: om sinfoniaen har en relation til enten indholdet i hele stykket eller til første akt eller i det mindste til første scene, og formår at sætte tilhørerne i den affekt, som det første indhold ["die erste Handlung"] indeholder, om det er ømt eller sørgmodigt eller lystigt eller heroisk eller rasende o.s.v.*

* se yderligere herom i §43 i dette kapitel

Man skal lægge mærke til: om recitativet er naturligt, talende, udtryksfuldt, og hverken for dybt eller for højt komponeret for sangerne; om arierne er forsynet med sådanne ritorneller, som er syngende, udtryksfulde, til i korthed at give en forsmag på, hvad der følger; men ikke på de vælske hverdagskomponisters almene slendrian-facon, hvor ritornellet synes at være skrevet af én, og det øvrige af en anden. Ved vurdering af en opera skal man yderligere passe på: om arierne er sangbare, og samtidig giver sangerne lejlighed til at vise deres evner; om komponisten udtrykker lidenskaberne, sådan som emnet kræver det, hver godt forskellig fra de andre, og har anbragt dem på deres passende plads; om han uden partiskhed har iklædt hver sanger, fra den første til den sidste [musikalsk set.O.a.] efter hans rolle, stemme og evne; om han har taget hensyn til stavelserne, sådan som poesien og udtalen kræver det, eller om han blot, sådan som mange gør uden at være nødt til det, går vilkårligt til værks dermed, og undertiden har forvandlet lange stavelser til korte og korte til lange: hvorved ordene ikke kun bliver lemlæstet, men også simpelthen får en anden betydning. Denne fejl finder man ofte hos sådanne, hos hvem man allermindst ville formode det. Den opstår enten af skødesløshed; eller fordi komponisten ikke lige her, i al hast, har kunnet finde på en melodi, som passer bedre til ordene; eller fordi denne ikke har forstået sproget.**

** Blandt andet finder man i en vis Serenade: la Vittoria d´Imeneo kaldet, som er blevet nyopført i Italien i 1750, ligesom i de øvrige værker af deres komponist, eksempler på denne fejl, som må vække forundring; og dét fra pennen hos en italiener, som enten ikke synes at kunne sit eget modersmål, eller i det mindste ganske sjældent at passe på ordenes mening og på deres udtryk. [Der er sikkert tale om Baldassare Galuppis opera "La Vittoria d´Imeneo", som er fra 1750. Galuppi lagde netop vægt på, at musikken skulle have ligeså megen vægt som ordene, og har nok bevidst fremhævet musikkens forrettighed for ordenes. O.a.]

Yderligere skal man lægge mærke til ved en vurdering af en opera: om komponisten har taget godt i betragtning indsnittene i en tale, i arierne og især i recitativerne; om han ved kompositionen til ("bei

den Versetzungen") bestemte ord har passet godt på, ikke at fordunkle meningen med dem, eller ligefrem at sige det modsatte; om de arier, hvis tekst kræver forskellige handlinger, er udtryksfulde og komponeret sådan, at sangerne har tid og lejlighed til at få anbragt deres handlinger i ro og mag; og at sangerne heller ikke i mange arier, som indeholder en heftig affekt, enten bliver forledt til sludren (måske "pludren") ved en alt for hurtig udtale af ordene, som det tidligere var almindeligt for tyskerne, eller ved alt for lange noder, sat over hver stavelse, bliver forhindret i et livligt foredrag af ordene og bliver hindret i handlingerne; om sangstemmens passager, som slet ikke hører til dér i den slags talende arier og som hæmmer aktionens glød, er blevet undgået. Endelig skal man forsøge at lægge mærke til, om komponisten, hvad angår sammenhængen i hele stykket, har anbragt hver arie på rette sted, og sådan at ikke forskellige arier i samme tone- og taktart følger lige efter hinanden, som skulle have forskellige tone- og taktarter, ifølge ordene, og skulle have været forsøgt blandet; om han fra begyndelse til slut understøtter stykkets hovedkarakter, og også har taget hensyn til en længde af passende proportioner; om endelig de fleste tilhørere bliver rørt af musikken og bliver hensat til de lidenskaber, som præsenteres i skuespillet, sådan at de slutteligt forlader operaen med en lyst til at høre operaen oftere. Hvis alle de indtil nu nævnte gode egenskaber finder sammen i en opera: så kan en sådan opera anses for et mesterstykke.

25.§

Men især ved vurdering af arierne, vil alligevel mange kunne lade sig bedrage: fordi de flest stadig kun vurderer efter deres egen følelse, og alene anser de arier som de bedste, som de synes er fortræffelige. Men en operas indretning kræver, af hensyn til sammenhængen i helheden, at ikke alle arier er af samme beskaffenhed eller styrke, men skal være af forskellig slags og natur. De første af de reciterende personer, ikke kun hvad angår poesien, men også i musikken, skal have en forrang frem for de sidste. For ligesom et maleri, som består af lutter ensartede smukke figurer, ikke virker så indtagende og lokkende, som hvis nogle figurer af ringere skønhed også forekommer derimellem: så får også ofte en hovedarie kun sin rette glans, hvis den er indflettet mellem to ringere. Sådan som tilhørernes sindstilstand er forskellig, således vil også deres smag for arierne være forskellig.Den ene vil synes bedst om én arie, den anden om en anden. Man skal altså slet ikke undre sig over, hvis den ene kan lide dette, som den anden slet ikke finder behag i; og hvis derfor vurderingen af et stykke, og især en opera, falder så forskelligt og usikkert ud.

26.§

Hvis man vil bedømme et stykke vokalmusik, som er skrevet med bestemte hensigter, enten til kirkebrug eller til teater, og som nu bliver opført i et kammer; så er det nødvendigt med stor varsomhed. De omstændigheder, som er knyttet til dets bestemmelsessted, de forskellige foredragsmåder og udførelsen, såvel hvad angår sangerne som instrumentalisterne, og ligeledes om man hører hele værket i sin fuldkomne sammenhæng eller kun stykvist noget deraf, bidrager meget såvel til et godt som til et dårligt resultat. En arie med handling ("Action"), som har gjort et særligt indtryk på teatret, vil slet ikke behage ligeså meget i et kammer som i teatret: for hér mangler en væsentlig del af den, nemlig handlingen og de dermed forbundne årsager til samme: med mindre at man, ved at huske disse ting, stadigvæk kunne have en levende forestilling derom. Men en anden arie til gengæld, hvis ord ikke lige netop udtrykker noget særligt, men som dog har en behagelig og for sangeren fordelagtig melodi og også af denne bliver foredraget på en god måde, formår i kammeret at overtrumfe den førnævnte arie og have et fortrin hos tilhørerne.Hermed kan man altså så sige, at den sidste behager mere end den første; men ikke, at den derfor er bedre. For ved arierne

skal man ikke kun se på sangen alene, men snarere også på ordene og disses udtryk. En arie med stærk handling må dertil være mere talende end syngende og kræver derfor en god sanger, som samtidig er en god skuespiller; og ikke mindre også en erfaren komponist.

27.§

Men hvis en serenade eller en kantate udtrykkeligt er komponeret for kammeret: så plejer denne kammerstil at være forskellig fra såvel kirke- som teaterstilen. Forskellen består deri, at kammerstilen kræver mere livlighed og frihed i ideerne end kirkestilen; og, da der ikke finder handling sted samtidig, tillader mere udarbejdelse og kunst end teaterstilen. Madrigalerne, som på salmevis er gennemarbejdet udførte ("arbeitsam ausgeführte") vokalstykker med mange sangstemmer, ofte uden instrumenter, har også deres plads i kammeret. Ikke mindre henhører her også duetterne og terzetterne uden instrumenter og solokantaterne.

28.§

Hvis man vil bedømme et stykke instrumentalmusik rigtigt; så skal man have et nøje kendskab ikke kun til hvert stykkes egenskaber, som de forekommer dér, men også til instrumenterne selv, som det er nævnt ovenfor. Et stykke kan i og for sig passe til den gode smag og kompositionsreglerne, og altså være godt komponeret; men være imod instrumentet. I modsætning hertil kan et stykke ganske vist nok passe til instrumentet, men i sig selv ikke være noget særligt. Vokalmusikken har visse fordele, som instrumentalmusikken må undvære. I førstnævnte er ordene og menneskestemmen til stor fordel for komponisten, såvel hvad angår påfund som hvordan dette tager sig ud. Erfaringen viser dette meget håndgribeligt; hvis man i mangel af en menneskestemme høre arier spillet på et instrument. Instrumentalmusikken skal uden ord og uden menneskestemmer ligesåvel udtrykke bestemte lidenskaber og flytte tilhørerne fra en til en anden, som vokalmusikken. Men hvis dette skal opnås på passende vis, så skal, for at erstatte manglen på ord og menneskestemme, hverken komponisten eller musikerne have "stive" ("hölzerne") sjæle.

29.§

De vigtigste instrumentalstykker, hvor sangstemmerne intet har at gøre, er: Koncerten, Ouverturen, Symfonien, Kvartetten, Trioen og Soloen. Blandt disse er der altid to slags af koncerten, trioen og soloen. Man har Concerti grossi og Concerti da camera. Trioerne er enten, som man siger, gennemarbejdede eller galante. Ligeså forholder det sig med soloen.

30.§

Koncerterne har deres udspring fra italienerne. Torelli skal have lavet de første. En Concerto grosso består af en blanding af forskellige koncerterende instrumenter, hvor der altid er to eller flere instrumenter, hvis antal undertiden nok kan strække sig til otte eller yderligere derudover, som koncerterer med hinanden. Ved en Kammerkoncert [her bruger Q. det tyske ord "Kammerconcert", men mener altså også dermed ovennævnte Concerto da camera.O.a.] derimod, befinder der sig kun et enkelt koncerterende instrument.

31.§

En Concerto grossos egenskaber kræver i hver sats af denne: 1) et prægtigt ritornel til at begynde med, som er mere harmonisk end melodisk, mere alvorligt end spøgefuldt, og blandet med unison-passager; 2) en behændig blanding af imitationerne i de koncerterende stemmer; således at øret bliver uventet overrasket snart af ét, snart af et andet instrument. 3) Disse imitationer skal bestå af

korte og behagelige ideer. 4) Det brillante skal hele tiden veksle med det indsmigrende. 5) Tuttisatserne imellem skal være kortfattede. 6) Skiftene mellem de koncerterende instrumenter skal være inddelt på en sådan måde, at det ene ikke bliver hørt for meget og det andet for lidt. 7) Af og til skal der efter en trio indflettes en kort solo for det ene eller det andet instrument. 8) Før slutningen skal instrumenterne lave en kort gentagelse af dét, som de havde i begyndelsen, og det sidste tutti skal 9) ende med de stolteste og prægtigste ideer fra det første ritornel. En sådan koncert kræver et stort akkompagnement, et stort sted, en seriøs ("ernsthafte") udførelse og et moderat tempo. [Det er interessant at tænke på f.eks. Bachs 2.Brandenburgkoncert som et eksempel på de ovenstående punkter, og se hvor perfekt, den svarer dertil! Eller rettere: hvor perfekt Q.s beskrivelse passer på Bachs koncert! O.a.]

32.§

Af koncerten med ét koncerterende instrument, eller den såkaldte kammerkoncert, er der ligeledes to arter. Den ene kræver, ligesom concerto grossoen, et kraftigt, den anden et svagt akkompagnement. Hvis der ikke tages hensyn dertil, så gør hverken den ene eller den anden sin passende virkning. Udfra det første ritornel kan man høre, hvilken art koncerten er. Alt hvad der er alvorligt, prægtigt og mere harmonisk end melodisk komponeret, og også blandet med mange unisone passager; hvorved harmonien ikke ændrer sig i ottendedele eller fjerdedele, men i halve eller hele takter; dér skal akkompagnementet besættes kraftigt. Men dét, der består af en flygtig, munter, lystig eller syngende melodi, og foretager hurtige ændringer i harmonien; gør en bedre virkning med et svagt besat akkompagnement end med et stærkt.

33.§

En alvorlig, eller en enkelt [for et enkelt instrument.O.a.] koncert, komponeret for det store ensemble, kræver i første sats: 1) et prægtigt og i alle stemmer vel udarbejdet ritornel; 2) en behagelig og forståelig melodi; 3) korrekte imitationer.[Der tænkes ret sikkert på korrekte temabesvarelser i fuga-ekspositioner.O.a.] 4) De bedste ideer fra ritornellet kan splittes op ("zergliedert") og blandes ind i, eller mellem soloepisoderne. 5) Bassen ("die Grundstimme") skal være velklingende og basmæssig. 6) Man skal ikke lave flere mellemstemmer end hovedstemmen tillader det: for ofte har det en bedre virkning, hvis man fordobler hovedstemmerne; end hvis man tvinger mellemstemmerne ind. 7) Bassens og mellemstemmernes bevægelser må hverken forhindre hovedstemmen i sin livlighed eller overdøve eller undertrykke den. 8) I ritornellet skal man sørge for en passende længde. Det skal i det mindste bestå af to hoveddele. Den anden del deraf, skal, fordi man gentager den ved slutningen af satsen og slutter dermed, være iklædt de smukkeste og prægtigste ideer. 9) Såfremt begyndelsesideerne af ritornellet ikke er syngende, ej heller passende til soloen: så må man indføre en ny idé, som er helt anderledes, og forbinde den med begyndelsesideerne på en sådan måde, at man ikke bemærker, om dette er gjort af nød eller med fuldt overlæg. 10) Soloafsnittene skal dels være syngende, dels skal det indsmigrende være blandet med brillante, melodiske og harmoniske passager, som imidlertid passer til instrumentet, også afvekslende med korte, livlige og prægtige tuttiafsnit for at understøtte gløden helt frem til slutningen. 11) De koncerterende afsnit eller soloafsnittene må ikke være for korte, de midterste tuttiafsnit til gengæld ikke for lange 12) Akkompagnementet under soloen skal ikke have sådan bevægelse i sig, som kunne overskygge den koncerterende stemme; det skal snarere stadigt skiftevis bestå af snart mange, snart få stemmer: så hovedstemmen af og til får luft til, at føre sig frem med større frihed. Lys og skygge skal i det hele taget altid understøttes. Hvis passagerne tillader det,

eller man forstår at komponere dem på en sådan måde, at ledsagestemmerne kan anbringe noget kendt fra ritornellet: så har det en god virkning. 13) Man skal altid sørge for en rigtig og naturlig modulation, og ikke berøre nogen alt for fremmed toneart, som kunne genere gehøret. 14) Metrummet, som man i det hele taget altid skal holde godt øje med i komposition, skal også her iagttages nøje. Cæsuren eller indsnittene i melodien må i almindelig lige takt ikke falde på anden eller fjerde fjerdedel, og i tredelt takt ikke på tredje eller femte takt. Man skal søge at understøtte metrummet, sådan som man er begyndt det, om det så er i hele eller halve takter, eller i tredelt takt i to, fire eller otte takter ad gangen: fordi det uden dette bliver fejlagtigt i en kunstfærdig komposition. I tredelt takt ved en arioso, hvor en melodi måske oftere kan tåle afsnit, tillades cæsuren ved tre eller to takter efter hinanden. 15) Passagerne må man ikke på stadig samme vis ved transposition blive ved med, til man bliver træt af det ("bis zum Ekel") [der er ment overdreven sekvensering! O.a.]: men man må hellere afbryde i rette tid uden det bemærkes, og forkorte dem. 16) Til slut må man ikke skynde sig eller stoppe brat: man skal hellere søge at befæste det godt. Man må ikke slutte med lutter nye ideer: man skal hellere i det sidste soloafsnit gentage de behageligste ideer af det, som er hørt tidligere. 17) Endelig skal man i det sidste tutti slutte med anden del af det første ritornel, allegroen, så kort som muligt.

34.§

Til første sats af en prægtig koncert passer ikke alle taktarter. Skal den være livlig; så kan man tage den almindelige lige takt, hvor de hurtigste noder består af sekstendedele; og lade cæsuren falde på anden del af takten. Skal omtalte første del samtidig være prægtig: så skal man vælge et længere metrum, hvor cæsuren hver gang indtager en hel takt og kun falder på taktens nedslag. Men hvis en sådan sats skal være alvorlig og prægtig: så kan man i den almindelige lige taktart dertil vælge en bevægelse af mere moderat tempo, hvor de hurtigste noder kan bestå af toogtredivtedele, og hvor cæsuren falder på den anden del af takten. Tobjælkede punkterede noder vil her bidrage meget til ritornellets pragt. Med ordet: allegretto kan man fastlægge bevægelsen. Denne slags noder kan man også skrive i en rolig allabrevetakt. Man skal blot forvandle ottendedelene til fjerdedele, sekstendedelene til ottendedele og toogtredivetedelene til sekstendedele. Men cæsuren kan så hver gang falde på begyndelsen af enhver takt. Den almindelige allabrevetakt, hvis hurtigste noder består af ottendedele, er at betragte som tofjerdedelstakt, og passer derfor bedre til sidste end til første sats: fordi den, hvis man ikke hele tiden arbejder legato [sløjfet] og fuldstemmigt, udtrykker noget mere behageligt end prægtigt. Tredelt takt benyttes i det hele taget kun lidt til første sats: måske på nær trefjerdedelstakten, blandet med sekstendedele; hvorved mellemstemmernes og bassens bevægelser bestod af ottendedele, og harmonien for det meste kun ændrer sig per hele takter.

35.§

Adagioen skal i det hele taget i den musikalske rimordbog ["im musikalischen Reimgebäude", altså "rim-bygningen", "efter reglerne," så at sige.O.a.] adskille sig i taktart og toneart fra den første allegro. Hvis allegroen er i en dur-toneart, f.eks.i C-dur, så kan adagioen efter behag være i c-mol, e-mol, a-mol, F-dur, G-dur eller måske g-mol. Men hvis den første allegro er i en mol-toneart, f.eks.i c-mol, så kan adagioen enten være i Es-dur eller f-mol eller g-mol, eller komponeres i As-dur. Denne rækkefølge af tonearter efter hinanden er de mest naturlige. Gehøret bliver aldrig generet derved; og dette forhold gælder ved alle tonearter, hvad de så ellers hedder [Q. må her mene, at relationer som ovenstående er gode, uanset hvad udgangspunktet så måtte være i den første toneart.O.a.]. Men dén, som vil overraske tilhøreren på en mærkbar og ubehagelig måde: ham står

det frit for, udenfor disse tonearter, at vælge sådanne, som alene kan fornøje ham. I det mindste kræves der derved stor varsomhed.

36.§

Til at opildne lidenskaber og igen at stille dem giver adagioen bedre mulighed til rådighed end allegroen. I gamle dage ("vorigen Zeiten") blev adagioen komponeret meget tør og enkel og mere harmonisk end melodisk. Komponisterne overlod de udførende dét, som blev krævet af dem, nemlig at gøre melodien sangbar: hvilket ikke var så nemt uden mange tilføjelser af manerer. Det var altså dengang meget lettere at komponere en adagio end at spille den. Som man nu let kan forstå, at en sådan adagio ikke altid havde det held, at falde i gode hænder; og at udførelsen sjældent er lykkedes, sådan som komponisten kunne have tænkt sig: så blev der ud af dette onde det gode, at man i nogen tid er begyndt på at komponere adagioen mere syngende. Herved får komponisten større ære: og den udførende behøver ikke bryde sit hoved så meget; adagioen selv kan heller ikke på så mange måder, som det tidligere ofte skete, blive forvansket og ødelagt.

37.§

Men da adagioen ikke finder så mange yndere blandt ikke-musikvidende tilhørere som allegroen: så skal komponisten søge på alle mulige måder at gøre den behagelig også for tilhørerne, som ikke er erfarne i musik. Han har først og fremmest sådanne regler, som han skal iagttage. Han skal 1) såvel i ritornellerne som i soloepisoderne gøre sig umage for, at det skal være så kort som muligt. 2) Ritornellet skal være komponeret melodisk, harmonisk og udtryksfuldt. 3) Hovedstemmen skal have en sådan melodi, som ganske vist godt kan tåle at få tilsat forsiringer; men som dog også kan behage uden disse. 4) Hovedstemmens melodi skal koncertere med tuttipassagerne, som er blandet ind imellem. 5) Denne melodi skal komponeres ligeså bevægende og udtryksfuld, som om der hørte ord til derunder. 6) Af og til skal der anbringes noget af ritornellet. 7) Man må ikke modulere til alt for mange tonearter; som er noget af dét, som er størst hindring for at gøre det kort. 8) Akkompagnementet under soloen skal være mere enkelt end figureret: så hovedstemmen ikke bliver forhindret i at lave forsiringer; men derimod har sin fuldstændige frihed til at vurdere, at anbringe, på fornuftig vis, mange eller få manerer. Endelig skal man 9) søge at karakterisere adagioen med et sådant tillægsord, som tydeligt udtrykker affekten, som er indeholdt deri: så man let kan gætte det krævede tempo.

38.§

Den sidste allegro i en koncert skal ikke kun adskille sig i art og natur, men også i taktart fra den første sats. Ligeså alvorlig den første skal være; ligeså spøgefuld og lystig skal til gengæld den sidste være. Disse hernævnte taktarter, som: 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 takt, kan her gør god gavn. Aldrig skal i en koncert alle tre satser komponeres i samme taktart; men derimod, hvis de to første satser står i lige takt; så skal den sidste komponeres i tredelt takt. Men hvis den første er i lige takt og den anden i tredelt takt: så kan den sidste komponeres såvel i tredelt som i tofjerdedels takt. Men den må aldrig stå i almindelig lige takt; fordi denne ville være for alvorlig og altså ville egne sig ligeså lidt til sidste sats, som tofjerdedelstakten eller en hurtig tredelt takt ville gøre en god virkning til første sats. Alle tre satser må heller ikke begynde på den samme tone: derimod hvis overstemmen i den ene begynder på grundtonen; så kan den begynde på tertsen i den anden, og på kvinten i den tredje. Sidste sats er ganske vist i samme toneart som den første; dog skal man passe på hvad angår modulationerne, at man i sidste sats ikke berører tonearterne på samme måde efter hinanden, som det er sket i første sats: for at undgå ligheden.

39.§

I sidste sats skal så: 1) ritornellet være kort, lystigt, ildfuldt, men også samtidigt noget legende. 2) Hovedstemmen skal have en behagelig, flygtig og let melodi. 3) Passagerne skal være lette, så man ikke hindres i at spille hurtigt. Men de må ikke have nogen lighed med passagerne i første sats. Hvis de f.eks. i første sats består af brudte eller arpeggierede noder; så kan de i sidste sats gå trinvist eller være rullende. Eller hvis der i første sats er trioler; så kan passagerne i sidste sats bestå af ensartede noder: og således det modsatte. 4) Metrum skal der passes meget på. For jo kortere og hurtigere taktarterne er: jo mere følsomt er det overfor, at det bliver behandlet forkert. Cæsuren skal altså i 2/4 og i hurtige 3/4, 3/8 og 6/8 taktarter altid ligge på begyndelsen af den anden takt, men hovedindsnittene på den fjerde og den ottende takt. 5) Akkompagnementet må ikke være for fuldstemmigt og overlæsset. Det skal snarere bestå af sådanne noder, som de ledsagende stemmer kan frembringe uden store bevægelser eller besvær: fordi den sidste sats normalt bliver spillet meget hurtigt.

40.§

For også at få en passende længde i en koncert; så kan man tage uret til hjælp, hvad det angår. Hvis første sats varer fem minutter, adagioen fem til seks minutter, og sidste sats tre til fire minutter: så har hele koncerten en passende længde. Det er i det hele taget til størst fordel, hvis tilhørerne finder et stykke snarere for kort end for langt.

41.§

Den, der forstår at lave en sådan koncert, ham vil det ikke falde svært, ligeledes at udfærdige en spøgefuld og lille legende kammerkoncert. Det ville altså være unødvendigt at skrive særligt derom.

42.§

En Ouverture, som bliver spillet ved begyndelsen af en opera, kræver en prægtig og gravitetisk begyndelse, en brillant, vel-udarbejdet hovedsats, og en god blanding af forskellige instrumenter som oboer, fløjter eller valdhorn. Dens udspring er fra franskmændene. Lully har givet gode eksempler derpå. Dog har nogle tyske komponister, blandt andet især Händel og Telemann, overgået ham langt deri. Det går for franskmændene med deres ouverturer næsten som for italienerne med deres koncerter. Kun skal det beklages, med den gode virkning, som ouverturerne har, at de ikke mere er almindelige i Tyskland.

43.§

De italienske Sinfonia´er ("Sinfonien") [hvilket ord normalt til senere tider ville blive oversat til "symfonier", så snart vi er ude over de tidligste af Haydns og Mozarts. O.a.], som har samme formål som ouverturerne, kræver ganske vist, i henseende til pragt, helt de samme egenskaber. Men da de fleste bliver skrevet af sådanne komponister, som har øvet deres ånd mere i vokal- end i instrumentalmusikken; så er der indtil nu kun ganske få sinfonia´er, som besidder alle fuldkommenheder, og som kunne tjene til et godt eksempel. Det synes undertiden, som om operakomponisterne foretager udformningen af sinfonia´erne, som malerne ved udarbejdelsen af et portræt; hvor han benytter de tiloversblevne farver til at male luften eller gevandtet. I stedet for skulle dog rimeligvis en sinfonia, som det ovenfor allerede er nævnt, have nogen sammenhæng med operaens indhold, eller i det mindste med første akt; og ikke altid slutte med en lystig menuet, som det ofte sker. Jeg vil ganske vist ikke her foreskrive et mønster: fordi man ikke kan bringe alle de omstændigheder, som kunne forekomme i en hvilken som helst operas begyndelse, under ét.

Alligevel tror jeg dog, at man meget let kunne finde en måde (“ein Mittel”). Det er jo trods alt ikke nødvendigt, at en sinfonia foran en opera altid skal bestå af tre satser: man kunne jo også godt slutte efter den første eller anden sats. F.eks.hvis første akt havde heroiske eller andre fyrige lidenskaber i sig: så kunne slutningen af sinfonia´en være efter første sats. Hvis der forekom sørgmodige eller forelskede affekter deri: så kunne man stoppe efter anden sats. Men hvis første akt slet ikke indeholdt nogle særlige affekter, men at disse først forekom senere i operaen, eller ved slutningen: så kunne man slutte efter tredje sats af sinfonia´en. På en sådan måde ville man have lejlighed til at indrette enhver sats i overensstemmelse med sagen. Men sinfonia´en ville så også være brugbar til andre formål.

44.§

En Kvartet, eller en Sonate med tre koncerterende instrumenter og en basstemme, er egentlig prøvestenen for en ægte kontrapunktiker; men også en lejlighed, hvor nogle, som ikke har deres rigtige videnskabelige grundlag, kan komme til fald. Brugen deraf er aldrig blevet rigtig almindelig; derfor kan den heller ikke være rigtig kendt af alle. Man kan frygte for, at denne slags musik vil få den skæbne, at være en mistet kunst. Til en god kvartet hører: 1) en ren [: korrekt] firstemmig sats; 2) en harmonisk god melodi; 3) rigtige og korte imitationer; 4) en velovervejet blanding af koncerterende instrumenter; 5) en virkelig bas-agtig grundstemme; 6) sådanne temaer ("Gedanken") som man kan vende om med hinanden [der er ment: så de fungerer i dobbelt kontrapunkt, hvor f.eks.sopran og bas kan bytte pladser, uden at det bliver umusikalsk eller ligefrem bryder regler, som f.eks.at parallele kvarter ved omvending bliver til parallele kvinter i de to stemmer, m.m.m.! O.a.], nemlig så man kan opbygge såvel over som under; hvorved midterstemmerne i det mindste skal beholde en rimelig, og ikke ubehagelig, melodi. 7) Man skal ikke kunne bemærke, om den ene eller den anden stemme har fortrin. 8) Enhver stemme skal, når den har haft pause, igen indtræde, ikke som mellemstemme, men som en hovedstemme, med en behagelig melodi: dog gælder dette ikke for grundstemmen, men kun for de tre koncerterende overstemmer. 9) Hvis der forekommer en fuga: så skal denne, i alle fire stemmer, udføres efter alle regler, mesterligt, men dog samtidigt smagfuldt.

Seks bestemte kvartetter for forskellige instrumenter, mest fløjte, obo og violin, som herr Telemann har komponeret for temmelig lang tid siden, men som ikke er blevet stukket i kobber [altså ikke trykt, desværre - for de findes i al fald ikke som en samling i dag! Jeg kender kun til to af Telemann: i G-dur og a-mol. Desuden af Fasch, Dornel og Boismortier. De to gange seks såkaldte Pariserkvartetter (de første 6 burde kaldes Hamburger-kvartetter, da de er skrevet og udgivet dér, i øvrigt) er for fløjte, violin og gambe/violoncel, de egentlige Pariser-kvartetter er for samme besætning, dog kun gamben. O.a.], kan, for denne slags musik, give et fortræffeligt smukt eksempel.

45.§

En trio kræver ganske vist ikke et så anstrengende arbejde som en kvartet; dog næsten den samme viden ("Wissenschaft") fra komponistens side, hvis den virkelig skal være af den rette art. Dog har den dén fordel, at man kan indsætte mere galante og behageligere ideer end i kvartetten: fordi der er en koncerterende stemme mindre. I en trio skal der altså: 1) findes på en sådan melodi, som kan have en syngende [melodisk] medstemme.2) Foredraget ved begyndelsen af hver sats, men især i adagioen, må ikke være for langt, fordi dette, ved gentagelsen, som andenstemmen laver, om det så er i kvintafstand eller kvartafstand eller i enklang, let kunne vække kedsomhed. 3) Ingen af

stemmerne må spille noget først, som den anden ikke kan imitere. 4) Imitationerne skal være korte og passagerne brillante. 5) Ved gentagelsen af de bedste temaer skal man sørge for en god orden. 6) Begge hovedstemmer skal være skrevet sådan, at der kan være en naturlig og velklingende basstemme nedenunder. 7) Såfremt der bliver anbragt en fuga deri, så skal denne, ligesom i kvartetten, ikke kun skrives rigtigt efter kompositionsreglerne, men også gøres smagfuld, i alle stemmer. Mellemspillene [i fugaen], om de så består i passager eller i andre imitationer, skal være behagelige og brillante. 8) Omend terts- og sekstpassager i de to hovedstemmer er en prydelse for en trio; så må disse dog ikke benyttes indtil misbrug, eller ligefrem piskes frem til det hænger én ud af halsen ("zum Ekel durchgepeitschet"), men snarere stadigt afbrydes af passager eller andre imitationer. Endelig skal trioen 9) være sådan gjort, at man dårligt kan gætte, hvilken af stemmerne som er førstestemme.

46.§

At skrive en solo [soloværk med continuo.O.a.] anser man ikke i dag for en kunst. Næsten enhver instrumentalist giver sig af dermed. Kan han ikke selv finde på noget: så hjælper han sig med lånte ideer. Hvis han mangler kendskab til kompositionsregler: så lader han en anden lave bassen til. Herved fremkommer så i stedet for gode eksempler mange misfostre.

47.§

Det er nu slet ikke så let en sag at lave en god solo. Der findes komponister, som helt og fuldt forstår at komponere, og også er lykkelige i fuldstemmige værker; men som skriver slette soloværker. For andre til gengæld lykkes soloerne bedre end de fuldstemmige ting. Lykkelig dén, som lykkes med begge dele. Men ligeså lidt som det er nødvendigt for at skrive en god solo at eje alle de inderste hemmeligheder i komposition: ligeså lidt går det også an, uden at forstå noget til harmonik, at ville tilvejebringe noget fornuftigt i denne slags.

48.§

Hvis en solo skal gøre komponisten og den udførende ære, så skal: 1) adagioen i denne i sig selv være sangbar og udtryksfuld. 2) Den udførende skal have lejlighed til at vise sin evne til vurdering, påfund og indsigt. 3) Ømheden skal af og til blandes med noget åndrigt. 4) Man skal komponere en naturlig basstemme, hvorover der let kan bygges. 5) En melodi må ikke gentages for ofte, hverken i samme toneart eller transponeret: for dette ville ikke kun trætte spilleren, men også kunne irritere tilhørerne. 6) Den naturlige melodi skal undertiden afbrydes med nogle dissonanser, for på passende vis at kunne hidse lidenskaberne hos tilhørerne 7) Adagioen må ikke være for lang.

49.§

Den første allegro kræver: 1) en flydende, sammenhængende og noget alvorlig melodi; 2) en god sammenhæng i ideerne; 3) brillante passager, som forenes godt med melodier; 4) en god orden i gentagelsen af ideerne; 5) smukt udsøgte harmonigange ("Gänge") ved afslutningen af første del, som samtidig skal være sådan anlagt, at man ved transpositionen kan afslutte den sidste del dermed igen. 6) Første del skal være noget kortere end den sidste. 7) De mest brillante passager skal forekomme i den sidste del. 8) Bassen skal være komponeret naturligt, og bevæge sig sådan, at den altid understøtter en livlighed.

50.§

Den anden allegro kan enten være meget lystig og hurtig, eller moderat og arios. Man skal derfor rette sig ind efter den første. Hvis denne er alvorlig: så kan den sidste være lystig. Men hvis den første er livlig og hurtig: så kan den sidste være moderat og arios. Hvad angår forskellene i taktart, så skal også her tages hensyn til dét, som blev nævnt ovenfor om koncerterne: så ikke den ene sats ligner den anden. Hvis overhovedet en solo skal vække behag hos enhver; så skal den være sådan indrettet, at enhver tilhørers sindstilbøjeligheder finder næring deri. Den må hverken helt igennem være kantabil, ejheller helt igennem livlig. Sådan som hver sats skal adskille sig meget fra de andre; så skal også hver sats, i sig selv, have en god blanding af behagelige og brillante ideer. For den smukkeste melodi kan, hvis der ikke forekommer andet fra begyndelsen til slutningen, virkelig få én til at falde i søvn: og en bestandig livlighed eller lutter vanskeligheder, gør én forundret, men de rører ikke én noget særligt. Men den slags blandinger af forskellige ideer skal der ikke kun tages hensyn til ved en solo, men i det hele taget ved alle slags musikstykker. Hvis en komponist forstår at ramme disse, og derved at bringe tilhørernes lidenskaber i bevægelse: så kan man med rette sige om ham, at han har nået en høj grad af den gode smag, og, så at sige, har fundet de vises musikalske sten.

51.§

Dette er så de vigtigste egenskaber for hovedarterne af musikalske stykker, som skal findes ved hvert af disse, alt efter dets art, hvis en kender skal erklære det for godt og værdigt til bifald. Men der vil alligevel stadig være et antal tilhørere tilbage, for hvem det ikke vil være muligt at opnå så meget indsigt i musik, som vil være nødvendigt for at kunne bemærke de hidtil anførte kendetegn for kvaliteten af et stykke. Den slags tilhørere må altså så alene holde sig til, ikke hvad der har med den udførende person at gøre, men biomstændigheder, som overhovedet angår musikken, som i nogen grad også kan aflægge vidnesbyrd om kvaliteten af et stykke. De opnår det sikrest, hvis de, i store forsamlinger (men det skal være sådanne forsamlinger, som ikke er foranstaltet af anden grund end for at høre musik, og hvor musikken ikke anses for blot en biting, forsamlinger, hvor tilhørerne består af såvel kendere som musik-ukyndige); hvis de da, mens et stykke bliver sunget eller spillet, agter på tilhørernes miner og gebærder, og søger at bemærke dem: om kun nogle, eller størstedelen, af de tilstedeværende bliver vakt til opærksomhed; om nogle giver udtryk for deres behag eller mishag til andre; om nogle nærmer sig eller fjerner sig fra musikudøverne; om man samtidig tier eller snakker højt; om man markerer takten med hovedet; om man er ivrig efter at vide, hvem komponisten af stykket er; om de tilstedeværende, når stykket er færdigt, viser, at de gerne vil høre det en gang til; endelig må de også på en måde prøve at mærke deres egen følelse, og undersøge, om den musik, som de har hørt, har rørt dem selv; også selvom de ikke altid lige kan sige grunden dertil. Hvis nu alle de her nævnte fordelagtige forhold ved et stykke musik er til stede; så kan også en tilhører, som ikke har forstand på musik, slutte sikkert, at stykket er godt komponeret og godt udført.

52.§

Den forskel i smag, som ytrer sig hos forskellige nationer, som overhovedet har smag for videnskaberne, ikke så meget i henseende til det væsentlige, men snarere til det tilfældige i musik, har den allerstørste indflydelse på den musikalske vurdering. Det er altså nødvendigt at undersøge denne smagsforskel i musikken noget grundigere endnu: selvom jeg allerede har anført noget derom i det forudgående, forskellige steder, hvor det var nødvendigt.

53.§
Hver nation, som ikke hører til de barbariske, har ganske vist i deres musik noget, som de synes meget bedre om end andre: men det er dels ikke så forskelligt fra andet, dels ikke af en sådan væsentlighed, at man kunne vurdere det værdigt til en særlig opmærksomhed. Men to folkeslag har i den nyere tid, ikke kun især gjort sig fortjent ved forbedring af den musikalske smag, men også i efter anvisning af deres medfødte sindstilbøjelighed især at adskille sig fra hinanden. Dette er italienerne og frankmændene. Andre nationer har givet disse to folks smag det største bifald og har søgt at følge efter enten denne eller hin, og har søgt at optage noget derfra. Herved er de omtalte to folk også blevet forledt til ligesom at opkaste sig til egenmægtige dommere over den gode smag i musik: og fordi ingen af udlændingene har haft noget at indvende der imod; så har de til en vis grad i nogle århundreder virkelig været de musikalske lovgivere. Fra dem er herefter den gode smag i musikken blevet bragt til andre folkeslag.

54.§
Det er sikkert, at musikken i gamle dage, ligesom de andre skønne videnskaber, hvis vi ikke vil gå tilbage til dens første oprindelse, er kommet fra grækerne til romerne; at den så efter undergangen af det gamle Roms pragt i lang tid næsten har ligget i forglemmelsens støv. Men hvilken nation der derefter først igen er begyndt at trække musikken væk fra undergangen og igen at genoprette den i dens fornyede skikkelse: det er underkastet megen strid. Men dommen ville formodentlig, ved en virkelig nøje og rigtig undersøgelse, måtte falde ud til italienernes fordel. Ganske vist har lang tid været nødvendig for at bringe muikken til den nærhed af fuldkommenhed, som den er i nu. Til visse tider har den ene nation, til andre tider den anden rykket fremad, hvor så den første er fulgt efter igen. Allerede kejser Karl den Store tilkendte, da han var i Rom, de italienske tonekunstnere prisen, i al fald hvad angår sangkunsten: og lod endda mange af dem komme til sit hof. Han gjorde sig umage for, at indrette sin musik efter deres italienske.

55.§
Der er begrundet årsag til at tro, at musikken hos italienerne og franskmændene, endnu længe efter Karl den Stores tid, på ingen måde var så forskellig som idag. Man ved at Lully, som franskmændene betragter næsten som en musikalsk befalingsmand og stadig endnu i dag bifalder hans smag over hele Frankrig, at denne var italiener, selvom nogle af deres landsmænd vil gå bort derfra, [men at de fleste] igen omhyggeligt vil etablere ham og uændret til stadighed er i gang med at opretholde ham. [Altså: at de fleste franskmænd ønsker at bibeholde Lullys indflydelse. O.a.]. Jeg vil indrømme, at denne berømte mand, fordi han kom til Frankrig som meget ung, i nogen grad har fundet sig til rette med den tidligere franske musik og har antaget dens smag. Men ingen vil kunne påvise, at det var muligt for ham helt at fornægte sin [italienske] nations specielle smag, som han jo allerede havde fået noget fat i i Italien, eller i det mindste hans geni.[Altså: men han medbragte altså også noget af italiensk smag - og sit geni]. Det hele ender altså med, at han har blandet den ene nations smag med den andens. Men da musiksmagen hos italienerne siden Lullys død, som det er enhver bekendt, har ændret sig mærkbart; mens den hos franskmændene derimod er forblevet den samme: så har forskellen mellem de to siden den tid først rigtigt vist sig mere og mere. Vi vil belyse denne noget nærmere.

56.§

Italienernes tilbøjelighed til variation i musikken har medført mange fordele for den sande gode smag. Hvor mange berømte store komponister har man ikke kunnet fremvise frem til slutningen af de første tredive år af dette århundrede? Siden en Pistocchi [Francesco Antonio Memiliano Pistocchi 1659-1726. O.a.] ved slutningen af det forrige århundrede åbnede sine sangskoler, og derfra har givet ("mitgetheilet") verden så mange gode sangere; er i netop disse tredive første år af dette århundrede sangkunsten steget til et toppunkt, og næsten alt, hvad den menneskelige stemme overhovedet kan frembringe af rørende og beundringsværdigt vist af forskellige med rette berømte sangere og blevet udøvet. Hvor mange lejligheder har de gode komponister så ikke derefter brugt på mere og mere at forbedre kompositionen af sang. Corelli og hans efterfølgere forsøgte på beundringsværdig vis, at leve op til dette i instrumentalmusikken. (*)

(*) Denne italienske smag, sådan som den indtil ovennævnte tidspunkt i Italien lidt efter lidt er blevet frembragt af så mange grundige mænd, og efterfølgende af nogle berømte udlændinge, som er fulgt i forsporene efter disse og yderligere har forfinet det, er hvad jeg først og fremmest forstår derved, når jeg nævner den italienske smag.

57.§

Men ændringerne i musiksmagen har cirka siden fra for femogtyve år siden hos tonekunstnerne i den italienske nation vist sig på en ganske anden måde. På nuværende tidspunkt adskiller smagen hos deres sangere og deres instrumentalister sig overordentligt meget fra hinanden. De er slet ikke mere enige derom. Selvom de italienske instrumentalister i forhold til andre folkeslag har den fordel, at de fra de er unge i deres land hører så megen god sang: så vænner de sig på nuværende tidspunkt alligevel til at antage en ganske anden smag end sangerne, så man dårligt skulle tro, at det var samme folkeslag. Men denne forskel består mest i foredraget og i en overlæsset tilføjelse af de vilkårlige forsiringer. Det er begyndt hos nogle berømte instrumentalister, som fra tid til anden i komposition, men især på deres instrumenter, har ført sig frem ved at udføre mange vanskeligheder. Men de må også samtidig være af så forskellig sindsstemning, at den ene er blevet forført af én slags smag, den anden af en anden slags smag; hvilket deres tilhængere efterfølgende hele tiden har videreført, så der af en grundig smag er opstået en fræk og bizar smag. Den jalousi, som altid har hersket i Italien mellem sangerne og instrumentalisterne, og mellem instrumental- og vokalkomponisterne kan også have bidraget noget til disse adskillelser. Sangerne vil ikke unde instumentalisterne den fordel - ligesom de - at kunne røre gennem det sangbare: de hævder uden videre, uden forskel, at have et fortrin fremfor instrumentalisterne. Men disse vil ikke bøje sig derfor; de søger altså, om ikke det er muligt på anden vis at behage ligeså meget som de andre. Derved er de imidlertid nærmest forfaldet til det modsatte.

58.§

To berømte lombardiske violinister, som er begyndt for cirka nogle og tredive år siden at blive kendt, slet ikke længe efter hinanden, har især bidraget meget hertil [Veracini og Tartini.O.a.]. Den første [Veracini] var livlig, rig på påfund og fyldte den halve verden med sine koncerter. Omend Torelli og efter ham Corelli havde gjort en begyndelse deri, så bragte han den dog, foruden Albinoni, ind i en bedre form, og afgav gode mønstre dertil. Han opnåede også derigennem, ligesom Corelli med hans 12 soli [de berømte op.5 violinsonater.O.a.], en almen accept. Men til sidst forfaldt han, på grund af alt for meget og daglig komponeren, og især da han begyndte at skrive operamusik ["theatralische Singmusiken"O.a.], til letsindighed og frækhed, såvel i

komposition som i spil: hvorfor ejheller hans sidste koncerter fortjente så meget bifald som de tidligere. Man siger om ham, at han er en af dem, som har opfundet den lombardiske smag, som består deri, at man undertiden af to eller tre korte noder gør den betonede ("die anschlagende") kort, og sætter et punkt efter den gennemgående node (se 5.kapitel, 23.§) [m.a.o. omvendt punkterede noder.O.a.], hvilken smag har taget sin begyndelse i 1722. [Det er sikkert ment i Veracinis 12 violinonater op.1. Men den lombardiske rytme er rent faktisk som sådan meget ældre. O.a.]. Men denne skrivemåde synes at være ret magen til den skotske musik, hvad visse ting tyder på; den er også blevet brugt, vel allerede tyve år før dens fremkomst i Italien, af nogle tyske komponister her og der, omend ikke så hyppigt: derfor kunne den anses for blot en efterligning hos italienerne af de føromtalte. Det kan så være som det er, så har dog denne anden måde at tænke på ført den omtalte berømte violinist i den sidste tid af hans liv, helt og aldeles væk fra den gode smag. [Veracini døde rent faktisk først i 1768, men trak sig tilbage til Firenze omkring 1745, bl.a. efter manglende succes med "underlige" operaer i England. Q. kan derfor godt have formodet Veracini død. Han var en temmelig aparte person, hvor hans musik også er både original og delvist også aparte. En tilhører (hvis jeg husker rigtigt, så var det Burney) siger om en koncert med Veracini og Leclair på hver sin soloviolin, at Leclair spillede som en engel og Veracini som fanden selv! En af hans orkestersuiter (nr.6) til Dresden slutter med en menuet, som hele satsen igennem er unison. Der findes en del samtidige beskrivelser f.eks. af hans stirren på folk, hans forfølgelsesvanvid, som resulterede i at han sprang ud ad et vindue og brækkede hoften m.m. O.a.]

59.§

Den anden af de ovenfor nævnte to lombardiske violinister [Tartini], er én af de første og største mestre til at spille vanskelige ting på violinen. Han har, som man hævder, i nogle år trukket sig ganske og aldeles ud af det musikalske selskab, for at kunne frembringe en smag ["klang"/"spillemåde"], som han helt selv ønskede det ("um einen aus ihm selbst fliessenden Geschmack hervor zu bringen"). Denne smag er så blevet sådan, at den ikke kun på en vis måde er helt modsat hans tidligere, men også umuligt kan efterlignes i sang; og følgelig kun er specielt for de violinister, som måske har kun lidt følelse for den sande gode syngemåde. Men sådan som den forrige [Veracini] ved sin mangfoldighed af musikalske værker forfaldt til letsindighed og frækhed; og derved tydeligt adskilte sig fra de andres smag: så har denne [Tartini] derimod, hvad angår måden at synge på, eller snarere ved at forvise det gode og behagelige som dette [dvs. måden at synge på] indeholder, fjernet sig helt og aldeles fra alle andre. Derfor har hans kompositioner heller ikke fået samme skæbne som den andens.Der er i disse [kompositioner] næsten intet andet at træffe på end tørre, enfoldige og aldeles almindelige ideer, som højst kunne egne sig bedre til komisk end til alvorlig musik. Men hans spil har ganske vist, fordi det syntes at være noget nyt, vakt stor forundring hos dem, som forstår instrumentet, men hos andre desto mindre behag. Og fordi han har opfundet mange slags spillemåder og vanskeligheder i buestrøget, hvorved hans foredrag adskiller sig fra alle andres: så er det da også sket, at forskellige tyske violinister, af nysgerrighed, men ikke just til deres fordel, er kommet under hans information. Mange har antaget og bibeholdt hans måde at spille på: men nogle har derimod igen forladt den, fordi de senere er blevet overbevist om noget bedre ved den gode måde at synge på. Men sådan som en kopi sjældent bliver helt magen til originalen, og man til gengæld ofte tror at høre mesteren i eleven, og plejer at vurdere dennes "unoder" som hans [mesterens] ("und jenen auf dieses seine Unkosten zu schätzen pfleget"): så kan det ganske vel være, at nogle af denne berømte violinists elever, som han har opdraget i stort tal gennem længere tid, i temmelig høj grad har bidraget til ulempe for ham. De har måske enten ikke

rigtigt forstået hans måde at spille på; eller de er på grund af forskelligheder i sind blevet forledt til at gøre denne spillemåde endnu mere bizar, og således bibringe den til dem, som igen er blevet oplært af dem, i en endnu værre skikkelse. Derfor må man vel tro, at der er meget, som han selv ikke ville acceptere hos forskellige, som roser sig af at spille efter hans smag. [Denne sønderlemmende kritik er selvfølgelig interessant - men Q. kan jo godt have ret i, at det meget langtfra er alle, som har kunnet lære Tartinis teknik, og derfor ikke har kunnet oplære andre ordentligt. Roman var i øvrigt på et tidspunkt elev hos ham. For mig er især Tartinis tidlige værker rimeligt gode - senere bliver han interesseret i en meget mere galant stil, hvor hans ideer ganske rigtigt er meget ordinære - hvad man ikke kan sige om Veracinis! I øvrigt har dette afsnit, hvor Q. ikke skriver navne!, medført, at man på nettet kan finde påstande om, at det drejer sig om Vivaldi og Corelli (til trods for at han nævnes på anden vis), hvad der forekommer mig fuldstændig usandsynligt. Vivaldi var ganske vist ret virtuos (og efter Burney lød det ikke smukt!), men Corelli var en højt respekteret musiker og komponist, og hvis man læser nok om de fire komponisters biografier, er der næppe tvivl om, hvem Q. tænker på. O.a.]

Det er derfor tilrådeligt for enhver ung musiker, at han ikke rejser til Italien, før han forstår at skille det gode fra det dårlige ("vom Bösen") i musikken; for dén, som ikke medbringer noget fra den musikalske videnskab ind i [Italien], han bringer også kun vanskeligt, i al fald i disse tider, noget med ud derfra. En kommende musiker må også, i Italien, altid søge at profitere mere af sangere end af instrumentalister. Men dén, som ikke i nogen grad lader sig lede af fordom, han finder nu snarere dét, som han ellers kunne have draget nytte af i Italien og i Frankrig, i Tyskland.

60.§

Jeg har ikke omtalt de førnævnte to berømte, og, i mere end én forstand, brave mænd, for at vurdere deres fortjenester, eller for at forklejne dét, som de har af virkelig godt. Jeg har kun gjort det, for nogenlunde at opdage årsagen til, at de nutidige italienske instrumentalister, især da violinisterne, ofte er begyndt på en særegen smag, som er så helt modsat den gode syngemåde: hvor jo dog den sande og gode smag skulle være almen. Nogle blandt dem mangler ganske vist ikke erkendelsen eller følelsen for, hvordan god sang er: men alligevel søger de ikke at efterligne det på deres instrumenter: tværtimod, hvad de anser for fortræffeligt hos sangerne, finder de for dårligt og for ringe på instrumenterne. De roser sangeren, når han synger tydeligt og udtryksfuldt; men de anser det for godt, når de på instrumentet spiller utydeligt ("dunkel") og uden udtryk. De accepterer hos sangeren et mådeholdent og indsmigrende foredrag; mens deres eget til gengæld er vildt og frækt. Hvis sangeren i adagioen ikke laver flere forsiringer end der passer til sagen; så siger de, at han synger mesterligt: men de, derimod, overdænger adagioen med så mange manerer og vilde løb, at man snarere skulle tro, at det var en morsom allegro, og at man nærmest slet ikke kan mærke adagioens egenskaber mere deri.

61.§

Man bemærker også, at de italienske violinister i dag næsten alle spiller efter samme smag: hvorved de ikke adskiller sig på den bedste måde fra deres forgængere. Buestrøget, som på dette instrument må udvirke livligheden i den musikalske udtale, som tungestødet på blæseinstrumenter, tjener for dem ofte kun til, som blæsebælgen på en sækkepibe, at få instrumentet til at klinge som en lirekasse. De søger den største skønhed dér, hvor den ikke findes, nemlig i den yderste højde for enden af gribebrættet; de klatrer derfor altid rundt i højden, som de månesyge [søvngængerne] på tagene, og forsømmer dermed det sande smukke, det vil sige, de berøver som oftest instrumentet

dets gravitet [værdighed, ophøjethed] og ynde, som de tykke strenge er i stand til at udvirke. Adagioen spiller de for frækt og allegroen for søvndyssende. De anser det for at være noget særligt i allegroen at save en masse noder af i ét buestrøg. Trillen slår de enten for hurtigt og rystende, eller måske endda i terts; hvilket de dog anser for en fejl hos sangerne. Med ét ord, deres foredrag og spillemåde er sådan, at det lyder som om en dygtig violinist skulle forestille en gammeldags én på latterlig vis. De tilhørere, som har god smag, må derfor ofte gøre sig rigtig umage med at skjule latteren. Hvis altså den slags nymodens italienske violinister skal bruges som ripienospillere i et orkester; så ødelægger de i almindelighed mere, end de gør godt.

Man kunne, hvad det angår, anføre visse berømte orkestre som eksempler, hvor deres medlemmer er blandet med italienere. Man kan i disse [orkestre] bemærke, at hvis der måske iagttages en, hos dem ellers uvant, uorden eller uens foredrag, at sådant ofte hidrører fra en italiener, som spiller uden øjne og ører. Hvis nu i givet fald et godt orkester skulle rammes af den ulykke, at blive anført af en sådan italiener, som jeg her har beskrevet ham: så ville man ikke have andet at forvente, end at dette helt ville miste sin fordums glans. Lykkeligt er altså det orkester, som forbliver fri derfor. Men man må undre sig over, at sådanne italienske instrumentalister, som der her er tale om, ofte finder bifald og accept ("Schuss") fra sådanne musikforstandige, som man allermindst skulle formode det om; hos sådanne tonekunstnere, hvis indsigt og rene smag er alt for ophøjet over den slags bizarre spillemåde, til at de kunne finde nogen som helst behag i det. Ofte sker det vel kun af forstillelse, eller hvem ved af hvilke andre årsager.

62.§

I de nuværende italienske instrumentalisters kompositioner, få derfra undtaget, finder man mere frækhed og forvirrede ideer, end beskedenhed, fornuft og orden. De søger ganske vist at finde på meget nyt; men de forfalder derved til mange lave og vulgære melodier ("in viele niederträchtige und gemeine Gänge"), som har meget lidt fællesskab med dét, som de blander i af godt. De frembringer ikke mere sådanne bevægende melodier, som tidligere. Deres basstemmer er ikke mere hverken prægtige eller melodiske, og har ikke nogen særlig sammenhæng med overstemmen. I deres midterstemmer finder man hverken kontrapunktik ("Arbeit"), ejheller noget udfordrende ("Gewagtes" [dissonanser]), men kun en tør harmoni. Heller ikke i deres solostykker [med continuo] bryder de sig om en bas, som af og til laver nogle melodiske bevægelser. De holder snarere af, når bassen bare vandrer tørt afsted, kun spiller engang imellem, eller hele tiden bare trommer på én tone. De foregiver, at solisten derved sjældnest bliver overskygget. Men måske skammer de sig over at sige, at de komponerer bassen på en sådan måde, eller lader den komponere [Q. har tidligere anket over, når solister komponerer musik, hvor de lader andre skrive bastemmen, fordi de ikke har viden nok. O.a.], sådan at virtuosen, som ikke har spor forstand på harmonikken og dens regler, ikke så ofte er i fare for at forråde sin uvidenhed. Hvordan det hele forholder sig [med harmonikken?] og med metrum [periodedannelsen] tager de sig ikke af. Hvad modulationer angår tager de sig for meget frihed. De søger ikke at udtrykke og blande lidenskaberne på en sådan måde, som det er normalt i vokalmusikken. Med ét ord, de har ganske vist ændret deres forfædres smag i instrumentalmusikken, men ikke forbedret den.

63.§

I de nationale italieneres vokalkomposition af i dag er sangstemmens rolle den allerbedste. På den bruger de den største flid; de tilrettelægger den bekvemt for sangeren, og anbringer ikke sjældent gode indfald og udtryk deri. Men ofte forfalder de også til det vulgære og banale ("das

Niederträchtige und Gemeine"). Hvad angår instrumentalledsagelsen så adskiller den sig ikke meget fra de i forrige § beskrevne instrumentalkompositioner. Ritornellet er oftest meget ringe og synes ofte slet ikke at høre til denne arie. Det rigtige metrum mangler også ofte. Det er beklageligt, at de fleste nuværende italienske operakomponister, af hvilke man for nogens vedkommende ikke kan benægte deres gode naturel derfor, begynder for tidligt at skrive for teatret, endnu inden de forstår noget om reglerne for komposition; at de efterfølgende ikke mere, som deres forfædre gjorde, tager sig tid til at studere komposition fra grunden af; at de samtidig er skødesløse og ofte arbejder for hurtigt. Jeg tiltror mig nu ikke at ville bevise det modsatte, hvis nogen ville påstå, at de måske ville være endnu ringere, hvis ikke en og anden stor komponist blandt deres nordiske naboer, især en berømt mand, som de næsten synes at have afgivet den sande gode og fornuftige smag til i vokalmusikken, yderligere foregik dem ved med sine i Italien hyppigt opførte syngespil [operaer] med gode eksempler, og derved ofte gav lejlighed til at udsmykke sig med hans fjer. [Her er ret sikkert tale om Hasse, som blev en overmåde populær operakomponist (næppe Händel). Og Q. mere end antyder altså, at italienske komponister plagierede Hasses musik. O.a.] Så meget er sikkert, at antallet af gode indenlandske italienske komponister har lidt et stort tab for mere og mindre end tyve år siden ved den for tidlige død af tre unge komponister, som lod mærke en fremragende ånd og gav store forhåbninger, uden at de tre nåede til rigtig modenhed. Disse adskilte sig tydeligt fra hinanden i deres måde at tænke på: den ene hed Capelli. [Giovanni Maria Capelli, ikke at forveksle på nettet med et stort antal frisører og en fiskeribiolog! Jeg har ikke fundet nærmere om ham! O.a.] Han havde sans for det prægtige, fyrige og fremmedartede. Den anden var Pergolese. Han havde anlæg for det indsmigrende, øme og behagelige; og viste samtidig god vilje til bearbejdet komposition [kontrapunktisk arbejde]. Den tredie hed Vinci. [Leonardo Vinci 1690-1730 efter sigende forgivet! O.a.] Han var livlig, rig på påfund, behagelig, naturlig og ofte heldig med sit udtryk: hvorfor han også efter kort tid, blot i løbet af ret få syngespil [operaer], havde opnået et alment bifald i hele Italien. Kun syntes han at mangle tålmodigheden og lysten til omhyggelig udfoldelse ("Ausbesserung") af sine ideer.

64.§

I øvrigt, hvis man ser bort fra komponisternes fejl, og ser på dét, som de har af virkelig godt; så kan man i det hele taget ikke frakende italienerne dygtighed i spil, indsigt i musik, rigt påfund af smukke ideer og at de har bragt det til en større fuldkommenhed i sang end nogen anden nation. Kun ærgerligt, at de fleste af deres instrumentalister i nogen tid er afveget fra sangkunstens smag: hvorved de ikke kun forfører mange, som søger at efterligne dem, men også endda forleder mangen en sanger fra den gode syngemåde. Det er derfor ikke uden grund at befrygte, at den gode smag i musik, som italienerne tidligere har haft forud for de fleste folkeslag, igen mistes hos dem lidt efter lidt og kunne tilfalde andre. Nogle fornuftige og fordomsfri italienske musikforstandige indrømmer selv dette. De hævder yderligere, at noget sådant såvel i henseende til komposition som til spillemåde allerede er sket. Lad det nu være som det er, så er den gode syngemåde dog noget specielt for italienerne fremfor andre folk, som endda i nogen grad udbredes helt til deres gondolførere.

65.§

Hos franskmændene findes det modsatte af dét, som jeg har sagt om italienerne. For sådan som italienerne i musikken nærmest er for foranderligere; så er franskmændene for bestandige deri, og for slaviske. De binder sig altfor meget til bestemte karakterer, som ganske vist er fordelagtige til

dans og til drikkesange, men ikke til seriøse stykker: hvorfor også det nye hos dem ofte synes at være gammelt. Instrumentalisterne, især cembalisterne, plejer ganske vist ikke at indlade sig meget på udførelse af store vanskeligheder og mange forsiringer i adagio; dog foredrager de deres ting med megen tydelighed og renhed: hvorved de i det mindste ikke ødelægger komponistens gode ideer. På grund af deres tydelige foredrag er de bedre til at bruge i et orkester som ripienospillere end italienerne. Derfor skal man råde enhver kommende instrumentalist til, at han til at begynde med gør sig bekendt med den franske måde at spille på. Han vil derved ikke kun lære at foredrage de foreskrevne noder og de små forsiringer rent og tydeligt; men også med tiden blive i stand til at blande det franske lys ["Schimmer"] med den italienske indsmigren og nå til at spille på en så meget mere behagelig måde.

66.§

Den franske måde at synge på er af en sådan art, at der derigennem ikke, som hos italienerne, kan opdrages store virtuoser. De udtømmer langtfra den menneskelige stemmes formåen. Deres arier er mere talende end syngende. De kræver mere færdighed af tungen, i udtalen af ordene, end dygtighed af struben. Tilføjelsen af manerer foreskrives af komponisten: derfor er det ikke nødvendigt for de udførende at forstå hamonien. Passager [virtuose løb m.m. O.a.] er nærmest slet ikke almindelige hos dem i sang: fordi de hævder, at deres sprog ikke tillader sådan noget. Arierne bliver ofte, på grund af manglen på gode sangere, komponeret sådan, at enhver som har lyst, kan synge dem: hvilket ganske vist er en fornøjelse for yndere af musik, som ikke forstår så meget dertil; men ikke giver nogen særlig fordel for sangerne. Der er ikke noget særligt tilbage til dem, andet end den gode skuespilpræstation ("Action"), hvilken de har forud for andre folkeslag.

67.§

I deres kompositioner udfører franskmændene det meget samvittighedsfuldt. I kirkemusikken finder man ganske vist mere beskedenhed, men også mere tørhed, end i den italienske. De holder mere af de naturlige melodier end af de kromatiske. Hvad melodi angår, er de mere troskyldige end italienerne; for man kan næsten altid gætte, hvordan ideerne følger efter hinanden: men de er ikke så gode til at finde på som de andre. De lægger mere vægt på ordenes udtryk end på en yndig eller indsmigrende melodi. Som italienerne mest søger at anbringe kompositionens skønhed blot i hovedstemmen; hvorved basstemmen ganske vist af og til bliver forsømt: så lægger franskmændene derimod oftest mere lys i basstemmen end i hovedstemmen. Deres akkompagnement er mere enkelt end ophøjet. Deres recitativ synger for meget, men arierne til gengæld for lidt: hvorfor man i en opera ikke altid kan gætte, om man hører et recitativ eller en arioso. Hvis der efter et fransk recitativ følger en øm arie vil man blive lullet ganske i søvn og mister al opmærksomhed: hvor dog en operas formål er, at tilhørerne bestandigt bliver underholdt med en behagelig afveksling, og stadigt bliver hensat fra én lidenskab til en anden, ja at selv lidenskaberne undertiden bliver drevet til en vis grad af styrke og igen skal aftage. Men dette kan digteren ikke klare alene uden hjælp af komponisten. Men hvad den franske opera mangler af livlighed, på grund af den ringe forskel, der er mellem arier og recitativer; det erstatter korene og dansene. Hvis man ser nøje på sammenhængen i en fransk opera, så skulle man næsten tro, at den alt for nære lighed i blandingen af arier og recitativer med flid er indrettet sådan, for så meget des mere at fremhæve korene og balletterne. Uagtet at nu disse, såvel som skuepladsens pynt, kun kan anses for en biting ved en opera; sådan som især korene i de italienske operaer ikke respekteres; så er de ikke desto mindre næsten den største prydelse ved de franske syngespil. Det er ubestrideligt, at franskmændenes musik passer meget bedre end nogen

andres til de i deres fuldkommenhed iagttagne danse: hvorimod de italienske gør sig bedre til sang og spil end til dans. Dog kan det heller ikke ganske benægtes, at man i den franske instrumentalmusik, især i deres karakterstykker, på grund af den sammenhængende og koncerterende melodi, træffer mange behagelige og gode ideer, som ganske vel lader sig blande med prægtige og ophøjede melodier i italiensk smag.

68.§

Heller ikke alle italienske operaer er, når man ser dem som en helhed, lutter mesterstykker. Selvom deres fremmeste operadigtere siden begyndelsen af dette århundrede har gjort sig al umage for at rense deres syngespil for mange udskejelser og gøre dem lig med den fornuftige smag i det franske tragedieteater, så vidt det er muligt; selvom man godt nok i Italien kan opvise en mængde helt smukke operadigtninger: hvorimod franskmændene i de fleste af deres operaer stadig klæber til fablerne, og morer sig over en mængde unaturlige og eventyragtige forestillinger: så begåes der dog stadig i Italien mange store fejl, såvel af poeter som af komponisterne og sangerne. For eksempel forbinder poeterne ikke altid arierne med hovedsagen: så at mangen en arie, som ikke har nogen passende sammenhæng med det forrige, kun virker som om den er indskudt tilfældigt. Undertiden har vel en digter manglet vurdering eller følelse: men undertiden kan det være, at de har måttet digte for at tilfredsstille komponisten og af visse andre bihensyn; når det nemlig ikke har været nemt at sætte ordene i musik; hvad poeten er skyld i; eller hvis for eksempel komponisten allerede har en færdig arie, hvis ord ikke passer til det sted, den skal bruges, og digteren altså er nødt til at lave en parodi derover [For en ordens skyld: ordet "parodi" har intet at gøre med den moderne betydning deraf! Men betegner tilpasningen af en tekst til en på forhånd given musik O.a.]; hvilket jo ærligt talt ikke altid falder ud til det bedste. Undertiden skal digterne gøre sig umage med at finde på ord med sådanne selvlyde [vokaler], som egner sig godt til passager: hvorved så, hvis digteren ikke er rig på variation af tankerne og udtrykkene, at tingenes samenhæng og poesiens skønhed ganske vist ikke altid vil lykkes. Dog vil man lægge mærke til, at de store operadigtere, bortset fra den enestående Metastasio, i almindelighed på ingen måde laver så bekvemme arier til musik, som de middelmådige. Disse [de middelmådige] må vel indordne sig under komponisterne, hvis de ellers vil komme videre: de andre [de store] vil ikke, ofte ejheller på rimelig og nødvendig vis, bøje sig ned fra deres indbildte høje til musikkens fordel: selvom det er meget muligt, at poesien og musikken kunne forenes sådan med hinanden, at ingen af dem ville komme til kort; som her for nylig er blevet vist i et særligt tysk værk: "von der musikalischen Poesie" med en særlig grundighed. [Christian Gottfried Krause 1719-1770, "Von der musikalischen Poesie", Berlin 1752.O.a.]

69.§

Franskmændene bebrejder italienerne, ikke ganske og aldeles uden grund, at de i arierne, uden undtagelse, anbringer for mange passager. Det er ganske vist sandt, at passagerne i sang udgør en flot pynt, hvis ordenes mening tillader det, og sangeren besidder evnerne til at frembringe passagerne livligt, egalt, rundt og tydeligt. Men det kan heller ikke nægtes, at italienerne heri undertiden går en smule for vidt, og hverken gør en forskel, hvad angår ordene eller sangerne; men ofte blot følger de almindelige vaner, uden nogen som helst vurdering. Passagerne kan vel oprindeligt, for at tækkes nogle gode sangere, være blevet indført så hyppigt, for at de kunne vise deres strubes dygtighed. Men bagefter er der vokset et misbrug ud af det; så man tror, at en arie uden passager ikke er smuk, eller at en sanger ikke synger godt, eller slet ikke duer, hvis han ikke,

sådan som en instrumentalist, véd at lave mange svære passager: uden at tænke på, om teksten tillader passager eller ej. Der er især ikke noget der passer dårligere, end hvis der i en såkaldt aktions-arie, hvori der ligger en stor grad af affekt, om den så er klagende eller rasende, og som burde være mere talende end syngende, forekommer mange passager. Disse afbryder og ødelægger på dette sted hele udtrykket: for slet ikke at tale om, at den slags arier er ubrugelige for mange sangere. Sangere, som har evnen til at frembringe passager med styrke og uden fejl i stemmen, rundt og tydeligt, er sjældne; hvor imod mange sangere, uden at besidder disse evner og naturgaver, alligevel kan være gode. Før man når til en lethed i passagerne, må der forud gå stor flid og særlig øvelse. Men de sangere, som uagtet al den anvendte flid, naturen dog forsager denne lethed, burde blot, i stedet for at være med på moden og martre sig med passager, bruge deres tid på noget bedre, nemlig at synge smagfuldt og udtryksfuldt; hvilket ellers ofte bliver forsømt af den grund. Af den overdrevne lyst til at synge passager opstår ofte yderligere den negative ting, at komponisten og digteren for nogle sangeres skyld, hvem deres klogskaben ikke altid tillader at være imod, får frataget friheden til at tænke sig ordentligt om. [altså: komponisten og digteren er godt klare over, at de helst skal følge sangernes ønsker, og derfor skriver de passager, uanset om det passer ind. O.a.] Dog synes det nu, som om den omsiggribende mangel på dygtige sangere de fleste steder i Italien ofte vil sætte næsten for snævre grænser for passagerne.

70.§

Årsagerne til, at ikke alle operaer i Italien bliver udført fornuftigt og godt, kan der være adskillige af. Hvis hele påfundet og udførelsen af operaen fra poetens side ikke duer rigtigt; for ikke alle emner er bekvemme for musik: så kan det også slå fejl for den bedste komponist: fordi han ikke selv bliver opildnet af poesien. Selv om han så brugte alle sine kræfter på at frembringe noget godt; så kan dog hans komposition alligevel ikke få det forventede bifald: fordi de fleste, undertiden ved en fejltagelse, ikke tilskriver den større eller mindre succes hos en opera poeten, men alene komponisten: selvom den ene ligeså vel som den anden må bidrage til det, hvis operaen fra forfatternes hånd skal være fuldkommen. Et godt og af digteren veludført emne til en opera kan løfte en middelmådig musik: et dårligt udført, derimod, kan forårsage, at en meget udmærket komponeret musik, hvis man hører den flere gange, kan ærgre og kede: især hvis sangerne og akkompagnetørerne heller ikke bidrager ved at gøre deres dertil.

71.§

Men hvis poeten har valgt et godt emne og har udformet dette efter al mulig rimelighed ("Wahrscheinlichkeit"); og hvis han har indrettet de forekommende personers karakterer godt forskelligt fra hinanden, og også, så vidt det er muligt, i overensstemmelse med evnerne, alderen, sindsstemningerne og skikkelserne hos sangerne; hvis han lader enhver tale, som det tilkommer karakteren, som han skal forestille; hvis recitativerne ikke er alt for vidtløftige og ariernes ord ikke er for lange, ejheller for højtravende: hvis der i arierne ganske vist undertiden er indført nogle billeder, som er nemme at male med musik [Der er ment ord som "vuggende bølger", "susende vinde" m.m.m.O.a.], men først og fremmest og helt uomgængeligt lidenskabernes sprog; hvis lidenskaberne behændigt afveksler med hinanden såvel i deres tiltagende som aftagende styrke, såvel som i deres forskellighed; hvis der er valgt bekvemme versemål til arierne; hvis der også er rettet et fornuftigt hensyn til de ord, som først og fremmest er bekvemme at synge på, men de ubekvemme så vidt muligt er undgået; hvis yderligere komponisten har en ren smag og har evnen til at udtrykke lidenskaberne med sin musik i overensstemmelse med ordene; hvis han har iklædt hver

sanger efter dennes styrke og uden partiskhed; hvis han har forbundet alt godt med hinanden efter den passende sammenhæng, men samtidig har taget højde for en rimelig kort varighed; hvis sangerne udfører deres roller med alvor og iver efter den karakter, de skal forestille, og i følge komponistens hensigt; hvis akkompagnetørerne efterkommer komponistens forskrifter og deres pligter; hvis endelig teatrets pynt og balletten stemmer godt overens med operaens indhold: så er der ingen tvivl om, at en sådan italiensk opera, eller opera indrettet på italiensk vis, ville behage enhver, og ville kunne anses for et af de behageligste skuespil.

72.§

Men herover kan hverken en italiener eller en franskmand, hvis han f.eks. aldrig er kommet udenfor sit land og altid kun har været vant til én slags musik, fælde en rigtig dom. Enhver vil anse dén for den bedste måde, som passer til hans landsmåde, og foragte den anden. Han vil altid være forhindret i, enten af lang tids vane eller indgroet fordom, at indse det gode ved det modsatte og det dårlige i hans egen part.

En tredie derimod, hvis han ellers besidder indsigt og erkendelse og er upartisk, kan i denne sammenhæng give det sikreste udfald.

73.§

I Italien er der efter min viden aldrig blevet opført hverken franske operaer offentligt, eller arier eller andre franske syngestykker specielt, og endnu mindre blevet engageret franske sangere. I Frankrig har man derimod ganske vist ikke opført nogle italienske operaer offentligt men opført specielt italienske arier, koncerter, trii, soli o.m.m.; også ladet italienske sangere kommer dertil og understøttet dem: hvorom bl.a. den italienske koncert ved Tuillerierne og forskellige nyere eksempler aflægger vidnesbyrd. I Tyskland er der for mere end halvfjerds år siden blevet opført såvel franske som italienske operaer, og, for endnu længere tid siden, offentligt og specielt blevet opført anden slags musik, udformet i begge slags smag: som følge deraf har man også benyttet sig af italienske og franske sangere dertil. Men efter at italienerne har drevet det endnu videre i smagen, men franskmændene derimod er blevet stående på samme sted: så har man i næsten 20 eller 30 år, bortset fra balletterne, hverken hørt franske operaer eller anden art af denne slags musik mere i Tyskland. Såvel operaer komponeret efter italiensk smag, som instrumentalstykker, vækker bifald ikke kun indtil nu i hele Tyskland, men også i Spanien, Portugal, England, Polen og Rusland. Franskmændenes sprog, skrifter, poesi, skikke, vaner, mode og hvad de ellers véd godt at frembringe, bliver værdsat af de fleste europæiske folk, især af tyskerne: blot ikke musikken, som førhen; bortset fra af nogle unge mennesker, hvis første udflugt går til Frankrig, og som måske dér begynder at spille et instrument, men finder den franske musik nemmere at spille end den italienske.

74.§

Man har ganske vist i nogle og tyve år, især i Paris, gjort sig umage for at blande den italienske smag med den franske. Men man finder indtil nu endnu ingen særlige kendetegn af den store succes. I vokalmusikken undskylder man sig altid med sproget, at dette ikke er bekvemt for den italienske syngemåde. Men måske har det manglet på ferme komponister og gode sangere, til at kunne sætte det ordentligt i værk. Man har jo nemlig til tyske og engelske tekster, som hos franskmændene står endnu lavere i bedømmelsen, med stor succes sat musik til efter italiensk smag; hvorfor skulle det så ikke også kunne lade sig gøre til det så højt yndede franske sprog? For at fratage franskmændene denne fordom, skulle man lade en komponist, som forstår at lave en smuk

arie på den italienske måde, og som forstår det franske sprog ligeså godt som det italienske, udforme en arie over franske ord, som var indrettet på italiensk vis, og lade den synge af en god italiensk sanger, som imidlertid måtte have en god fransk udtale. Dette kunne tjene som en prøve på, om skylden ligger hos sproget eller hos uvidenheden hos de franske komponister, når musik efter italiensk smag ikke vil passe til det franske sprog.

75.§

I instrumentalmusikken kunne franskmændene snarere bringe det til noget, hvis de, såvel hvad angår komposition som udførelse, kendte til gode eksempler fra andre folk: eller hvis deres komponister, sangere og instrumentlister var mere liebhavere efter at besøge andre lande, for at foretage en fornuftig blanding i smagen. Men så længe de stadig lader sig beherske af fordomme om deres eget land; og heller ikke i deres eget land har nogen ægte og gode eksempler fra italienere eller andre nationer, som allerede komponerer, synger og spiller i en blandet smag; så længe de ikke forsøger at få fat i den blandede smag i andre lande: vil de enten forblive, hvor de har været i lang tid; eller man kan frygte for, at de, af mangel på gode eksempler, hvis de jo vil indføre noget nyt, fra den altfor store mådenholdenhed så til gengæld forfalder til en desto større frækhed, og vil forvandle det for dem stadigt indtil nu særegne smukke og tydelige foredrag til en bizar og uforståelig måde at spille på. Ved en ny og fremmed ting anvender man ofte ikke tid nok til at undersøge det; men man falder i almindelighed fra den ene yderste ende til den anden; ikke mindst hvis det afhænger af unge menneskers valg, som kan blive forblændet af alt, hvad der bare er nyt.

76.§

Hvis man endelig betragter den italienske og franske nationalmusik fra den bedste side, i korthed karakteriserer den, og holder forskellen i smag op mod hinanden; så ville denne sammenligning, efter min mening, cirka falde ud på følgende måde:

Italienerne er i komposition uindskrænkede, prægtige, livlige, udtryksfulde, dybsindige, ophøjede i ideerne, noget bizarre, frie, dumdristige, frække, udsvævende, undertiden sløsede i metrum [taktperiodedannelsen. O.a.]; men de er også syngende, indsmigrende, ømme, rørende og rige på påfund. De skriver mere for kendere end for liebhavere. Franskmændene er i kompositionerne ganske vist livlige, udtryksfulde, naturlige, behagelige for publikum og forståelige, og mere korrekte i metrum end de andre; men de er hverken dybsindige eller dristige [i harmonik.O.a.]; men derimod meget begrænsede, slaviske, ligner hele tiden sig selv, enkel i ideerne, tør i påfund; de opvarmer hele tiden deres forfædres ideer, og skriver mere for liebhavere end for kendere.

Den italienske syngemåde er dybsindig og kunstfærdig; den både rører og forundrer; den beskæftiger den musikalske forstand; den er behagelig, tiltalende, udtryksfuld, rig i smag og foredrag og flytter tilhøreren på behagelig vis fra én lidenskab til en anden. Den franske syngemåde er mere enkel end kunstfærdig, mere talende end syngende; i sit udtryk for lidenskaberne og i stemmen mere overdrevet end naturlig; i smagen og i foredraget er den fattig, og ligner sig selv hele tiden; den er mere for liebhavere end for musikforstandige; den egner sig bedre til drikkeviser end til alvorlige arier og underholder ganske vist sanserne, men efterlader den musikalske forstand ganske uvirksom.

Den italienske måde at spille på er vilkårlig, udsvævende, kunstig, uklar, undertiden også fræk og bizar, svær i udøvelsen; den tillader mange tilføjelser af manerer og kræver et temmelig godt kendskab til harmoni; men den vækker hos uvidende mere forundring end sympati. Den franske spillemåde er slavisk, men beskeden, tydelig, pæn og ren i foredraget, let at efterligne, hverken dybsindig eller uklar, men forståelig for enhver, og nem for liebhavere; den kræver ikke meget forståelse af harmoni, fordi forsiringerne for det meste foreskrives af komponisterne; men kræver ikke meget eftertanke hos de musikforstandige. Med ét ord: den italienske musik er vilkårlig, og den franske er indskrænket ["eingeschränket", "begrænset"er måske bedre? O.a.]. hvorfor det hos disse [de franske] mere kommer an på kompositionen end på udførelsen, men hos de andre næsten ligeså meget, ja ved nogle stykker næsten mere på udførelsen end på kompositionen; hvis der skal komme en god virkning ud af det. Den italienske syngemåde er at foretrække for deres spillemåde, og den franske spillemåde er at foretrække for deres syngemåde,

77.§
Egenskaberne hos disse to musikarter kunne ganske vist udformes mere omfattende og undersøges endnu mere nøje. Men dette ville snarere høre hjemme i en selvstændig og særlig afhandling derom, end at høre til hér. I mellemtiden har jeg dog gjort mig umage for i korthed at nævne de fremmeste sandheder og kendetegn derpå, og forskellen, der er derimellem. Jeg overlader til enhver at have friheden til at drage en slutning af det anførte, om hvilken smag af de to, som med rette fortjener fortrinnet. Men jeg har tro på læsernes rimelighed for, at de så meget mindre vil beskylde mig for partiskhed i denne forbindelse: da dét, som jeg måske selv har opnået af smag, er kommet fra såvel det franske, som det italienske; da jeg har rejst i begge lande, i den udtrykkelige hensigt, at udnytte det gode fra begge to i musikken; og da jeg altså kan afgive øjen- og øren-vidnesbyrd om begge de to musikarter.

78.§
Hvis man undersøger tyskernes musik nøje tilbage fra mere end et århundrede siden: så finder man ganske vist, at tyskerne allerede for lang tid siden har bragt det vidt, ikke kun i harmonisk rigtig komposition, men også med rigtigt mange instrumenter. Men man finder få tegn på god smag og smukke melodier, bortset fra nogle gamle kirkesalmer; men snarere at deres smag, såvel som deres melodier, i længere tid end hos deres naboer var temmelig enkle, tørre, magre og enfoldige.

79.§
Deres kompositioner var, som sagt, harmoniske og fuldstemmige, men ikke melodiske og yndige.

De stræbte mere efter det kunstfærdige end det forståelige og det behagelige; søgte mere at komponere for øjet end for øret.

De helt gamle anbragte i et kontrapunktisk stykke ("in einem ausgearbeiteten Stück") for mange og for overflødige kadencer efter hinanden: idet de næsten aldrig modulerede til en anden toneart uden at kadencere først: hvorved de ved denne oprigtighed sjældent overraskede hørelsen.

De manglede også et godt valg og forbindelse af ideer. At opildne og stille lidenskaberne var ukendt for dem.

80.§
I deres vokalmusik søgte de mere at udtrykke de blotte ord, end disses mening eller den dertil knyttede affekt. Mange mente på denne måde at have ydet tilfredsstillende, hvis de udtrykte f.eks. ordene: himmel og helvede, ved den yderste højde og dybde: hvorved der dog ofte kom meget latterligt med i købet også. I syngestykker holdt de meget af den yderste højde og lod altid ord blive udtalt dér. Hertil kan voksne mandspersoners falsetstemme, som har vanskeligt ved dybden, have været årsagen. Under hurtige noder gav de sangerne mange ord at udtale efter hinanden; hvilket imidlertid er imod den gode sangs egenskaber, som forhindrer sangeren i at frembringe den passende skønhed, og adskiller sig alt for lidt fra den almindelige tale.* Deres sangarier bestod mest af to repriser; de var meget korte; men også meget enkle og tørre.

* Selvom nogle få tyskere ved efterligning af den italienske smag har aflagt denne fejl, som kun er en skønhed i den komiske musik: så er det dog, også på nuværende tidspunkt, endnu ikke helt udryddet. Hvordan tyskernes syngemåde i gamle dage har været, kan man høre, indtil denne dag, i de fleste byer, hos kor- og skolesangerne. Disse bringer det ganske vist videre i nodelæsning end mange galante sangere hos andre folkeslag; men stemmen véd de slet ikke, hvad de skal stille op med. De synger derfor oftest uden lys og skygge i samme stemmestyrke hele tiden. De kender dårligt nok til næse- og strube-fejl. Kombinationen af bryststemme og falset er ligeså ukendt for dem som for franskmændene. Trillen nøjes de med som naturen gør det. De har meget lidt følelse for den italienske indsmigren, som udvirkes ved sløjfede noder og ved formindskelse og forstærkning af tonen. Deres ubehagelige, overdrevne, alt for brusende støden med brystet, hvorved de rigtigt benytter sig af tyskernes færdighed i at udtale h´et, og ved alle toner lader høre ha, ha, ha, ha, gør, at alle passager lyder hakkende; og er meget langt fra den måde, som de italienske bryststemmer foredrager passagerne på. Den enkle sang hænger ikke nok sammen, og denne forbindes ikke med forudholdsnoder; hvorfor deres foredrag lyder meget tørt og enkelt. Disse tyske korsangere mangler ganske vist ikke hverken naturlige gode stemmer, eller evnen til at lære noget: de mangler snarere god undervisning. Kantorer bør, på grund af det skolearbejde, der altid er knyttet til, samtidig være halve lærde. Derfor bliver der ved valget ofte mere set på det sidste, end på deres viden i musik. Kantorer, som er valgt med disse hensigter, dyrker derfor musikken, som de jo alligevel kun véd meget lidt om, som en biting. De ønsker først og fremmest så snart som mulig at blive befriet fra skolen og samtidig fra musikken af en god fed landsbypræst. [!!! O.a.]. Hvis der så også hér og dér findes en kantor, som forstår sit, og også har lyst til retskaffent at forestå sit musikalske embede: så søger mange steder skoleledelsen, nogle gejstlige opsynsfolk blandt disse ikke undtaget, hvor deraf mange er opsætsige imod musik, at forhindre såvel kantoren som eleverne i at dyrke musik. Endda også i dé skoler, som, ifølge deres love, i hovedsagen er blevet stiftet i den hensigt, at musikken dér skal undervises og læres på fortræffelig vis, og at der skal opdrages videnskabelige musici, er den af ledelsen understøttede rektor den mest afgjorte fjende af musik. Som om en god latiner og en god musicus var ting, hvor den ene naturnødvendigt ophæver den anden. De fordele, der er knyttet til kantortjenesten, er mange steder, ja, de fleste, så ringe, at en god musiker må have betænkeligheder ved, uden at være nødt til det, at tage en sådan tjeneste. [Man tænker jo på, om Q. her refererer til visse episoder i Bachs liv? Ikke usandsynligt! Q. har kendt Carl Philipp Emanuel Bach siden 1738.O.a.] Da der nu på sådan vis i Tyskland mangler god anvisning, især i vokalmusik; da der nu yderligere mange steder bliver lagt uoverstigelige hindringer i vejen for den: så er det heller ikke let at opdrage gode sangere. Under disse omstændigheder må man formode, at den gode syngemåde hos tyskerne aldrig vil blive så almindelig som hos italienerne;

hvor, allerede fra for lang tid siden, de bedste anstalter har været til stede: det skulle da være, at de store herrer ydede hjælp, anlagde syngeskoler, hvor der blev undervist i den gode og ægte italienske syngemåde.

81.§

Tyskernes instrumentalmusik i gamle dage så på papiret for det meste meget vekslende ("bunt") og farlig ud. De skrev mange tre-, fire- og endnu flere -bjælkede noder. Men fordi de udførte dem i en meget rolig hastighed: så lød deres stykker desuagtet ikke livlige, men sløve og søvnige.

De syntes bedre om svære end om lette stykker, og søgte hellere at vække forundring end at behage.

De gjorde sig mere umage med at efterligne dyrenes sang på deres instrumenter, f.eks. gøgens, nattergalens, hønens, vagtelens o.s.v.; hvorved så trompetens og drejelirens heller ikke blev glemt: end menneskestemmens [Johann Jakob Walther kan nævnes her bl.a..O.a.]. Ofte var deres mest behagelige tidsfordriv en såkaldt quodlibet, hvorved der enten i vokalstykker forekom latterlige ord, uden sammenhæng, eller, hvor i instrumentalstykker, melodier af vulgære og gemene drikkesange blev blandet mellem hinanden. [Det er velkendt, at den omfattende Bach-familie også i tidligere generationer yndede at synge sådanne quodlibet-improvisationer, når de mødtes en gang om året.O.a.]

På violinen spillede de mere harmonisk end melodisk. De komponerede mange stykker, hvor violinerne måtte omstemmes. [scordatura - meget kendt i dag fra Bibers værker, f.eks. Rosenkrans-sonaterne.O.a.] Strengene blev nemlig, efter komponistens anvisning, i stedet for i kvinter, stemt i sekunder, tertser eller kvarter; for så meget des lettere at kunne gribe akkorderne: hvilket til gengæld i passagerne forårsagede en ikke ringe vanskelighed.

Deres instrumentalstykker bestod for det meste af sonater, partitaer, intradaer, marcher, gassenhauer (gadesange, populære folkelige viser) og mange andre af ofte latterlig karakter, som man ikke mere mindes i dag.

Allegroen bestod ofte fra begyndelse til slut af lutter passager, hvor den ene takt var næsten mage til den næste, og ved transposition blev gentaget fra den ene toneart til den næste; hvilket dog sluttelig nødvendigvis måtte forårsager irritation ("einen Ekel"). Ofte forblev de kun få takter i samme tempo: de blandede snarere, i én sats, snart noget langsomt, snart igen noget hurtigere, med hinanden.

Deres adagio havde snarere en naturlig harmonik end en god melodi. De lavede heller ikke mange manerer deri; bortset fra at de af og til udfyldte de springende intervaller med løbende noder. Afslutningerne på deres langsomme stykker var enkle. I stedet for at man i dag; hvis man f.eks. vil slutte på C, triller på D eller H: så trillede de i stedet for på C, som de gav en punkteret nodes tid, og lod kun H-et høre enkelt som en kort node; men slutnoden C fik som en særlig prydelse sløjfet en node, stående en tone højere, til sig. Deres kadencer var nogenlunde i udførelsen sådan, som det kan ses udtrykt i noder i tab.23, fig.15.[som det ses altså med en slutnode på et ganske kort betonet D i C-dur! O.a.]. Forudholdsnoder, som tjener til at binde melodien sammen og på behagelig vis forvandle konsonanserne til dissonanser, vidste de lidet eller slet intet om: hvorfor deres spillemåde hverken var rørende eller yndig, men plat og tør.

Mange slags instrumenter, som man i dag næppe kender navnene på, var ganske almindelige hos dem. Det må derfor formodes, at man, på grund af deres mængde, har haft større grund til at beundre deres flid, end deres evne til at spille.

82.§
Men så dårligt det i forrige tider, trods al grundig indsigt i harmoni hos de tyske komponister, kan have set ud med deres og de tyske sangere og instrumentalisters smag: så har de dog trods alt efterhånden vundet en anden anseelse, hvad det angår. For selvom man ikke just kan sige om tyskerne, at de har frembragt en speciel, og fra de andre nationalmusikstilarter ganske anderledes smag: så er de til gengæld så meget dygtigere til at antage en anden, hvilken de nu ønsker; og de forstår at udnytte det gode fra alle arter af den udenlandske musik.

83.§
Det begyndte allerede i det forrige århundrede, fra midten af dette, at nogle berømte mænd, som dels selv havde besøgt Italien eller Frankrig, og havde lært dér, men også dels tog værkerne og smagen fra fortjenstfulde udlændinge til eksempel, for at udbedre bearbejdelsen af den musikalske smag. Orgel og cembalospillerne ("Clavierspieler"), blandt de sidste først og fremmest Froberger og efter ham Pachhelbel [i dag staves han normalt Pachelbel.O.a.], men blandt de første Reinken, Buxtehude, Bruhns og nogle andre, skrev næsten som de første de mest smagfulde instrumentalstykker fra deres tid for deres instrumenter. Især blev kunsten af spille orgel, som man i høj grad havde fået fra Nederlandene, allerede på denne tid, af de ovennævnte og nogle andre dygtige mænd, drevet meget vidt. Endelig har den beundringsværdige Johann Sebastian Bach, i den nyere tid, bragt den til den største fuldkommenhed. Blot må man ønske, at denne [orgelkunsten! O.a.], efter hans død, på grund af det ringe antal af dem, som stadig bruger nogen flid derpå, ikke igen skulle nærme sig et fald, eller endda undergangen.

* Man kan ganske vist ikke benægte, at der i dag findes mange gode cembalospillere blandt tyskerne: de gode organister er derimod meget sjældnere end førhen. Det er sandt at man hér og dér stadig finder en og anden brav og dygtig orgelspiller. Men det er også ligeså sikkert, at man tit i hovedkirker i store byer hører orglerne mishandlet af sådanne stympere, som gennem almindelig ansættelse er berettiget til det, men som næppe er værd til at være sækkepibespiller i en landsbykro. Der mangler så meget i, at den slags uværdige organister skulle forstå noget til komposition; at de nærmest ikke engang kan finde på en velklingende og rigtig bas til en koralmelodi, for slet ikke at tale om, at de bare var i stand til at ramme to rigtige mellemstemmer. Ja, ikke engang en koralsangs enkle melodi kender de. Ofte er de brægende drenge i koret deres forsangere og forbilleder, efter hvis fejl de igen og igen, vel hver eneste måned på, ny skamferer melodierne. De gør ingen forskel på orgel og cembalo. At orglet har sin egen måde at blive trakteret på er ligeså ukendt for dem, som at lave et godt forspil før en salme: selvom der ikke er mangel på trykte og skrevne eksempler, hvorudfra de, hvis de ville, kunne lære begge dele. De foretrækker hellere deres egne improviserede ideer, fremfor de bedste, med fornuft og grundighed udarbejdede orgelstykker af berømte mænd. Med deres ubehjælpsomme sækkepibeagtige ("bockpfeiferhaften") koleraturer, som de lirer af mellem hvert afsnit af en koral, gør de menigheden forvirret, i stedet for at holde orden på deres salme. [Måske bør man vide, at det faktisk på dette tidspunkt var almindeligt, at synge salmerne i kirken så langsomt, at hvert linieafsnit betød, at der var plads til en indføjet improvisation. O.a.] Måden, man skal bruge pedalet på, har mange af dem slet ikke hørt noget om. Lillefingeren på venstre hånd og venstre fod står hos mange i en sådan forbindelse med hinanden, at den ene aldrig

uden forudviden og overensstemmelse med den anden, vover at spille en tone. Jeg vil slet ikke nævne, hvordan de ofte gør en i forvejen ringe nok udført kirkemusik endnu ringere med deres elendige akkompagnement. Ærgerligt! hvis Tyskland igen efterhånden skulle miste fordelen ved at være i besiddelse af gode orgelspillere. Ganske vist giver den alt for ringe løn de fleste steder en dårlig opmuntring til fliden i orgelvidenskaben. Ganske vist bliver også mangen en dygtig organist nedslået på grund af hovmod og egensindighed hos nogle af deres gejstlige foresatte.

84.§

Det mest bemærkelsesværdige tidspunkt, hvor tyskernes smag især hvad angår vokalkomposition begyndte at få en bedre skikkelse, kunne man sætte til cirka året 1693; da på denne tid, ifølge den for sit forsvar for og historiske kundskaber om musikken fortjenstfulde herr Matthesons beretninger - i musikalske patrioter s.181 og 343 - , kapelmester Cousser indførte den nye eller italienske syngemåde på den hamburgske opera. [Johann Sigismund Kusser, 1660-1727.O.a.]. Netop på denne tid begyndte den berømte Reinhard Keiser at komme frem med sine operakompositioner. Denne syntes nærmest født til et behageligt syngende væsen, knyttet sammen med en rig opfindsomhed; han tilførte altså således liv til den nye syngemåde på fortræffelig vis. Ham har den gode smag i musikken i Tyskland altså uden diskussion meget at takke for. Disse tidligere operaer i Hamborg og Leipzig, som herefter blomstrede temmelig længe efter denne tid, og de berømte komponister, som samtidig med Keiser fra tid til anden har arbejdet for dem [operaerne], til trods for de ofte ringe og ikke sjældent ligefrem vulgære [? (niederträchtigen) O.a.] tekster; har udgjort gode forberedelser til graden af den gode smag, som musikken i Tyskland står i idag. Det kunne anses for overflødigt, hvis jeg ville anføre alle de store mænd ved navn, som idag såvel i kirke-, teater- som instrumentalkomposition, såvel som på instrumenter [musikere], er blevet berømte i Tyskland, og hvoraf nogle er afdøde, nogle stadig i live. Jeg er helt sikker på, at de allerede er så kendte i og udenfor Tyskland, at deres navne straks vil falde mine musikelskende læsere ind, uden megen eftertænksomhed. Så meget er vist, at de, som i dag rager frem i tonekunsten, er dem den største tak skyldig.

85.§

Trods alle disse anstrengelser fra brave tonekunstnere, fandtes der dog i Tyskland stadig forskellige hindringer, som stod i vejen for den gode smag. Tit gjorde man sig ikke så meget umage for at give værkerne ("den Erfindungen") fra disse berømte mænd det passende bifald, og lade det danne skole ("und ihnen nachzufolgen"), som det burde have været gjort. Mange steder bekymrede man sig slet ikke om det: men blev bare stående ved det gamle. Ja, hvad mere er, der fandtes endda forskellige modstandere, som af en meningsløs kærlighed til oldtiden, blot derved, at udformningen fra de nævnte mænd afveg fra den gamle måde, mente at have årsag nok til at forkaste det hele som udsvævelser. Hvor længe siden er det, at man stadigvæk i Tyskland forsøgte at forsvare den gamle manér med stor iver, men med desto svagere begrundelser? Mange, som ellers også havde haft lyst til at nyde godt af den, havde hverken råd til at rejse til sådanne steder, hvor musikken blomstrede, eller at rekvirere musikalier derfra. Det kan ikke benægtes, at indførelsen af kantatestilen i protestanternes kirke har været en særlig fordel for den gode smag. Men hvor meget modsigelse har det ikke kostet at overvinde, inden kantaterne og oratorierne kunne få fast fod i kirken? For få år siden fandtes der stadig kantorer, som i løbet af deres mere end halvtredsårige virke stadig ikke havde kunnet overvinde sig selv til at opføre et kirkestykke af Telemann. Det er derfor ikke mærkeligt, at man på samme tid det ene sted i Tyskland kunne møde god, et andet sted ikke-smagfuld og usaltet [!] musik. Den, som

uheldigvis ét af disse sidste steder, havde hørt musik af udlændinge måske, og vurderede alle tyskere derefter; han kunne jo bestemt ikke gøre sig de mest fordelagtige begreber om deres musik.

86.§

Italienerne plejede at omtale denne den tyske smag i musikken som: un gusto barbaro, en barbarisk smag. Men efter at det har føjet sig sådan, at nogle tyske tonekunstnere har været i Italien, og dér har haft lejlighed til med bifald at opføre såvel operaer, som instrumentalmusik af deres arbejder; eftersom dé operaer, som man i disse tider i Italien finder mest smag ved, og dét med rette, kommer fra en tyskers pen [der er sikkert tænkt på Hasse, som opnåede stor popularitet i Italien efter sit ophold i Napoli fra 1722 ca. O.a.]: så er den fordom efterhånden forsvundet. Dog må man også sige, at tyskerne har såvel italienerne som en del af franskmændene meget at takke for denne fordelagtige forandring af deres smag. Det er kendt, at italienske og franske komponister, sangere og instrumentalister allerede for hundrede år siden stod i tjeneste og opførte operaer ved forskellige tyske hoffer, som f.eks.: i Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anspach m.m. Det er kendt, at nogle store herrer lod mange af deres tonekunstnere rejse til Italien og Frankrig, og at, som jeg nævnte ovenfor, mange af dem, som forbedrede tyskernes smag, har besøgt enten det ene eller begge disse lande. Disse har altså antaget smagen fra såvel den ene som den anden, og ramt en sådan blanding, som har gjort dem i stand til at komponere ikke kun tyske, men også italienske, franske og engelske operaer og andre syngespil, hver af dem i deres sprog og smag, og at opføre dem med stort bifald. Hverken om de italienske eller franske komponister kan man sige sådan. Ikke at de mangler talentet dertil: men fordi de kun gør sig ringe umage for at lære fremmede sprog; fordi de er for meget forudindtaget af fordomme; og fordi de ikke kan overtale sig selv til at tro, at der ville kunne frembringes noget godt i vokalmusikken, bortset fra deres og på deres sprog.

87.§

Hvis man udfra en god bedømmelse véd at vælge det bedste fra forskellige folkeslags smag i musikken: så kommer der derudaf en blandet smag ("ein vermischter Geschmack"), som man , uden at overskride grænserne for beskedenheden, faktisk meget vel kunne kalde: den tyske smag: ikke kun fordi det er tyskerne, som først har fundet på den; men også fordi den for allerede mange år siden er blevet indført forskellige steder i Tyskland, og stadig blomstrer, og hverken mishager i Italien eller i Frankrig, eller i andre lande.

88.§

Hvis nu den tyske nation ikke igen vender sig væk fra denne smag: hvis de gør sig umage med, som deres berømteste komponister hidtil har gjort, stadig at forske videre deri; hvis dens unge ("neuangehenden") komponister gør sig mere umage, end det desværre for tiden er tilfældet, foruden den blandede smag så også med grundigt at lære reglerne for komposition, sådan som deres forgængere gjorde; hvis ikke de alene vil nøjes med at holde sig til den rene melodi og til udfærdigelse af teatralske arier, men også øve sig i såvel kirkestilen som i instrumentalmusikken; hvis de hvad angår stykkernes opbygning ("Einrichtung") og hvad angår fornuftige forbindelser og blanding af temaer ("Gedanken"), vil opstille sådanne komponister, som har høstet alment bifald, til eksempler for sig, for at komponere på deres vis og efterligne deres fine smag: dog så at de ikke samtidig vænner sig til, som det sker for rigtigt mange, at smykke sig med lånte fjer, og f.eks. skriver hele hovedtemaet af, eller hele sammenhængen af fra den ene eller den anden, eller "opvarmer" det hele [efterligner]; hvis de snarere indsætter deres egne evner til påfund for at vise deres talent uden ulempe for en anden og få orden på det, og for ikke bare at forblive kopist i stedet

for at blive komponist; hvis ikke de tyske instrumentalister, som det er blevet nævnt ovenfor om italienerne, lader sig føre på vildspor ved en bizar og underlig måde: men derimod tager den gode syngemåde og dem, som spiller efter en fornuftig smag, til eksempel; hvis yderligere italienerne og franskmændene ville efterligne tyskerne i deres blanding af smagen, som tyskerne har efterlignet dem i smagen; hvis alt dette, siger jeg, af alle som én ville blive efterfulgt: så kunne der med tiden indføres en almen god smag i musikken. Dette er heller slet ikke så usandsynligt: da hverken italienerne eller franskmændene, dog snarere musikkens libhavere end tonekunstnerne blandt dem, er rigtigt tilfredse med deres rene nationalsmag; men derimod har vist visse udenandske kompositioner mere accept ("Gefallen") end deres indenlandske ("inländischen").

89.§ [trykfejl: 80.§. O.a.]

I en smag som den nuværende tyske, som består af en blanding af smag fra forskellige folkeslag, vil enhver nation finde noget, som ligner deres; som altså aldrig vil være dem imod. Selvom man så også straks måtte indrømme en fordel, i betragtning af alle de hidtil anførte tanker og erfaringer om forskellen i smagen mellem den rene italienske smag overfor den rene franske: at enhver må indrømme, fordi den første ikke mere er så grundig, som tidligere, men er blevet meget fræk og bizar, men den anden er forblevet alt for simpel, at derfor en smag sammensat af det gode fra begge slags uden tvivl måtte være mere almen og behageligere. For en musik, som ikke bare i et enkelt land, eller en enkelt provins eller kun af denne eller hin nation alene, men som derimod bliver accepteret af mange folkeslag og anset for god, ja, af de anførte grunde ikke kan andet end anses for god, må, hvis det ellers grunder sig på fornuft og en sund følelse, uden for enhver diskussion være den bedste.

SLUT