

Über das Pizzicato beim Kontrabass

Johannes Köppl

Das Pizzicato der Streichinstrumente ist vermutlich so alt wie die Instrumente selbst. Die Allgegenwart der Zupfinstrumente in der Entstehungsphase der Geigeninstrumente im 16. Jahrhundert und die Verdrängung der ersteren durch die zweiteren im 17. Jahrhundert lassen keinen anderen Schluss zu. Lediglich die Belegdichte in Noten des 17. Jahrhunderts ist sehr lückenhaft. Die mutmaßlich erste überlieferte Spielanweisung für ein Pizzicato der Geigeninstrumente stammt aus Claudio Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* von 1624. Beim Höhepunkt des ersten Kampfes erhalten die Streicher die Spielanweisung „Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti“ („Hier legt man den Bogen hin und reißt die Saiten mit zwei Fingern“).¹ Im 18. Jahrhundert nimmt das Pizzicato in Kompositionen für sämtliche Streichinstrumente stark zu, wie etwa in der *Symphonie* von Jan Dismas Zelenka (vgl. Anhang, Abb. 1). Franz Joseph Fröhlich, der Begründer der Würzburger Musikhochschule, bringt die zunehmend standardisierte Erwartung in seiner *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* von 1811 zum Ausdruck:

In der Benennung von Geige versteht man in der Musik alle jene Saiteninstrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelst des Anstrichs eines Bogens [...] erzeugt wird.²

Besonders in einer gesangsbegleitenden Funktion wird das Pizzicato oft verwendet; als Kronzeugen können exemplarisch Johann Sebastian Bach oder Antonio Vivaldi genannt werden. Hector Berlioz schreibt zu diesem Phänomen 1844 in seiner großen Abhandlung moderner Instrumentation und Orchestrierung:

Das Pizzicato (Kneifen der Töne) ist bei den Streichinstrumenten, wie noch zu erwähnen, allgemein im Gebrauch. Die durch das Kneifen der Saiten erlangten Töne bewirken Begleitungsarten, die bei den Sängern, weil die Stimme nicht

¹ Monteverdi 1624.

² Fröhlich 1811, S. 3.

verdeckend, sehr beliebt sind; auch in Instrumentalsätzen und selbst bei kraftvollen Ausbrüchen des Orchesters spielen sie eine große Rolle [...].³

Auch für viele kommende Komponistengenerationen nach Bach ist das Pizzicato ein wesentliches Stilmittel. Als ausführliche Beispiele für die auch komplexere Anwendung sind die *Pizzicato-Polka* von Johann Strauß oder der dritte Satz der 4. Sinfonie von Peter Tschaikovsky zu nennen. Beide kommen gänzlich ohne das arco-Spiel in den Streicherstimmen aus.

Digitale Recherche-Tools

Verschiedene Tools ermöglichen das Suchen eines speziellen Begriffs innerhalb nahezu vollständig erschlossener Bereichsbibliotheken. Ergebnisse lassen hier Rückschlüsse zur ersten Erwähnung und zur zeitlichen und geografischen Verbreitung ziehen. Die Analyse des Lexems „pizzicato“ oder „pizz.“ in den einschlägigen Lexika, sowie der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zeigen, dass der Begriff durchaus verbreitet und bekannt ist. Durch richtige Parameter und unterschiedliche Schreibweisen lassen sich diese Ergebnisse beispielsweise gut im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* nachweisen. Auf Anheb finden sich hier 18 Erwähnungen des Begriffs *pizzicato* vor 1860. Neben Belletristik und wissenschaftlichen Artikeln aus dem 18. und 19. Jahrhundert werden hier vor Allem die Erwähnung in den wenigen erschlossenen Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts ausgegeben (vgl. Anhang, Abb. 2).

Die Volltextbibliothek *Zeno*, die zahlreiche deutschsprachige Lexika enthält (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=pizzicato>), weist bereits 105 Treffer beim Suchwort „pizzicato“ auf. In nahezu allen lässt sich der Begriff als Lexem oder Teil eines Fließtextes nachweisen.⁴ Über das Tool *Bavarikon* der Bayerischen Staatsbibliothek lassen sich Literatur und Zeitungen bis zum Erscheinungsjahr 1870 durchsuchen. Auch hier zeigt sich eine Fülle an Ergebnissen zur Verwendung des Begriffs im 19. Jahrhundert. Diese Vielzahl an Ergebnissen belegt eine weite Verbreitung des Begriffs im allgemeinen Sprachgebrauch.

Analyse von Instrumentalschulen

Diese historische Bedeutung des Pizzicato in der Musik soll nun auch in den Instrumentalschulen des 18. und 19. Jahrhunderts gezeigt werden. Der Fokus

³ Berlioz/Dörffel 1864, S. 21.

⁴ Vgl. Sulzer 1771, Brockhaus 1809, Damen Conversationslexikon 1836, Herder 1854, Kaltschmidt 1854, Pierer 1857, Goetzinger 1885 und Meyer 1905.

liegt hierbei auf den Schulen für Kontrabass, da dieser unter den Streichinstrumenten in der Orchesterliteratur mutmaßlich am häufigsten im Pizzicato eingesetzt wird. Bei der Analyse großer gedruckter Corpora ermöglichen aktuelle Digital-Humanities-Methoden eine wesentlich aussagekräftigere Analyse mit deutlicheren Ergebnissen als das sog. Close reading des Forschers in der Bibliothek gedruckter Ausgaben. Allerdings sind viele der zu untersuchenden Instrumentalschulen im Gegensatz zu einem Großteil der Lexika in ihren Volltexten oder als halbwegs gute Faksimile-Scans schwer erreichbar. Eine Ausnahme bilden etwa die bekannten Schulen von Leopold Mozart, Johann Joachim Quantz oder Carl Philipp Emanuel Bach. Eine Suche gestaltet sich daher als sehr zeitaufwendig, da man nun doch wieder auf das Close reading zurückgreifen muss. Im Zuge dieser Arbeit wurden die für dieses Thema zu untersuchenden Schulen nun nicht nur auf den Begriff des Pizzicato untersucht, sondern systematisch erschlossen und verschlagwortet. Es wurden also bestimmte, für die Schule oder das Instrument ausschlaggebende Erwähnungen, Begriffe und Beschreibungen in ein maschinenlesbares Format gebracht (z.B. Anzahl der Seiten, Verwendung von Pizzicato, Bogenhaltung, Stimmung etc.). Diese nun standardisierten Begriffe erheben nicht den Anspruch einer Vollständigkeit und müssen in Zukunft noch bedarfsgerecht erweitert werden. So können weitere Rückschlüsse auf in den Schulen enthaltenen Details im distant reading Verfahren zugelassen werden. Dies soll nicht nur der eigenen Forschung zugute kommen, sondern bei etwaiger Übertragung der Methodik auf andere Instrumente – in der Form von Forschungsdaten, die auch für Dritte nachnutzbar sind – weitere Fragestellungen generieren und beantworten können. Anhand des Begriffs „pizz.“ beziehungsweise „pizzicato“ wurde nun ein erster Test dieser Methodik durchgeführt.

Pizzicato in Instrumentalschulen

Das große Zeitalter der Instrumentalschulen bricht erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland an. Eine massenhafte Verbreitung der dilettierenden Musikpflege an den Höfen und im Bürgertum entwickelt sich u.a. nach dem Vorbild des Flöte spielenden preußischen Königs Friedrich des Großen. Eine solche Verbreitung der Instrumentalmusik unter Laien führt schon bald zu dem Bedarf an ausführlichen und spezialisierten Instrumentalschulen: Joseph Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) und Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762) setzen sich

nun in ihren *Versuchen* mit den Bedürfnissen ihrer Kunden angesichts der Gegebenheiten der damals aktuellen Musikpraxis und ihrer Interpreten auseinander. Aus Quellen wie diesen ziehen wir wichtige Informationen über die Ausführungspraxis und das Musikverständnis dieser Zeit. Dennoch dürfen sie nicht ungefragt übernommen oder kopiert werden, sondern bedürfen vielmehr der genauen Analyse, des Vergleichs und der Prüfung auf Korrektheit.

Zu den frühesten bedeutenden Lehrwerken des 18. Jahrhunderts speziell für Streichinstrumente zählen die Violinschulen von Francesco Geminiani 1751 und – wie erwähnt – Leopold Mozart 1756. Geminiani erklärt in seiner Übung Nr. 18 zwar verschiedene Verzierungen und Effekte wie Triller, Vorschläge, Nachschläge oder Tremolo, die er in den Übungen und Kompositionen danach einsetzt, es findet sich jedoch keine Erwähnung des Pizzicato. Leopold Mozart hingegen beschreibt kurz die technische Ausführung des Pizzicato („... die Seyten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daumen der rechten Hand geschnellet“⁵), allerdings nicht etwa in einer Übung oder Etüde, sondern lediglich in seinem Abschnitt über die musikalische Terminologie („musikalische Kunstwörter“⁶). Im Register kommt der Begriff nicht mehr vor.

Kontrabassschulen hat das 18. Jahrhundert nur wenige zu bieten, deren Übersicht im *musiXplora* unter dem Titel *Lehrwerke für den Kontrabass* mit allen bibliographischen Nachweisen (Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2002542>) verfügbar ist. Neben Michel Corrette (1781), der sich auch um weitere Instrumentenschulen verdient gemacht hat, existiert die Schule des Prager Professors Wenzel Hause (Ms. um 1795, gedruckt 1809) und eine anonyme Italienische Schule, deren Entstehung ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts vermutet wird. Während Corrette sich mehr auf die accompagnierende Rolle und die verschiedenen Stimmungen des Kontrabasses beschränkt und dafür eine kurze Etüde für Pizzicato schreibt, behandelt die anonyme italienische Schule das Thema gar nicht.⁷ Wenzel Hause (1809) hingegen beschäftigt sich als Einziger mit genauen Anweisungen zur Handstellung beim Pizzicato. Ein schnell auszuführendes Pizzicato sowie der rasche Wechsel zum arco stehen hier im Vordergrund – er lässt den ausführenden Kontrabassisten mit Zeige- und Mittelfinger abwechselnd spielen. Auch seine kurze, nachgestellte Übung sieht innerhalb von 4 Takten dreimal den Wechsel von arco zu pizzicato und wieder zurück vor (vgl. Anhang, Abb. 3).

⁵ Mozart 1756, S. 52.

⁶ Mozart 1756, S. 49ff.

⁷ Vgl. Anonimo/Marzetti 2005.

Johann Joachim Quantz schreibt in seiner erwähnten Flötenschule auch über die Aufführungspraxis anderer Instrumente, u.a. über die Streichinstrumente der damaligen Zeit. Bei dem Kapitel über die Violine zeigt er, wie ein Pizzicato korrekt auszuführen ist. Da an dieser Stelle auch andere für Streicher allgemeingültige Techniken beschrieben werden, darf diese ebenfalls auf den Kontrabass übertragen werden. Carl Philipp Emanuel Bach hingegen beschäftigt sich nicht mit der Technik des Pizzicato, sondern nur mit seiner besonderen begleitenden Funktion:

Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausiert der Clavierist, und überlässt diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon.⁸

Quantz und Bach haben sich also schon bedeutend ausführlicher mit der Funktion und sogar der Ausführung des Pizzicato beschäftigt als die Verfasser von Lehrwerken für Streichinstrumente selbst.

Diese Entwicklung lässt sich auch im 19. Jahrhundert weiter beobachten. Das Standard-Lehrwerk von Franz Joseph Fröhlich (dem zitierten Begründer der späteren Würzburger Musikhochschule) *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* von 1811 erwähnt trotz ausführlicher Beschreibung zu allen gebräuchlichen Orchesterinstrumenten in keinem Kapitel das Pizzicato. Der Kontrabassist Francois Bernier stellt seiner Kontrabassschule 1860 die Worte voraus:

Als ich diese Arbeit auf mich nahm, war es mein Hauptzweck, in einer bestimmten Weise die unerlässlichen Eigenschaften festzustellen, die man besitzen muss, um [...] alle die verschiedenen musikalischen Effekte hervorzubringen.⁹

Eine Suche in diesem Werk zeigt: Das Pizzicato zählt er nicht dazu.

Gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts konnten praktizierende Kontrabassisten diese Technik schlussendlich nicht mehr ausklammern. Die Musik der Spätromantik und der beginnenden Moderne war zu stark auf perkussive Klangeffekte angewiesen. So finden sich kurze Hinweise zum Pizzicato in den Kontrabassschulen von Labro 1860, Verrimst 1866, Bottesini 1872, Gordon 1877 und Butler 1881. Hierbei handelt es sich jedoch, bis auf jene von Charles Labro, um mehr oder weniger vage und knappe Aussagen, die lediglich erwähnen, was bei der Bezeichnung pizzicato zu tun ist, keinesfalls um eine Auseinandersetzung mit oder Hilfe bei der genauen Ausführung. Auf eine exemplarische Stelle aus der Orchesterliteratur verzichten ausnahmslos alle.

⁸ Bach 1753, S. 253.

⁹ Bernier 1860, S. 1.

Theodor Michaelis vermeidet das Pizzicato in seiner Methode noch 1891 sogar konsequent.

Die Vertreter der Prager Schule sind die einzigen, die das Pizzicato etwas präzisieren. Franz Simandl 1881 und Gustav Laska 1904 schreiben eine genauere, wenn auch immer noch nicht ausführliche Erklärung des Pizzicato. Anders als die vorherigen Schulen empfehlen sie jedoch unterschiedliche Handstellungen hinsichtlich einer differenzierten Lautstärke (vgl. Anhang, Abb. 4).

Da beide Kontrabassisten der Klasse des Prager Konservatoriums entstammen, übernehmen sie viele Einzelheiten aus der Schule von Wenzel Hause, ihrem Gründer, bzw. der wahrscheinlich üblichen Technik der Prager Klasse, u.a. die weniger verbreitete Technik des Pizzicato mit zwei abwechselnden, bei Simandl sogar gleichzeitig zu benutzenden Fingern.

Wie kann es sein, dass das Pizzicato im Orchester und der Kammermusik fester Bestandteil der Literatur ist, obwohl es in den Instrumentalschulen dermaßen stiefmütterlich behandelt wird? Wie oben beschrieben kommt es in den frühen Schulen des 18. Jahrhunderts nicht vor, oder wird lediglich als Spielanweisung abgetan, nicht als eigenständige Technik. Einzig die eigentlich fachfremden Instrumentenschulen scheinen hier einen größeren Wert darauf zu legen, da es nunmal ein wichtiges Klangelement vieler Kompositionen ist. Dieser Gegensatz aus Aufführungspraxis und schriftlicher theoretischer Überlieferung könnte sich durch die Annahme erklären lassen, dass das Pizzicato nicht beliebt war.

Mechanisierung der Musizierpraxis als Fortschritt

Ende des 17. Jahrhunderts, als die Streichinstrumente im Allgemeinen die Zupfinstrumente aus den höfischen Ensembles verdrängten, drang die Mechanisierung zunehmend in alle Bereiche der alltäglichen Kultur ein. Mechanisierte Technik erleichterte die Arbeit der Menschen erheblich. Es ist kein Zufall, dass genau in dieser Zeit die mithilfe eines mechanischen Hilfsmittels (Bogen) gespielten Instrumente höher angesehen waren als die nun veralteten Zupfinstrumente. Es war kein verändertes Klangideal, das die Aufführungspraxis neu prägte, sondern schlicht ein anderes Bedienungsideal.

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, dass Musiker, die um den Ruf ihres Instruments so bedacht waren wie Leopold Mozart, diese *veraltete* Technik des Zupfens von Saiten lieber unterschlagen hätten. Es ist daher im Umkehrschluss nicht verwunderlich, dass aus kompositorischer und ensembleleitender Perspektive das Pizzicato anders behandelt wird, da es real-aufführungspraktisch

häufige Verwendung findet. In seiner Instrumentationsschule von 1844 schreibt Hector Berlioz ausführlich über die Behandlung des Pizzicato im Orchester. Er gibt einige Beispiele aus der Literatur, kritisiert jedoch auch die mangelnde Vielfalt und Fähigkeit der Streicher in Pizzicato-Passagen. Neben konkreten Vorschlägen zur Erhöhung der Schnelligkeit des Geigenpizzicato mit vier Fingern wagt er auch einen Blick voraus:

In Zukunft wird man mit dem Pizzicato ohne Zweifel noch viel originellere und anziehendere Wirkungen zu erzielen wissen, als dies gegenwärtig der Fall ist. Die Violinspieler, welche das Pizzicato nicht als wesentlichen Bestandteil der Kunst des Violinspiels anzusehen pflegen, haben sich bis jetzt kaum ernstlich damit befasst.¹⁰

Er bemängelt einerseits deutlich die Ausbildung des Nachwuchses in der Technik des Pizzicato und andererseits die ihm nicht zu erklärende, generelle Abneigung der Streicher dagegen.

In der Überarbeitung der Instrumentationslehre von Berlioz durch Richard Strauss 1904 ergänzt dieser sie lediglich um ein paar neue Orchesterbeispiele und eigene Überlegungen („Die Charakterisierungsfähigkeit des Pizzicato im Orchester ist unbegrenzt!“¹¹), ändert jedoch an der grundsätzlichen Aussage Berlioz’ nichts – ein Indiz dafür, dass sich selbst 60 Jahre später die Situation nicht grundlegend gewandelt hatte.

Hermann Scherchen schreibt in seinem Lehrbuch des Dirigierens 1929:

Der [...] Pizzicato-Ton existiert in den Orchestern meistens nur in seiner häßlichsten Art: als trocknes Knipsen, als in die Musik eingebrochenes Geräusch.¹²

Meist wird diese Aussage benutzt, um die Abwesenheit des Pizzicato in der Instrumentallehre auch im 20. Jahrhundert zu begründen. Immerhin war Scherchen auch praktizierender Streicher, Strauss und Berlioz hingegen nicht. Seine Aussage könnte so auch die Unbeliebtheit des Pizzicato bei den Streichern widerspiegeln. Diese Analyse kommt jedoch zu kurz! Das Zitat drückt nicht – im Namen aller Streicher – Scherchens Missbilligung gegenüber des Pizzicato an sich aus. Vielmehr kritisiert er die Unfähigkeit des Orchesters im Allgemeinen und jedes einzelnen Orchesterstreichers im Speziellen, ein schönes Pizzicato hervorzubringen. Er schreibt bewusst nicht „pizzicato ist“ sondern „pizzicato existiert [...] meistens nur [...]“¹². Es kann also vermutet werden, dass auch er sich

¹⁰ Berlioz/Strauss 1905, S. 42.

¹¹ Berlioz/Strauss 1905, S. 46.

¹² Scherchen 1929, S. 65.

(aus Sicht des Dirigenten, also prinzipiell) eine bessere Ausbildung im Pizzicato wünschte – wie Berlioz und Strauß auch.

Fazit

Die Divergenz von schriftlichen Zeugnissen der Lehre oder Ausbildung und den multimodalen Belegen der Aufführungspraxis ist enorm. Die europäische Musik der letzten Jahrhunderte ist ohne das Pizzicato nicht vorstellbar, doch die Kontrabassschulen¹³ behandeln die Technik so, als wäre sie für das Spiel auf ihrem Instrument irrelevant. Dieser Fakt wirft des Weiteren einige unbequeme Fragen auf, da unsere Kenntnisse der historischen Aufführungspraktiken zu großen Teilen auf eben solche Schriftquellen gestützt sind. Im Fall des Pizzicato ist das vielleicht nicht gravierend, da sich die Anweisungen meistens klar aus dem Notentext heraus ergeben. Techniken oder Spielarten, die im Rahmen der persönlichen Interpretation nicht im Notentext vorkommen, werden allerdings ohne die Niederschrift in Instrumentalschulen vergessen. Eine Instrumentalschule darf somit nie als eine Beschreibung der Realität, sondern vielmehr als das zur Zeit ihrer Niederschrift vorherrschende Ideal betrachtet werden. Möglicherweise sind deshalb einige Grundannahmen der heutigen historisch informierten Aufführungspraxis in diesem Kontext neu zu hinterfragen.

Literatur:

- [Anonimo/Marzetti (2005)]: *Metodo per il contrabbasso*. Transkript des anonymen Manuskripts von Luca Marzetti. O.O. 2005
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 Bde. Berlin 1753-1762
- [Berlioz/Dörffel (1864)]: *Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction eines Orchesters*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig 1864
- [Berlioz/Strauss (1905)]: *Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*. Leipzig 1905
- Bernier, Francois (1860): *Méthode de Contrebasse*. Brüssel/Mainz 1860
- Bottesini, Giovanni (1872): *Grande méthode complète de contrebasse*. Paris o.J. [1872]

¹³ Der Fokus dieser Arbeit lag gezielt auf den Kontrabassschulen. An anderer Stelle wäre das weitaus größere Feld der übrigen Streicher-Lehrwerke zu untersuchen. Es kann jedoch angenommen werden, dass dies keine anderen Resultate erbringt. Vgl. dazu: Lehrwerke für den Kontrabass, in: Foht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2002542>.

- Butler, Herbert (1881): New Progressive Method for the Four Stringed Contra Bass. Boston 1881
- Corrette, Michele (1781): Methodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3. à 4. et à 5. cordes. 2. Auflage Paris [1781]
- Fröhlich, Franz Joseph (1811): Vollständige theoretisch-praktische Musikschule. Würzburg 1811
- Geminiani, Francesco (1751): The Art of Playing on the Violin. London 1751.
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf
- Gordon, Charles: Méthode de contrabasse à 3 ou 4 cordes. Paris 1877
- Hause, Wenzel (1809): Schule für den dreisaitigen Kontrabass. Mainz um 1809
- Labro, Charles (1860): Méthode de contre-basse Op. 119. Paris o.J. [1860]
- Laska, Gustav (1904): Kontrabass-Schule op. 50. Leipzig 1904
- Michaelis, Theodor (1891): Schule für Contrabass. Leipzig o.J. [1891]
- Monteverdi, Claudio (1624): Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Venedig 1624.
[https://imslp.org/wiki/Madrigals%2C_Book_8%2C_SV_146-167_\(Monteverdi%2C_Claudio\)](https://imslp.org/wiki/Madrigals%2C_Book_8%2C_SV_146-167_(Monteverdi%2C_Claudio))
- Mozart, Leopold (1756): Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756
- Quantz, Johann Joachim (1752): Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752
- Scherchen, Hermann (1929): Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig 1929
- Simandl, Franz (1874): Neueste Methode des Contrabass-Spiels. Heilbronn 1874-1903
- Simandl, Franz (1881): Neueste Methode des Kontrabassspiels. Heilbronn 1881
- Verrimst, Victor-Frédéric (1866): Méthode de Contre-Basse. Paris 1866
- Zelenka, Jan Dismas (1723): Simphonie à 8 concertanti, ZWV 189. Dresden 1723. Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus.2358-N-9

Internetpräsenzen:

- Bavarikon, Hg. Bayerische Staatsbibliothek, <https://www.bavarikon.de/>
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (2020), Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 2020ff, <https://www.dwds.de/>
- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff, <https://musixplora.de/>
- Zeno, <http://www.zeno.org/>

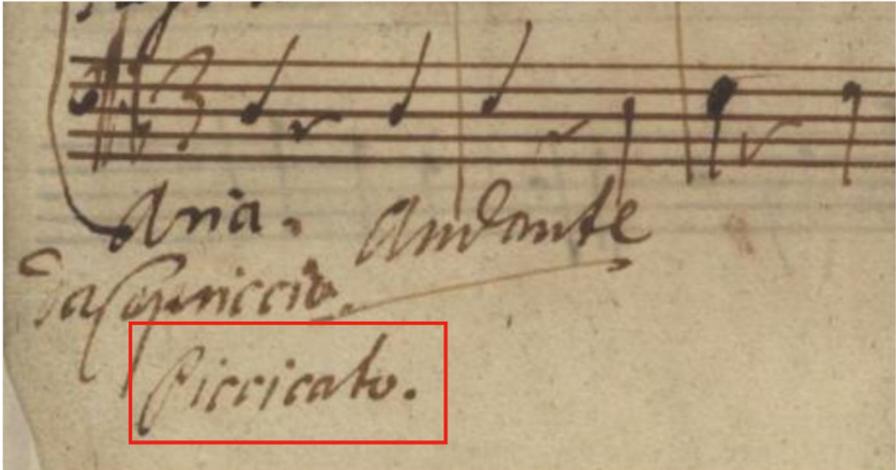


Abb. 1: Ein früher Beleg einer pizzicato-Spielanweisung bei Zelenka 1723

Korpusbelege: Deutsches Textarchiv (1473–1927)

{pizzicato,pizz.}

Korpus: Deutsches Textarchiv (1473–1)

Start: 1473 Ende: 1927

Textklassen: Belletristik Wissenschaft Gebrauchsliteratur Zeitung

Anzeige: KWIC voll maximal

Sortierung: Datum aufsteigend

Anzahl Treffer pro Seite: 50

1–18 von 18 Treffern [Treffer exportieren](#)

- 1: Trichter, Valentin: Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon. Leipzig, 1742.
Pizzicato.
- 2: Gisander [i. e. Schnabel, Johann Gottfried]: Wunderliche Fata einiger See-Fahrer. Bd. 4. Nordhausen, 1743.
Diese ungemien wohl componirte Cantata ergötzte die gantze Gemeine, mich aber delectirte am allermeisten das erste Wort: Bebet, welches der Componist so artig ausgedrückt hatte, daß es unvergleichlich und nicht anders als ein kleines Erdbeben zu betrachten war, denn die bereits reparirte Orgel, die Violons, Flutes-traverses, Fagotts, und dergleichen Instrumente, machten so ein artiges Beben, daß man sich darüber vernügen muste, wie denn auch in der ersten Aria zu einigen Zeilen und Worten die Violinen **Pizzicato** gespielt wurden.

Abb. 2: Das Suchfenster im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache 2020

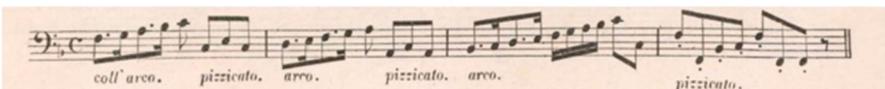


Abb. 3: Pizzicato-Etüde in Hause 1809

Die Saite wird in der Richtung von links nach rechts geschnellt. In Piano und Mezzofortestellen kann man zum pizzizieren den Zeige- oder Mittelfinger gebrauchen, im Forte werden beide zugleich verwendet, wobei man mit der rechten Hand um so tiefer gegen den Sattel rückt, je bedeutender die Stärke des Forte sein soll.

Bei Figuren die im schnellen Tempo gespielt werden, muss der Zeige- und Mittelfinger abwechselnd pizzizieren. Bei der Bezeichnung col arco kommt der Bogen wieder in Anwendung.

Abb. 4: Spieltechnische Anweisung zum pizzicato-Spiel in Simandl 1874

