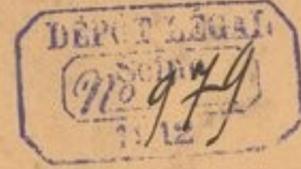


L. Vm 8

6

Theoretisch-praktische
und synthetische



KLAVIERSCHULE

Leichtfassliche, anregende und in strengster Stufenfolge fortschreitende Anleitung zum Verständnis und zum überlegten Ablesen der Klaviermusik, sowie zur Ausbildung des Stiles und der technischen Fertigkeit, mit eingeflochtenen Anfangsgründen der Harmonielehre

VON

A. SCHMOLL

Officier de l'Instruction publique.

Fünf Teile, jeder zu 30 Lektionen.

Empfohlen von vielen musikalischen Kunstgrößen, eingeführt am National-Konservatorium von Toulouse (Zweigschule des Pariser Konservatoriums), am dramatisch-musikalischen Konservatorium von St. Paulo (Brasilien), sowie in den bedeutendsten Pensionaten Frankreichs, Belgiens, Portugals usw.; preisgekrönt auf der pädagogischen Ausstellung von Bilbao (Spanien).

Komplett.

Jeder der 5 Teile, 2 M. 40 netto.

Komplett, geheftet mit Leinwandrücken: 9 M. 60 netto.

Französische Ausgabe.

Hauptlager:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.

In Kommission bei:

E. Gallet, 6, R. Vivienne in Paris (2. Arr.)

M. Cistine (de Aynssa), 92, Rue Neuve in Brüssel

Gebr. Fétisch in Lausanne (Schweiz).

Deutsche Ausgabe.

Hauptlager:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.

In Kommission

(für den deutsch-österreichischen Vertrieb)

Mosella-Verlag in Trier.

Copyright 1912, by *A. Schmoll*.

Portugiesische Ausgabe.

Hauptlager:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.

In Kommission bei:

E. Gallet, 6, R. Vivienne in Paris (2. Arr.)

Sassetti & Cie. in Lissabon (Portugal)

Napoleao & Cia. in Riode Janeiro (Bras.)

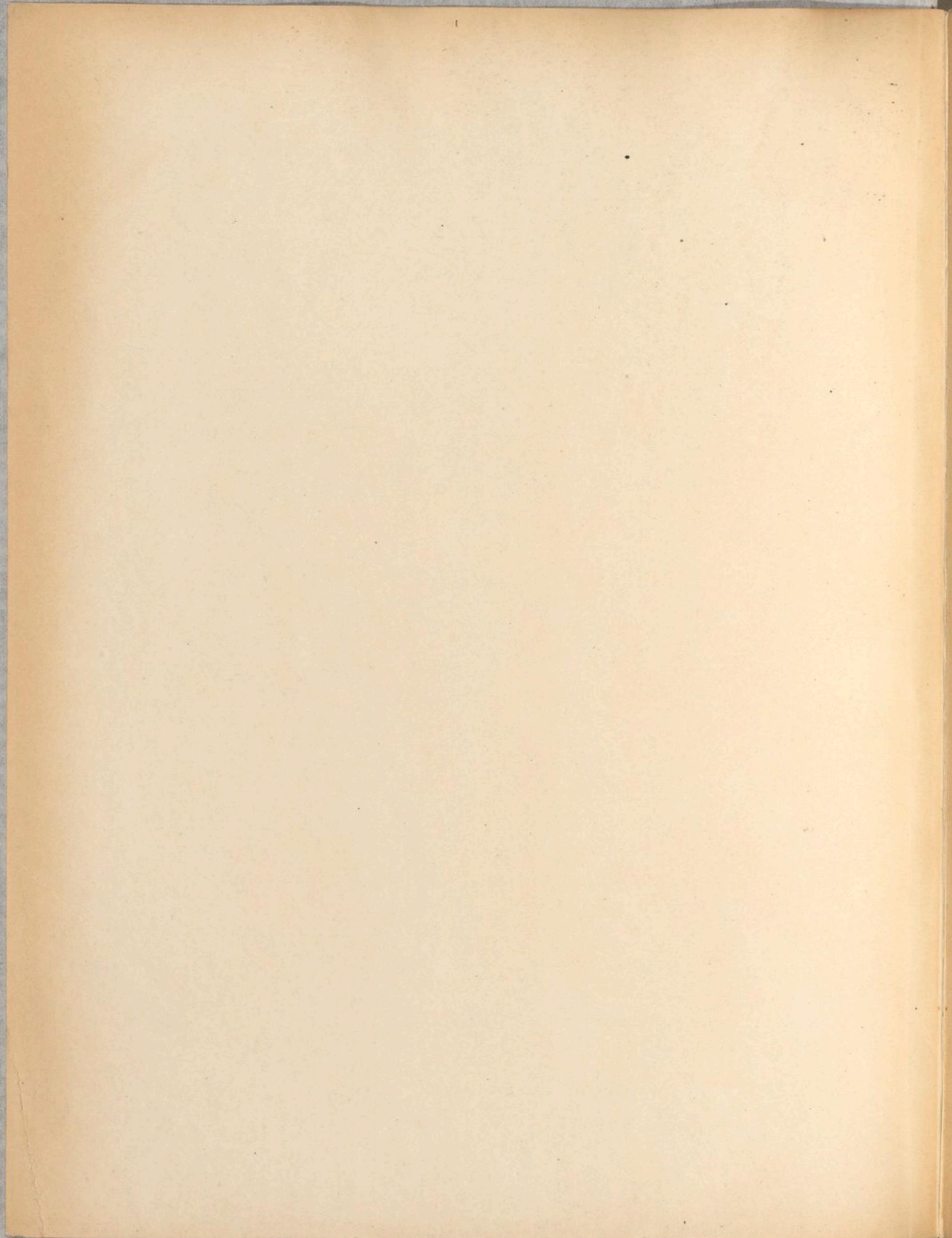
P. Genoud in Campinas (Brasilien)

Copyright 1912, by *A. Schmoll*.

Alle Rechte der Ausführung, Übersetzung und Vervielfältigung vorbehalten.

Den internationalen Verträgen gemäß deponiert für alle Länder, mit Einschluß von Schweden, Norwegen und Dänemark.

1912



40^o 7m 8-1
6



Paris 1905

A. Schmoll.

Theoretisch-praktische
und synthetische
KLAVIERSCHULE

Leichtfassliche, anregende und in strengster Stufenfolge fortschreitende Anleitung zum Verständnis und zum überlegten Ablesen der Klaviermusik, sowie zur Ausbildung des Stiles und der technischen Fertigkeit, mit eingeflochtenen Anfangsgründen der Harmonielehre

VON

A. SCHMOLL

Officier de l'Instruction publique.

Fünf Teile, jeder zu 30 Lektionen.

Empfohlen von vielen musikalischen Kunstgrößen, eingeführt am National-Konservatorium von Toulouse (Zweigschule des Pariser Konservatoriums), am dramatisch-musikalischen Konservatorium von St. Paulo (Brasilien), sowie in den bedeutendsten Pensionaten Frankreichs, Belgiens, Portugals usw.; preisgekrönt auf der pädagogischen Ausstellung von Bilbao (Spanien).

Komplett.

Jeder der 5 Teile, 2 M. 40 netto.

Komplett, geheftet mit Leinwandrücken: 9 M. 60 netto.

Französische Ausgabe.

Hauptlager:
A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.
In Kommission bei:
E. Gallet, 6, R. Vivienne in Paris (2. Arr.)
M. Custine (de Aynssa), 92, Rue Neuve
in Brüssel
Gebr. Fäetisch in Lausanne (Schweiz).

Deutsche Ausgabe.

Hauptlager:
A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.
In Kommission
(für den deutsch-österreichischen Vertrieb)
Mosella-Verlag in Trier.
Copyright 1912, by A. Schmoll.

Portugiesische Ausgabe.

Hauptlager:
A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy in Paris.
In Kommission bei:
E. Gallet, 6, R. Vivienne in Paris (2. Arr.)
Sassetti & Cie. in Lissabon (Portugal)
Napoleao & Cia. in Riode Janeiro (Bras.)
P. Genoud in Campinas (Brasilien)
Copyright 1912, by A. Schmoll.

Alle Rechte der Ausführung, Übersetzung und Vervielfältigung vorbehalten.
Den internationalen Verträgen gemäß deponiert für alle Länder, mit Einschluß von Schweden, Norwegen und Dänemark.

Vorrede des französischen Verlegers

zur 26. Auflage.

(Übersetzung).

Die theoretisch-praktische und synthetische Klavierschule von A. Schmall ist nunmehr in 26. Auflage erschienen. Dieses seit seinem ersten Erscheinen von den hervorragendsten Musikern als vorzüglich anerkannte und anempfohlene Werk ist jetzt in mehr als 300000 Exemplaren verbreitet und hat sich seinen Weg gebahnt bis zu den kleinsten Orten Frankreichs und des Auslandes. Schon in den ersten 15 Jahren war es weiter in die Welt hinausgekommen als die meisten seiner Vorgänger in einem halben Jahrhundert. Ein so durchgreifender Erfolg kann nur durch eine wirkliche, unbestreitbare Überlegenheit erklärt werden.

Was die Methode Schmall charakterisiert und vor allen andern vorteilhaft auszeichnet, ist im wesentlichen folgendes:

1. ein im ganzen wie im einzelnen wohlgedachter und mit größter Sorgfalt durchgeführter Plan;

2. ein *synthetisches Lehrverfahren*, welches in jeder Lektion nur diejenigen Einzelheiten, die auf das zu erlernende Stück direkt Bezug haben, vorführt und erklärt: ein Verfahren, das jede Verwirrung im Geiste des Schülers ausschließt;

3. der *melodische, gefällige Charakter der Übungsstücke*;

4. die durch einen passenden Titel hervorgehobene, jedem Stücke unterlegte *Idee*;

5. die Einflechtung der *Anfangsgründe der Harmonielehre*, soweit sie Schülern von mittlerer Begabung zugänglich sind;

6. die *streng stufenmäßige Aufeinanderfolge* der Übungsstücke.

Das eigenartige Lehrsystem von A. Schmall gewinnt ein besonderes Interesse für alle, die sich mit Erziehung befassen, dadurch, daß es auf einer höchst originellen, aus Beobachtung und Nachdenken abgeleiteten Anschauung beruht. In der Vorrede zu seinen Etüden drückt sich der Autor hierüber folgendermaßen aus:

„Es hat mir immer geschienen, daß unsere pädagogischen „Prinzipien aus den die *organische Entwicklung* bedingenden Gesetzen abgeleitet werden müßten. In der lebenden Natur erwehert und vervollkommnet sich jeder Organismus unmerklich „vermittels beständiger und gleichzeitiger Übung aller ihn konstituierenden Einzelteile; in allen Phasen seiner Entwicklung „bildet er ein harmonisches Ganzes, das die Ansätze neuen Wachstums und die Bedingungen, unter welchen er seiner Vollkommenheit entgegenreift, in sich selbst enthält. Eine auffallende Analogie existiert zwischen den mannigfaltigen Funktionen des zu „völliger Reife gelangten Organismus und den nicht minder ausgedehnten Fähigkeiten des vollendeten Pianisten, dem das musikalische Wissen und Können sozusagen zur zweiten Natur geworden ist. Es dürfte überflüssig sein, auf diese Analogie und „die daraus entspringende Lehre näher einzugehen . . .“

In der Tat ist es die *Natur* selbst, die uns in dem Phänomen des Wachstums das Geheimnis der rationellen Erziehung enthüllt. Gleichzeitige, mühe- und zwanglose Entwicklung der Organe, Kräfte und Fähigkeiten: dies ist ihr Zweck; gesunde, jedem Entwicklungsstadium angepaßte Nahrung, reine Luft, Wohlbefinden in Bewegung und Übung: dies sind ihre Mittel. Die Nahrung, die wir nehmen, assimiliert sich mit Leichtigkeit nur dann, wenn sie unserm Geschmack zusagt; was wir mit Widerwillen essen oder trinken, gereicht uns — ganz besonders in der ersten Phase unserer Existenz — eher zum Wehe als zum Wohl. Der Säugling liebt nur die Milch. Unter dem Einflusse dieser kostbaren Nahrung erfreut er sich einer blühenden Gesundheit, seine Kräfte entwickeln sich, seine Intelligenz erwacht, und alle Einheiten seines Organismus funktionieren auf normale Weise. Es würde wenig nützen, ihm die stoffbildenden Elemente seiner Lieblingsnahrung in Form von pharmazeutischen Produkten einzugeben: er würde sie mit Abscheu von sich weisen, oder, wenn er sie trotz seiner Abneigung absorbieren müßte, bald schwer erkranken. Kein besseres Resultat würde man erzielen, wenn man ihm, unter dem Vorwande, seinen Magen zu kräftigen, feine Weine zu trinken gäbe. Was aber Apothekerwaren und geistige Getränke für den Säugling sind, das sind lange Reihen von Tonleitern und Fingerübungen, synoptische Tabellen, technische Nomenklaturen und klassische Werke für den debütierenden Klavierschüler, bei dem sie weiter nichts ausrichten, als daß sie seine Ideen verwirren und ihm jede Lust an der Musik benehmen.

Die in der Methode Schmall enthaltenen Übungsstücke sind nicht, wie dies bei den meisten andern Methoden der Fall ist, eine bunte Sammlung von Opernarien, Volksliedern, Fragmenten

klassischer Werke u. dgl. Ein jedes derselben wurde vom Autor selbst mit Hinsicht auf einen bestimmten Zweck komponiert und bringt dem Schüler etwas Neues zu lernen. Der melodische Charakter des Stückes erregt sein Wohlgefallen, und die darin vertretene Idee sein Interesse. Er sieht ein, daß die Musik, statt, wie er anfangs glauben konnte, ein bloßes Geräusch zu sein, in geheimen Beziehungen zu unserem Leben, unserer Seele, unsern Freuden und Leiden steht. Dies alles bewirkt, daß er seinen Studien einen mehr und mehr spontanen Eifer entgegenbringt, daß sein Spiel nach und nach an Sicherheit gewinnt, sich im biologischen Sinne des Wortes *belebt* und eine Persönlichkeit vertritt. Wir hörten Kinder von 7 Jahren, die nach der Methode Schmall unterrichtet wurden, ihre kleinen Übungsstücke mit einer Präzision, einer Sicherheit und einem Ausdruck spielen, wie man sie nur selten bei älteren Schülern zu beobachten Gelegenheit hat. „Seit ich mich der Methode Schmall bediene“, schreibt uns eine Klavierlehrerin, „bin ich ganz entzückt von den Resultaten, die „ich erziele, sogar bei weniger begabten Schülern. Ganz von selbst „und mit sichtlich Freude eilen die lieben Kleinen zum Klaviere. „Sie nehmen Interesse an meinen Bemerkungen und Ratschlägen, „bitten mich, ihnen ihr neues Übungsstück vorzuspielen, und „bemühen sich, wenn dies geschehen, mein Spiel möglichst getreu nachzuahmen. Man muß aber auch sehen, wie sie voran „kommen! Nie hätte ich geglaubt, daß das bloße Interesse an der „Arbeit ein so wirksamer Faktor des Fortschrittes wäre. Meine „Schüler, sogar die ganz kleinen, bestreben sich ganz besonders, „mit *Ausdruck* zu spielen und der *Idee* des Stückes gerecht zu „werden. Es ist ein wahres Vergnügen, unter solchen Bedingungen „Unterricht zu geben. Wie bedaure ich, diese Methode nicht „früher gekannt zu haben! Alles ist darin so einfach, so klar und „so praktisch angeordnet!“

Es vergeht kein Tag, wo wir nicht ähnliche Briefe erhielten.

Der Ausspruch des berühmten Pianisten H. Ketten, daß ihm die Methode Schmall berufen scheine, eine wahre Revolution im Musikunterricht hervorzurufen, hat sich bereits bewährt. Der Schlandrian der älteren Lehrsysteme ist vernunftgemäßen Anschauungen gewichen. Man hat eingesehen, daß das analytische Verfahren, welches dem Schüler zumutet, sich mit verwickelten Auseinandersetzungen und trockenen Formeln herumzuplagen, mit den jeder normalen Entwicklung zugrunde liegenden Gesetzen in direktem Widerspruch steht; man hat erkannt, daß eine Zusammenstellung von synoptischen Tabellen, Tonleitern, Fingerübungen und Modestückchen nicht den Namen einer Klavierschule verdient, sondern vielmehr den eines Zauberbuches, dessen Hieroglyphen zu entziffern der Schüler sich unfähig fühlt, und das nur geeignet ist, ihm Abscheu gegen die Musik einzufößen.

Die Methode Schmall, die diesen Irrungen ein Ende gemacht hat, ist und bleibt voraussichtlich noch lange das beste Vorbild des rationellen Stufenganges zur künstlerischen Vollendung. Sie zählt unter ihren eifrigsten und treuesten Anhängern zahlreiche Künstler, die aus ihr den ersten Musikunterricht empfangen und jetzt als Lehrer an großen Konservatorien fungieren. Unter solchen Auspizien und bei der allgemeinen Gunst, deren sie in der Schülerwelt genießt, kann sie nicht verfehlen, die hohe Anerkennung, die ihr seit ihrem ersten Erscheinen von Meistern wie Massenot, Marmontel, Ketten u. a. gezollt wurde, mehr und mehr zu rechtfertigen.

Sein mit so durchgreifendem Erfolge begonnenes Werk wollte Herr Schmall nicht unvollendet lassen. Er veröffentlichte in der Folge *80 Etudes moyennes et progressives* und *50 Grandes Etudes de Style et de Mécanisme*: zwei Werke, die die natürliche Fortsetzung der Methode bilden, und deren Erfolg sich bereits durch zahlreiche Auflagen dokumentiert hat. Wer diese Werke gewissenhaft durchgearbeitet hat, ist an der Schwelle der Virtuosität angelangt; und er wird nur ein mitleidiges Lächeln haben für diejenigen, die behaupten, auf dem Wege zur Kunst seien mehr Dornen zu finden als Rosen: er wird ganz entgegengesetzter Ansicht sein.

Paris, 12. Januar 1910.

E. Gallet,

Nachfolger von Colombier,
Musik- u. Kommissions-Verlag.

A. Schmoll.

Wenn man noch vor einigen dreißig Jahren einen Musiklehrer gefragt hätte, welche Methode nach seiner Ansicht am geeignetsten sei, den Kindern die Kunst des Klavierspielens beizubringen, so hätte man ganz bestimmt folgende Antwort erhalten: „Tonleitern, Fingerübungen und klassische Musik; ohne das ist nichts zu erreichen.“ Bei diesem Lehrsystem war es unausbleiblich, daß neun mal auf zehn die armen Kleinen mit schwerem Herzen den Weg zum Klavierlehrer antraten und mit verweinten Augen zurückkamen. Ich mochte sechs Jahre alt sein, als eines Tages ein etwas älterer Schulkamerad zu mir sagte: „Wenn man dich Klavier lernen lassen will, so laufe davon, so rasch du kannst; es gibt auf der Welt nichts Dümmeres.“

Das alles hat sich seitdem geändert. Es traten Männer auf, die mit kühner Hand das morsche Gebäude einer veralteten Pädagogik umstießen und etwas Besseres an seine Stelle setzten. Ein Ehrenplatz unter diesen Männern des Fortschrittes gebührt Herrn A. Schmoll. Sein Verdienst ist es, gewisse Ideen, die den meisten nur dunkel vorschwebten, mit klarem Geiste erfaßt, auf die einzelnen Unterrichtsstoffe angewandt und zu einem neuen, in sich abgeschlossenen Lehrsystem verwertet zu haben.

Herr Schmoll, den man mit Recht den modernen Czerny genannt hat, vereinigt in sich die Eigenschaften des Musikers, des Beobachters und des Denkers. In seiner langjährigen Praxis als Klavierlehrer fand er hundertfach Gelegenheit, seine Erfahrung zu bereichern und sein fachmännisches Urteil zu reifen. Die beständige Beobachtung des Kindes in seinen Anlagen, seinem Geschmack und seinen Neigungen, drängte ihm eines Tages die Frage auf, ob es nicht vernunftgemäß wäre, bei der musikalischen Erziehung — wie auch bei jeder andern — den Gesetzen der biologischen Entwicklung gemäß zu verfahren. Damit war eine pädagogische Wahrheit von großer Tragweite entdeckt. In der Tat, wenn wir ein belebtes Wesen, z. B. den Menschen, unter dem Gesichtspunkte seiner psycho-physiologischen Dualität ins Auge fassen, so finden wir, daß Geist und Körper in gleichem Schritt und nach gemeinschaftlichen Gesetzen ihrer Reife entgegengeführt werden. Hieraus folgt, daß, wenn wir der Geistestätigkeit ein bestimmtes

Ziel vorstecken und dieses Ziel so sicher und so leicht erreichen wollen, wie die Natur das ihrige, es genügt, die Gesetze der organischen Synthese, die uns am deutlichsten in dem Phänomen des Wachstums vor Augen treten, zu studieren und ihnen gemäß zu verfahren. Wie man sieht, ist es die Natur selbst, welche uns das Geheimnis der rationellen und erfolgreichen Erziehung enthüllt.

Nachdem Herr Schmoll seine pädagogischen Grundsätze so formuliert und gereift hatte, gab er ihnen lebendigen Ausdruck in seiner theoretisch praktischen und synthetischen Klavierschule, nach dem berühmten Pianisten H. Ketten „die Methode der Methoden, welche berufen ist, eine wahre Revolution im musikalischen Unterrichtswesen hervorzurufen.“

Dieses im Jahre 1880 zuerst erschienene Werk hatte einen Erfolg, von welchem in der Fachliteratur nicht leicht ein zweites Beispiel zu finden ist. Es ist heute¹⁾ in 24 Auflagen und nahezu 260 000 Exemplaren verbreitet und hat in allen zivilisierten Ländern der Welt begeisterte Anhänger gefunden. Die berühmtesten Vertreter des musikalischen Unterrichts haben öffentlich ihre Vorzüge anerkannt und wesentlich zu ihrer Verbreitung beigetragen. So drückte sich u. a. unser Kunstheros Massenet in einem Berichte an den Minister des öffentlichen Unterrichts folgendermaßen aus: „Ich kann dem Herrn Minister die Versicherung geben, daß Herr A. Schmoll ein um den Fortschritt des musikalischen Unterrichtswesens in Frankreich hochverdienter Meister ist.“

Es konnte nicht ausbleiben, daß der großartige Erfolg der Methode und der andern Klavier-Unterrichtswerke dieses Autors die Aufmerksamkeit gewinnsüchtiger Verleger des Auslandes auf sich zog. Die meisten dieser Werke erschienen mit englischem oder portugiesischem Texte in Nordamerika und Brasilien, wo entweder kein oder doch nur ein ungenügender Schutz gegen unbefugten Nachdruck existiert.

(Übersetzt aus der Pariser Musikzeitung „Le Monde musical“ vom 30. September 1908.)

¹⁾ 1908.

A. S.

Biographische Notiz.

Schmoll (Anton), geboren am 17. August 1841 in dem rheinischen Städtchen Stromberg, siedelte früh nach Südfrankreich über und debütierte 1865 in Toulouse, wo er der Schützling des bekannten Komponisten J. Leybach wurde und von der Musik des 72. Linien-Regimentes, unter der Leitung des Kapellmeisters Ferminet, seine ersten Kompositionen spielen ließ. Wenige Jahre später, als er seinen Wohnsitz nach Paris verlegt hatte, fand er Gelegenheit, mit Henri Herz, Adrien Talex, Friedrich Burgmüller, und zuletzt mit Stephen Heller¹⁾ persönlich bekannt zu werden. Diese Meister, denen seine künstlerische Begabung nicht entging, brachten ihm warme Sympathie entgegen, interessierten sich für seine musikalischen Erzeugnisse und standen ihm mit Lehre und gutem Rat zur Seite. Nach einem dreijährigen Aufenthalte in Brüssel kehrte er 1875 nach Paris zurück, ließ sich daselbst definitiv nieder und veröffentlichte in rascher Aufeinanderfolge eine große Anzahl von Klavier-Kompositionen, unter welchen seine *Methode* den ersten Rang behauptet. Die bedeutendsten seiner übrigen Klavier-Unterrichtswerke sind: *100 Petites Etudes mélodiques et progressives*; *80 Etudes moyennes et progressives*; *50 Grandes Etudes de style et de mécanisme*; *10 Sonatines progressives* (als Einleitung zu den Sonatinen von Clementi, Mozart und Kuhlau); *l'Ecrin mélodique* (30 progressiv geordnete Phantasien über Opernarien usw.); *300 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs (avec la théorie du Prélude)*; *l'Album de lecture* (320 progressiv geordnete Übungsstückchen als Anleitung zum Vomblattspielen); *Gammes et Arpèges dans tous les tons et sous toutes les formes*; *les Etrennes du jeune Pianiste* (25 progressiv geordnete Erheiterungsstücke) usw. Von den andern Werken dieses Autors seien noch erwähnt: *Scènes druidiques* (12 Nummern); *5 Impromptus*; *Chansonnettes sans paroles* (10 Nummern, als Anleitung zum Phrasieren); *les Sylphides* (Repertorium von 68 Tänzen), sowie etwa 140 Phantasien und Salonstücke verschiedenen Charakters für Klavier oder Harmonium.

¹⁾ Zu einem auf dem Père-Lachaise-Kirchhofe zu errichtendem Denkmale Stephen Hellers hatte Schmoll bereits 1905 die Initiative ergriffen. Erst nach dreijähriger Bemühung hatte er die Genugtuung, das Werk vollendet zu sehen und seiner offiziellen Einweihung beizuwohnen.

B. N.

Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe.

Von der französischen Originalausgabe der Methode Schmoll waren am 1. Januar 1911 genau

315 898 Exemplare

abgesetzt: ein schlagender Beweis von der allgemeinen Anerkennung, die sie in der musikalischen Lehrer- und Schülerwelt gefunden hat. Doch nicht allein in Frankreich und Belgien wächst mit jedem Tage die Anzahl ihrer Anhänger, sondern auch in vielen Ländern, wo nicht französisch gesprochen wird. Folgende Aufstellung gibt die Länder an, von wo sie *direkt* bezogen wurde, ist jedoch begreiflicherweise unvollständig; denn tausende von Exemplaren werden jährlich von Kommissionsgeschäften bezogen, deren Kunden zum großen Teil in überseeischen Ländern, in Nord- und Südamerika, Asien, Ozeanien und den Kolonien wohnen.

In den mit * bezeichneten Ländern ist die Nachfrage nach der Methode am lebhaftesten.

*Frankreich	*Cochinchina	*Sumatra	Ägypten	Epirus	Annam
**Belgien	*Vereinigte Staaten	*Schweiz	Chili	Syrien	Tahiti
*Canada	*Algerien	Italien	Haiti	Palästina	Bulgarien
*Portugal	*Tunisien	Deutschland	Senegambien	Siam	Peru
*Elsaß-Lothringen	*Türkei	Rußland	Guadeloupe	La Reunion	Serbien
*Brasilien	*Spanien	Schweden	Sandwich-Inseln	Costa-Rica	La Martinique
*Holland	*Ecuador	Dänemark	Griechenland	Österreich-Ungarn	Neu-Caledonien
*Tonkin	*Columbia	England	Madagaskar	Mexiko	Argentinische Republik

usw.

Dieses Resultat dürfte zu der Hoffnung berechtigen, daß die nunmehr vorliegende *deutsche Ausgabe* in unserm Lande, für welches sie vom Autor eigens bearbeitet wurde, eine ebenso sympathische Aufnahme und die allseitige Anerkennung finden werde, die der Originalausgabe in den Ländern französischer Zunge entgegengebracht wurde.

Trier, Oktober 1911.

Mosella-Verlag.

M. V.

Fachmännische Beurteilungen.

Herr **Massenet**, Lehrer der Harmonie am Konservatorium von Paris, Mitglied des Institutes, bekanntlich eines der hervorragendsten Komponisten Frankreichs, sagt in einem Briefe an Herrn A. Schmoll:

„Mein Dank für Ihre gütige Zusendung kommt so verspätet, daß ich um Entschuldigung bitten muß, ehe ich alles Gute zum Ausdruck bringe, das ich von Ihrem Werke denke.“

Es gereicht mir in der Tat zur größten Genugtuung, Ihnen meine aufrichtigen Glückwünsche darzubringen. Ich habe Ihre Neue Methode aufs sorgfältigste geprüft und stehe nicht an zu erklären: sie ist ein in seiner Art einziges und geradezu musterhaftes Werk.

Wie ich Ihnen bereits in meinem Briefe aus Mailand mitgeteilt habe, studiert meine Tochter nach Ihrer Methode; hieraus ersehen Sie die Achtung und das Vertrauen, das ich diesem Werke, seinem Plan und seiner Entwicklung entgegengebracht habe.“

Der Kgl. Musikdirektor und Seminarmusiklehrer Herr **P. Piel** in Boppard schrieb am 16. Februar 1902 in einem Briefe an Herrn A. Schmoll u. a.: „Ich habe Ihre Methode und Ihre andern Studienwerke aufmerksam durchgelesen und bin erfreut gewesen, in denselben Hilfsmittel erster Klasse für das Studium des Klaviers kennen zu lernen.“

Herr Rektor **Franz Lehmann**, Komponist und Musikschriftsteller in Coblenz, schreibt unter dem 22. November 1911:

Geehrter Herr Schmoll!

Ich habe die ersten Druckproben Ihrer Klavierschule mit großem Interesse durchgesehen. Es würde mich sehr freuen, wenn das Werk, das ich während meiner Beschäftigung mit ihm immer mehr schätzen gelernt habe, und das in seiner streng einheitlichen und wohlgeordneten stufenmäßigen Anlage, wie auch nach seinem

Herr **A. Marmontel**, Klavierlehrer am Konservatorium von Paris, schreibt an Herrn A. Schmoll:

„Ihre neue Methode ist unter den elementaren und stufenweise fortschreitenden Klavierwerken eines der vorzüglichsten, die mir je zu Gesichte gekommen sind. In klarer, natürlicher Darstellung und in gleichem Schritte gehen Theorie und Praxis darin voran, indem sie allmählich das Zusammengesetzte aus dem Einfachen entwickeln. Ihre melodischen Lektionen, Ihre rhythmischen Beispiele, Ihre Fingerübungen: Alles verkettet und verbindet sich mit Interesse, ohne den Schüler zu langweilen oder zu ermüden. Die progressiven Vorführungen der Akkorde und der harmonischen Kadenzten, welche sich den Studien der Technik und des Phrasierens anschließen, sind von höchstem Interesse für die Schüler, die dadurch nach und nach in das Wesen der Harmonie und der Modulation Einblick erhalten.“

Herr Professor **W. Freudenberg**, vormals Direktor der Klavier- und Gesangsschule in Berlin, drückt sich über dieselben Werke folgendermaßen aus: „sie vereinigen gute und wichtige Vorzüge; sie sind von einer flotten Melodik, vornehmer Sauberkeit der Arbeit, die ich besonders hoch schätze, und bequemer Spielbarkeit.“

musikalischen Inhalte, der stets auf die Auffassungskraft der Schüler und auf ihr musikalisches Empfinden gebührende Rücksicht nimmt, alle mir bekannten methodischen Werke übertrifft, auch in seinem deutschen Gewande den Erfolg fände, der ihm in Frankreich und in vielen anderen Ländern in so reichem Maße zuteil geworden ist. Ich wünsche Ihnen Glück zu dem Werke in seiner deutschen Bearbeitung und erhoffe für dasselbe die weiteste Verbreitung in Deutschland. Ich werde nicht verfehlen, es in meinem Kreise warm zu empfehlen,

Nicht minder schmeichelhafte Briefe erhielt Herr A. Schmoll von den Direktoren der Konservatorien von Lyon, Toulouse, Bordeaux, Rennes, Montpellier, Nimes, Perpignan, St.-Etienne, Caen; Brüssel, Gent, Lüttich, Tournai, Löwen; Genf (Musik-Akademie), sowie von zahlreichen Lehrern an diesen und andern Musikschulen.

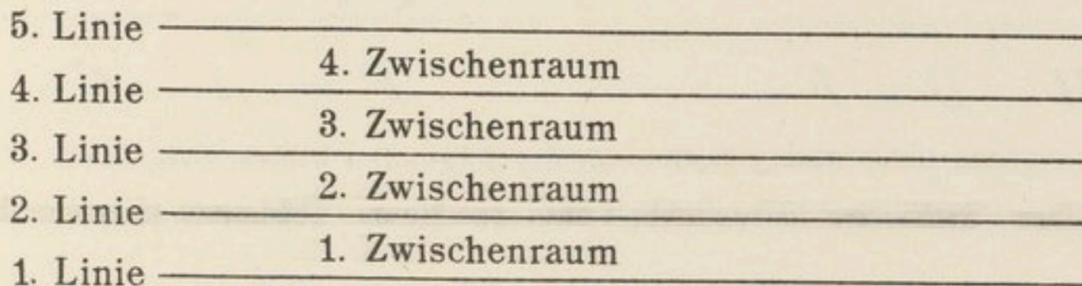
Man verlange nicht, daß sich das Verständnis des Schülers zu dem des Lehrers erhebe: vielmehr muß der Lehrer es verstehen, sich auf das intellektuelle Niveau des Schülers herabzulassen, soll sein Unterricht von Erfolg gekrönt sein.

ERSTER TEIL.

Einleitung.

Noten sind geschriebene Zeichen für musikalische Töne.

Das Notensystem.



Die Noten

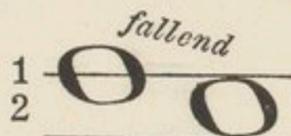
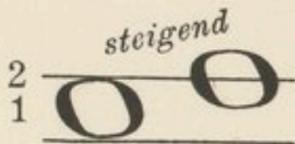
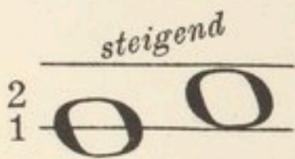
und ihre Einfügung in das Notensystem.

Die *GANZE NOTE*,
erste Art von Noten.

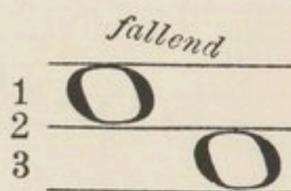
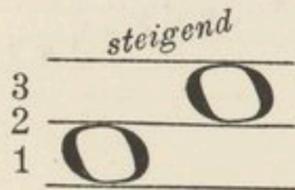
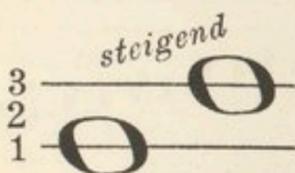
Auf einer Linie stehende Note. *In einem Zwischenraum* stehende Note.



Die *Sekunde*, Abstand zweier unmittelbar aufeinander folgenden Notenstufen.



Die *Terz*, Abstand von drei Notenstufen.



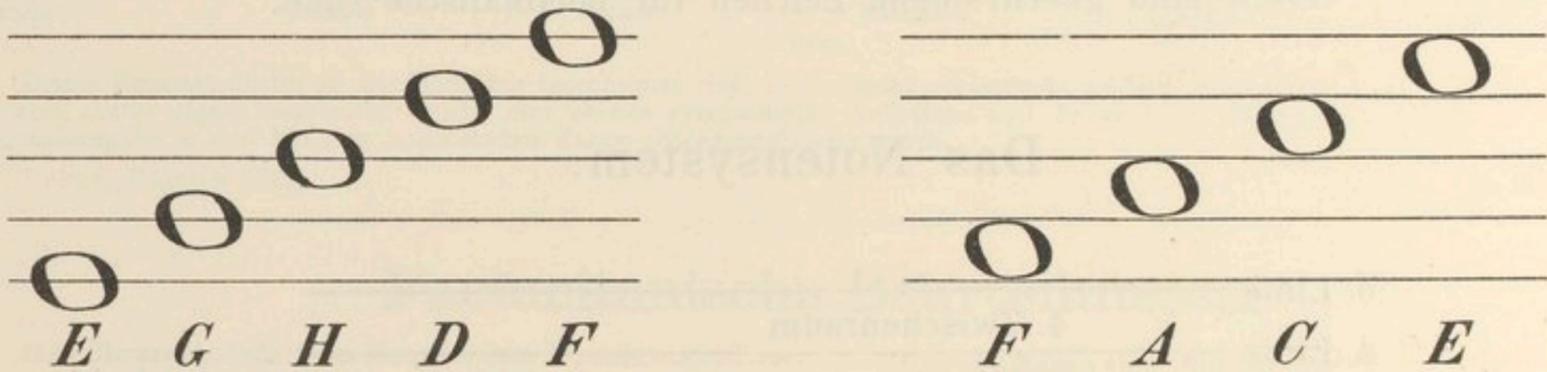
Die 7 Noten, mit welchen man die *weißen Tasten* bezeichnet.

steigend
C D E F G A H
 Die Töne des Klaviers *steigen* von links nach rechts;

fallend
C H A G F E D C
 die Töne des Klaviers *fallen* von rechts nach links.

Der Schüler übe sich im raschen Ablesen dieser beiden Notenreihen.

Auf den Linien des Systems stehende Noten. *In den Zwischenräumen* des Systems stehende Noten.



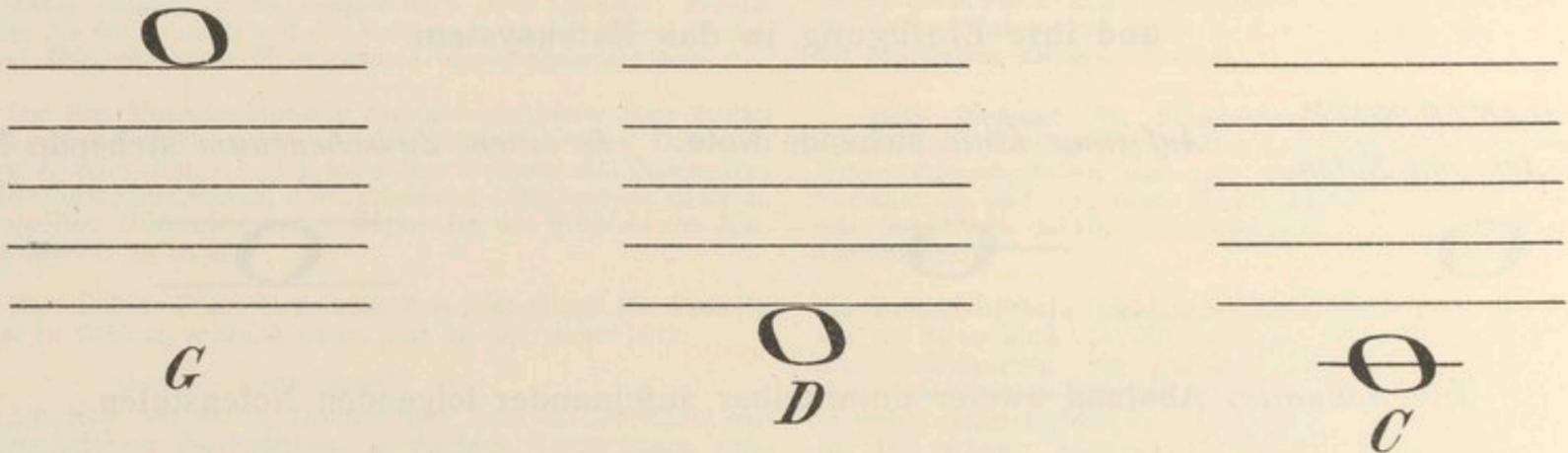
Der Abstand jeder dieser Noten von der folgenden bildet eine *Terz*.

Der Schüler übe sich im raschen Ablesen dieser beiden Notenreihen.

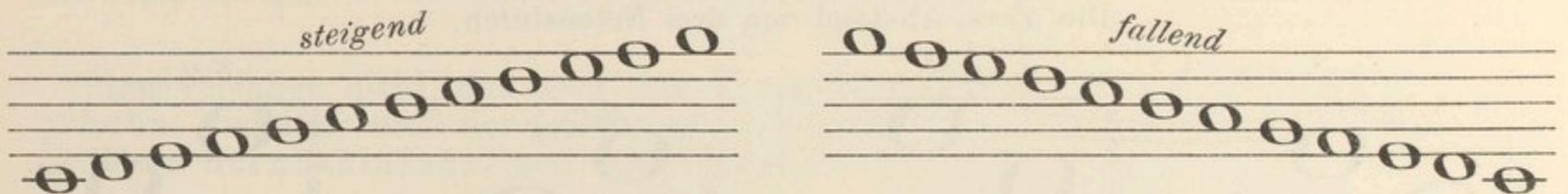
Über dem System stehende Note.

Unter dem System stehende Note.

Auf der ersten *Hilfslinie* unter dem System stehende Note.

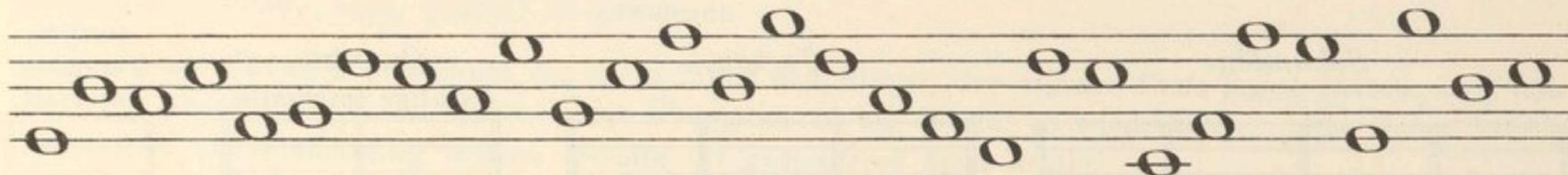


Aufeinanderfolge der bis jetzt gelernten 12 Noten.



Der Abstand jeder dieser Noten von der nächstfolgenden bildet eine *Sekunde*.

Leseübung.



Die Bezifferung der Finger.

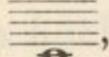
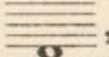
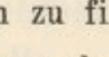
Linke Hand.

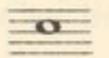
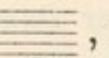
5. (kleiner) Finger 4. Finger 3. Finger 2. Finger 1. Daumen. Finger

Rechte Hand.

1. Daumen. Finger 2. Finger 3. Finger 4. Finger 5. (kleiner) Finger

Die Tasten des Klaviers.

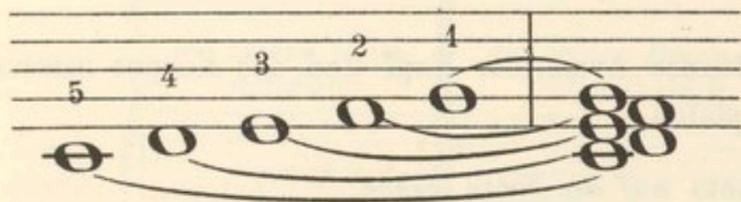
Die weiße Taste (Untertaste), die ungefähr in der Mitte der Klaviatur, *unmittelbar zur Linken* einer Gruppe von 2 schwarzen Tasten (Obertasten) sich befindet, heißt *C* und repräsentiert , die tiefste der bisher vorgeführten 12 Noten. Die rechts daneben liegende Untertaste ergibt *D* , die folgende *E* , u.s.f. Nach dieser Angabe ist es leicht, die Tasten der übrigen Noten zu finden.

Wie der Schüler bemerken wird, folgt auf jede Reihe von 7 nebeneinanderliegenden Untertasten (*C-H*) eine abermalige, ganz gleichnamige Reihe. Diese Reihen bilden die verschiedenen *Oktaven* des Klaviers. So sagt man z. B.: *C*  ist eine Oktave höher als *C* , und umgekehrt.

Die natürliche Lage der Hand.

Der Schüler setze die 5 Finger derart auf die *Tastenreihe C bis G*, daß auf jede der 5 Tasten ein Finger kommt.

Linke Hand.



Rechte Hand.



Intervalle der natürlichen Handlage.



Der Schüler übe sich darin, diese verschiedenen Intervalle in der *Leseübung* auf voriger Seite *wiederzufinden* und zu benennen. Ferner suche er dieselben Intervalle auch *auf dem Klaviere* zu erkennen.

Allgemeine Regeln,

deren sich der Schüler während des Spielens stets erinnern soll.

1. Die Hand richtig halten: eine *horizontale* Handlage beobachten, derart, daß ein auf die obere Handfläche gelegtes Geldstück während des Spielens nicht herabfällt.
2. Die Finger richtig halten: Die *natürliche Handlage* nicht verlassen, so lange nicht von „Spannen“, „Beisetzen“ u. dgl. (s. 6. Lektion) die Rede ist. Beim Anschlag die Finger nicht strecken, sondern krümmen, so daß nur die *Fingerspitzen* die Tasten berühren. Besonders darauf achten, daß der *Daumen*, welcher stets anschlagbereit sein muß, sich nicht von seiner Taste entfernt.
3. Richtigen Anschlag beobachten, derart, daß die Fingerspitzen stets mit *Regelmäßigkeit* und *Bestimmtheit* die Tasten niederdrücken; darauf achten, daß die Noten, die mit beiden Händen gleichzeitig zu spielen sind, auch *gleichzeitig erklingen*.
4. Das Spiel muß gebunden sein. Diese Regel ist von höchster Wichtigkeit und muß aufs strengste beobachtet werden. Der Lehrer wache beständig darüber, daß die Töne in ihrer Aufeinanderfolge *nicht als abgestoßene*, sondern als *gebundene* erklingen. In gewissen Fällen tut er wohl, dem Schüler dabei behilflich zu sein, indem er einen *leichten Druck* auf die Finger ausübt, wenn sie die Neigung verraten, zu früh die Tasten zu verlassen.
5. Die Tonverwirrung vermeiden; dieselbe entsteht, wenn man die Noten *über ihren Wert hinaus* niederhält (s. 1. Lektion).
6. Jede unnötige Bewegung vermeiden: Die Hände, die Arme, der Kopf und der Körper müssen unbewegt bleiben; die *Finger allein* spielen.
7. Beim Spielen nicht auf die Finger, sondern stets *auf die Noten sehen*.
8. Beim Spielen regelmäßig und mit deutlicher Stimme zählen.

Vorübungen,

um den Fingern *Unabhängigkeit* und *Geschmeidigkeit* zu geben und den Schüler an das Unterscheiden der *Intervalle* (Sekunde, Terz, Quarte) zu gewöhnen.

In diesen Übungen bezeichnet die dicke Ziffer den Finger, der *auf der Taste liegen bleiben muß*, während die andern ihre Noten spielen. Jede Übung ist 20 bis 30 mal zu wiederholen. Die Noten kräftig *anschlagen* und gleichzeitig *nennen*. Streng auf *gebundenes Spiel* achten.

Übungen im Umfang einer Sekunde.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Beide Hände.

Übungen im Umfange einer Terz und einer Quarte, ohne die zwischenliegenden Stufen.

Linke Hand.

Terzen.

Quarten.

Rechte Hand.

Terzen.

Quarten.

Beide Hände.

Übungen im Umfang einer *Terz*, mit den zwischenliegenden Stufen.

Linke Hand. Rechte Hand.

Beide Hände.

die beiden *G* niederhalten die beiden *Daumen* niederhalten die beiden *C* niederhalten

Übungen im Umfang einer *Quarte*, mit den zwischenliegenden Stufen.

Linke Hand. Rechte Hand.

Beide Hände.

die beiden *G* niederhalten die beiden *C* niederhalten

Diktierübungen.

Der Schüler bringe die rechte Hand in die natürliche Lage (*C* bis *G*), zuerst, ohne die Tasten niederzudrücken. Dann spiele er, *ohne auf die Tasten zu sehen*, die Noten, die ihm der Lehrer diktiert. Hierauf mache er dieselbe Übung mit der linken Hand allein, und zuletzt mit beiden Händen zugleich. Auf *gebundenes Spiel* achten.

C - D - E - F - G - F - E - D - C.

C - E - G - C - D - F - E - D - C.

C - E - D - F - E - G - F - D - E - C.

E - G - F - D - E - C - D - G - E - F - D - G - E - D - C.

D - G - C - F - D - E - C - G - F - D - E - G - D - F - E - C.

Folgende Noten *spielen* (mit beiden Händen) und gleichzeitig *nennen*. — *Binden*. Auf die *Noten*, nicht auf die Tasten sehen.

Der **Violinschlüssel**



auch Diskantschlüssel oder G-Schlüssel genannt.

Der *Violinschlüssel* ist das charakteristische Zeichen für die Noten, welche der Schüler bis jetzt kennen gelernt hat und die er in diesem ersten Teile der Methode noch kennen lernen wird. Dieses Zeichen, dessen untere Schlinge die *2. Linie* des Notensystems umschließt, bedeutet, daß die auf dieser Linie stehende Note *G* heißt.

Der Schlüssel wird zu Anfang des Notensystems gesetzt.

1. Lektion.

Jedes Musikstück wird eingeteilt in *Takte* von gleicher Dauer, und jeder Takt in *Takteile* von gleicher Dauer. Mit fester Stimme und sehr *regelmäßig zählen*. Man zählt 4 Takteile auf jede ganze Note. — Gebunden spielen.



Zweite Art von Noten: Die *halbe Note* ♩ , Hälfte der ganzen.

$\text{♩} \text{♩} = \text{♩}$ (zwei halbe Noten sind gleich einer ganzen).

Verschiedene Noten für beide Hände. — Binden. Man zählt 2 Takteile auf jede Note.



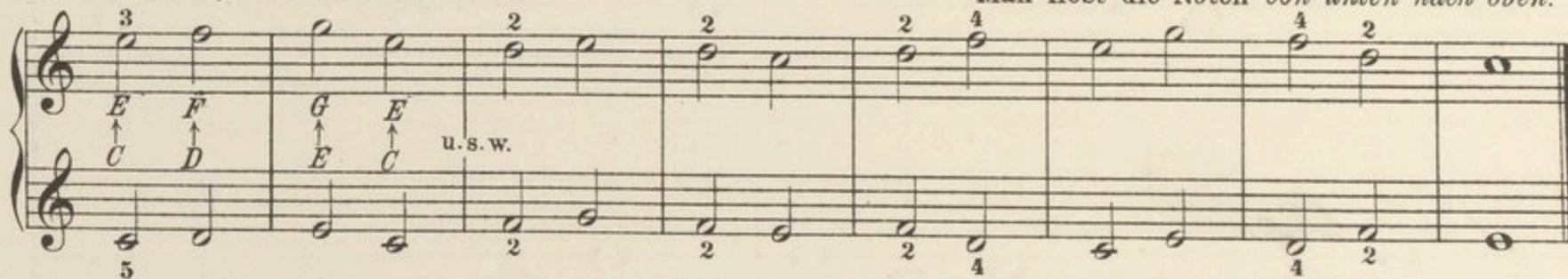
2. Lektion.

Vorübung:

Gleichzeitig nennen und spielen: C E — D F — E G u.s.w.

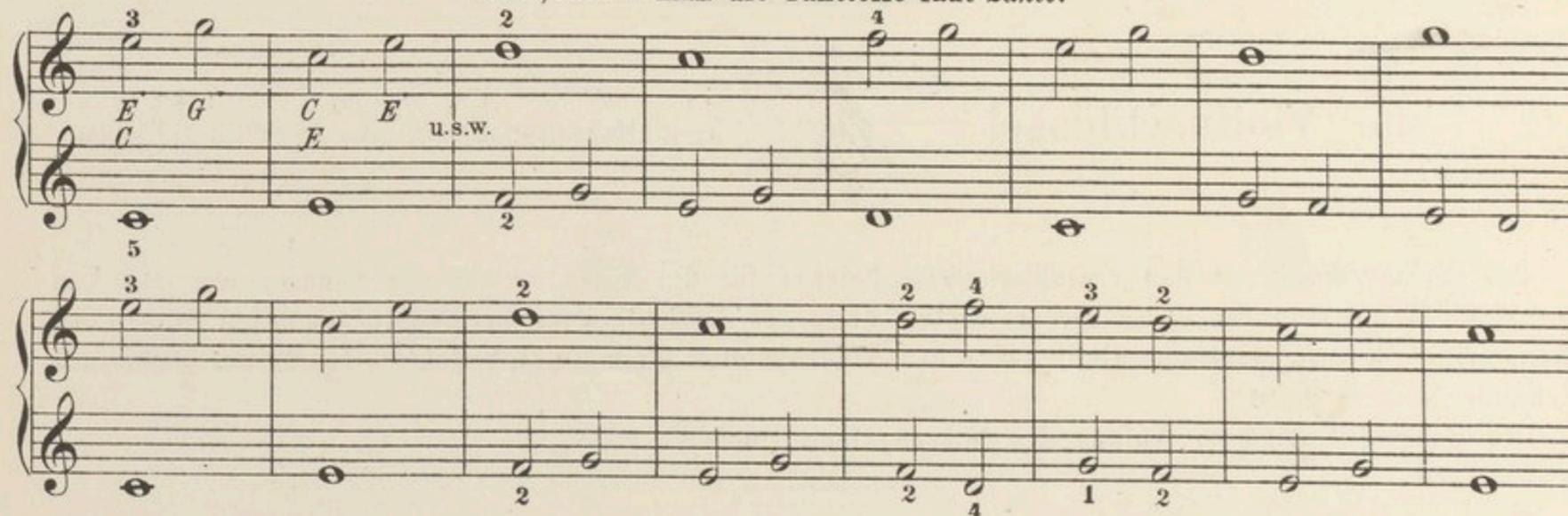
Halbe Noten für beide Hände.

Man liest die Noten von unten nach oben.



Ganze und halbe Noten.

Man spiele folgendes Stück zuerst nach dem Beispiele obiger Vorübung, und dann, indem man die Takteile laut zählt.



3. Lektion.

Die in diesem ersten Teile der Methode mit \longleftrightarrow bezeichneten Stellen sind *einzel*n zu üben, ehe man zum Abspielen des ganzen Stückes schreitet.

Doppelnoten: Darauf achten, daß beide Noten *gleichzeitig*, nicht eine nach der andern, erklingen.

4. Lektion.

Dritte Art von Noten:

Die *Viertelnote* (Hälfte der halben)

2 Viertelnoten = $\bullet \bullet$ = \circ

4 Viertelnoten = $\bullet \bullet \bullet \bullet$ = \circ

Der *Vierviertel-Takt* $\frac{4}{4}$ oder **C**

Wie es in der Sprache Haupt- und Nebensilben gibt, so unterscheidet man in der Musik *starke* und *schwache* Taktteile.

Starke Taktteile: 1. - 3. -

Schwache Taktteile: - 2. - 4.

Zwiegespräch.

Viertelnoten *abwechselnd* für beide Hände.

Man zählt *einen* Taktteil auf jede Viertelnote.

5. Lektion.

Punktierte Noten.

Der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes.

Punktierte Halbe $\text{♩} \cdot = \text{♩} \text{♩}$

Der Dreiviertel Takt $\frac{3}{4}$

Starker Taktteil: 1. — —
Schwache Taktteile: — 2. 3.

Wenn zwei auf gleicher Stufe stehende Noten durch einen Bogen verbunden sind, so wird bloß die erste angeschlagen, aber auf die Dauer beider Noten niedergehalten.

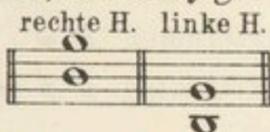
Der erste Walzer.

6. Lektion.

Neue Note.



Die Sexte, sechsstufiges Intervall.



Fingerbewegungen, durch welche die natürliche Handlage verändert wird.

Jede der nachstehenden Übungen 20 bis 30 mal wiederholen; gebunden spielen.

	<i>Die Spannung (S)</i>	<i>Das Beisetzen (B)</i>	<i>Der Fingerwechsel (W)</i>
Übungen für die rechte Hand			
Übungen für die linke Hand			

Sehr zu beachten! Viele Anfänger im Klavierspielen haben die äußerst störende Neigung, die natürliche Lage der Hand jeden Augenblick ohne Ursache zu verändern. Diese Lage muß innegehalten werden, solange es sich nicht um *Spannen, Beisetzen, Versetzen, Wechseln, Unter- oder Übersetzen* der Finger (von welchen letzteren Bewegungen später die Rede sein wird) handelt. Und sogar diese Bewegungen, deren Zweck ist, der Hand einige Stufen höher oder tiefer eine neue natürliche Lage zu geben, müssen gemacht werden, ohne hastige oder unruhige Fingerbewegungen zu veranlassen. Man kann dem Schüler nicht genug anempfehlen, sich jeder Fingerbewegung zu enthalten, solange er eine solche nicht für nötig erkannt hat, und jene fieberhafte Unruhe zu vermeiden, mit welcher er oft nach Noten umhertastet, die unter seiner Hand liegen.

Um dem Anfänger das Beobachten des Fingersatzes zu erleichtern, werden wir, solange es uns nötig erscheint, die vier ersten der oben erwähnten Bewegungen durch die Buchstaben S, B, V u. W bezeichnen.

7. Lektion.

Übungen für die rechte Hand.

Auf jeden Taktteil kommen 2 Achtelnoten.

Vierte Art von Noten:

Die *Achtelnote* (Hälfte der Viertelnote).

Achtel auf dem 1. und 3. Taktteil.

1 und 2, 3 und 4, 1 und 2, 3 und 4, 1,2,3,4.

2 Achtel =

Achtel auf dem 2. und 4. Taktteil.

1, 2 und 3, 4 und 1, 2 und 3, 4 und 1,2,3,4.

4 Achtel =

Gruppen von 4 Achteln.

1 u. 2 u. 3, 4, 1 u. 2 u. 3, 4, 1, 2, 3 u. 4 u. 1, 2, 3 u. 4 u.

Gehaltene Noten

für die rechte Hand.

Neue Noten:
A G

Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.

Die Septime

siebenstufiges Intervall.
linke Hand.

Die Wiederholungspunkte.

Anfang.

2 mal zu spielen : 2 mal zu spielen :

Dreifache Noten; Begleitungsformeln für die linke Hand.

Jede Formel 20 mal wiederholen.

halten

Auf blumiger Wiese.

Walzer.

Darauf achten, daß der Daumen der linken Hand in allen Takten (die beiden letzten ausgenommen) sich nicht von der G-Taste entfernt.

Gruppen von 4 und 6 Achteln.

*)

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 7. Lektion: *Rose*, mazurka (Nº 1 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall.

8. Lektion.

Neue Bewegung der Hand.

Das Übersetzen der Finger (Ü) und das Untersetzen des Daumens (U).

Übungen für den 2. und 3. Finger der rechten Hand.

Jede Übung 20 mal spielen; binden; beim Über- oder Untersetzen die Hand nicht verdrehen.

Gebrochene Akkorde; geschlossene Akkorde.

Übungen für die linke Hand.

Jede Übung 20 mal spielen.

Gebroch. Akkord Geschloss. Akkord

Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.

Im Vertrauen.

Achtel für beide Hände.

9. Lektion.

Der *Zweiviertel-Takt* $\frac{2}{4}$

Starker Taktteil: 1.—
Schwacher Taktteil: — 2.

Zwei Zweiviertel-Takte machen einen Vierviertel-Takt.

So lange es der Schüler nicht zu einer gewissen Geläufigkeit gebracht hat, zählt er am besten die *Achtelnoten* des $\frac{2}{4}$ -Taktes, so daß auf *jeden Taktteil eine Achtelnote* kommt. Mit andern Worten: Der $\frac{2}{4}$ -Takt wird aufgefaßt als habe er 4 Takteile, von denen der erste u. dritte *starke*, der zweite u. vierte *schwache* sind.

Neue Noten.



Frühlingslust.

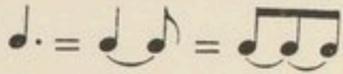
Wiederholte Akkorde für die linke Hand. Diese Akkorde *kräftig* und unter *Bewegung des Handgelenkes* anschlagen.

Darauf achten, daß die rechte Hand, *unbeirrt* durch die Handgelenkbewegungen der linken, in *gebundener Weise* spielt.

Schon jetzt kann der Schüler anfangen, sich mit den am Ende dieses ersten Teiles der Methode (S. 27) stehenden *Fingerübungen* zu befassen. Es genügt, in jeder Unterrichtsstunde 4 oder 5 dieser Übungen, eine jede 20 bis 30 mal hintereinander zu spielen und dieser Arbeit etwa 10 Minuten zu widmen. Auch raten wir dem Schüler, von Zeit zu Zeit auf die *Vorübungen* (s. S. 7 der Einleitung), welche hauptsächlich die Unabhängigkeit der Finger und die richtige Haltung der Hand zum Gegenstand haben, zurückzukommen.

10. Lektion.

Die punktierte Viertelnote.



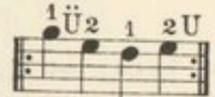
Der *Dreiachtel-Takt* $\frac{3}{8}$

Starker Taktteil: 1. — —
Schwache Taktteile: — 2. 3.

Übungen im Fingerwechsel für die rechte Hand.



Übersetzen des 2. Fingers und Untersetzen des Daumens auf die Terz (rechte Hand).

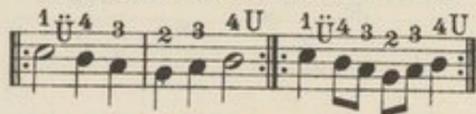


Nach Achteln zählen.

Kindeslächeln.

11. Lektion.

Übersetzen des 4. Fingers. Übungen für die rechte Hand.



Das Versetzen der Hand (V).

Neue Noten.



Die C-Tonleiter für die rechte Hand.



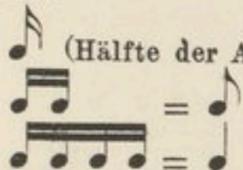
In raschem Flug.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 10. Lektion: *Armide* (Nº 1 de l'Écrin mélodique) par A. Schmall.

12. Lektion.

Fünfte Art von Noten:

Die *Sechzehntelnote* (Halbte der Achtelnote).



Das Wiederholungszeichen.

1 ^a beim 1. mal zu spielen	2 ^a bei der Wiederholung zu spielen, statt der mit 1 ^a bezeichneten Stelle.
--	--

Spaßvöglein.

Gruppen von 2 und von 4 Sechzehnteln.

Die Wiederholungszeichen können einen oder mehrere Takte umfassen.

13. Lektion.

Unter- und Übersetzen der Finger.

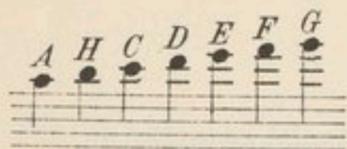
Übungen für die rechte Hand.

Aschenbrödel.

Gruppen von 4 und 8 Sechzehnteln.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 12. Lektion: *Mathilde*, schottisch (Nº2 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.

14. Lektion.



Neue Noten.



Läufe in Sechzehntelnoten.

Frohe Spiele.

15. Lektion.

Die *Pausen*: Zeichen für momentane *Unterbrechung* des Spieles.

Die *ganze Pause* — hat den Wert einer *ganzen Note*.

Während der *Pausen* muß die Hand über den Tasten bleiben, bereit ihre nächste *Note* anzuschlagen.

Nota. Manche Komponisten geben der ganzen *Pause* — den Wert eines Taktes, gleichviel ob es sich dabei um einen $\frac{4}{4}$ -, einen $\frac{3}{4}$ -, einen $\frac{2}{4}$ - oder irgend einen andern Takt handle. Es scheint uns logischer, die *ganze Pause* als das Äquivalent der *ganzen Note* aufzufassen.

Neue Form des Unter- und Übersetzens der Finger.

binden 1 Ü $\frac{4}{2}$ 1 U $\frac{4}{2}$



Mignon.

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 14. Lektion: *Ami, la Jeunesse* (Nº 2 de l'Écrite méthodique) par A. Schmall.

16. Lektion.

Die halbe Pause — hat den Wert einer halben Note.

Zeichen für die Klangstärke (Nüancen).
mf, mezzo-forte = halb stark; *f*, forte = stark;
ff, fortissimo = sehr stark.

D. C., Da Capo (in wörtlicher Übersetzung: vom „Kopfe“) bedeutet: wieder von vorn anfangen und spielen bis zu dem Worte *Fine* (Ende).

Wiederholter Fingerwechsel.

Arie aus Don Juan.

Musical score for 'Arie aus Don Juan' in 3/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system starts with a *mf* dynamic and includes fingerings (1, 3, 2, 4) and articulation marks (W, S). The second system starts with a *f* dynamic and includes fingerings (5, 3, 5, 3, 4, 2, 5, 3) and articulation marks (S). The piece concludes with dynamics *ff*, *mf*, and *D.C.*, and ends with a *Fine* marking.

17. Lektion.

Die Viertelpause v oder z hat den Wert einer Viertelnote.

$\text{v} \cdot \text{v} = \text{—}$; $\text{v} \cdot \text{v} \cdot \text{v} = \text{—}$. (Der Punkt verlängert die Pausen um die Hälfte ihres Wertes).

Übungen für die rechte Hand.

Terzen; binden.

Sexten; abstoßen.

Exercise for right hand: Terzen; binden. Shows a sequence of four ascending thirds with fingerings 2, 3, 4, 5 and 1, 2, 3, 4.

Exercise for right hand: Sexten; abstoßen. Shows a sequence of six ascending sixths with fingerings 5, 5, 5 and 1, 1, 1.

Fingersatz für 4 stufenweis aufeinanderfolgende Terzen.

Helene. Walzer.

Musical score for 'Helene. Walzer' in 3/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a *mf* dynamic and includes fingerings (2, 3, 4, 5, 3, 2, 3, 1) and articulation marks (S). The second system starts with a *f* dynamic and includes fingerings (5, 5, 5, 4, 3, 2, 3, 1) and articulation marks (S). The third system starts with a *f* dynamic and includes fingerings (2, 3, 2, 3, 5, 5, 5, 4, 3, 2, 3, 1). The piece concludes with a *mf* dynamic.

18. Lektion.

Die *Achtelpause* 7,
hat den Wert einer *Achtelnote*.
77 = 7; 777 = 7.

Neue Nüance.
p, piano = schwach, leise.

Unter- und Übersetzen.
Übung für die linke Hand.

binden

Zierpüppchen.

19. Lektion.

Der *Akzent* >. Die damit bezeichneten
Noten werden besonders stark angeschlagen.

Der *Punkt*, über oder unter einer Note,
(auch *Staccato-Punkt* genannt) bedeutet:
diese Note kurz abstoßen.

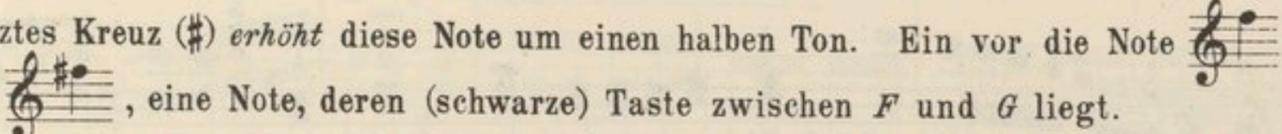
Die Tanzstunde.

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 18. Lektion: *Blanche, polka* (Nº 3 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.
" " " " " " " *Ronde et Valse de Freischütz* (Nº 3 de *l'Ecrimétodique*) par A. Schmoll.
S. 1268

Töne und halbe Töne; das Kreuz #; das Auflösungszeichen ♮.

Man hört mitunter oberflächlich unterrichtete Klavierspieler sagen, das Wort „Ton“ auf das Klavier angewendet, bedeute *Untertaste*, und das Wort „halber Ton“, *Obertaste*, so daß also jede Oktave 7 Töne und 5 halbe Töne hätte. Diese Auffassung ist durchaus irrig. Die Bezeichnungen *Ton* und *halber Ton* beziehen sich nicht auf *einzelne* Noten, sondern auf den *Höhenabstand zweier* Noten.

Der Abstand zweier Noten des Klaviers, die durch keine zwischenliegende Unter- oder Obertaste von einander getrennt sind, ist ein *halber Ton*. In der *C*-Tonleiter gibt es sonach 2 halbe Töne: von *E* nach *F*, und von *H* nach *C*. Der Abstand von *C* nach *D* dagegen, zwischen welchen beiden Noten eine Obertaste liegt, bildet *einen Ton*. Durch diese Obertaste wird nämlich der Abstand von *C* nach *D* in 2 Hälften geteilt, derart, daß zwischen *C* und der Obertaste, sowie zwischen dieser und *D*, je *ein halber Ton* liegt. Diese Obertaste liegt, mit andern Worten, einen halben Ton höher als *C*, und einen halben Ton tiefer als *D*. Dasselbe Verhältnis findet zwischen den Noten *D* und *E*, *F* und *G*, *G* und *A*, *A* und *H* statt.

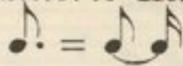
Ein vor eine Note gesetztes Kreuz (#) *erhöht* diese Note um einen halben Ton. Ein vor die Note gesetztes Kreuz ergibt *fis* , eine Note, deren (schwarze) Taste zwischen *F* und *G* liegt.

In diesem ersten Teile der Methode wird der Schüler, außer dem *Fis*, keine durch ein Kreuz erhöhte Note finden. Im zweiten Teile dagegen wird er nicht allein andren *Erhöhungen* dieser Art, sondern auch *Erniedrigungen* von Noten um einen halben Ton begegnen.

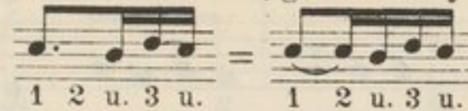
Die erhöhende Wirkung des Kreuzes *endet mit dem Takt*, in dem es sich befindet.

Das *Auflösungszeichen* ♮ hebt die Wirkung des Kreuzes auf und versetzt die Note wieder auf ihre ursprüngliche Höhenstufe. Vor das *F* gesetzt, bedeutet es also, daß nicht mehr *Fis*, sondern *F* gespielt werden soll. Obwohl das Auflösungszeichen die Wirkung des Kreuzes endgültig aufhebt, so setzt man es dennoch bisweilen in den nächstfolgenden Takten vor die gleichnamige Note, um zu verhüten, daß der Spieler fortfahre, die Note in erhöhter Lage abzulesen.

Die *punktierte Achtelnote*.



Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.



Sommerrose.

Im 2. Teile dieses Stückes achte man auf regelrechtes *Niederhalten* der punktierten Noten der linken Hand.

*) *Erweiterndes Stück* vom Stärkegrad der 20. Lektion: *Première Sonatine* de A. Schmoll.

21. Lektion.

Die *Sechzehntelpause* ♩ hat den Wert einer *Sechzehntelnote*.
 $\text{♩} = \text{♩}$; $\text{♩} = \text{♩}$

Schleifpartie.

22. Lektion.

Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.

Mehrtaktige Pausen.

- Die *doppelte* Pause Dauer: 2 Takte;
- Die *dreifache* Pause Dauer: 3 Takte;
- Die *vierfache* Pause Dauer: 4 Takte.

Spottvöglein.

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 22. Lektion: *Barcarolle d'Obéron* (Nº 4 de l'*Ecrin mélodique*) par A. Schmoll.

23. Lektion.

Über- und Untersetzungen der Finger.
Übungen für die linke Hand.

Die C-Tonleiter
für die linke Hand.

Two musical staves for the left hand. The first staff contains three exercises for finger substitution (Über- und Untersetzungen der Finger) with fingerings 1 3, 1 3 2, and 1 4 3 2. The second staff contains the C major scale (Die C-Tonleiter) for the left hand, starting on middle C (F4) and ending on G4, with fingerings 5, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 4.

Die Quelle.

Tonleiterläufe für beide Hände.

Two systems of musical notation for the exercise 'Die Quelle'. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The first system starts with a right-hand staff marked *mf* and a left-hand staff with fingerings 1 2 3 4 and 5. The second system starts with a right-hand staff marked *mf* and a left-hand staff with fingerings 1 3 and 5. Both systems include dynamic markings *p* and various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks.

24. Lektion.

Das Taktschlagen. Bei den starken
Taktteilen bewegt sich die Hand (oder der
Fuß) abwärts, bei den schwachen aufwärts.

Von einem Musikstück, das nicht mit
einem vollen Takte, sondern mit einem
Teile eines Taktes anfängt, sagt man
„es fängt mit dem Auftakt an.“

Ländler.

Auftakt.

Two systems of musical notation for the exercise 'Ländler'. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The first system is in 3/8 time and starts with a right-hand staff marked *p* and a left-hand staff with fingerings 3, 1 2 3, and 5. The second system is in cut time (C) and starts with a right-hand staff marked *f* and a left-hand staff with fingerings 5, 2, 1, and 5. Both systems include dynamic markings *p* and *f*, and various fingerings and articulation marks.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 24. Lektion. Emma, valse (No 4 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall.

25. Lektion.

Der *Sechssachtel-Takt* $\frac{6}{8}$

Starke Taktteile: 1--4--
Schwache Taktteile: -2.3.-5.6.

2 Dreiachtel-Takte sind gleich *einem* Sechssachtel-Takt.

Fingerwechsel auf einer gehaltenen Note.
(Substitutions-Fingersatz)

Bei diesem Fingersatz (21, 10. Takt, rechte Hand) achte man darauf, daß trotz des Fingerwechsels die Note nur *einmal* erklingt.

Morgentau.

26. Lektion.

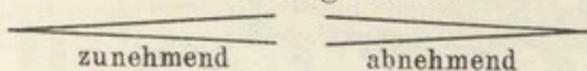
Der *Bindebogen* oder *Legatobogen* \frown dient dazu, ganz besonders auf den *gebundenen* Charakter einer Notenreihe hinzuweisen. Wenn er nur 2 *Noten* auf verschiedener Stufe verbindet, so ist die erste derselben *verstärkt*, die zweite *kurz* anzuschlagen.

Plauderei.

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 26. Lektion: *La Gazza ladra* (Nº 5 de l'Écritin mélodique) par A. Schmoll.

27. Lektion.

Zeichen für Vermehrung und Verminderung der Klangstärke.



Neue Nüancen.

cresc. oder *crescendo* = allmählig stärker spielen.
decresc. oder *decrescendo* = " schwächer spielen.
dimin. oder *diminuendo* = " " "

Das Schäfermädchen.

Walzer.

28. Lektion.

Das Wiederholungszeichen $\$$, am Ende eines Stückes oder Teiles, bedeutet: wieder beim vorhergehenden Zeichen $\$$ anfangen, und spielen bis zum Worte *Fine* (it.: *sin al fine*).

Dal Segno oder *al segno* (wörtlich: vom Zeichen an) bedeutet dasselbe.

Abwechselnde Bewegung für beide Hände. Die schönste Blume.

29. Lektion.

Akkorde von vier Noten.

Übungen für die linke Hand.

Man übe sich im genau gleichzeitigen Anschlagen der 4 Noten dieser Akkorde.

Schweizerliedchen.

The score for 'Schweizerliedchen' consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, marked with *cresc.* and *f* dynamics, and ends with a *D.C.* (Da Capo) instruction. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout.

30. Lektion.

Übungen für die rechte Hand.

Fingerwechsel auf Doppelnoten.

Schwäbisches Volkslied.

The score for 'Schwäbisches Volkslied' is in 2/4 time and is divided into two systems. The first system includes dynamics of *mf*, *p*, and *mf*. The second system features *f*, *mf*, *p*, and *mf* dynamics, and concludes with an asterisk (*). The piece focuses on finger-crossing exercises on double notes, with detailed fingering and articulation instructions.

Schlußbemerkung zum ersten Teil.

Hier angelangt, raten wir dem Schüler, alle bisher erlernten Stücke noch einmal durchzuspielen und den ersten Teil nicht beiseite zu legen, bis er alle diese Stücke geläufig spielen kann. Auch wird er wohl tun, alle damit verflochtenen theoretischen Ausführungen abermals mit Aufmerksamkeit durchzulesen. Auf diese Weise wird alles bisher Erlernte sich seinem Gedächtnis einprägen und sein geistiges Eigentum werden.

Im zweiten Teile wird er von einem ausgedehnteren Studienfeld Besitz nehmen. Er wird über die ganze Tastenreihe verfügen und immer neue Gelegenheit finden, sein Spiel zu vervollkommen. Der Horizont seiner theoretischen Kenntnisse wird sich in gleichem Maße erweitern und ihm die musikalische Kunst in einem immer interessanteren Lichte erscheinen lassen.

*) Erheiterungsstücke vom Stärkegrad der 30. Lektion: *Le petit Postillon*, galop (N^o 5 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.
 " " " " " " " *Deuxième Sonatine* par A. Schmoll.
 " " " " " " " *La Flûte enchantée* (N^o 6 de *l'Ecrin mélodique*) par A. Schmoll.

Übungen

zur Förderung der *Kraft*, der *Geschmeidigkeit* und *Unabhängigkeit* der Finger.

Exercises 1-5: Five pairs of staves (treble and bass clef) showing fingerings for ascending and descending scales. Exercise 1: Treble clef (1-5), Bass clef (5-1). Exercise 2: Treble clef (1-2), Bass clef (5-4). Exercise 3: Treble clef (4-5), Bass clef (2-1). Exercise 4: Treble clef (1-2-3), Bass clef (5-4-3). Exercise 5: Treble clef (2-3-2), Bass clef (3-4-4).

Exercises 6-11: Five pairs of staves showing fingerings for ascending and descending scales. Exercise 6: Treble clef (5-3-5), Bass clef (1-3-1). Exercise 7: Treble clef (2-4), Bass clef (5-3). Exercise 8: Treble clef (3-1), Bass clef (3-5). Exercise 9: Treble clef (4-2), Bass clef (2-4). Exercise 10: Treble clef (1-3), Bass clef (5-3). Exercise 11: Treble clef (2-4), Bass clef (4-2).

Exercises 12-14: Three pairs of staves showing fingerings for ascending and descending scales. Exercise 12: Treble clef (1-5), Bass clef (5-1). Exercise 13: Treble clef (2-5), Bass clef (1-3). Exercise 14: Treble clef (3-4), Bass clef (2-4).

Exercises 15-18: Four pairs of staves showing fingerings for ascending and descending scales. Exercise 15: Treble clef (1-3), Bass clef (5-3). Exercise 16: Treble clef (2-4), Bass clef (4-2). Exercise 17: Treble clef (3-5), Bass clef (3-1). Exercise 18: Treble clef (1-2), Bass clef (3-5).

Exercises 19-23: Five pairs of staves showing fingerings for ascending and descending scales. Exercise 19: Treble clef (3-1), Bass clef (3-5). Exercise 20: Treble clef (5-3), Bass clef (1-3). Exercise 21: Treble clef (3-1), Bass clef (3-5). Exercise 22: Treble clef (3-1), Bass clef (3-5). Exercise 23: Treble clef (4-2), Bass clef (1-3).

Übungen zum Ablesen des Fingersatzes.

(Natürliche Handlage; nicht auf die Tasten, sondern auf die *Ziffern* sehen.)

24.

25.

26.

27.

Rechte Hand ||: 1 2 3 4 | 5 3 4 2 :|| 5 4 3 2 | 1 3 2 4 :|| 3 1 2 4 | 3 5 4 2 :|| 5 3 2 4 | 1 3 4 2 :||
 Linke Hand ||: 5 4 3 2 | 1 3 2 4 :|| 1 2 3 4 | 5 3 4 2 :|| 3 5 4 2 | 3 1 2 4 :|| 1 3 4 2 | 5 3 2 4 :||

28.

29.

30.

Rechte Hand ||: 1 3 5 3 2 1 | 2 4 5 4 3 2 :|| 3 1 3 5 4 3 | 4 2 3 4 2 5 :|| 5 3 5 3 2 1 | 4 2 5 4 3 2 :||
 Linke Hand ||: 5 3 1 3 4 5 | 4 2 1 2 3 4 :|| 3 5 3 1 2 3 | 2 4 3 2 4 1 :|| 1 3 1 3 4 5 | 2 4 1 2 3 4 :||

ZWEITER TEIL.

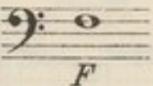
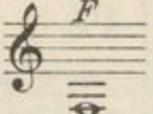
Einleitung.

Die Noten, welche der Schüler im ersten Teile dieser Methode kennen gelernt hat, nämlich die zwischen  und  gelegenen (einschließlich dieser beiden) sind nicht die einzigen, mit denen er sich vertraut zu machen hat. So finden sich z. B. links von  noch 19 weiße Tasten

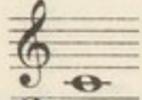
für Noten, von welchen bisher noch nicht die Rede war. Für diese Noten *genügt der Violinschlüssel nicht mehr*; denn wollte man sie unter diesem Schlüssel zu Papier bringen, so bedürfte es einer *so großen Anzahl von Hilfslinien*, daß das Lesen der betreffenden Noten fast unmöglich würde. Man hat deshalb ein *einfacheres Mittel* ersonnen, diese Noten zu schreiben.

Der Baßschlüssel oder F-Schlüssel.

Dieser Schlüssel steht auf der 4. Linie des Notensystems und bedeutet, daß die auf dieser Linie stehende Note ein *F* ist, und zwar dasselbe *F*, das bei Anwendung des Violinschlüssels auf der 3. *Hilfslinie unter dem System* steht und uns als die tiefste der bisher erlernten Noten bekannt geworden ist.

 und  sind sonach *eine und dieselbe Note*.

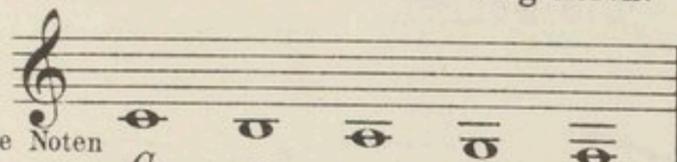
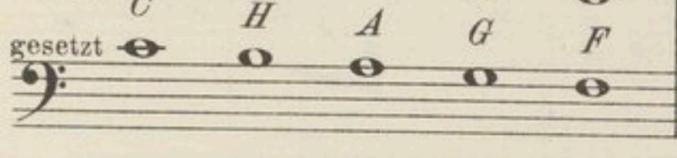
Das zwischen dem *G*- und dem *F*-Schlüssel bestehende Verhältnis ergibt sich sozusagen ganz von selbst aus Folgendem:

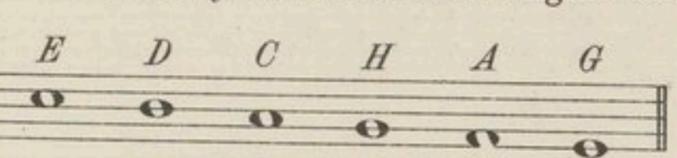
Wenn man mit dem Violinschlüssel.....  die Note *C*  setzt, so hat man und unmittelbar darunter ein *zweites* Notensystem mit dem Baßschlüssel....  setzt, so hat man *ein und dasselbe C* mit *zwei verschiedenen Schlüsseln* geschrieben. Dieses bekanntlich ungefähr in der Mitte des Klaviers liegende *C* wird sonach mit dem *Violinschlüssel auf die 1. Hilfslinie unter dem System*, mit dem *Baßschlüssel auf die 1. Hilfslinie über dem System* geschrieben. Es bildet sozusagen das *Verbindungsglied beider Schlüssel*.

Aus Vorstehendem ist ersichtlich, daß uns der Baßschlüssel die *tiefere Region* des Klaviers (die *Baß-region*) zur Verfügung stellt. Aus diesem Grunde bedient man sich seiner fast ausschließlich für die Noten der *linken Hand*, während man für die der rechten Hand den Violinschlüssel gebraucht. Wie wir später sehen werden, sind die Ausnahmen von dieser Regel ziemlich selten.

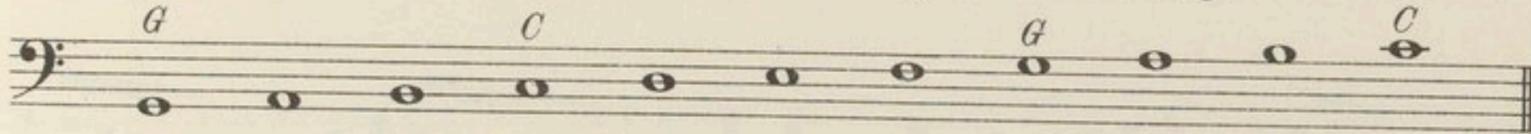
In folgender Aufstellung findet der Schüler die 5 beiden Schlüsseln gemeinsamen Noten, sowie 6 tiefer liegende, die dem Baßschlüssel allein angehören.

Noten,
die beiden Schlüsseln angehören.

Violinschlüssel  schon gelernte Noten
dieselben in den F-Schlüssel gesetzt  Baßschlüssel

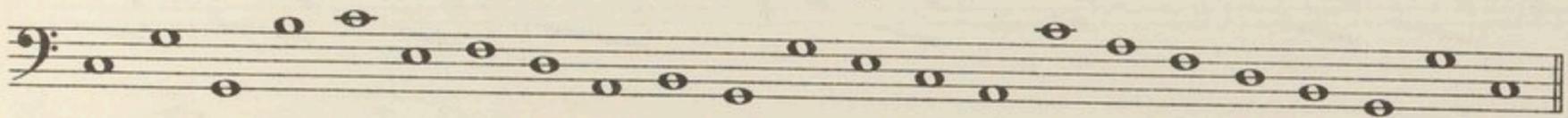
Neue Noten,
die dem Baßschlüssel allein angehören.


Dieselbe Notenreihe in aufsteigender Ordnung.

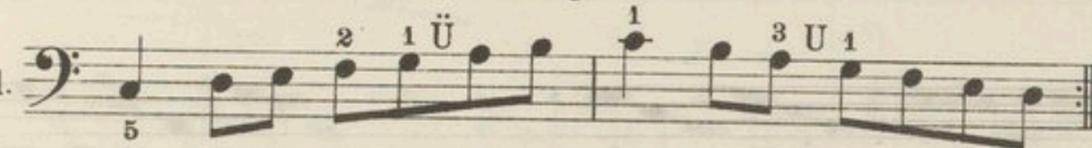


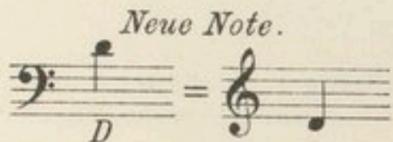
Der Schüler übe sich im Lesen dieser Noten und im Aufsuchen der betreffenden Klaviertasten.

Leseübung.



Die in dem Baßschlüssel geschriebene C-Tonleiter.

Linke Hand. 

Neue Note.


31. Lektion.

Es ist eine allgemeine Regel, daß man bei *rasch zu spielenden* Notenreihen (Läufen) den 4. u. 5. Finger nicht auf die Obertasten setzen soll. Bei Akkorden oder langsam zu spielenden Notenreihen dagegen ist es mitunter zulässig, unter Umständen sogar geboten, von dieser Regel eine Ausnahme zu machen.

Jugendlust.

Bezeichnung für das *Tempo* (die Bewegung).
Vivace (lebhaft).

Studentenchor.



D. C.

32. Lektion.

Die Gondel.

Moderato (gemäßigtes Tempo).

The musical score for 'Die Gondel' is written in 6/8 time and consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers (1, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 1). The second system features a *Fine.* marking, a dynamic shift to *mf*, and a *p* marking, with fingering '1 2 u. 3 u.' and a *mf* marking. The third system includes a *p* marking, fingering '1 2 3', a *mf* marking, and a *Dal Segno.* instruction at the end. The score is marked with a $\$$ symbol at the beginning and end.

Neue Noten.

A diagram showing the notes F, E, D, and C on a bass clef staff, with their corresponding fingerings: F (1), E (2), D (3), and C (4).

33. Lektion.

Übungen in abgestoßenen Sexten für die rechte Hand.

mit Handgelenkbewegung

A musical exercise for the right hand in treble clef, consisting of a series of sixteenth-note chords (dyads) in a descending sequence, demonstrating wrist movement.

Scherz und Laune.

Allegro (lebhaft und munter).

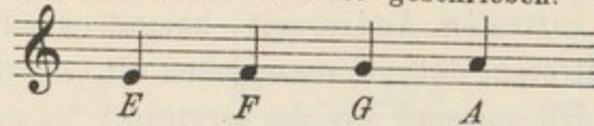
The musical score for 'Scherz und Laune' is in 2/4 time and consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a *mf* dynamic and includes a *f* dynamic, with fingering numbers 5, 3, 2, 1, 1, 2, 1. The second system includes a *mf* dynamic, a *p* dynamic, and a *mf* dynamic, with fingering numbers 5, 3, 2, 1, 2, 1. The score is marked with a $\$$ symbol at the end.

34. Lektion.

Neue Noten:



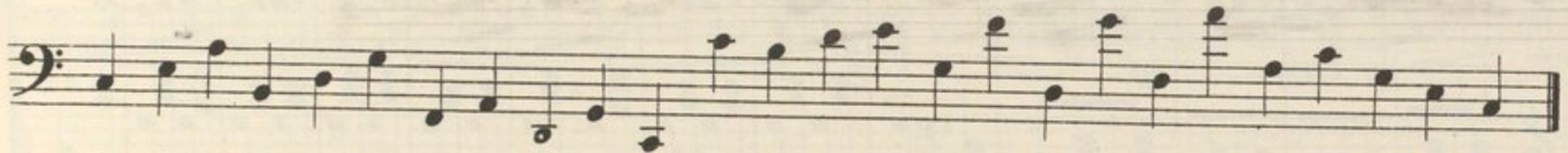
Dieselben Noten, mit dem Violinschlüssel geschrieben.



Aufsteigende Reihe aller bisher gelernten Baßnoten.



Leseübung.



Der Schüler übe sich im Lesen dieser Noten und im Aufsuchen der betreffenden Klaviertasten.

Galoppade.

Galopp.

Vivace.

A piano score for "Galoppade" in 2/4 time, marked "Vivace". The score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a dynamic marking of *mf* and includes accents and slurs. The second system includes dynamic markings of *p*, *f*, and *ff*. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

35. Lektion.

Der Schlüsselwechsel.

In Fällen, wo die *Noten der linken Hand zu hoch* gelegen sind, um in dem Baßschlüssel Platz zu finden (wo sie allzuviele Hilfslinien nötig machen, also das Lesen erschweren würden), ersetzt der Komponist gewöhnlich den Baßschlüssel durch den Violschlüssel, gebraucht aber wieder den ersteren, sobald tiefere Noten im Baß auftreten. Andererseits kommt es auch mitunter vor, daß die Noten der *rechten Hand* in so tiefer Lage auftreten, daß es vorzuziehen ist, sie mit dem Baßschlüssel zu schreiben. Letzterer Schlüsselwechsel ist jedoch seltener als der erstere.

Con moto (bewegt).

Gruß aus der Ferne.

Musical score for 'Gruß aus der Ferne' in 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music features various dynamics including *p*, *cresc.*, and *mf*. There are also fingerings and articulation marks throughout the piece.

36. Lektion.

Die ohne Begleitung zu spielende Notengruppe

rechte H. ³

Vorübungen.

linke H.

Four short musical exercises for the right and left hands, each showing a specific rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Da die *punktierte Achtelnote 3 mal mehr Wert* hat als das darauf folgende *Sechzehntel*, so ist darauf zu achten, daß die *erste* dieser Noten *lange genug gehalten* und die *zweite* verhältnismäßig *kurz* gespielt wird. *sfz.*, *sf.*, *fz.*, *rfz.* oder *rf.* = *sforzando* oder *rinforzando* (verstärkend). Dieses Zeichen gebraucht man für Noten, welche *besonders stark* angeschlagen werden sollen. Das *Ruhezeichen* (italienisch: *Fermata*) bedeutet eine vorübergehende Unterbrechung der Taktbewegung.

Andante grazioso
(in anmutig langsamer Bewegung).

An Alexis.

H. Himmel.

Musical score for 'An Alexis' in 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music features various dynamics including *p*, *mf*, *cresc.*, *sfz.*, and *p*. There are also fingerings and articulation marks throughout the piece.

*) Erweiterungsstücke vom Stärkegrad der 35. Lektion: *La Folle* (N^o 7 de l'Ecrin mélodique) par A. Schmall.
" " " " " 36. " *Le Chant de la Meunière* (N^o 6 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall.

37. Lektion.

Zweite erhöhte Note: #C = Cis (die zwischen C und D gelegene Obertaste).

Anmerkung für die ersten Takte.
Ehe die rechte Hand das Sechzehntel anschlägt, muß die linke für den darauf folgenden Akkord schlagbereit sein.

Kriegermarsch.

Die punktierten Achtel lange genug halten, und die Sechzehntel kurz genug anschlagen.

Tempo di marcia (Marschbewegung).

Musical score for 'Kriegermarsch' in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes fingerings 1, 2, 3, 4 in the right hand. The second system ends with a 'Fine.' marking and a forte (f) dynamic. The third system concludes with a piano (p) dynamic and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The score features various rhythmic patterns, including dotted eighth notes and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as mf, f, and p.

38. Lektion.

Dritte erhöhte Note: #G = Gis (die zwischen G und A gelegene Obertaste).

Fingerwechsel auf einer gehaltenen Note für die linke Hand.

(Substitutions- oder Wechsel-Fingersatz.) Gebet.

pp, pianissimo = sehr leise.

Adagio (langsam, mit Andacht).

Den Fingersatz wohl beobachten.

Musical score for 'Gebet' in G major, 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (p) dynamic and includes fingerings 3, 4, 4, 1, 2, 2, 1, 5, 4 in the right hand. The second system ends with a 'Fine.' marking. The third system concludes with a piano (p) dynamic and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The score features sustained chords and includes dynamic markings such as p, mf, and pp.

39. Lektion.

Vierte erhöhte Note: $\#D = Dis$ (die zwischen D und E gelegene Obertaste).

Das erste Veilchen.

Andantino (nicht ganz so langsam wie Andante).

40. Lektion.

Fünfte erhöhte Note: $\#A = Ais$ (die zwischen A und H gelegene Obertaste).

Zusammenstellung der 5 ersten Kreuze.

Der Schüler merke sich die *Aufeinanderfolge* dieser 5 Kreuze.

Kolumbine.

Walzer.

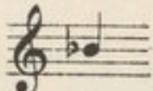
Tempo di valse (Walzerbewegung).

Dal Segno.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 40. Lektion: *La Norma* (N° 8 de l'Ecrin mélodique) par A. Scholl.

41. Lektion.

Das Be: \flat

Man *erniedrigt* eine Note um einen halben Ton, wenn man ein \flat vor dieselbe setzt.  bedeutet demnach: das um einen halben Ton erniedrigte *H*, oder mit andern Worten, die Note *B*. Dem Schüler wird es nicht entgehen, daß die Noten *B* und *Ais* ein und dieselbe Taste haben; und aus diesem Beispiel wird ihm klar werden; daß *jede der 5 Obertasten*, je nachdem sie eine erhöhte oder eine erniedrigte Note vorstellt, *zwei verschiedene Namen* haben kann.

Die erniedrigende Wirkung des \flat *endet mit dem Takt*, in welchem es sich befindet.

Das *Auflösungszeichen* \natural hebt die Wirkung des \flat auf und versetzt die Note in ihre *ursprüngliche Lage*. Vor das *H* gesetzt, bedeutet es also, daß man nicht mehr *B*, sondern *H* spielen soll.

Die Zeichen \sharp , \flat und \natural nennt man *Veränderungszeichen*.

Vorspiele.

*Erste erniedrigte Note: $\flat H = B$ (dieselbe Taste wie *Ais*).*

Vorspiele sind eine Art kleiner Fantasien, welche der Pianist mitunter hören läßt, ehe er ein größeres Stück spielt. Die *Vorspiele* sind meistens wenig ausgedehnt und bestehen oft aus nur einigen Akkorden oder Läufen, die den Charakter der Inspiration, d. h. der unvermittelten Erfindung tragen.

Allegro.



Vivace.




42. Lektion.

Zweite erniedrigte Note: $\flat E = Es$ (dieselbe Taste wie *Dis*).

Kleine Polonaise.

Alla polacca (in polnischem Stil; gemäßigte Bewegung).

Erstes Abspringen der linken Hand.

The musical score for 'Kleine Polonaise' is written in 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (1, 5, 3, 1, 5) and a *cresc.* marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a *Fine.* section, and a piano (*p*) dynamic. The third system concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction and a star symbol (*). Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

43. Lektion.

Dritte erniedrigte Note: $\flat A = As$ (dieselbe Taste wie *Gis*).

Am Brunnen.

Allegro moderato (mäßig lebhaft).

The musical score for 'Am Brunnen' is written in 3/8 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and another *cresc.* marking. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 42. Lektion: *Tendresse enfantine* (No 7 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.

44. Lektion.

Vierte erniedrigte Note: $bD = Des$ (dieselbe Taste wie *Cis*)

Vorübungen für die rechte Hand:



Elfentanz.

Allegretto (ein wenig langsamer als Allegro).

45. Lektion.

Fünfte erniedrigte Note: $bG = Ges$ (dieselbe Taste wie *Fis*).

Zusammenstellung der bisher erlernten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen.

Pilgerchor.

Maestoso (feierlich, majestätisch).

*) Erheiterungsstücke vom Stärkegrad der 45. Lektion: Troisième Sonatine de A. Schmoll.

" " " " " " " Cavatine du Freischütz (N° 9 de l'Écritin mélodique) par A. Schmoll.

46. Lektion.

Eine vollständige Entwicklung der musikalischen Theorie (Harmonielehre) würde den Rahmen dieses Werkes überschreiten, kann also nicht in unserer Absicht liegen. Gewisse Anfangsgründe dieser Lehre sind jedoch so eng mit der Technik des Klavierspiels verknüpft und finden dort eine so häufige praktische Anwendung, daß viele Klavierschüler sich ihrer *halb und halb bewußt* werden, ohne sich *genaue Begriffe* darüber bilden zu können. Da die Kenntnis dieser Anfangsgründe das Ablesen und sogar das Spielen der Klaviermusik wesentlich erleichtert, so werden wir ihnen mehrere Lektionen widmen.

Benennung der verschiedenen Stufen der Tonleiter.

1. Stufe	2. Stufe	3. Stufe	4. Stufe	5. Stufe	6. Stufe	7. Stufe
<i>Tonika</i>	Obertonika	<i>Mediante</i>	Unterdominante	<i>Dominante</i>	Oberdominante	<i>Septime</i>

auch *Leitnote* genannt

Die zwei gebräuchlichsten Akkorde; ihre Umkehrungen; ihr Fingersatz.

Der Dreiklang.

1., 3. und 5. Stufe der Tonleiter.

Man kehrt einen Akkord um (oder versetzt ihn), wenn man seine *unterste* Note eine Oktave höher setzt.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Geschlossener Akkord.	Gebrochener Akkord.	Geschlossener Akkord.	Arpeggierter Akkord.
1. 2.		1. 2.	
<i>Stammakkord Umkehrung. Umkehrung.</i>		<i>Stammakkord Umkehrung. Umkehrung.</i>	
oder		oder	
(2 übereinander liegende Terzen).	Sextenakkord. Quartsextenakkord.	Sextenakkord. Quartsextenakkord.	

Der Dominanten-Septimenakkord.

5., 7., 2. und 4. Stufe der Tonleiter.

Rechte Hand.

Geschlossener Akkord.	Gebrochener Akkord.
1. 2. 3.	
<i>Stammakkord Umkehrung. Umkehrung. Umkehrung.</i>	
oder	
(3 übereinander liegende Terzen).	

Linke Hand.

Geschlossener Akkord.	Arpeggierter Akkord.
1. 2. 3.	
<i>Stammakkord Umkehrung. Umkehrung. Umkehrung.</i>	
oder	

Der Schüler suche sich mit den *verschiedenen Formen dieser Akkorde* vertraut zu machen.

Melodie, Begleitung.

Man nennt *Melodie* (oder *Gesang*) eine Reihe von einfachen Tönen, die in ihrer wohl gemessenen Aufeinanderfolge einen angenehmen Eindruck auf das Ohr machen. Die Melodie wird meistens in dem höheren Teile der Klaviatur gespielt. Als typisches Beispiel der Melodie kann die Tonleiter (s. 11. Lektion) angesehen werden.

Man nennt *Begleitung* gewisse harmonische Formeln, die man in den unteren Regionen der Klaviatur hören läßt und welche dazu dienen, die Melodie hervorzuheben. Die Begleitung besteht im Wesentlichen aus Akkorden in ihren verschiedenen Formen, obwohl arpeggierte oder gebrochene Akkorde auch häufig in der Melodie benutzt werden.

Gewöhnlich spielt die *rechte Hand die Melodie*, die *linke die Begleitung*.

Ausschließliche Benutzung des Dreiklages und des Dominanten-Septimenakkordes.

In Walzerbewegung.

Melodie.

Begleitung.

Dreiklang

< Dominanten Septimenakkord >

Dreiklang

Jedes Musikstück, so kompliziert es auch scheinen mag, kann in seine harmonischen Elemente zerlegt werden, d. h. in Akkorde, welche sein Wesen und sein einfachster Ausdruck sind. Um diese Akkorde zu finden, muß man das Tonstück nicht allein alles Unwesentlichen, aller Noten und melodischen Figuren von bloß dekorativem Charakter entkleiden, sondern auch die Komplikationen des Rhythmus und der Notenwerte vereinfachen: eine Operation, die seitens des Musikers gewisse theoretische Kenntnisse und einigen musikalischen Instinkt voraussetzt. Aus diesem Grunde werden wir uns hier darauf beschränken, auf die zwischen der musikalischen Theorie an sich und ihrer praktischen Verwertung bestehenden Beziehungen hinzuweisen.

Folgendes Beispiel ist nichts anderes als obiges Walzermotiv, in das wir, um sein melodisches Interesse zu heben, einige *durchgehende Noten* * eingeflochten haben.

Vereinfachung der Akkorde.

Es kommt häufig vor, daß die Noten eines Akkordes, statt innerhalb einer und derselben Oktave zu liegen, auf *mehrere Oktaven* verteilt sind (*weite Harmonie*), oder auch daß gewisse Noten eines Akkordes sich eine oder mehrere Oktaven höher oder tiefer *wiederholen*. Um solche Akkorde *auf ihre einfachste Form* (*enge Harmonie*) zurückzuführen, verfährt man folgendermaßen: man *streicht die obersten* der verdoppelten oder verdreifachten Noten, derart, daß nur die unterste derselben stehen bleibt; dann *nähert* man dieser Note die entfernt liegenden, indem man sie eine oder mehrere Oktaven tiefer setzt. Auf keinen Fall darf jedoch die tiefste Note dabei den Platz wechseln. Hier folgen einige Beispiele derartiger Vereinfachungen.

weite H. enge H. weite H. enge H.

Dreiklang (Stammakkord) 1. Umkehrung des Dreiklangs (Sextenakkord) 2. Umkehrung des Dreiklangs (Quartsextenakkord) Dominanten-Septimenakkord (Stammakkord) 1. Umkehrung des Dominanten-Septimenakkordes 2. Umkehrung des Dominanten-Septimenakkordes 3. Umkehrung des Dominanten-Septimenakkordes

Das Versetzen umgekehrter Akkorde in ihre ursprüngliche oder Grundlage.

Alle Akkorde, die in ihrer vereinfachten Form nicht zwei oder mehrere übereinanderliegende Terzen bilden, sind *umgekehrte*. Um solche Akkorde in ihre Grundlage zurückzubringen, setzt man die höchste der Noten eine Oktave tiefer und wiederholt dieses Verfahren, bis man einen *aus übereinanderliegenden Terzen* bestehenden Akkord erhält.

umgekehrter Akkord Stammakkord umgekehrter Akkord Stammakkord

Wenn der Schüler die im ersten und zweiten Teile dieser Methode enthaltenen Stücke aufmerksam untersucht, wird er finden, daß der Dreiklang und der Dominanten-Septimenakkord die Hauptrolle darin spielen. Er wird von jetzt an diese Akkorde erkennen, so oft sie vorkommen, und finden, daß ihm dadurch das Ablesen der Musik erleichtert wird.

47. Lektion.

Die Reseda.

Übung für den 1. und 2. Finger.

Wiederholtes Abspringen der linken Hand.

Moderato.

p *mf* *p* *mf* *p*

Fine. *Dal Segno.*

48. Lektion.

Übung für den 2. und 3. Finger.

Andantino.

Fabliau.

49. Lektion.

Übung für den 3. und 4. Finger.

Allegretto.

Am Spinnrad.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 48. Lektion: *Fanfare de Chasse* (Nº 8 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall.
S. 1289

50. Lektion.

Übung für den 4. und 5. Finger.

Das Zeichen \wedge ist ein *verstärkter Akzent*.Im 2. Teile dieses Stückes die *punktierten Viertel* ihrem Werte gemäß *niederhalten*.

Andantino.

Der Lerche Morgenlied.

Musical score for 'Der Lerche Morgenlied' in 6/8 time, marked Andantino. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The second system includes a 'Fine.' marking and a change in dynamics to *mf*. The third system concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction and a final cadence. Fingerings are indicated throughout, and accents (\wedge) are placed over certain notes in the final system.

51. Lektion.

Tonleiterläufe für die rechte Hand.

Die Raketen.

Allegro.

Musical score for 'Die Raketen' in 2/4 time, marked Allegro. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The second system includes a 'D.C.' (Da Capo) instruction and a final cadence. Fingerings are indicated throughout, and accents (\wedge) are placed over certain notes in the final system.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 50. Lektion: *Ô Richard! ô mon Roi!* (N^o 10 de l'Écritin mélodique) par A. Schmall.

Die Wassernixen.

Allegro grazioso (lobhaft, elegant).

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 5) and a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

The second system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures and then continues with fingerings (1, 2, 3, 5). The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

The third system features a *cresc.* marking in the first measure, followed by a *mf* marking. The upper staff has a slur over the first two measures and then continues with fingerings (1, 2, 1). The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the third measure.

The fourth system features a slur over the first two measures in the upper staff with fingerings (3, 2, 1). The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

The fifth system features a slur over the first two measures in the upper staff with fingerings (3, 1, 5). The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *p grazioso* is present in the first measure.

53. Lektion.

Tonleiterläufe für die linke Hand.

Allegro moderato. 5 **Die Sternschnuppen.**

The score for 'Die Sternschnuppen' consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a descending scale with fingering 2-1-3-5, while the right hand plays a simple melody. The second system continues the piece with dynamics *mf*, *f*, and *p dimin.*, ending with a *Fine* marking. The third system features a *mf* dynamic and concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

54. Lektion.

Tonleiterläufe abwechselnd für beide Hände.

Vivace. **Der Bergstrom.**

The score for 'Der Bergstrom' consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 2/4 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand plays a descending scale with fingering 3-1-5, while the right hand plays a simple melody. The second system continues the piece with dynamics *p* and *mf*, ending with a *Fine* marking. The third system features a *p* dynamic, a *cresc.* (crescendo) marking, a *mf* dynamic, and a *dimin.* (diminuendo) marking, concluding with a *D.C.* (Da Capo) instruction and an asterisk (*). The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 54. Lektion: Scherzetto (No 9 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall.

a. In Parallelbewegung.

Unmittelbar vor oder nach der Tonika vollzieht sich das Über- oder Untersetzen der Finger auf den 4., in der Mitte der Tonleiter auf den 3. Finger.

b. In Gegenbewegung.

Das Über- und Untersetzen vollzieht sich in beiden Händen gleichzeitig, und mit gleichen Fingern.

55. Lektion.

Tonleiterläufe in Parallel- und in Gegenbewegung.

Allegro.

Der kleine Virtuos.

Fine.

p *mf* *f*

p *mf*

p *mf* *D.C.* *

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 55. Lektion: *Les Noces de Figaro* (N° 11 de l'Écorin mélodique) par A. Schmall.

56. Lektion.

Die Auflösung des Dominanten-Septimenakkordes.

Es wird dem Schüler nicht entgangen sein, daß alle bisher erlernten Stücke *mit dem Dreiklang enden*. Auch wird er bemerkt haben, daß unmittelbar *auf jeden Dominanten-Septimenakkord ein Dreiklang folgt*. Dies hat hierin seinen Grund: der Dreiklang hat den Charakter der Ruhe, des Bleibenden, und gibt dem Ohre volle Befriedigung. Ganz anders ist es mit dem Dominanten-Septimenakkord: dieser, statt das musikalische Gefühl zu befriedigen, *erregt das Bedürfnis eines andern, jenen gewissermaßen vervollständigenden Akkordes*; man könnte sagen: Der Dominanten-Septimenakkord repräsentiert ein Streben, einen Wunsch, der Dreiklang die Erfüllung; jener macht den Eindruck einer *Frage*, dieser den einer *Antwort*.

Die Tendenz des Dominanten-Septimenakkordes, sich in den Dreiklang *aufzulösen*, hat ihren Ursprung in den zwei seiner Noten, die mit ihrer Nachbarnote *einen halben Ton bilden*, d. h. in der 4. und 7. Stufe der Tonleiter. Wir nennen dieselben *attraktive Noten*, d. i. Strebetöne, weil jeder derselben das Streben innewohnt, auf die um einen halben Ton entfernte Stufe überzugehen: die Septime auf die Tonika, die Unterdominante auf die Mediant. Hier folgen einige Beispiele von solchen Auflösungen.

Die attraktiven Noten (Strebetöne) und ihre Auflösung.

In diesen in *enger* Harmonie geschriebenen Beispielen vollzieht die rechte Hand die Auflösung des Dominanten-Septimenakkordes in seinen verschiedenen Lagen. Fügt man die Noten der linken Hand hinzu, so werden alle diese Akkorde Stammakkorde mit verdoppelter Tonika oder Dominante.

In diesen in *weiter* Harmonie geschriebenen Beispielen findet man den Dominanten-Septimenakkord in seinen verschiedenen Lagen; die Auflösung jeder seiner Umkehrungen ergibt eine Verdoppelung der Tonika. Man wird bemerken, daß bei der Auflösung desselben Akkordes in der Grundlage (Stammakkord) die Dominante wegfällt, und daß die 3. Umkehrung sich in den Sextenakkord auflöst.

Praktische Anwendung der vorstehenden Auflösungen.

57. Lektion.

Neue Akkorde.

Der Dreiklang mit der Tonika als Grundton und der Dominanten-Septimenakkord sind nicht die einzigen Akkorde, die der Tonleiter entstammen. Auf jeder Tonleiterstufe kann man einen Akkord von *zwei* übereinanderliegenden, und einen von *drei* übereinanderliegenden Terzen bilden. Diese Akkorde, von denen bisher noch nicht die Rede war, sind die folgenden:

Dreiklänge.



Vierklänge.



Vorstehende Drei- und Vierklänge heißen *leitereigene*, weil sie sämtlich der Tonleiter entnommen sind. Wir werden uns nur mit denjenigen dieser Akkorde befassen, welche am häufigsten in der Musik vorkommen, und deren Kenntnis zum Verständnis der Theorien, die wir in der Folge entwickeln werden, nötig ist. Es sind dies die in obigen Beispielen mit *ganzen* Noten geschriebenen Akkorde.

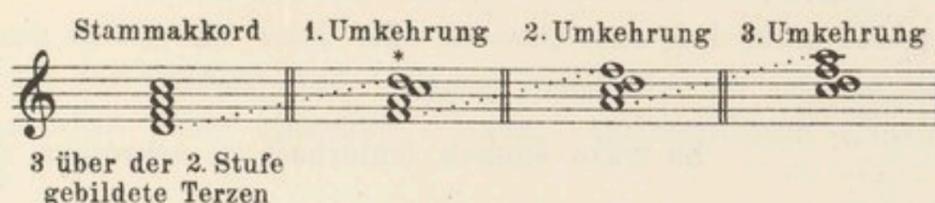
Dreiklang der zweiten Stufe.

2., 4. und 6. Tonleiterstufe.



Der Septimenakkord der zweiten Stufe.

2., 4., 6. und 1. Tonleiterstufe.

Der Septimenakkord der 7. Stufe (oder des *Leittones*).

7., 2., 4. und 6. Tonleiterstufe.

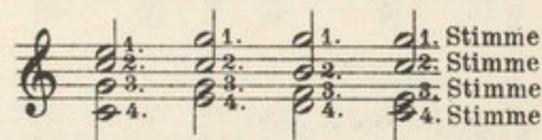


Die verschiedenen Lagen dieser Akkorde sind nicht in gleichem Maße gebräuchlich. Wir haben mit einem Stern * diejenigen bezeichnet, welche am häufigsten vorkommen und deshalb am meisten die Aufmerksamkeit des Schülers beanspruchen.

Die Stimmen, die Bewegungen.

In jeder Aufeinanderfolge harmonisch verbundener Akkorde bildet die oberste Note die *erste Stimme*; die am tiefsten liegende Note, je nachdem die Akkorde 3 oder 4 Noten haben, bildet die *dritte* oder die *vierte Stimme*. Die höchste und die tiefste Note bilden die *äußeren*, die zwischen ihnen liegenden die *mittleren Stimmen*. Im folgenden Beispiele erkennt der Schüler jede der 4 Stimmen an der Ziffer, mit der wir sie bezeichnet haben.

Die Aufeinanderfolge der mit 1 bezeichneten Noten bildet die *erste Stimme*; die Aufeinanderfolge der mit 2 bezeichneten Noten die *zweite Stimme*, u. s. f.



Das Aufwärts- oder Abwärtsschreiten zweier oder mehrerer Stimmen heißt die *Bewegung*. Man unterscheidet: 1. Die *Parallelbewegung*, in welcher die Stimmen gleichzeitig aufwärts oder abwärts gehen; 2. Die *Gegenbewegung*, in welcher eine der Stimmen aufwärts, die andre abwärts geht; und 3. Die *Seitenbewegung*, in welcher eine der Stimmen ihre Lage nicht ändert, während die andre steigt oder fällt.

Parallelbewegung. *Gegenbewegung.* *Seitenbewegung.*

Die wirkungsvollste dieser Bewegungen ist die *Gegenbewegung*; sie eignet sich am besten zu interessanten harmonischen Wendungen und setzt den Komponisten weniger als die andern der Gefahr aus, Verstöße gegen die Regeln der Harmonie zu machen.

Die Regel von den Quinten- und Oktavenfolgen.

Einer der ersten Grundsätze der Harmonielehre ist folgender: in der musikalischen Komposition vermeide man, daß *zwei Quinten* oder *zwei Oktaven* in denselben Stimmen aufeinander folgen.

Es wäre sonach fehlerhaft zu schreiben oder Quinten Oktaven

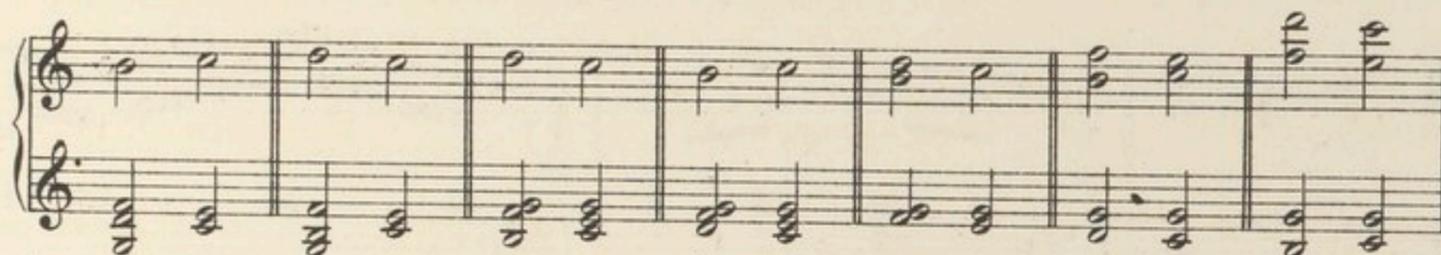
Ein doppelter und fortgesetzter Verstoß gegen diese Regel bestände beispielsweise darin, daß man sämtliche Dreiklänge der Tonleiter, mit verdoppeltm Grundtone, hintereinander spielen würde.

Fehlerhaft Dreiklang

Die *vierte* Stimme dieser Akkorde bildet mit der *ersten* eine *Oktavenfolge*, mit der *zweiten* eine *Quintenfolge*. Aus Vorstehendem ergibt sich folgender Grundsatz: im *Dominanten-Septimenakkord* soll man *nie* die 4. und die 7. Tonleiternote, die wir *attraktive Noten* genannt haben (s. 56. Lektion), *verdoppeln*; denn da die 4. Tonleiternote *mit Notwendigkeit* auf die um einen halben Ton tiefer liegende, und die 7. auf die um einen halben Ton höher liegende Stufe übergeht, so würde die Verdoppelung dieser beiden Noten unfehlbar eine *Oktavenfolge* ergeben. Ganz besonders störend wäre dieser Verstoß gegen die Regel, wenn er in den beiden *äußeren* Stimmen, d. h. den wichtigsten der Harmonie, vorkäme. Von diesem Fehler geben wir hier einige Beispiele, mit ihrer Berichtigung.

<i>fehlerhaft</i> <i>richtig</i>	<i>fehlerhaft</i> <i>richtig</i>	<i>sehr fehlerhaft</i> <i>richtig</i>
Oktaven	Quinten und Oktaven	Doppelte Oktaven
<i>die 4. Stufe in den äußeren Stimmen verdoppelt</i>	<i>die 7. Stufe in den äußeren Stimmen verdoppelt</i>	<i>die 4. und 7. Stufe verdoppelt</i>

Im Allgemeinen erhält man beim Gebrauch des Dominanten-Septimenakkordes eine korrekte Harmonie, wenn man in der Begleitung die Noten wegläßt, die bereits in den oberen Stimmen auftreten. Hier einige Beispiele:



Im Dominanten-Septimenakkord schaltet man mitunter die 2. oder auch die 7. Tonleiterstufe aus, ohne daß dadurch der Akkord seinen eigentlichen Charakter einbüßte. In ähnlicher Weise ist es zulässig, beim Dreiklange in gewissen Fällen die Dominante wegzulassen. Beispiele:



Es sei schließlich noch bemerkt, daß die Regel der Quinten und Oktaven *keine absolute* ist, und daß *unter gewissen Bedingungen*, auf welche wir hier nicht näher eingehen können, Quintenfolgen erlaubt und mitunter sogar effektreich sind.

58. Lektion.

Die Tonarten; die Kadenzen.

Die bisher erlernten Stücke dieser Methode haben das Eigentümliche, daß alle darin vorkommenden Noten (mit Ausnahme einiger vorübergehend veränderten) der *C*-Tonleiter entnommen sind. Von solchen Stücken sagt man, sie seien in der *C*-Tonleiter, oder einfach, in *C* geschrieben. Die Tonleiter ist, wie man sieht, das wesentliche oder grundlegende Element der *Tonart* (oder der Tonalität).

In dem 3. Teile dieser Klavierschule werden wir zeigen, daß es ebensoviele *Tonleitern*, oder, was dasselbe sagt, ebensoviele *Tonarten* gibt wie Noten, nämlich *zwölf*.

Diejenigen Tonleiternoten, welche, nacheinander gehört, ganz vorzugsweise den Eindruck der Tonart machen, der sie angehören, und die man deshalb *Tonalnoten* nennt, sind: Die Tonika, die Unterdominante und die Dominante. Eine in korrektem Zusammenhange geschriebene Folge von Akkorden, deren Grundtöne die Tonalnoten sind, nennt man eine *Kadenz* (von dem lateinischen Worte *cadere*, fallen). Die Kadenzen lassen sich leicht in melodische Sätze umwandeln: es genügt hierzu, die Akkorde zu arpeggieren oder zu brechen und einige Durchgangsnoten einzuflechten. Hier einige Beispiele:



Vorstehender Kadenz verleiht man mehr Ausdruck und Energie, wenn man vor dem Dominanten-Septimenakkord die 2. Umkehrung des Dreiklanges in Quartsextenlage hören läßt.

Melodische Kadenzen.

Es sei hier noch bemerkt, daß der 2. Akkord dieser Kadenz (der Dreiklang der 2. Tonleiterstufe in erster Umkehrung) sehr wohl durch den Dreiklang der 4. Stufe in der Grundlage, oder auch durch den Septimenakkord der 2. Stufe in erster Umkehrung ersetzt werden kann.

Die Kadenzen, einerlei, ob sie in vollen Akkorden oder in Form von melodischen Sätzen gespielt werden, eignen sich ganz besonders zu *Vorspielen* (41. Lektion); weil ihnen die Tonalnoten zu Grunde liegen, sind sie von allen harmonischen Kombinationen die beste Vorbereitung auf die Tonart, in welcher man sich zu spielen anschickt.

59. Lektion.

Kompliment.

Allegretto.

Der Karneval von Venedig,

variiert.

Allegretto non troppo (Allegretto, aber nicht allzu langsam). *Non tanto* ist gleichbedeutend mit *non troppo*.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 4, 1). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is placed between the two staves in the second measure.

The second system continues the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns. The upper staff has a piano (*p*) dynamic marking in the second measure, and the lower staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the fifth measure. Fingerings and ornaments are clearly indicated throughout.

The third system shows a continuation of the musical theme. The upper staff has a piano (*p*) dynamic marking in the fifth measure. The lower staff continues with its accompaniment. The notation includes various fingerings and ornaments.

The fourth system introduces a crescendo (*cresc.*) in the second measure. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the fifth measure. The lower staff continues with its accompaniment. The notation includes various fingerings and ornaments.

The fifth system features a crescendo (*cresc.*) in the second measure and a forte (*f*) dynamic marking in the third measure. The upper staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the fifth measure. The lower staff continues with its accompaniment. The notation includes various fingerings and ornaments.

Schlußbemerkung zum zweiten Teil.

In diesem zweiten Teile haben wir uns vertraut gemacht mit dem gleichzeitigen Ablesen des Violin- und des Baßschlüssels, welche die in der Klaviermusik allein üblichen sind; wir haben die *C*-Tonart und ihre hauptsächlichsten Akkorde kennen gelernt. Endlich haben wir uns mit den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen befaßt, die in dieser Tonart vorkommen können, obwohl sie mit der *C*-Tonleiter nichts gemein haben.

Da nun alles, was hinsichtlich der *C*-Tonart erklärt wurde, im folgenden dritten Teile auf 12 ganz ähnliche Tonarten angewandt werden soll, so können wir dem Schüler eine allgemeine Wiederholung nicht allein sämtlicher Stücke des zweiten Teiles, sondern auch der damit verflochtenen theoretischen Ausführungen, besonders der in der 46., 56., 57. und 58. Lektion enthaltenen, nicht genug anempfehlen.

Im dritten Teile wird die Theorie der Tonleiter eine ausführlichere Behandlung erfahren. Dem Schüler wird dadurch ein erweiterter Einblick in die Schönheiten der musikalischen Kunst gestattet, so daß ihm jede neue Stufe seines Fortschrittes eine neue Überraschung bereiten wird.

*) *Erweiterungsstücke* vom Stärkegrad der 60. Lektion: *Le Retour du Gondolier* (N^o 10 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.

„ „ „ „ „ „ „ *Quatrième Sonatine* de A. Schmoll.

„ „ „ „ „ „ „ *Anna Boléna* (N^o 12 de l'*Ecrin mélodique*) par A. Schmoll.

Exercise 31-34: A series of four musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 31: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1 3, 4, 2 4; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 5 3, 2, 4 2. Exercise 32: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5 3, 2, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 3, 2, 4 2. Exercise 33: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1 3 5, 1 2 3, 2 4; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 5 3, 2, 4 2. Exercise 34: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5 3, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 3, 2, 4 2.

Exercise 35-38: A series of four musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 35: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1 3, 2 4, 3 5, 2 4; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 5 3, 2, 4 2. Exercise 36: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 5, 2 4, 3 1, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3 1, 2, 4 2. Exercise 37: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 1, 4 2, 5 3, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3 5, 2, 4 2. Exercise 38: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5 3, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 3, 2, 4 2.

Mit veränderten Noten.

Exercise 39-42: A series of four musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 39: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1 2 3, 3 2, 3 4, 5 4, 1 15; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 5 4 3, 3 4, 1 2. Exercise 40: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 4, 5 4, 1 15; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3 2, 1 2. Exercise 41: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1 15, 2 5, 5 1 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 5 4, 1 2, 4 2. Exercise 42: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5 5 1 3, 4 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 2 3, 2 4.

In Gegenbewegung.

Exercise 43-47: A series of five musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 43: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingering 5; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingering 5. Exercise 44: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingering 1; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingering 3. Exercise 45: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingering 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingering 1. Exercise 46: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingering 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingering 5. Exercise 47: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 4, 5; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 4, 3.

Exercise 48-51: A series of four musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 48: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1, 2, 3, 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 2, 3. Exercise 49: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3, 2, 1, 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1, 2. Exercise 50: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 1, 3, 2, 4, 3, 5, 2, 4; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3, 5, 2, 4. Exercise 51: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3, 5, 2, 4; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1, 3, 2, 4.

Exercise 52-56: A series of five musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 52: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 4, 1 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 2, 3 4. Exercise 53: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5 4, 3 2; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3 2, 5 4. Exercise 54: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 4 5, 1 2 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 2 3, 3 4 5. Exercise 55: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 3 4, 5, 3; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 1 2, 3, 5. Exercise 56: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 5, 4 3, 2 1; Bass clef has notes F3, G3, A3, B3 with fingerings 3, 5, 2 1, 4 3.

D R I T T E R T E I L .

Einleitung.

In den beiden ersten Teilen dieser Methode sind sämtliche Stücke in der *C*-Tonart geschrieben, oder haben, mit andern Worten, die *C*-Tonleiter zur Grundlage. Es kann aber *jede* der 12 Noten, die in einer Oktave enthalten sind, die *Tonika* oder *erste Stufe* einer der *C*-Tonleiter ganz ähnlichen Tonleiter werden. Die *C*-Tonleiter dient in der Tat als Muster zur Bildung aller übrigen Tonleitern, und diese sind nur unter der Bedingung richtig, daß bei ihnen die *Intervalle genau wie bei der C-Tonleiter* aufeinanderfolgen.

Es sei schon jetzt beiläufig bemerkt, daß es *zwei Arten von Tonleitern* gibt, nämlich *Dur-* und *Moll-*tonleitern. Da jedoch von letzteren erst in dem vierten Teile die Rede sein wird und wir das Gedächtnis des Schülers nicht durch verfrühte Auseinandersetzungen ermüden wollen, so beschränken wir uns darauf, zu bemerken, daß die *C*-Tonleiter, so wie wir sie bisher kennen gelernt haben, eine *Durtonleiter* ist. Das Gleiche gilt von den Tonleitern, die wir im dritten Teile vorführen werden; denn diese sind sämtlich nach der *C*-Tonleiter gebildet. Es ist also wohl zu bemerken, daß die Wörter *Tonleiter* und *Tonart*, wenn auch sonst keine spezielle Bezeichnung beigefügt ist, *Dur-Tonleiter* und *Dur-Tonart* bedeuten.

Wir werden in der Folge sehen, daß diese neuen Tonleitern nur mit Hilfe von einem oder mehreren Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen (\sharp oder \flat) gebildet werden können. Die *C*-Tonleiter ist die einzige, welche deren *keine* hat. Zum besseren Verständnis werden wir mit derjenigen Tonleiter beginnen, deren Bildung den Gebrauch des *ersten Kreuzes* (*Fis*) nötig macht: diese ist die *G-Tonleiter*.

Stellen wir, behufs *Vergleichung der Intervallenverhältnisse*, nachstehende Notenreihen untereinander:

C- oder Muster-Tonleiter.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stufe

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stufe

Wie man sieht, stimmt die untere Notenreihe nur bis zur 6. Stufe mit der oberen (*C*-Tonleiter) überein. Von der 6. zur 7. Stufe dagegen ist das Intervall nur ein *halber* Ton, statt *eines ganzen*; und von der 7. zur 8. Stufe ist ein *ganzer* Ton, statt *eines halben*. Die untere Tonreihe ist sonach keine richtige Tonleiter. Es genügt schon sie zu spielen, um sich davon zu überzeugen.

Folgendes Beispiel zeigt dieselben Notenreihen, bloß daß wir vor das *F* der unteren Reihe ein *Kreuz* (\sharp) setzen. Durch dieses Zeichen wird diese Reihe zur *G*-Tonleiter, weil die nunmehr berichtigten *Intervalle mit denen der C-Tonleiter vollständig übereinstimmen*.

C-Tonleiter.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stufe

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stufe

Die Vorzeichnung.

Ein Musikstück ist in der *Tonart von G* (oder einfach: ist in *G*), wenn seine wesentlichsten Noten der *G*-Tonleiter entnommen sind. Das vor die Note *F* gesetzte Kreuz \sharp , welches uns die Bildung der *G*-Tonleiter ermöglicht hat, ist das *Tonalzeichen* für die Tonart von *G*. Um darauf hinzuweisen, daß ein Stück in dieser Tonart geschrieben ist, setzt der Komponist das Tonalzeichen \sharp ganz zu Anfang desselben, unmittelbar neben den Schlüssel jeder Hand auf die Linie der Note *F*. Das so zu Anfang gesetzte \sharp (*Fis*) heißt das *Vorzeichen* und bedeutet, daß *sämtliche* in dem Stücke vorkommenden Noten *F*, mit Ausnahme der mit \flat bezeichneten, um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht, also als *Fis* gespielt werden müssen.

Wenn der Komponist, nachdem er einen Satz in *G* geschrieben hat, den folgenden in *C* schreiben will, so ändert er die Vorzeichnung, indem er ein \flat statt des \sharp an den Schlüssel setzt. Solche *Tonartenwechsel*, von denen uns in der Folge zahlreiche Beispiele begegnen werden, unterbrechen die Eintönigkeit, welche der ausschließliche Gebrauch derselben Tonart verursachen würde, und erhöhen das Interesse der Harmonie.

Die Tonleiter von G dur; Vorzeichen: \sharp vor *F* (*Fis*).

Vorzeichnung
von G dur.

Wie man sieht, weicht der *Fingersatz* der *G*-Tonleiter in nichts von dem der *C*-Tonleiter ab.

Die zwischen den verschiedenen Tonarten bestehenden Beziehungen.

Wir kennen jetzt *zwei Tonleitern*, die einen *gleichen Eindruck* auf das Ohr machen und sich nur durch ihre *relative Höhenlage* von einander unterscheiden. Diese Ähnlichkeit herrscht unter *allen Tonleitern*, und somit auch unter *allen Tonarten*. Hieraus folgt, daß die theoretischen, die *C*-Tonart betreffenden Ausführungen der 46., 47., 57. und 58. Lektion auch auf die *G*-Tonart, sowie auf alle Tonarten, die wir noch kennen lernen werden, Anwendung finden. Es ist durchaus nötig, daß der Schüler, der *Fertigkeit im Ablesen* der Musik erlangen und außerdem *verstehen* will, was er spielt, zum allermindesten die Tonalnoten, den Dreiklang, die attraktiven Noten, den Dominanten-Septimenakkord, die Kadenz u.s.w. jeder neuen Tonart gründlich kennen lernt. Auch darf er nicht unterlassen, den verschiedenen Formen, unter welchen diese Einzelheiten vorkommen können, sowie ihren Funktionen in der Harmonie und der praktischen Anwendung, die sie dort finden, u.s.w. ein besonderes Studium zu widmen. Wenn er die Kenntnis dieser – von der Mehrzahl der Pianisten leider ignorierten – *Tonalelemente* mit täglichen und eifrig betriebenen Musiklese-Übungen verbindet, wird er ohne Schwierigkeit nach und nach mit *allen Tonarten* vertraut werden.

Ehe der Schüler zu den folgenden Lektionen schreitet, raten wir ihm, die theoretischen Ausführungen der 46., 56., 57. und 58. Lektion noch einmal aufmerksam durchzulesen, um das dort über die *Elemente der C-Tonart* Gesagte gründlich seinem Gedächtnisse einzuprägen; denn ebenso wie die *C-Tonleiter* das *Muster* ist, nach welcher alle andern Tonleitern gebildet werden, dienen die Elemente der *C-Tonart* als *Muster* für die der andern Tonarten. Wir können uns also, so oft wir zu einer neuen Tonart schreiten, darauf beschränken, die Elemente dieser Tonart in ihrer einfachsten Form zu notieren.

*) Wir setzen diese Ziffern für Schüler, welche die Tonleiter im Umfang von *zwei Oktaven* spielen (nach dem Beispiel der *C*-Tonleiter in der 55. Lektion). Wir werden ebenso bei jeder neuen Tonleiter verfahren.

Elemente der G dur-Tonart.

Tonalnoten. Leitnote. Dreiklang und seine 2 Umkehrungen. Dominanten-Septimenakkord und seine 3 Umkehrungen. Attraktive Noten und ihre Auflösung.

Tonika Unterdominante Dominante

Die Modulation.

Man kann die 12 Tonarten unsres Musiksystems darstellen in Form von 12 um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt gruppierten kleinen Kreisen, deren jeder in tangentialer Berührung mit seinen zwei Nachbarkreisen steht (s. die Figur der Schlußbemerkung, S.82). In der Tat hat jede Tonart zwei Nachbar-tonarten, mit denen sie gewissermaßen in Berührung steht, während sie von 10 anderen — entfernte Tonarten genannt — getrennt ist. Das Übergehen aus einer Tonart in die andere, wenn es sich nach gewissen Regeln der Kunst vollzieht, heißt die *Modulation*. Für den Augenblick werden wir uns nur mit der Modulation nach den Nachbar-tonarten befassen.

Um aus irgend einer Tonart in eine ihrer Nachbar-tonarten überzugehen, genügt es, in kunstgerechter Weise auf den Dreiklang der ursprünglichen Tonart den *Dominanten-Septimenakkord der Nachbar-tonart folgen zu lassen und aufzulösen*. Man hat bei dieser Operation also vor allem sein Augenmerk auf die aufzulösenden, d.h. die *attraktiven Noten* der neuen Tonart zu richten. Bei näherer Prüfung nachstehender Modulationsbeispiele wird man bemerken, daß jeder modulierende Akkord *eine*, wo nicht mehrere Noten des vorhergehenden Akkordes enthält. Wir werden in der Folge sehen, daß die Modulation um so leichter und natürlicher erscheint, je mehr Noten beiden Akkorden gemeinschaftlich sind. — Daß man beim Modulieren *Quinten- und Oktavenfolgen zu vermeiden hat*, ist nach dem früher Gesagten selbstverständlich.

Die Modulation ist *fest* (oder *definitiv*), wenn man ihr die *Kadenz* der neuen Tonart folgen läßt (wir haben schon in der 58. Lektion dargelegt, das die Kadenz das beste Mittel ist, eine Tonart zu begründen oder zu charakterisieren); sie ist *vorübergehend*, wenn man die neue Tonart verläßt, ohne sie durch die Kadenz zu befestigen.

Da wir bisher nur die *G-* und die *C-*Tonart kennen gelernt haben, müssen wir uns vor der Hand darauf beschränken, aus der ersten dieser Tonarten in die zweite zu modulieren und umgekehrt.

Modulation von G nach C. Kadenz von C dur.

Modulation von C nach G. Kadenz von G dur.

Dreiklang von G. Dominanten-Septimenakkord von C. Auflösung des vorhergehenden Akkordes.

Dreiklang von C. Dominanten-Septimenakkord von G. (2. Umkehrung). Auflösung des vorhergehenden Akkordes.

61. Lektion.

Rückkehr aus den Ferien.

Allegretto comodo (mäßig bewegt, bequem).

Musical score for 'Rückkehr aus den Ferien' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system starts with a piano (p) dynamic and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and fingerings. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

62. Lektion.

Die Triole.

Wie wir gesehen haben, ergibt eine in *zwei* gleiche Teile zerlegte Viertelnote 2 Achtel;

und " " vier " " " " " " " " 4 Sechzehntel;

Wenn man eine Viertelnote, ihrem Werte nach, in *drei* gleiche Teile zerlegt, so erhält man *nicht eine neue Art* von Noten, sondern 3 Achtel, die *ein wenig rascher* gespielt werden als gewöhnliche Achtel, weil sie sich auf denselben Zeitraum verteilen, den *zwei* der letzteren erfordern. Eine solche Gruppe von *drei* Noten, die zusammen den Wert von *zwei* Noten derselben Art haben, nennt man eine *Triole*. Um die Triole als solche *kenntlich* zu machen, d.h. um zu verhüten, daß man die 3 Achtel einer Triole für 3 gewöhnliche Achtel hält, setzt man über oder unter die Triolengruppe die *Ziffer 3*. Nur in Stücken, die fast ganz aus Triolen bestehen, begnügt man sich damit, diese Ziffer auf die paar ersten Gruppen zu setzen. Dieser Gebrauch ist um so mehr gerechtfertigt, als in jeder regelmäßig gestochenen Musik die Triolennoten sich schon durch ihre eigentümliche Verteilung von den gewöhnlichen derselben Art unterscheiden.

Die Theorie der Triole läßt sich in folgender Formel zusammenfassen: $\text{Viertelnote} = 2 \text{ Achtel} = \text{Triole} = 3 \text{ Achtel}$

Nach folgendem Beispiele kann man leicht die verhältnismäßige Geschwindigkeit dieser verschiedenen Notenwerte abmessen.

Rechte Hand.

gewöhnliche Achtel Triole

Zählen: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

The example shows a sequence of notes in a single staff. It starts with four quarter notes (1, 2, 3, 4), followed by four eighth notes (1, 2, 3, 4), then four eighth notes grouped as a triplet (1, 2, 3), and finally four quarter notes (1, 2, 3, 4). The triplet is labeled 'Triole'.

Es kommt mitunter vor, daß gewisse Triolennoten durch andre Werte, seien es Noten oder Pausen, ersetzt werden. Hier folgen einige Beispiele dieser Art:

$\text{Triole} = \text{Viertelnote}$ (4. Takt des folgenden Stückes); $\text{Triole} = \text{Pausen}$; $\text{Triole} = \text{Viertelnote}$; $\text{Triole} = \text{Viertelnote}$. Diese beiden letzteren Formen sind jedoch ziemlich selten. In dem folgenden Stücke werden wir außerdem einer Triole begegnen, deren erste Note *nicht gespielt*, sondern *gehalten* wird (ein nicht seltener Fall):

A musical example showing a triplet of notes. The first note is a half note, and the second and third notes are quarter notes. The triplet is labeled 'Triole'.

Die Freiwilligen. Marsch.

 wird ähnlich gespielt wie , nur daß im ersten Fall (wo das  den Verlängerungspunkt ersetzt), das Achtel *kurz abgestoßen* wird.

Marziale (kriegerischer Stil).

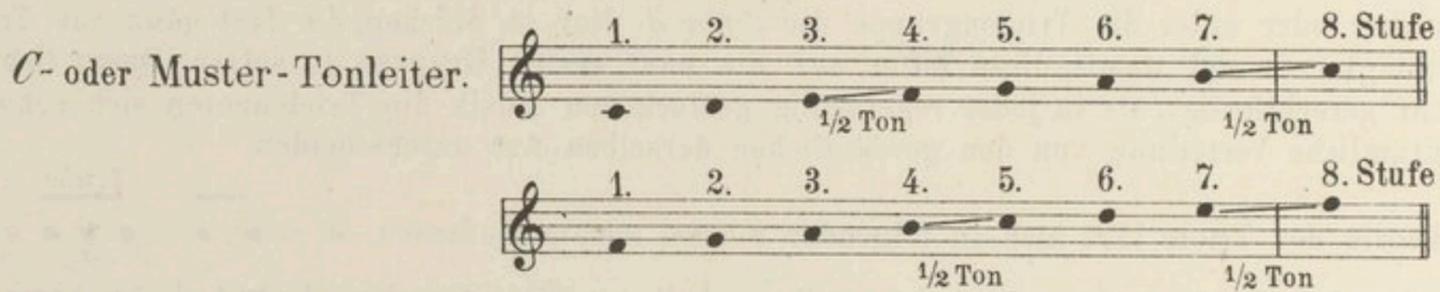


63. Lektion.

Nachdem wir die Tonleiter, die mittels eines *Kreuzes* gebildet wird, kennen gelernt haben, schreiten wir nunmehr zu derjenigen, deren Bildung den Gebrauch eines *b* nötig macht. Dies ist die *F-Tonleiter*.

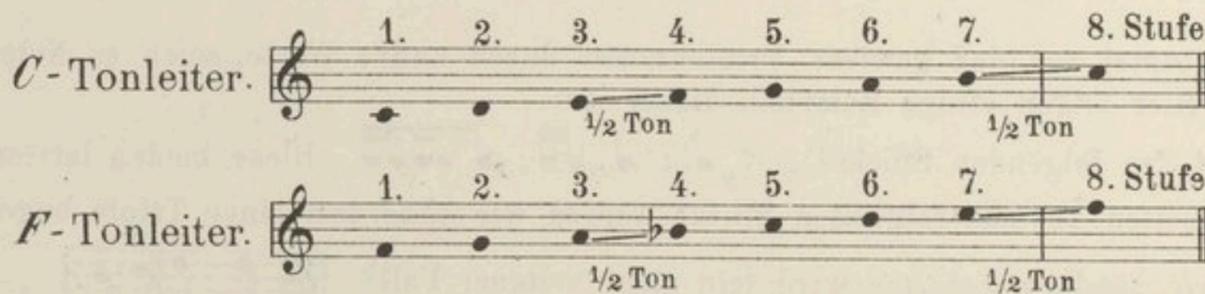
Setzen wir also unter die *Mustertonleiter* von *C* acht aufeinanderfolgende Noten, deren erste (unterste) *F* ist, und untersuchen wir dann die *Intervallenverhältnisse* dieser Notenreihe.

C- oder *Muster-Tonleiter*.



Diese letztere Notenreihe stellt sich als *unrichtig* heraus, weil zwischen der 3. und 4. Stufe *ein Ton*, und zwischen der 4. und 8. ein *halber Ton* ist, während das Gegenteil stattfinden müßte. Wir erhalten zwischen der 3. und 4. Stufe das richtige Intervall von einem halben Ton, wenn wir vor das *H* ein *b* setzen. Es berichtigt sich damit ganz von selbst das folgende Intervall, so daß wir durch das einfache Vorsetzen eines *b* eine korrekte Tonleiter erhalten.

C-Tonleiter.



Die Tonleiter von F dur; Vorzeichen: \flat vor H (B).

Vorzeichnung
von F dur.

Wie man sieht, weicht bei der *rechten* Hand der Fingersatz der F-Tonleiter von dem der C-Tonleiter ab. Man widme ihm deshalb eine besondere Übung.

Beim *Abwärtsspielen* der F-Tonleiter, besonders wenn es im Umfang von 2 Oktaven stattfindet, wird der Schüler anfänglich zum Stocken geneigt sein, so oft nach dem Anschlagen des C das *Übersetzen* des 3. oder 4. Fingers zu erfolgen hat. Er möge sich deshalb folgende Regel einprägen: Das *Übersetzen* geschieht mit dem **3.** Finger, wenn man vor der Gruppe von *zwei* Obertasten, mit dem **4.** Finger, wenn man vor der Gruppe von *drei* Obertasten angelangt ist.

Elemente der F dur-Tonart.

<p>Tonalnoten.</p> <p>Tonika Unter- dominante Dominante</p>	<p>Leitnote.</p>	<p>Dreiklang und seine 2 Umkehrungen.</p>	<p>Dominanten-Septimenakkord und seine 3 Umkehrungen.</p>	<p>Attraktive Noten und ihre Auflösung.</p>
		<p>Sexten- akkord Quart- sexten- akkord</p>		

<p>Modulation von F nach C</p>	<p>Kadenz von C dur</p>	<p>Modulation von C nach F</p>	<p>Kadenz von F dur</p>
<p>Dreiklang von F.</p> <p>Dominanten- Septimenakkord von C. (2. Umkehrung)</p> <p>Auflösung des vorher- gehenden Akkordes.</p>		<p>Dreiklang von C.</p> <p>Dominanten- Septimenakkord von F. (1. Umkehrung)</p> <p>Auflösung des vorher- gehenden Akkordes.</p>	

*) s. die Randbemerkung S. 55.

64. Lektion.

Der erste Teil des folgenden Stückes ist in *F*, der zweite in *C* dur. Diesen *Tonartenwechsel* haben wir angedeutet durch das *b*, das wir an die Schlüssel des 2. Teils gesetzt haben und dessen Wirkung sich auf diesen ganzen Teil erstreckt.

Tirolerlied.

Tempo giusto (mittlere Geschwindigkeit; weder zu rasch, noch zu langsam).

65. Lektion.

Das Kreuzen der Hände.

Es kommt häufig vor, daß die rechte Hand aus der oberen Region der Klaviatur in die untere, oder daß die linke Hand aus der unteren Region in die obere überzuspringen hat. Dies nennt man *das Kreuzen der Hände*. Gewöhnlich bewegt sich dabei diejenige Hand, die ihre Lage wechselt, *über* die andere.

Dieses Kreuzen, bei welchem beide Hände ihre Rolle gewissermaßen vertauschen, verwirrt meistens den noch nicht daran gewöhnten Schüler. Das beste Mittel, diese Schwierigkeit zu überwinden, ist folgendes: man kreuze beide Hände, so wie es die betreffende Musikstelle verlangt, und spiele, *in dieser Haltung*, zuerst die Noten jeder Hand *allein*, und zwar mit besonderer Aufmerksamkeit diejenigen der Hand, welche die Lage wechselt. Diese Vorübung, 20 oder 30 mal wiederholt, ist sehr geeignet, jeder Hand die *Unabhängigkeit* zu geben, deren sie bedarf, um ihre Noten zu spielen, während die andre Hand mit ihren eignen Noten beschäftigt ist.

Es möge hier darauf hingewiesen werden, daß die *Unabhängigkeit* in dem Studium des Klavierspiels eine überaus wichtige Rolle spielt. Ob es sich darum handle, gebunden zu spielen, mit beiden Händen rasche Läufe oder Noten verschiedenen Wertes auszuführen, mit einer Hand gebunden, mit der andern gleichzeitig abgestoßen zu spielen, den Noten zu folgen, ohne auf die Tasten zu sehen, im Takt zu spielen, die Hände zu kreuzen: in allen diesen Fällen bedarf es der *Unabhängigkeit* der fünf Finger, der beiden Hände, des Blickes, der Bewegung, u.s.w. Diese wichtige Fähigkeit kann man sich aber nur aneignen durch spezielle Übungen, in der Art wie wir sie oben, anlässlich des Kreuzens der Hände, anempfohlen haben.

Der *Vorschlag*, oder die *Acciacatur* (auch *Appoggiatur* genannt, nach dem italienischen Worte *appoggiare*, anlehnen), ist eine kleine Note ♩ , durch deren Schweif ein Strich geht, und die mitunter vor eine gewöhnliche Note, die *Hauptnote*, gesetzt wird. Der Vorschlag hat keinen Zeitwert, zählt also nicht mit in der Takteinteilung und wird *sehr kurz* vor der Hauptnote gespielt. Der Finger, nachdem er ihn angeschlagen hat, darf weder schleppen, noch sich zu rasch erheben: Vorschlag und Hauptnote sind *gebunden* zu spielen.

Der Vorschlag gehört zu einer besondern Art von Noten, den *Verzierungen*, deren verschiedene Formen wir nach und nach kennen lernen werden.

Morgenspaziergang.

Animato (bewegt).

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks like 'drüber' and 'drunter'. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a 'Fine.' marking. The third system includes a crescendo (*cresc.*) and ends with a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The score is written in treble and bass clefs with various fingerings and dynamic markings throughout.

66 Lektion.

Wenn man auf der *fünften Stufe* (der *Dominante*) einer Kreuze enthaltenden Tonleiter eine neue Tonleiter bilden will, muß man sich *eines Kreuzes mehr* bedienen als bei der ersteren. So hat z.B. die Note *G* (*Dominante* der Tonleiter, die *kein* Kreuz hat), als wir sie in eine *Tonika* umwandelten, die *ein* Kreuz enthaltende Tonleiter ergeben. Ähnlich verhält es sich mit der Note *D*, der *Dominante* der *G*-Tonleiter; denn sie ist die *Tonika* der Tonleiter, deren Bildung *zwei* Kreuze nötig macht.

Hieraus ergibt sich von selbst, daß man bei der Bildung jeder neuen, Kreuze enthaltenden Tonleiter von vorn herein die *Vorzeichen* der *vorher gebildeten* Tonleiter setzen kann. Wie wir später sehen werden, verhält es sich ähnlich mit den ein oder mehrere *b* enthaltenden Tonleitern.

C- oder Muster-Tonleiter.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1/2 Ton 1/2 Ton

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1/2 Ton 1/2 Ton

C-Tonleiter.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1/2 Ton 1/2 Ton

D-Tonleiter.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1/2 Ton 1/2 Ton

Diese Notenreihe (in welcher *Fis*, das Vorzeichen der vorher erlernten, Kreuze enthaltenden, Tonleiter figurirt) ist *unrichtig*, weil der zweite halbe Ton *nicht an der richtigen Stelle* steht.

Das vor das *C* gesetzte Kreuz berichtigt die nebenstehende Tonreihe und wandelt sie in die *korrekte D-Tonleiter* um.

Die Tonleiter von D dur; Vorzeichen von G dur, vermehrt um Cis.

Vorzeichnung von D dur.

1. 3. 1. 4. 1. 5. 4. 1. 3.

5. 4. 1. 3.

2. 3. 1.

Der Fingersatz dieser Tonleiter unterscheidet sich in Nichts von dem der *C* Tonleiter. Man bemerke jedoch, daß der Daumen der rechten Hand auf *D* und *G*, der der linken auf *D* und *A* zu setzen ist.

*) *Erweiterungsstück* von dem Stärkegrad der 65. Lektion: *J'ai du bon tabac* (N°13 de l'Ecrin mélodique) par A. Schmoll.

Elemente der D dur-Tonart.

Tonalnoten. Leitnote. Dreiklang Dominanten-Septimenakkord Attraktive Noten
 Tonika Unter- und seine 2 Umkehrungen. und seine 3 Umkehrungen. und ihre Auflösung.
 dominante Dominante

Sextenakkord Quartsextenakkord

Modulation von D nach G Kadenz von G dur Modulation von G nach D Kadenz von D dur

2.Umk. 1.Umk.

In der zweiten der vorstehenden Modulationen haben wir den Dominanten-Septimenakkord, bevor wir ihn auflösten, in zwei verschiedenen Formen (2. und 1. Umkehrung) gesetzt *)

67. Lektion.

Eis und His, Untertasten.

Die fünf im zweiten Teile besprochenen und durch Obertasten vertretenen Kreuze sind nicht die einzigen, die in der Musik vorkommen; denn jede der 7 natürlichen Noten, d.h. der in C-Tonleiter enthaltenen, kann um einen halben Ton erhöht werden. Die beiden Noten, mit deren Erhöhung wir uns noch zu befassen haben, sind E und H. Da nun weder die eine noch die andre dieser Noten nach rechts eine schwarze Obertaste hat, so fällt notwendigerweise das erhöhte E (Eis) auf die weiße Taste F, und das erhöhte H (His) auf die weiße Taste C.

Der Schüler hat nun ebensoviele Erhöhungen kennen gelernt, als es Noten in der Mustertonleiter (der von C) gibt, nämlich sieben 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Dieser letzterer Notenwert ist eine durch Dreiteilung einer Achtelnote entstandene Sechzehnteltriolo (s. die 62. Lektion).

Mailiedchen.

rall. oder *rallentando* = die Bewegung verzögern.
a t^{po} oder *a tempo* = wieder in der ersten Bewegung spielen.

Fingersatzübungen für die rechte Hand.

Andante moderato.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 66. Lektion. Les Cheval-Légers (Nº 11 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall.

Musical score for two systems of piano music. The first system begins with a *Fine.* marking and a dynamic of *mf*. The second system features a *cresc.* (crescendo) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, then a *dimin. e rall. pp* (diminuendo and rallentando) section, and finally a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *a tpo* (ad libitum) marking.

68. Lektion.

Der in den 4 ersten Takten des folgenden Stückes (linke Hand) auftretende *D*-Dreiklang ist für Hände geschrieben, die eine Oktave fassen können. Die meisten Schüler werden in der Tat im Stande sein, die punktierte Note ihrem Werte gemäß niederzuhalten. Sollte die Hand des Schülers hierzu nicht groß genug sein, so möge er dieses *D* wie eine Viertelnote spielen. Es sei jedoch bemerkt, daß die *Oktavenspannung* durch tägliche Übungen nach und nach ermöglicht werden kann. — Das zu Anfang des Stückes gesetzte Wort *dolce* bedeutet: *leise, schwach*. Gleichbedeutend ist das Partizipium *dolcemente*.

Walzer aus Preziosa.

C. M. v. Weber.

Musical score for "Walzer aus Preziosa" by C. M. v. Weber. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *dolce*. The score includes various dynamics such as *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). The music features characteristic waltz patterns with triplets and slurs.

69. Lektion.

Wenn man auf der *4. Stufe* (der Unterdominante) einer mit Hilfe von einem oder mehreren *b* gebildeten Tonleiter eine neue Tonleiter bilden will, muß man sich *eines b mehr* bedienen als bei der ersteren. Wir haben bereits gesehen, daß die Tonleiter von *F* (der Unterdominante der *ohne b* gebildeten *C*-Tonleiter) mit Hilfe eines *b* gebildet wird. Da nun *B* die Unterdominante der *F*-Tonleiter ist, so hat nach obigem Satze die *B*-Tonleiter *zwei b*. Das eine derselben ist dasjenige dessen wir bereits bei Bildung der *F*-Tonleiter bedurften; sehen wir nun, welches das andere ist.

<p><i>C</i>- oder Muster-Tonleiter.</p>	<p><i>C</i>-Tonleiter:</p>
	<p><i>Be</i>-Tonleiter:</p>

Diese Notenreihe ist *unrichtig*, weil der erste halbe Ton sich nicht an der richtigen Stelle befindet.

Das vor das *E* gesetzte *b* berichtigt die nebenstehende Notenreihe und wandelt sie in die richtige *B*-Tonleiter um.

Die Tonleiter von *Be* dur; Vorzeichen von *F* dur, vermehrt um *Es*.

Vorzeichnung von Be dur.

<p><i>aufwärts</i></p> <p>Rechte Hand: nach der Tonika den Daumen untersetzen; der Daumen auf <i>F</i>.</p> <p>Linke Hand: der 3. Finger auf der Tonika, der 4. auf dem <i>Es</i>.</p>		<p><i>abwärts</i></p> <p>Rechte Hand: nach der in 63. Lektion für die <i>F</i>-Tonleiter formulierten Regel.</p> <p>Linke Hand: nach der Tonika den Daumen untersetzen.</p>
--	--	---

Der Fingersatz dieser Tonleiter – der schwierigsten von allen – weicht vollständig von dem der *C*-Tonleiter ab. Durch Beobachtung obiger Regeln kann man sich ihn jedoch erleichtern.

Elemente der *Be* dur-Tonart.

<p>Tonalnoten.</p> <p>Unter-Tonika dominante Dominante</p>	<p>Leitnote.</p>	<p>Dreiklang und seine 2 Umkehrungen.</p> <p>Sextenakkord : Quartsextenakkord</p>	<p>Dominanten-Septimenakkord und seine 3 Umkehrungen.</p>	<p>Attraktive Noten und ihre Auflösung.</p>
--	------------------	---	---	---

<p>Modulation von <i>Be</i> nach <i>F</i></p> <p>Dominanten Septimenakkord von <i>F</i>. (3. Umkehrung)</p> <p>Auflösung des vorhergehenden Akkordes.</p>	<p>Kadenz von <i>F</i> dur</p>	<p>Modulation von <i>F</i> nach <i>Be</i></p>	<p>Kadenz von <i>Be</i> dur</p>
---	--------------------------------	---	---------------------------------

70. Lektion.

Frohe Reise.

Allegro leggiero (leicht und munter).

71. Lektion.

Die Bajadere.

Un poco animato (ein wenig lebhaft).

Walzer.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 70. Lektion: Zéphir de Mai (No 14 de l'Ecritin mélodique) par A. Schmall.

72. Lektion.

Wenn der Vorschlag ♩ vor einer *doppelten Note* steht, nennt man ihn *harmonischen Vorschlag* und spielt ihn gleichzeitig mit der der Hauptnote beigesellten Note. Also  wird gespielt . Die Ausführung geschieht in ähnlicher Art, wenn der (harmonische) Vorschlag vor einer dreifachen Note steht.

Lustige Gesellen.

Allegro risoluto (lebhaft, entschlossen).



The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *mf* and features a *p* dynamic section. The second system is marked *mf grazioso* and includes a *cresc.* and *f* section. The third system is marked *mf* and includes a *p* section. The piece concludes with a double bar line and a star symbol (*).

73. Lektion.

Auf die Tonleiter von *D*, die 2 Kreuze hat, folgt im Quintenzirkel (s. S. 82) die von *A*, welche deren 3 hat; denn *A* ist die Dominante von *D*. Der Schüler wird nunmehr diese neue Tonleiter ohne fremde Hilfe bilden können.

Die Tonleiter von *A* dur; Vorzeichen von *D* dur, vermehrt um *Gis*.

Vorzeichnung
von *A* dur.



The notation shows the A major scale with a G-sharp sign. The right hand part starts on A4 and the left hand part starts on A3. The scale is written in a single system with a treble and bass clef.

Der Fingersatz dieser Tonleiter unterscheidet sich in Nichts von dem der *C*-Tonleiter; doch wird der Schüler bei ihrem Einüben wohl tun, sich ins Gedächtnis einzuprägen, daß der Daumen der rechten Hand auf *A* und *D*, der der linken Hand auf *A* und *E* kommt.

*) „Erheiterungsstück“ vom Stärkegrad der 72. Lektion: *Souvenance* (N^o 12 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.
S. 1814

Tonalnoten. Leitnote. Dreiklang Dominanten-Septimenakkord Attraktive Noten
 und seine 2 Umkehrungen. und seine 3 Umkehrungen. und ihre Auflösung.

Tonika Unter- dominante Dominante

Seixten-akkord Quart-seixten-akkord

Modulation von A nach D Kadenz von D dur Modulation von D nach A Kadenz von A dur

Dreiklang der 4. Stufe (Stammakkord)

74. Lektion.

Das Zeichen 8..... bedeutet, daß, so weit der punktierte oder geschlängelte Strich reicht, die Noten des Systems über dem es sich befindet, eine Oktave höher gespielt werden sollen, als sie geschrieben sind. Von dem Ende des Striches an werden die Noten wieder gespielt, wie sie geschrieben sind. Das Wort loco (am Platze), welches manche Komponisten an das Ende dieses Striches setzen, ist also überflüssig.

Die Bezeichnung ten. (tenuto, gehalten) bedeutet: die Note gut halten; ritard. (ritardando, verzögert), oder auch riten. (ritenuto, zurückgehalten): langsamer, zögernd; molto: sehr; molto rall.: plötzlich langsamer.

Erfreuliche Nachricht.

Allegro agitato (munter und bewegt).

8.....

p *cresc.* *mf* *f* *sf* *ten.*

p *sf* *ten.* *riten.* *a tempo* *p*

8.....

cresc. *mf* *p* *molto rall.* *dim.*

75. Lektion.

Im zweiten Teile des folgenden Stückes *kreuzen sich die Daumen*. Es gibt Stücke, in denen diese Eigentümlichkeit sich beständig wiederholt und zu wahren *Handverflechtungen* Anlaß gibt; In der 143. Lektion (5. Teil) werden wir dem *wiederholten Kreuzen der Daumen* begegnen.

Der letzte Gedanke.

Andante espressivo (langsam und ausdrucksvoll).

C. G. Reissiger. *)

76. Lektion.

Die Zweiunddreißigstel-Note , sechste Art von Noten.



Lachtäubchen.

Con spirito (mit Geist, anmutig lebhafte Bewegung).

*) Ein allgemein verbreiteter Irrtum ist es, nach *Fétis*, die Vaterschaft dieses letzten Gedankens C. M. v. Weber zuzuschreiben.

**) *Erheiterungsstücke* vom Stärkegrad der 75. Lektion: *Cinquième Sonatine* de A. Schmall.

Air du Freischütz (No 15 de l'Écriture mélodique) par A. Schmall.

77. Lektion.

Die Tonleiter von Es dur; Vorzeichen von B dur, vermehrt um As.

Vorzeichnung
von Es dur.

aufwärts:

Rechte Hand: nach der Tonika den Daumen untersetzen.

Linke Hand: der 3. Finger auf der Tonika, der 4. auf As.

abwärts:

Rechte Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.

Linke Hand: nach der Tonika den Daumen untersetzen.

Elemente der Es dur-Tonart.

Tonalnoten.

Tonika Unter-
dominante Dominante

Leitnote.

Dreiklang
und seine 2 Umkehrungen.

Dominanten-Septimenakkord
und seine 3 Umkehrungen.

Attraktive Noten
und ihre Auflösung.

Modulation
von Es nach B

Kadenz von B dur

Modulation
von B nach Es

Kadenz von Es dur

78. Lektion.

Die Zweiunddreißigstel-Pause $\frac{7}{4}$, gleichwertig mit der Zweiunddreißigstel-Note $\frac{7}{4}$
 $\frac{7}{4} = \frac{7}{4}$

Reiselied.

Allegro giocoso. (lebhaft und heiter).

* Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 78. Lektion: Farandole (Nº 13 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmoll. S. 1817

79. Lektion.

Der Neunachtel Takt $\frac{9}{8}$

Starke Taktteile: 1. -- 4. -- 7. --

Schwache Taktteile: - 2. 3. - 5. 6. - 8. 9.

3 Dreiachtel-Takte sind gleich einem Neunachtel-Takt.

Der *Doppelvorschlag* (♯) der, wie der Vorschlag, keinen Zeitwert hat, wird kurz vor der Hauptnote gespielt.

Das Zeichen *♯* (oder auch *♯*) ist eine *Abkürzung*, welche andeutet, daß der *vorhergehende Takt* oder die *vorhergehende Notengruppe wiederholt* werden soll.

Der Schwalbe Abschied, Lied ohne Worte.

ppp: noch leiser als *pp*.

Andantino ben sostenuto. (langsame Bewegung; wohlgebundenes Spiel).

The musical score for 'Der Schwalbe Abschied' is written in 9/8 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (1 2 1) and accents. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings (2 3 1, 4 3 1 2, 1 1, 4 2). The third system includes dynamics *mf*, *f*, and *p*, along with articulations like *rit.* and *a tempo*. The fourth system concludes with dynamics *pp* and *ppp*, and includes fingerings (1 2 1, 3 4 3 2, 1 2, 3 1 2 1, 4 1, 5, 3 1 2 1).

80. Lektion.

Die Tonleiter von E dur; Vorzeichen von A dur, vermehrt um Dis.

Vorzeichnung
von E dur.

The musical notation shows the E major scale in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). Fingerings are indicated: right hand (1 3 1 4, 1 5 4 3) and left hand (5, 2 1 3, 1 3 1).

Beim Einüben dieser Tonleiter, deren Fingersatz in Nichts von dem der C-Tonleiter abweicht, merke sich der Schüler, daß der Daumen der rechten Hand auf E und A, der der linken Hand auf E und H zu setzen ist.

Tonalnoten. Leitnote. Dreiklang Dominanten-Septimenakkord Attraktive Noten
 Unter- und seine 2 Umkehrungen. und seine 3 Umkehrungen. und ihre Auflösung.
 Tonika dominante Dominante

Sexten-Quartakkord: sextenakkord

Modulation von E nach A Kadenz von A dur Modulation von A nach E Kadenz von E dur

Ebenso wie jeder Takt seine starken und schwachen Takteile hat, unterscheidet man bei jedem in gleiche Werte zerlegten Takteile starke und schwache Taktelemente. In einem in 2 Elemente zerlegten Takteile ist das erste Element ein starkes, das zweite ein schwaches; in einem in 3 Elemente zerlegten Takteile ist das erste ein starkes, die beiden andern sind schwache; in einem in 4 Elemente zerlegten Takteile sind der 1. und 3. starke, der 2. und 4. schwache. Man ersieht hieraus, daß zwischen den Takten und den Takteilen, hinsichtlich ihrer Zerlegung, ein gleiches Verhältnis besteht. In folgendem Beispiele, worin die Viertelnote einen Takteil vorstellt (wie in dem $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Takte), bezeichnen wir die starken Takteile durch ein Sternchen *

Triole

Ein Musikstück geht in Kontratempo-Bewegung, wenn die Elemente der Takteile, in abgestoßener Form, sich derartig auf beide Hände verteilen, daß die eine Hand die starken, die andre die schwachen spielt. Von dieser rhythmischen Eigentümlichkeit folgen hier zwei Beispiele.

die rechte Hand spielt die starken Taktelemente

die linke Hand spielt die schwachen Taktelemente

die rechte Hand spielt die schwachen Taktelemente

die linke Hand spielt die starken Taktelemente

Scherzo (spr. Skerzo), ein italianisiertes deutsches Wort, bedeutet: leichter, scherzhafter Styl, bei lebhafter Bewegung. Eine ähnliche Bedeutung hat das Wort Scherzando (scherzend).

Scherzo - Etüde.

Allegro spiritoso (lebhaft und munter).

mf *p* *mf* *p* Fine.

cresc. *mf* *p scherzando* D.C.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 80. Lektion: La Sonnambule (Nº 16 de l'Ecrin mélodique) par A. Scholl.

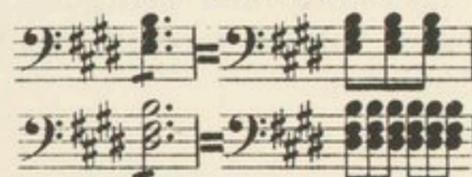
81. Lektion.

Das Doppelkreuz \times (oder \ast).

In dem Stück der 40. Lektion (II. Teil), begegneten wir der Note *Ais*, d. h. der vorübergehend um einen halben Ton erhöhten 6. Stufe der *C*-Tonleiter. Bei der Ähnlichkeit der verschiedenen Tonleitern versteht es sich von selbst, daß auch bei jeder andern Tonleiter die 6. Stufe erhöht werden kann. Nun ist aber diese Stufe bei der *E*-Tonleiter bereits durch die Schlüsselvorzeichnung erhöht (als *Cis*). Wenn man eine in dieser Art bereits erhöhte Note abermals um $\frac{1}{2}$ Ton erhöhen will, so setzt man das *Doppelkreuz* \times vor dieselbe. Letzteres, vor *C* gesetzt, bedeutet sonach soviel wie: *das natürliche C um 2 halbe Töne erhöht*. Daß die Taste dieses 2 mal erhöhten *C* keine andere als die des natürlichen *D* sein kann, wird dem Schüler sofort einleuchten. — Das Doppelkreuz wird entkräftet durch das \flat , neben welches man ein \sharp setzt, um anzudeuten, daß die Note nur noch *einmal*, nämlich der Schlüsselvorzeichnung gemäß, erhöht ist.

assai bedeutet: *sehr, viel*.

Neue Abkürzung.



Am Ufer des Baches.

Vivace assai. (*sehr lebhaft*).

82. Lektion.

Die Tonleiter von As dur; Vorzeichen von Es dur, vermehrt um Des.

Vorzeichnung von As dur.

aufwärts:
Rechte Hand: der Daumen auf C und F.
Linke Hand: der 3. Finger auf As, der 4. auf Des.

abwärts:
Rechte Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.
Linke Hand: nach der Tonika den Daumen übersetzen.

Elemente der As dur-Tonart.

Tonalnoten. Tonika, Unter-dominante, Dominante

Leitnote.

Dreiklang und seine 2 Umkehrungen.

Dominanten-Septimenakkord und seine 3 Umkehrungen.

Attraktive Noten und ihre Auflösung.

Seixten-Quartakkord: seixtenakkord

Modulation von As nach Es

Kadenz von Es dur

Modulation von Es nach As

Kadenz von As dur

Ces und Fes, Untertasten.

In der 67. Lektion haben wir gesehen, daß alle natürlichen Noten *erhöht* werden können. Wir werden nun finden, daß dieselben auch sämtlich *erniedrigt* werden können. In der Tat gibt es, außer den fünf *b*, die wir in dem II. Teil kennen gelernt haben und welche durch Obertasten vertreten sind, noch zwei durch *Untertasten* vertretene *b*, nämlich *Ces* (Taste von H) und *Fes* (Taste von E). Wir kennen nunmehr ebensoviele *b*, als es *natürliche* Noten gibt, nämlich die *sieben* folgenden:

Portamento- oder *getragene* Noten sind eine gewisse Art von Noten, die den Charakter des *gebundenen* und des *abgestoßenen* Spieles in sich vereinigen. Solche Noten, ähnlich den Wörtern, die man in der Rede mit gemessener Langsamkeit und besonderem Nachdruck ausspricht, um ihre Bedeutung hervorzuheben, heben sich in der Ausführung derart von einander ab, daß eine jede derselben die Dauer von etwa *drei Vierteln* ihres Wertes hat, während das letzte Viertel durch eine Pause vertreten ist.

Schreibart: *Ausführung:*

Der doppelte Verlängerungspunkt. Wenn neben einer Note zwei Punkte stehen, so hat der zweite derselben die Hälfte des Wertes des ersten; die Note ist also verlängert um: 1. die Hälfte, 2. ein Viertel, zusammen also um *drei Viertel* ihres Wertes. Ein Gleiches gilt von den *Pausen*.

Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.

Kadetten - Ausmarsch.

Alla Marcia (im Marschtempo).

Dal Segno.

83. Lektion.

Im 2. und 3. Takte des folgenden Stückes stehen die *unteren* Noten (diejenigen, welche nach unten gestrichen sind) zwar in dem Notensystem der *rechten Hand*, werden aber von der *linken Hand* gespielt. Es kann hierüber kein Zweifel obwalten; denn an dieser Stelle enthält das System der linken Hand weder Noten noch Pausen, woraus man schließen muß, daß die diesem Raum fehlenden Werte in das obere System versetzt wurden.

Più mosso (2. Teil) bedeutet: lebhafter; bei *tempo I^o* (*tempo primo*) kommt wieder die *erste Bewegung* zur Geltung.

In Stücken von *raschem* Tempo zählt man beim $\frac{6}{8}$ Takt nur *zwei* Takteile, deren jeder den Wert eines $\frac{3}{8}$ Taktes hat.

Presto (sehr rasch). Jagdlied. *più mosso*

D.C.

84. Lektion.

Die Tonleiter von H dur; Vorzeichen von E dur, vermehrt um Ais.

Vorzeichnung
von H dur.

aufwärts:

Rechte Hand: der Daumen auf H und E.

Linke Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.

Musical notation for the H major scale, showing the right and left hands with fingering numbers.

abwärts:

Rechte Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.

Linke Hand: der Daumen auf H und E.

Elemente der H dur-Tonart.

Tonalnoten.

Unter-Tonika dominante Dominante

Musical notation showing the tonal notes of H major: C, D, E, F#, G, A, B.

Leitnote.

Musical notation showing the leading note (F#) in H major.

Dreiklang

und seine 2 Umkehrungen.

Musical notation showing the triad (C-E-G) and its two inversions.

Dominanten-Septimenakkord

und seine 3 Umkehrungen.

Musical notation showing the dominant seventh chord (F#-A-C-E) and its three inversions.

Attraktive Noten

und ihre Auflösung.

Musical notation showing attractive notes and their resolution.

Modulation
von H nach E

Musical notation for modulation from H major to E major.

Kadenz von E dur

Modulation
von E nach H

Musical notation for modulation from E major to H major.

Kadenz von H dur

Graziella.

Allegro vivo (rasch und lebhaft).

Walzer.

First system of musical notation for Graziella, featuring a melody and accompaniment.

Second system of musical notation for Graziella, including dynamics like p, cresc., and f.

Third system of musical notation for Graziella, including dynamics like p, cresc., f, and mf.

Dal Segno.

85. Lektion.

Eine *Synkope* entsteht, wenn man eine auf einem *schwachen* Takteile gespielte Note bis auf den folgenden *starken* Takteil verlängert. Das *Fis* der rechten Hand, im 2. Takte des folgenden Stückes, z. B., bildet eine Synkope.

Arie aus dem Freischütz.

Andante quasi Allegretto (*quasi* bedeutet „beinahe“ oder „ungefähr“).

C. M. v. Weber.

86. Lektion.

Die Tonleiter von Des dur; Vorzeichen von As dur, vermehrt um Ges.

Vorseichnung
von Des dur.

Beim Einüben dieser Tonleiter, deren Fingersatz ein sehr leichter ist, hat man nur folgende Regel zu beobachten: auf alle *F* und alle *C*, sowohl bei der linken Hand wie bei der rechten, kommt der *Daumen*.

Elemente der Des dur-Tonart.

<p><i>Tonalnoten.</i></p> <p>Unter-Tonika dominante Dominante</p>	<p><i>Leitnote.</i></p>	<p><i>Dreiklang</i> und seine 2 Umkehrungen.</p>	<p><i>Dominanten-Septimenakkord</i> und seine 3 Umkehrungen.</p>	<p><i>Attraktive Noten</i> und ihre Auflösung.</p>
---	-------------------------	--	--	--

<p><i>Modulation</i> von Des nach As</p>	<p><i>Kadenz von As dur</i></p>	<p><i>Modulation</i> von As nach Des</p>	<p><i>Kadenz von Des dur</i></p>
--	---------------------------------	--	----------------------------------

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 85. Lektion: *La Straniera* (No 17 de l'Ecrin mélodique) par A. Schmeil.

In der 43. Lektion (II. Teil) hatten wir Gelegenheit, die 6. Stufe der C-Tonleiter (A) um einen halben Ton zu erniedrigen. Will man die 6. Stufe der Des dur-Tonleiter, die eine bereits zufolge der Schlüsselvorzeichnung erniedrigte Note ist (B), abermals um einen halben Ton erniedrigen, so setzt man das doppelte B (bb) vor dieselbe. Dieses Zeichen bedeutet dann: H, zweimal erniedrigt; und die so bezeichnete Note wird auf der Taste des natürlichen A gespielt. Das doppelte bb wird entkräftet durch das b, neben welches man ein b setzt, um anzudeuten, daß die Note nur noch einmal, nämlich der Schlüsselvorzeichnung gemäß, erniedrigt ist.

Subito bedeutet: plötzlich.

Frohe Rückkehr.

Leggieramente (leicht, elegant).

Wiederholter Fingerwechsel auf Obertasten.

Musical score for 'Frohe Rückkehr' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'p grazioso' and features a melody in the right hand with various fingerings (e.g., 1 3 2 1 2 1 5, 2 1 2 1 3 1 3) and a bass line with chords. The second system is marked 'p subito' and includes a 'ff' dynamic marking. The piece concludes with a repeat sign. The right hand part is characterized by frequent finger changes on the upper keys.

87. Lektion.

Das *Duettino* (Diminutivum von *Duetto*, *Zwiegesang*) ist ein Tonstück, in dem zwei verschiedene Melodien sich abwechselnd hören lassen, ähnlich wie im Gespräche *Frage* und *Antwort* sich ablösen.— *Marcato il basso* bedeutet: den Bass hervorheben; *marcato il canto*: die Melodie hervorheben.

Andantino con un poco di moto.

Duettino.

Musical score for 'Duettino' in 6/8 time, key of B-flat major. The score is divided into two parts. The first part is marked 'mf marc. il basso' and features a melody in the right hand and a bass line with chords. The second part is marked 'p' and 'marcato il canto', with the melody in the right hand and a bass line with chords. The piece concludes with a 'Fine.' marking and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The score includes various fingerings and dynamics throughout.

88. Lektion.

Die Tonleiter von Fis dur; Vorzeichen von H dur, vermehrt um Eis.

Vorzeichnung von Fis dur.

aufwärts:
Rechte Hand: der Daumen auf H und auf Eis.
Linke Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.

abwärts:
Rechte Hand: nach der in der 63. Lektion für die F-Tonleiter formulierten Regel.
Linke Hand: der Daumen auf Eis und auf H.

Beim Einstudieren dieser Tonleiter wird der Schüler anfangs versucht sein, an den Stellen zu stocken, wo es sich darum handelt, mit dem Daumen jeder Hand die Noten H und Eis anzuschlagen; denn bei der Auf- und Abwärtsbewegung verwechselt der Anfänger leicht diese Noten mit His und E. In diesen Fällen raten wir ihm, sich folgende Regel einzuprägen: die unmittelbar neben der Gruppe von zwei Obertasten gelegenen weißen Tasten werden nicht angeschlagen; die unmittelbar neben der Gruppe von drei Obertasten gelegenen weißen Tasten werden angeschlagen.

Elemente der Fis dur-Tonart.

Tonalnoten.
Unter-Tonika: dominante: Dominante

Leitnote.
eis

Dreiklang und seine 2 Umkehrungen.
Sextenakkord: Quartakkord: sextenakkord

Dominanten-Septimenakkord und seine 3 Umkehrungen.

Attraktive Noten und ihre Auflösung.

Modulation von Fis nach H

Kadenz von H dur

Modulation von H nach Fis

Kadenz von Fis dur

Wenn der Vorschlag an eine doppelte oder dreifache Note gebunden ist und mit einer der Hauptnoten auf gleicher Stufe steht, nennt man ihn einen *arpeggierten* oder *gebrochenen Vorschlag*. In diesem Falle darf der Finger die Vorschlagsnote nicht verlassen, sondern muß sie auf die ganze Dauer der Hauptnote *niederhalten*. Das Gleiche gilt von dem *Doppelvorschlag* (s. die 79. Lektion).

Jeder mit $\{$ bezeichnete Akkord ist ein *arpeggierter*. Seine Noten werden also *nicht gleichzeitig*, sondern, mit der untersten anfangend, *nacheinander* gespielt. Sie müssen rasch nacheinander erklingen und dem Zeitwerte des Akkordes gemäß *niedergehalten* werden.

Verschiedene Schreibart, gleiche Ausführung.



Die mit dem *Pizzikato-Punkt* ▽ bezeichneten Noten werden *noch kürzer* abgestoßen als die mit dem *Stakkato-Punkt* (s. 19. Lektion, I.) bezeichneten.

Poco a poco bedeutet: *nach und nach*.

Allegretto.

Fischerlied.

89. Lektion.

Die Tonleiter von *Ges dur*; Vorzeichen von *Des dur*, vermehrt um *Ces*.

Vorzeichnung von *Ges dur*.

Musical notation for the scale of *Ges dur* in the key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The scale is written in a grand staff with treble and bass clefs. Fingering numbers are indicated above and below the notes. The notes are: G2 (4), A2 (1), B2 (3), C3 (1), D3 (2), E3 (1), F3 (3), G3 (1), A3 (2), B3 (3), C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (1), G4 (2), A4 (3), B4 (1), C5 (1).

Es wird dem Schüler nicht entgehen, daß die Tonleitern von *Fis* und *Ges* die gleichen Tasten haben und also sowohl hinsichtlich des Klanges wie des Fingersatzes *eine und dieselbe Tonleiter sind*. Es ist in der Tat ganz natürlich, daß die *Identität*, die nach der 45. Lektion zwischen den Noten *Fis* und *Ges* besteht, sich auf die *Tonleitern* dieser beiden Noten, sowie auf die aus denselben sich ergebenden *Tonarten* erstreckt.

Elemente der *Ges dur*-Tonart.

<p><i>Tonalnoten.</i> Tonika Unter- dominante Dominante</p>	<p><i>Leitnote</i></p>	<p><i>Dreiklang</i> und seine 2 Umkehrungen.</p>	<p><i>Dominanten-Septimenakkord</i> und seine 3 Umkehrungen.</p>	<p><i>Attraktive Noten</i> und ihre Auflösung.</p>			
<p><i>Modulation</i> von <i>Ges</i> nach <i>Des</i></p>		<p><i>Kadenz von Des dur</i></p>		<p><i>Modulation</i> von <i>Des</i> nach <i>Ges</i></p>		<p><i>Kadenz von Ges dur.</i></p>	

Gute Nachricht.

Allegro con brio (*lebhaft und kräftig*; das Wort *brioso* hat eine ähnliche Bedeutung).

Musical score for the piece "Gute Nachricht" in 2/4 time, key of Ges dur. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a *Fine.* marking.

In der 89. Lektion haben wir die Gleichheit der Tonleitern von *Fis* und *Ges* dargelegt. Da nun die Tonleiter die Basis der Tonart ist, so kommt es ganz auf dasselbe heraus, ob ein Stück in *Ges* oder in *Fis* geschrieben ist. Ein praktisches Beispiel hiervon finden wir in den beiden nachstehenden Kadenzen, von denen die erste in *Ges*, die andere in *Fis* geschrieben ist, welche jedoch beide auf den gleichen Tasten gespielt werden, den gleichen Fingersatz haben und den gleichen Eindruck auf das Ohr machen.

Moderato.

Moderato.

Die *Transposition* ist die Versetzung eines Stückes aus seiner Tonart in eine andre. In vorstehendem Beispiele haben wir die erste Kadenz von *Ges* in *Fis* versetzt oder *transponiert*.

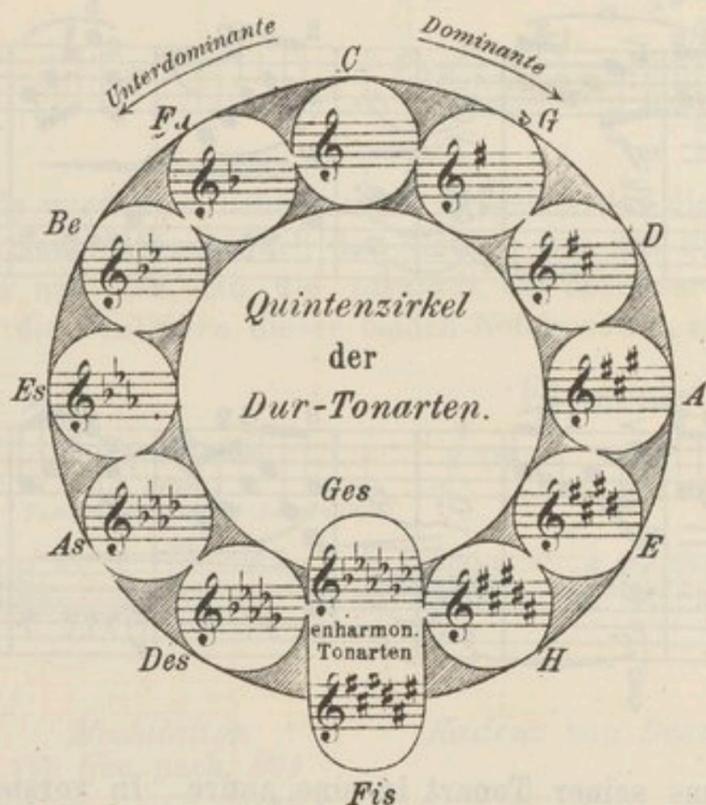
Zwei Noten, die trotz der *Verschiedenheit ihres Namens ein und dieselbe Taste haben*, heißen *homophone* oder *enharmonische* Noten. Diese Benennung bezieht sich auch auf Tonleitern, Tonarten und Akkorde, zwischen denen dasselbe Verhältnis besteht. Man verfährt *vermittels der Enharmonie*, wenn man Noten, Tonleitern, Akkorde und dgl. durch ihre Homophone ersetzt. Wir werden in der Folge den praktischen Gebrauch, den man von der Enharmonie macht, und die Vorteile, die sie bei der Modulation in entfernte Tonarten bietet, kennen lernen.

Das folgende Stück ist nichts anderes, als das aus *Ges* in die enharmonische Tonart (*Fis*) transponierte Stück der 89. Lektion.

Allegro con brio. 5

*) *Erweiterungsstücke* vom Stärkegrad der 90. Lektion: *Le Repos du Pâtre* (Nº 15 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.
 " " " " " " " *Sixième Sonatine* de A. Schmoll.
 " " " " " " " *La Chasse du Jeune Henri* (Nº 18 de *l'Ecrin mélodique*) par A. Schmoll.

Schlußbemerkung zum dritten Teil.



Umstehender Kreis zeigt uns die Ordnung, in welcher die Tonarten und ihre Schlüsselvorzeichnungen aufeinanderfolgen. Da dieses Aufeinanderfolgen stets der oberen oder unteren Quinte nach geschieht, so heißt dieser Kreis der *Quintenzirkel*. Derselbe gibt außerdem Aufschluß über die *Dominante* und *Unterdominante* jeder Tonart, sowie über deren *Nachbar-* und *entfernte Tonarten*. Im III. Teile dieser Methode haben wir den Quintenzirkel derart durchlaufen, daß wir von *G* (1#) nach *F* (1b), dann von *D* (2#) nach *B* (2b) u. s. w., also *abwechselnd* nach der *Dominante* und der *Unterdominante* fortschritten. Auf diese Weise wurden wir nach und nach vertraut mit den 10 Tonarten, welche die rechte und die linke Hälfte des Kreises bilden, und kamen so schließlich an die beiden *enharmonischen* Tonarten (*Fis* und *Ges*), deren eine 6 Kreuze, und deren andre 6 b zu Vorzeichen hat. Wir haben ferner gelernt, wie man aus einer beliebigen Tonart in ihre Nachbarart *moduliert*, und wie man die Kadenz einer jeden bildet.

Vor dem Schluß des III. Teils sei hier ein zwar bloß empirisches, aber gewissen Schülern zu empfehlendes Mittel angegeben, *augenblicklich die Tonart eines Stückes zu erkennen*. Wenn die Vorzeichnung aus *Kreuzen* besteht, so ist das *letzte* das der *Leitnote* (Septime) der Tonart, und die *nächstfolgende* Stufe ist die der *Tonika*. Hat das Stück eine *b-Vorzeichnung*, so ist das *vorletzte* b das der *Tonika*. Wenn man diese Regel auf obigen Quintenzirkel anwendet, erkennt man den Vorteil, den sie Schülern von schwachem Gedächtnis bietet. Es sei jedoch bemerkt, daß sie nur auf die *Dur-Tonarten* anwendbar ist.

Ehe der Schüler zum IV. Teile schreitet, wird er wohl tun, sämtliche Stücke des III. Teiles noch einmal gründlich zu wiederholen. Dies wird wesentlich dazu beitragen, daß sich alles bisher Erlernte fest seinem Gedächtnis einprägt.

Im IV. Teile werden wir von den *12 Moll-Tonarten*, von ihren Tonleitern und Elementen, sowie von den zwischen ihnen und den *Dur-Tonarten* bestehenden Beziehungen Kenntnis erhalten. So wird das Gebäude der musikalischen Kunst allmählich seiner Vollendung näher kommen und dem Schüler immer neue und immer interessantere Schönheiten erschließen.

N.B. Gleichzeitig mit dem IV. Teile der Methode kann der Schüler mit Vorteil die erste Serie unsres Werkes „*Gammes et Arpèges*“ in Angriff nehmen.

Fingerübungen

in den gebräuchlichsten Dur-Tonarten.

G dur. *Kadenz.* *F dur.* *Kadenz.*

57. 58.

D dur. *Kadenz.* *B \flat dur.* *Kadenz.*

59. 60.

A dur. *Kadenz.* *E \flat dur.* *Kadenz.*

61. 62.

E dur. *Kadenz.* *A \flat dur.* *Kadenz.*

63. 64.

65. 66. 67. 68.

Zuerst die ganzen Noten anschlagen und halten; dann, immer diese Noten festhaltend, 20 bis 30 mal nacheinander die Viertelnoten anschlagen.

69. 70. 71. 72. 73.

Fingerübungen zum Durchlaufen der ganzen Klaviatur, mit Hilfe des wiederholten Beisetzens der Finger.

Diese in Sexten geschriebenen Übungen kann der Schüler auch in *Oktaven* und in *Dezimen* spielen (*Dezimen* sind Intervalle von 10 Stufen).

Gebundene Terzen.

In abgestoßenen Sexten.

In Kontratempo-Bewegung.

Hierauf spiele man die beiden letzten Übungen, aber nicht mit der linken, sondern mit der rechten Hand anfangend, nach dem Beispiele der Seite 71.

V I E R T E R T E I L .

Einleitung.

Es ist jedem bekannt, daß in einem Gemälde *helle* Farben gewöhnlich einen freundlichen, dunkle einen *düsteren* Eindruck machen. In ähnlicher Weise hängt der muntere oder traurige Charakter einer musikalischen Komposition vorzugsweise von dem *Tongeschlechte* (dem *Modus*) ab, welches darin vertreten ist. Die Musik ist in der Tat wie die Malerei, nichts anderes als die künstlerische Wiedergabe unserer seelischen Empfindungen. Bald erfreut sie uns mit lieblichen Melodien, bald versenkt sie uns in traurige, melancholische Träumereien. Im ersteren Falle schöpft der Komponist seine Inspiration aus dem *Dur-Modus*, im andern Falle aus dem *Moll-Modus*.

Ehe wir uns mit den unterscheidenden Merkmalen der beiden Tongeschlechter beschäftigen, haben wir die *Intervalle* unter ihren verschiedenen Formen ins Auge zu fassen.

Große, kleine, reine Intervalle; ihre Umkehrung.

Durch Umkehrung eines Intervalles erhält man sein *Gegenintervall*.

Umkehrungen: *kleine* *reine* *kleine* *große* *reine* *große*

Septime Sexte Quinte Quarte Terz Sekunde

Intervalle: *große* *reine* *große* *kleine* *reine* *kleine*

Sekunde Terz Quarte Quinte Sexte Septime

Aus vorstehenden Beispielen ergibt sich Folgendes:

Die <i>große Sekunde</i> bildet <i>einen Ton</i> ;	ihre <i>Umkehrung</i> ergibt eine <i>kleine Septime</i> , Gegenintervall der großen Sekunde;
„ <i>kleine</i> „ „ <i>einen halben Ton</i> ;	„ „ „ „ <i>große</i> „ „ „ <i>kleinen</i> „ ;
„ <i>große Terz</i> „ <i>zwei Töne</i> ;	„ „ „ „ <i>kleine Sexte</i> , „ „ <i>großen Terz</i> ,
„ <i>kleine</i> „ „ <i>einen und einen halben Ton</i> ;	„ „ „ „ <i>große</i> „ „ „ <i>kleinen</i> „ ;
„ <i>reine Quarte</i> „ <i>zwei und einen halben Ton</i> ;	„ „ „ „ <i>reine Quinte</i> , „ „ <i>reinen Quarte</i> .

Das einfachste Mittel, die Größe eines den Umfang einer Quarte überschreitenden Intervalles zu finden, ist, letzteres *umzukehren*; das *Gegenintervall* der gefundenen Umkehrung ergibt dann die gesuchte Größe.

Übermäßige, verminderte Intervalle; ihre Umkehrung.

Man verwandelt ein großes oder ein reines Intervall in ein *übermäßiges*, wenn man seine obere Note um einen halben Ton *erhöht*; man *vermindert* ein kleines oder reines Intervall, wenn man seine obere Note um einen halben Ton *erniedrigt*. Die *Umkehrungen* der *übermäßigen* Intervalle ergeben *verminderte* und umgekehrt.

Zusammenstellung der verschiedenen Intervalle und ihre Umkehrungen.

Umkehrungen: *Septimen* *Sexten* *Quinten* *Quarten* *Terzen* *Sekunden*

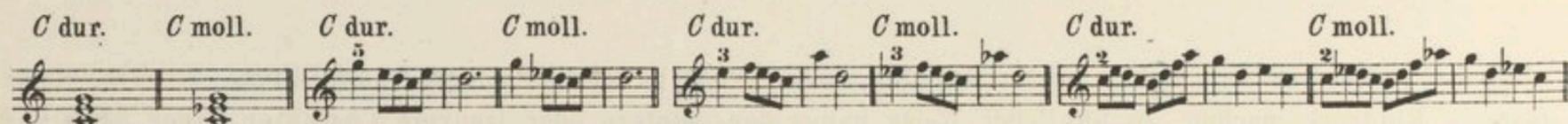
kleine große vermind. kleine große überm. reine vermind. reine vermind. kleine große vermind. kleine große überm.

Intervalle: *große kleine überm. große kleine vermind. reine überm. reine überm. große kleine überm. große kleine vermind.*

Sekunden Terzen Quartan Quinten Sexten Septimen

Ursprung und Bildung der Moll-Tonleiter.

Wie der Dur-Modus, hat der Moll-Modus *zwölf Tonleitern*, und somit *zwölf Tonarten*; denn auf jeder der 12 in einer Oktave enthaltenen Noten kann man nicht nur eine *Dur-*, sondern auch eine *Moll-Tonleiter* bilden. Um den eigentümlichen Charakter jedes der beiden Tongeschlechter hervorzuheben, geben wir hier folgende Beispiele:



Der klagende, traurige Charakter der in *C moll* geschriebenen Beispiele ist hauptsächlich der Erniedrigung des *E* (3. Stufe der *C*-Tonleiter) zuzuschreiben. Wie man sieht, bildet in der Moll-Tonleiter die 3. Stufe eine kleine Terz mit der Tonika; dies ist eines der wesentlichen Merkmale des Moll-Modus.

Vor der Hand haben wir uns jedoch nicht mit der Moll-Tonleiter von *C* zu beschäftigen, sondern mit derjenigen, welche *keine Schlüsselvorzeichnung* (Tonalzeichen) hat, und deren Noten sämtlich der *C dur*-Tonleiter entnommen sind. Diese ist die *Moll-Tonleiter von A*.



Vorstehende Noten sind die *Elemente* der *A moll*-Tonleiter, aber *nicht diese selbst*. Es ist nämlich stehende Regel, daß in jeder *aufsteigenden* Tonleiter die 7. Stufe, als *Leitnote*, einen halben Ton mit Tonika bildet. Das *G* muß sonach *um 1/2 Ton erhöht* werden. Wir vollziehen diese (im Grunde nur akzidentelle) Erhöhung in nebenstehender Tonleiter.

Obige Notenreihe ist die Moll-Tonleiter *in ihrer reinsten Form*. Weil jedoch die vermehrte Sekunde (*F-Gis*) etwas hart für das Ohr und schwierig für die Stimme ist, hat man dieses Intervall in der modernen Musik dadurch beseitigt, daß man auch die 6. Stufe um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht.

In der Abwärtsbewegung, bei welcher das Bedürfnis der Leitnote sich weniger fühlbar macht, stellt man das Intervallenverhältnis der ersten Reihe wieder her. *)

Die A moll-Tonleiter.

(Fingersatz wie bei der *C dur*-Tonleiter.)



Zwei Tonarten, die zwar *dieselbe Schlüsselvorzeichnung* haben, aber *nicht demselben Tongeschlechte* angehören, wie z. B. *C dur* und *A moll*, heißen *parallele* Tonarten. Die 6. Stufe jeder *Dur-Tonleiter* ist die *Tonika der Parallel-Tonleiter*.

Zwei Tonarten, welche zwar *dieselbe Tonika* haben, aber *nicht demselben Tongeschlechte* angehören, wie z. B. *A dur* und *A moll*, heißen *synonyme* Tonarten.

Aus dem *Quintenzirkel der Dur- und Moll-Tonarten* (S. 110 dieses Teils) ist ersichtlich, daß die *Parallel-Tonarten Nachbar-*, die *synonymen* dagegen *entfernte* Tonarten sind.

*) In unserem Werke *Gammes et Arpeges* (Op. 60) findet man alle Tonleitern des Moll-Modus *unter ihren beiden Formen*.

Die Akkorde des Moll-Modus.

A moll - Tonart.

Moll - Dreiklang.

1., 3. und 5. Stufe der Tonleiter.

2 übereinanderliegende Terzen, auf der Tonika.

Sextenakkord.

Quartsextenakkord.

Dieser Akkord unterscheidet sich nur durch eine Note von dem Dur-Dreiklang (s. die Elemente von A dur, III. Teil, S. 67).

Dominanten - Septimenakkord.

5., 7., 2. und 4. Stufe der Tonleiter.

3 übereinanderliegende Terzen, auf der Dominante.

Dieser Akkord ist identisch mit dem Dominanten-Septimenakkord der synonymen Tonart A dur (s. die Elemente von A dur, III. Teil, S. 67).

Der verminderte Dreiklang.

2., 4. und 6. Stufe der Tonleiter.

2 übereinanderliegende kleine Terzen auf der 2. Tonleiterstufe.

Sextenakkord.

Quartsextenakkord.

Dieser im Moll-Modus auf die 2. Tonstufe gesetzte Dreiklang existiert auch im Dur-Modus, wo er die Leitnote zum Grundton hat.

Der Septimenakkord der zweiten Stufe.

2., 4., 6. und 1. Stufe der Tonleiter.

3 übereinanderliegende Terzen, auf der 2. Stufe.

Dieser Akkord ist identisch mit demjenigen, welchen wir in der Parallel-Tonart (C dur) Septimenakkord der Leitnote genannt haben (s. II. Teil, S. 47).

Der verminderte Septimenakkord.

7., 2., 4. und 6. Stufe der Tonleiter.

3 übereinanderliegende kleine Terzen, auf der Leitnote.

Dieser Akkord ist nichts anderes als der Septimenakkord der Leitnote des Moll-Modus (der des Dur-Modus wurde im II. Teil, S. 47 besprochen).

Alles was in den theoretischen Lektionen des II. Teiles (46., 47., 57. und 58. Lektion) hinsichtlich der Dur-Tonarten gesagt wurde, gilt auch für die Tonarten des Moll-Modus.

Der Dominanten-Septimenakkord, der in zwei synonymen Tonarten mit denselben Noten gebildet wird, kann sowohl in den Moll- wie in den Dur-Dreiklang aufgelöst werden. Die Auflösung vollzieht sich in beiden Fällen auf gleiche Weise, nämlich von der vierten Stufe auf die dritte, und von der Leitnote auf die Tonika.

Die Elemente zweier synonymen Tonarten sind dieselben, nur daß die Schlüsselvorzeichnung jeder Tonart und die aksidenteile Erhöhung der 7. Stufe der Moll-Tonart dabei in Betracht kommt. Folgendes Beispiel zeigt uns die Elemente der Amoll-Tonart, die man mit denen von A dur (III. Teil, S. 67) vergleichen möge.

92. Lektion.

Aus dem, was wir über die *Parallel-Tonarten* gesagt haben, geht hervor, daß ein Musikstück, das *keine* Schlüsselvorzeichnung hat, entweder in *C* dur oder in *A* moll geschrieben ist. Um festzustellen, *welcher* dieser beiden Tonarten es angehört, muß man die Akkorde der *ersten* und der *letzten* Takte hinsichtlich der Tonalität untersuchen. — Ein anderes Mittel, über diesen Punkt Aufschluß zu erhalten, besteht darin, daß man in den ersten Takten nachsieht, ob die 5. Stufe der betreffenden Dur-Tonart *erhöht* ist oder nicht. Ist sie erhöht, so ist sie zweifellos die *Leitnote der Moll-Tonart*, woraus folgt, daß das Stück in dieser Tonart geschrieben ist. Ist sie *nicht* erhöht, so gehört es dem *Dur-Modus* an. Es sei jedoch bemerkt, daß dieses letztere Mittel nicht unfehlbar ist.

Das folgende Stück ist in *A* moll; denn im ersten und im letzten Takte finden wir den *A* moll-Dreiklang.

Juanita,

Spanischer Walzer.

Vivace.

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (p, mf, f, cresc., dimin.). There are also markings for dissonance ('diss.') and a 'Fine' marking at the end of the second system.

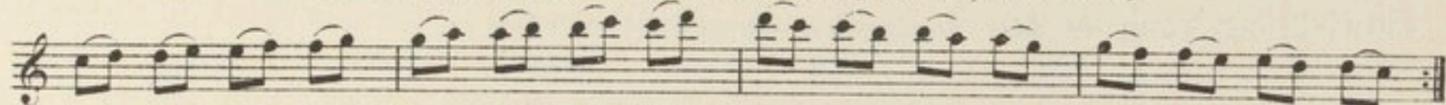
Durch die einigen Stellen dieses Stückes beigefügte Bezeichnung *diss.* haben wir die *Dissonanz* (d. h. den Mißklang), die durch das gleichzeitige Ertönen zweier eine kleine Sekunde bildenden Noten entsteht, andeuten wollen. Solche Dissonanzen, so unangenehm oder störend der Eindruck sein mag, den sie auf ungeübte Ohren machen, finden sich häufig in der Musik und sind stets von gutem Effekt, wenn sie sich gut *auflösen*.

93. Lektion.

Gruppen von je zwei gebundenen Noten,
deren zweite, als erste der folgenden Gruppe, sich wiederholt.

Der Schüler mache die folgende Übung zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand, und zuletzt mit beiden Händen. Die erste Note jeder Gruppe verstärkt, die zweite kurz anschlagen (s. I., 26. Lektion).

Schreibart:



Fingersatz für die rechte Hand.

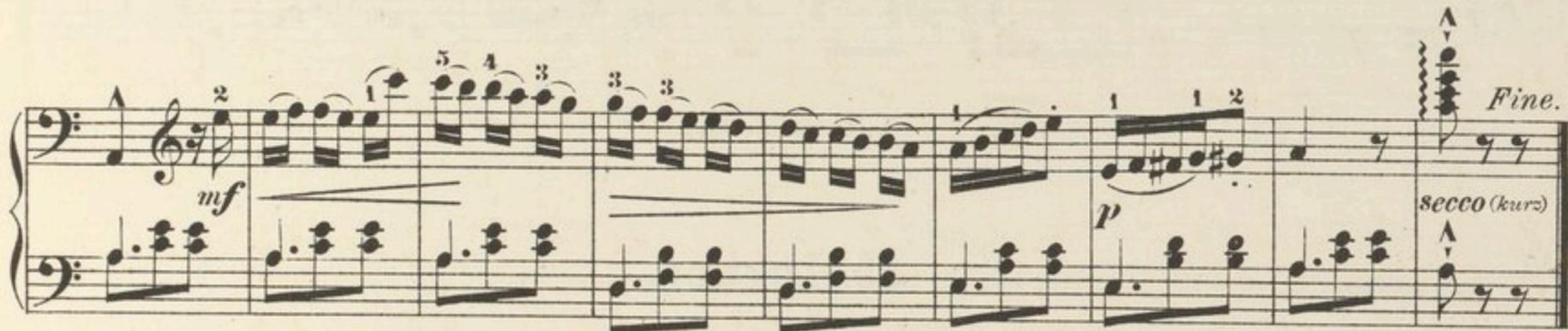
Ausführung:

Fingersatz für die linke Hand.



Unruhe.

Con agitazione (ängstlich, bewegt).



94. Lektion.

Kadenzen des Moll-Modus.

Die erste der folgenden Kadenzen beruht einzig und allein auf den *Tonalnoten*. In der zweiten finden sich einige *Zwischenakkorde* (s. 120. Lektion, S. 113) eingeflochten; die dritte, wegen ihrer mehr melodischen Entwicklung, kann zu den *Vorspielen* gerechnet werden.

95. Lektion.

Wenn man die *A moll*, d. h. die *Muster-Tonleiter* des *Moll-Modus*, so wie wir sie S. 86 notiert haben, näher ins Auge faßt, so wird man finden, daß sich folgende Regel auf sie anwenden läßt: In *Aufwärtsbewegung* spielt sie sich wie die der synonymen Tonart (*A dur*), bloß daß die 3. Stufe mit der Tonika nicht mehr eine große, sondern eine *kleine Terz* bildet; in *Abwärtsbewegung* spielt sie sich der *Schlüsselbezeichnung* gemäß.

Diese Regel gilt für *alle* Moll-Tonleitern.

Die Dur-Tonart, die ein *Kreuz* als Vorzeichen hat, ist die von *G*. Ihre *Parallel-Tonleiter* ist die von *E moll*; denn *E* ist die 6. Stufe der *G dur*-Tonleiter.

Die E moll - Tonleiter.

(Fingersatz wie bei der *C dur*-Tonleiter).

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 95. Lektion: *L'Elisire d'Amore* (Nº 19 de l'Écrin mélodique) par A. Schmall.

Aus dem *Quintenzirkel der Dur- und Moll-Tonarten* (S. 110) ersieht man, daß jede Tonart, außer der ihr *parallelen*, noch *vier andere Nachbar-Tonarten* hat, die sich durch nur *ein Vorzeichen* mehr oder weniger von ihr unterscheiden. Will man aus irgend einer Tonart zu ihren *fünf Nachbar-Tonarten* übergehen, so genügt es den *Dominanten-Septimenakkord* jeder neuen Tonart kunstgerecht und so natürlich wie möglich *herbeizuführen* und *aufzulösen*. Da man vom Schüler nicht verlangen kann, daß er diese Operation ohne fremde Hilfe mache, so werden wir, so oft wir zu einer neuen Moll-Tonart schreiten, durch einen *Modulations-Zyklus* zeigen, auf welche Weise man, von dieser Tonart ausgehend, *alle Nachbar-Tonarten durchlaufen* und dann wieder zur *ersten* Tonart zurückkehren kann. Diese Modulationsbeispiele und diejenigen, die wir im III. Teile bei jeder neuen Dur-Tonart verzeichnet haben, werden den Schüler in den Stand setzen, so oft es ihm beliebt, aus einer Tonart in irgendwelche ihrer Nachbar-Tonarten zu modulieren.

Modulations - Zyklus zwischen E moll und den Nachbar-Tonarten.

Kadenz.

Von *E moll* nach *G dur*, nach *E moll*, nach *D dur*, nach *E moll*, nach *C dur*, nach *E moll*, nach *A moll*, nach *E moll*.

Beim Überschreiten von *C dur* nach *E moll* haben wir einen *Vorhalt* (Verzögerung einer Note) eingeschoben, um eine *Quintenfolge* zu vermeiden. Eine solche hätte sich in der Tat zwischen den beiden äußeren Stimmen eingeschlichen, wenn der *Dominanten-Septimenakkord* von *E* ohne Weiteres auf den *C dur-Dreiklang* gefolgt wäre. Der Aufmerksamkeit des Schülers wird es nicht entgehen, daß der Akkord, auf welchen dieser Vorhalt folgt (*C - A - E - Fis*) kein anderer ist als die *2. Umkehrung* des *Septimenakkords* der *2. Stufe* von *E moll* (in weiter Harmonie).

96. Lektion. Des Kriegers Erwachen.

Anmerkung. Bei $\frac{4}{4}$ taktigen Stücken von *raschem Tempo* wird das Taktzeichen häufig so geschrieben: \mathcal{C} . In diesem Falle zählt man nicht 4, sondern 2 Takteile, deren jeder den Wert einer *halben Note* hat. Diese Takteinteilung, die man mit *Alla breve* bezeichnet, ist im Grunde nichts anderes als der *Zweihalbe Takt* ($\frac{2}{2}$), unter letzterer Benennung jedoch nicht üblich.

Allegro energico (*rasch und energisch*).

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 96. Lektion: *Le Départ des Conscrits* (N^o 16 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall.

97. Lektion.

Der Schleifer ist eine Gruppe von zwei oder drei kleinen Noten, die in *aufsteigender Stufenfolge*, wie dies an verschiedenen Stellen des folgenden Stückes geschieht, der Hauptnote entgegenseilen. Der Schleifer wird also kurz vor der Hauptnote gespielt und hat *keinen Taktwert*.

Farandola.

Vivace.

98. Lektion.

Sehen wir nun, welche *Moll-Tonart ein b* zur Schlüsselvorzeichnung hat. Die in dieser Weise bezeichnete *Dur-Tonart* ist, wie wir wissen, die von *F*. Die 6. Stufe dieser letzteren, *D*, ist also die *Tonika* der gesuchten *Moll-Tonart*.

Die D moll-Tonleiter.

(Fingersatz wie bei der D dur Tonleiter.)

Modulations-Zyklus zwischen D moll und den Nachbar-Tonarten.

Von *D moll* nach *F dur*, nach *D moll*, nach *B dur*, nach *D moll*, nach *C dur*, nach *D moll*, nach *A moll*, nach *D moll*.

Kadenz.

Querstand oder Querbeziehung. Wenn in dem *letzten* von zwei aufeinanderfolgenden Akkorden eine Note, die in *anderer Stimmlage* bereits im *ersten* Akkorde figurirt erhöht oder erniedrigt wird, entsteht ein Fehler, den man *Querstand* nennt. Man kann denselben dadurch verhüten, daß man die betreffenden Noten in beiden Akkorden *auf derselben Stufe* läßt. Hier folgen zwei Beispiele des Querstandes, nebst ihrer Berichtigung.

Unter gewissen Bedingungen ist der Querstand *zulässig*. Wir können hier nicht näher auf diese besonderen Fälle eingehen, weil dies uns weiter führen würde, als es der Plan dieses Werkes zuläßt.

99. Lektion.

Das musikalische Phrasieren. Die musikalische Komposition, ähnlich wie die gesprochene Rede, besteht aus Sätzen oder *Phrasen*, die sich als solche deutlich von einander unterscheiden; denn in der Musik bilden mehrere Takte einen *Satz*, und mehrere Sätze eine *Periode*.

Die musikalische Phrase muß richtig *eingeteilt* sein, d. h. 2, 4, 6, 8, 12 oder 16 Takte enthalten; sie muß außerdem mit den vorhergehenden und nachfolgenden Sätzen in *streng rhythmischem Gleichgewichte* stehen. Die dem Klavierspieler unentbehrliche Kunst des *Phrasierens* besteht darin, die zwischen den Phrasen einer musikalischen Komposition herrschende Eigenart des Rhythmus und des Ausdrucks — mit andern Worten, den *Stil* — möglichst deutlich hervortreten zu lassen.

Zur besseren Unterscheidung der das folgende Stück bildenden Phrasen, haben wir dieselben durch die im geschriebenen Vortrage üblichen Interpunktionszeichen (, ; und .) kenntlich gemacht. — Es wird für den Schüler eine gute Übung sein, auch die vorhergehenden, sowie die nachfolgenden Stücke unter demselben Gesichtspunkte ins Auge zu fassen.

Stilles Leid.

100. Lektion.

Melancholie.

Andantino.

101. Lektion.

Die H moll-Tonleiter (2 #; Parallel-Tonleiter: D dur).
(Fingersatz wie bei der H dur-Tonleiter).

Modulations-Zyklus zwischen H moll und den Nachbar-Tonarten.

Von H moll nach D dur, nach H moll, nach A dur, nach H moll, nach G dur, nach H moll, nach E moll, nach H moll. *Kadenz.*

Der *Pralltriller* (w) besteht aus zwei kleinen Verzierungsnoten, von denen die erste auf der Stufe der Hauptnote, die zweite eine Stufe höher steht. Er unterscheidet sich dadurch von dem Doppelvorschlag, daß er, statt vor der Hauptnote gespielt zu werden, einen wesentlichen Teil derselben ausmacht, indem er seinen Wert von dem ihrigen entlehnt. Die erste Note des Pralltrillers ist immer akzentuiert.

Schreibart.

Ausführung.

Zulässige Ausführung
(bei raschem Tempo).

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 100. Lektion: *Roméo et Juliette* (Nº 20 de l'Ecrin mélodique) par A. Scholl. S. 1342

Allegro animato.

Musical score for 'Ungarische Polka' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *p*, *mf*, and *p*, and ends with *Fine.* The second system includes dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *cresc.*, *ff*, and *sfz*, ending with *kurz* and *D.C.* Fingerings and articulation marks are present throughout.

102. Lektion.

Die Balsamine.

Andante amabile (langsam, gefällig).

Musical score for 'Die Balsamine' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with *p*. The second system includes *mf*, *Fine.*, and *p*, with a *Synkope* marking. The third system includes *cresc.*, *Synkope*, *mf*, *dimin.*, and *D.C.*, ending with an asterisk (*). Fingerings and articulation marks are present throughout.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 102. Lektion: *Pensée printanière* (No 17 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll. S. 1848

Die G moll-Tonleiter (2 b; Parallel-Tonleiter: B dur).

(Fingersatz wie bei der G dur-Tonleiter.)

Musical notation for the G minor scale, showing both ascending and descending lines with fingering numbers.

Modulations-Zyklus zwischen G moll und den Nachbar-Tonarten.

Von G moll nach B dur, nach G moll, nach Es dur, nach G moll, nach F dur, nach G moll, nach D moll, nach G moll. *Kadenz.*

Musical notation for a modulation cycle between G minor and its neighboring keys: B major, E-flat major, F major, and D minor.

Die Schlittschuhläufer.

In folgendem Stücke sind beide Formen der abwärtsgehenden Moll-Tonleiter vertreten. Im Allgemeinen kann als Regel gelten, daß man in allen Fällen, wo der Dominanten-Septimenakkord die Begleitung bildet, am besten tut, die große Septime (die Leitnote) zu gebrauchen, während in allen andern Fällen der Gebrauch der kleinen Septime vorzuziehen ist (s. die Einleitung zu unserem Werke *Gammes et Arpèges*, Op. 60).

Allegro risoluto.

Musical score for 'Die Schlittschuhläufer', featuring descending minor scales in both hands with various dynamics and articulations.

Es ist eine allgemeine Regel, daß jedes Musikstück in der Tonart *endige*, in der es *begonnen* hat. Wie alle Regeln, so hat auch diese ihre Ausnahmen. Es ist nämlich zulässig, daß man ein Musikstück, statt in der anfänglichen, in der *Parallel-*, oder auch wohl in der *synonymen Tonart* beschließt, besonders wenn die eine oder die andere dieser Tonarten in dem Stücke vorgeherrscht hat.

Fischerlied.

Moderato.

The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Moderato' and includes dynamics *p*, *mf*, and *f*. The second system ends with a 'Fine' marking and a *mf* dynamic. The third system concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

105. Lektion.

Die Fis moll-Tonleiter (3 #; Parallel-Tonleiter: A dur).

aufwärts:
Rechte Hand: der Daumen auf A und auf Fis.
Linke Hand: Fingersatz wie bei der Fis dur-Tonleiter.

The notation shows the ascending and descending scales for Fis minor. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The ascending scale starts with the thumb on A and the index finger on Fis. The descending scale uses the same fingering pattern in reverse.

abwärts:
Rechte Hand: a. im Umfang von einer Oktave: der 3. Finger auf Cis u. auf Gis. b. im Umfang von mehreren Oktaven: der 3. Finger auf Cis, der 4. auf Gis.
Linke Hand: Fingersatz wie bei der Fis dur-Tonleiter.

Hinsichtlich des Fingersatzes ist diese Tonleiter schwieriger als alle bisher erlernten, besonders wenn sie im Umfange von *mehreren Oktaven* gespielt wird; denn in diesem Falle hat die rechte Hand beim *Abwärtsgehen* nicht denselben Fingersatz wie in der *Aufwärtsbewegung*. Beim Einüben wird man ihr also eine ganz besondere Aufmerksamkeit widmen müssen.

Modulations-Zyklus zwischen Fis moll und den Nachbar-Tonarten.

Von Fis moll nach A dur, nach Fis moll, nach E dur, nach Fis moll, nach D dur, nach Fis moll, nach H moll, nach Fis moll. *Kadenz.*

The notation shows a sequence of chords and melodic lines for the modulation cycle: Fis moll → A dur → Fis moll → E dur → Fis moll → D dur → Fis moll → H moll → Fis moll.

Ein Tonsatz, bei dem beide Hände in der Entfernung von einer oder mehreren Oktaven dieselben Noten spielen, wie dies bei dem folgenden Stücke in den 4 ersten Takten des 2. Teils geschieht, ist im *Einklang* (lateinisch: *Unisonus*) geschrieben. Solche Sätze werden fast immer mit Kraft und Energie gespielt.

Die 4 Takte, welche auf die Eingangspassage folgen, sind in A dur; der darin auftretende Akkord *Cis-E-A* (erste Umkehrung des Dreiklangs von A dur) kennzeichnet hinlänglich diese Tonart. Die 4 folgenden Takte scheinen auf den ersten Blick nur die Wiederholung der 4 vorhergehenden zu sein. Eine nähere Prüfung derselben zeigt jedoch, daß dies nicht der Fall ist; denn schon im 10. Takte findet sich der Akkord *Cis-Fis-A* (2. Umkehrung des Fis moll-Dreiklangs). Wie man sieht, hat es genügt, eine *einsige* Note zu ändern – nämlich *Fis* statt *A* zu setzen – um die Tonart zu wechseln: ein Fall, der ziemlich häufig vorkommt.

Musical score for 'Die kleine Schächerin' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *p* and *mf*, and ends with a *Fine.* marking. The second system includes dynamics *ff marc.*, *p dolce*, and *dim. e rall.*, and ends with a *D.C.* marking. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

106. Lektion.

Der Anfang des folgenden Stückes ist in *Fis* moll. In der zweiten Hälfte des 6. Taktes sehen wir im Akkord *D-Fis-A-H* (1. Umkehrung des Septimenakkords der 2. Stufe von *A* dur) die *A* dur-Tonart auftreten. Einige Takte weiter wiederholt sich das anfängliche Motiv, nimmt jedoch diesmal eine andere Wendung als das erste Mal; denn im 14. Takte finden wir den Akkord *D-Fis-Gis-H* (2. Umkehrung des Septimenakkords der 2. Stufe von *Fis* moll). Dieser Akkord weicht nur um *eine einzige* Note von dem ersteren ab; aber diese leichte Abänderung (*Gis* statt *A*) hat genügt, um die Tonart von *Fis* moll, in welcher das Stück endigt, zu kennzeichnen.

Das in Einklang gesetzte *Cis* des 8. Taktes dieses Stückes vertritt hier, als *Grundton*, die Stelle des Dominanten-Septimenakkordes (*Cis-Eis-Gis-H*), der nach *Fis* moll leitet.

Andantino.

Träumerei.

Musical score for 'Träumerei' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes a *p* dynamic. The second system includes dynamics *f* and *p*. The third system includes dynamics *mf* and *f*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*) Erheiterungsstücke vom Stärkegrad der 105. Lektion: *Septième Sonatine* de A. Schmall.

" " " " " " " *Richard Cœur de Lion (N°21 de l'Écrin mélodique)* par A. Schmall.

Die C moll-Tonleiter (3 b; Parallel-Tonleiter: Es dur).

(Fingersatz wie bei der C dur-Tonleiter.)

Modulations-Zyklus zwischen C moll und den Nachbar-Tonarten.

Von C moll nach Es dur, nach C moll, nach As dur, nach C moll, nach B dur, nach C moll, nach G moll, nach C moll. *Kadenz.*

Der erste Teil des folgenden Stückes besteht aus zwei der äußeren Form nach ganz ähnlichen Sätzen, nur daß der erste in C moll, der zweite in Es dur, also in der Parallel-Tonart des ersteren geschrieben ist. Im zweiten Teile sehen wir abermals die beiden Parallel-Tonleitern aufeinanderfolgen, aber in umgekehrter Ordnung.

In guter Laune.

108. Lektion.

Trauermarsch.

Lento maestoso (langsam und feierlich).

Aus dem Trauermarsch (Op.77) von A. Schmall.

109. Lektion.

Die Cis moll-Tonleiter (4 #; Parallel-Tonleiter: E dur).

aufwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der Des dur-Tonleiter; der Daumen auf E und auf His.

Linke Hand: Fingersatz wie bei der Des dur-Tonleiter; der 4. Finger auf Fis, der 3. auf Cis.

abwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der Fis moll-Tonleiter; der 3. Finger auf Gis, der 4. auf Dis.

Linke Hand: Fingersatz wie bei der Des dur-Tonleiter; nach der Tonika den Daumen untersetzen.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 108. Lektion: *Le Nid de Fauvettes* (No 18 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall.

Modulations-Zyklus zwischen Cis moll und den Nachbar-Tonarten.

Von Cis moll nach E dur, nach Cis moll, nach H dur, nach Cis moll, nach A dur, nach Cis moll, nach Fis moll, nach Cis moll. *Kadenz.*

Der Zwölfachtel-Takt $\frac{12}{8}$ Abendgesang.

Starke Takteile: 1--4--7--10--
Schwache Takteile: -2.3.-5.6.-8.9.-11.12.

Zwei $\frac{6}{8}$ Takte bilden einen $\frac{12}{8}$ Takt
Vier $\frac{3}{8}$ Takte „ „ $\frac{12}{8}$ Takt

Andante.

Es kommt in der Klaviermusik häufig vor, daß eine Hand nicht allein die Noten der *Melodie*, sondern gleichzeitig auch eine besondere Art von *Begleitungsfiguren*, die gruppenweise oder in Form von Läufen den ersteren beigesellt sind, zu spielen hat. Diese Eigentümlichkeit erfordert die in dem ersten Teile des folgenden Stückes bei der rechten Hand angewandte *doppelwertige Schreibart*, welche darin besteht, daß die Noten der Melodie nach oben, die der Begleitung nach unten gestrichen werden. Diese, jede der beiden Arten von Noten kennzeichnende Schreibweise hat den Vorteil, daß sie das Verständnis und das richtige Abspielen gewisser Musikstücke erleichtert.

Man vergesse nicht, daß die *Melodienoten hervorzuheben*, d.h. etwas stärker anzuschlagen sind als die Begleitung.

m. s., Abkürzung von *mano sinistra*, bedeutet: *linke Hand*
m. d., „ „ *mano destra*, „ *rechte Hand*

Die Undinen.

Allegro con moto.

*) Erweiterungsstück vom Stärkegrad der 110. Lektion: *Otello* (Nº 22 de l'Écrin mélodique) par A. Scholl.

Die F moll-Tonleiter (4 b, Parallel-Tonleiter: As dur).

(Fingersatz wie bei der F dur-Tonleiter.)

Modulations-Zyklus zwischen F moll und den Nachbar-Tonarten.

Kadenz.

Von F moll nach As dur, nach F moll, nach Des dur, nach F moll, nach Es dur, nach F moll, nach C moll, nach F moll.

Die Zeichen — und — beziehen sich auf einzelne Noten und gehören zur Klasse der Akzente. Die damit bezeichneten Noten sind *verstärkt* anzuschlagen und zu *halten*.

Allegro risoluto.

Ungarisches Trinklied.

112. Lektion.

Der Taktwechsel.

Meno mosso = weniger lebhaft.

Con moto.

Bittere Tränen.

Meno mosso.

113. Lektion.

Die Gis moll-Tonleiter (5 #; Parallel-Tonleiter: H dur).

aufwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der As dur-Tonleiter; der Daumen auf H und auf Eis.

Linke Hand: Fingersatz wie bei der As dur-Tonleiter; der 4. Finger auf Cis, der 3. auf Gis.

abwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der As dur-Tonleiter; Untersetzen des Daumens nach der S.59 (III. Teil) für die F dur-Tonart gegebenen Regel.

Linke Hand: Der Daumen auf E und auf H; beide Daumen schlagen ihre Noten gleichzeitig an.

Modulations-Zyklus zwischen Gis moll und den Nachbar-Tonarten.

Von Gis moll nach H dur, nach Gis moll, nach Fis dur, nach Gis moll, nach E dur, nach Gis moll, nach Cis moll, n. Gis moll.

Kadenz.

Das Veilchen.

Moderato.

p *delicato*
(zart, innig)

mf

f

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 4, 5, 1, 3, 5, 4, 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 2). Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

p

mf

This system contains measures 7 through 12. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 4, 5). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 2). Dynamics are marked as piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Fine.

mf

This system contains measures 13 through 18. The right hand has slurs and fingerings (1, 3, 4, 2). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 5, 4, 2). The system concludes with a double bar line and the word *Fine.* Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

p

This system contains measures 19 through 24. The right hand features slurs and fingerings (4, 2, 5, 3, 3, 1, 4, 2). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). Dynamics are marked as piano (*p*).

P *D.S.*

This system contains measures 25 through 30. The right hand has slurs and fingerings (4, 2, 4, 2, 5, 3, 2, 1, 4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 2, 4, 2, 5, 3, 2, 1). The system ends with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include piano (*P*) and *D.S.* (Da Capo).

114. Lektion.

Am Krankenbettchen.

Andantino.

Wiegenlied.

115. Lektion.

Die B moll - Tonleiter (5 b; Parallel - Tonleiter: Des dur).

aufwärts:

abwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der B dur - Tonleiter.

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der B dur - Tonleiter.

Linke Hand: Der 3. Finger auf Des, der 4. auf G (b).

Linke Hand: Der Daumen auf F und auf C.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 114. Lektion: Saltarelle (Nº 19 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall.

Von B moll nach Des dur, nach B moll, nach Ges dur, nach B moll, nach As dur, nach B moll, nach F moll, nach B moll. *Kadenz.*

Schneeflocken.

Mazurka.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 115 Lektion: Don Juan (Nº23 de l'Ecrin mélodique) par A. Schmall.

116. Lektion.

Geistergruß.

Allegretto un poco animato.

The musical score for 'Geistergruß' is written in 3/8 time and consists of three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a trill in the right hand. The second system includes a first ending (*1^a*) and a second ending (*2^a*) marked 'Fine'. The third system concludes with a *D.C.* (Da Capo) marking. Dynamics range from *p* to *f*, with *cresc.* (crescendo) markings. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the piece.

117. Lektion.

Wir sind nunmehr an der *Dis* moll-Tonart angelangt, d.h. an derjenigen, welche 6 Kreuze als Schlüsselvorzeichnung hat. Da *Dis* und *Es*, als enharmonische Noten, eine und dieselbe Taste haben, so ist leicht zu verstehen, daß die Tonarten dieser beiden Noten dem Klange nach *genau dieselben* sind. Ein Blick auf den Quintenzirkel der Dur- und Moll-Tonarten (S.110) zeigt, daß in der Tat zwischen diesen beiden Tonarten (*Dis* moll und *Es* moll) dieselben Beziehungen bestehen, wie zwischen *Fis* dur und *Ges* dur, daß sie, mit andern Worten, *enharmonische* Tonarten sind.

Die *Dis* moll-Tonart ist wenig gebräuchlich. In den meisten Fällen ersetzt man sie durch die *Es* moll-Tonart, die sich leichter liest als die erstere; man kann sich hiervon überzeugen, wenn man mit der *rechten Hand* die beiden nachstehenden Tonleitern spielt.

Two musical staves are shown. The first staff displays the ascending scale of *Es* moll (6 flats), starting on *G* (4th line) and ending on *G* (4th line). The second staff displays the descending scale of *Es* moll, starting on *G* (4th line) and ending on *G* (4th line). Both scales are written in a single treble clef.

Aus letzterem Grunde werden wir uns hier nur mit der *Es* moll-Tonart befassen.

Die *Es* moll-Tonleiter (6 \flat ; Parallel-Tonleiter: *Ges* dur).

aufwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der *Es* dur-Tonleiter.

Linke Hand: Der 4. Finger auf *Ges*, der 3. auf *D* (\flat).

The musical notation shows the *Es* moll scale with fingerings. The right hand starts on *G* (4th line) with the 1st finger and proceeds up to *G* (4th line) with the 1st finger. The left hand starts on *G* (4th line) with the 4th finger and proceeds down to *G* (4th line) with the 4th finger. The scale is written in a single treble clef.

abwärts:

Rechte Hand: Fingersatz wie bei der *Es* dur-Tonleiter.

Linke Hand: Der Daumen auf *Ces* und auf *F*.

In dem nachstehenden Beispiele modulieren wir mit Hilfe eines *enharmonischen Überganges* von *Es moll* nach der Nachbar-Tonart *H dur*. Ein ähnlicher Übergang führt uns dann wieder nach *Es moll* zurück.

Modulations-Zyklus zwischen *Es moll* und den Nachbar-Tonarten.

Kadenz.

Von *Es moll* nach *Ges dur*, nach *Es moll*, nach *H dur*, nach *Es moll*, nach *Des dur*, nach *Es moll*, nach *B moll*, nach *Es moll*

Die Sextole.

Ebenso wie eine in 3 gleiche Teile zerlegte Viertelnote 3 Achtelnoten ergibt, die eine *Triole* bilden, ergibt eine in 6 " " " " 6 Sechzehntelnoten und bildet eine *Sextole*.

Die *Sextole*, die als solche eine beigesetzte 6 kenntlich macht, besteht also aus 6 *Noten*, die *zusammen* den Wert von 4 gewöhnlichen *Noten* derselben Art haben. Hinsichtlich des *Rhythmus* kann die *Sextole* auf zwei verschiedene Arten ins Auge gefaßt werden.

1. als zwei Gruppen von je drei Noten (2 *Triolen*)
2. als drei " " " zwei "

Die *Sextolen* des folgenden Vorspieles sind von der ersteren Art; dies erkennt man an der Begleitung, worin auf jedes Achtel 3 Sechzehntel kommen (also eine *halbe Sextole*, oder eine *Triole*).

In folgendem Beispiele sind die verschiedenen 2- und 3 teiligen Formen der *Sextole* vertreten:

Vorspiel.

Moderato.

118. Lektion.

Nebenstehende Figur ist die Vervollständigung des am Schlusse des III. Teils (S.82) besprochenen Quintenzirkels; sie zeigt, in welcher Ordnung die verschiedenen *Dur- und Moll-Tonarten* aufeinanderfolgen und welche Beziehungen zwischen ihnen existieren.

Im III. Teile haben wir gelernt, wie man aus jeder *Dur-Tonart* in ihre beiden *Nachbar-Durtonarten* übergehen kann, und umgekehrt. Im IV. Teile wurde uns bei jeder neuen *Moll-Tonart* gezeigt, wie man, von dieser ausgehend und wieder zu derselben zurückkehrend, 8 Modulationen nach den *Nachbar-Tonarten* ausführen kann. Der Schüler wird sonach keine Schwierigkeiten mehr haben, aus irgend einer *Tonart* in jede ihrer fünf *Nachbar-Tonarten* überzugehen.

Es ist nicht schwer, mit Hilfe einer Aufeinanderfolge von *vorübergehenden Modulationen* (s. III. Teil, S.56) die verschiedenen *Dur- und Moll-Tonarten* des obigen Quintenzirkels aneinanderzureihen. Will man auf diese Weise den Quintenzirkel durchlaufen, so genügt es, den *Dominanten-Septimenakkord* der *Nachbar-Tonarten*, einen nach dem andern, hören zu lassen und aufzulösen. Hierbei wird es jedoch oft nötig, die *Quinte* dieser *Akkorde* wegzulassen (s. II. Teil, S.49), wodurch die Bewegung erleichtert und das Auftreten fehlerhafter *Quinten- und Oktavenfolgen* vermieden wird. Hier lassen wir einige Beispiele dieser Art von *Modulationen* folgen. In denselben gibt die dicke Ziffer den kleinen Kreis an, in welchem, in obigem Quintenzirkel, jeder einzelne *Akkord* zu finden ist.

Die *Modulation* mittels des *Dominanten-Septimenakkordes* ist im Grunde nichts anderes, als die *Umwandlung* einer der drei *Noten* des *Dreiklanges* in eine der vier *Noten* des *Dominanten-Septimenakkordes* der neuen *Tonart*.

Modulation durch die 12 Dur-Tonarten, nach der Unterdominante.

(Umwandlung der *Tonika* jedes *Dreiklanges* in die *Unterdominante* der neuen *Tonart*.)

enharmonischer Übergang

12. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Modulation durch die 12 Dur-Tonarten, nach der Unterdominante.

(Umwandlung der *Tonika* jedes Dreiklages in die *Dominante* der neuen Tonart.)

Will man, von einer gegebenen Dur-Tonart ausgehend, alle übrigen Dur-Tonarten durchschreiten, und dann auf demselben Wege wieder zur ursprünglichen Tonart zurückkehren, so braucht man nur, mit dem Dreiklang der gegebenen Tonart anfangend, beide vorstehenden Beispiele hintereinander zu spielen.

Modulation durch die 12 Moll-Tonarten, nach der Unterdominante.

(Ähnliches Verfahren wie im vorigen Beispiele.)

Wir haben weiter oben gefunden (s. 91. Lektion, S. 87), daß der Dominanten-Septimenakkord, da er bei beiden Tongeschlechtern derselbe ist, sowohl nach *A* moll als nach *A* dur aufgelöst werden kann. Durch Anwendung dieses Satzes auf vorstehende Beispiele kann man die Mannigfaltigkeit der darin gegebenen Modulationen vermehren.

Wenn man in einer der in diesen Beispielen vorkommenden Tonarten *verharren* will, so genügt es, nach dem Dreiklang die *Kadenz* dieser Tonart hören zu lassen (s. III. Teil, S. 56).

Wie wir gesehen haben, ist es Regel, den Dominanten-Septimenakkord in den Dreiklang aufzulösen. Wie alle Regeln, so hat auch diese wieder ihre Ausnahmen; denn unter gewissen Bedingungen können mehrere Dominanten-Septimenakkorde ohne Unterbrechung aufeinanderfolgen. So enthält im folgenden Beispiele jeder Akkord die *Auflösung des vorhergehenden*, und außerdem eine einen neuen Dominanten-Septimenakkord kennzeichnende *attraktive Note*.

enharmonischer
Übergang

Aus dem Umstände, daß jeder Dominanten-Septimenakkord *in Dur* und *in Moll* aufgelöst werden kann, geht hervor, daß in vorstehendem Beispiele sämtliche Dur- und Moll-Tonarten des Quintenzirkels vertreten sind. Es sei noch bemerkt, daß Modulationen dieser Art *ausweichende* genannt werden.

119. Lektion.

Bis jetzt haben wir uns des Dominanten-Septimenakkordes nur bedient, um nach den *Nachbar-Tonarten* zu modulieren. Wir werden nun sehen, wie man mit Hilfe desselben Akkordes nach den *entfernten* Tonarten übergehen kann.

Modulation nach der um *einen Ton höher* gelegenen Tonart.

(Umwandlung der *Dominante* jedes Dreiklages in die *Unterdominante* der neuen Tonart).

a. Zwischen *Dur-Tonarten*.

b. Zwischen *Moll-Tonarten*.

enharmon. Überg.

12. 2. 4. 6. 8. 10. 12.

12. 2. 4. 6. 8. 10. 12.

Modulation nach der um *einen Ton tiefer* gelegenen Tonart.

(Umwandlung der *Tonika* jedes Dreiklages in die *2. Stufe* der neuen Tonart.)

a. Zwischen *Dur-Tonarten*.

b. Zwischen *Moll-Tonarten*.

durch Enharm.

12. 10. 8. 6. 4. 2. 12.

12. 10. 8. 6. 4. 2. 12.

Modulation nach der um *einen halben Ton höher* gelegenen Tonart.

(Umwandlung der *Tonika* jedes Dreiklages in die *Leitnote* (7. Stufe) der neuen Tonart.)

durch Enharm.

12. 7. 2. 9. 4. 11. 6. 1. 8. 3. 10. 5. 12.

Vorstehende Art von Modulation nach den verschiedenen *Dur-Tonarten* läßt sich in ganz ähnlicher Weise auf die *Moll-Tonarten* anwenden. Man hat dabei weiter nichts zu tun, als an Stelle jedes *Dur-Dreiklages* den synonymen *Moll-Dreiklang* (oder dessen enharmonisches Homophon) zu setzen, dadurch, daß man die *Mediante* um einen halben Ton erniedrigt. Das Gleiche gilt von den folgenden Modulationen.

Modulation nach der um *einen halben Ton tiefer* gelegenen Tonart.
(Umwandlung der *Mediante* jedes Dreiklages in die *Unterdominante* der neuen Tonart.)

Modulation nach der um *zwei Töne tiefer* gelegenen Tonart.
(Umwandlung der *Dominante* jedes Dreiklages in die *Leinote* (7. Stufe) der neuen Tonart.)

Aus allen obigen Beispielen ist ersichtlich, welche bedeutende Rolle der Dominanten-Septimenakkord in der modernen Tonalität spielt. Wenn wir uns besonders eingehend mit diesem Akkorde beschäftigt haben, so geschah es hauptsächlich, um auf seine große Wichtigkeit als Hilfsmittel der Modulation hinzuweisen.

120. Lektion.

Wir haben gezeigt, daß sowohl in der Kadenz wie in der Modulation der Dreiklang und der Dominanten-Septimenakkord die *Hauptrolle* spielen. Diese beiden Akkorde, *allein gebraucht*, bieten jedoch wenig Hilfsmittel und sind nicht besonders geeignet, zur Entwicklung interessanter Tonkombinationen beizutragen. Überdies ist es in vielen Fällen schwer, unmittelbar auf den Dreiklang den Dominanten-Septimenakkord einer entfernten Tonart folgen zu lassen (s. 95. Lektion, S. 91). Deshalb macht man häufig Gebrauch von *Zwischen-Akkorden*, um mehr Mannigfaltigkeit und leichteren Fluß in der Harmonie zu erzielen. Die Wahl dieser Akkorde hängt ganz von dem Geschmack, dem Wissen und der Erfahrung des Pianisten ab. Es sei jedoch allgemein bemerkt, daß der *Septimenakkord der 2. Stufe* und der *7. Stufe*, sowie der *verminderte Septimenakkord* am meisten als Zwischen-Akkorde verwandt werden. Man wählt diese, falls es sich nicht um Modulation in entfernte Tonarten handelt, gewöhnlich unter den *Nachbar-Tonarten*.

Kadenzen mit Zwischen-Akkorden.

E moll. *F* dur. *D* moll.

The first system shows three separate musical phrases. The first phrase is in E minor, the second in F major, and the third in D minor. Each phrase consists of a few measures of chords and moving lines in both treble and bass staves.

Modulationen mit Zwischen-Akkorden.

Von *C* dur nach *E* moll. Von *A* moll nach *G* moll. Von *G* dur nach *A* moll.

The second system shows three modulations. The first is from C major to E minor, the second from A minor to G minor, and the third from G major to A minor. Each modulation is shown with a sequence of chords and moving lines.

Von *C* dur nach *D* moll. Von *C* dur nach *H* moll. Von *E* moll nach *F* dur.

The third system shows three more modulations. The first is from C major to D minor, the second from C major to H minor, and the third from E minor to F major. The final modulation is marked with an asterisk and the text 'ausw. Modul.'.

Schlußbemerkung zum vierten Teil.

Der Schüler kennt nunmehr alle Dur- und Moll-Tonarten, die zwischen den 24 Tonarten bestehenden Beziehungen, die hauptsächlichsten Akkorde und ihre Funktionen in der Klaviermusik. Wenn nun auch diese Kenntnisse ihn noch nicht befähigen, *aus sich selbst* harmonische Evolutionen aller Art zu improvisieren, so werden sie ihn doch in den Stand gesetzt haben, die meisten musikalischen Formeln, mit denen er sich zu befassen hat, zu *begreifen*, *klare Einsicht* in dieselbe zu bekommen und sie *leichter abzulesen*, als wenn er sie auf bloß mechanische Weise ins Auge faßte. Und hierauf beschränkt sich unser Zweck.

Der fünfte Teil, mit welchem diese Methode abschließt, wird gewissermaßen die Zusammenfassung alles bisher Erlernten sein. In demselben werden wir außerdem eine dritte Art von Tonleitern, neue melodische Verzierungen, den Gebrauch der Pedale und des Metronoms, mehrere neue Arten von Modulationen und dgl. kennen lernen. Endlich werden die darin vorkommenden Stücke – bei strenger Einhaltung der bis jetzt beobachteten Stufenfolge – hinsichtlich des Stiles und der Entwicklung ein immer höheres Interesse gewähren und uns das Verständnis der klassischen Musik, deren Werke teilweise nach dieser Methode gespielt werden können, nahe legen.

^{*)} *Erweiterungsstücke* vom Stärkegrad der 120. Lektion: *Fête villageoise* (N^o 20 *des Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmoll.
 " " " " " " " *Huitième Sonatine* de A. Schmoll.
 " " " " " " " *Nel cor più* (N^o 24 *de l'Écrin méthodique*) par A. Schmoll.

Fingerübungen

in den gebräuchlichsten Moll-Tonarten.

A moll. *Kadenz.*

94. 95.

E moll. *Kadenz.* *D moll.* *Kadenz.*

96. 97.

H moll. *Kadenz.* *G moll.* *Kadenz.*

98. 99.

Fis moll. *Kadenz.* *C moll.* *Kadenz.*

100. 101.

Cis moll. *Kadenz.* *F moll.* *Kadenz.*

102. 103.

Nach Art der Fingerübungen 69 - 73 (III. Teil, S. 83) zu spielen.

104. 105. 106. 107. 108. 109. 110.

111. etc. 112. etc. 113. etc. 114. etc.

Exercise 111: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 1 3, 3 1. Exercise 112: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3 1, 1 3. Exercise 113: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 1 3, 4 1 3. Exercise 114: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 4 2, 1 4.

115. etc. 116. etc. 117. etc. 118. etc.

Exercise 115: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3 1, 4 1, 4 1. Exercise 116: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 4, 1, 4, 1. Exercise 117: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 1, 4, 1, 4, 1. Exercise 118: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 4, 1, 4, 1, 4.

Beständig wiederholter Fingerwechsel.

119. etc. 120. etc. 121. etc. 122. etc.

Exercise 119: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 3, 2. Exercise 120: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 1, 2. Exercise 121: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 4, 3, 4, 3. Exercise 122: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3, 1, 2, 1, 2.

Beständig wiederholte Spannung.

123. etc. 124. etc. 125. etc. 126. etc.

Exercise 123: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 1, 2, 1, 2. Exercise 124: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 4, 5, 4. Exercise 125: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 1, 5, 3, 1, 5. Exercise 126: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3, 5, 1, 2, 1, 2.

Gut gebunden spielen.

127. etc. 128. etc. 129. etc. 130. etc.

Exercise 127: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 1, 5, 1, 2, 1. Exercise 128: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. Exercise 129: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4. Exercise 130: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5.

Abgestoßenes Spiel, bei lebhafter Bewegung des Handgelenks.

131. etc. 132. etc. 133. etc. 134. etc.

Exercise 131: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3, 4, 1, 2. Exercise 132: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3, 4, 1, 2. Exercise 133: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 3, 4, 1, 2. Exercise 134: Treble clef, notes C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5, bass clef, notes C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-C4. Fingerings: 5, 4, 3, 4, 3, 1, 3, 1.

Gebunden.

FÜNFTER TEIL.

Einleitung.

In dem dritten Teile dieser Methode besprachen wir die *Dur-Tonarten*, wie sie im Quintenzirkel aufeinanderfolgen; im vierten Teile verfahren wir auf dieselbe Weise mit den *Moll-Tonarten*. Durch dieses Verfahren wurde der Schüler mit den verschiedenen Tonarten beider Geschlechter, sowie mit den zwischen ihnen bestehenden Beziehungen vertraut. In diesem fünften Teile werden wir die gebräuchlichsten unter diesen Tonarten aufs neue vorführen, *ohne* jedoch ihrer Aufeinanderfolge im Quintenzirkel Rechnung zu tragen.

Der in den vorhergehenden Teilen bei den verschiedenen Tonleitern beobachtete Rhythmus ist der leichteste, weil dabei nach jeder gespielten Oktave ein momentaner Ruhepunkt auf der Tonika eintritt. Von jetzt an braucht dieser Ruhepunkt nicht mehr beobachtet zu werden. Der Schüler spiele also in Zukunft alle Dur- und Moll-Tonleitern nach dem in nachstehenden Beispielen angewandten Rhythmus.

Die C dur-Tonleiter.



Die A moll-Tonleiter.



121. Lektion.

Der Schüler wird bemerkt haben, daß es zwei verschiedene Arten von halben Tönen gibt: 1. solche, die mittels zweier auf *verschiedener Stufe* stehenden Noten gebildet werden, wie z. B. C-Des, G-Fis u. s. w.; 2. solche, die mittels zweier auf *derselben Stufe* stehenden Noten gebildet werden, wie z. B. C-Cis, G-Gis u. s. w. Halbe Töne der ersteren Art heißen *diatonische*, solche der zweiten Art *chromatische*.

Diatonische halbe Töne.



Chromatische halbe Töne.



Die Dur- und Moll-Tonarten sind *diatonische*, weil alle ihre halben Töne diatonische sind.

Die chromatische Tonleiter.

Man gibt diesen Namen einer Tonleiter, in der *nur halbe Töne* aufeinanderfolgen. Diese Tonleiter ist unabhängig von der Tonalität; denn sie kann in allen Dur- und Moll-Tonarten vorkommen. Jedoch ist zu beachten, daß die Art und Weise, sie niederzuschreiben, nicht bei allen Tonarten dieselbe ist, daß also der Komponist in dieser Hinsicht sich an gewisse Regeln zu halten hat.

Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter ist nichts weniger als leicht und erheischt lange und ausdauernde Übungen. Im Anfange tut man am besten, diese Tonleiter mit der rechten Hand allein zu spielen, zuerst sehr langsam, und nur nach und nach in ein etwas geschwinderes Tempo übergehend. Dann verfähre man ebenso mit der linken Hand und schließlich mit beiden Händen zugleich.

Das wesentliche Merkmal des Fingersatzes dieser Tonleiter besteht darin, daß der 3. Finger stets auf die Obertasten gesetzt wird. Einzelne Autoren wollen, daß man hierzu den 2. Finger gebrauchte; es ist jedoch allgemein anerkannt, daß der hier von uns gegebene Fingersatz den Vorzug verdient.

Chromatische Tonleiter im Rhythmus des 4/4-Taktes. Chromatische Tonleiter im Rhythmus des 3/4-Taktes.

(mit C anfangend)

(mit Des anfangend)

122. Lektion.

Chromatischer Walzer.

Allegro vivo.

123. Lektion.

Bei jedem neuen Stücke möge sich der Schüler folgende Fragen stellen und beantworten:

1. In welcher Tonart ist das Stück geschrieben?
2. Welches ist der Dreiklang dieser Tonart, und welches sind seine Umkehrungen?
3. Welches sind die attraktiven Noten dieser Tonart, und welches ist ihre Auflösung?
4. Welches ist der Dominanten-Septimenakkord, und welches sind seine Umkehrungen?
5. Wie wird dieser Akkord in seinen verschiedenen Lagen aufgelöst?
6. Welches ist die Kadenz der Tonart?
7. Welches sind die gebräuchlichsten Akkorde dieser Tonart (s. 37. und 91. Lektion), und welches sind ihre Umkehrungen?

(Dieselben Fragen bezüglich der Parallel-Tonart.)

8. Welches sind die Nachbar-Tonarten?
9. Mittels welcher Modulationen kann man aus der ursprünglichen Tonart in die Nachbar-Tonarten übergehen und wieder zur ersteren zurückkehren?

Sodann spiele der Schüler nach dem S. 117 gegebenen Rhythmus, die der Tonalität des Stückes entsprechende Tonleiter, sowie deren Parallel-Tonleiter. Endlich übe er die diesen beiden Tonarten angehörigen Arpeggien der S. 144 und 145.

Die Goldfischchen.

Allegretto.

124. Lektion.

Das Metronom. Man gibt diesen Namen einem Instrumente, welches dazu dient, die *Bewegungsgeschwindigkeit* eines Musikstückes genau den Absichten des Komponisten gemäß anzugeben. Dieser nützliche Apparat, von welchem Loulié bereits 1698 die Idee gefaßt hatte, welcher jedoch erst im Jahre 1816 von Mälzel (oder Mälzl) in seiner jetzigen Form konstruiert wurde, ist zu bekannt, als daß es einer näheren Beschreibung bedürfte. Wir beschränken uns darauf, seinem praktischen Gebrauch einige Zeilen zu widmen.

Um die Geschwindigkeit anzugeben, setzt der Komponist zu Anfang eines Stückes eine *Note* nebst einer *Ziffer*. Die erstere bedeutet einen gegebenen *Notenwert*, letztere einen auf der Skala des Metronoms zu findenden *Geschwindigkeitsgrad*. ♩ = 80, z.B. heißt so viel wie: man setze den beweglichen Zeiger vor die Ziffer 80, setze das Pendel in Bewegung und gebe jeder Viertelnote die Dauer einer Schwingung.

Der eigentliche Zweck des Metronoms ist also, die vorgeschriebene Geschwindigkeit genau und anschaulich *erkennen zu lassen*. Klavierspieler, bei welchen der Instinkt des Taktes sozusagen zur zweiten Natur geworden ist, bedürfen somit der Schwingungen nicht mehr, sobald das Tempo festgestellt ist. Es wäre überhaupt unmöglich, in vorübergehend beschleunigten oder verzögernden Passagen, wie man solche in vielen Stücken findet, den Schwingungen des Metronoms zu folgen. Aber so lange man nicht ganz taktfest ist, wird man wohl tun, mit *Begleitung des Metronoms* zu spielen, besonders wenn es sich um rein mechanische Fingerübungen handelt.

Die den folgenden Stücken vorgesetzten Wertmaße geben die *definitive* oder *Maximalgeschwindigkeit* an. Da aber von dieser bei der ersten Lektüre keine Rede sein kann, so möge der Schüler mit einer viel schwächeren als der vorgeschriebenen Geschwindigkeitsziffer anfangen, nach jedem konstatierten Fortschritt den Zeiger tiefer setzen und sich auf diese Weise *nach und nach* der vorgeschriebenen Ziffer nähern. Bei den Fingerübungen kann er in gleicher Weise verfahren.

Es sei hier noch bemerkt, daß die Tempo-Bezeichnungen (Allegro, Andante u.s.w.), welche einige Fabrikanten der Ziffernskala des Metronoms beifügen, ganz zwecklos sind und nur zu Mißverständnissen Anlaß geben können.

Vergißmeinnicht.

Lied ohne Worte.

Cantando = *singend*; mit andern Worten: die singenden *Noten der Melodie hervorheben*.

Andantino. ♩ = 96.

Die Pedale des Klaviers sind wagrecht am unteren Teile des Klaviers angebrachte Stäbe von Messing, die man mit den Füßen bewegt, und die dazu dienen, die Klangstärke des Instrumentes nach Belieben zu verändern. Heutzutage haben die meisten Klaviere zwei Pedale: das *große* für den rechten, und das Sordino-Pedal oder die *Verschiebung* für den linken Fuß.

Die Funktion des *großen Pedals* besteht darin, daß es, in Bewegung gesetzt, die auf den Saiten liegende *Dämpfung* hebt, also die Schwingungsdauer der angeschlagenen Töne verlängert und deren *Klangfülle vermehrt*. Das Zeichen Ped. gibt die Stellen an, an welchen dieses Pedal *niedergedrückt* werden soll, das Zeichen $*$ (oder \oplus) diejenigen, an welchen der Fuß es wieder zu *verlassen* hat. Die *Verschiebung* hat ihren Namen von der Seitenbewegung, die bei ihrem Gebrauch den Hämmern mitgeteilt wird, und infolge deren jeder derselben *eine oder zwei Saiten weniger* anschlägt als gewöhnlich, was eine *Verminderung der Tonstärke* zur Folge hat. Deshalb gibt der Komponist durch die Worte *una corda* (eine Saite), oder *due corde* (zwei Saiten), die Stellen an, wo sie in Funktion treten soll, und durch die Worte *tre corde* (drei Saiten) diejenigen, an welchen der Fuß sie wieder zu verlassen hat.

Da das große Pedal dazu dient, die Töne zu *verlängern*, so ist man genötigt, es zu verlassen, so oft die Harmonie eine wesentliche Veränderung erleidet, weil man sonst infolge der Vermischung verschiedenartiger Harmonien ein konfuses und unausstehliches Tongewirr hervorrufen würde. Deshalb ist die Kenntnis der harmonischen Prinzipien, wie wir sie in den vorhergehenden Lektionen entwickelt haben, ein notwendiges Erfordernis, wenn man von den Pedalen einen kunstgerechten Gebrauch machen will. Aus ähnlichem Grunde muß man sich beim Abspielen von diatonischen oder chromatischen Tonleiterläufen, besonders wenn solche im Basse vorkommen, des Gebrauchs des großen Pedals enthalten.

Es ist die schlimme Gewohnheit mancher Klavierspieler, sich bei allen mit *f*, *ff* oder *mf* bezeichneten Stellen, ohne im Geringsten den Wechsel der Harmonie zu berücksichtigen, des großen Pedals zu bedienen. Der Name „Forte-Pedal“ oder „Pedal Forte“, den man mitunter dem großen Pedal gibt, ist unpassend, weil es häufig vorkommt, daß die eigentümlich sonore und eindringliche Klangfarbe, welche der Gebrauch dieses Pedals hervorzubringen gestattet, sanft und leise zu spielenden Tongefügen ein erhöhtes Interesse verleiht.

Manche Klavierbauer gebrauchen statt der Verschiebung eine Vorrichtung, vermittels deren ein dünnes Stückchen Filz sich zwischen die Hämmer und die Saiten einfügt und dadurch den Tönen eine höchst eigentümliche Anmut verleiht. Man kann jedoch durch gleichzeitigen Gebrauch des großen Pedals und der Verschiebung einen ganz ähnlichen Effekt hervorbringen.

Der Schüler wird wohl tun, sich des Gebrauchs der Pedale zu enthalten, so lange er nicht jedes einzelne Stück *ohne* Pedal geläufig spielen kann.

Die Silberglöckchen.

Allegro $\text{♩} = 152$.

The score is written for piano and bass. The right hand (treble clef) plays a melodic line with frequent sixteenth-note patterns and slurs. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) indicate where to use the right and left pedals. Dynamics range from *mf* to *pp*. The piece concludes with a final asterisk (*) on the right-hand staff.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 125. Lektion: Freischütz, Fantaisie (N^o 25 de l'Ecrin mélodique) par A. Scholl.

126. Lektion.

Der Mordent ∞ (Verzierung, dessen Zeichen über eine Note gesetzt wird).

Ausführung.

Schäferlied.

Idylle.

Allegretto ♩ = 144.

*) Erheiterungsstück von dem Stärkegrad der 126. Lektion: Prière (N^o 21 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmall. S. 1370

127. Lektion.

Der umgekehrte Mordent ∞
(wenig gebräuchlich).

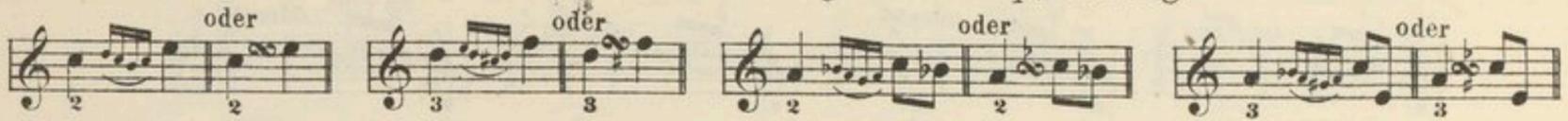
In heiterer Laune.

Allegro ♩ = 108.

128. Lektion.

Der Doppelschlag ∞ (Verzierung, dessen Zeichen *zwischen* zwei Noten gesetzt wird).

Der durch 4 kleine Noten gebildete Doppelschlag.



Die kleinen Noten des Doppelschlages werden mehr oder weniger *rasch* vor der zweiten Hauptnote gespielt. Eine genaue Angabe ihrer Kürze, im Vergleich mit dem Werte der Hauptnoten ist nicht wohl möglich; denn die Geschwindigkeit, mit der sie gespielt werden müssen, hängt einerseits vom Charakter und der Bewegung des Stückes, in dem sie vorkommen, andererseits von dem persönlichen Geschmack des Spielers ab. Wir werden in der Folge die verschiedenen Formen des Doppelschlages vorführen und ihre Ausführung durch kleine Noten andeuten.

Abschied von Molly,
Lied.

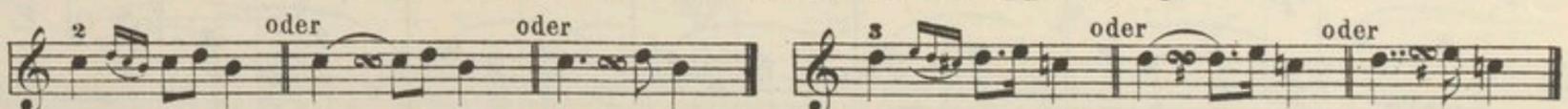
Adagio con espressione $\text{♩} = 100$.

L. van Beethoven.

129. Lektion.

Der auf eine punktierte Note folgende Doppelschlag.

Der durch 3 kleine Noten gebildete Doppelschlag.



Gleiche Ausführung.

Gleiche Ausführung.

Rubato-Tempo = beliebiges Tempo ohne strengen Takt.
Die Ausdrücke *a piacere* und *ad libitum* haben dieselbe Bedeutung.

Moderato espressivo ♩ = 92. Arie aus der Norma.

V. Bellini.

130. Lektion.

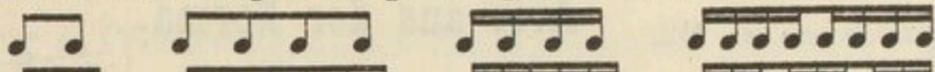
Nächtlicher Chor der Druiden.

Andante maestoso ♩ = 58.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 130. Lektion: *Le Barbier de Séville* (Nº 26 de l'Écritin mélodique) par A. Schmall. S. 1878

131. Lektion.

Ein Notenwert ist *zweiteilig*, wenn er aus 2, 4 oder 8, *dreiteilig*, wenn er aus 3, 6 oder 9 Einheiten zusammengesetzt ist (s. IV. Teil, S. 109). Hier folgen einige Beispiele beider Arten von Notenwerten.

Zweiteilige: 

Dreiteilige: 

Das gleichzeitige Auftreten dieser beiden Arten von Notenwerten bildet eine der größten Schwierigkeiten des Rhythmus. Wir finden ein Beispiel davon im 11. Takte des folgenden Stückes. Beim Einüben dieses Taktes ist der Schüler der Gefahr ausgesetzt, zwei rhythmische Fehler zu begehen. Er wird nämlich versucht sein, 1. wie in der ersten der nachstehenden Formeln, die beiden ersten Noten jeder Triole wie *Sechzehntel* zu spielen, oder 2. wie in der zweiten Formel, der zweiten Note jeder Triole den Charakter einer *synkopierten* Note zu geben. Das beste Mittel, dieser doppelten Gefahr zu entgehen, ist folgendes: man fange damit an, die zweite Formel so zu spielen, wie sie hier steht; dann suche man dieselbe nach und nach zu berichtigen dadurch, daß man sich immer mehr bestrebt, den Triolennoten eine *gleiche Dauer* zu geben und so eine der dritten Formel entsprechende Ausführung zuwege zu bringen.

1. Unrichtig.



2. Unrichtig.



3. Richtig.



Das waren mir selige Tage.

Cantabile = gesangreich, getragen.
Moderato ♩ = 76.

Umgekehrter Mordent.

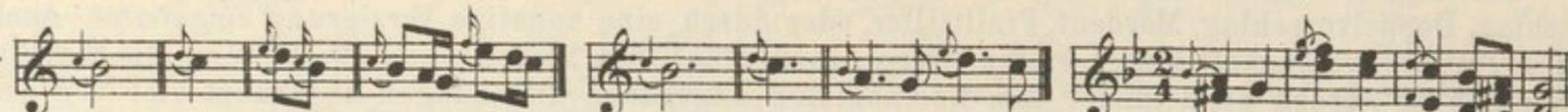
Thüringisches Volkslied.



Ped. * Ped. * Ped. *

Der lange Vorschlag 

In der älteren Musik findet man oft eine kleine Note, in deren Schweif der kleine *Querstrich* fehlt, welcher den gewöhnlichen oder kurzen Vorschlag  (s. 65. Lektion, S. 60) kennzeichnet. Eine solche kleine Note  wird der *lange Vorschlag* genannt. Seine Ausführung ist von der des kurzen Vorschlags gänzlich verschieden. Statt nämlich, wie der erstere kurz und rasch vor der Hauptnote gespielt zu werden, verlangt der lange Vorschlag eine *gedehnte Ausführung*, indem er von der Hauptnote, je nachdem diese einen zweiteiligen oder dreiteiligen Wert hat, *die Hälfte* oder *zwei Drittel* (in gewissen Fällen *ein Drittel*) ihres Wertes entlehnt. Es sei außerdem bemerkt, daß der lange Vorschlag *etwas stärker anzuschlagen* ist als die Hauptnote.

Bezeichnung: 

Ausführung: 

Der lange Vorschlag ist im Grunde nichts anderes als eine Spielart des in der Musik aller Epochen üblichen *Vorhaltes* (s. IV., S. 91). In der Tat ist er in der Form einer Verzierungsnote gänzlich außer Gebrauch gekommen. Die Komponisten der neueren Zeit haben die sehr vernunftgemäße Gewohnheit angenommen, ihn in gemessenen Notenwerten niederzuschreiben, wodurch die Entstellung ihrer Werke durch unrichtige Auffassung dieser Verzierung vermieden wird. Ein ähnliches Bestreben macht sich kenntlich hinsichtlich der andern Verzierungen (ω , ∞ , ∞ u. s. w.), von welchen weiter oben die Rede war.

133. Lektion.

Kleine Etüde.

Allegro moderato $\text{♩} = 69$.



The score consists of four systems of piano music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes triplets and slurs. The second system features a crescendo (*cresc.*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, with several pedaling marks (*Ped.*) and asterisks. The third system continues with piano (*p*) dynamics and includes a crescendo. The fourth system ends with a *D.C.* (Da Capo) instruction and includes a forte (*f*) dynamic.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 132. Lektion: *Pastorale* (N^o 22 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall. S. 1375

134. Lektion.

Der Triller *trun*

Der *Triller* ist das in steter Abwechslung erfolgende und fortwährend wiederholte Anschlagen einer Note (der Hauptnote) und der zunächst höher liegenden. Die Aufeinanderfolge dieser beiden Noten muß in *rascher, leichter* und *gleichmäßiger* Weise erfolgen. Doch sei bemerkt, daß die Geschwindigkeit nicht das *wesentlichste* Erfordernis der Trillerbewegung ist; denn ein leicht und gleichmäßig ausgeführter Triller ist, selbst bei mäßiger Geschwindigkeit, kunstgerechter als jenes hastige und unordentliche Gehämmer, mit welchem gewisse Klavierspieler sich einbilden, einen Beweis von Fingerfertigkeit zu geben. — Die geschlängelte Linie *trun* gibt die Dauer des Trillers an.

Der Triller beginnt und endigt nicht immer mit der Hauptnote. Sehr häufig wird er durch einen Vorschlag, Doppelvorschlag, Mordent, Pralltriller, oder durch eine sonstige Verzierung *eingeleitet*. Auch dem Ende des Trillers werden oft einige kleine Noten hinzugefügt, und heißen dann *Nachsschlag*. Die Einleitung und der Nachschlag werden nicht immer vom Komponisten angegeben und hängen überhaupt viel von dem Charakter der Musik und dem Geschmack des Spielers ab. — Wenn der Triller sich auf einen verhältnismäßig großen Notenwert ausdehnt, heißt er ein *verlängerter*, im Gegensatz zu dem *kurzen* Triller, von welchem in der 136. Lektion die Rede sein wird.

Simile bedeutet: dieselbe Ausführung wie vorher. **Der Traum einer Rose.** *Largo* = breit, majestätisch. *Larghetto* ist das Diminutivum von *Largo*.

Larghetto (breit, doch nicht allzu langsam) ♩ = 80.

The musical score for 'Der Traum einer Rose' is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a piano exercise marked 'p' and 'mit Nachschlag' (with afterbeat), and a trill exercise marked 'trun' with a wavy line indicating duration. The second system features a piano exercise marked 'f' and 'trun', and a trill exercise marked 'ff' and 'trun'. The third system includes a piano exercise marked 'p' and 'mit Einleitung und Nachschlag' (with introduction and afterbeat), and a trill exercise marked 'trun' with a wavy line. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass staff throughout. Dynamics include 'p', 'f', 'ff', and 'cresc. f'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is in a key with two flats and common time.

135. Lektion.

Polonaise aus der Straniera.

smorzando (wörtlich: sterbend) = allmählig den Ton abschwächen.

calando = den Ton und die Geschwindigkeit abschwächen.

Moderato ♩ = 88.

V. Bellini.

The musical score for 'Polonaise aus der Straniera' by V. Bellini is in 3/4 time and marked 'Moderato' (♩ = 88). It begins with a piano exercise marked 'p dolce'. The score features a series of chords and melodic lines in both hands. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has two flats.

mf *smorz.* *dolce*

calando *a tempo* *cresc.* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

136. Lektion.

Der *kurze Triller tr* ist ein solcher, der auf einer Note von kurzer Klangdauer, z. B. auf einer Viertel- oder Achtelnote, eintritt. Er ist dem Wesen nach nichts anderes als ein verlängerter Pralltriller (s. 100. Lektion, S. 94), und hat meistens weder Einleitung noch Nachschlag.

Sonatensatz.

Allegro spiritoso ♩ = 120

p *mf* *cresc.* *f* *Fin.* *ff marc.* *p* *mf* *D.C.*

Ped. * Ped. * Ped. *

*) Erheiterungsstücke vom Stärkegrad der 135. Lektion: Neuvième Sonatine de A. Schmall. Sémiramis (N° 27 de l'Écritin mélodique) par A. Schmall.

137. Lektion.

Der übermäßige Sextenakkord und seine Auflösung.

Die erste Umkehrung eines Moll-Dreiklangs ergibt einen großen Sextenakkord. Im Dur-Modus bildet sich dieser Akkord auf den Tonalnoten (s. II. Teil, S. 49), im Moll-Modus auf der 3. und 6. Tonleiterstufe.

Dur-Modus. *Moll-Modus.*

1. Stufe. 4. Stufe. 5. Stufe. 3. Stufe. 6. Stufe.

großer Sextenakkord großer Sextenakkord großer Sextenakkord großer Sextenakkord großer Sextenakkord

Wenn man die oberste Note eines großen Sextenakkordes um einen chromatischen halben Ton (s. S. 117) erhöht, so erhält man einen übermäßigen Sextenakkord.

übermäßiger Sextenakkord übermäßiger Sextenakkord übermäßiger Sextenakkord übermäßiger Sextenakkord übermäßiger Sextenakkord

Der übermäßige Sextenakkord hat das mit dem Dominanten-Septimenakkord gemein, daß zwei seiner Noten – die man *attraktive* nennen könnte – mit Notwendigkeit auf eine bestimmte Nachbarstufe überschreiten: seine oberste Note schreitet nämlich immer nach der nächsthöheren, seine unterste nach der nächsttieferen Stufe über. Hierdurch gelangen sie auf zwei Stufen, die eine Oktave bilden. Die untere Note dieser Oktave verwandelt sich, wenn die Terz des ursprünglichen Akkordes der abwärtsgehenden Bewegung des Grundtones gefolgt ist, in die *Tonika eines Dreiklangs* (in Grundlage).

H dur-Dreiklang E dur-Dreiklang Fis dur-Dreiklang D dur-Dreiklang G dur-Dreiklang

Die durch Auflösung der attraktiven Noten des übermäßigen Sextenakkordes entstandene Oktave verwandelt sich, wenn die *mittlere* Note dieses Akkordes ihre Stufe nicht verlassen hat, in die *Dominante* eines Dur- oder Moll-Dreiklangs (in Quartsextenlage). Will man jedoch dem übermäßigen Sextenakkord diese Auflösung geben, so muß man ihm die *Quinte* hinzufügen, welche dann bei der Auflösung, je nachdem diese in Dur oder in Moll stattfindet, entweder um einen chromatischen halben Ton erhöht wird, oder ihre natürliche Lage beibehält.

Auflösung in Dur Auflös. in Moll Auflös. in Dur Auflös. in Moll

Quartsextenakkord Quartsextenakkord

Vorstehende übermäßige Sextenakkorde sind der C dur- und C moll-Tonart entlehnt. Der Schüler kann nun versuchen, die andern Tonarten entstammenden vermehrten Sextenakkorde zu bilden und aufzulösen. Jedoch wird es genügen, sich dabei auf die gebräuchlichsten Tonarten (G, D, A, E, F, B u.s.w.) zu beschränken.

Modulation vermittelt des übermäßigen Sextenakkordes.

Aus den Beispielen der vorigen Lektion ist ersichtlich, daß der übermäßige Sextenakkord mehrere Modulationen ermöglicht; denn jede seiner Auflösungen führt in eine andere Tonart, die man nur, durch Hinzufügung der *Kadenz*, definitiv zu machen oder zu *befestigen* braucht (s. die Einleitung des III. Teils, S. 56). Hier folgen einige Beispiele dieser Art von Modulationen:

Kadenz. D moll nach A dur. *Kadenz.* D moll nach D dur. G dur nach A moll B dur nach D dur.

überm. Sexte. Auflös. überm. Sexte. Auflös. überm. Sexte. Auflös. überm. Sexte.

G dur nach E dur nach G dur. A dur nach C dur. C dur nach E dur. *

Dom-Sept. Akkord. Auflös. überm. Sexte. Auflös. überm. Sexte. Auflös. überm. Sexte. Auflös.

(s. die zweite Serie der Modulationen, S. 113, IV. Teil.)

139. Lektion.

Die *arpeggierten* oder gebrochenen *Vorschläge* des folgenden Stückes unterscheiden sich dadurch von den in der 88. Lektion des III. Teils (S. 79, erstes Beispiel) besprochenen, daß sie nicht an die *untere*, sondern an die *obere* der beiden Hauptnoten gebunden sind. Wenn man die *untere* dieser beiden Noten etwas stärker anschlägt als die obere, so erzielt man eine eigentümliche, an die Töne der Zither erinnernde Klangfarbe.

Zither-Arie.

Allegretto grazioso ♩ = 116. *perpendosi* (wörtlich: sich verlierend) = allmählig schwächer werdend

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

p *cresc.* *mf* *pp* *perpendosi* *pp*

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 138. Lektion: Polonaise (No 23 des Etrennes du Jeune Pianiste) par A. Schmoll. S. 1379

140. Lektion.

Man nennt *Impromptu* (oder Improvisation) ein Tonstück, welches der Komponist, sei es in Wirklichkeit oder nur dem Anscheine nach, gleichzeitig erfindet und ausführt.

Impromptu.

Allegro scherzando ♩ = 144.

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 140. Lektion: *Preciosa* (Nº 28 de l'Écritin méthodique) par A. Schroll. S. 1880

In der 117. und der 131. Lektion haben wir gezeigt, welche Notenwerte entstehen, wenn man eine Note in 2, 3, 4, 6 oder 8 gleiche Teile zerlegt. Die Zerlegung einer Note in *fünf* gleiche Teile ergibt eine *Quintole*; ihre Zerlegung in *sieben* gleiche Teile eine *Septole*: (♩ = $\frac{\text{Quintole}}{5}$ = $\frac{\text{Septole}}{7}$). Diese beiden Notengruppen, die sich weder in die zweiteiligen, noch in die dreiteiligen Werte einreihen lassen (weil 5 und 7 Primzahlen sind), haben etwas dem rhythmischen Gefühle Zuwiderlaufendes und sind wenig gebräuchlich.

Vorspiel.

Animato ♩ = 112.

Die Quintole und die Septole gehören zu einer besonderen Art von Notengruppen, deren einzelne Noten sich nicht *ohne einen Rest* auf die zwei- oder dreiteiligen Werte der Begleitung *verteilen lassen*. Folgendes Beispiel zeigt einen solchen aus 17 Einheiten bestehenden Notenlauf.

Bei Passagen dieser Art fängt man am besten damit an, daß man den Lauf zuerst *ohne Begleitung* gründlich einstudiert, und dann seine Noten möglichst gleichmäßig auf die Noten der Begleitung zu verteilen sucht.

142. Lektion.

Der *Orgelpunkt* (oder das *harmonische Pedal*) ist eine Note, die im Basse anhaltend ertönt, während die oberen Stimmen eine Aufeinanderfolge der verschiedensten Harmonien bilden. Die einzigen Noten, die sich hierzu eignen, sind die Tonika und die Dominante. In folgendem Beispiele finden wir mehrere charakteristische Beispiele des Orgelpunktes.

Auf der Tonika.

Auf der Dominante.

Auf der Tonika.

Im zweiten Teile des folgenden Stückes bildet die Tonika *As* einen Orgelpunkt, insofern auf diesem Grundtone der Dreiklang mit dem Dominanten-Septimenakkord (in arpeggierter Form) abwechselt. — Man wird bemerken, daß im 2. Takte dieses Teiles *beide Daumen gleichzeitig dieselbe Note (C)* anzuschlagen haben: ein mitunter, wennschon ziemlich selten eintretender Fall.

Klein Brüderchen,

Wiegenlied.

Allegretto ♩ = 120.

143. Lektion. Schnaderhüpfel.

Allegretto comodo ♩ = 116.

Sempre = immer; *sempre p e grazioso*: bis zum Ende ein sanftes und anmutiges Spiel einhalten.

The musical score for 'Schnaderhüpfel' is written in 3/4 time with a tempo of Allegretto comodo (♩ = 116). It consists of four systems of piano and bass staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical markings: *sempre p e grazioso*, *cresc.*, *a tempo*, *riten.*, *p*, *mf*, and *pprit.*. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks. Fingerings are shown with numbers 1-5. The piece concludes with a *pprit.* marking and a final chord.

144. Lektion.

Modulation vermittels des verminderten Septimenakkordes.

Der *verminderte Septimenakkord* (s. IV. Teil, S.87) hat das Eigentümliche, daß es genügt, irgend eine seiner Noten um einen halben Ton zu erniedrigen, um einen *Dominanten-Septimenakkord* (oder dessen harmonisches Äquivalent) zu bilden. Es ist leicht, sich am Klaviere empirisch davon zu überzeugen. Weniger einfach ist der *schriftliche* Nachweis des obigen Satzes; denn bei ihm muß man die *Enharmonie* zu Hilfe nehmen.

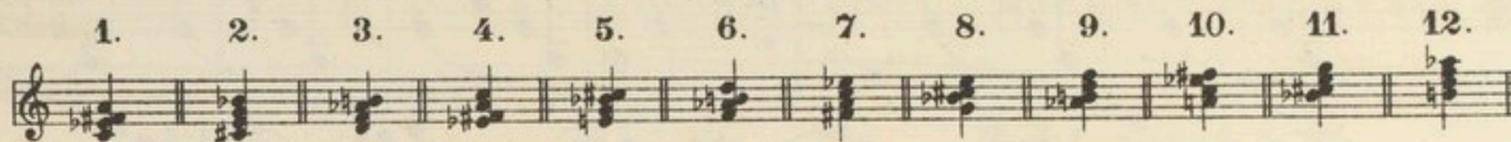
As in *Gis* verwandelt
F „ *Eis* „
 H um einen halben Ton erniedrigt. D um einen halben Ton erniedrigt. F um einen halben Ton erniedrigt. As um einen halben Ton erniedrigt.

Vermind. Septimenakkord. Dominanten-Septimenakkord von *Es* (in Grundlage) Dominanten-Septimenakkord von *Fis* (3. Umkehrung) Dominanten-Septimenakkord von *A* (2. Umkehrung) Dominanten-Septimenakkord von *C* (1. Umkehrung)

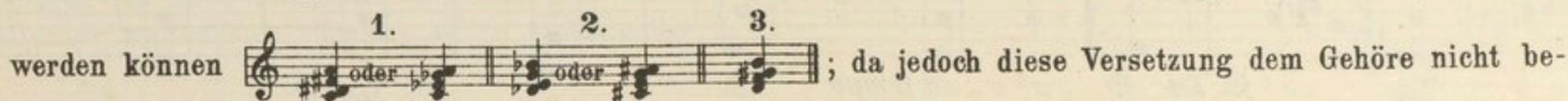
Die Leichtigkeit, mit welcher der verminderte Septimenakkord sich in vier verschiedene Dominanten-Septimenakkorde umbilden läßt, bietet der Modulation große Vorteile. So kann man beispielsweise mittels des Akkordes *H-D-F-As*, welcher der *C* moll-Tonart entstammt, beliebig nach *Es* dur und *Es* moll, nach *Fis* dur und *Fis* moll, nach *A* dur und *A* moll, also nach Tonarten, die von der ursprünglichen sehr entfernt sind, unmittelbar übergehen. Beiläufig sei bemerkt, daß die erniedrigte Note des verminderten Septimenakkordes sich stets in die *Dominante* der neuen Tonart verwandelt.

In den vorhergehenden Beispielen ist der verminderte Septimenakkord stets in *Grundlage* und in *enger Harmonie* gesetzt. Es versteht sich von selbst, daß er in seinen *Umkehrungen* und in *weiter Harmonie* dieselben Umwandlungen zuläßt.

In einer Aufeinanderfolge von verminderten Septimenakkorden, deren jeder einen halben Ton höher liegt



als der vorhergehende, ist jeder 4. Akkord nichts anderes als die Umkehrung des ersten, jeder 5. die Umkehrung des zweiten, u.s.w. Daraus folgt, daß in einer Oktave nur 3 in veränderter Lage sich periodisch wiederholende verminderte Septimenakkorde enthalten sind. Es ist wahr, daß diese 3 Akkorde mittels enharmonischer Versetzung seiner durch Vorzeichen veränderten Noten auch auf folgende Weise hätte geschrieben



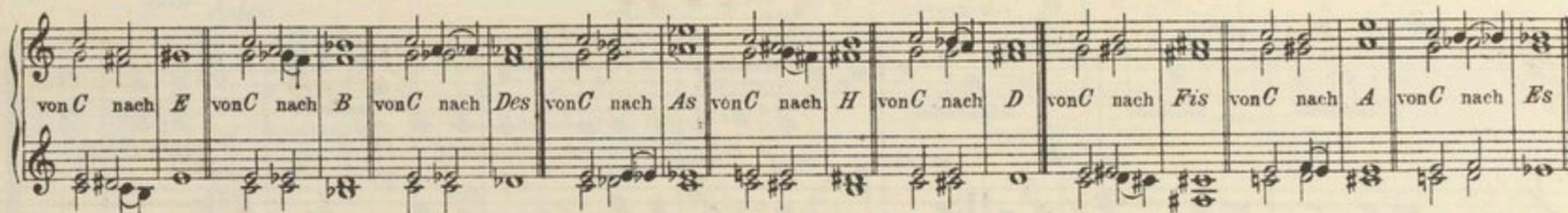
werden können; da jedoch diese Versetzung dem Gehöre nicht bemerkbar ist, so wird durch dieselbe die Anzahl der verminderten Septimenakkorde nicht vermehrt.

In welcher Tonart man sich auch befinde, es ist immer leicht, diese drei verminderten Septimenakkorde, oder deren enharmonisches Homophon, zu bilden. Dies ist ersichtlich aus folgenden Beispielen, in denen wir, vom *C* dur-Dreiklang (an dessen Stelle wir auch den von *C* moll hätten setzen können) ausgehend, den verminderten Septimenakkord in seinen drei Formen bilden, und auf diese Weise ein bequemes Mittel finden, nach mehreren entfernten Tonarten überzuschreiten.

*Modulation
vermittels des 1. Akkordes.*

*Modulation
vermittels des 2. Akkordes.*

*Modulation
vermittels des 3. Akkordes.*



Vorstehende Beispiele sind in *enger Harmonie* geschrieben; in den folgenden finden wir dieselben Modulationen in *weite Harmonie* übertragen.



Mittels desselben Akkordes hätten wir außerdem noch nach *F* dur und *F* moll, sowie nach *G* dur und *G* moll modulieren können. Dazu kommt, daß in obigen Beispielen jeder *Dur-Dreiklang* durch den synonymen *Moll-Dreiklang* ersetzt werden kann. Hieraus ersieht man, daß man mit Hilfe des verminderten Septimenakkordes aus einer gegebenen Tonart *direkt in jede* der 24 Tonarten des Quintenzirkels übergehen kann. Bei dieser Art von Modulationen muß man vor allem darauf bedacht sein, *denjenigen* verminderten Septimenakkord zu bilden, der mit dem Dominanten-Septimenakkord der neuen Tonart am nächsten *verwandt* ist. Das augenblickliche Erkennen dieses Akkordes erfordert — wie alle Operationen der Harmonie — eine mit glücklichen Anlagen gepaarte lange Erfahrung. *)

*) *Erweiterungsstück* vom Stärkegrad der 144 Lektion: *Grelots et Castagnettes, caprice espagnol* (Nº 24 des *Etrennes du Jeune Pianiste*).

Es kommt häufig vor, daß beide Hände in Entfernung von einer Oktave gleichzeitig dieselben Terzengänge zu spielen haben. Durch diese *Verdoppelung des Einklanges* (s. IV. Teil, S. 97) – die nicht mit der fehlerhaften Oktavenfolge (s. II. Teil, S. 48) zu verwechseln ist – erzielt man jene Eindringlichkeit und Breite des Tones, welche dem leidenschaftlichen oder feierlichen Charakter gewisser Passagen angemessen ist. Der 7. Takt des folgenden Stückes liefert uns ein Beispiel dieser Art.

Nocturno mignon.

Andantino ♩ = 66.

p espress.

p

cresc. *f* *un poco riten.* *ff marc. rit.* *a tpo* *p*

p

8 *8*

dim. *perdendosi* *pp*

*) Erheiterungsstück vom Stärkegrad der 145. Lektion: Loreley (Nº 29 de l'Eclair mélodique) par A. Schmoll.

146. Lektion.

Das bedrohte Nest.

Allegro con agitazione ♩ = 100.

Musical score for 'Das bedrohte Nest' in 3/4 time, key of D major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (2, 3, 5) and a mezzo-forte (*mf*) section. The second system features a piano (*p*) section and a crescendo (*cresc.*) section. The third system includes a forte (*f*) section, a diminuendo (*dimin.*) section, and a pianissimo (*pp*) section. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are used throughout to indicate specific performance techniques.

147. Lektion.

Wir haben aus der 142. Lektion ersehen, daß in gewissen Fällen *eine* Note gleichzeitig von *beiden* Daumen angeschlagen wird. Im 7. Takte des folgenden Stückes findet das Gegenteil statt: *zwei* Noten werden mit *einem* Finger, dem Daumen, angeschlagen (ein übrigens sehr seltener Fall).

Venetianischer Abendgesang.

Andantino ♩ = 60.

Musical score for 'Venetianischer Abendgesang' in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes 'Synkope' markings. The second system features a piano (*p*) section, a crescendo (*cresc.*) section, and a mezzo-forte (*mf*) section. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are used throughout to indicate specific performance techniques.

148. Lektion.
Das Tremolo.

Der auf Perkussion (Hammerbewegung) beruhende Mechanismus des Klaviers bietet nur eine sehr beschränkte Möglichkeit, jene kraftvollen Tonwellen hervorzubringen, die man den Blas- oder Streichinstrumenten entlocken kann, und die in Orgel- oder Orchester-Kompositionen von so großer Wirkung sind. Es ist allerdings möglich, mit Hilfe des großen Pedals die Töne zu *verlängern*; doch ist die auf diese Weise erlangte Tonverlängerung nur ein schwacher, sich allmählig verlierender Nachklang des Tones selbst, den man in seiner ganzen Fülle zu verlängern nicht imstande ist. Noch weniger kann die Rede davon sein, die Töne des Klaviers *anzuschwellen*. Das einzige Hilfsmittel, welches dieses Instrument bietet, derartige Wirkungen wenigstens annähernd hervorzubringen, ist das *Tremolo* (wörtlich: beben, erzittern). Dieses besteht darin, daß man die Noten eines Akkordes in *schneller, gleichmäßiger und geordneter Aufeinanderfolge* erklingen läßt. Folgende Beispiele zeigen, wie das Tremolo ausgeführt wird, und auf welche Weise man es in abgekürzter Form notieren kann.

In einem gut ausgeführten Tremolo verschmelzen die Noten eines Akkordes derart zu einem homogenen Tonganzen, daß sie beinahe den Eindruck eines auf der Orgel oder im Orchester gehaltenen Akkordes machen.

Vorspiel.

Grave (die langsamste der Bewegungen) ♩ = 54.

In dem folgenden Stücke begegnen wir zwei *Orgelpunkten* (s. die 142. Lektion), welche man sich bestreben muß, mit dem 5. Finger der linken Hand ihrem Werte gemäß *festzuhalten*. Der erste derselben tritt ein auf dem *E* des vierten, der andere auf dem *Cis* des 14. Taktes. Beide geben Veranlassung zu dem *Substitutionsfingersatz*, den wir in der 25. Lektion des I. Teiles kennen gelernt haben. Man wird bemerken, daß in dem 14. und 15. Takte die oberen Noten der linken Hand abwärts gestrichen und in das System der rechten Hand geschrieben sind.

Frühlingsgruß.

Allegretto ♩ = 144.

*) *Erweiterungsstücke* vom Stärkegrad der 150. Lektion: *Kathinka*, varsoviana (N^o 25 des *Etrennes du Jeune Pianiste*) par A. Schmall.
 " " " " " " " *Dixième Sonatine* de A. Schmall.
 " " " " " " " *Obéron*, Fantaisie (N^o 30 de *l'Ecrin méthodique*) par A. Schmall.

Schlußbemerkung zum fünften und letzten Teil.

Im Verlaufe der fünf stufenmäßig fortschreitenden Teile dieser Methode hat der aufmerksame Schüler die Eigentümlichkeiten der musikalischen Notation, die Regeln der Handhaltung, des Anschlages, des Fingersatzes und der rhythmischen Bewegungen kennen gelernt; seine Hand- und Fingergelenke sind durch Übung und Disziplin geschmeidig und zum regelmäßigen Spiele geschickt geworden. Endlich hat er sich vertraut gemacht mit den zwölf Dur- und den zwölf Moll-Tonarten und ihren Beziehungen zu einander, mit den Intervallenverhältnissen, der Akkordbildung, der Modulation und andern Prinzipien der Harmonielehre. Die auf diese Weise erworbenen Kenntnisse haben ihn befähigt, mittelschwere Klavier-Kompositionen kunstgerecht und mit Verständnis vorzutragen, dürfen ihn jedoch nicht zu der irrigen Ansicht verleiten, daß er damit alle Geheimnisse der Kunst ergründet und sich mit weiteren Studien nicht mehr zu befassen habe. Ob sein Streben darauf gerichtet sei, als bloßer Dilettant, ohne besondere Ansprüche auf eigentliche Meisterschaft, einige bescheidene Salonerfolge zu erringen, oder ob er sich berufen fühle, sich zum vollendeten Künstler auszubilden, jedenfalls darf alles bisher Erlernte nur als die Grundlage einer *höheren Phase der musikalischen Ausbildung*, in der es eine immer gründlichere und immer mannigfaltigere Anwendung findet, angesehen werden.

An klassischem und modernem, dieser höheren Stufe entsprechendem Studienmaterial fehlt es nicht. Die Werke dieser Art sind im Gegenteil so reichlich in der musikalischen Literatur vertreten, daß es schwer ist, hier die richtige Wahl zu treffen. Was man leider bei den meisten derselben vermißt, ist die Einheit des Planes, eine streng stufenmäßige Anordnung und eine, wenn auch nur summarische Anleitung zum richtigen Vortrage jeder einzelnen Etüde. Diese Mängel haben uns veranlaßt, unsern anfänglichen, nur die 5 ersten Stärkegrade umfassenden Studienplan zu vervollständigen und auf 7 weitere Stärkegrade auszudehnen. So entstanden:

1. unsere **80 Etudes moyennes** (6., 7., 8. und 9. Grad), welche die *natürliche Fortsetzung dieser Methode* bilden und die zweite oder mittlere Phase des Klavierstudiums umfassen.

2. unsere **50 Grandes Etudes de Style et de Mécanisme** (10., 11. und 12. Grad), welche eine *noch höhere* Stufe der Technik und des Stiles repräsentieren und den Schüler bis an die Schwelle der Virtuosität geleiten.

Selbstverständlich haben wir uns bestrebt, in diesen beiden Werken den der Methode zu Grunde liegenden pädagogischen Prinzipien nach Möglichkeit gerecht zu werden. So bietet u. a. jede Etüde unter dem Gewande eines mit einem Titel versehenen und eine bestimmte Idee repräsentierenden Vortragsstückes dem Schüler Gelegenheit, sich mit irgend einer technischen oder rhythmischen Schwierigkeit vertraut zu machen. Ferner ist die Art und Weise, wie jede einzelne Etüde eingeübt und vorgetragen werden soll, in einigen begleitenden Textzeilen summarisch angegeben. Endlich ist in beiden Werken die Aufeinanderfolge der Etüden eine so streng stufenmäßige, daß die darin vertretenen 7 Stärkegrade fast unmerklich in einander übergehen.

Das Studium dieser beiden Werke wird wesentlich erleichtert werden durch fleißiges Abspielen von *technischen Übungen*, deren Zweck ist, die Kraft und die Geschmeidigkeit der Finger zu vermehren. Hierzu eignen sich in erster Linie die in der Methode enthaltenen *Fingerübungen**) und unser Op. 60, *Gammes et Arpèges*. Ferner folgende (hier gradweise zitierten) Werke: *Czerny*, Op. 848, 32 tägliche Studien; Op. 636, Vorschule der Fingerfertigkeit; Op. 299, Schule der Geläufigkeit; Op. 261, 125 Passagen-Übungen; Op. 337, 40 tägliche Übungen; Op. 821, 160 achttaktige Übungen; Op. 339, Schule der linken Hand; Op. 365, Schule des Virtuosen; *Stamaty*, Le Rythme des doigts; *Clementi*, Exercices; *Plaidy*, Technische Studien.

Gleichzeitig mit vorstehend erwähnten Etüden und technischen Übungen können auch *klassische* und *moderne* Kompositionen, wie z. B. verschiedene Sonaten von *Haydn*, *Dusseck*, *Clementi*, *Mozart* und *Beethoven*, die Lieder ohne Worte von *Mendelssohn*, der Gradus ad parnassum von *Clementi*, die Präludien und Fugen von *Bach*, verschiedene Werke von *Schumann*, *Chopin*, *Heller*, *Henselt*, *Reinecke*, *Brahms* u. s. w. gespielt werden. Wir glauben uns jedoch auf diese allgemeinen Angaben beschränken zu müssen; denn welche von diesen Werken zu wählen sind, das hängt nicht allein von dem Fleiß und der Begabung jedes einzelnen Schülers ab, sondern auch von der Zeit, die er jeden Tag seinen musikalischen Studien widmen kann. Dem Schüler, der einen möglichst hohen Grad künstlerischer Vollendung anstrebt, können wir nur raten, sich auch fortan der intelligenten Leitung eines erfahrenen Lehrers anzuvertrauen, und diesem die Wahl des für ihn geeigneten Studienmaterials zu überlassen.

*) In besonderer Ausgabe erschienen unter dem Titel: *200 Exercices techniques* extraits de la Méthode Schmoll.

Fortsetzung dieser Methode:

80 ETUDES MOYENNES ET PROGRESSIVES PAR A. SCHMOLL.

135. Dieselbe Übung in Terzen und Dezimen, mit C u. E anfangend.

136. etc.

137. etc.

138. etc.

139. etc.

140. etc.

141. etc.

142.

143. etc.

144. etc.

145. etc.

146. etc.

147.

148.

149. etc.

150. etc.

151.

152.

Arpeggien. Dur - Dreiklänge.

C dur. *G dur.* *D dur.* *A dur.*

153. 154. 155. 156.

E dur. *H dur.* *Fis dur.* *Des dur.*

157. 158. 159. 160.

As dur. *Es dur.* *B dur.* *F dur.*

161. 162. 163. 164.

Moll - Dreiklänge.

A moll. *E moll.* *H moll.* *Fis moll.*

165. 166. 167. 168.

Cis moll. *Gis moll.* *Es moll.* *B moll.*

169. 170. 171. 172.

F moll. *C moll.* *G moll.* *D moll.*

173. 174. 175. 176.

Dominanten-Septimenakkorde und verminderte Septimenakkorde.

Bei jeder Tonart übe man zuerst *jeden einzelnen* Akkord für sich; dann spiele man *beide* Akkorde *nacheinander*.

in C.

177. 178. 179. 180.

in D.

181. 182. 183. 184.

in E.

185. 186. 187. 188.

in Fis.

189. 190. 191. 192.

in As.

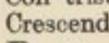
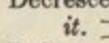
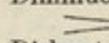
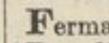
193. 194. 195. 196.

in B.

197. 198. 199. 200.

Alphabetisches Inhaltsverzeichnis.

Die mit *it.* bezeichneten Ausdrücke sind *italienische*.

| Abkürzung, die | Seite | Teil | Abkürzung, die | Seite | Teil | Abkürzung, die | Seite | Teil |
|---|-------|------|---|-------|------|--|-------|------|
| Abkürzung, die  oder  | 70 | III. | Capriccioso, <i>it.</i> : launenhaft. | | | Forte, <i>it.</i> , / | 19 | I. |
| " "  | 72 | III. | Ces, die Untertaste | 73 | III. | Fortissimo, <i>it.</i> , // | 19 | I. |
| " " das Tremolo  | 139 | V. | Chromatische halbe Töne | 117 | V. | F-Schlüssel, der  | 28 | II. |
| Acciacatur, die  | 60 | III. | Coda, <i>it.</i> : Schlußsatz. | | | Funebre, marcia, <i>it.</i> : Trauermarsch. | | |
| Achtelnote, die  | 13 | I. | Comodo, <i>it.</i> | 57 | III. | Fuoco, con, <i>it.</i> : mit Feuer. | | |
| Achtelpause, die  | 20 | I. | Con affetto, <i>it.</i> : mit Affekt, bewegt. | | | Granze Note, die  | 3 | I. |
| Adagio, <i>it.</i> | 33 | II. | Con brio, <i>it.</i> | 80 | III. | Gebrochene Akkorde | 14 | I. |
| Ad libitum, <i>it.</i> | 125 | V. | Con forza, <i>it.</i> : mit Kraft. | | | " " | 38 | II. |
| Affetto, con, <i>it.</i> : mit Affekt. | | | Con fuoco, <i>it.</i> : mit Feuer. | | | Gebrochene Vorschlag, der | 78 | III. |
| Affettuoso, <i>it.</i> : langsam, gefühlvoll. | | | Con grazia, <i>it.</i> : mit Grazie. | | | Gebundenes Spiel | 6 | I. |
| Agitato, <i>it.</i> | 67 | III. | Con gusto, <i>it.</i> : mit Geschmack. | | | Gegenbewegung, die | 45 | II. |
| Agitazione, con, <i>it.</i> | 89 | IV. | Con moto, <i>it.</i> | 32 | II. | " " | 48 | II. |
| Akzent, der, > | 20 | I. | Con passione, <i>it.</i> : mit Leidenschaft. | | | Gegenintervall, das | 85 | IV. |
| " "  | 42 | II. | Con spirito, <i>it.</i> | 68 | III. | Gehaltene Noten | 13 | I. |
| " "  | 103 | IV. | Con sentimento, <i>it.</i> : mit Gefühl. | | | Gesang, der (die Melodie) | 39 | II. |
| " "  | 103 | IV. | Con tristezza, <i>it.</i> : mit Trauer. | | | Geschlossene Akkorde | 14 | I. |
| Alla breve, <i>it.</i> ,  | 91 | IV. | Crescendo, cresc., <i>it.</i>  | 25 | I. | " " | 38 | II. |
| Alla marcia, <i>it.</i> | 74 | III. | Da Capo, <i>it.</i> (D. C.) | 19 | I. | Getragene Noten (Portamento) | 73 | III. |
| Alla polacca, <i>it.</i> | 36 | II. | Dal Segno, <i>it.</i> (D. S.) | 25 | I. | Giocoso, <i>it.</i> | 69 | III. |
| Allargando, <i>it.</i> : verzögernd. | | | Dämpfung, die | 121 | V. | Giusto, <i>it.</i> | 66 | III. |
| Allègretto, <i>it.</i> | 37 | II. | Decrescendo, decresc. oder decr., <i>it.</i>  | 25 | I. | Grave, <i>it.</i> | 139 | V. |
| Allegro, <i>it.</i> | 30 | II. | Delicato, <i>it.</i> | 105 | IV. | Grazioso, <i>it.</i> | 32 | II. |
| Al segno, <i>it.</i> | 25 | I. | Destra, mano, <i>it.</i> | 102 | IV. | Grundlage der Akkorde, die | 40 | II. |
| Amabile, <i>it.</i> | 95 | IV. | Dezime, die | 84 | III. | G-Schlüssel, der  | 9 | I. |
| Andante, <i>it.</i> | 32 | II. | Diatonische halbe Töne | 117 | V. | Gusto, con, <i>it.</i> : mit Geschmack. | | |
| Andantino, <i>it.</i> | 34 | II. | Diminuendo, dimin. oder dim., <i>it.</i>  | 25 | I. | Halbe Note, die  | 10 | I. |
| Anima, con, <i>it.</i> : mit Ausdruck. | | | Diskantschlüssel, der | 9 | I. | Handhaltung, die | 6 | I. |
| Animato, <i>it.</i> | 61 | III. | Dissonanz, die | 88 | IV. | Handlage, die natürliche | 5 | I. |
| Anschlag, der richtige | 6 | I. | Dolce, oder dolcemente, <i>it.</i> | 63 | III. | Hauptnote, die | 60 | III. |
| A piacere, <i>it.</i> | 125 | V. | Dominante, die | 38 | II. | Hauptregeln des Spiels | 6 | I. |
| Appassionato, <i>it.</i> : mit Leidenschaft. | | | Dominanten-Septimenakkord, der | 38 | II. | His, die Untertaste | 62 | III. |
| Appoggiatur, die,  | 60 | III. | Doppelkreuz, das x oder * | 72 | III. | Homophone Noten | 81 | III. |
| Armonioso, <i>it.</i> : harmonisch, wohlklingend. | | | Doppelte B, das  | 77 | III. | Hüflslinien, die | 4 | I. |
| Arpeggierte Akkorde | 38 | II. | Doppelschlag, der,  | 124 | V. | Impeto oder impetuoso, <i>it.</i> : stürmisch. | | |
| " " | 78 | III. | Doppelvorschlag, der,  | 70 | III. | Impromptu, das | 132 | V. |
| Arpeggierte Vorschlag, der | 78 | III. | Doppelwertige Schreibart, die | 102 | IV. | Intervalle der natürlichen Handlage, die | 6 | I. |
| Assai, <i>it.</i> | 72 | III. | Dreiachtel-Takt, der,  | 16 | I. | Intervalle, große, kleine, reine | 85 | IV. |
| A tempo, a <i>tempo</i> , <i>it.</i> | 62 | III. | Dreiklang, der Dur- | 38 | II. | " übermäßige | 85 | IV. |
| Attraktive Noten | 46 | II. | " Moll- | 87 | IV. | " verminderte | 85 | IV. |
| " " | 135 | V. | " 2. Stufe, der | 47 | III. | Kadenz, die Dur- | 49 | II. |
| Auflösung des Dominanten-Septimenakkords, die | 46 | II. | Dreiteilige Notenwerte | 109 | IV. | " die melodische | 49 | II. |
| Auflösung des vermehrten Sextenakkordes, die | 130 | V. | " " | 126 | V. | " die Moll- | 90 | IV. |
| Auflösungszeichen, das  | 21 | I. | Dreiviertel-Takt, der,  | 12 | I. | Kontratempo-Bewegung, die | 71 | III. |
| " " | 35 | II. | Due corde, <i>it.</i> | 121 | V. | Kreuz, das  | 21 | I. |
| " " | 72 | III. | Duetto, duettino, <i>it.</i> | 77 | III. | Kreuzen der Daumen, das | 68 | III. |
| " " | 77 | III. | Durchgehende Noten | 39 | II. | " " Hände, das | 60 | III. |
| Auftakt, der | 23 | I. | Dur-Modus, der | 85 | IV. | Largamento, <i>it.</i> : breit, gedehnt. | | |
| Ausweichende Modulation, die | 111 | IV. | Dur-Tonleiter, Bildung der | 54 | III. | Largo, larghetto, <i>it.</i> | 128 | V. |
| Basso, marcato <i>il, it.</i> | 77 | III. | Einklang, der (Unisono, <i>it.</i>) | 97 | IV. | Legato, <i>it.</i> : gebunden. | | |
| Baßregion des Klaviers, die | 28 | II. | Einleitung des Trillers, die | 128 | V. | Legatobogen, der  | 24 | I. |
| Baßschlüssel, der  | 28 | II. | Eis, die Untertaste | 62 | III. | Leggiero, <i>it.</i> | 65 | III. |
| B, das,  | 35 | II. | Elegante, <i>it.</i> : mit Eleganz. | | | Leggieramente, <i>it.</i> | 77 | III. |
| " das doppelte,  | 77 | III. | Elemente der Dur-Tonarten, die | 55 | III. | Leitereigene Akkorde | 47 | II. |
| Begleitung, die | 39 | II. | " Moll-Tonarten, die | 87 | IV. | Leitnote, die | 38 | II. |
| Beisetzen der Finger, das (B) | 14 | I. | Energico, <i>it.</i> | 91 | IV. | Lento, <i>it.</i> | 100 | IV. |
| Ben, <i>it.</i> | 70 | III. | Enge Harmonie | 29 | II. | Linien des Notensystems, die | 3 | I. |
| Bewegungen der Stimmen, die | 48 | II. | Enharmonie, die | 81 | III. | L'istesso tempo, <i>it.</i> : dasselbe Tempo. | | |
| Bezifferung der Finger, die | 5 | I. | Entfernte Tonarten | 56 | III. | Loco, <i>it.</i> | 67 | III. |
| Bindebogen, der | 12 | I. | Erhöhte Noten (um $\frac{1}{2}$ Ton) | 21 | I. | Lusingando, <i>it.</i> : schmeichelnd, zärtlich. | | |
| " " | 24 | I. | Erniedrigte Noten (um $\frac{1}{2}$ Ton) | 35 | II. | Maestoso, <i>it.</i> | 37 | II. |
| Binden (gebundenes Spiel) | 6 | I. | Espressione, con, <i>it.</i> | 124 | V. | Mano destra, <i>it.</i> | 102 | IV. |
| Brio, con, oder brioso, <i>it.</i> | 80 | III. | Espressivo, <i>it.</i> | 68 | III. | " sinistra, <i>it.</i> | 102 | IV. |
| Brillante, <i>it.</i> : brillant, glänzend. | | | Estinto, <i>it.</i> : erloschen. | | | Marcato, <i>it.</i> | 77 | III. |
| Calando, <i>it.</i> | 128 | V. | Fermata, die, <i>it.</i>  | 32 | II. | Marcia, tempo di, <i>it.</i> | 33 | II. |
| Calmato, <i>it.</i> : beruhigt. | | | Fes, die Untertaste | 73 | III. | Martellato, <i>it.</i> : hämmernd. | | |
| Calmo, <i>it.</i> : ruhig. | | | Fieramente, <i>it.</i> : kühn, stolz. | | | Marziale, <i>it.</i> | 58 | III. |
| Cantabile, <i>it.</i> | 126 | V. | Fine, <i>it.</i> | 19 | I. | Mediante, die | 38 | II. |
| Cantando, <i>it.</i> | 120 | V. | Finger, die Bezifferung der | 5 | I. | Melodie, die | 39 | II. |
| Canto, marcato <i>il, it.</i> | 77 | III. | " " Haltung der | 6 | I. | | | |
| Capriccio, <i>it.</i> : Phantasiestück. | | | Fingerübungen, Anleitung zu den | 15 | I. | | | |
| | | | Fingerwechsel, der (W) | 12 | I. | | | |
| | | | " " auf Doppelnoten | 26 | I. | | | |
| | | | " " auf gehaltenen Noten | 24 | I. | | | |

Stufenleiter

der Klavier-Kompositionen von A. Schmoll.

Die 5 Teile meiner Klavierschule und die verschiedenen Etüdenwerke, die ich ihnen folgen ließ (kleine, mittelschwere, große Etüden), verwirklichen einen 12 Stufen-grad umfassenden Studienplan, der mit den ersten Anfangsgründen beginnt und den Schüler unmerklich, von Stufe zu Stufe, bis an die Schwelle der Virtuosität geleitet. Der Schüler, der diesen Stufen-grad gewissenhaft absolviert hat, kann ohne weiteres zu den klassischen Etüden von Cramer, Hummel, Clementi (Gradus ad Parnassum), Keßler usw., als Vorbereitung zu den allerschwerigsten Klavier-Kompositionen übergehen.

Wenn die erste (primäre) Phase dieses Programms durch verschiedene, der Aufmunterung zum Studium, der Vorbereitung zum klassischen Stile, dem 4händigen Spiel, dem Primavista-Spiel und dem musikalischen Phrasieren gewidmete Werke wesentlich erweitert wurde, so geschah dies, weil eine solide Grundlage die notwendige Bedingung der musikalischen Ausbildung ist. Hat der Schüler einmal diese Phase überschritten, so wird er in der Folge um so raschere Fortschritte machen, als er sich dann immer abschließlicher mit eigentlichen Etüden befassen kann.

Als ich von der Idee zur Ausführung dieses Studienplanes schritt, verlor ich nie die Einheit der Prinzipien und des Verfahrens außer Augen. Man wird darin u. a. die sorgfältige Abstufung, die Klarheit der Darstellung und den ansprechenden

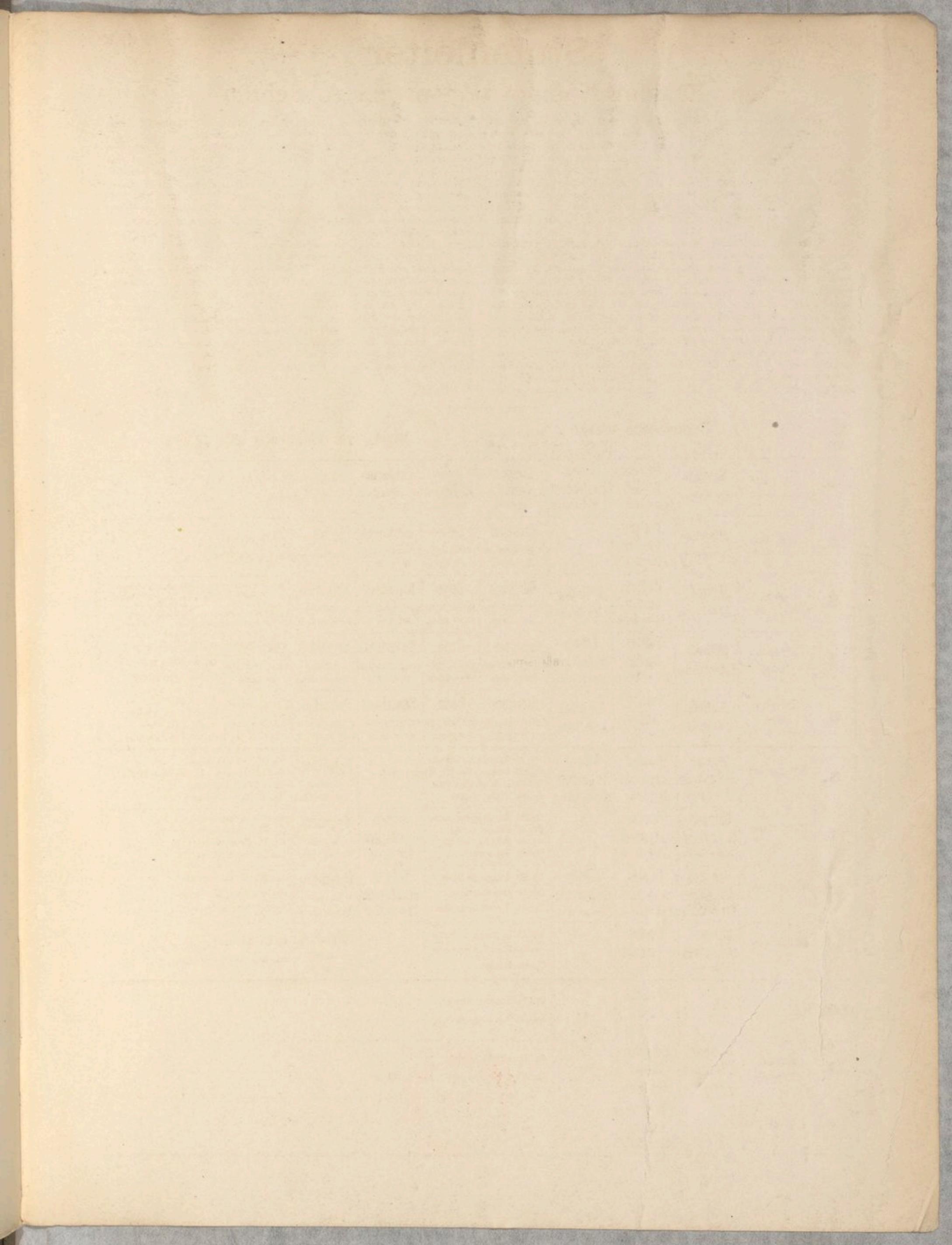
Charakter der Musik — Eigenschaften, denen die Methode ihren außerordentlichen Erfolg verdankt — wiederfinden. So sind beispielsweise alle Etüden wirkliche Vortragsstücke, in denen die Schwierigkeiten des Stiles, der Technik, des Fingersatzes und des Rhythmus in wenig auffälliger Form auftreten und um so leichter überwunden werden, als Interesse und künstlerischer Genuß dabei mitwirken. Diese Werke bilden mit einem Worte in ihrem Zusammenhange die Synthese der Kunst des Klavierspielens; ein homogenes, in sich abgeschlossenes Lehrgebäude: ein organisches Ganzes, dessen einzelne Teile, um ein gemeinsames Zentrum gruppiert, sich gegenseitig unterstützen und vervollständigen.

Das nachstehende Schema ist der graphische Ausdruck obiger Ausführungen. Es gibt die 12 Stufen-grade an, sowie die einem jeden derselben entsprechenden Werke. Will man z. B. wissen, welche Werke dem 4. Grade entsprechen, d. h. welche für einen Schüler, der im 4. Teile der Methode steht, passend sind, so braucht man nur die 4. Horizontal-Kolumne, von links nach rechts gehend, durchzusehen. Wie man sieht, leistet dieses Schema dem Lehrer, der ein dem jeweiligen Stufen-grad seines Schülers angemessenes Unterrichtswerk oder Erholungstück sucht, wesentliche Dienste und erspart ihm manchen Zeitverlust.

Paris.

A. Schmoll.

| Stärke-grad | Methodische Werke | | | 2händiges und 4händ. Spiel | Werke verschiedenen Charakters. | | | | | |
|-----------------|------------------------------------|---|---|--|--|--|--|--|--|---|
| | Klavierschule | Etüden | Vomblattspielen u. Prälud. | | Etrennes | Ecerin | Sonatinen | | | |
| Primäre Phase. | 1. Debüt sehr leicht | Méthode I ^{re} Partie | Petites Etüdes I ^{re} Série | Album de Lecture I ^{re} Livraison | Etrennes d. j ^{ne} Pianiste I ^{re} Série | Ecerin mélodique I ^{re} Série | Sonatinen progressives N ^{os} 1 et 2 | Op. 36 ^a . Pet. Variations de Fanny.
Op. 36 ^b . Emulation. | | |
| | 2. Sehr leicht und leicht | Méthode II ^{me} Partie | Petites Etüdes II ^{me} Série | " | Etrennes d. j ^{ne} Pianiste II ^{me} Série | Ecerin mélodique II ^{me} Série | Sonatinen progressives N ^{os} 3 et 4 | Op. 36 ^c . Le Pâtre montagnard.
Op. 36 ^d . Grande Valse de Bébé. | | |
| | 3. Leicht u. ziemlich leicht | Méthode III ^{me} Partie | Petites Etüdes III ^{me} Série | Préludes I ^{re} Série | Etrennes d. j ^{ne} Pianiste III ^{me} Série | Ecerin mélodique III ^{me} Série | Sonatinen progressives N ^{os} 5 et 6 | Sylphides, danses Recueils I. II. | Op. 45 ^a . Brennus, simpl.
" 46 ^a . Nuits d. Téh.
" 47 ^a . L'Union
" 48 ^a . Cosmopolite
" 49 ^a . Réveil d. Rose | Op. 55. Méditation, 4 ^{me}
" 56. Den ^{re} Pensée
" 57. Don Juan
" 58. D. Valses d'un Insensé |
| | 4. Ziemlich leicht | Méthode IV ^{me} Partie | Petites Etüdes IV ^{me} Série | Album de Lecture II ^{me} Livraison | Etrennes d. j ^{ne} Pianiste IV ^{me} Série | Ecerin mélodique IV ^{me} Série | Sonatinen progressives N ^{os} 7 et 8 | Sylphides, danses Recueil III. | Chansonnets sans paroles I ^{re} Série | Op. 53. L'Ondine et le Pêcheur.
Op. 54. Marche des Croisés.
Op. 105. Petit Carnaval. |
| | 5. Ziemlich leicht u. etwas drüber | Méthode V ^{me} Partie | Petites Etüdes V ^{me} Série | Préludes II ^{me} Série | Etrennes d. j ^{ne} Pianiste V ^{me} Série | Ecerin mélodique V ^{me} Série | Sonatinen progressives N ^{os} 9 et 10 | Sylphides, danses Recueils IV. V. | Chansonnets sans paroles II ^{me} Série | Op. 103. Amulette.
Op. 104. Danse caraïbe.
Op. 153. La Divette.
Op. 154. La Bergerette. |
| Mittlere Phase. | 6. Mittelschwer a. | Gammes et Arpèges I ^{re} Série | Etüdes moyennes I ^{re} Série | Album de Lecture III ^{me} Livraison | Op. 51. Mazurka des Affligés.
Op. 106. Croquis. - Op. 155. Menuet favori.
Op. 49. Le Réveil d'une Rose.
Op. 149. Ländler styrien. | | Sylphides, danses Recueil VI. | Op. 52. La Chasseresse.
Op. 107. Imbroglia. - Op. 156. Valse-Tyrolienne.
Op. 147. Petit Nocturne.
Op. 72. Rondo alla polacca. | | |
| | 7. Mittelschwer b. | Gammes et Arpèges II ^{me} Série | Etüdes moyennes II ^{me} Série | " | Op. 108. Caprice Renaissance.
Op. 47. L'Union, à 2 m ^{es}
Op. 46. Nuits de Téhéran.
Op. 79. Boléro sévillan. | Scènes druidiques I ^{re} Série | Sylphides, danses Recueil VII. | Op. 48. La Cosmopolite.
Op. 77. Marche funèbre.
Op. 78. Dernière Hirondelle.
Op. 127. Marche celtique. | | |
| | 8. Mittelschwer c. | Gammes et Arpèges III ^{me} Série | Etüdes moyennes III ^{me} Série | Album de Lecture IV ^{me} Livraison | Op. 109. L'Ange de Rêves.
Op. 80. Larme de Fée.
Op. 74. Tarantelle napolitaine. | Scènes druidiques II ^{me} Série | Sylphides, danses Recueils VIII. IX. | Op. 120. Comme autrefois.
Op. 148. Ronde provençale.
Op. 150. Scherzo-Caprice. | | |
| | 9. Mittelschwer d. | Gammes et Arpèges IV ^{me} Série | Etüdes moyennes IV ^{me} Série | " | Op. 73. Le Songe du Marin.
Op. 76. Gondolina vénitienne.
Op. 45. Brennus. | " | Sylphides, danses Recueil X. | Op. 126. Rigolade.
Op. 47 ^b . L'Union, à 4 mains. | | |
| Höhere Phase. | 10. Wenig schwer | " | Grandes Etüdes I ^{re} Série | " | Op. 71. Berceuse originale.
Op. 24. Pas de Sylphe. | | | | | |
| | 11. Ziemlich schwer | Gammes et Arpèges V ^{me} Série | Grandes Etüdes II ^{me} Série | " | Op. 75. L'Etoile double.
Op. 128. Crinière au vent (à 2 m ^{es} et à 4 m ^{es}). | | | | | |
| | 12. Schwer | " | Grandes Etüdes III ^{me} Série | " | Op. 125. Bacchanale. | | | | | |



Bruxelles, chez de Aynssa et Cie. (Custine succ^r)
Lisbonne (Portugal), chez Sasseti & Cie.
Lausanne (Suisse), chez Fatisch frères.
Trèves (Allemagne), Mosella-Verlag.

Klavier-Kompositionen von A. SCHMOLL.

Nettopreise.



Unterricht und Aufmunterung.

Nettopreise.

tr. f. = sehr leicht. | f. = leicht. | a. f. = ziemlich leicht. | p. m. f. = schwach mittlere Stärke. | m. f. = mittlere Stärke. | b. m. f. = etwas über der mittleren Stärke.

Op. 91-95. Nouvelle MÉTHODE de PIANO
théorique, pratique et récréative, approuvée par MM. A. Marmontel, J. Massenet et par beaucoup d'autres artistes célèbres; adoptée aux grands Conservatoires, ainsi que dans les principaux pensionnats de France et de Belgique. fr. c.
5 Parties, chacune (brochée) . . . net 3 —
L'ouvrage complet (broché) . . . net 12 —
(La 1^{ère} partie est ornée du portrait de l'auteur.)

Op. 95-200 EXERCICES TECHNIQUES et progressifs extraits de la Méthode Schmoll . . . net 2 —

Op. 136-140. 100 PETITES ETUDES
mélodiques et progressives, pouvant être jouées de front avec la Méthode Schmoll et introduisant aux Etudes moyennes du même auteur. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner, en vue d'une bonne exécution. De très facile à la moyenne force. fr. c.
5 Séries, chacune . . . net 3 —
L'ouvrage complet (broché) . . . net 12 —

Op. 116-119. 80 ETUDES MOYENNES
et progressives, faisant suite à la Méthode Schmoll. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner en vue d'une bonne exécution. Ouvrage adopté aux principaux Conservatoires de France et de Belgique. Moy. force (a et b), et bonne moy force (a et b). fr. c.
4 Séries, chacune . . . net 4 —
L'ouvrage complet (broché) . . . net 15 —

Op. 121-123. 50 GRANDES ETUDES
de style et de mécanisme, faisant suite aux Etudes moyennes du même auteur. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner en vue d'une exécution irréprochable. Difficulté modérée à difficile. fr. c.
3 Séries, chacune . . . net 5 —
L'ouvrage complet (broché) . . . net 15 —

Op. 50. Les ETRENNES du jeune Pianiste,
25 Récréations mélodiques et progressives, pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll.

| Première Série. à 2 mains. 4 mains | |
|--|---------|
| N° | fr. c. |
| 1. Rose, mazurka | 75 1 20 |
| 2. Mathilde, schottisch | 75 1 20 |
| 3. Blanche polka | 75 1 20 |
| 4. Emma, valse | 75 1 20 |
| 5. Le petit Postillon, galop | 75 1 20 |
| La I. Série en recueil 2 50 3 50 | |
| Deuxième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 6. Le Chant de la Meunière | 75 1 20 |
| 7. Tendresse enfantine | 75 1 20 |
| 8. Fanfare de Chasse | 75 1 20 |
| 9. Scherzetto | 75 1 20 |
| 10. Le Retour du Gondolier | 75 1 20 |
| La II. Série en recueil 2 50 3 50 | |
| Troisième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 11. Les Cheval-Légers, cap. milit. f. | 75 1 20 |
| 12. Souvenance, romance s. paroles f. | 75 1 20 |
| 13. Farandole | 75 1 20 |
| 14. L'Echo moqueur | 75 1 20 |
| 15. Le Repos du Pâtre, idylle f. | 75 1 20 |
| La III. Série en recueil 2 50 3 50 | |
| Quatrième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 16. Le Départ des Conscrits, marche a. f. | 75 1 20 |
| 17. Pensée printanière | 75 1 20 |
| 18. Le Nid de Fauvettes | 75 1 20 |
| 19. Saltarelle | 75 1 20 |
| 20. Fête villageoise | 75 1 20 |
| La IV. Série en recueil 2 50 3 50 | |
| Cinquième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 21. Prière | 75 1 20 |
| 22. Pastorale | 75 1 20 |
| 23. Polonaise | 75 1 20 |
| 24. Grelots et Castagnettes | 75 1 20 |
| 25. Kathinka, varsoviana de salon p. m. f. | 75 1 20 |
| La V. Série en recueil 2 50 3 50 | |
| L'ouvrage complet (broché) 10 — 15 — | |

Op. 96-99. ALBUM de LECTURE, Cours
pratique de Déchiffrage, précédé d'une instruction et contenant 320 morceaux pour piano soigneusement doigtés et rangés progressivement. Edition nouvelle. 4 Livraisons. fr. c.
Chaque Livraison de 80 morceaux (brochée) net 3 —
L'ouvrage complet (élegamment broché) . . . net 10 —

Op. 60. GAMMES et ARPÈGES
dans tous les tons et sous toutes les formes. fr. c.
5 Séries, chacune . . . net 2 —
L'ouvrage complet (solidement broché) . . . net 6 —

Op. 61-70. 10 SONATINES PROGRESSIVES,
suivant l'élève dans le développement graduel de son mécanisme et de son sentiment esthétique, servant d'introduction aux œuvres de Clementi, de Mozart, de Kuhlau, de Dussek etc., et pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll. Nouvelle Edition. De tr. fac. à la moy. force. fr. c.

| N° | fr. c. |
|--|--------|
| 61. Première Sonatine, en do majeur. tr. f. | 1 50 |
| 62. Deuxième " " do majeur. tr. f. | 1 50 |
| 63. Troisième " " do majeur. f. | 1 50 |
| 64. Quatrième " " do majeur. f. | 1 50 |
| 65. Cinquième " " sol majeur. a. f. | 1 50 |
| 66. Sixième " " fa majeur. a. f. | 1 50 |
| 67. Septième " " ré majeur. p. m. f. | 1 50 |
| 68. Huitième " " si ^b majeur. p. m. f. | 1 50 |
| 69. Neuvième " " la majeur. m. f. | 1 50 |
| 70. Dixième " " mi ^b majeur. m. f. | 1 50 |
| Les 10 Sonatines réunies (un volume broché) 10 — | |

Op. 111-115. L'ÉCRIN MÉLODIQUE,
Illustrations élégantes et progressives sur des airs d'opéra et d'autres airs célèbres, pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll, formant un style, au phrasé et à l'expression; soigneusement doigtés.

| Première Série. | |
|---|--------|
| N° | fr. c. |
| 1. Armide (Gluck) | 75 |
| 2. Ami, la Jeunesse, air favori | 75 |
| 3. Ronde et Valse du Freischütz (Weber) | 75 |
| 4. Barcarolle d'Obéron (Weber) | 75 |
| 5. La Gazza ladra (Rossini) | 75 |
| 6. La Flûte enchantée (Mozart) | 75 |
| La I. Série en recueil 2 50 | |
| Deuxième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 7. La Folle (Grisar) | 75 |
| 8. La Norma (Bellini) | 75 |
| 9. Cavatine du Freischütz (Weber) | 75 |
| 10. O Richard! ô mon Roi (Grétry) | 75 |
| 11. Les Noces de Figaro (Mozart) | 75 |
| 12. Anna Boléna (Donizetti) | 75 |
| La II. Série en recueil 2 50 | |
| Troisième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 13. J'ai du bon tabac, varié | 1 — |
| 14. Zéphir de Mai, tyrolienne favorite | 1 — |
| 15. Air du Freischütz (Weber) | 1 — |
| 16. La Somnambule (Bellini) | 1 — |
| 17. La Straniera (Bellini) | 1 — |
| 18. La Chasse du Jeune Henri (Méhul) | 1 — |
| La III. Série en recueil 3 50 | |
| Quatrième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 19. L'Elisire d'Amore (Donizetti) | 1 20 |
| 20. Roméo et Juliette (Bellini) | 1 20 |
| 21. Richard Cœur de Lion (Grétry) | 1 20 |
| 22. Otello (Rossini) | 1 20 |
| 23. Don Juan (Mozart) | 1 20 |
| 24. Nel cor più mi sento (Paisiello) | 1 20 |
| La IV. Série en recueil 4 — | |
| Cinquième Série. | |
| N° | fr. c. |
| 25. Fantaisie sur le Freischütz (Weber) | 1 20 |
| 26. Le Barbier de Séville (Rossini) | 1 20 |
| 27. Sémiramis (Rossini) | 1 20 |
| 28. Preciosa (Weber) | 1 20 |
| 29. Loreley (Silcher) | 1 20 |
| 30. Fantaisie sur Obéron (Weber) | 1 20 |
| La V. Série en recueil 4 — | |
| L'ouvrage complet (broché) 12 — | |

Op. 101-102. CHANSONNETTES sans paroles,
composées de façon à divertir et à récréer les jeunes élèves, tout en les initiant à l'art de phraser et de faire parler le piano. Petite moyenne force.

| Première Série. | | Deuxième Série. | |
|------------------------------------|--------|--|--------|
| N° | fr. c. | N° | fr. c. |
| 1. Conte burlesque | 75 | 6. Coucou! | 75 |
| 2. Le Secret de Lisette | 75 | 7. Le Réveil de Pierrot | 75 |
| 3. Arlequinade | 75 | 8. L'Hirondelle | 75 |
| 4. En chasse! | 75 | 9. Jean qui boude | 75 |
| 5. L'Amazone | 75 | 10. Jeannette qui rit. fr. c. | 75 |
| Chaque N° détaché net 75 | | Chaque Série (en recueil) 2 50 | |

Op. 131-132. 300 PRÉLUDES dans tous les tons majeurs et mineurs, classés, gradués, minutieusement doigtés et pouvant servir d'exercices de style, de mécanisme et de lecture. Précédés d'une instruction (théorie du Prélude). Genres facile, moyen et brillant.

| Première Série (N° 1 à 170). | | Deuxième Série (N° 171 à 300). | |
|---------------------------------|--------|--|--------|
| N° | fr. c. | N° | fr. c. |
| 1. | 75 | 171. | 75 |
| 2. | 75 | 172. | 75 |
| 3. | 75 | 173. | 75 |
| 4. | 75 | 174. | 75 |
| 5. | 75 | 175. | 75 |
| Chaque Série net 3 50 | | L'ouvrage complet (broché) 6 — | |

Op. 81-90. Les SYLPHIDES, Répertoire complet de Danses soigneusement doigtées. Nouvelle Edition.

| Valses. | | net fr. c. | | | |
|---|--------|---|--------|--|----|
| N° | fr. c. | N° | fr. c. | | |
| 1. Le Muguet. — La Fauvette | 75 | 18. Minette. — Le Premier Bal | 75 | | |
| 2. Ninon | 75 | 19. La Polka des Nains | 75 | | |
| 3. L'Almée | 75 | 20. Marthe. — Estella | 75 | | |
| 4. La Petite Bergère | 75 | 21. Esmeralda. — La Fée Mignonne | 75 | | |
| 5. Les Inséparables | 75 | 22. La Gazelle | 75 | | |
| 6. Brise d'Automne | 75 | 23. Les Coquelicots. — Les Pervenches | 75 | | |
| 7. La Valse du Paria | 75 | 24. Clairette | 75 | | |
| 8. Gais Compagnons | 75 | 25. Les Clochettes | 75 | | |
| 9. Le Désir | 75 | 26. Rigolette | 75 | | |
| 10. Les Echos | 75 | 27. Les Merveilleuses | 75 | | |
| 11. La Valse des Fiancés | 75 | 28. Gentillesse (E. Lachmann) | 75 | | |
| 12. Ombres de Nuit, valse sentimentale | 75 | 29. La Charmeuse, polka élégante | 75 | | |
| 13. L'Odalisque | 75 | 30. Arabella | 75 | | |
| 14. Rosée de Printemps | 75 | 31. La Belle Créole | 75 | | |
| 15. Les Zéphirs | 75 | 32. Rose de Mai | 75 | | |
| 16. La Valse des Sirènes | 75 | 33. Voltigeurs-Polka | 75 | | |
| 17. Sous les Orangers (E. Lachmann) | 75 | Mazurkas. | | | |
| | | | | N° 34. Le Ruban rose | 75 |
| | | | | 35. La Marguerite. — L'Héliotrope | 75 |
| | | | | 36. Prince Charmant | 75 |
| | | | | 37. La Rose des Alpes | 75 |
| | | | | 38. Les Papillons | 75 |
| | | | | 39. Fanny | 75 |
| | | | | 40. La Grenadille | 75 |
| | | | | 41. Sur la Neva | 75 |
| | | | | 42. Le Collier de Perles | 75 |
| | | | | 43. L'Albanaise | 75 |
| | | | | 44. Inès | 75 |
| | | | | 45. Le Réve de Mignon, mélodie-mazurka | 75 |
| | | | | 46. Mazurka pastorale | 75 |
| | | | | 47. Carences et Caprices (E. Lachmann) | 75 |
| | | | | 48. Réverie d. Madeleine, mas. brill. (Lachmann) | 75 |
| Danses diverses. | | | | | |
| N° 49. L'Avant-Garde Galop tr. f. — 75 | | | | | |
| 50. Les Petits Muscadins. — Steeple-Chase a. f. — 75 | | | | | |
| 51. Carillon-Galop p. m. f. — 75 | | | | | |
| 52. Les Cyclopes Ronde-galop m. f. — 75 | | | | | |
| 53. L'Écuyère Galop di bravoura d. m. f. — 75 | | | | | |
| 54. Marche turque (Mozart) d. m. f. — 75 | | | | | |
| 55. Lola Schottisch f. — 75 | | | | | |
| 56. Les Patins d'Or m. f. — 75 | | | | | |
| 57. L'Iris m. f. — 75 | | | | | |
| 58. La Reine du Bal m. f. — 75 | | | | | |
| 59. Sourire d'Enfant Redowa a. f. — 75 | | | | | |
| 60. Bianca. — Biondina p. m. f. — 75 | | | | | |
| 61. Le Bouquet de la Marquise Menuet p. m. f. — 75 | | | | | |
| 62. Trianon m. f. — 75 | | | | | |
| 63. Célèbre Menuet de Boccherini d. m. f. — 75 | | | | | |
| Quadrilles. | | | | | |
| N° 64. Souvenir de Vichy f. — 1 50 | | | | | |
| 65. Les Canotiers de Marly p. m. f. — 1 50 | | | | | |
| 66. Le Mardi-Gras m. f. — 1 50 | | | | | |
| 67. La Foire de Saint-Cloud m. f. — 1 50 | | | | | |
| 68. Les Lanciers, quadrille américain b. m. f. — 1 50 | | | | | |
| L'ouvrage complet (un magnifique volume solidement relié sous couverture estampée or, doré sur tranches) 15 — | | | | | |
| L'ouvrage complet, cartonné f. net. 12 — | | | | | |

10 Recueils progressifs de danses choisies dans les Sylphides et rigoureusement gradués, pour servir de Récréations mélodiques aux jeunes élèves.

| Recueils: | | | | | | | | | |
|-----------|-------|-------|----------|----------|--------|--------|--------|----------|----------|
| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. | VIII. | IX. | X. |
| tr. f. | f. | a. f. | p. m. f. | p. m. f. | m. f. | m. f. | m. f. | b. m. f. | b. m. f. |
| Nos 18 | Nos 3 | Nos 5 | Nos 38 | Nos 25 | Nos 42 | Nos 11 | Nos 29 | Nos 46 | Nos 14 |
| 49 | 36 | 50 | 51 | 60 | 10 | 43 | 58 | 15 | 33 |
| 1 | 55 | 37 | 7 | 61 | 26 | 27 | 45 | 47 | 16 |
| 19 | 4 | 59 | 39 | 40 | 52 | 12 | 13 | 31 | 43 |
| 2 | 21 | 6 | 24 | 54 | 57 | 28 | 62 | 17 | 53 |
| 20 | 21 | 6 | 24 | 41 | 57 | 28 | 62 | 32 | 53 |
| 35 | 64 | 23 | 65 | 9 | 66 | 44 | 67 | 63 | 63 |