Clementi's

Einleitung in die Kunst

das

PIANO-FORTE

zu spielen.

Enthaltend

Die Anfangsgründe der Musik;

Die nöthigen Begriffe zur Fingersetzung mit Beispielen erläutert,

und

50 LEKTIONEN

zur Uebung in der Fingersetzung aus den gewöhnlichsten Dur- und Molltönen, nach den Mustern der vorzüglichsten ältern und neuern Komponisten;

selbst kurzen vorangehenden

PRÆLUDIEN

vom

VERFASSER.

Aus dem Englischen

Pr. 2 Rth. 8 Gr.

Neue verbesserte Auflage.

Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Einleitung.

Alle musikalische Töne werden durch gewisse Zeichen, die man Noten nennt, vorgestellt. Diese haben ihre Benennungen von folgenden sieben Buchstaben aus dem Alphabete, C, D, E, F, G, A, H.

Ein Notensystem (Siehe 1.) besteht aus fünf über einander liegenden Linien, und vier darin enthaltenen Zwischenräumen. Die unterste Linie wird die erste genannt.

Die Noten stehen entweder auf den Linien, oder in den Zwischenräumen; über oder unter dem Notensystem. Die obern und untern Nebenlinien (S. 2.) sind fürdie höhern und tiefern Noten, die auf dem Notensystem, vermöge der Verschiedenheit des Klanges, nicht Statt finden können.

Von den Schlüsseln.

Um die Stufe oder Lage der musikalischen Noten zu bestimmen, hat man gewisse Zeichen, Schlüssel genannt, erfunden, welche gleich voran auf das Notensystem gesetzt werden. Folgende fünf Schlüssel sind die gewöhnlichsten:

Der Basschlüssel (S. 3.) welcher auf der vierten Linie steht; der Tenorschlüssel (S. 4.) ebenfalls auf der vierten; der Contr'altschlüssel (S. 5.) auf der dritten; der Sopranschlüssel (S. 6.) auf der ersten, und der Violinschlüssel (S. 7.) auf der zweiten Linie. Der Violin- und Basschlüssel werden hauptsächlich für das Pianoforte gebraucht.

Tonleiter.

Die Lage und die Benennung der Noten kann man ersehen: Violin (S. 8.) Bas (S. 9.). Man lasse den Zögling recht bald die Noten auf dem Instrumente angeben, und mache bemerklich, dafs die unterste lange Taste, die mit der linken Hand angeschlagen wird, den untersten, tiefsten Ton F hervorbringt; die zweite lange Taste G, u. s. w. Die kurzen Tasten nehme man vor der Hand nur zu Hülfe, um dem Auge auf dem Griffbrete eine sichere Leitung zu verschaffen, und lasse ihn bemerken, dafs zwischen H und C, und zwischen E und F, welche Stellen in jener Tonreihe mit dem Zeichen ⌣ angedeutet sind, keine kleinen Tasten sich befinden.

Noch eine Bemerkung zur vorhergehenden Scala.

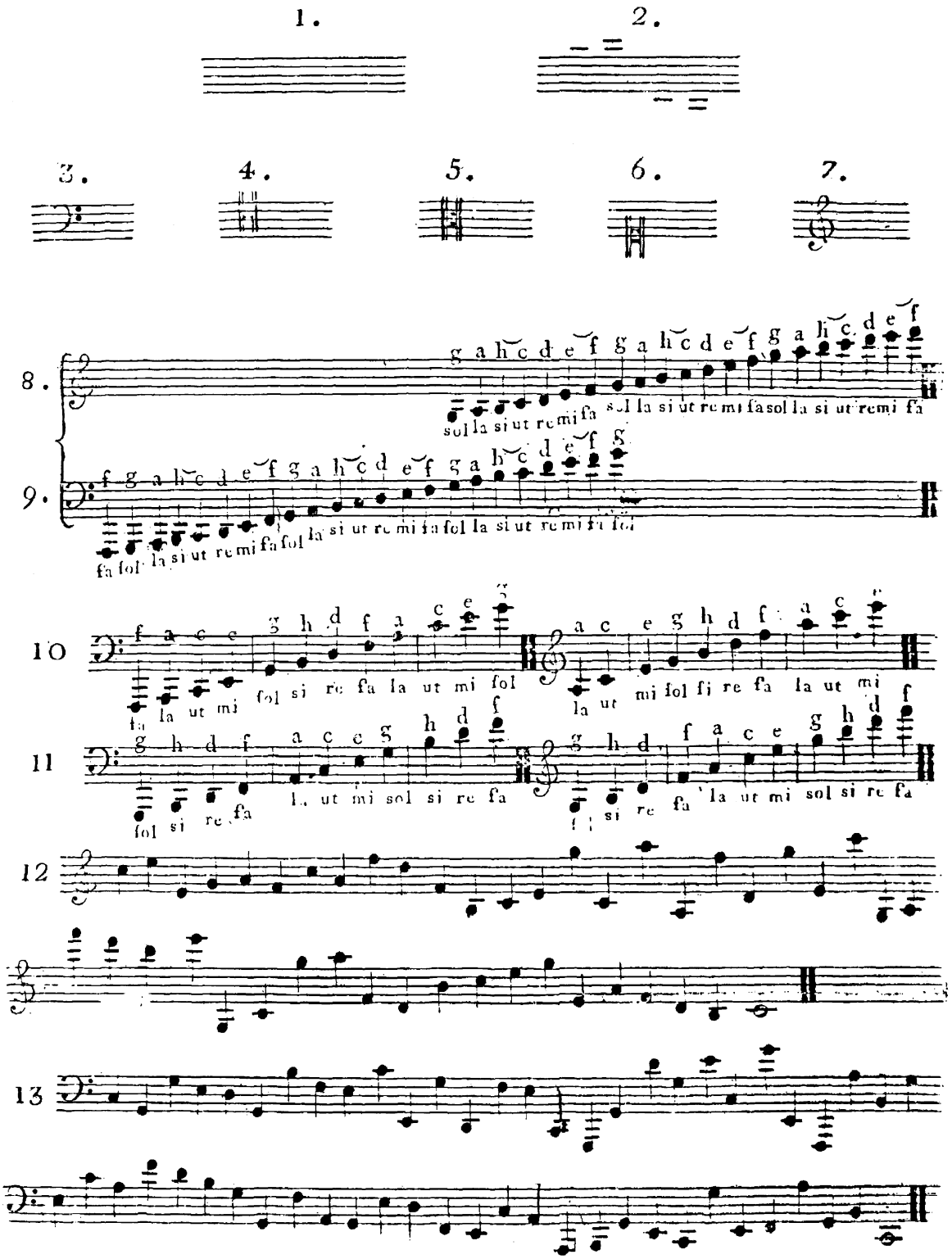
Die ersten acht Noten auf dem Sopransystem von G zu G sind mit den acht Noten, die perpendikular unter ihnen im Bassystem stehen, sowohl der Benennung als dem Tone nach, vollkommen einerlei, und werden also auch mit denselben Tasten angegeben.

Um dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen, halte man den Zögling an, genau sich den Standpunkt jeder einzelnen Note zu merken, sowohl auf den Linien, als in den Zwischenräumen, und fange bei den fünf Linien an. (S. 10. 11.)

Übung zum fertigen Lesen der Diskantnoten. (S. 12.)

Übung zum fertigen Lesen der Basnoten. (S. 13.)

Anmerkung. Die französischen Benennungen in den Platten dieses Werks kommen daher, weil diese für die französische Ausgabe gebraucht werden.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10
11
12
13

Anmerkung. Vor allen Dingen mufs der Zögling zuerst mit den Noten genau bekannt seyn, und sie alle richtig vom Blatte lesen und benennen können. Alsdann lasse man ihn erst auf dem Instrumente Gebrauch davon machen.

Von den Intervallen.

Unter einem Intervall versteht man die Entfernung zweier Töne von einander, in Absicht auf Tiefe oder Höhe derselben.

Das kleinste unserer Intervalle heifst ein Semitonium oder halber Ton. In der natürlichen oder diatonischen Tonleiter sind diese halben Töne anzutreffen von E zu F, und von H zu C. (S. 1.)

Die gewöhnliche Fortschreitung der übrigen Noten in der natürlichen, oder sogenannten diatonischen Leiter, geschieht durch ein Intervall von zwei halben Tönen, oder einem ganzen Ton.

Beispiel der natürlichen oder diatonischen Leiter,

welche darum natürlich heifst, weil sie sich leicht und ohne Schwierigkeit singen läfst; und diatonisch hauptsächlich darum, weil ihre Fortschreitung durch 2 ganze Töne, 1 halben Ton, 3 ganze Töne und einen halben Ton geschieht, und keine Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hat. (S. 2.)

Das Intervall von c zu d, von d zu e, oder überhaupt von zwei unmittelbar an einander grenzenden Noten der Scala heifst eine Secunde; das Intervall zwischen c und e, oder zwischen d und f etc. heifst eine Terz, u. s. w.

Beispiel von Intervallen. (S. 3.)

Anmerkung. Die Intervalle bleiben, dem Namen und ihrer Beschaffenheit nach, unverändert dieselben, die Noten mögen nun einzeln nach einander, oder aber deren zwei oder mehrere zusammen gespielt werden. Im erstern Falle bilden sie die Melodie, im letztern die Harmonie.

Exempel für das Letztere. (S. 4.)

Die Noten, die zusammen gegriffen werden, heifsen Akkorde. Wenn solche Akkorde hinter einander folgen, die nach Signaturen oder Ziffern gespielt werden, und über den Bafs nach bestimmten Regeln des harmonischen Systems gesetzt sind, so nennt man dies den Generalbafs.

Umfang des Tenor- Alt- und Sopranschlüssels.

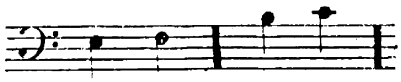
Die Tenornoten werden so geschrieben, (S. 5.)
und gespielt, als wenn sie im Bafszeichen so geschrieben wären: (S. 6.)

Die Altnoten werden so geschrieben, (S. 7.)
nach dem Bafszeichen werden sie aber so gespielt: (S. 8.)

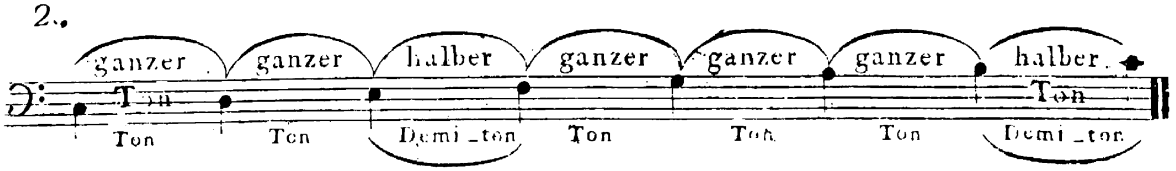
Die Diskantnoten werden so geschrieben, (S. 9.)
und nach dem Violinzeichen so gespielt: (S. 10.)

Hieraus ergiebt sich, dafs die Tenornoten eine Quinte höher als die Bafsnoten, und die Sopranoten eine Terz tiefer, als die Violinnoten stehen oder gespielt werden müssen.

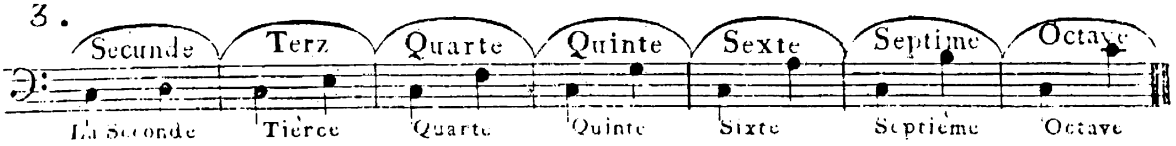
1.



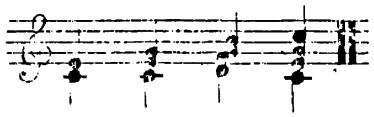
2.



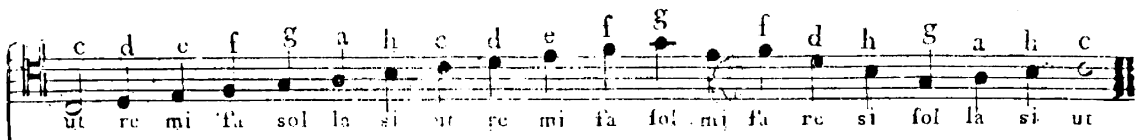
3.



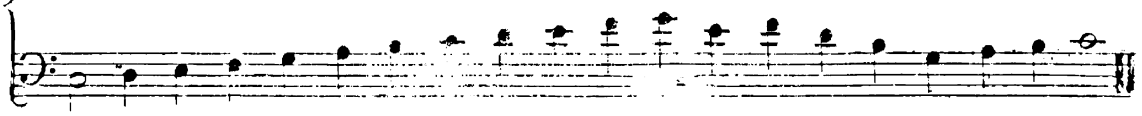
4.



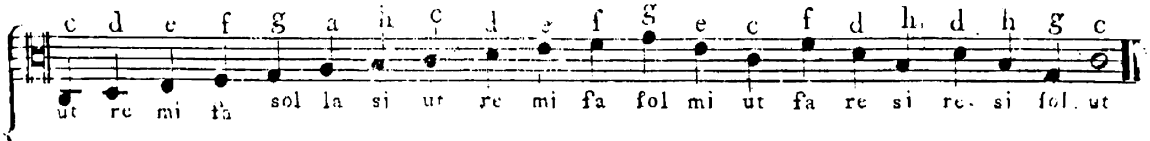
5



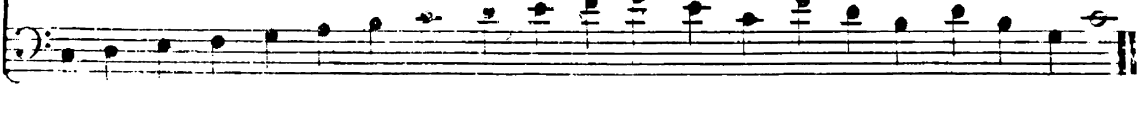
6



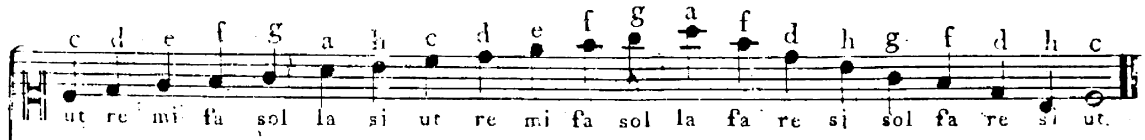
7



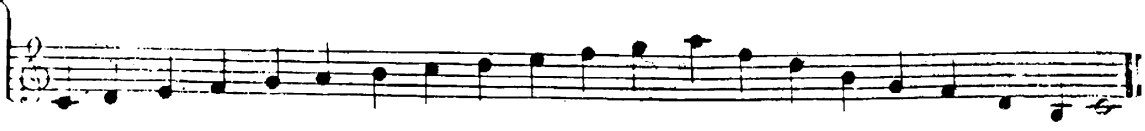
8



9



10



Jetzt mufs bemerkt werden, dafs der Bafsschlüssel (S. 1.) auch F-Schlüssel genannt wird, um anzuzeigen, dafs er auf derselben Linie, wie das F, stehet. Der Tenorschlüssel, (S. 2.) Altschlüssel (S. 3.) und Sopranschlüssel (S. 4.) werden C-Schüssel genannt, weil ihr Platz auf C dadurch bezeichnet wird; und der Violinschlüssel wird G-Schlüssel genannt, weil er die Linie von G bezeichnet. (S. 5.)

Figur, Zeitlänge und relativer Werth der Noten, mit ihren Pausen. (S. 6.)

Eine ganze Taknote (S. 7.) ist in Absicht der Zeitlänge gleich:

zweien halben Takten. (S. 8.) Diese haben den Zeitwerth von

vier Vierteln. (S. 9.) Diese gelten gleich

acht Achteln. (S. 10.) Welche wieder in sich begreifen

16 Sechzehntheile; (S. 11.) die gleich sind

32 Zweiunddreifsigtheilen. (S. 12.)

Wenn ein Punkt hinter einer Note oder einer Pause steht, so wird die Note oder die Pause dadurch um die Hälfte verlängert. Z. B. (S. 13.) Diese Note gilt einen halben Takt und eine Viertelnote, oder drei Viertelnoten, u. s. w. Ein Punkt hinter einer Viertelpause (S. 14.) giebt ihr den Werth von 3 Achteln u. s. w. Der Punkt also hinter jener halben Taktnote hat den Werth von einem Viertel; der Punkt hinter einer Viertelnote den Werth von einem Achtel, u. s. w. Wenn noch ein zweiter Punkt hinter dem ersten steht, so bekommt er die Hälfte des Zeitwerths vom ersten Punkt. Demnach gilt eine Viertelnote mit zwei Punkten (S. 15.) ein Viertel, ein Achtel und ein Sechzehntheil, oder sieben Sechzehntheile.

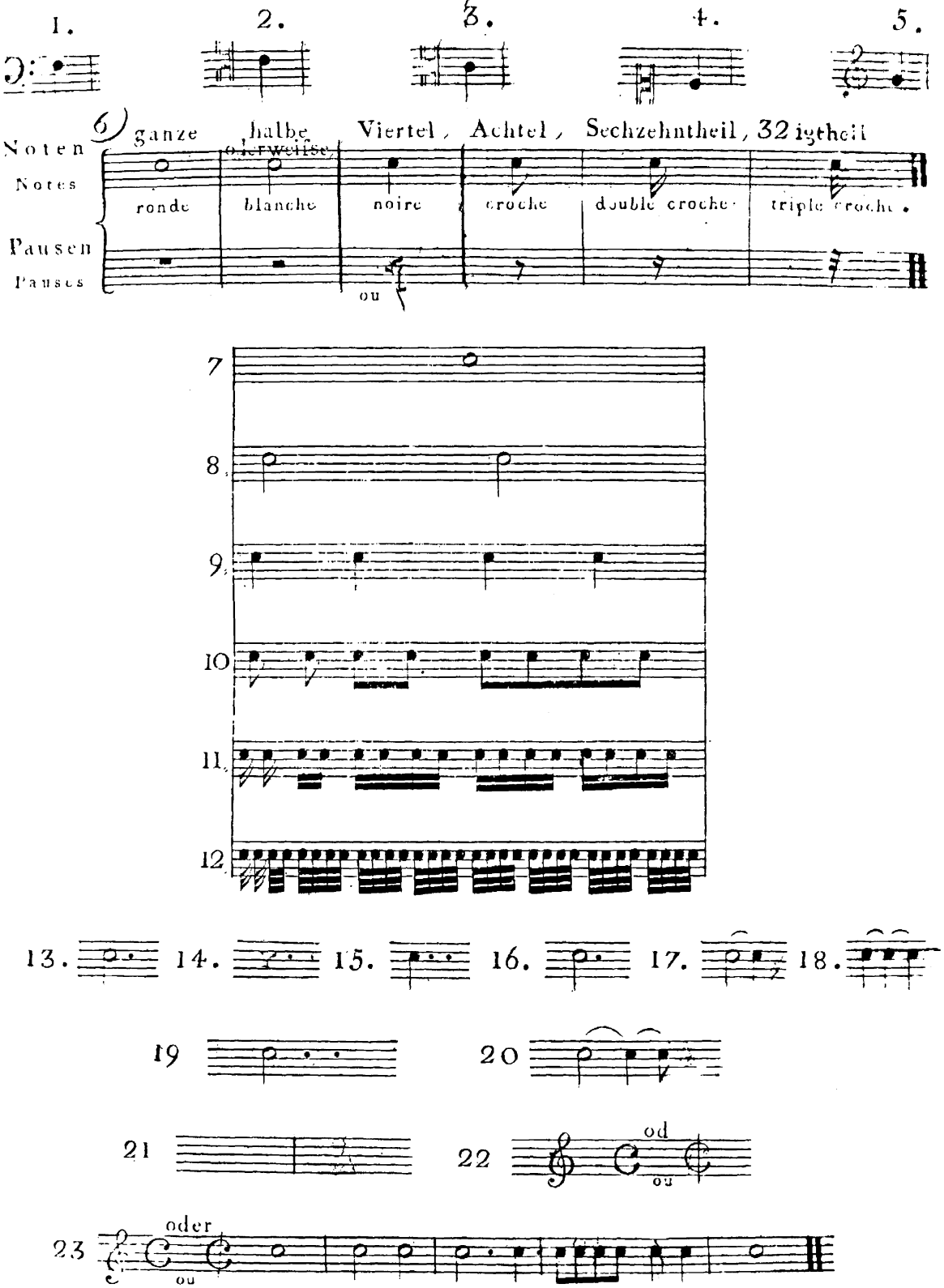
Wir können dieses durch das Zeichen, welches Bindungszeichen genannt wird, und so aussieht ⁀, deutlich machen. Wenn es zwischen oder über zwei Noten von gleicher Benennung stehet, so verbindet es die zweite Note mit der ersten dergestalt, dafs, ohnerachtet nur die erste davon angeschlagen wird, der Finger dennoch die ganze Länge von beiden hindurch auf dem Klaviere liegen bleiben mufs. Es ist also gleichviel, ob man schreibt (S. 16.) oder (S. 17. 18.) Und bei (S. 19.) ist die Wirkung die nehmliche, als ob man so schriebe. (S. 20.)

Vom Takt und dessen Eintheilung.

Der Taktstrich (S. 21.) theilt eine musikalische Komposition in gleiche Theile.

Es giebt zwei Hauptgattungen von Takt, den geraden und ungeraden oder gedritten Takt; jeder von diesen ist wiederum einfach oder zusammengesetzt. Das Zeichen, womit jedesmal angedeutet wird, von welcher Taktart ein Stück ist, wird demselben, gleich nach dem Schlüssel vorgesetzt.

Wenn der gerade, ganze, oder Viervierteltakt folgender mafsen (S. 22.) bezeichnet wird, so deutet diefs an, dafs jeder durch zwei Taktstriche eingeschlossene Raum (Takt) eine ganze Taktnote, oder deren Werth enthält. (S. 23.)


1.
2.
3.
4.
5.
6)
Noten
Notes
ganze
halbe
oderweisse
Viertel,
Achtel,
Sechzehntheil,
32 igtheil
ronde
blanche
noire
croche
double croche
triple croche.
Pausen
Pauses
ou
7
8
9
10
11
12
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19
20
21
22
od
ou
23
oder
ou

Wird folgendes Zeichen (S. 1.) vorgesetzt, so enthält jeder Takt nur eine halbe Taktnote, oder deren Werth in sich, z. B. (S. 2.).

Folgendes Beispiel giebt eine Ansicht von vier Arten des geraden zusammengesetzten Taktes:

Erste Art (S. 3.), wovon der Takt 12 Achtel, oder deren Werth enthält.

Zweite Art (S. 4.) der Takt zu 6 Achteln, oder deren Werth.

Dritte Art (S. 5.) der Takt zu 12 Vierteln, oder deren Werth.

Vierte Art (S. 6.) in einem Takte 6 Viertel, oder deren Werth.

Die beiden letzten Taktarten kommen selten in der neuern Musik vor.

Einfacher gedritter Takt (Tripeltakt).

(S. 7.) Drei halbe (weifse) Taktnoten in jedem Takte, oder deren Werth.

(S. 8.) Drei Viertel, oder deren Werth.

(S. 9.) Drei Achtel, oder deren Werth in einem Takte.

Zusammengesetzter gedritter Takt,

der jedoch selten in der neuern Musik gebraucht wird.

(S. 10.) wo neun Viertel oder deren Werth,

(S. 11.) wo neun Achtel auf jeden Takt gehen.

Anmerkung. Jeder Takt, in der geraden Zeiteintheilung, er mag einfach oder zusammengesetzt seyn, wird, man mag nun, die Eintheilung desselben durch Schlagen oder Zählen andeuten, in vier, oder in zwei gleiche Theile abgetheilt; so wie der ungerade, einfache oder zusammengesetzte Takt in drei gleiche Theile getheilt wird.

Die Figuren oder Zahlen, wodurch die Taktart bestimmt wird, deuten allemal die Semibrevis oder den ganzen vollen Takt an. Die untere Zahl zeigt an, in wieviel Theile die Semibrevis-Note eingetheilt ist, und die obere Zahl, wie viel solcher Theile in dem Takte enthalten sind. Die Vorzeichnung $\frac{2}{4}$ zum Beispiel bedeutet, dafs die Semibrevis in vier Theile, nehmlich in vier Viertel eingetheilt ist, und dafs zwei davon auf einen Takt gehen. Eben so zeigt die Vorzeichnung $\frac{3}{8}$ an, dafs die ganze Taktnote in acht Theile, nehmlich in acht Achtel getheilt ist, und dafs drei davon einen Takt füllen.

Wenn die Zahl 3 über drei Viertel- Achtel- oder Sechzehntheilnoten (Triolen genannt) steht, (S. 12.) so will das so viel sagen, dafs die drei Viertel binnen eben dieser Zeit, welche zwei gewöhnliche Viertel, oder eine halbe Taktnote in sich begreifen, gespielt werden; die drei Achtel, in der Zeit von zwei gewöhnlichen Achteln, oder einem Viertel; und die drei Sechzehntheile binnen der Zeit von zwei gemeinen Sechzehntheilen, oder einem Achtel.

Anmerkung. Am leichtesten ist es, sie alle als drei Einheiten von einem Ganzen zu betrachten, und den einzelnen Hauptgehalt des Taktes durch schlagen oder Zählen zu bezeichnen; welches geschieht, indem man allemal die Anfangsnote von der Triole markirt. Wenn eine 6 über 6 nacheinanderfolgenden Viertel-Achtel-oder Sechzehntheil-Noten steht, so ist damit angedeutet, dafs diese Notenfiguren innerhalb der Zeit von 2 halben Takten, 2 Vierteln oder 2 Achteln vorgetragen werden sollen. Diese Figuren nennt man Sextolen. Auf gleiche Weise verfährt man auch mit solchen Figuren, die mit den Zahlen 5, 7, 9, 10 u. s. f. bezeichnet sind. Diesen Notengattungen hat man die Namen: Quintolen, Septimolen, Nonolen, Dezimolen, u. s. w. gegeben.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Von den Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen.

Wenn das Zeichen (S. 1.) vor einer Note steht, so erhöhet es dieselbe um einen halben Ton.

Wir wollen nun die Leiter der Semitonien, oder die diatonisch-chromatische Tonleiter betrachten (S. 2.). Die Intervalle der hier fortschreitenden Noten sind Semitonien (halbe Töne).

Anmerkung. Die langen Tasten auf dem Pianoforte, oder dem Harpsichord, werden gemeinhin die natürlichen Tasten genannt, ohngeachtet sie bisweilen auch zur Erhöhung oder Erniedrigung von Tönen dienen müssen. Die kurzen Ober-Tasten nennt man Kreuze- oder Beentasten (Sharps and Flats), indem sie nur für Noten gebraucht werden, die durch jene Zeichen entweder erhöhet oder erniedriget worden sind.

Wenn also ein (doppeltes) Kreuz vor c steht, (S. 3.) so heifst die Note c alsdann *cis*, und man findet den Ton auf dem Instrumente zwischen dem Klavis c und d; es ist also der dazwischen liegende kurze Klavis. *Dis* ist wieder der Klavis zwischen d und e. Allein nun, zwischen e und f, wird keine kurze Taste angetroffen; auch ist sie nicht nöthig, denn das Intervall zwischen e und f ist an sich schon ein halber Ton. Wenn man daher e durch ein Kreuz erhöhen mufs, so schlägt man die gewöhnliche Taste f an. *Fis* liegt zwischen (dem natürlichen) f und (dem natürlichen) g. *Gis* zwischen g und a; *ais* zwischen a und h; und mit *his* ist es gerade wie mit *eis*, man greift, wie dort f hier das gewöhnliche c.

Ein Be (S. 4.) vor eine Note gesetzt, erniedrigt dieselbe um einen halben Ton; und wenn es vor h stehet, so heifst die Note dann b, und der Ton liegt zwichen h und a und hat eine kurze Taste.

Nach einer Hauptregel, wird eine jede Erniedrigung des Tones gefunden, wenn man einen halben Ton tiefer, nehmlich nach der linken Hand zu, herabsteigt; und jede Erhöhung im Gegentheil, wenn man einen halben Ton höher, das ist, von der linken zur rechten aufwärts steigt.

Das einfache Kreuz (S. 5.) erhöhet die Note um zwei halbe Töne; wenn also vor f ein solches Zeichen steht, so greift man g, u. s. w.

Das grofse oder doppelte Be (S. 6.) erniedrigt die Note um zwei halbe Töne; und also geht man bei diesem Zeichen eben so um das Doppelte zur Linken herab, als man bei dem einfachen Kreuz um das doppelte zur Rechten hinaufsteigt.

Das Wiederherstellungszeichen, Bequadrat (S. 7.) hebt die Wirkung von einem Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen wieder auf, es mag doppelt oder einfach seyn. Das Zeichen (S. 8.) oder (S. 9.) stellt das erste Kreuz oder Be wieder her.

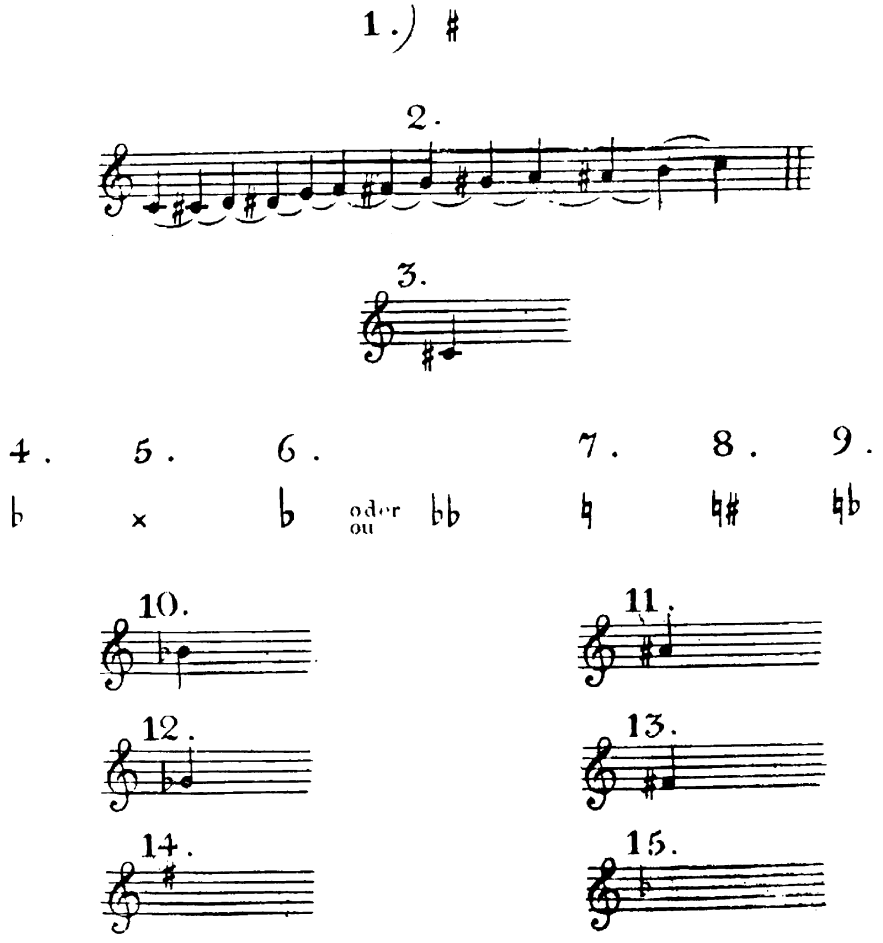
Hierbei mufs man den Zögling bemerken lassen, dafs (S. 10.) mit derselben Taste, als (S. 11.) gegriffen wird; und (S. 12.) eben wie (S. 13.) u. s. w. Wenn man mit dieser Übung fleifsig fortfährt, den verschiedenen Gebrauch der Tasten auf dem Wege des Nachdenkens und Vergleichens den Zögling finden zu lassen, so wird dem Gedächtnifs die Beschwerde, die sonst damit verbunden zu seyn pflegt, sehr erleichtert; denn auf einem Instrumente, das durch Tasten gespielt wird, ist es an sich sehr schwer, die genauern, feinern Verhältnisse der Töne, die durch die zufälligen,

einfachen oder doppelten Erhöhungen oder Erniedrigungen derselben hervorgebracht werden, durch die Behandlung der Tasten selber zur höchsten Deutlichkeit zu erheben. Unterdefs hat man eine Methode bei dem Stimmen, welche man das Temperiren nennt; wobei vermittelst einer kleinen Abweichung in dem Intervallen-Verhältnisse, die Octave ausgenommen, dem Instrumente doch eine Reinheit gegeben werden kann, dafs jede Taste einen Ton hervorbringen mufs, der jedem Ohre Genüge leistet.

Wenn ein Erhöhungszeichen gleich nach dem Schlüssel gesetzt wird, (S. 14.) so hat dieses eine Wirkung für jedes f das ganze Stück hindurch.

Eben so ist es mit einem Erniedrigungszeichen, (S. 15.) es hat seine Wirkung für jedes h das ganze Stück hindurch.

Anmerkung. Dieselbe Regel gilt, wenn zwei oder mehrere Kreuze oder Bee hinter dem Schlüssel stehen. Jede dadurch bezeichnete Note wird, so lange kein Wiederherstellungszeichen vorkommt, eine halbe Stufe höher oder niedriger gespielt, den ganzen Gang eines Stücks hindurch. Wenn während demselben eine Note ein Erhöhungs-Erniedrigungs-oder Wiederherstellungszeichen bekommt, so erhalten alle Noten von derselben Stufe in dem nehmlichen Takte die dadurch bewirkte Benennung, und die Erhöhung oder Erniedrigung ist alsdann eine blos zufällige.



Erstes Exempel (S. 1.) wird gespielt, als wenn es so stünde (S. 2.).

Zweites Exempel (S. 3.) wird gespielt, als wenn es geschrieben wäre (S. 4.).

Drittes Exempel (S. 5.) so wie (S. 6.).

Die vorhergehende Regel erstreckt sich sogar auch auf die erste Note des folgenden Taktes, wenn die Note, mit welcher eine Veränderung vorgefallen, die letzte in einem Takte, und die erste in dem gleich darauf folgenden ist. Exempel (S. 7.) als wenn geschrieben stünde (S. 8.).

Die Aufeinanderfolge der Kreuze bei der Vorzeichnung ist: (S. 9.) und wird gefunden im Herabschreiten nach Quarten, und im Hinaufsteigen nach Quinten.

Die Folge der Been bei der Vorzeichnung ist: (S. 10.) und wird im Hinaufsteigen nach Quarten, und im Herabsteigen nach Quinten gefunden.

Verschiedene andere Zeichen.

Die Pause (Fermate, Ruhezeichen) (S. 11.) verlängert die Note nach Willkühr. In gewissen Fällen erwartet hier der Komponist einige Verschönerungen von dem, der sein Stück vorträgt; allein wenn dieses Zeichen über einer Pause steht, so ist an keine Verzierung zu denken, sondern es wird blos dadurch ein willkührliches Stillschweigen angedeutet.

Das Wiederholungszeichen (S. 12.) bezieht sich auf eine Passage oder eine Partie des Stücks, welche man noch einmal anfangen und durchgehen soll.

Der doppelte Taktstrich (S. 13.) bedeutet, dafs eine Partie des Stücks geendigt, oder das ganze Stück selbst aus ist.

Der doppelte Taktstrich mit Punkten auf beiden Seiten (S. 14.) bedeutet, dafs der vorhergehende, so wie der nachfolgende Theil wiederholt werden soll.

Anmerkung. Wenn der zweite Theil eines Stücks sehr lang ist, so wird er selten wiederholt, der Punkte bei den Endzeichen ungeachtet.

Wenn der doppelte Taktstrich so markirt ist, (S. 15.) dann wird blofs der Theil wiederholt, nach dessen Seite zu die Punkte gekehrt stehen.

Abkürzungen.

Exempel (S. 16.) wird so gespielt (S. 17.).

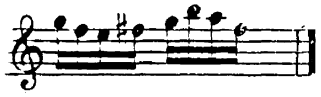
Das italienische Wort Segue, bedeutet, dafs die Figur fernerhin fortgespielt werden soll, z. B. (S. 18.) so wie (S. 19).

Wo das italienische Wort Tremando (zitternd, bebend) steht (S. 20.), wird so gespielt (S. 21.).

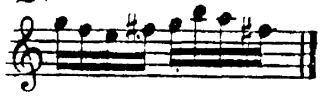
Von Anmuth des Vortrags und den Zeichen des Ausdrucks.

Die beste und allgemeinste Regel ist, die Finger von den Tasten des Instruments nicht eher und nicht später abzuziehn, oder aufzuheben, als bis der Werth der Noten und die Zeit derselben gehörig beendigt ist. Werden im Gegentheile die Noten so, (S. 22.) welches die Italiäner staccato (abgesondert) nennen, bezeichnet, so wird dadurch eine gewisse Bestimmtheit, Kürze und Präcision des Anschlegs angedeutet. Durch das präcise und feste Anschlagen der Tasten, und durch das behende Aufhaben der Finger von denselben kann dieses am besten bewirkt werden. Oft werden die Noten auch so (S. 23.) von Komponisten, die genau in der musikalischen Orthographie sind, bezeichnet, wodurch zu verstehen gegeben werden soll, dafs sie weniger, als vorhin gestofsen, oder abgesondert vorgetragen werden sollen, und der Finger bleibt in diesem Falle etwas länger auf der Taste liegen. In den Beispielen 22 und 23 können diejenigen Tonkünstler, die die Bezeichnung der Noten mit Strichen und Punkten für eine und dieselbe Sache in der Theorie und Praxis halten, Belehrung und Zurechtweisung finden.

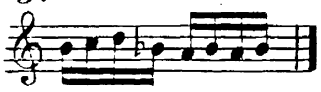
1.



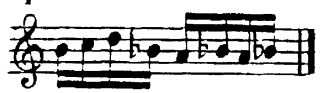
2.



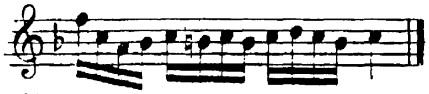
3.



4.

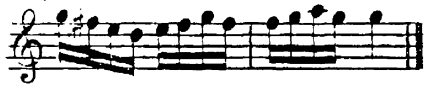


5.



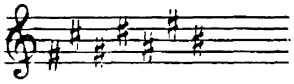
6.

7.

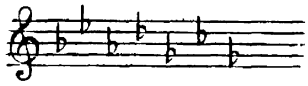


8.

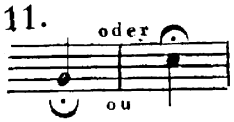
9.



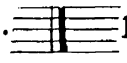
10.



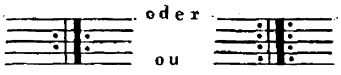
11.



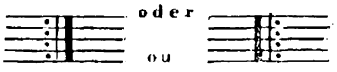
12 & 13.



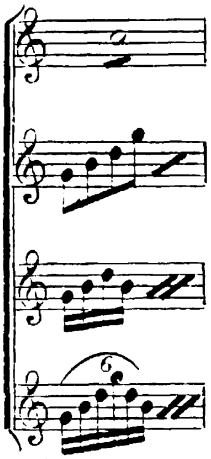
14.



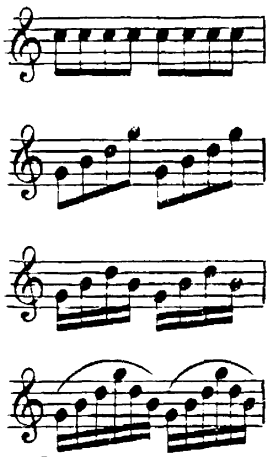
15.



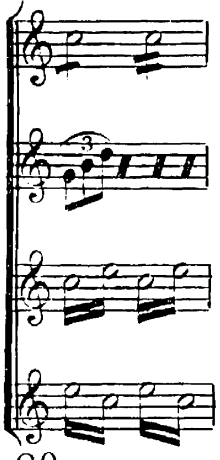
16.



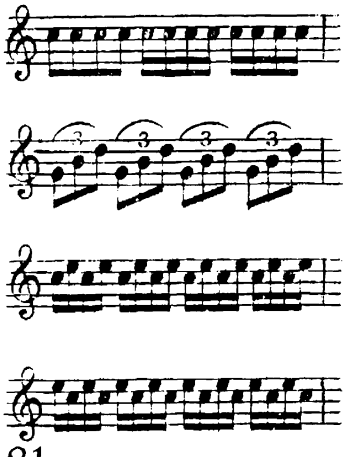
17.



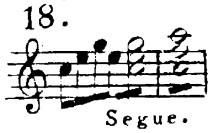
16.



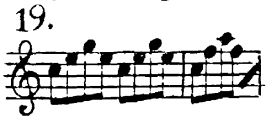
17.



18.



19.

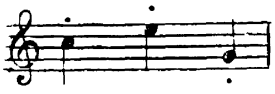


20.

21.

22.

23.



Wenn so geschrieben ist, (S. 1.) so müssen die Tasten mit den Fingern so berührt werden, als wolle man beim sanften Abziehn derselben untersuchen, ob die Tasten etwa klebericht seyn. Die feinern Grade des Mehr oder Weniger indessen lassen sich nur nach dem Charakter und der Empfindung, welche im Stück die herrschende ist, bestimmen. Auf nichts mufs der Spieler mehr Rücksicht nehmen, wenn er gut spielen will, als auf Vortrag und Ausdruck.

Wenn geschleifte Noten vorkommen, (S. 2.) welche der Italiäner mit legato bezeichnet, so müssen sie sanft, weich und aneinanderhängend vorgetragen werden, dergestalt, dafs der Finger von dem ersten Klavis nur erst dann aufgehoben wird, wenn der nächste so eben angeschlagen werden soll; alsdann theilen die Saiten ihre Schwingungen einander auf eine schmelzende Weise mit.

Anmerkung. Wenn der Komponist das *legato* und *staccoto* dem Gefühle des Spielers überläfst, so ist die beste Regel, hauptsächlich und am mehresten *legato* zu spielen, und das *staccato* für besondere Fälle aufzusparen, um gewisse Passagen herauszuheben und ihnen mehr Leben und Energie einzudrücken. Wo aber höhere Schönheiten diese Spielart erfordern, da mufs das gebundene Spiel natürlich weichen.

Wenn das Zeichen (S. 3.) vor einem Accord steht, so bedeutet es, dafs die Noten nach einander, von der untersten an gerechnet, angeschlagen werden sollen, und zwar mit mehr oder weniger Schnelligkeit, als die jedesmalige Empfindung erfordert, so dafs jede Note so lange gehalten wird, als der Accord selber, der selbige in sich enthält, vollkommen dauert.

Accorde, die so (S. 4.) markirt sind, werden wie die vorhergegangenen gespielt; nur zeigt die Querlinie an, dafs eine zufällige Note hinzugekommen ist. Also das vorige Exempel wird eigentlich so gespielt (S. 5.). Dabei ist zu merken, das man die hinzugekommene Note nicht liegen lasse, sondern nur flüchtig anschlagen mufs. Diese zufällig hinzugekommenen Noten nennt man nach der Kunstsprache Acciacatur-Noten.

Dolce oder *dol.* heifst süfs, mit zartem Gefühl; dann und wann läfst man einige Noten schwellen. *Piano, pia. p.* ist: leise, schwach. *Mezzo* oder *mez.*, oder *mezzo piano*, oder aber *poco p.*, etwas leise. *Pianissimo*, oder p^{mo} oder *pp.* sehr sachte und leise. *Fortissimo*, oder F^{mo} *ff.* sehr stark. Forte, oder *for.*, *f.*, stark, laut. *Mezzo f.*, mäfsig stark. *Forzanto* oder *sforzando*, oder *fz.* oder *sf.*, verstärkend überhaupt, oder wenn nur eine einzelne Note einen verstärkten Ausdruck erhalten soll. *Rinforzando*, oder *rinf.*, wenn 2, 3 oder 4 Noten allmählig angeschwellt werden sollen. *Crescendo*, oder *cresc.* wird bisweilen auch so bezeichnet (S. 6.) und bedeutet: allmählig stärker, anwachsend. *Decrescendo*, oder *decresc.*, allmählig unmerklich schwächer. *Diminuendo*, oder *dimin.*, hat auch das Zeichen (S. 7.) allmählich sanfter und abnehmend.

Anmerkung. Das Zeichen (S. 7.) zeigt öfters an der Stelle, wo es am weitesten geöffnet ist, eine Erhebung (Emphase) an, die sodann allmählich nachläfst und sich verliert.

Das Zeichen (S. 8.) bedeutet das Anschwellen und unmerkliche sich Verlieren des Tons. *Arpeggio* oder *Arpeggiato* ist, wenn die Noten eines Accords nach einander angeschlagen werden, was auf verschiedene Weise gespielt werden kann: z. B. (S. 9) kann auf folgende Arten gespielt werden (S. 10.).

Wenn *Ottava, all'* 8va, 8va *alta* über einer Passage steht, so werden die Noten eine Octave höher, wenn 8va *bafsa* steht, eine Octave tiefer genommen; und wenn *loco* darüber steht, so werden sie wieder in der Lage gespielt, als sie vorgeschrieben sind.

Von Vorschlägen (Appoggiaturen).

Die lange accentuirte, veränderliche Appoggiatur (Vorschlag) ist eine Zierrath, die mit der darauffolgenden Note in genauer Verbindung steht, an diese geschleift, und mit mehr oder weniger Accentuazion oder Nachdruck herausgehoben werden mufs. Die Benennung kommt her vom italiänischen *Appoggiare*, sich anlehnen. Zur Bezeichnung derselben braucht man kleinere Noten, deren Dauer von der folgenden Hauptnote geborgt wird; gewöhnlich beträgt sie die Hälfte von dieser. Die sogenannten unveränderlichen Appoggiaturen oder kurzen Vorschläge werden ohne Accentuazion an die darauf folgenden Noten behende angeschleift; letztere aber bekommen den Nachdruck. In Absicht des Ausdrucks oder der Accentuazion sind diese Appoggiaturen gerade das Gegentheil von den vorigen. Das mehr- oder weniger Accentuiren der Appoggiaturen hängt jedoch durchgängig von dem mehr oder minder leidenschaftlichen Gehalte einer musikalischen Phrase ab.

Tabelle von Appoggiaturen und andern Verzierungen, die durch kleine Noten bezeichnet werden.

(S. 11.) wird so gespielt: (S. 12.)

Und (S. 13.) wird so gespielt: (S. 14.) Bisweilen ist man genöthigt, um Fehlern gegen die Harmonie auszuweichen, die Appoggiaturen kürzer zu nehmen, als sie die musikalische Grammatik lehret. Sehr oft entscheidet auch in solchen Fällen das richtige Gefühl.

Bisweilen wird (S. 15.) so gespielt: (S. 16.).

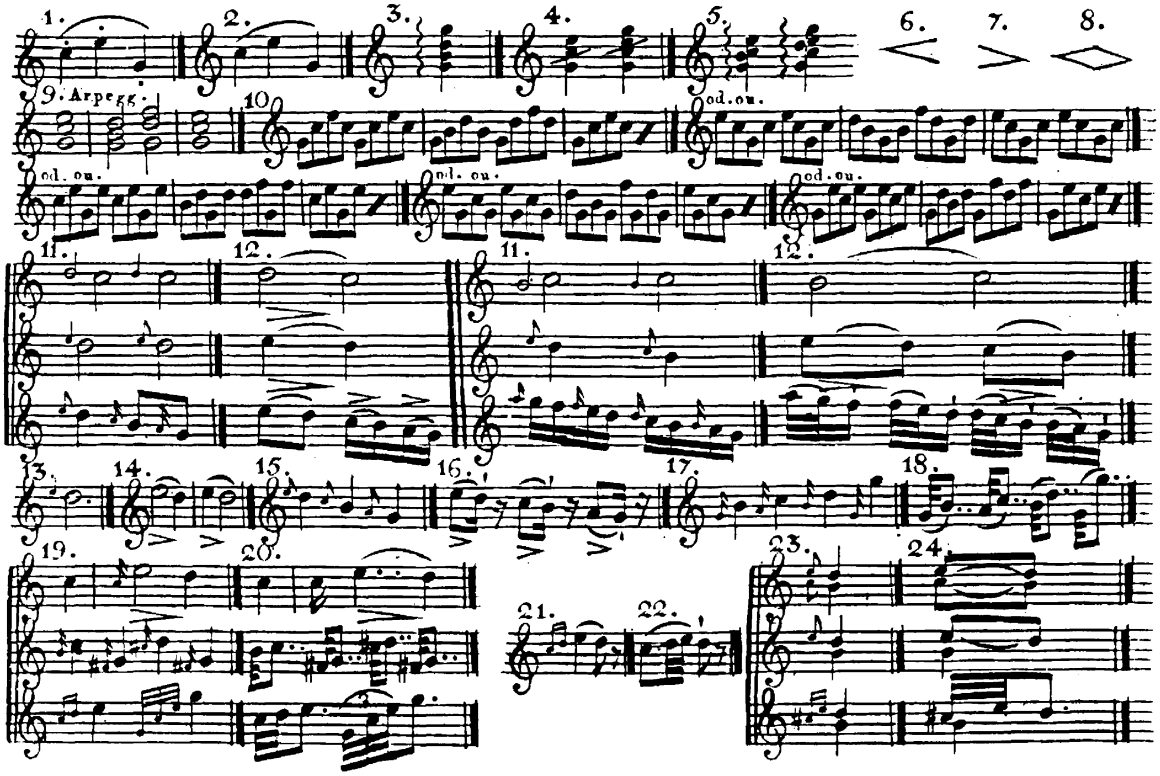
Manchmal werden des Nachdrucks wegen kleine Noten vorgesetzt. Z. B. (S. 17.) spielt man so: (S 18.).

Anmerkung. Der Finger mufs unmittelbar nach dem Anschlage der ersten, untersten Note aufgehoben werden.

Exempel (S. 19.) wird so gespielt: (S. 20.).

Bisweilen wird folgende Figur (S. 21.) ausdrucksvoller so gespielt: (S. 22.).

Exempel in doppelten Noten (S. 23.) spielt man so: (S. 24.).



Von Doppelschlägen, Trillern und Pralltrillern.

Der Doppelschlag (S. 1.) wird so gespielt (S. 2.). Bisweilen wird er auch gerade hin durch kleine vorgesetzte Noten bezeichnet (S. 3.).

(S. 4.) wird so gespielt (S. 5.).

Die Note mit einem nachschlagenden Doppelschlag (S. 6.) wird so ausgeführt (S. 7.). Emanuel Bach nennt ein solches kleines Nötchen das Vermehrungsnötchen des Doppelschlags.

Die punktirte Note mit einem Doppelschlag (S. 8.), so (S. 9.).

Der umgekehrte Doppelschlag (S. 10.), so (S. 11.).

Anmerkung, Die unterste oder der Hauptnote vorliegende Note des Doppelschlags ist meistentheils ein Semiton oder sogenannter Leitton. Doch kann es Ausnahmen von dieser Regel geben.

Exempel (S. 12.), so (S. 13.).

Exempel von Doppelchlägen bei doppelten Noten (S. 14.), so (S. 15.).

Der Triller, so angedeutet (S. 16.) wird so gespielt (S 17.).
Einige Komponisten bezeichnen ihn so (S. 18.).

Der kurze Anschlags - oder Pralltriller, der gleich mit der Note selber anhebt (S. 19.), wird so gespielt (S. 20.).

Der durchgehende Triller (S. 21.) so (S. 22.) bisweilen wird er durch kleine Noten angegegeben, als (S. 23.). Diesen Triller kann man mit Fug und Recht dem Anschlags- oder Pralltriller beyzählen.

Der Triller mit einem Doppelschlage (S. 24.) wird so gespielt (S. 25.), bisweilen auch so (S. 26.).

Der lange, gewöhnliche Triller (S. 27.), so (S. 28.).

Der vorbereitete Triller (S. 29.), so (S. 30.).

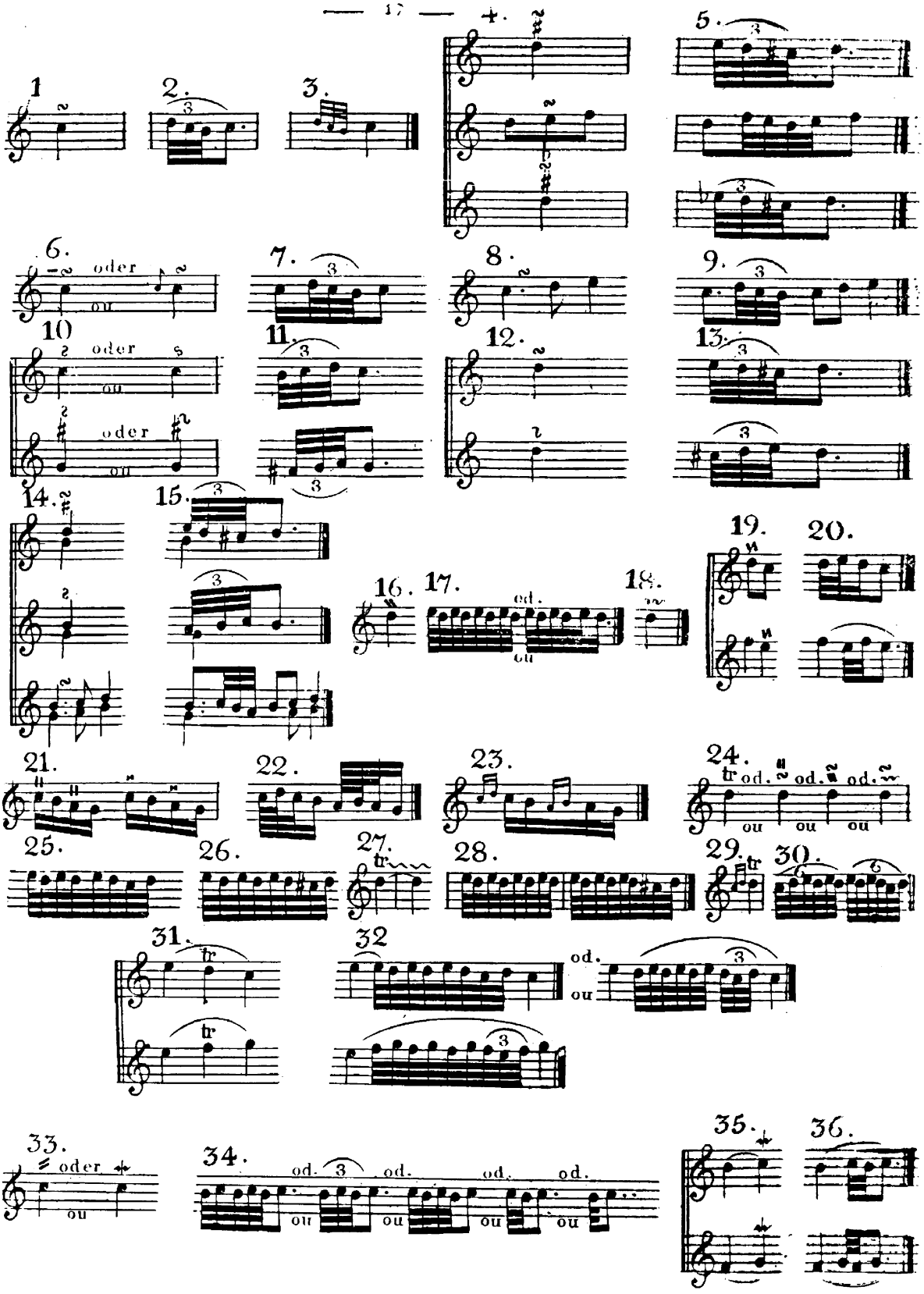
Der Triller bei einer Bindung mit der vorhergehenden Note (S. 31.), so (S. 32.).

Anmerkung. Das allgemeine Kennzeichen für den Triller ist *tr*; oft müssen es die Komponisten blos dem Gefühl und Urtheil des Spielers überlassen, ob er lang, kurz, durchgehend oder mit einem Doppelschlage genommen werden soll.

Der Mordent (S. 33.), wird so gespielt (S. 34.). Die Dauer des Mordenten hängt, wie alle übrige Verzierungen, von den Umständen und der Beschaffenheit der Passagen ab.

Anmerkung. Wenn die Note, welche einem Mordenten vorhergehet, ein Intervall von einer Sekunde ist, so mufs der Mordent diese mit in sich aufnehmen, sie mag nun aus einem halben, oder aus einem ganzen Ton bestehen, z. B. (S. 35.) wird so gespielt (S. 36.).

Allein wenn der Mordent über der ersten Note einer Passage steht, oder wenn eine Note folgt, deren Intervall gröfser als eine Sekunde ist, so mufs man ihn mit einem halben


1.
2.
3.
4.
5.
6.
oder
ou
7.
8.
9.
10.
oder
ou
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
od.
ou
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
tr
od.
ou
25.
26.
27.
tr
28.
29.
tr
30.
31.
tr
32.
od.
ou
33.
oder
ou
34.
od.
ou
35.
36.

Ton nehmen, wie aus folgenden Beispielen erhellet:
(S. 1.) wird dann so gespielt (S. 2.).

Von den Dur - und Molltonarten.

Die Tonart, woraus ein Stück geht, ist entweder *dur* (hart) oder *moll* (weich). Unser heutiges Musiksystem besteht demnach aus 12 *Dur*- und 12 *Moll*-Tonarten, deren tonische Benennungen von den Ober- und Untertasten, in dem Bezirk einer Octave, entlehnt werden.

Man sagt: z. B. Dieses Stück geht aus *C — Cis — D* oder *Es dur*, aus *C — Cis — D* oder *Es moll* u. s. w. Da die sämmtlichen *Dur*- und *Moll*-Tonleitern nebst der Fingersetzung hinten in den Noten-Tabellen zu finden sind, so sey es hiermit genug, von der *C dur*- und *A moll*-Tonleiter einstweilen zwei Beispiele aufzustellen, welche weiter unten folgen werden. Wer indessen einen klaren und gesunden Begriff von den Intervallen eines halben und ganzen Tones, oder einer kleinen und grofsen Sekunde hat, kann sich mit Hülfe folgender Regeln sämmtliche 12 Dur- und 12 Moll-Scalen selbst entwerfen. — Jede Dur-Scale besteht demnach im Aufsteigen aus 2 ganzen Tönen, 1 halben Ton, 3 ganzen Tönen, und 1 halben Tone. — Jede Mollscale aber bestehet im Herabgehen aus 2 ganzen Tönen, 1 halben Ton, 2 ganzen Tönen, 1 halben und 1 ganzen Ton. Die Dur-Scalen bleiben im Auf- und Absteigen unverändert; bei den Moll-Scalen hingegen wird die 6te und 7te Stufe im Aufsteigen um 1 halben Ton erhöht. Jedem angehenden Fortepianospieler ist auch von ganzem Herzen anzurathen, sich des Geschäfts der Selbstbildung sämmtlicher Dur- und Mollscalen zu unterziehen, weil dieses Unternehmen in der That den Verstand beschäftiget und als ein sehr heilsames Verwahrungsmittel gegen das mechanische Auswendiglernen der Scalen empfohlen werden kann.

Auf- und absteigende Scala von C dur (S. 3.). Die erste und letzte Note in diesem Exempel sind Haupttonsnoten.

Anmerkung. Die Intervalle sind in dieser Scala in ihrer einfachen, ursprünglichen Lage; eine Octave höher hinauf aber heifsen sie zusammengesetzte Intervalle; sie behalten aber demungeachtet ihre Benennung der Secunde, Terz, Quarte etc., wie in ihrer natürlichen Lage, unverändert. Die mit 1 bezeichneten Noten, die auf einer und eben derselben Taste zusammen treffen, werden ein Unisonus genannt.

Auf- und absteigende Scala in A moll (S. 4.)

Der erte Unterschied, der ins Auge fällt, ist, dafs in den Durscalen, sowohl im Auf- als Absteigen das Semiton zwischen der Terz und Quarte, und zwischen der Septime und Octave sich befindet; da sie hingegen in den Mollscalen zwischen der Secund und Terz, und zwischen der Quinte und Sechste ihren Sitz haben. Unterdefs weichen manche Komponisten in Absicht der Sechste und Septime von einander ab.

Der wesentliche und unveränderliche Unterschied aber zwischen Dur und Moll beruht auf der Terz, die in jedem dieser Fälle um einen halben Ton differirt. Untersuchen wir die Terz im Durton, so finden wir, dafs sie zwei ganze Töne, oder vier Semitonien enthält (S. 5.). Zwei ganze Töne machen hier eine grofse Terz (S. 6.). Hier machen 4 halbe Töne ebenfalls eine grofse Terz.

Man findet also die Terz in der Leiter von der Molltonart, wenn man, von dem Grundton an gerechnet, einen ganzen und einen halben Ton, oder drei Semitonien zählet, als welches ihr Inhalt ist. (S. 7.). Ein ganzer und ein halber Ton machen hier eine kleine Terz, und (S. 8.) besteht die kleine Terz aus drei halben Tönen.

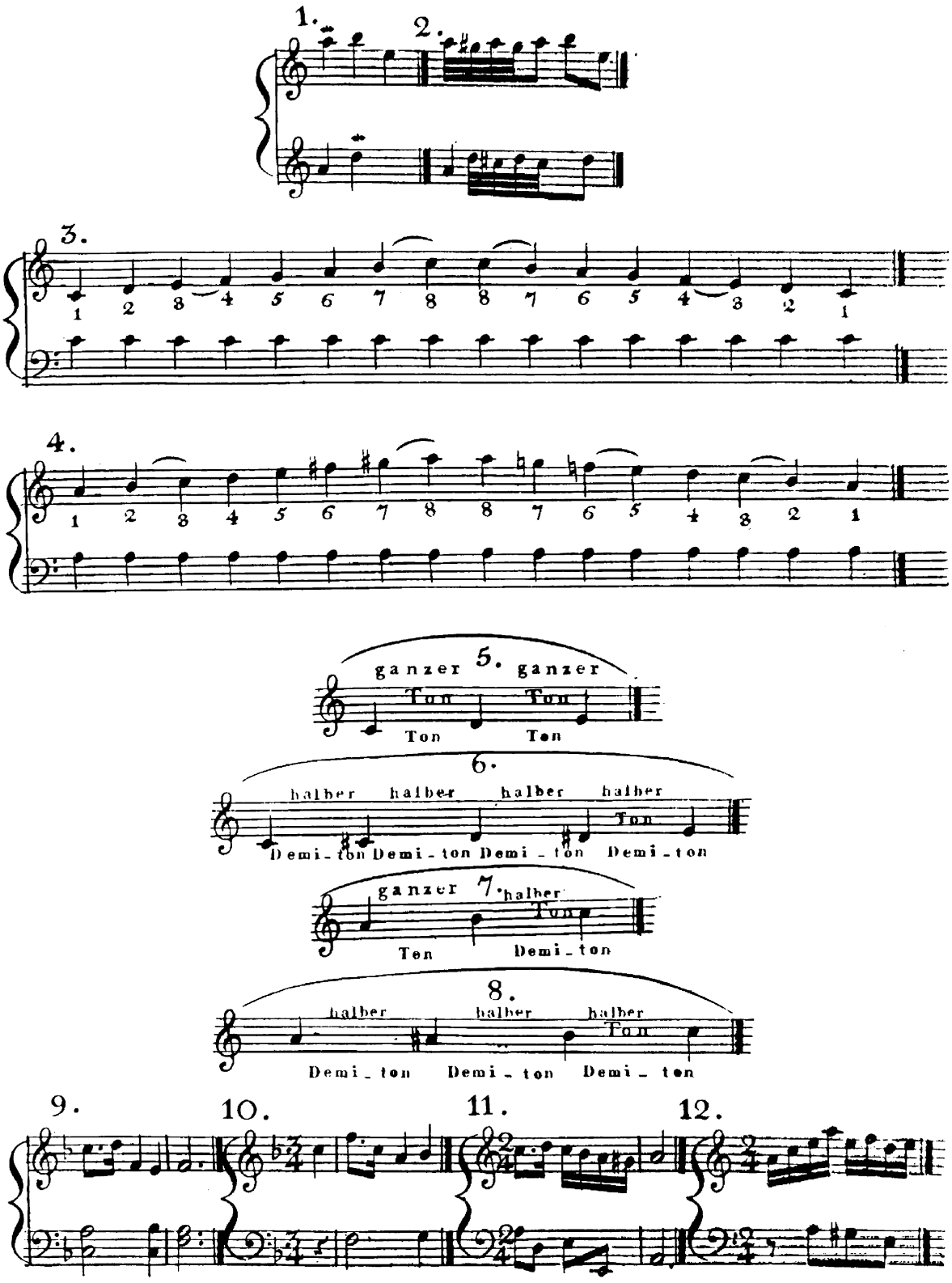
Die letzte, und wenn es ein Accord ist, die unterste Bafsnote ist in jedem regelmäfsigen Musikstück die Haupttonsnote, aus welcher das Stück gehet, Eben so läfst sich aus dem Inhalt des ersten vollen Taktes, im Diskant und Bafs zusammengenommen (fast in allen Fällen) sogleich nach der darin entweder ausdrücklich vorkommenden oder nur angedeuteten Terz beurtheilen, ob das Stück aus der Dur- oder Molltonart geht.

Beispiel von einem Schlufs, (S. 9.) wo die letzte und unterste Note des Basses F ist.

Beispiel von dem Anfang desselben Stücks (S. 10.), A von F ist die grofse Terz, und bezeichnet daher, dafs das Stück aus F dur geht.

Beispiel von einem Schlufs in der weichen Tonart A (S. 11.).

Beispiel von einem Anfang in eben der Tonart (S. 12.). Da hier die Terz von A klein ist, so geht das Stück daher aus A moll.


1.
2.
3.
1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
4.
1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
ganzer Ton
5.
ganzer Ton
Ton Ton
6.
halber halber halber halber Ton
Demi-ton Demi-ton Demi-ton Demi-ton
ganzer Ton
7.
halber Ton
Ton Demi-ton
8.
halber halber halber Ton
Demi-ton Demi-ton Demi-ton
9.
10.
11.
12.

Anmerkung. Es giebt Fälle, wo eine Komposition, die aus dem Mollton gehet, eine Endung im Durtone hat, oder in der grofsen Terz schliefst; um daher die Tonart eines Stücks zu wissen, ist es sicherer, den Anfang desselben zu untersuchen.

Man sage dem Zöglinge, dafs der erste natürliche Durton C und der natürliche erste Mollton A ist, dafs man den Molton seit nicht lange, in Bezug auf den Durton, verwandt nennt, und dafs jeder Durton seinen relativen, oder verwandten Mollton hat, der sich einen und einen halben Ton unter demselben befindet. Dies wird durch die hinten nachfolgende Sammlung von Tonleitern deutlicher werden.

Erklärung verschiedener musikalischer Ausdrücke.

Der Grad von Geschwindigkeit wird in jeder Komposition durch ein oder mehrere italienische Wörter, die derselben vorgesetzt werden, angedeutet, z. B. *Adagio, poco Allegro* etc. Hier folgt ein Verzeichnifs der gebräuchlichsten Wörter, von dem langsamsten Zeitmafse, dem Adagio an gerechnet, bis allmählig zu dem lebhaftesten, nehmlich Prestissimo.

1. *Adagio*	6. *Andantino*	11 *Maestoso*	16. *Spiritoso*
2. *Grave*	7. *Andante*	12. *Con Comodo*	17. *Con Brio*
3. *Largo*	8. *Allegretto*	13. *Allegro*	18. *Con Fuoco*
4. *Lento*	9. *Moderato*	14. *Vivace*	19. *Presto*
5. *Larghetto*	10. *Tempo giusto*	15. *Con Spirito*	20. *Prestissimo.*

Noch sind ausserdem manche andere Ausdrücke gebräuchlich, die den vorigen beigefügt werden, um ihren Sinn entweder zu verstärken oder zu vermindern, als z. B. *Non troppo Allegro,* nicht zu lebhaft, etc. Hier sind einige der gebräuchlichsten solcher hinzugefügter Ausdrücke

Molto, di Molto, oder *assai,* sehr. *Non troppo,* nicht allzusehr. *Un poco,* ein wenig. *Quasi,* fast, beinahe wie etc. *Più,* mehr. *Meno,* weniger. *Più tosto,* vielmehr. *Sempre,* beständig. *Ma,* aber. *Con,* mit. *Senza,* ohne. *Tempo di Minuetto,* im Minuetten-Tempo.

Um die Art und Weise des Vortrags noch näher zu bestimmen, so sind noch einige der folgenden Ausdrücke gebräuchlich. *Mesto* oder *Flebile,* traurig, in melancholischer Weise. *Cantabile,* in einer singenden und angenehmen Manier. *Affettuoso,* zärtlich, empfindungsvoll. *Grazioso,* grazieus, in eleganter Manier. *Con moto,* mit einem gewissen Grade von Lebhaftigkeit. *Brillante,* glänzend und lebendig. *Agitato,* in lebhafter Bewegung, mit Affekt und Feuer. *Con espressione* oder *con anima,* mit Ausdruck, d. i. mit leidenschaftlichem Gefühl, indem man jeder Note einen gewissen Nachdruck, eine Energie giebt, und, wenn ein ausserordentlicher Effekt es erfordert, im Zeitmafse weniger streng ist, und bisweilen etwas anhält. *Scherzando,* in einer scherzenden, leichten und spielenden Manier. *Sostenuto,* wenn man die Noten trägt und anhält, und ihnen ihre ganze volle Dauer ganz bestimmt giebt. *Tenuto,* oder abgekürzt *ten.,* wenn einer Note ihre ganze Länge ausgehalten werden soll. *A tempo,* im strengen Zeitmafse. *Ad libitum,*

nach Belieben und mit Diskretion, in Rücksicht auf die Zeit des Vortrags, wodurch in manchen Fällen eine grofse Verschönerung hervorgebracht wird.

Tempo primo oder *primo tempo*, in dem ersten Zeitmafse, das als das herrschende für das ganze Stük angegeben worden ist.

Rallentando oder *ritardando*, allmählig anzuhalten und das Tempo abnehmen zu lassen.

Smorzando, *moriendo* oder *perdendosi*, wenn der Ton nach und nach schwinden soll, bis er ganz unhörbar geworden ist.

Calando oder *mancando*, wenn der Ton oder das Tempo, oder aber beides zugleich stufenweise abnehmen soll.

Da capo, in der Abkürzung *D. C.* bedeutet, dafs man wieder von vorn anfangen und mit dem ersten Satze schliefsen soll.

Volti subito oder *V. S.*, geschwind das Blatt umzuwenden.

Das lateinische Wörtchen *bis* bedeutet zweimal; es wird gewöhnlich über einer Stelle durch eine krumme Linie, nebst Seitenpunkten oder Strichen, vom Anfang der Stelle bis zu deren Ende, bezeichnet.

Von der Fingersetzung.

Die ganze Kunst der Fingersetzung beruht darauf; dafs man auf die ungezwungenste Weise den bestmöglichsten Effekt hervorzubringen sucht. Auf diesen kommt in der That sehr viel an, und also mufs man hauptsächlich darauf sein Augenmerk richten. Die Art und Weise aber, wie er zu erreichen stehet, ist sehr mannichfaltig. Jedoch ist soviel gewifs, dafs auf jeden Fall einer Fingersetzung der Vorzug gebührt, durch welche sich der beste Effekt am sichersten hervorbringen läfst, sey sie auch für den Spieler nicht gerade die leichteste. Da nun aber die Kombination der Noten, die denkbar ist, fast ins Unendliche geht, so wollen wir uns auf eine Anzahl von Beispielen (aus welchen überhaupt sich so etwas am besten lernen läfst) die auf die mehresten vorkommenden Fälle passen, beschränken.

Zuförderst ist zu bemerken, dafs die Hand und der Arm eine horizontale Lage haben müssen, dergestalt, dafs der Ellenbogen weder jemals zuviel herabgedrückt, noch in die Höhe gehalten werde, auch mufs der Sitz zu dieser Haltung bequem genug seyn. Die Finger und der Daumen müssen alle Zeit so über dem Griffbret gehalten werden, dafs sie zum augenblicklichen Anschlage der Tasten bereit sind; auch müssen sie auf eine grazieuse Art an einander geschlossen und gekrümmt seyn, nach Verhältnifs ihrer gröfsern und geringern Länge. Dabei mufs jede unnöthige Bewegung der Hände und Arme, so wie des Körpers sorgfältig vermieden werden.

Wenn man dies gehörig eingeschärft hat, so geht man sogleich zur praktischen Ausübung

über, und läfst den Zögling die Passage (S. 1.) erst langsam spielen, und zwar so, dafs er den Daumen genau so lange auf der Taste liegen lasse, bis die andere angeshlagen wird; und so mit den übrigen Fingern.

Die Zahlen: 1, 2, 3, 4 und 5 bezeichnen die 5 Finger an jeder Hand. Die Stelle (S. 1.) spielt er mit der rechten Hand eine ganze Zeit hinter einander fort. Und eben so die Stelle (S. 2.) mit der linken Hand.

Anmerkung. Eine Note mufs, wie die andere, vollkommen gleich und rund, mit dem gleichen Grade der Stärke und Zeitlänge gespielt werden.

(S. 5.(Diese sind für die rechte, und

(S. 6) diese für die linke Hand.

Anmerkung. Auf dem Instrumente selber mufs man alle diese Tonleitern um 2, 3 Oktaven weiter ausspielen lassen.

Allgemeine Bemerkungen, die Tonleitern betreffend.

In der Scala der folgenden Töne: C, G, D, A, E und H, sowohl in der weichen als harten Tonart, kommt in der rechten Hand der Daumen allemal auf die Taste des Haupttons oder der Tonik, und dann wird er wieder auf die vierte lange Taste eingesetzt.

In allen Durtönen, welche ein oder mehrere Bee vorgezeichnet haben, kommt der Daumen auf C und F.

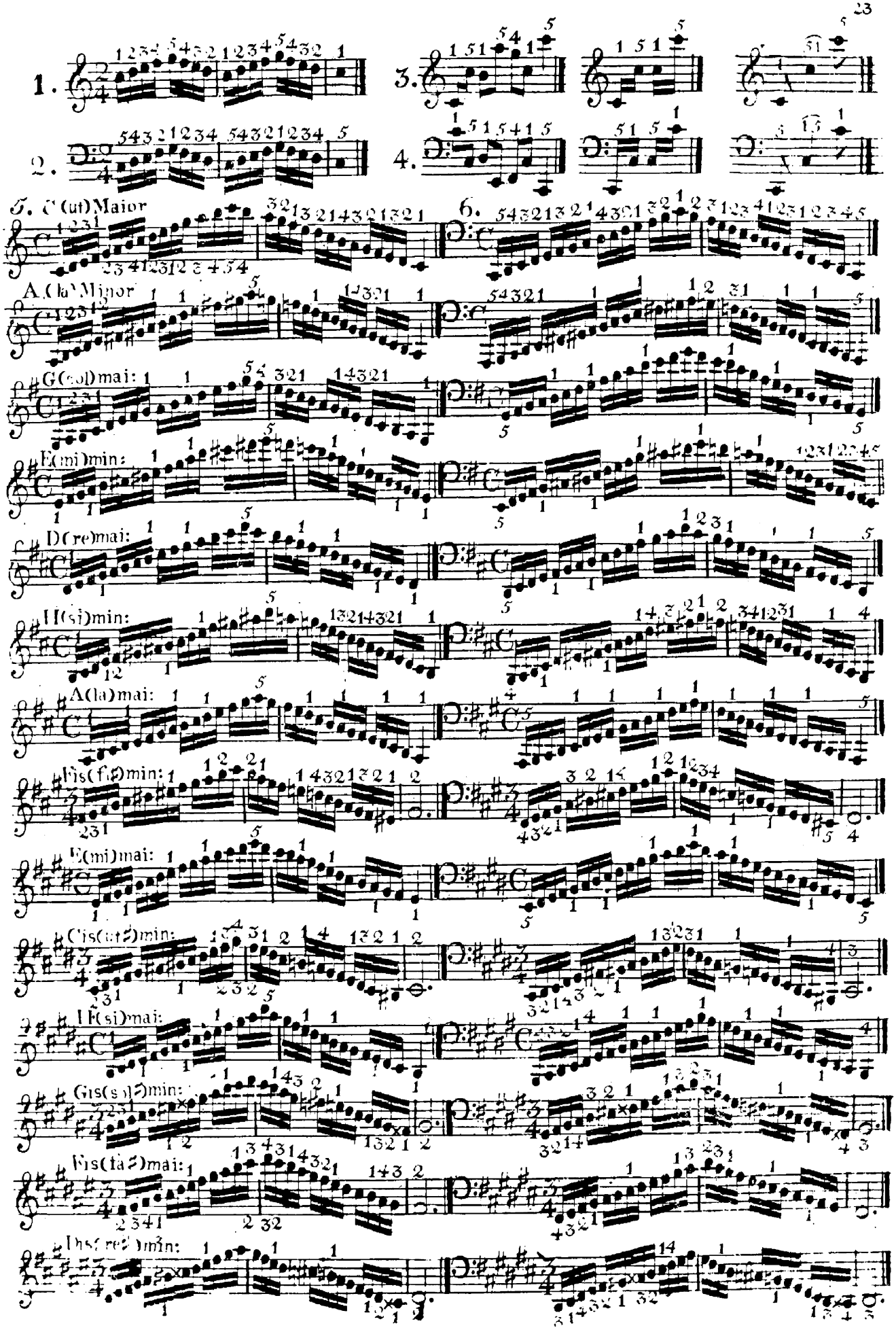
In der Scala der folgenden Töne: F, C, G, D, A und E, sowohl in Moll als Dur, kommt der Daumen der linken Hand auf den ersten obern Hauptton, und auf den fünften Ton nach dem untern.

In den Durtönen: *B*, *Es*, *As* und *Des* wird der Daumen, in der linken Hand, auf den 3ten und 7ten Ton gesetzt.

Von Dehnung und Zusammenziehung der Finger. (S. 3. 4.)

An den Stellen $\overset{\frown}{5\,1}$ setzt der Daumen der rechten Hand, nach dem Anschlage des Tons mit dem 5ten Finger der rechten Hand, sogleich auf den Ton, ohne ihn ausdrücklich hörbar anzuschlagen. Eben so spielt man auch mit der linken Hand. Diese Art der Fingersetzung sollte auf mannichfaltigere Weise in Ausübung gebracht werden, weil zumal die gebundene Manier dies sehr oft erfordert.

Anmerkung. Die Triller sollte man sich mit jedem Finger zu gleicher Fertigkeit einüben, selbst den Daumen nicht ausgeschlossen, und zwar auf den kurzen Tasten so gut, als auf den langen.


1.
2.
3.
4.
5. C(ut)Maior
6.
A(la)Minor
G(sol)mai:
E(mi)min:
D(re)mai:
H(si)min:
A(la)mai:
Fis(fa♯)min:
E(mi)mai:
Cis(ut♯)min:
B(si)mai:
Gis(sol♯)min:
Fis(fa♯)mai:
His(re♯)min:

Des (reb) mai:

B (sib) min:

As (lab) mai:

F (fa) min:

Es (mib) mai:

C (ut) min:

B (sib) mai:

G (sol) min:

F (fa) mai:

D (re) min:

Scala der halben Töne für die rechte Hand.

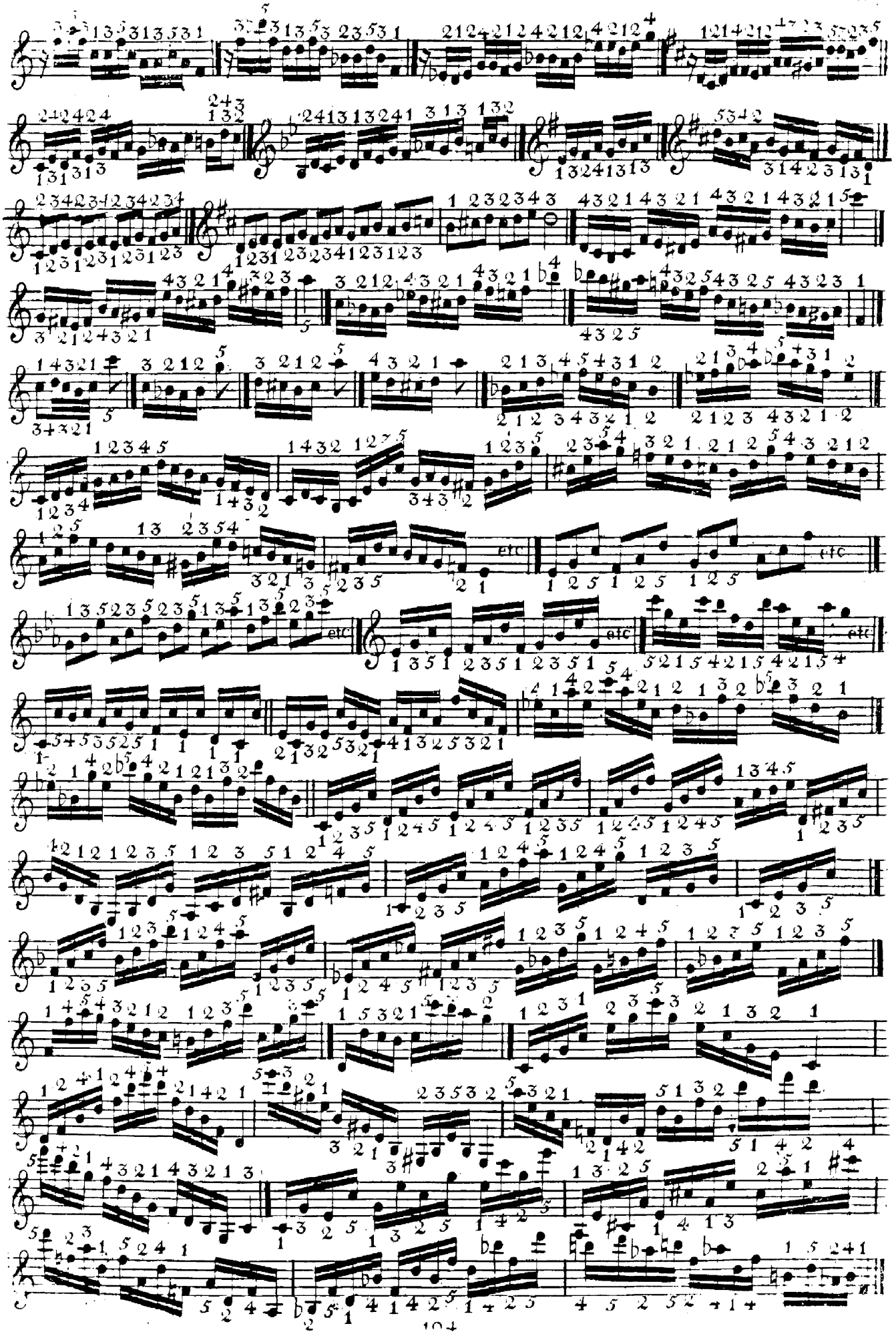
Echelle chromatique pour la main droite.

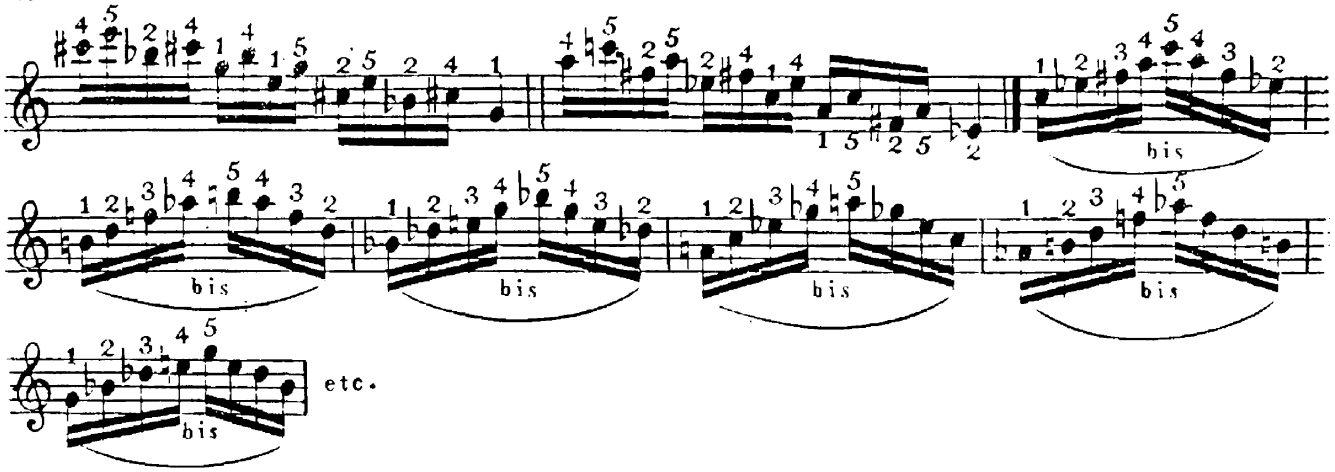
Für die linke Hand.

Pour la main gauche.

Beyspiele für die Fingersetzung der rechten Hand.

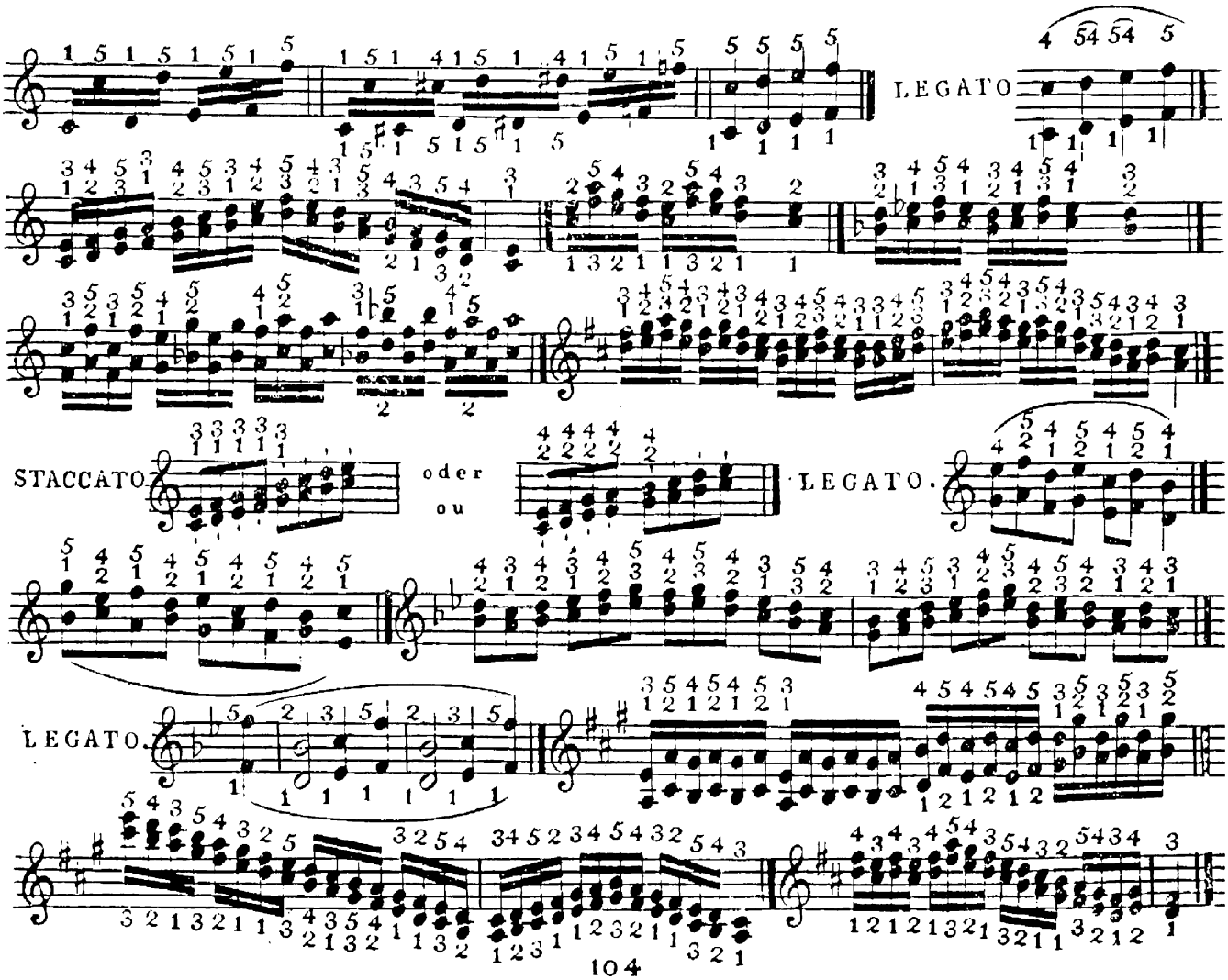
Exemples pour l application des doigts de la main droite.

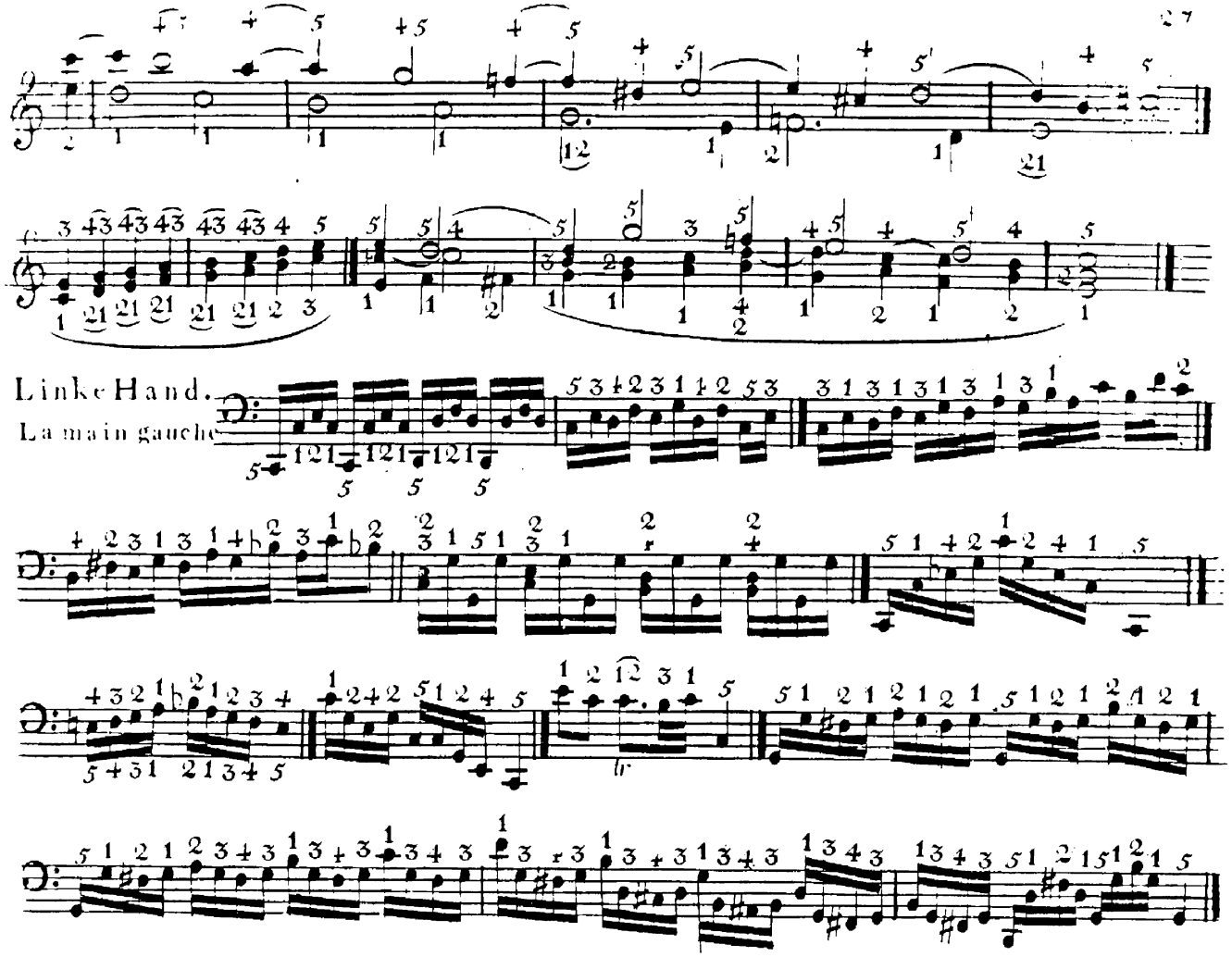




Jn dieser Art kann man noch 9 bis 10 Takte weiter abwärts spielen; wobey man aber die Finger auf den Tasten so lange als möglich liegen lassen muss. Dies ist eine sehr gute Uibung für die offene und freye Lage der Hand.

On peut continuer á toucher de cette façon jusqu'a 9 ou 10 mésurés; mais en observant la regle de laisser les doigts sur les touches selon la valeur de notes. Voilá ce qui exerce la main en la rendant gracieuse et dégagée.





Die mehresten der obigen Passagen zur Fingerübung in der rechten Hand können, wenn es dem Zögling dazu an Lust und Eifer nicht fehlet, ihm auch zu Uibungsbeyspielen für die linke Hand gegeben werden welches sehr vortheilhaft ist.

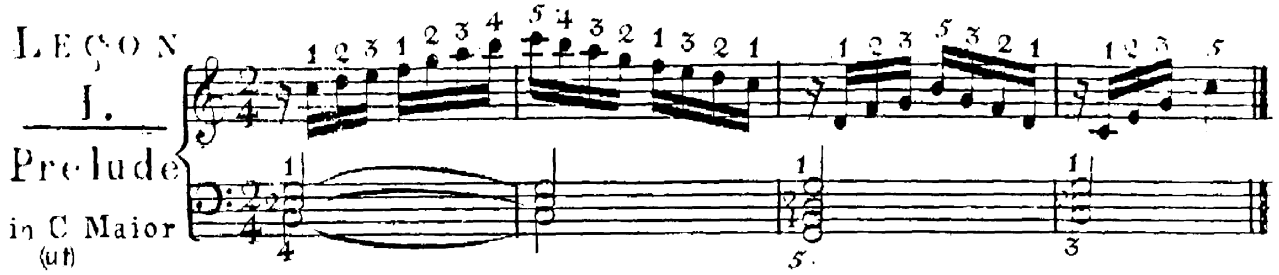
La plu part de ces passages pour l'exercice de la main droite serviront de meme pour l'exercice de la main gauche, en cas que l'Eleve sy trouve assez dispose.

Damit die weiterhin folgenden Schwierigkeiten in der Fingersetzung bey den veränderten Tonarten weniger auffallen, so sind gleich den ersten Lektionen einige Schwierigkeiten beigemischt worden. Der Zögling muss also nach der Ordnung die leichtern zuerst nehmen. Z: B: Nro 1. 2. 3. 7. 8. 9. 12. 15. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 25. 26. 29. 30. 31. &

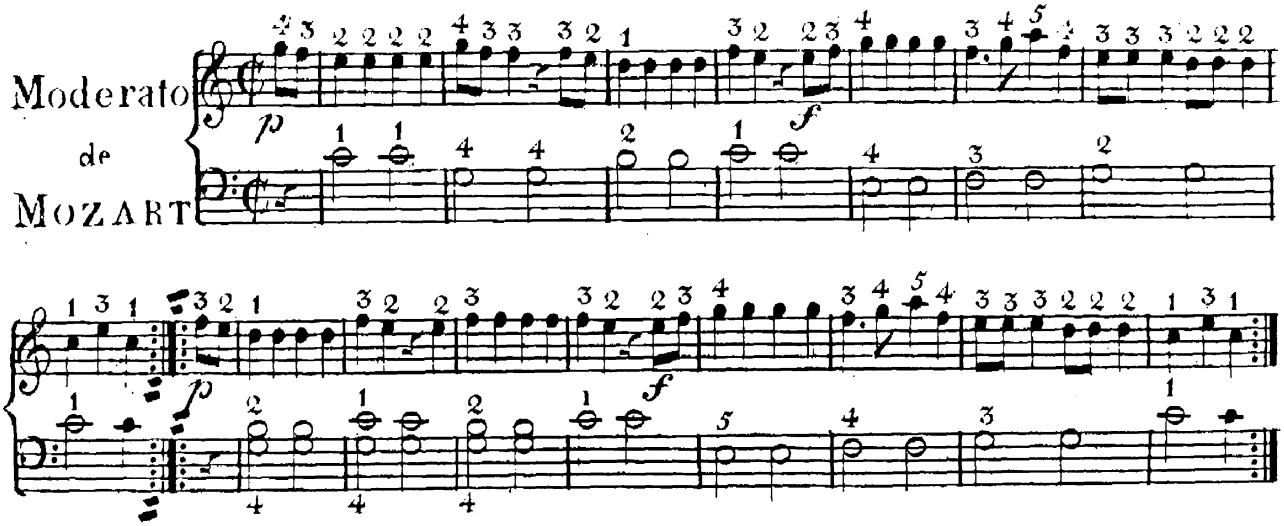
On a entremele aux premieres leçons quelques difficultés progressives pour que les inconveniens du doigter ne rébutent pas l'Eléve dans la Suite des tons transmués. Il faut donc qu'il commence à exercer les exemples d'après la suite. P. Ex. Nº 1. 2. 3. 7. 8. 9. 12. 15. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 25. 26. 29. 30. 31. &

LEÇON I.

Prelude in C Maior (ut)

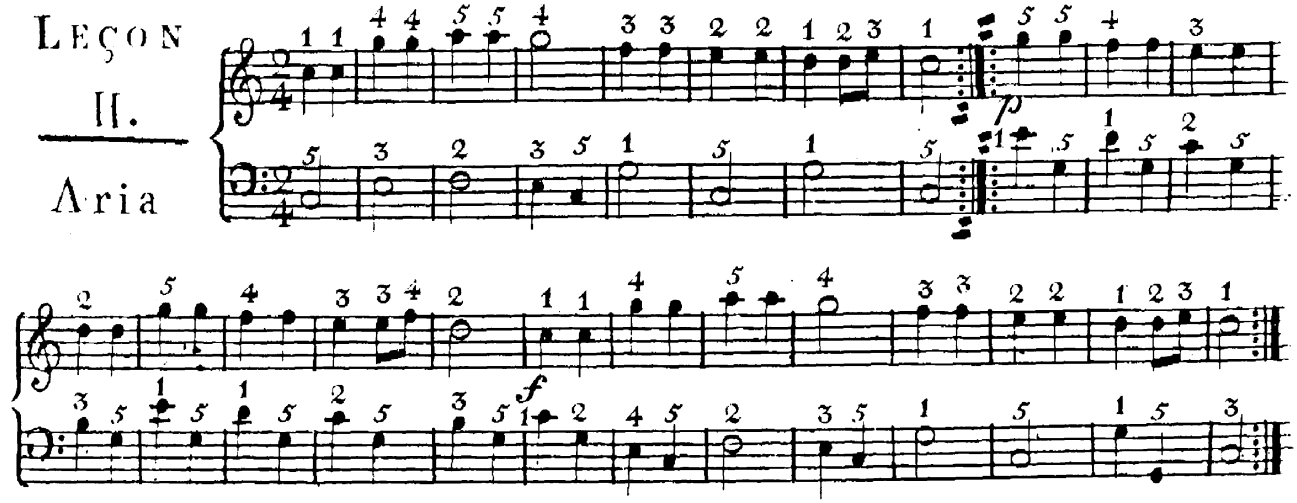


Moderato de MOZART



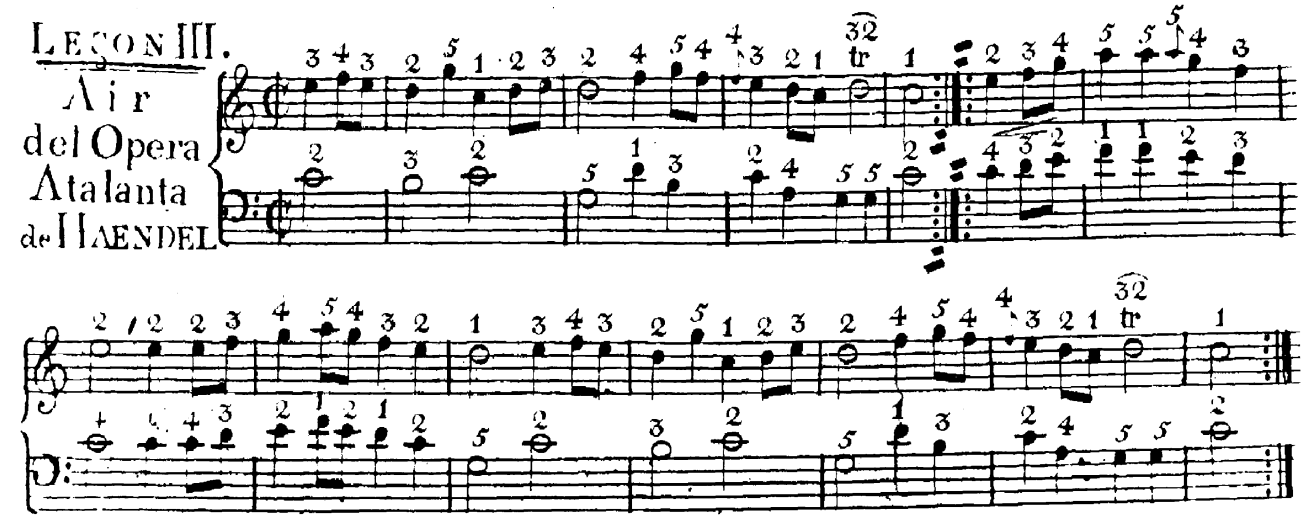
LEÇON II.

Aria



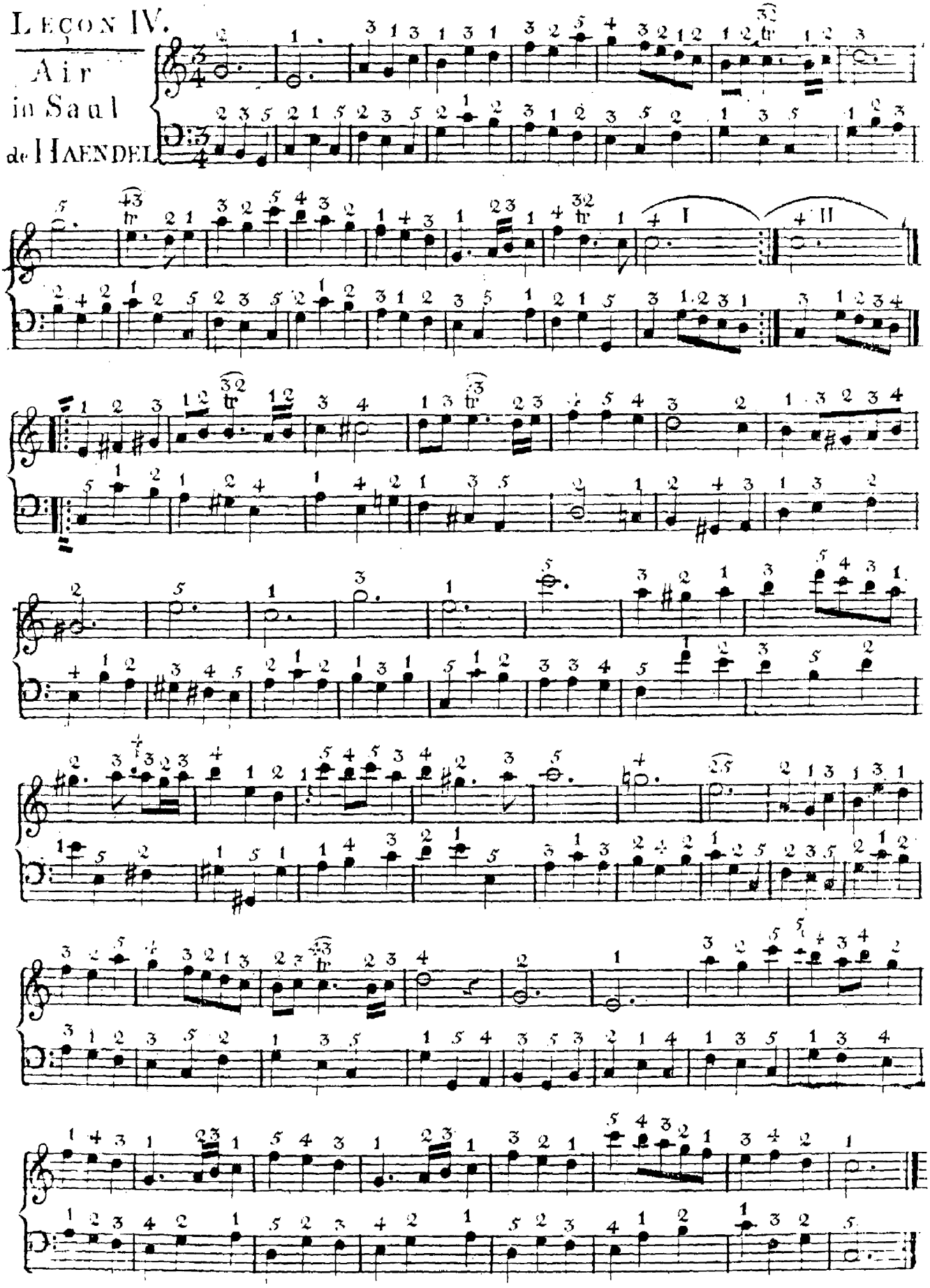
LEÇON III.

Air del Opera Atalanta de HAENDEL



LEÇON IV.

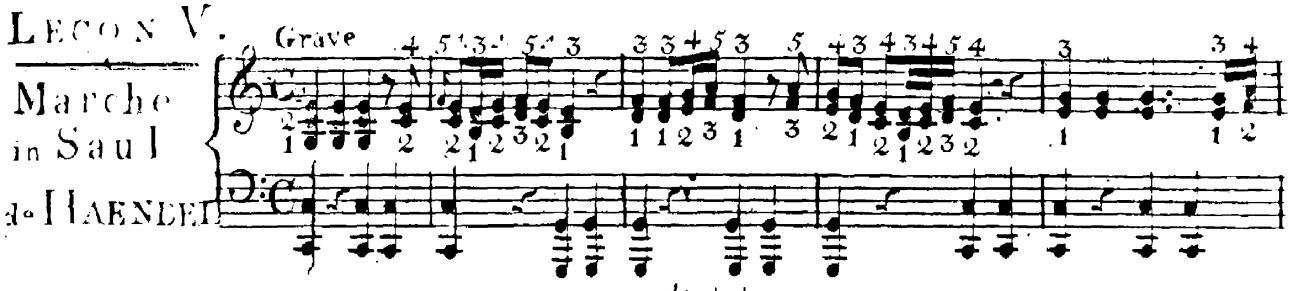
Air in Saul de HAENDEL

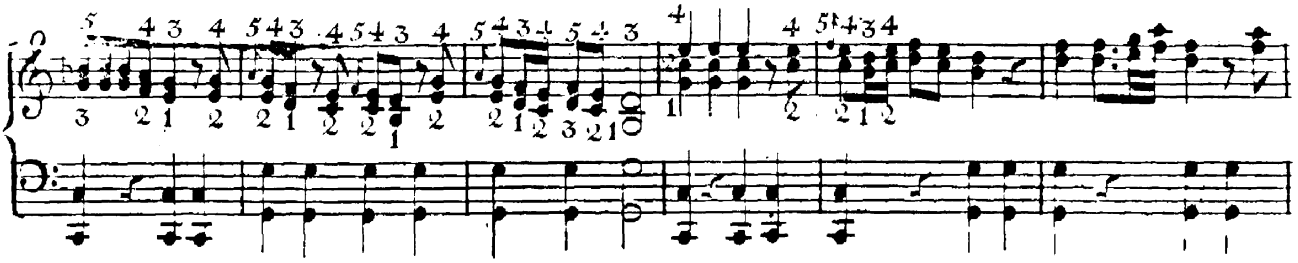


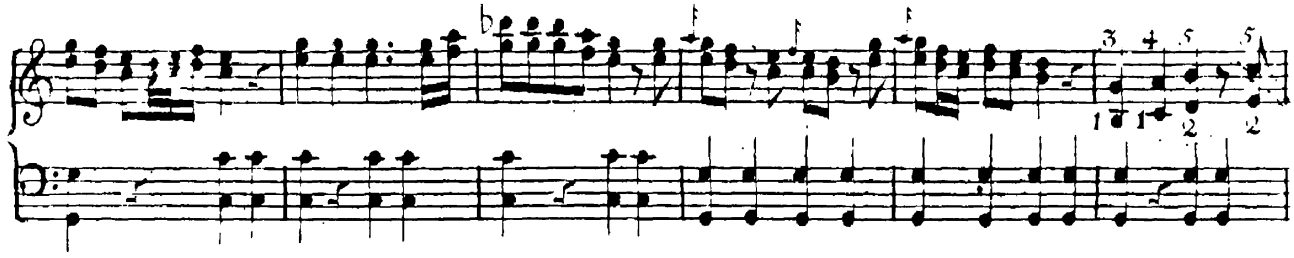
LECON V.

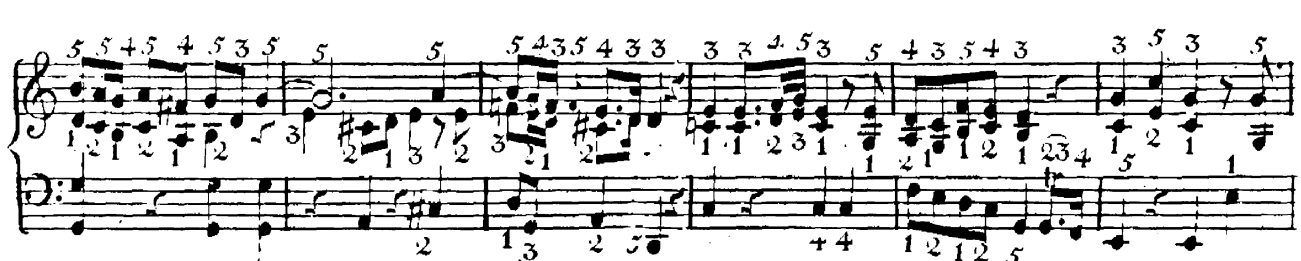
Marche
in Saul
de HAENDEL

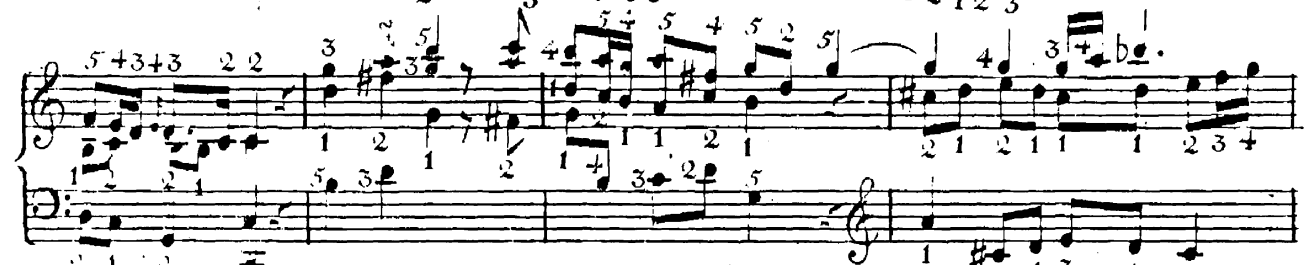
Grave

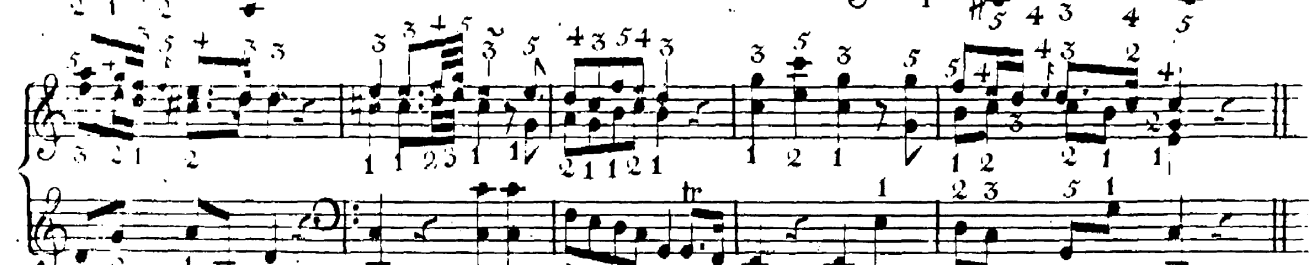






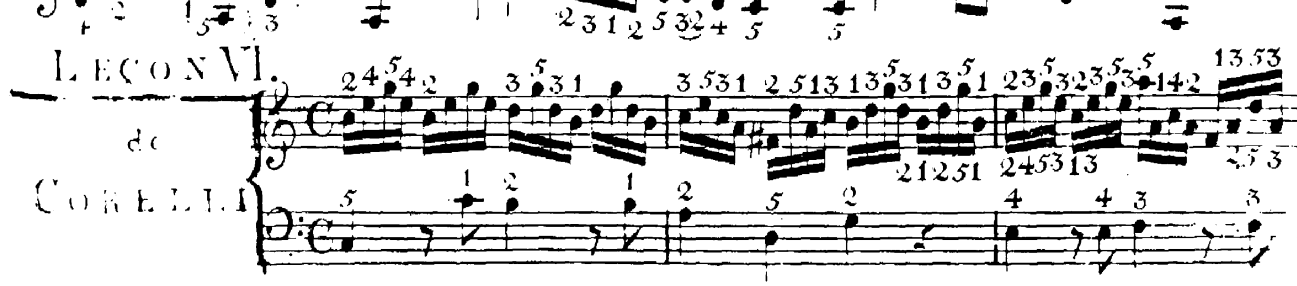


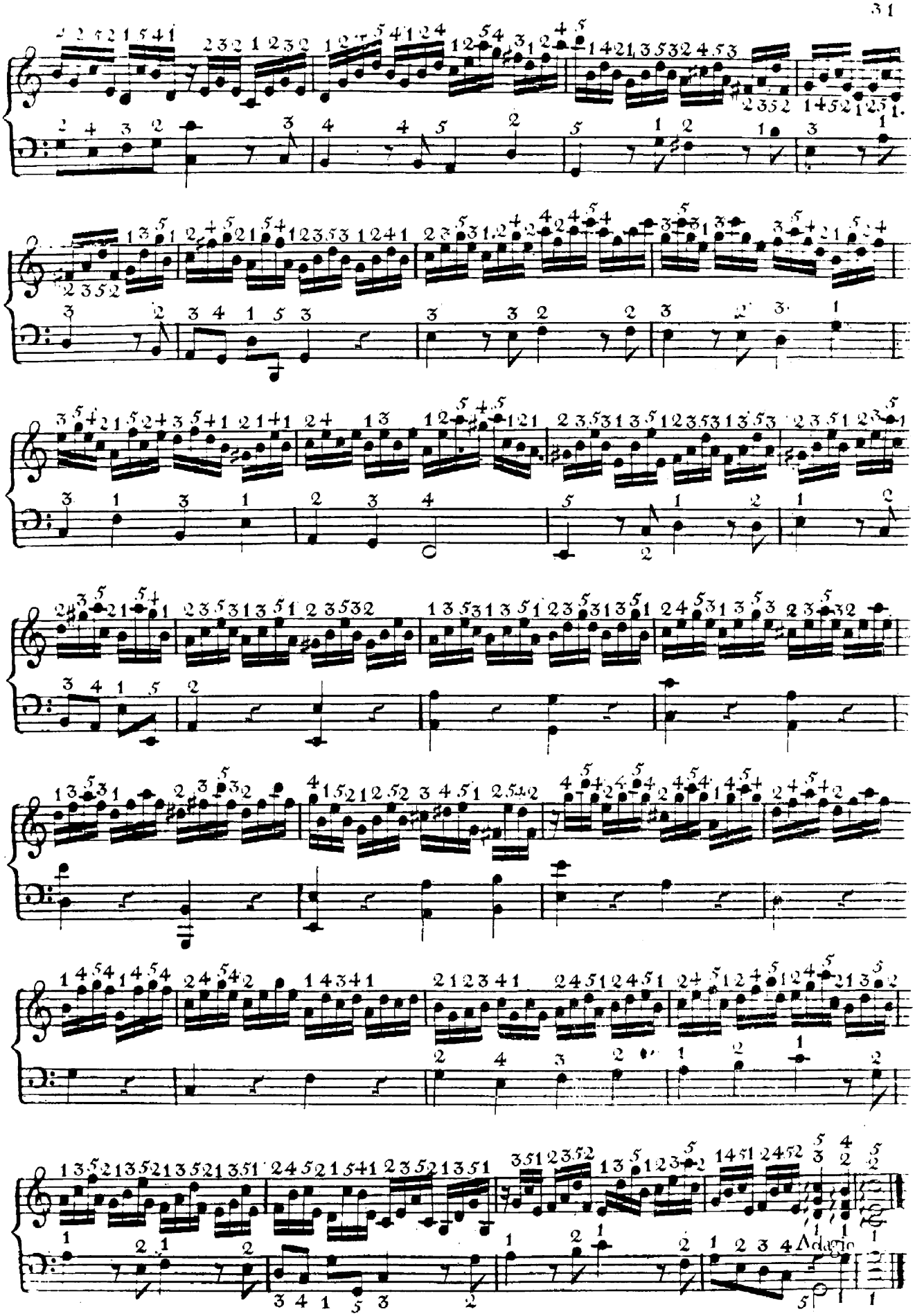




LECON VI.

de
CORELLI

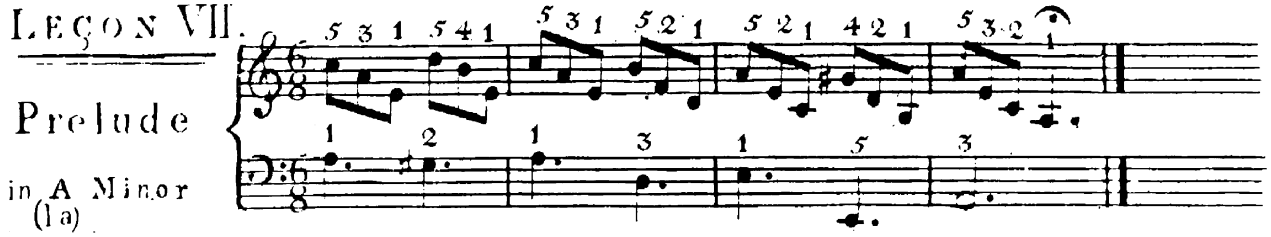



Adagio

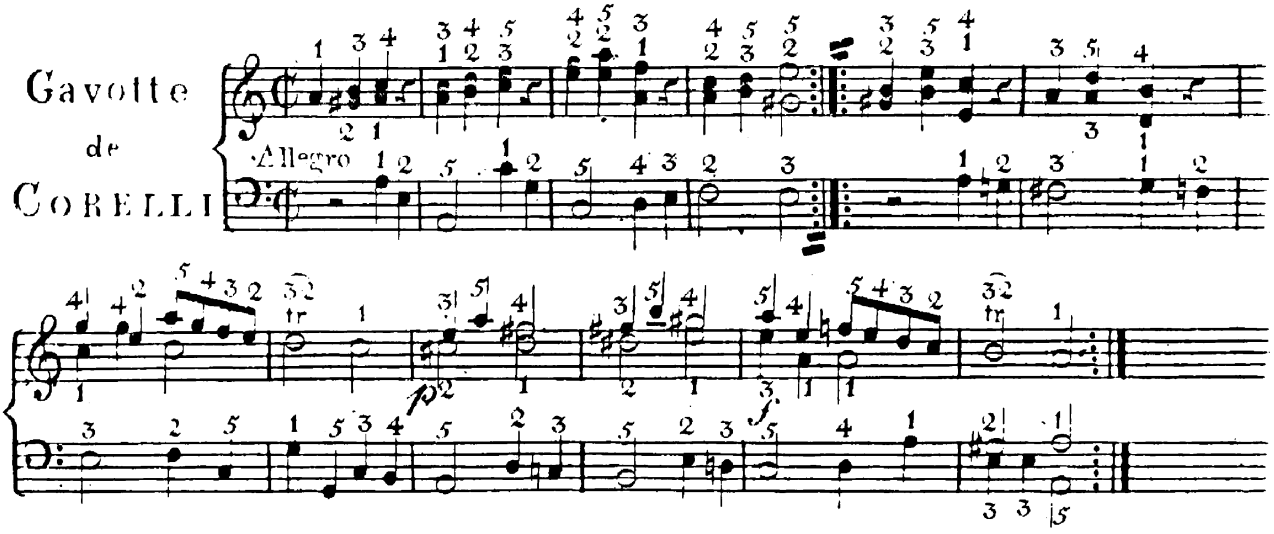
LEÇON VII.

Prelude

in A Minor (la)



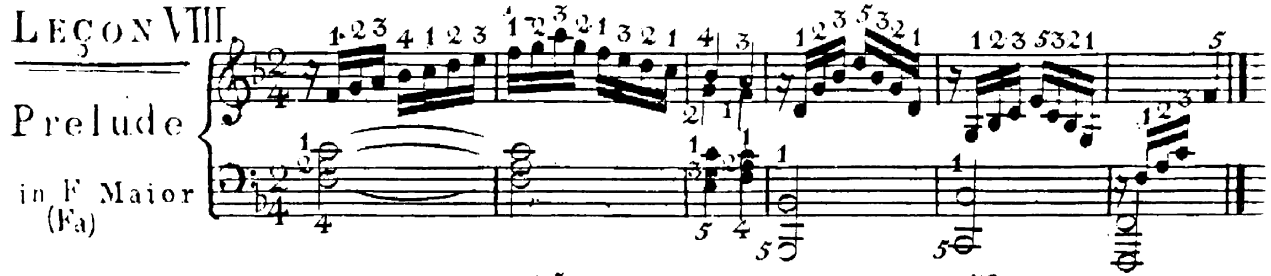
Gavotte de CORELLI



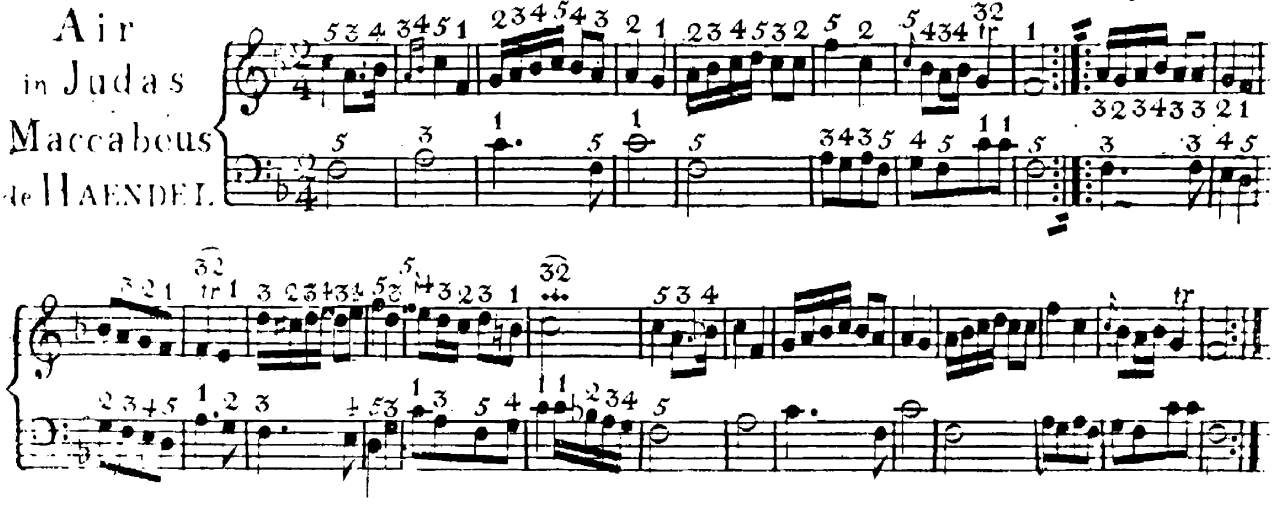
LEÇON VIII.

Prelude

in F Maior (Fa)

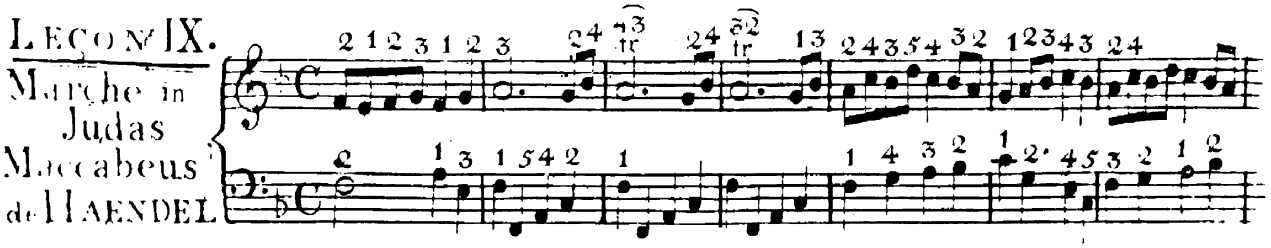


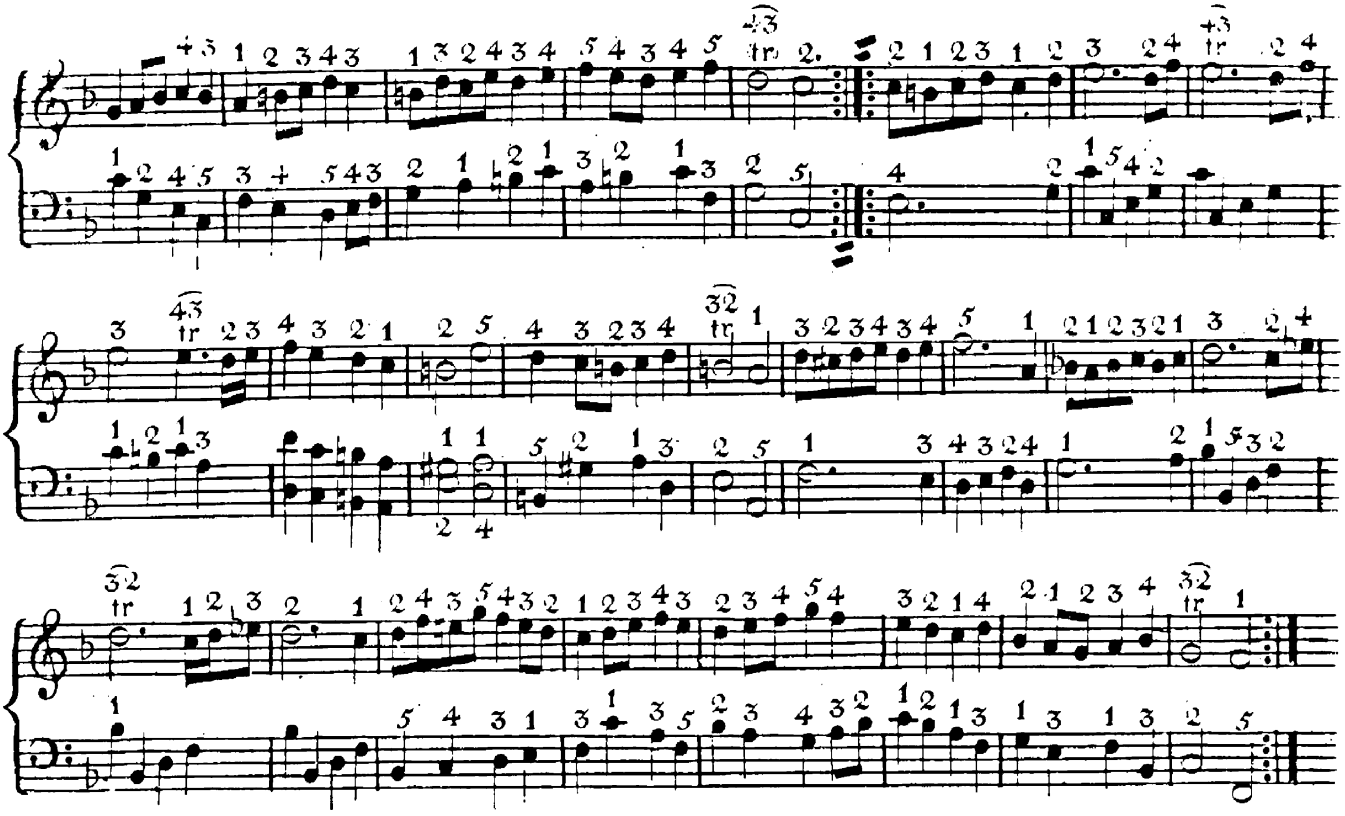
Air in Judas Maccabeus de HAENDEL



LEÇON IX.

Marche in Judas Maccabeus de HAENDEL



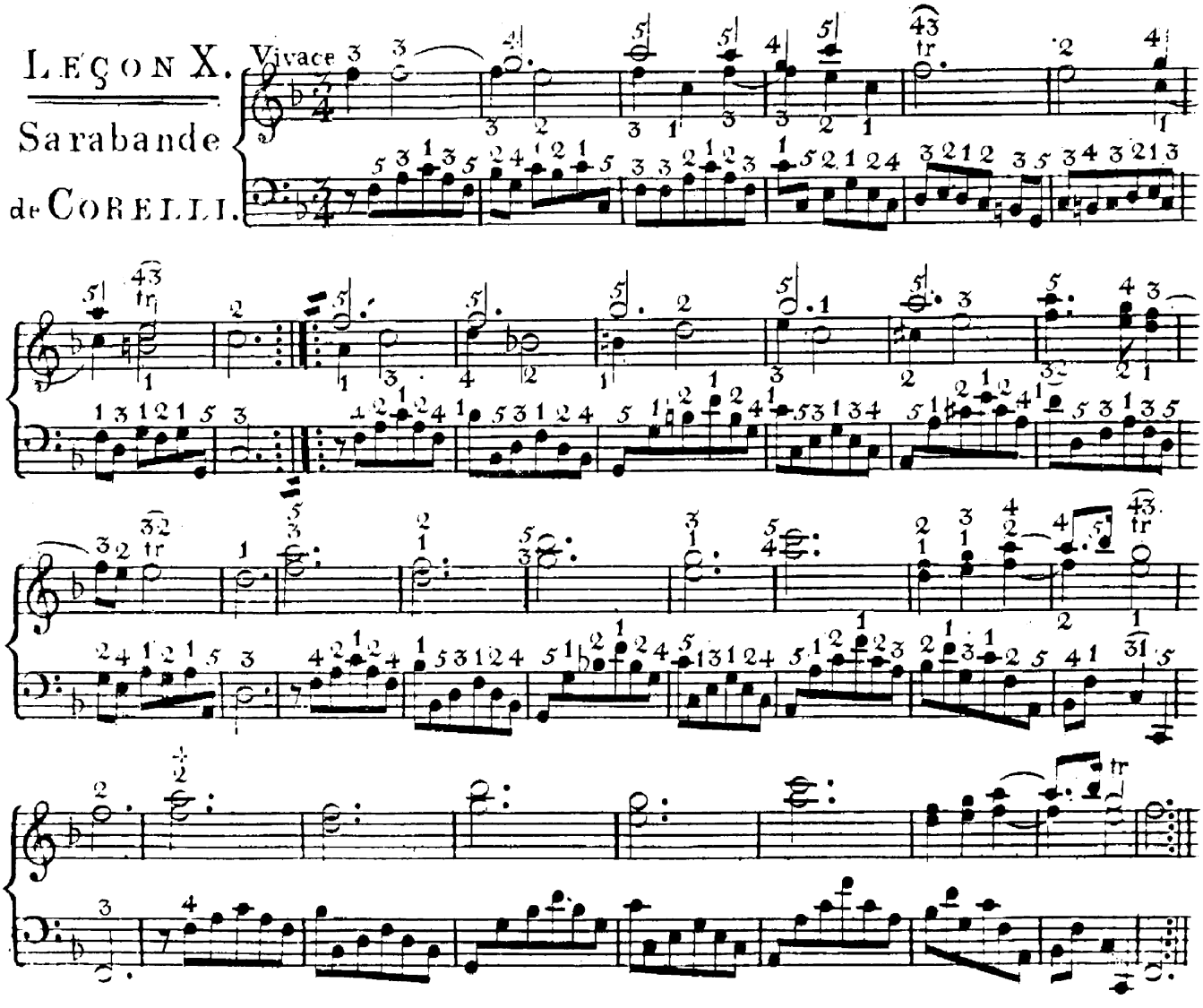


LEÇON X.

Sarabande

de CORELLI.

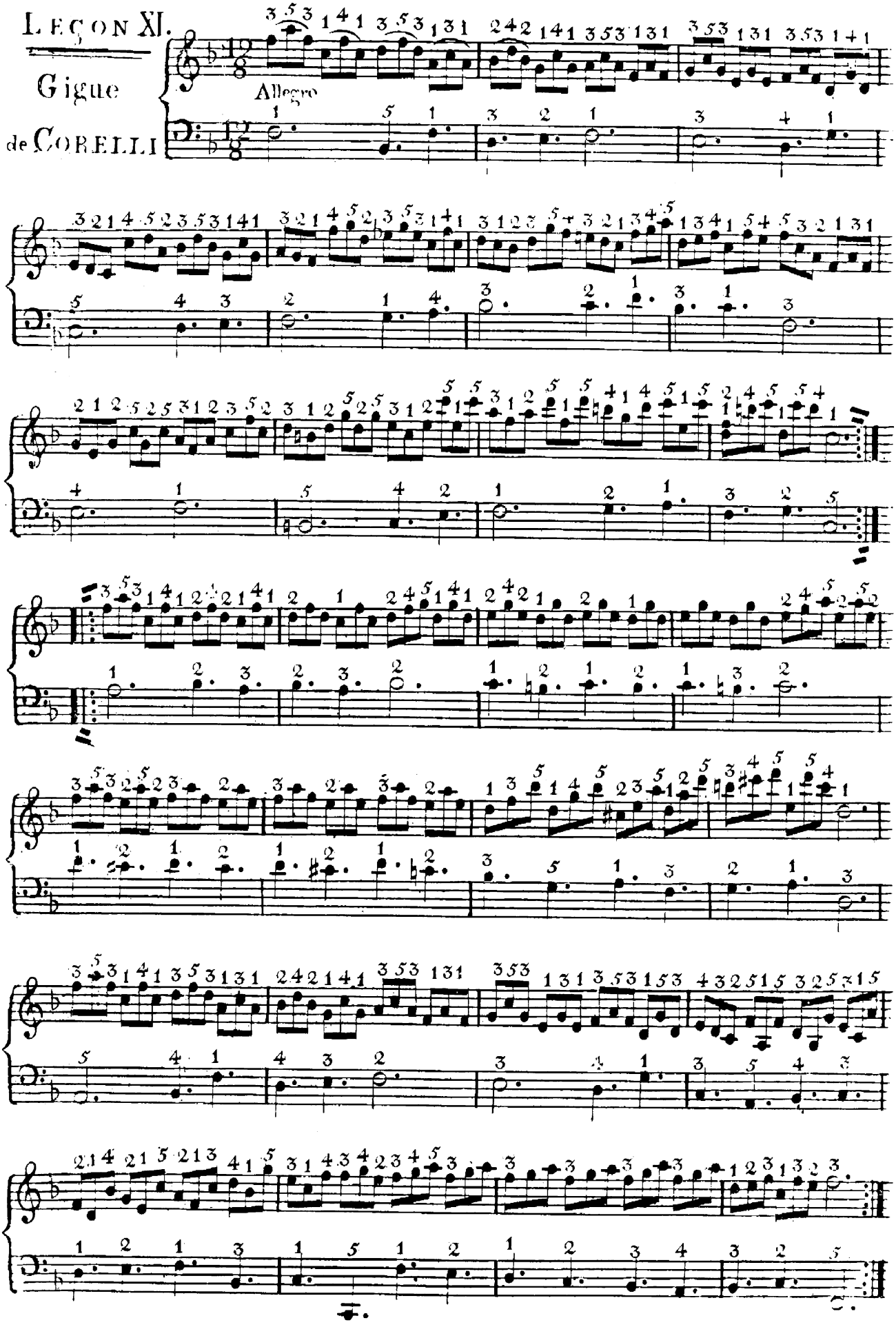
Vivace



LEÇON XI.

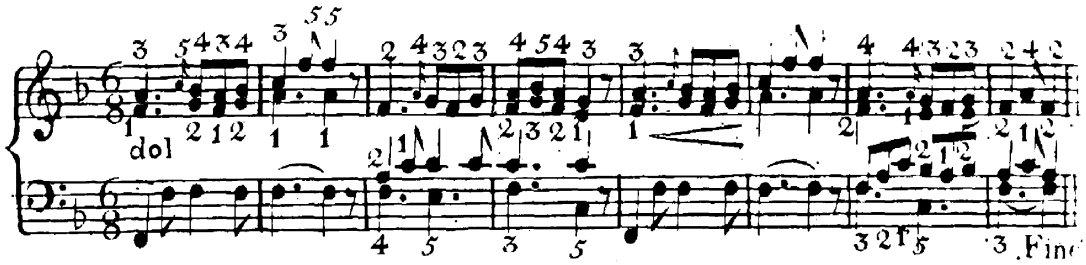
Gigue

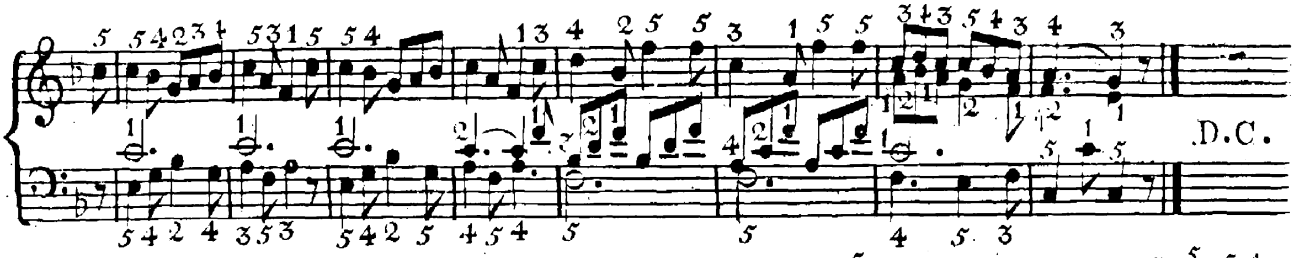
de CORELLI



LEÇON XII.

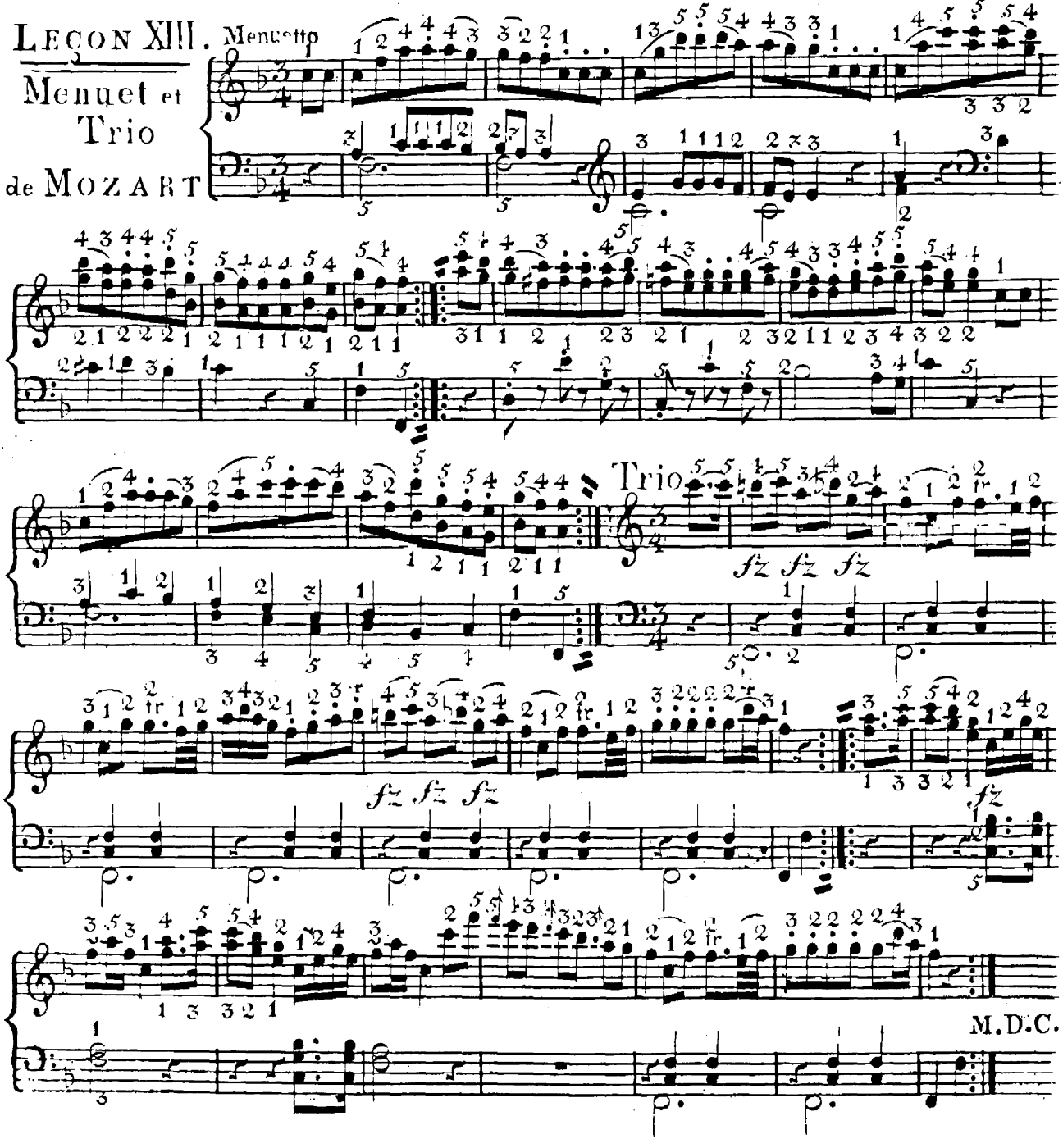
Andante





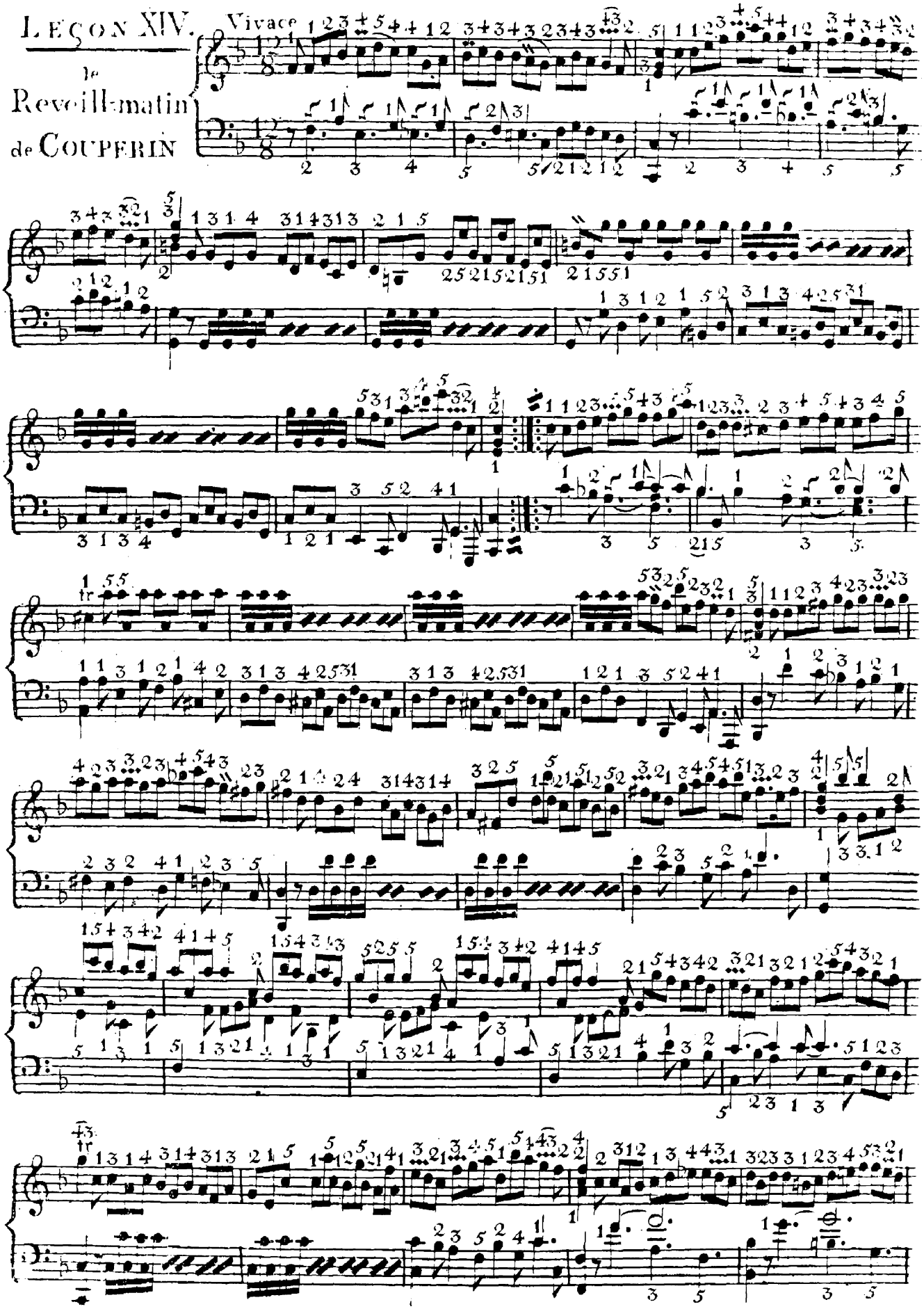
LEÇON XIII.

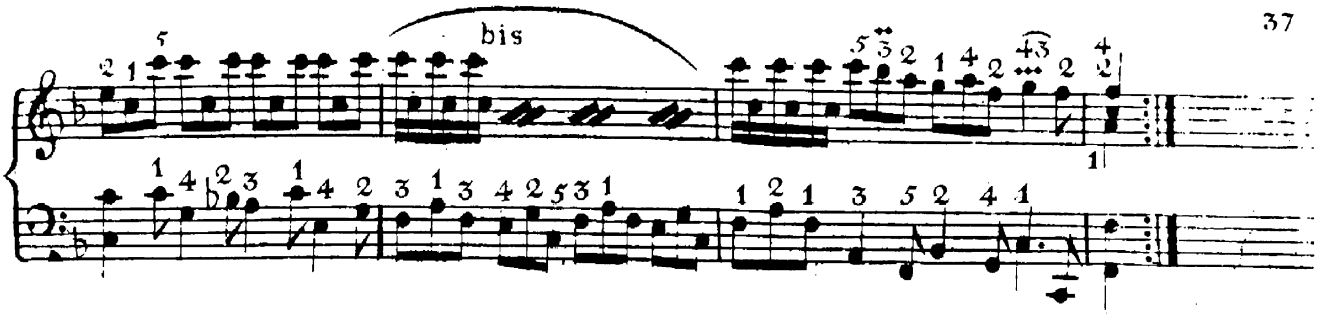
Menuet et Trio de MOZART



LEÇON XIV.

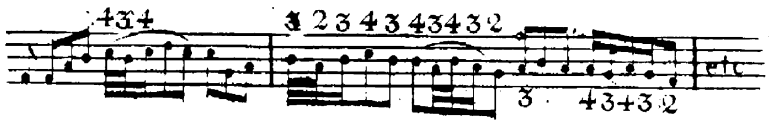
le Reveill-matin de COUPERIN





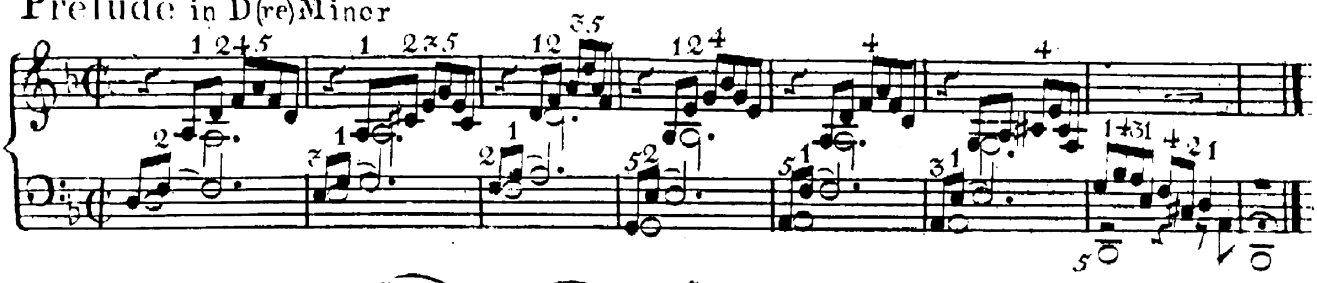
Die Verzierungen im erſten und zweiten Takt werden ſo vorgetragen:

Les ornements de la premiére et seconde mésure se iouent tellement:

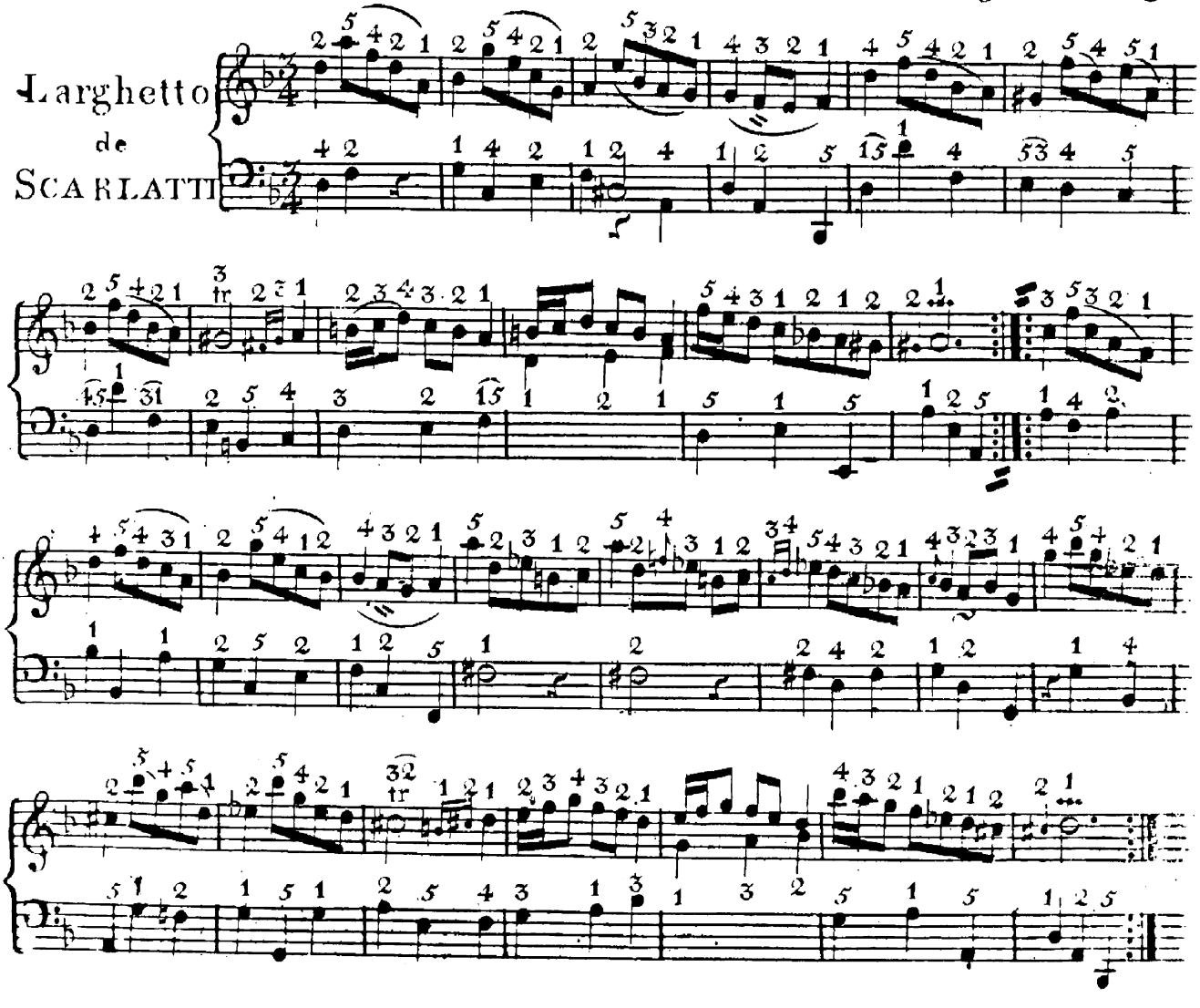


LECON XV.

Prelude in D(re)Minor



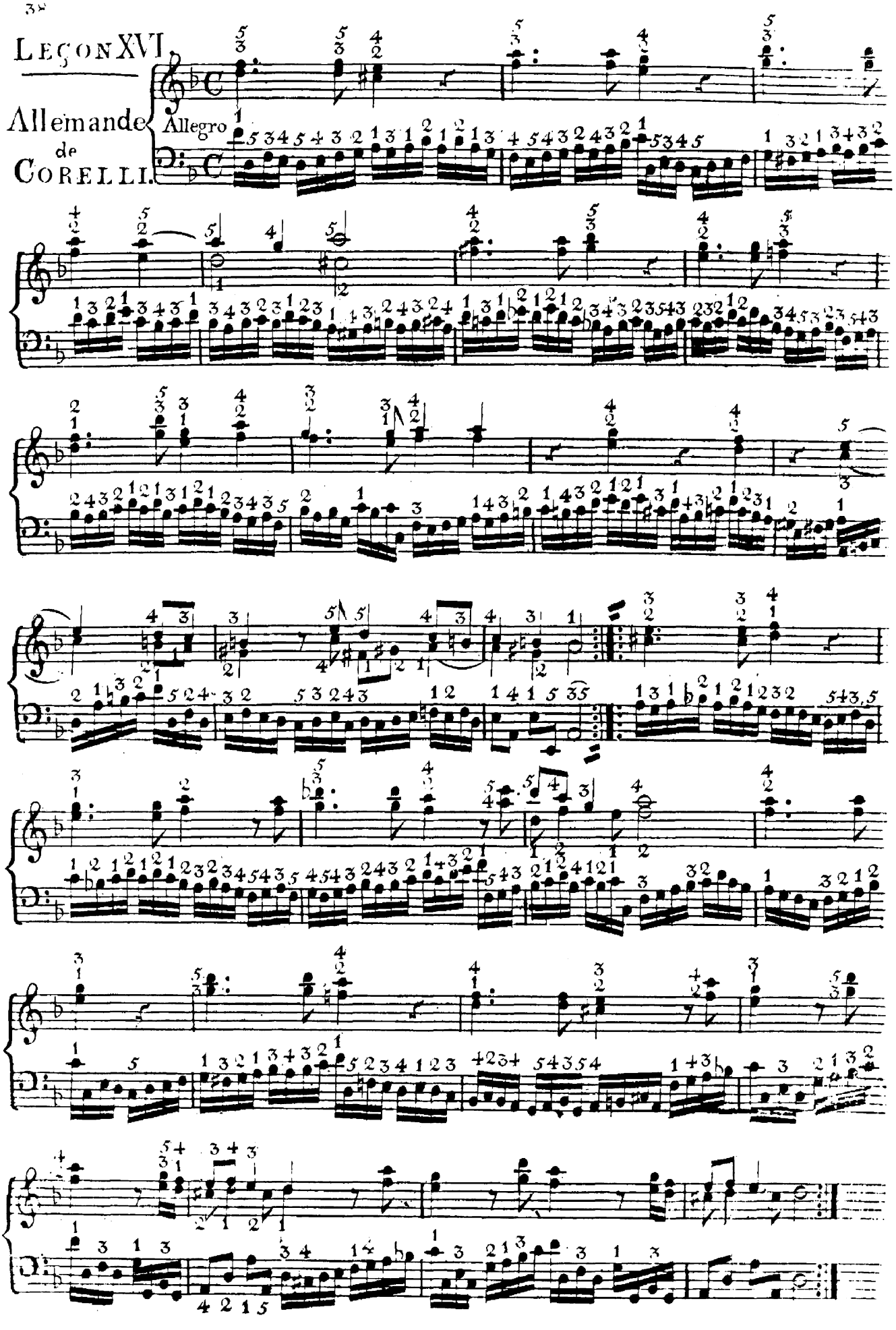
Larghetto de SCARLATTI

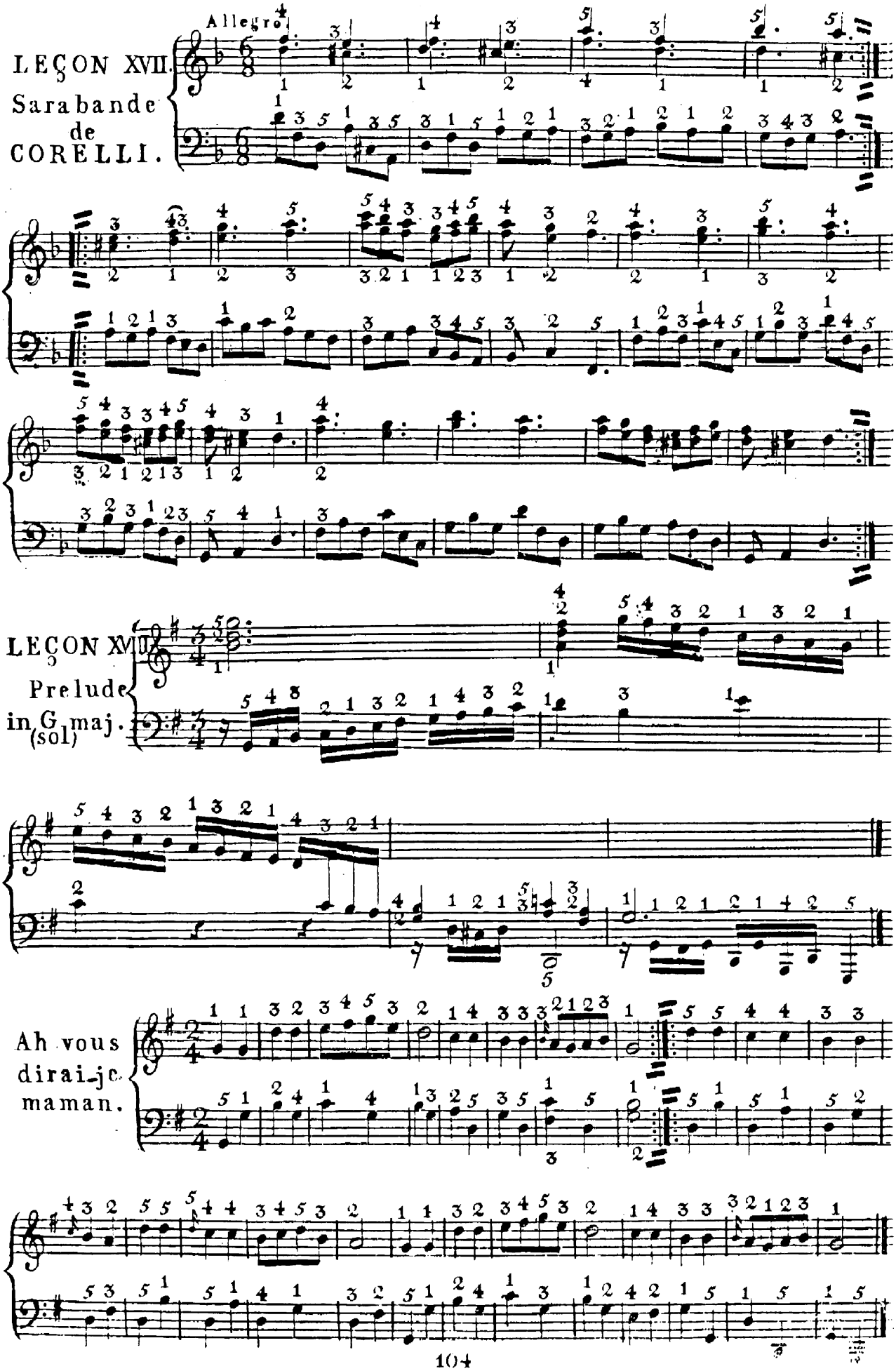


LEÇON XVI.

Allemande de CORELLI.

Allegro

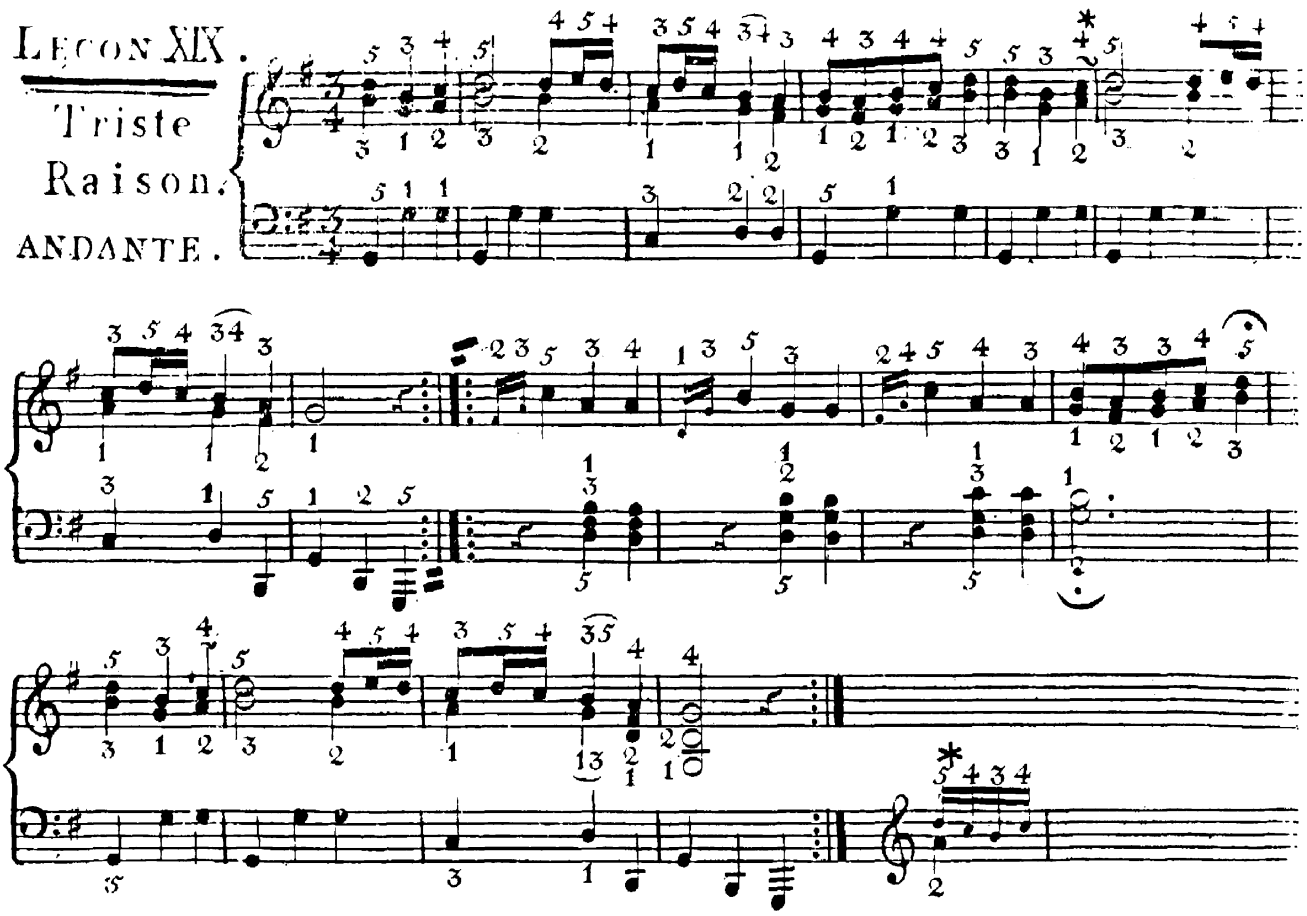



Allegro
LEÇON XVII.
Sarabande de CORELLI.
LEÇON XVIII.
Prelude in G maj. (sol)
Ah vous dirai-je maman.

LEÇON XIX.

Triste Raison.

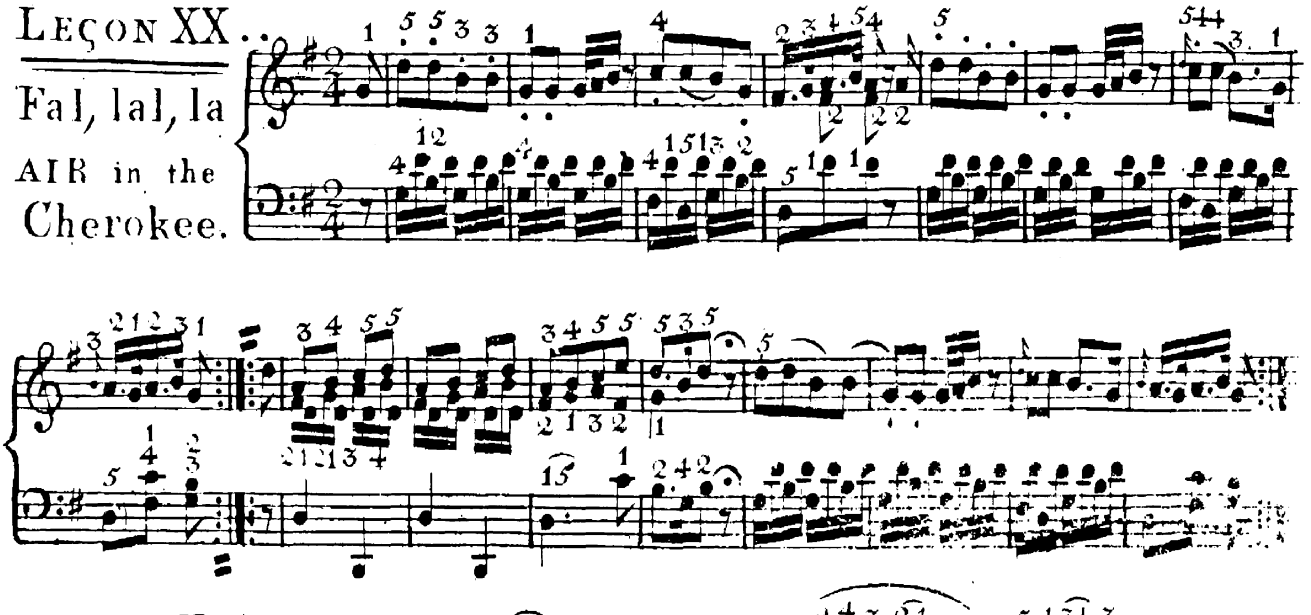
ANDANTE.



LEÇON XX.

Fal, lal, la

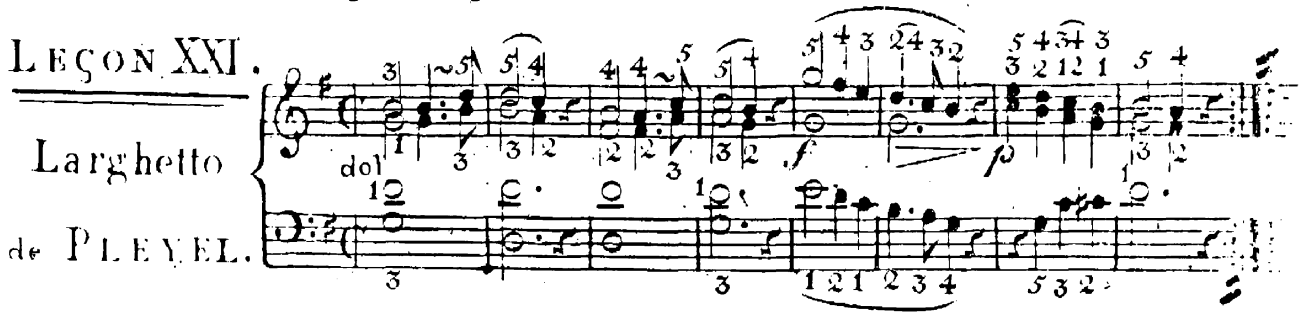
AIR in the Cherokee.



LEÇON XXI.

Larghetto

de PLEYEL.



cres.

f

p

dol.

f

p

LEÇON XXII.

Arietta.

ALLEGRO

fz

ad libitum

a tempo

LEÇON XXIII.

Variations de PLEYEL.

Andante

dol:

Var: I.

sempre staccato

Var: II.

dol:

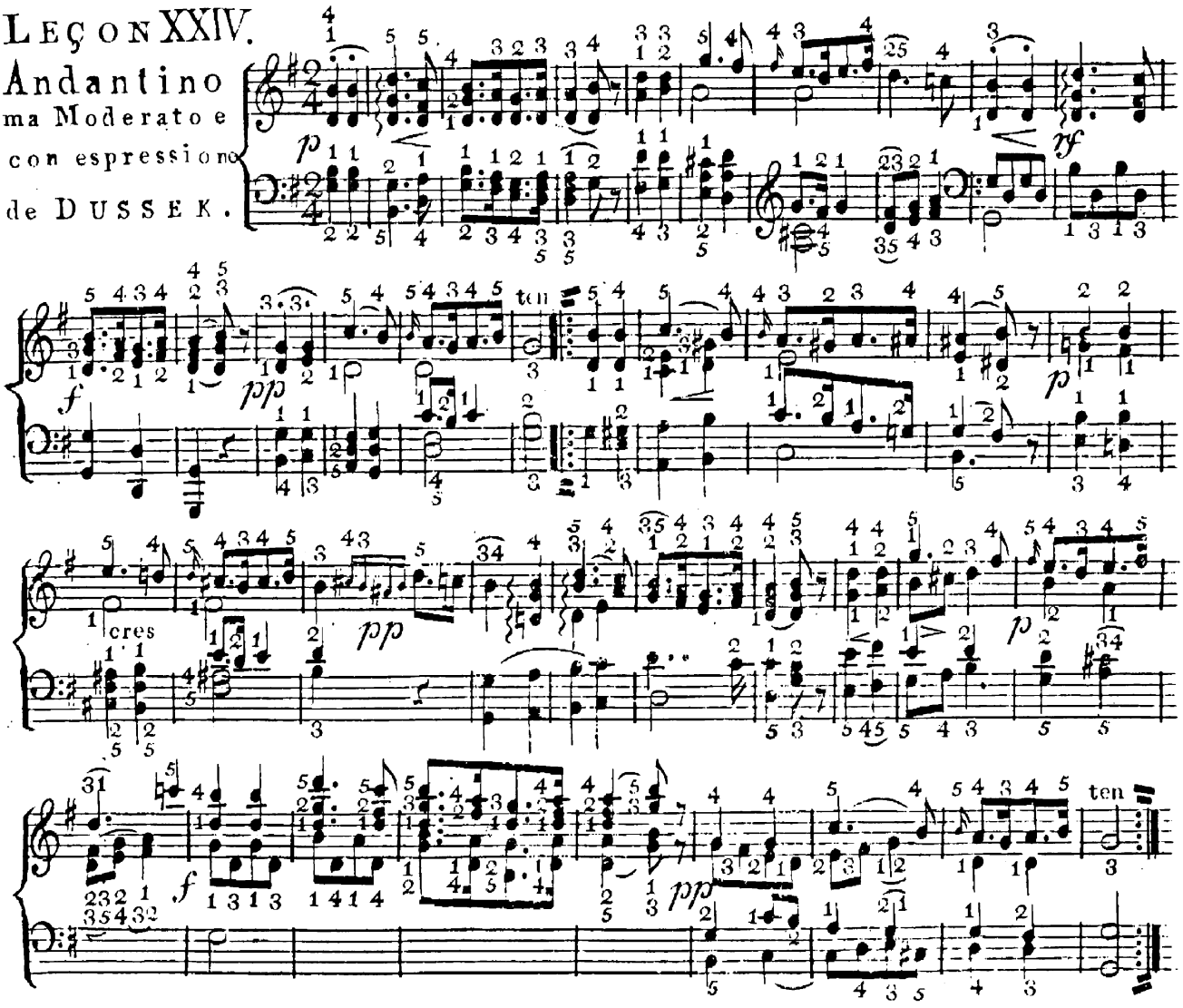
Var: III.

I. II.

I. II.

LEÇON XXIV.

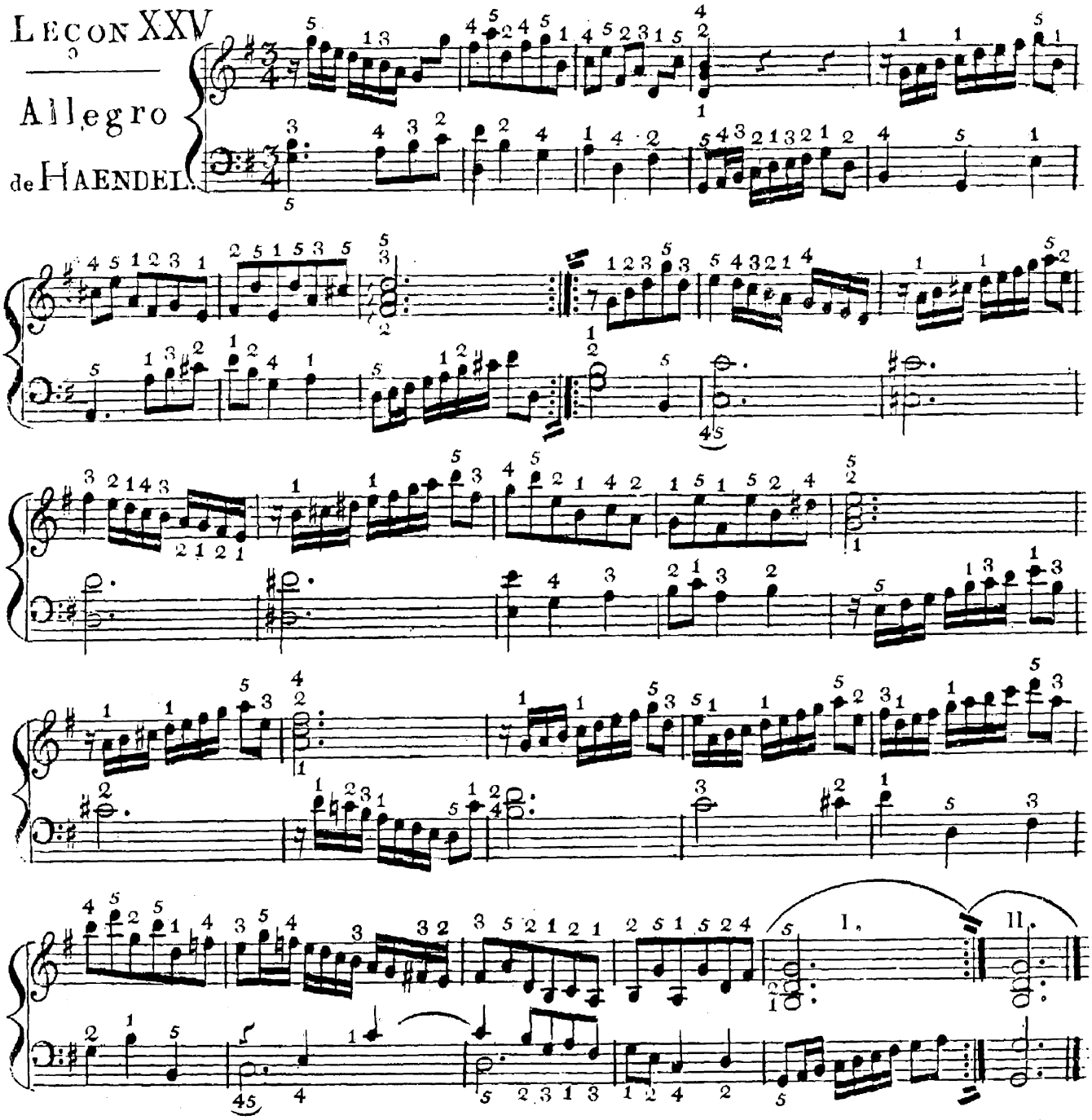
Andantino
ma Moderato e
con espressione
de DUSSEK.



LECON XXV

Allegro

de HAENDEL.

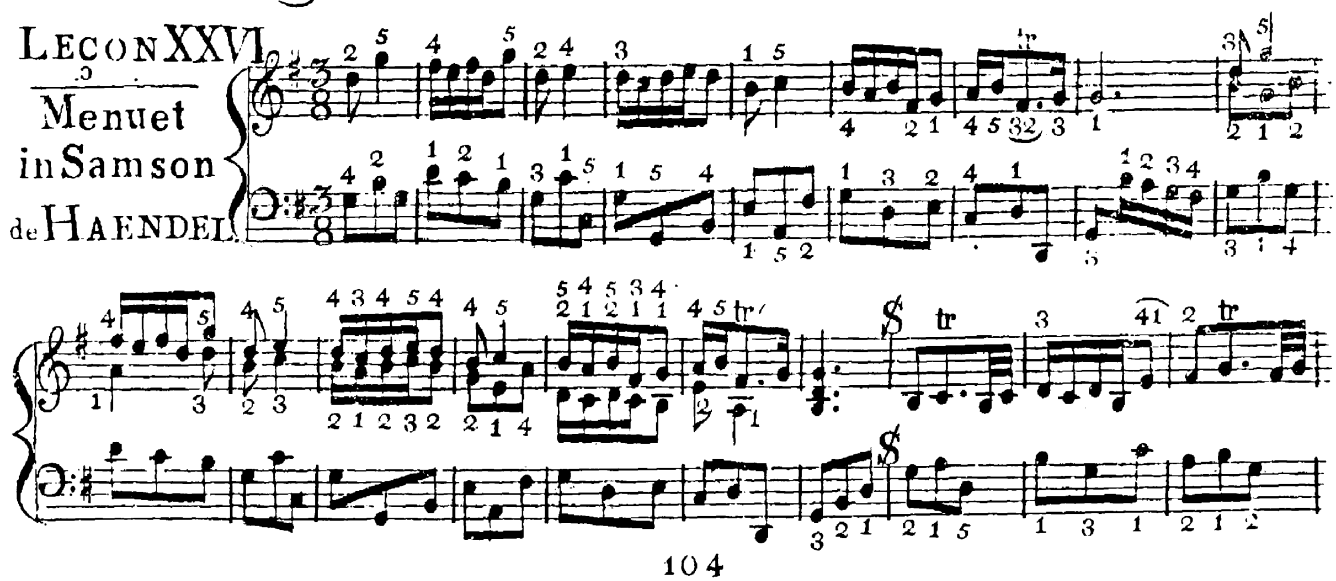


LECON XXVI

Menuet

in Samson

de HAENDEL.



Fine.

Da Capo
al Segno.

Leçon XXVII.

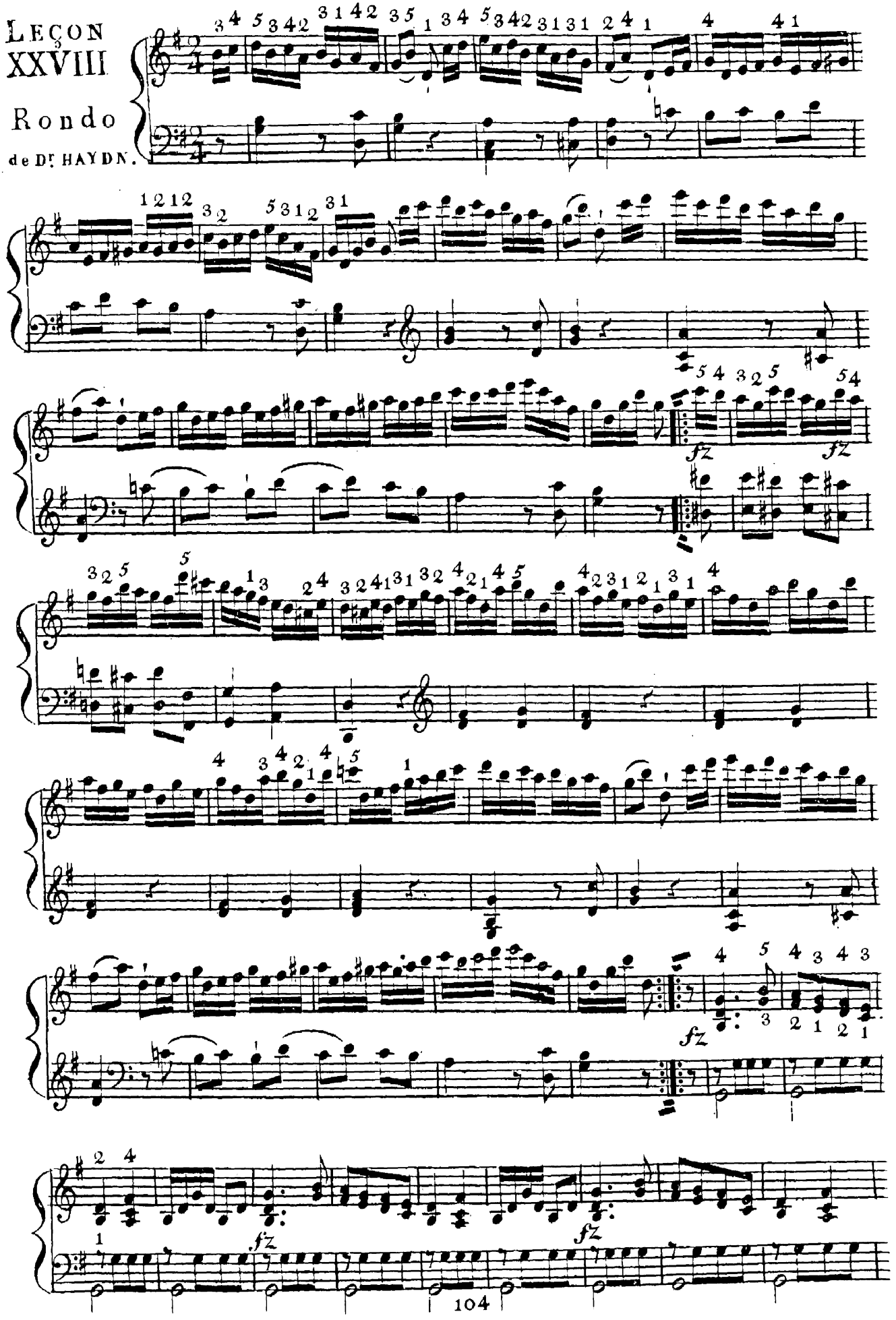
Poco Adagio
Cantabile
de
Dr HAYDN.

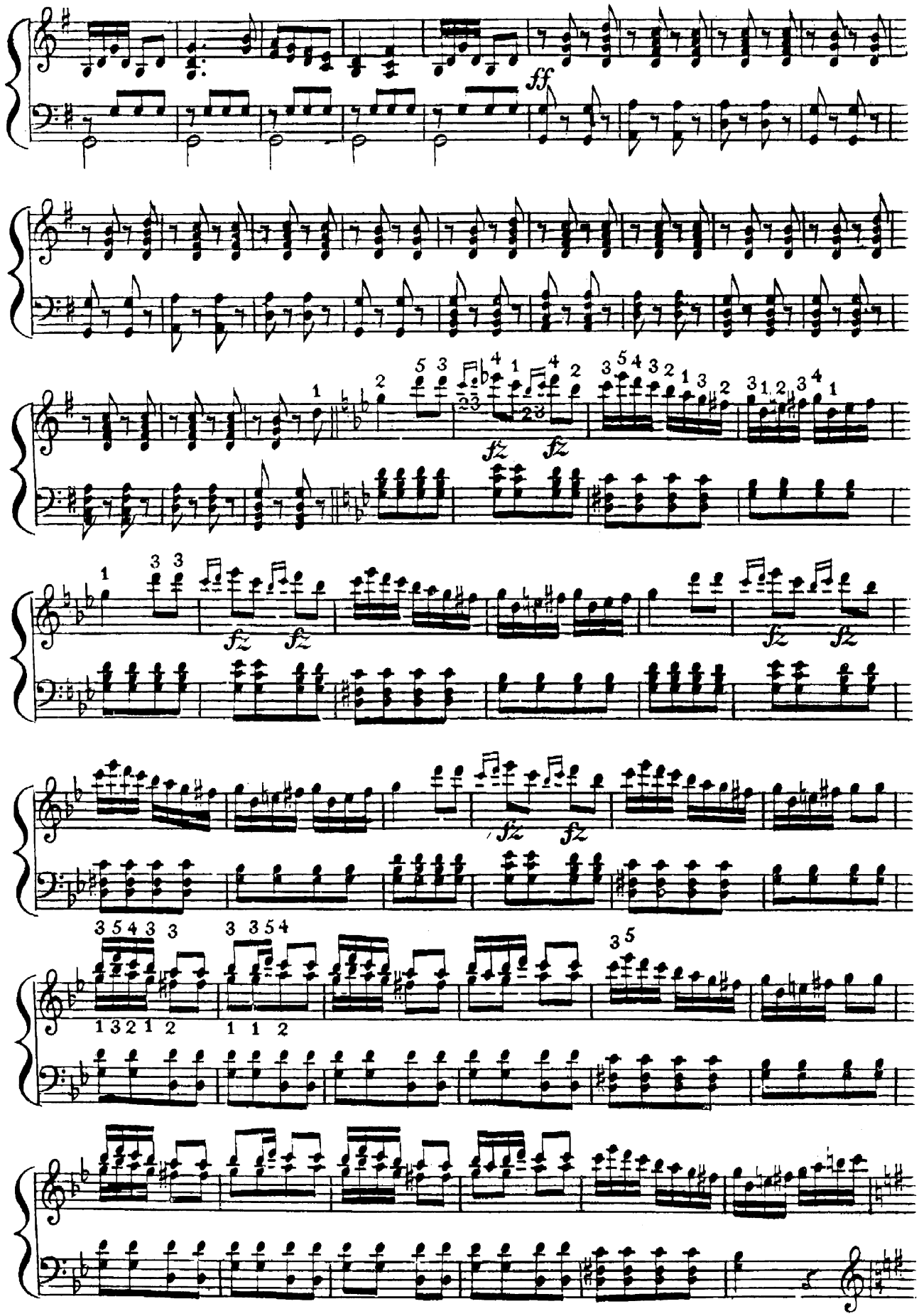
Presto.

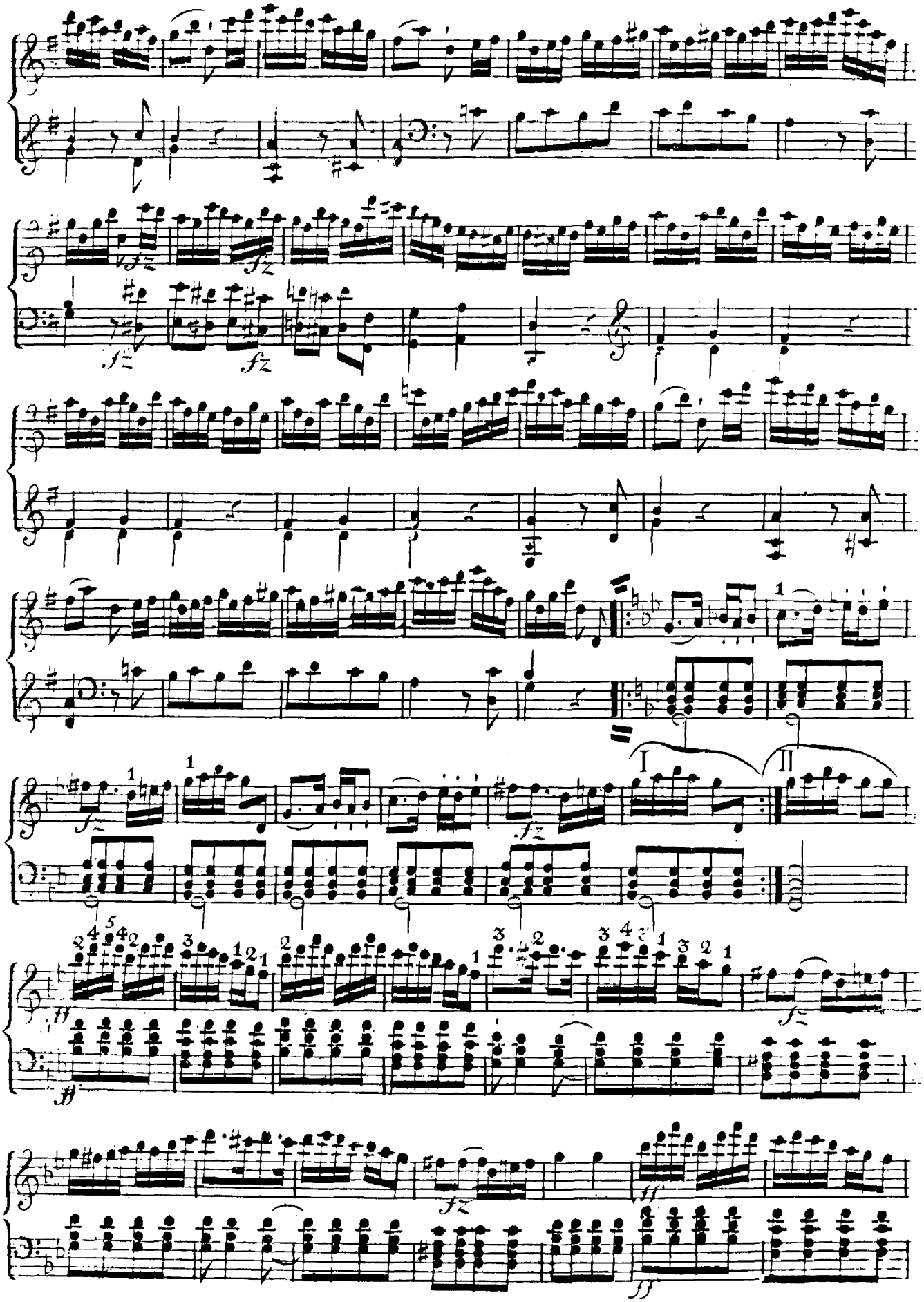
LEÇON XXVIII

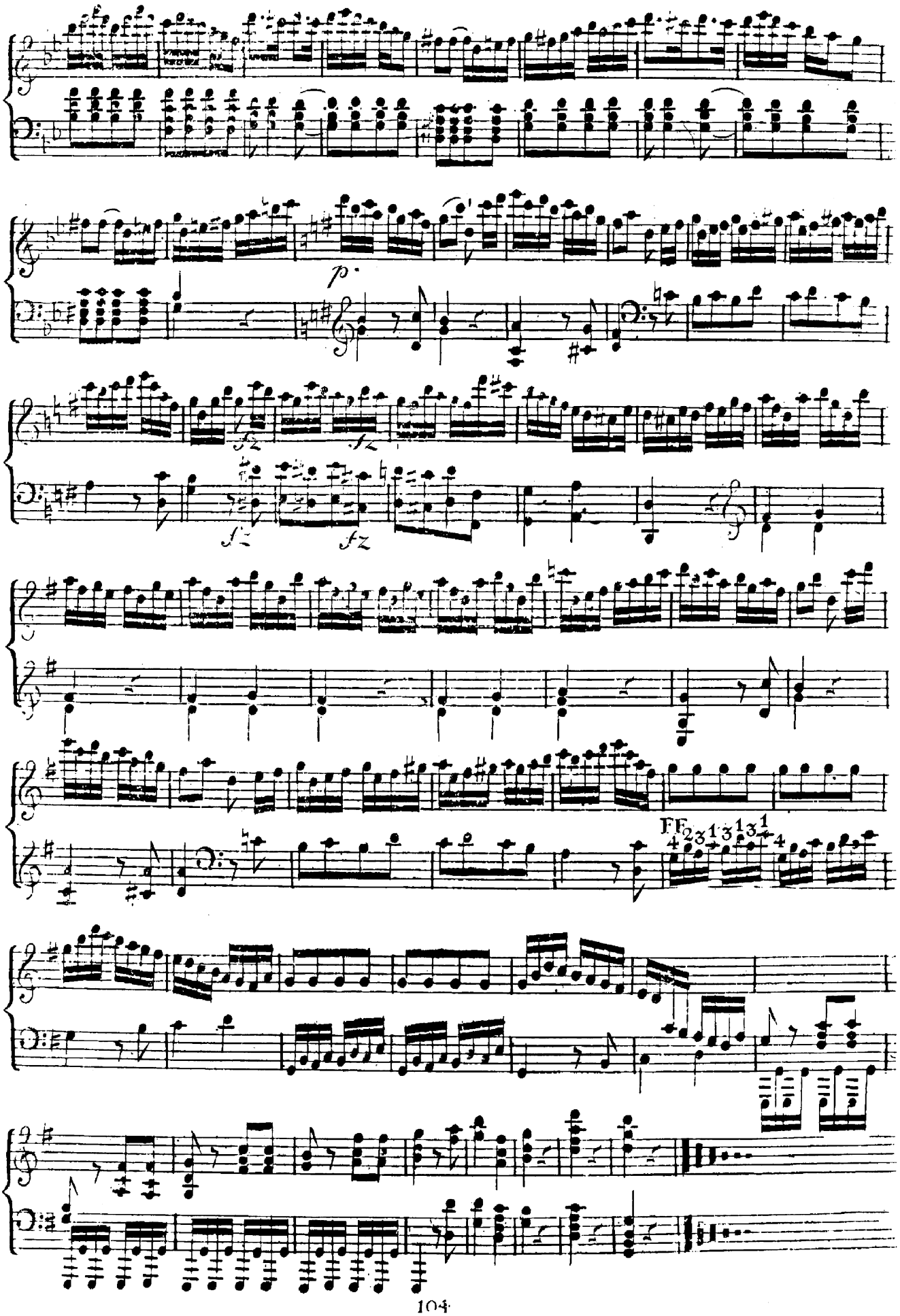
Rondo

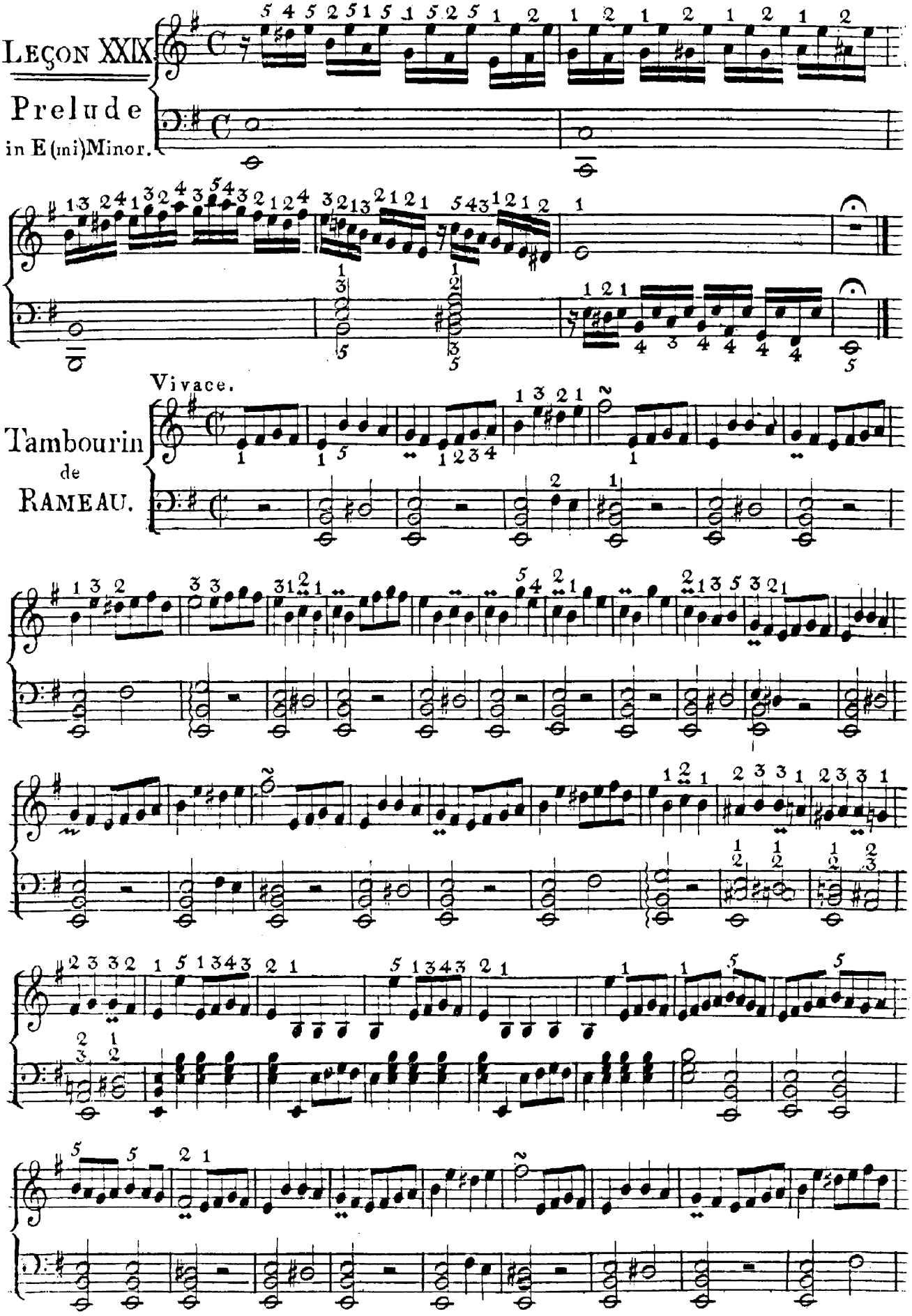
de Dr. HAYDN.

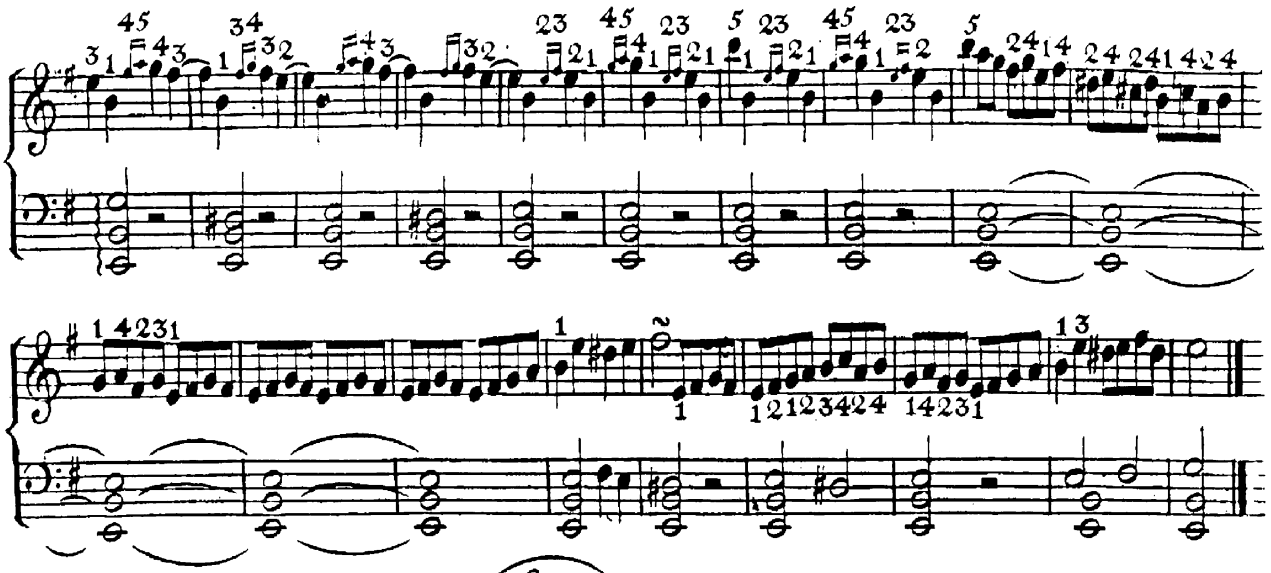



ff
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz


I
II

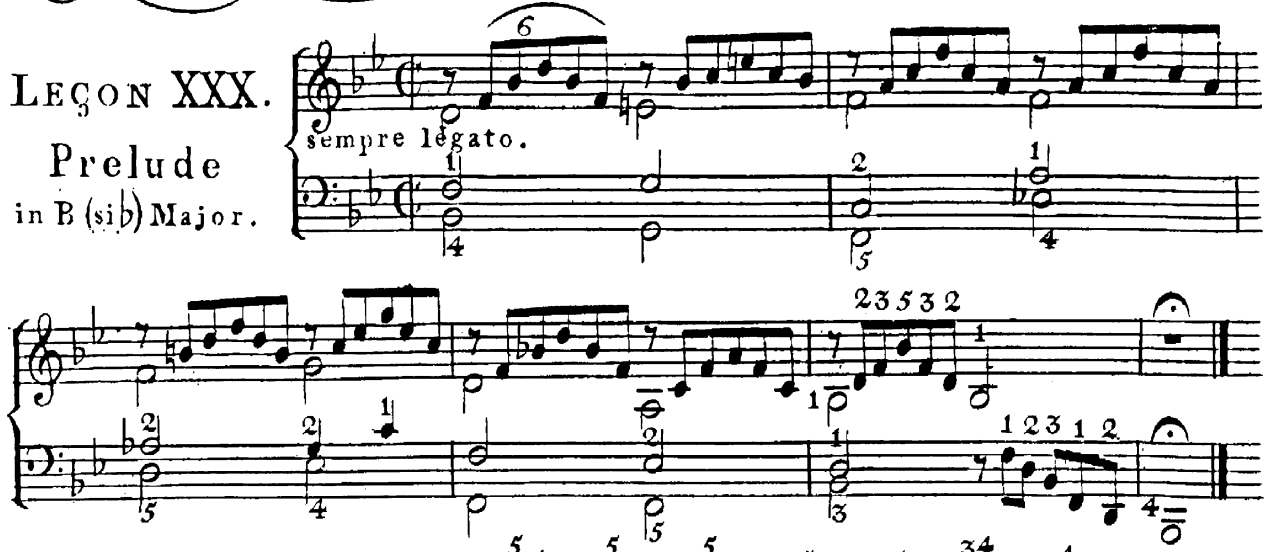

p.
fz
fz
fz
fz
FF


LEÇON XXIX.
Prelude
in E (mi) Minor.
Vivace.
Tambourin
de
RAMEAU.

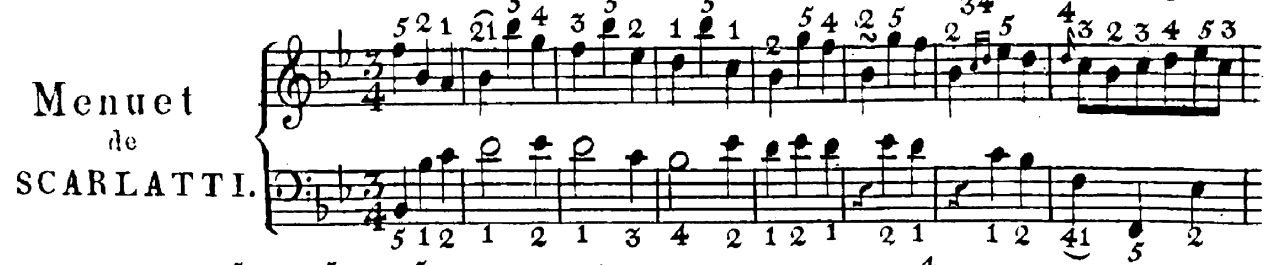


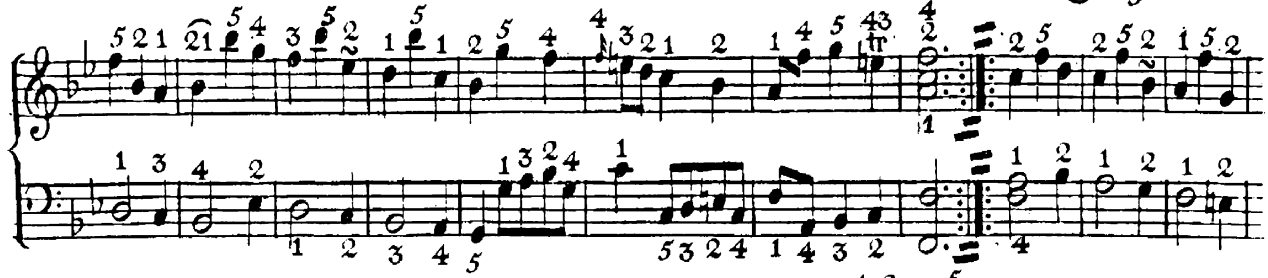
Leçon XXX.

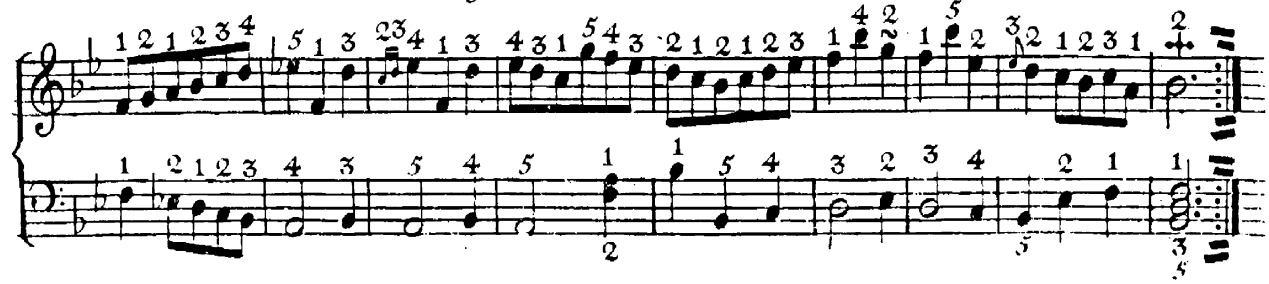
Prelude
in B (si♭) Major.



Menuet
de
SCARLATTI.



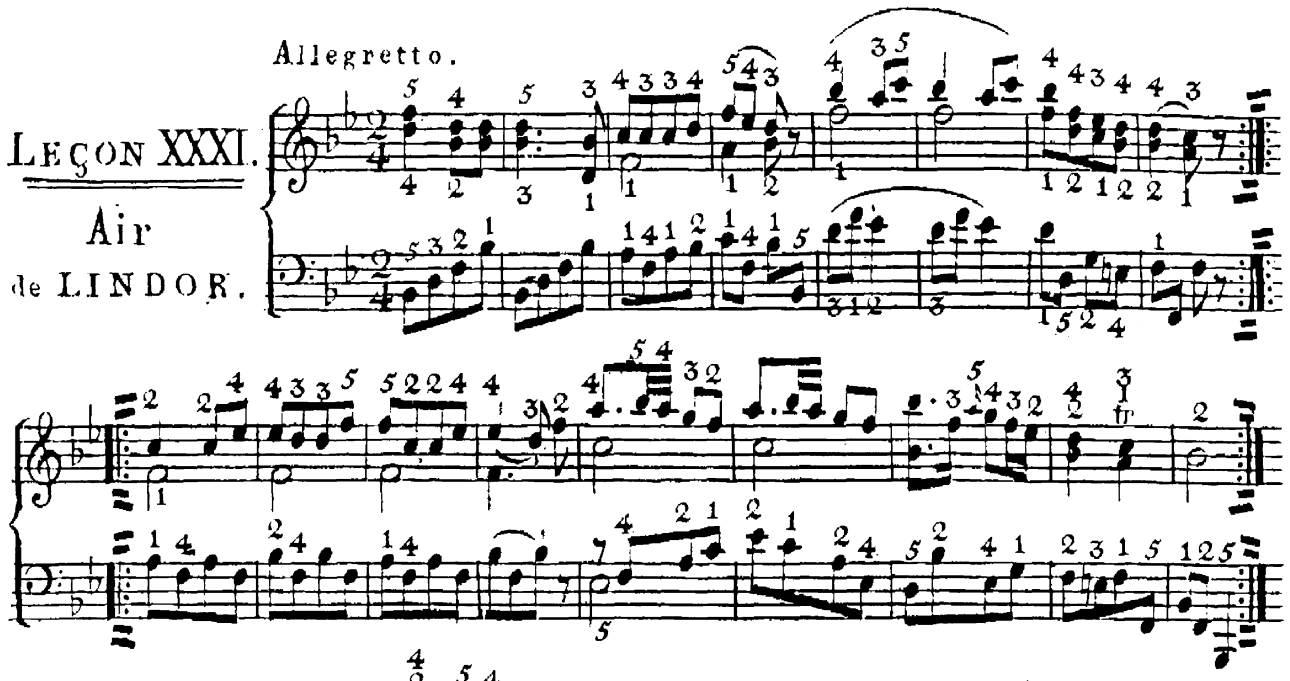




Allegretto.

LEÇON XXXI.

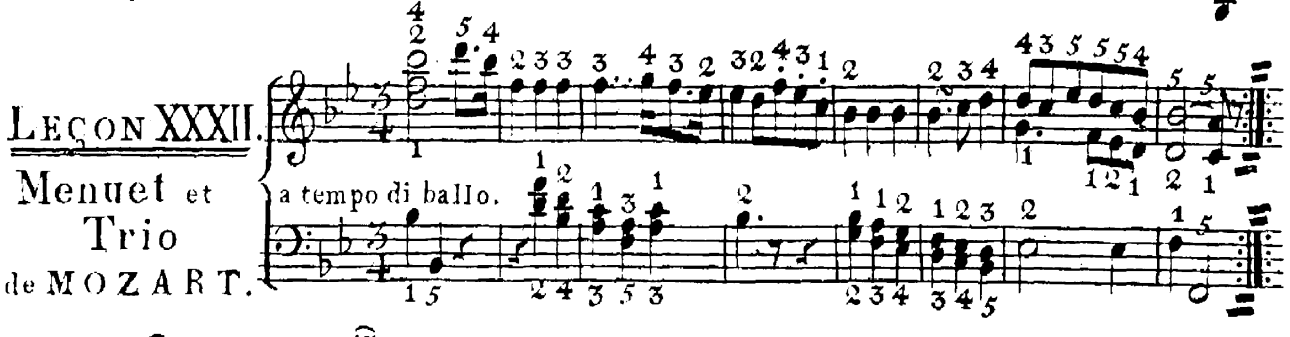
Air
de LINDOR.

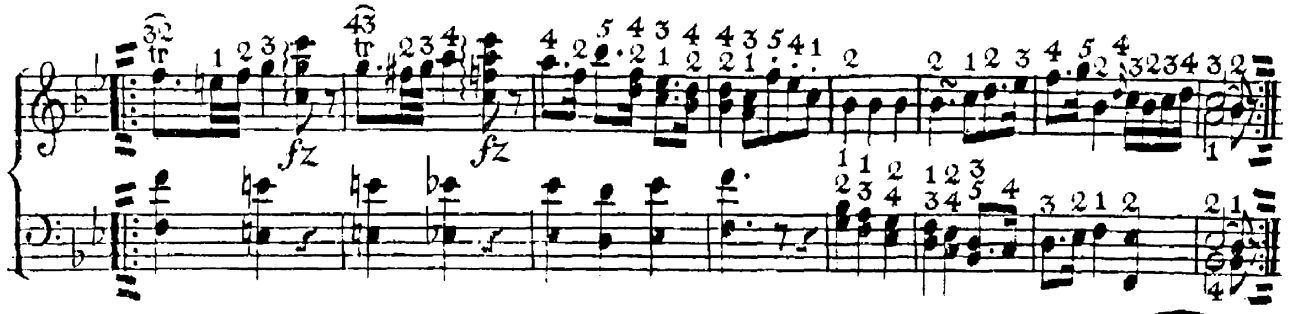


LEÇON XXXII.

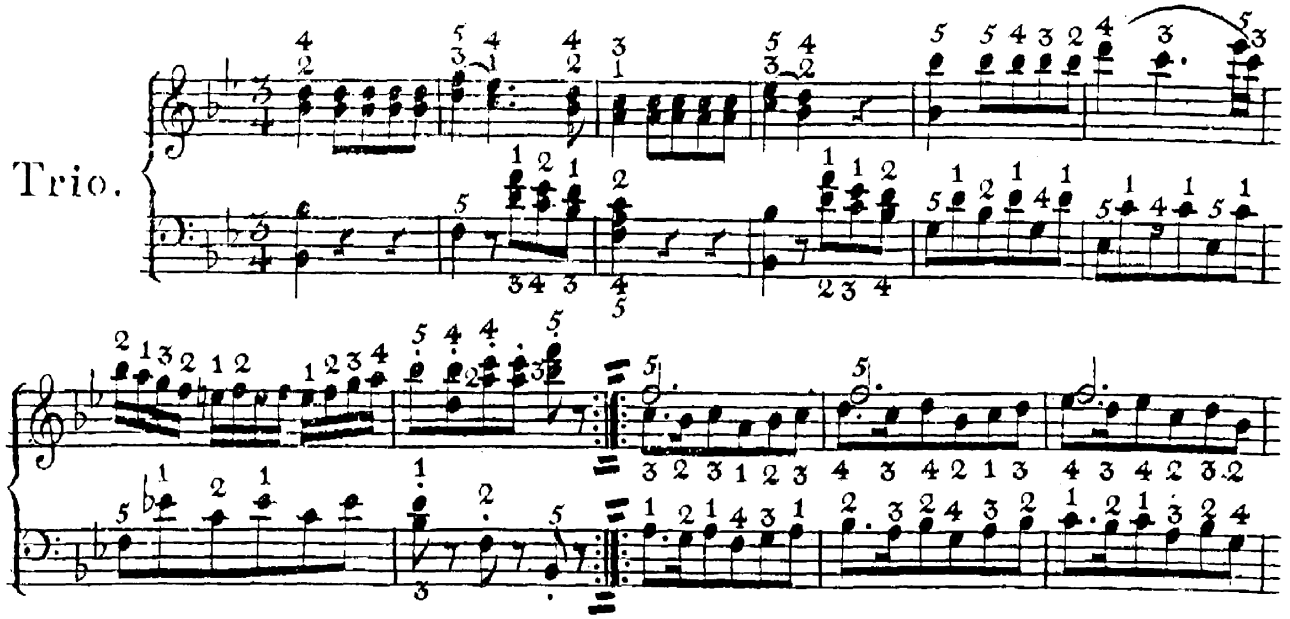
Menuet et
Trio
de MOZART.

a tempo di ballo.





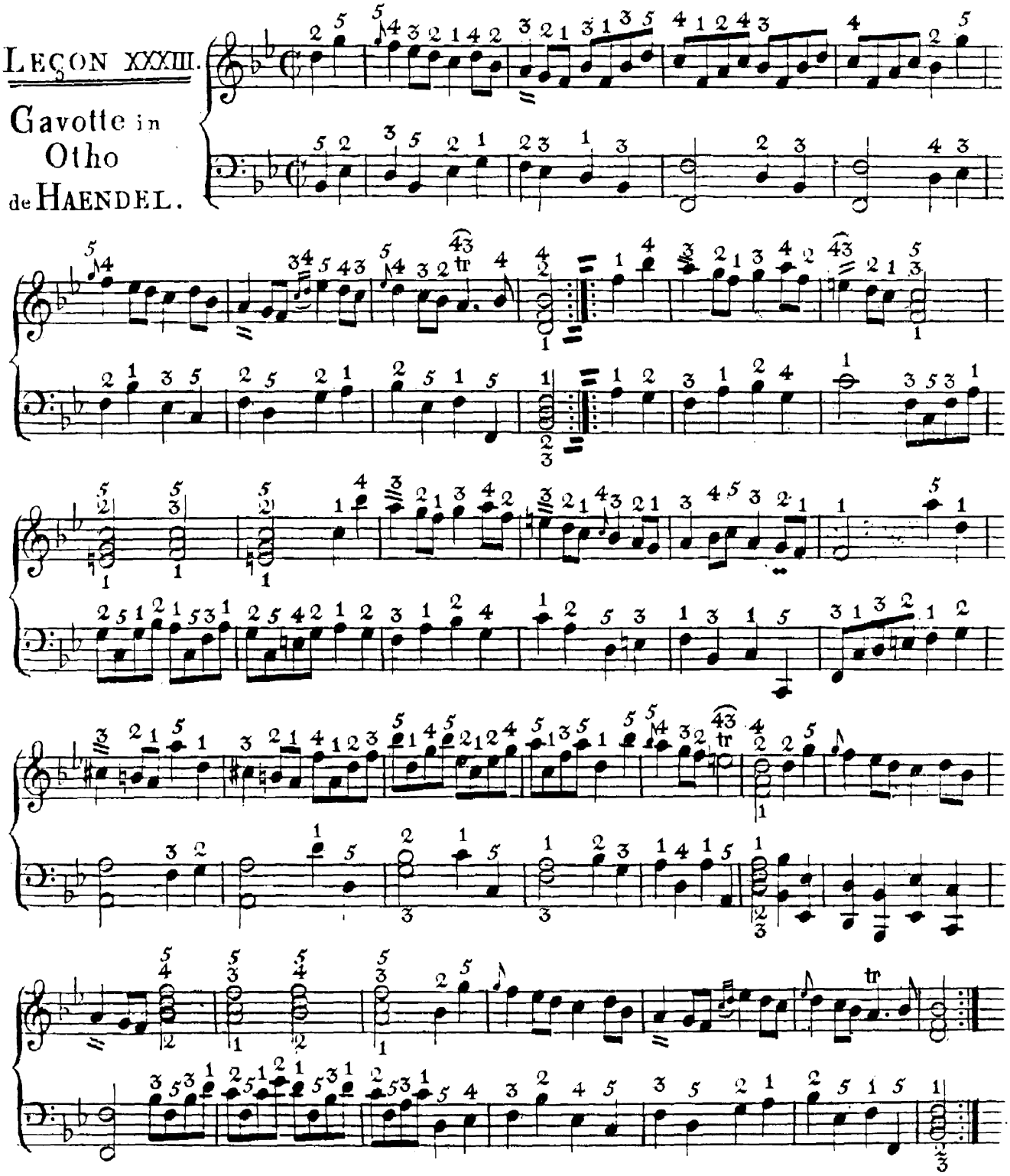
Trio.

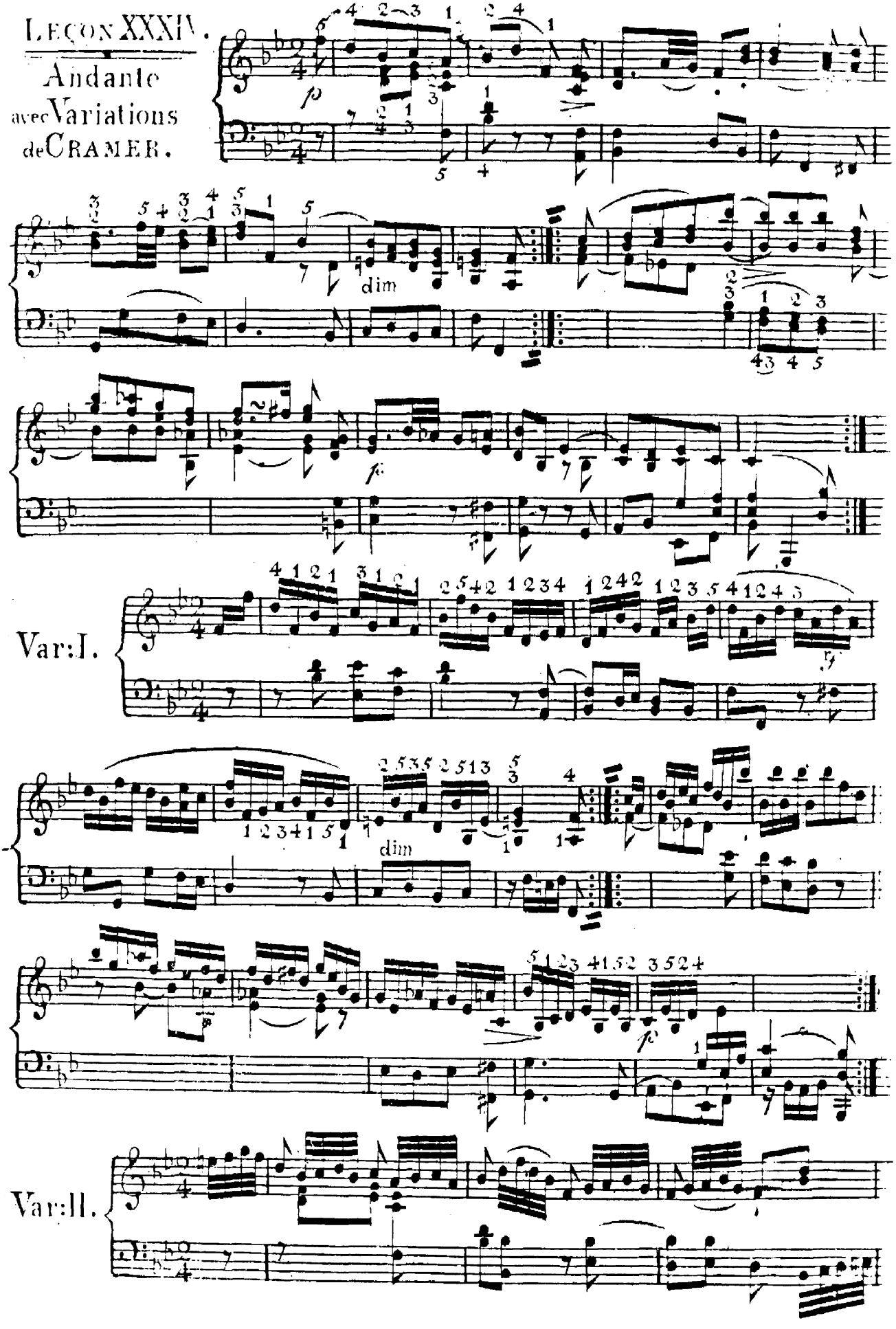


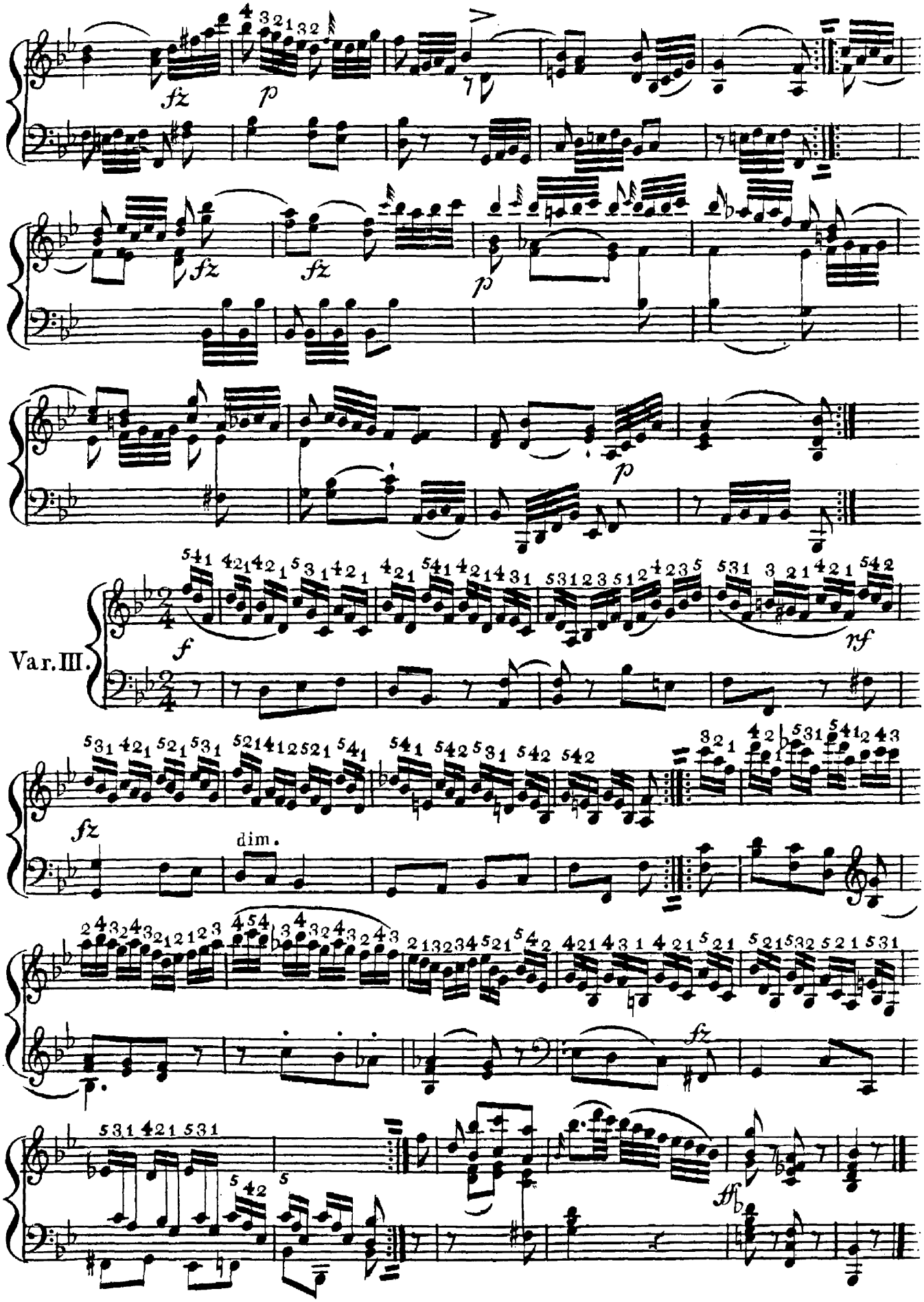
M.D.C.

LEÇON XXXIII.

Gavotte in Otho de HAENDEL.

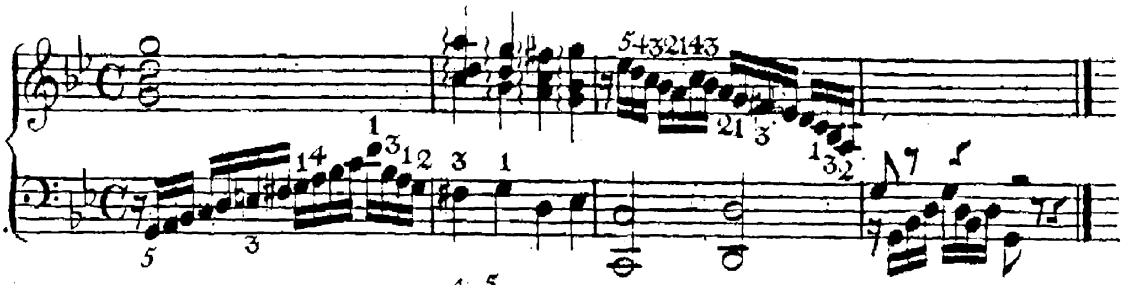



LEÇON XXXIV.
Andante
avec Variations
de CRAMER.
dim
Var:I.
dim
Var:II.

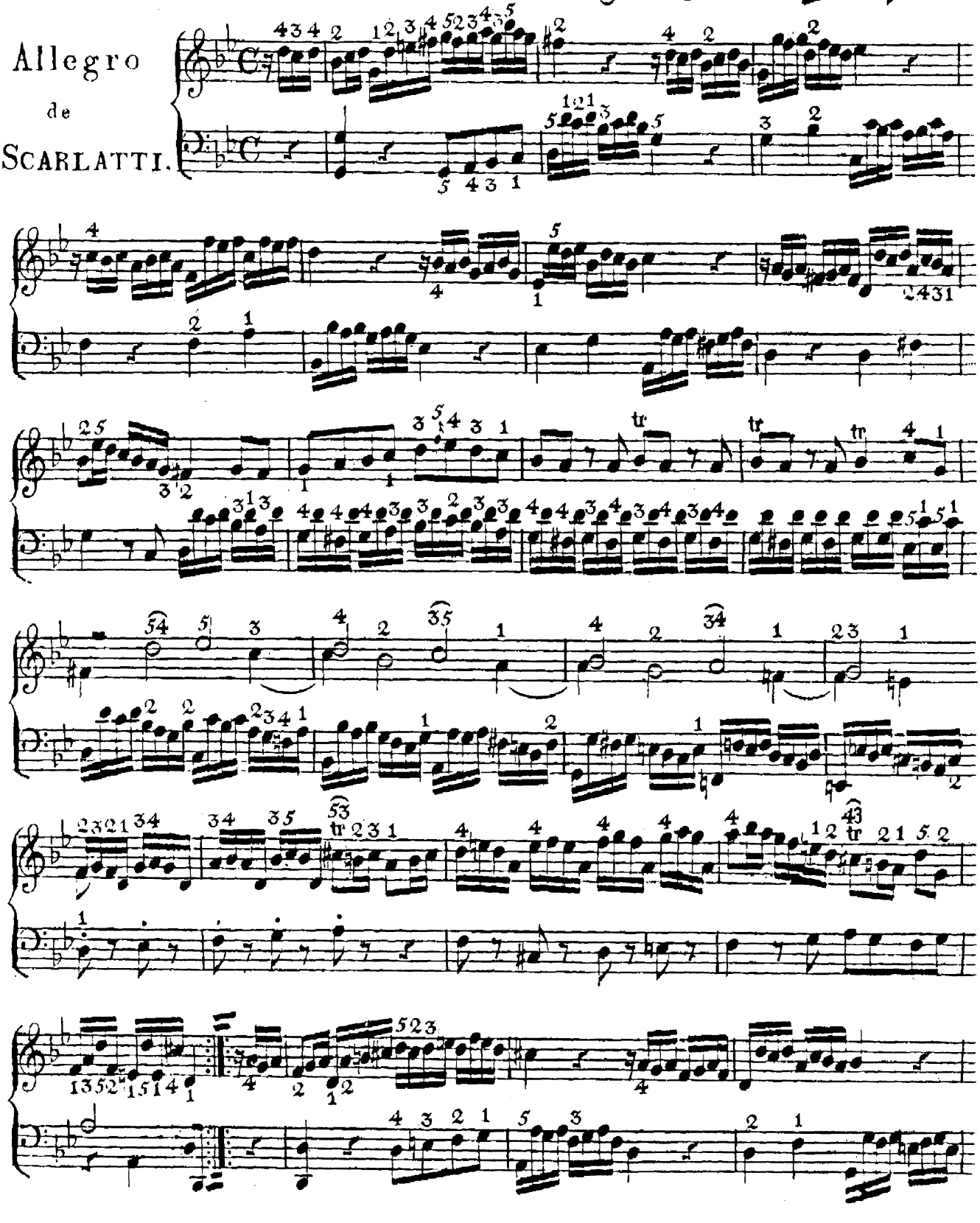

fz
p
fz
fz
p
p
Var. III.
f
rf
fz
dim.
fz
ff

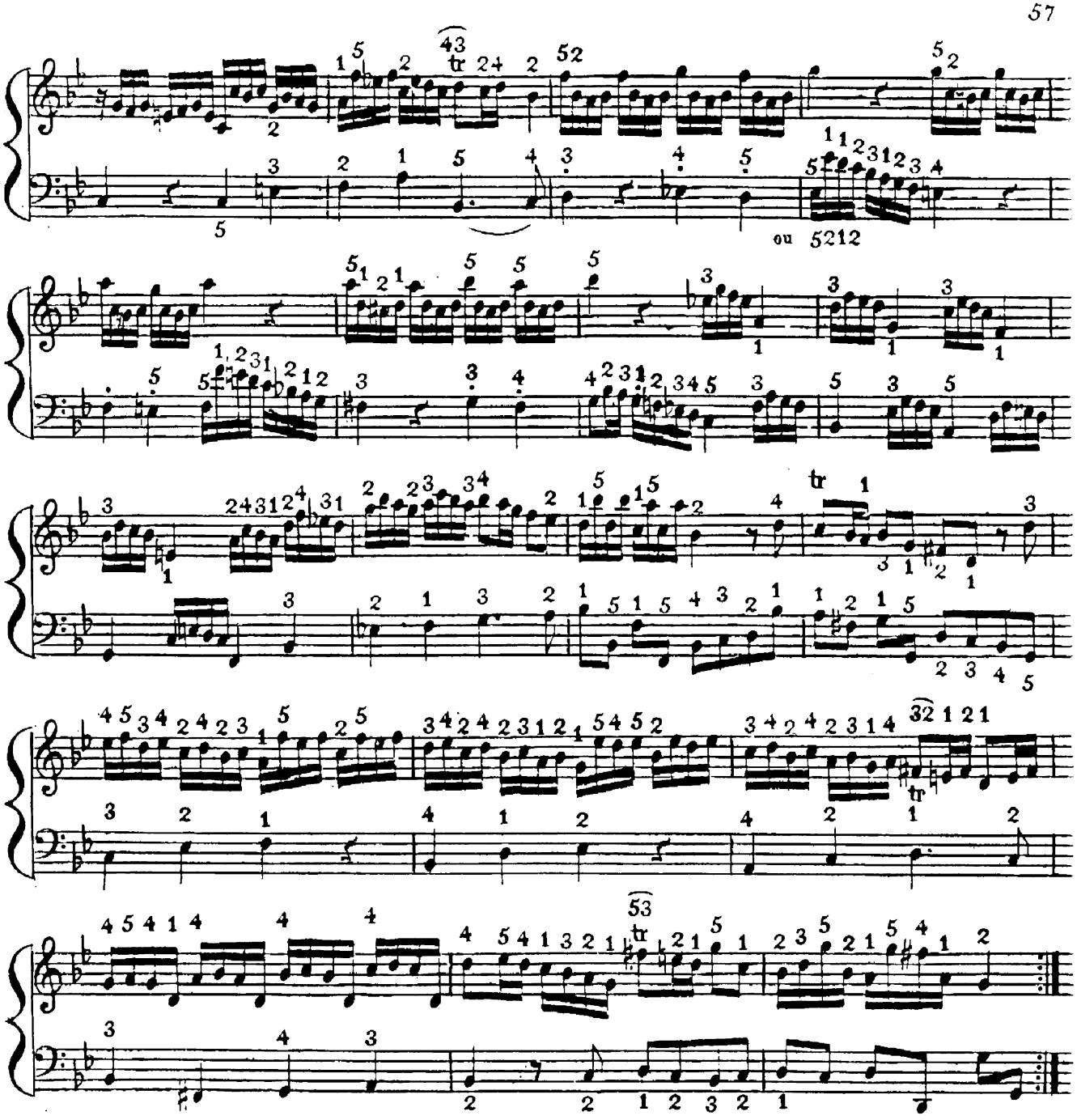
LEÇON XXXV.

Prelude in G (sol) Min.



Allegro de SCARLATTI.



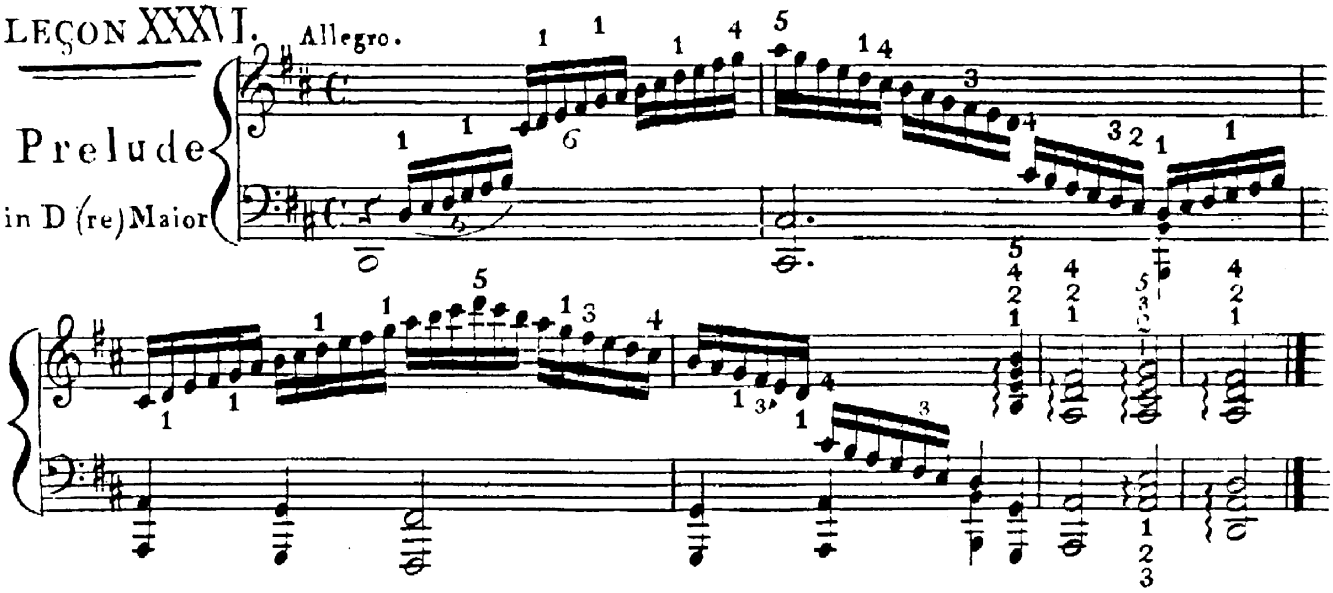


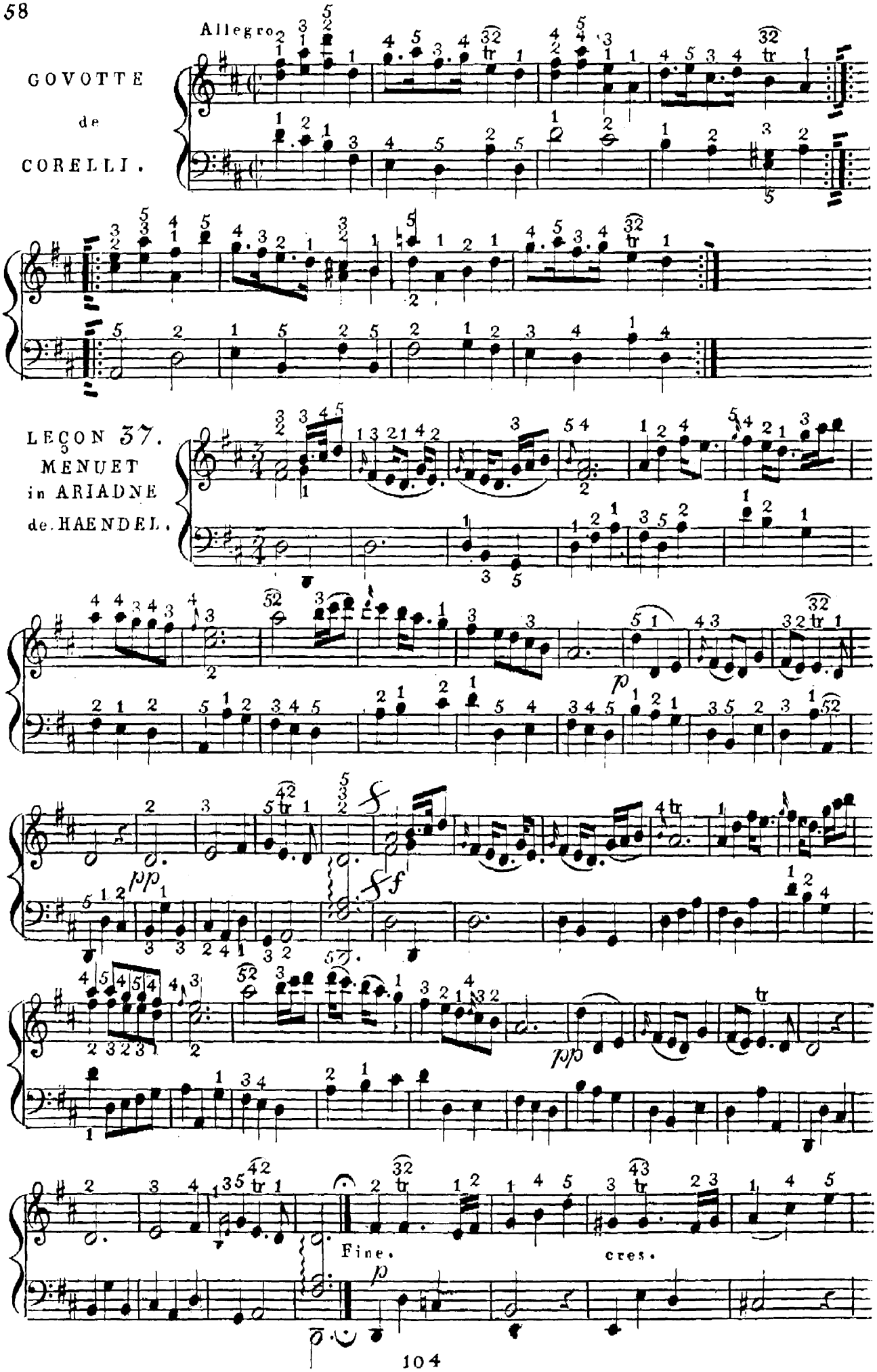
LEÇON XXXVI.

Allegro.

Prelude

in D (re) Maior




Allegro.
GOVOTTE
de
CORELLI.
LEÇON 37.
MENUET
in ARIADNE
de HAENDEL.
Fine.
cres.

f

dol.

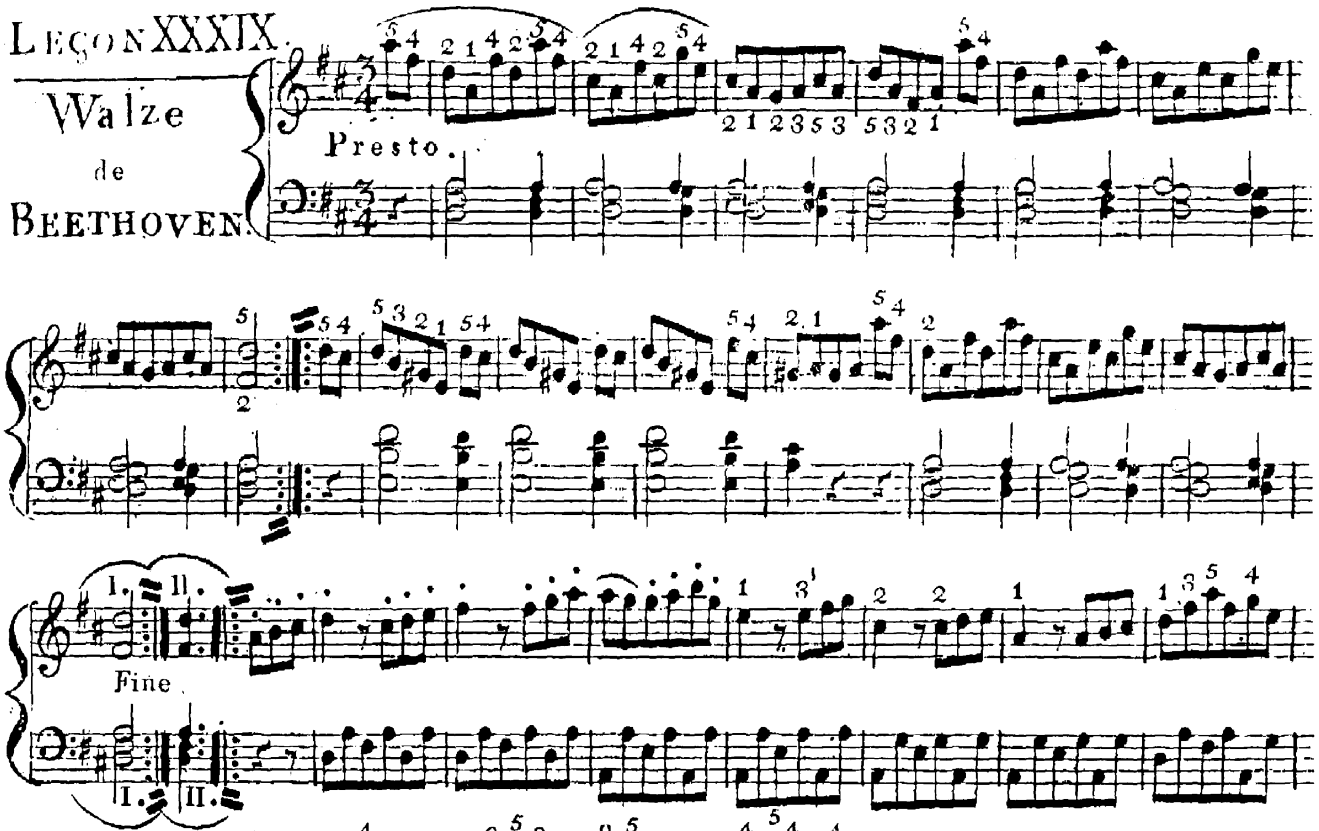
D.C. al Segno $

LEÇON XXXVIII.

Marche
in Occasional
Oratorio
de HAENDEL.

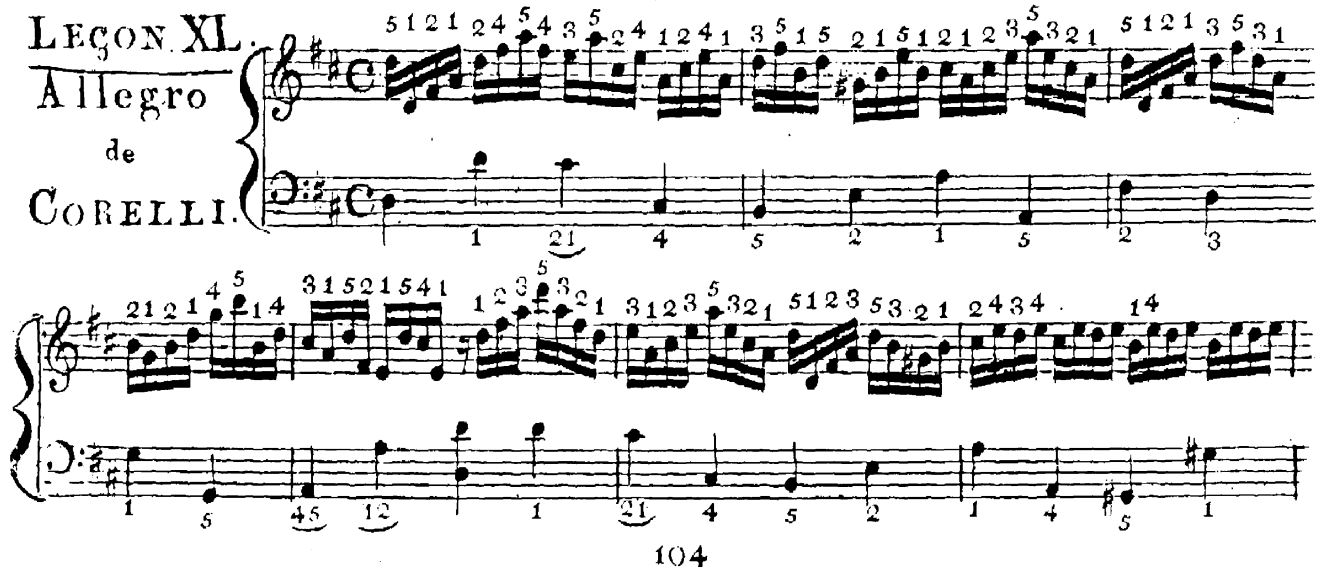
LEÇON XXXIX.

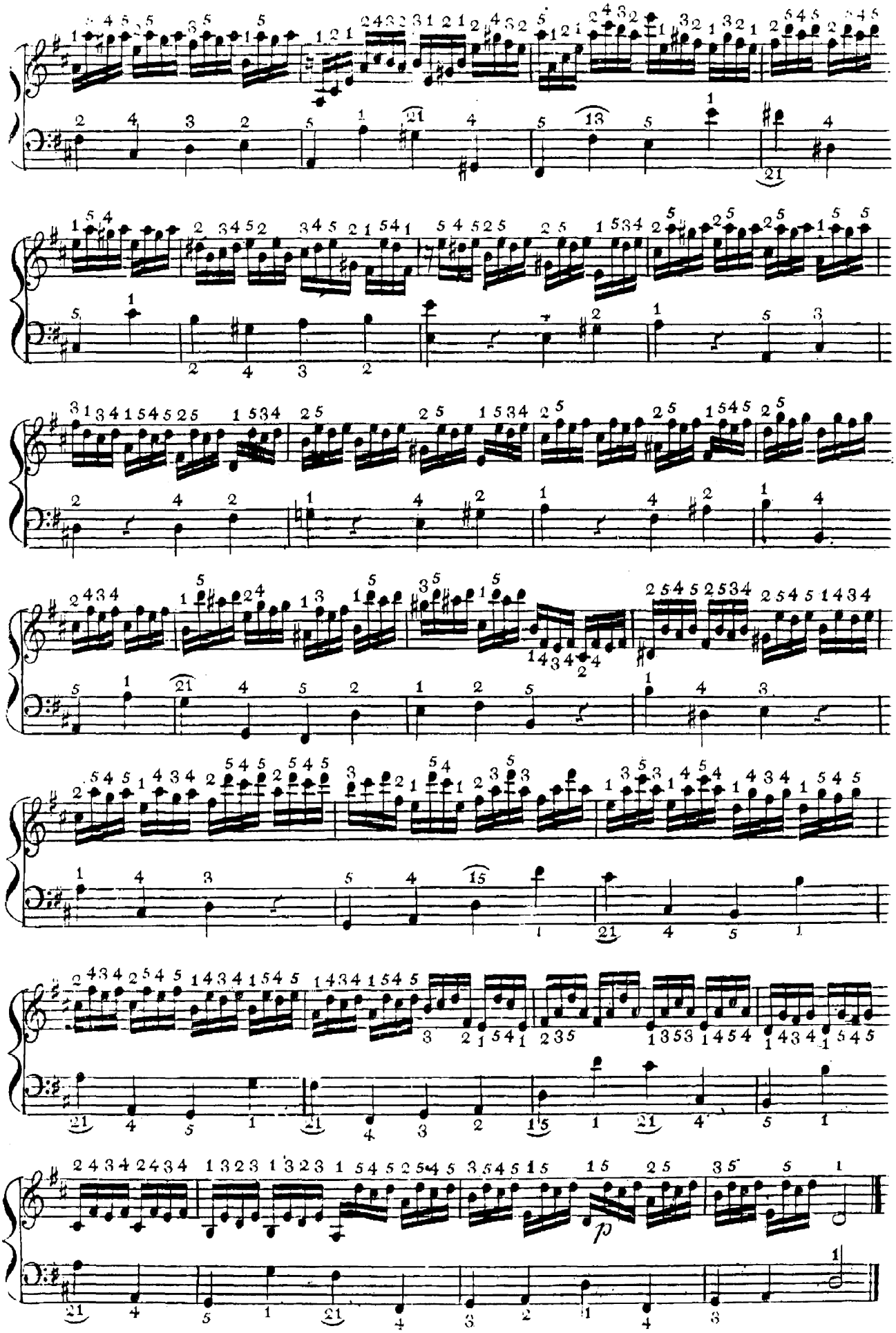
Walze
de
BEETHOVEN.

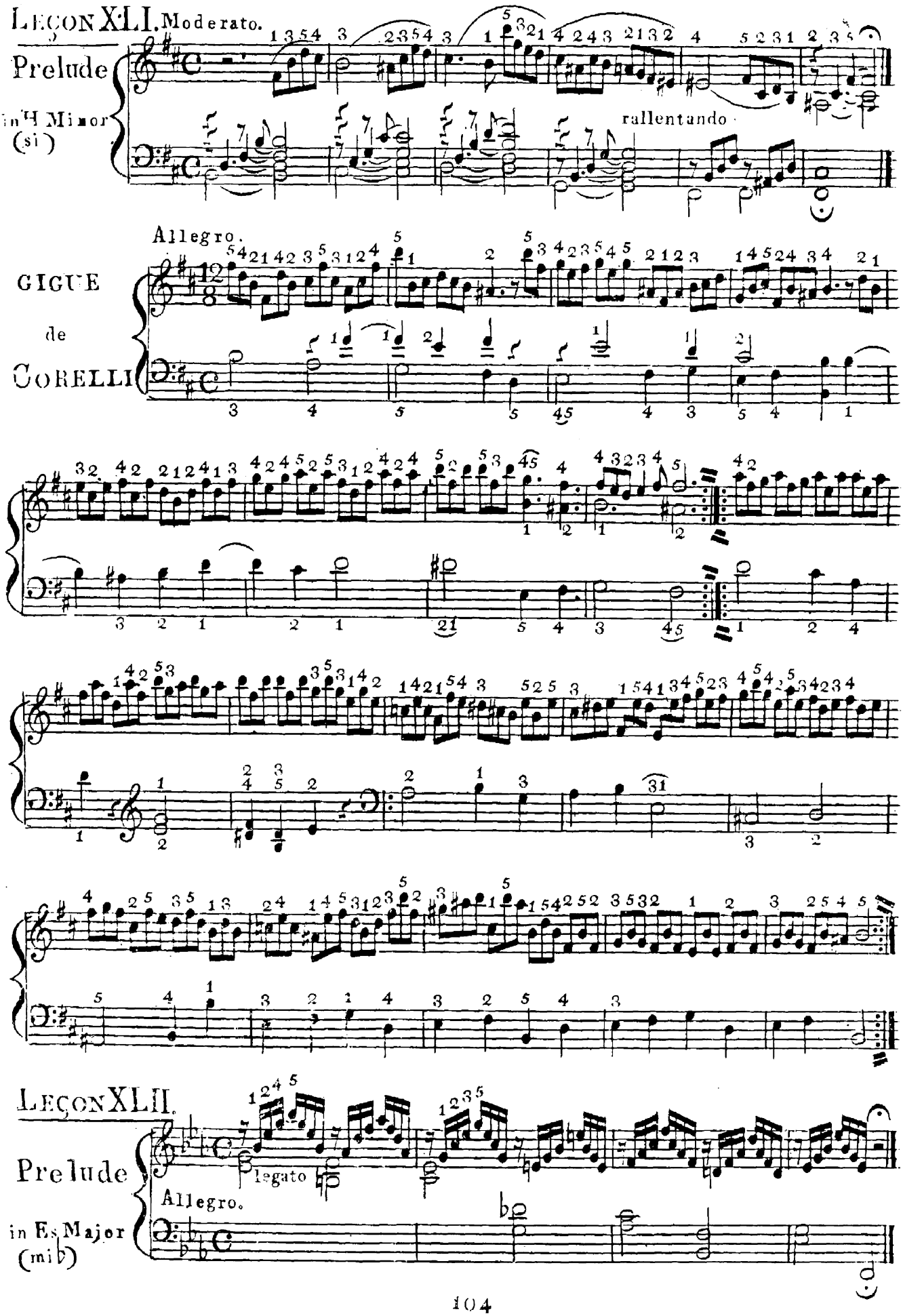


LEÇON XL.

Allegro
de
CORELLI.



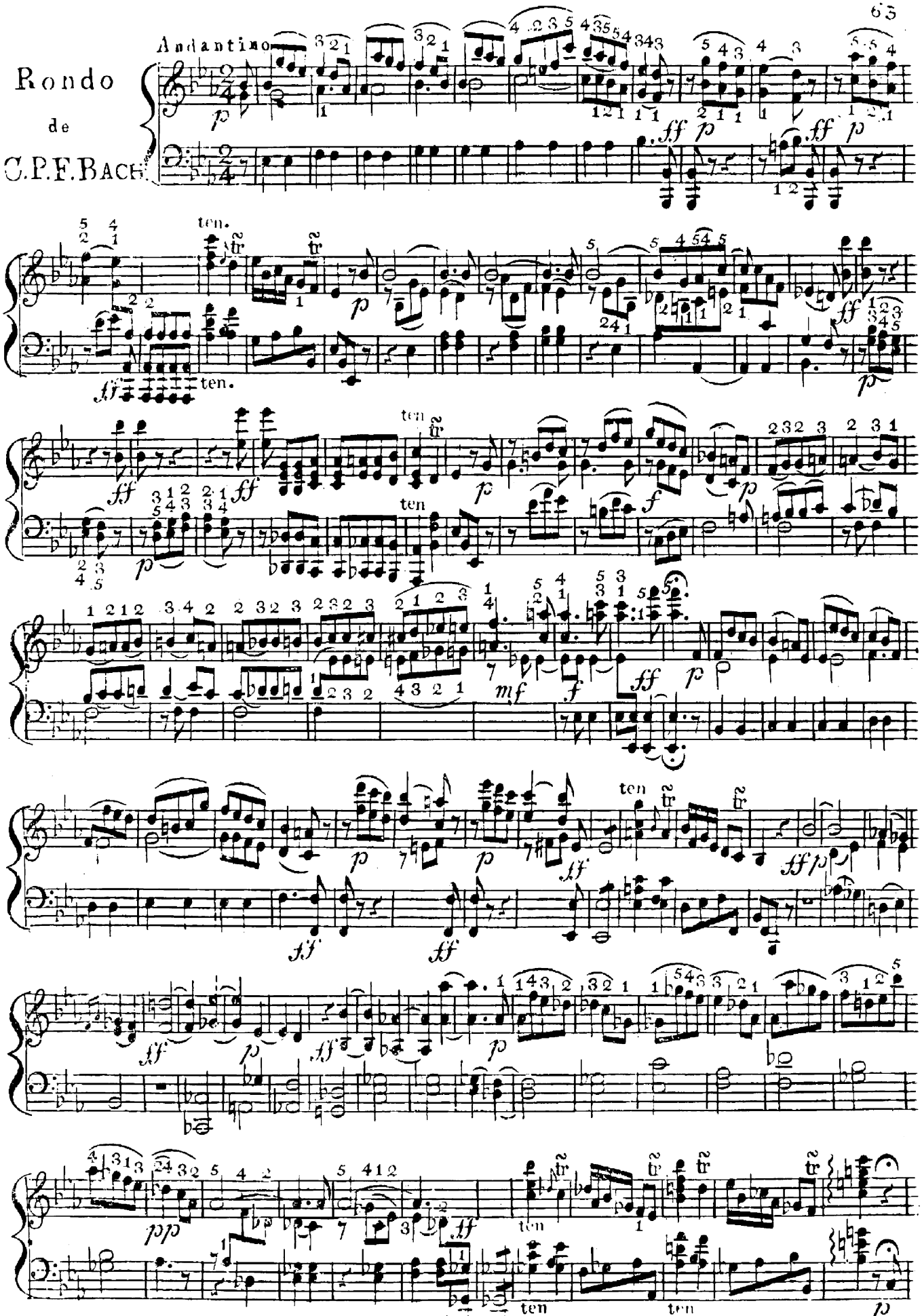


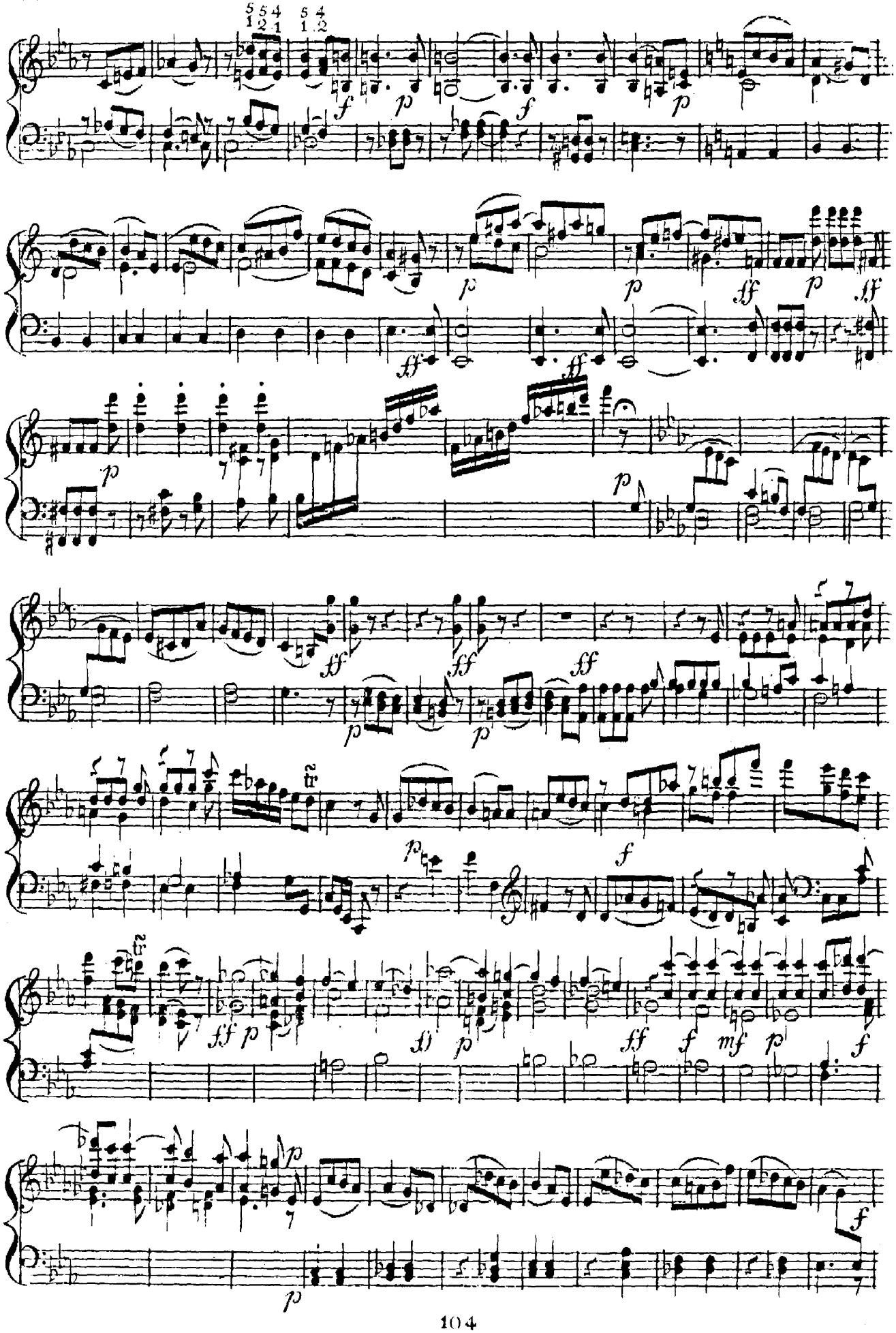

LEÇON XLI. Moderato.
Prelude
in H Minor
(si)
rallentando
Allegro.
GIGUE
de
CORELLI
LEÇON XLII.
Prelude
legato
Allegro.
in Es Major
(mib)

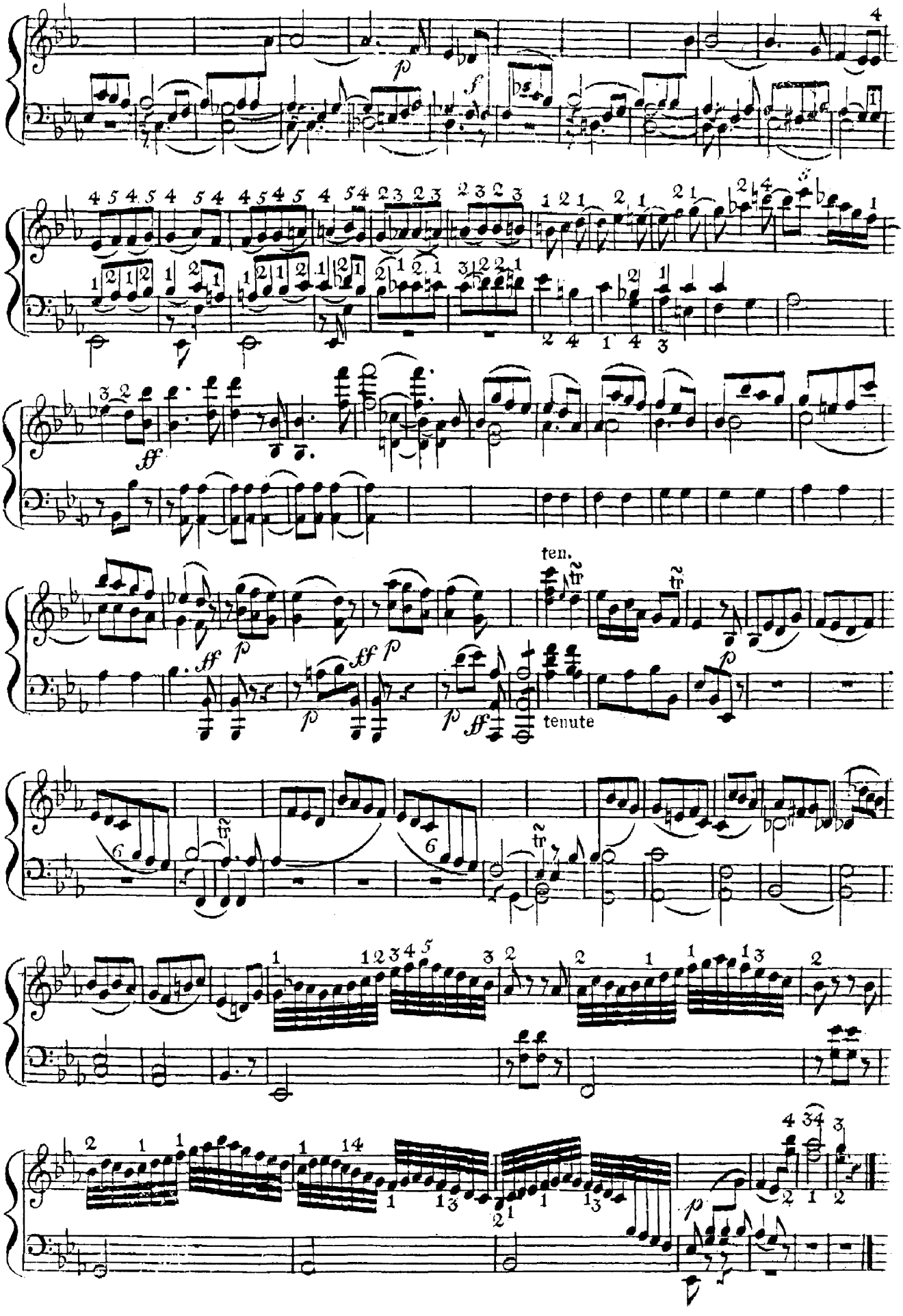
Rondo

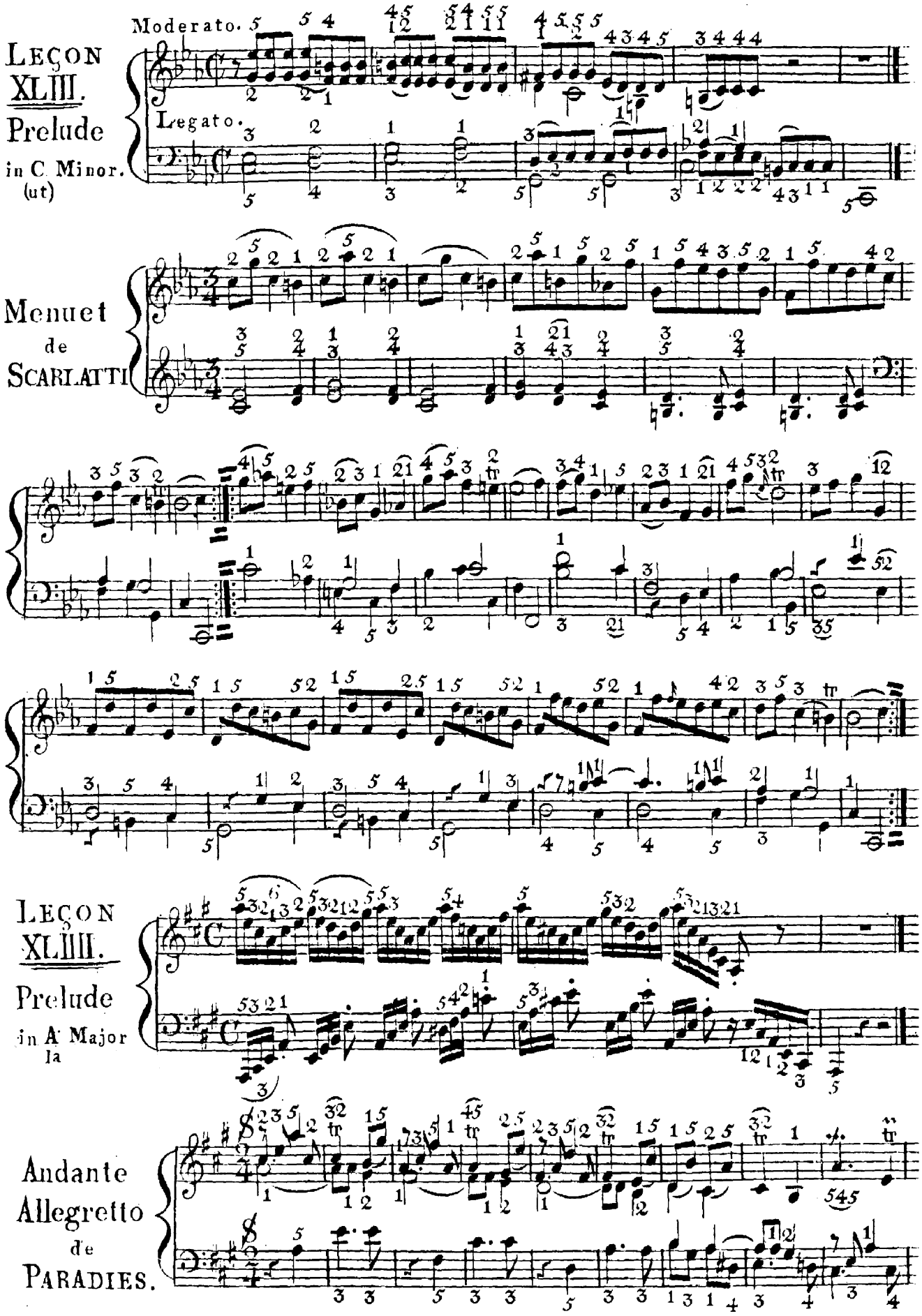
de

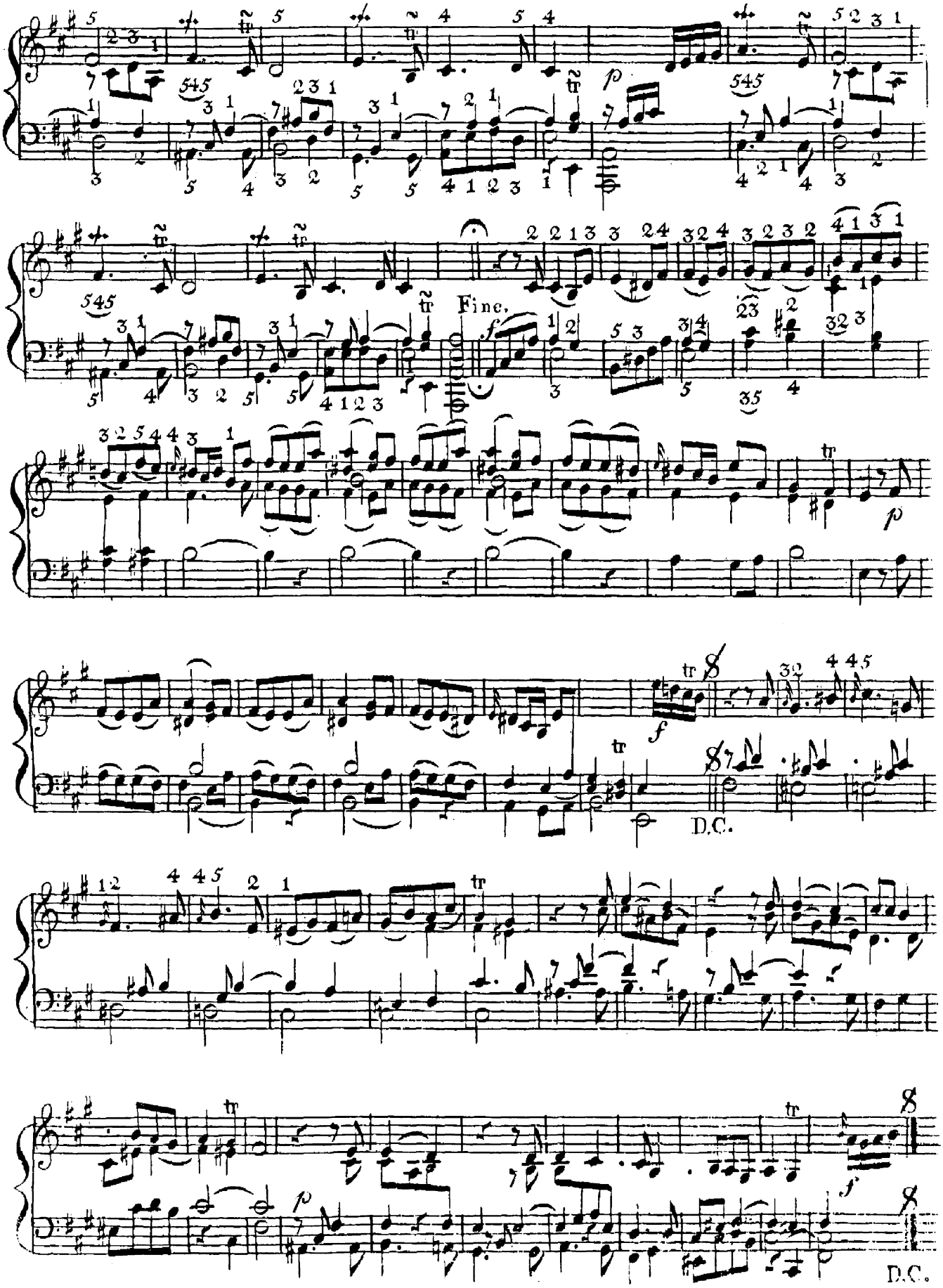
C.P.E. BACH






ten.
tenute

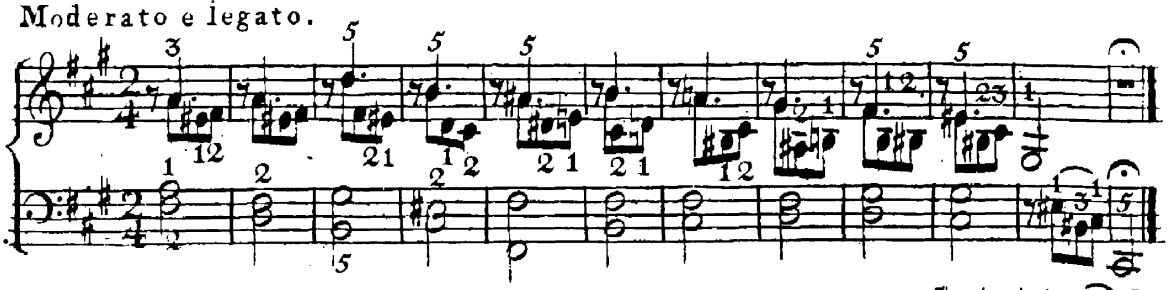

Moderato.
LEÇON
XLIII.
Prelude
in C Minor.
(ut)
Legato.
Menuet
de
SCARLATTI
LEÇON
XLIIII.
Prelude
in A Major
la
Andante
Allegretto
de
PARADIES.


Fine.
D.C.
D.C.

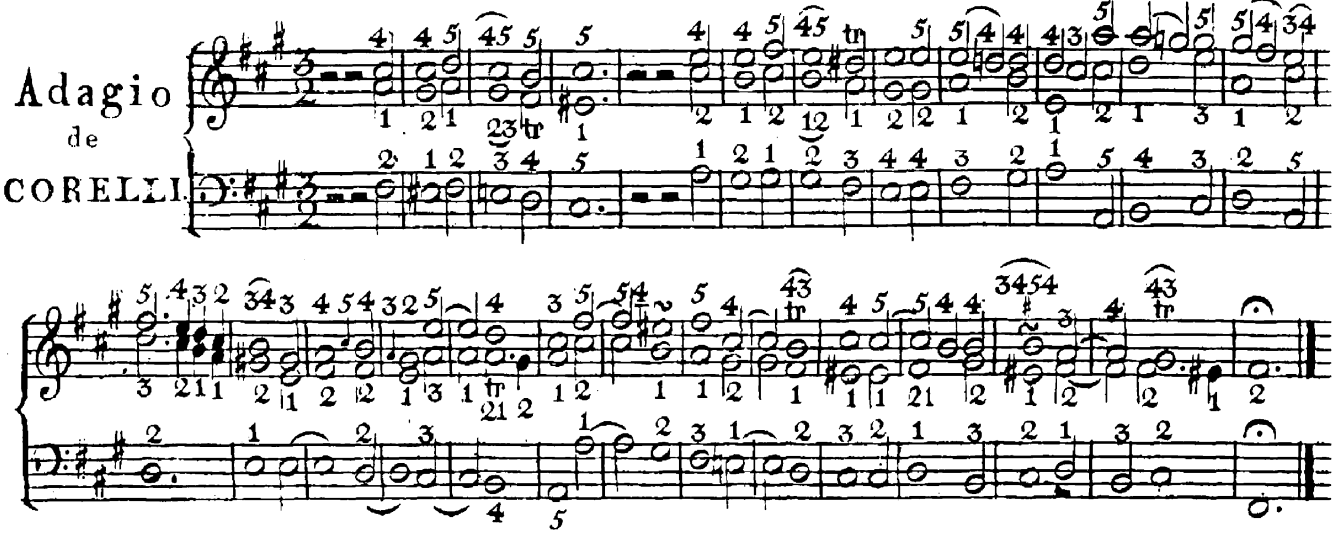
Moderato e legato.

LEÇON XLV.

Prelude in Fis Min. (fa♯)



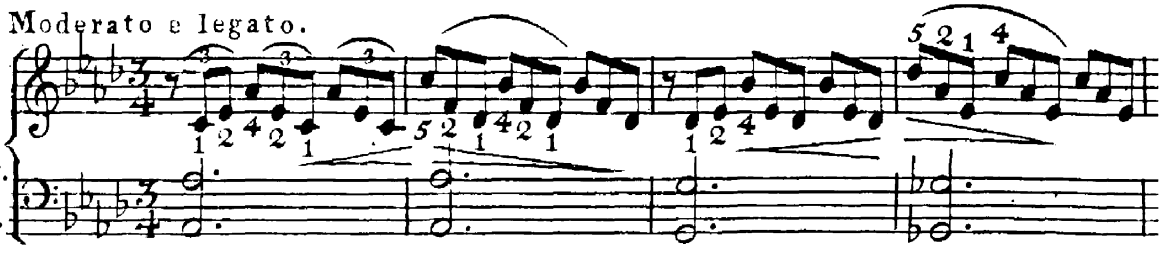
Adagio de CORELLI.

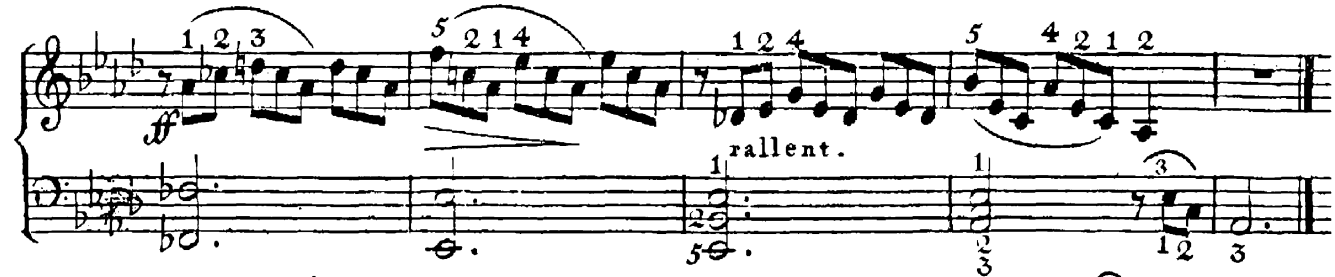


Moderato e legato.

LEÇON XLVI.

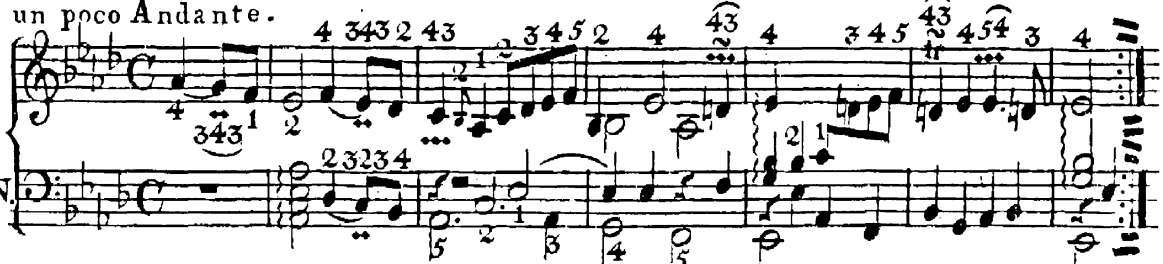
Prelude. in As Maj. (la♭)

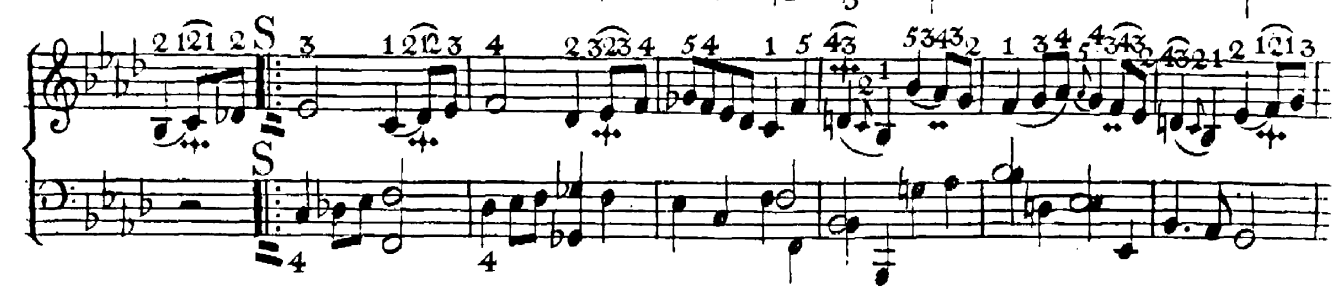


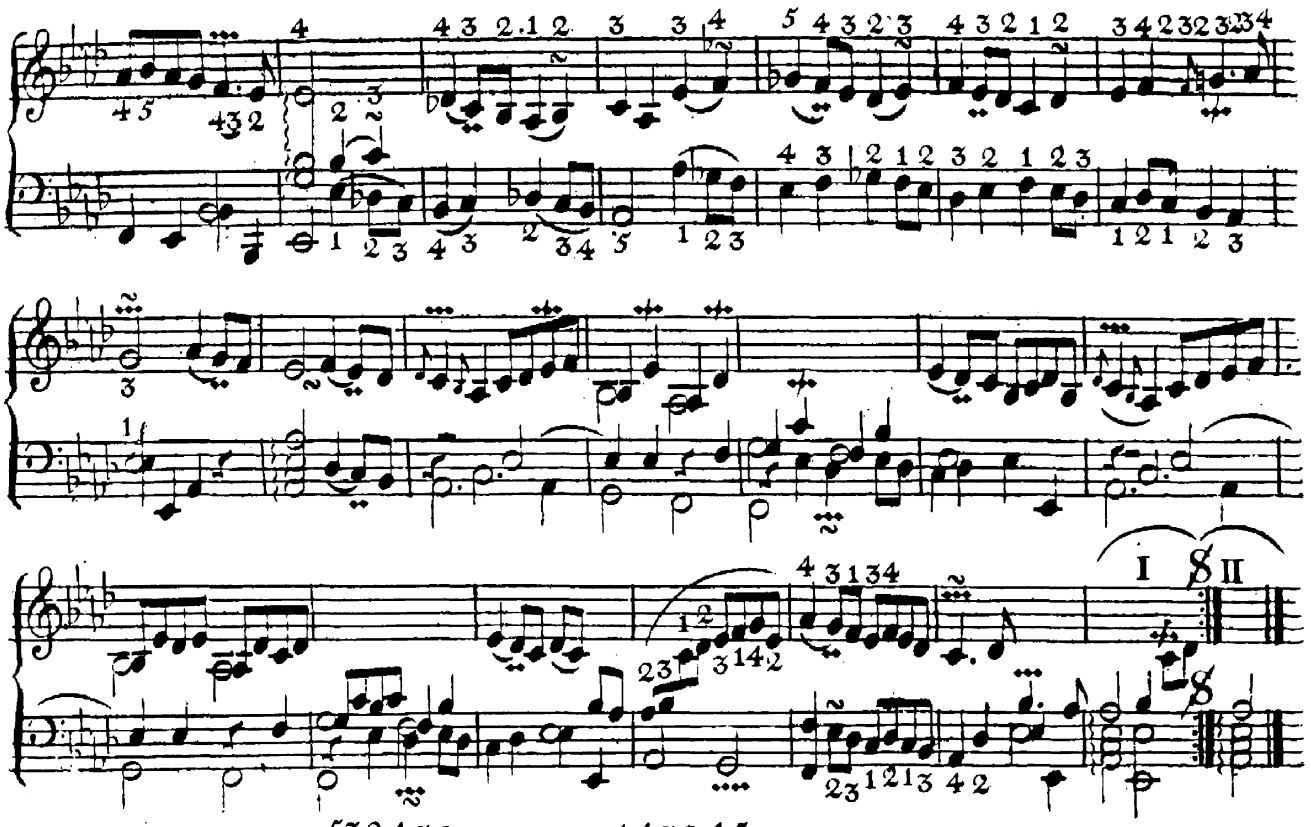


un poco Andante.

Marche de COUPERIN.

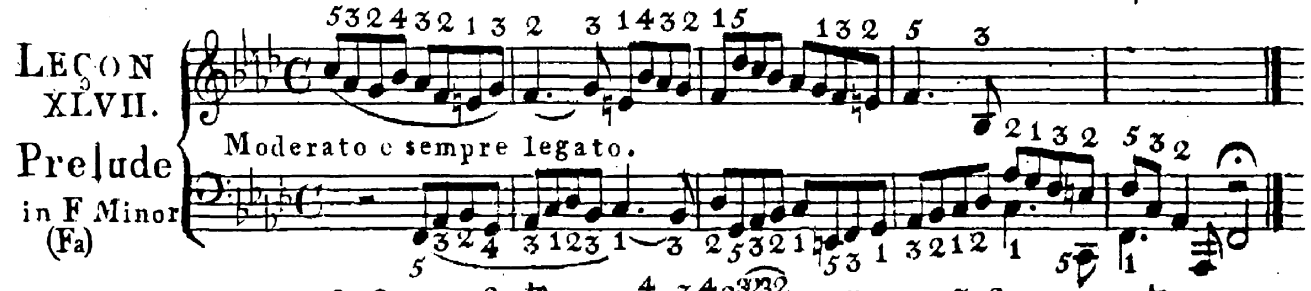




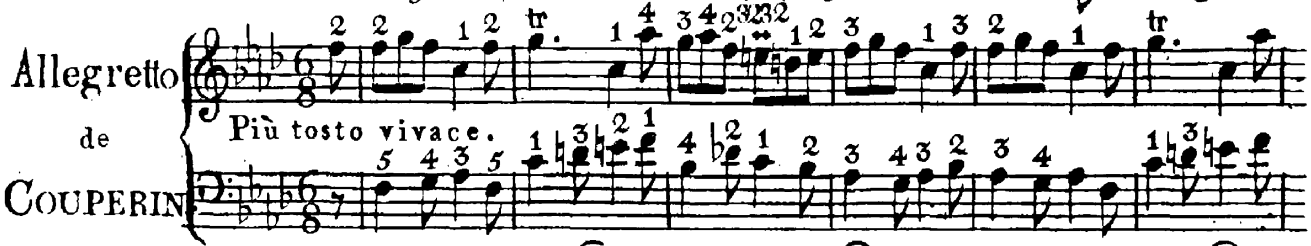


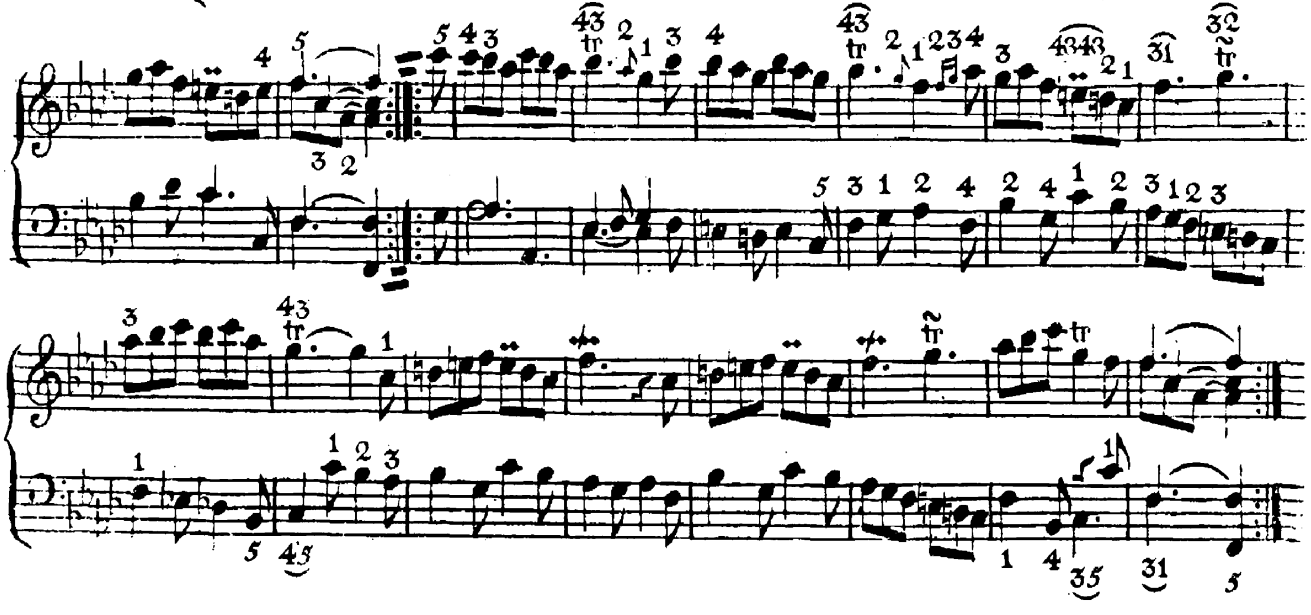
LEÇON XLVII.

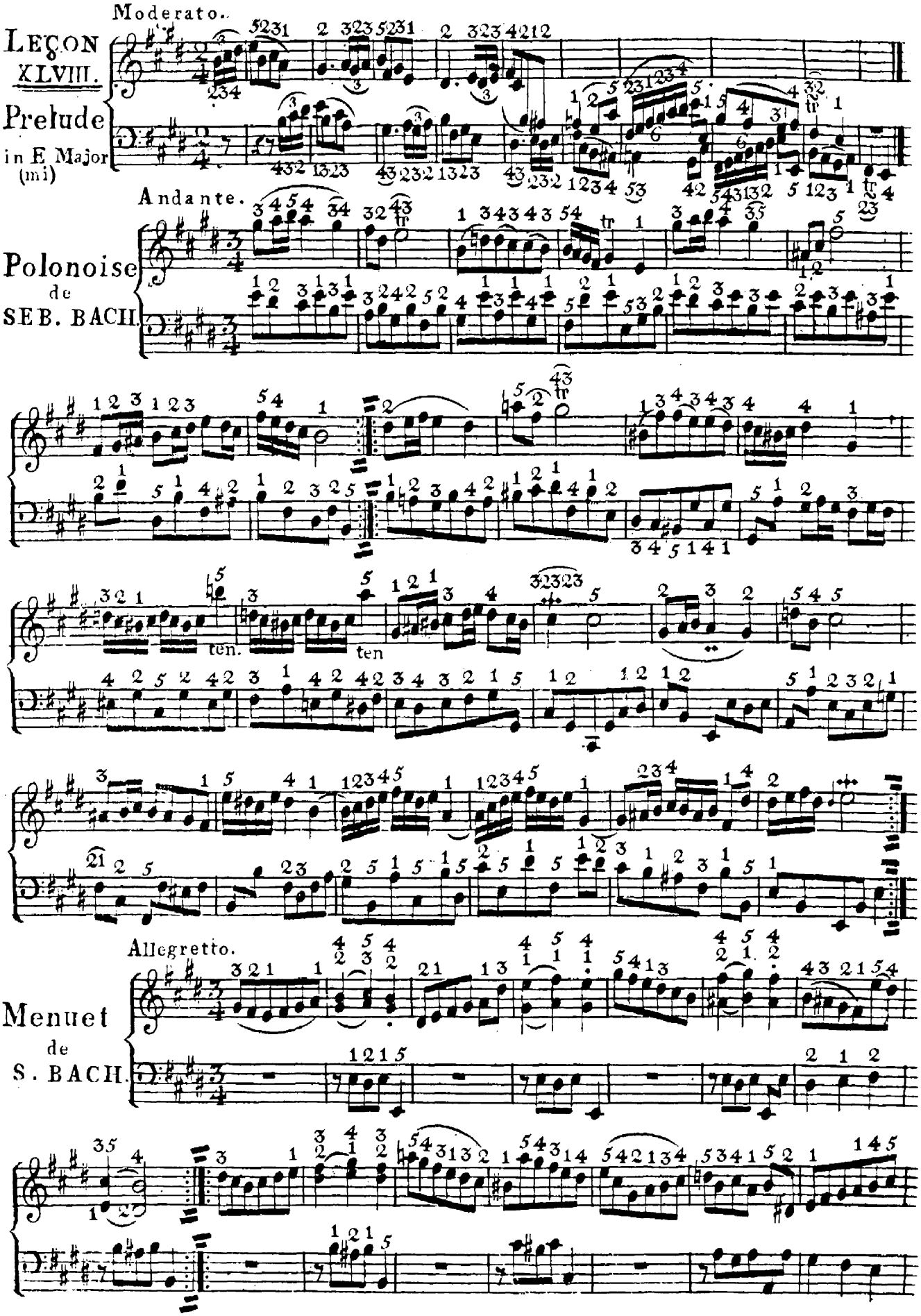
Prelude in F Minor (Fa)

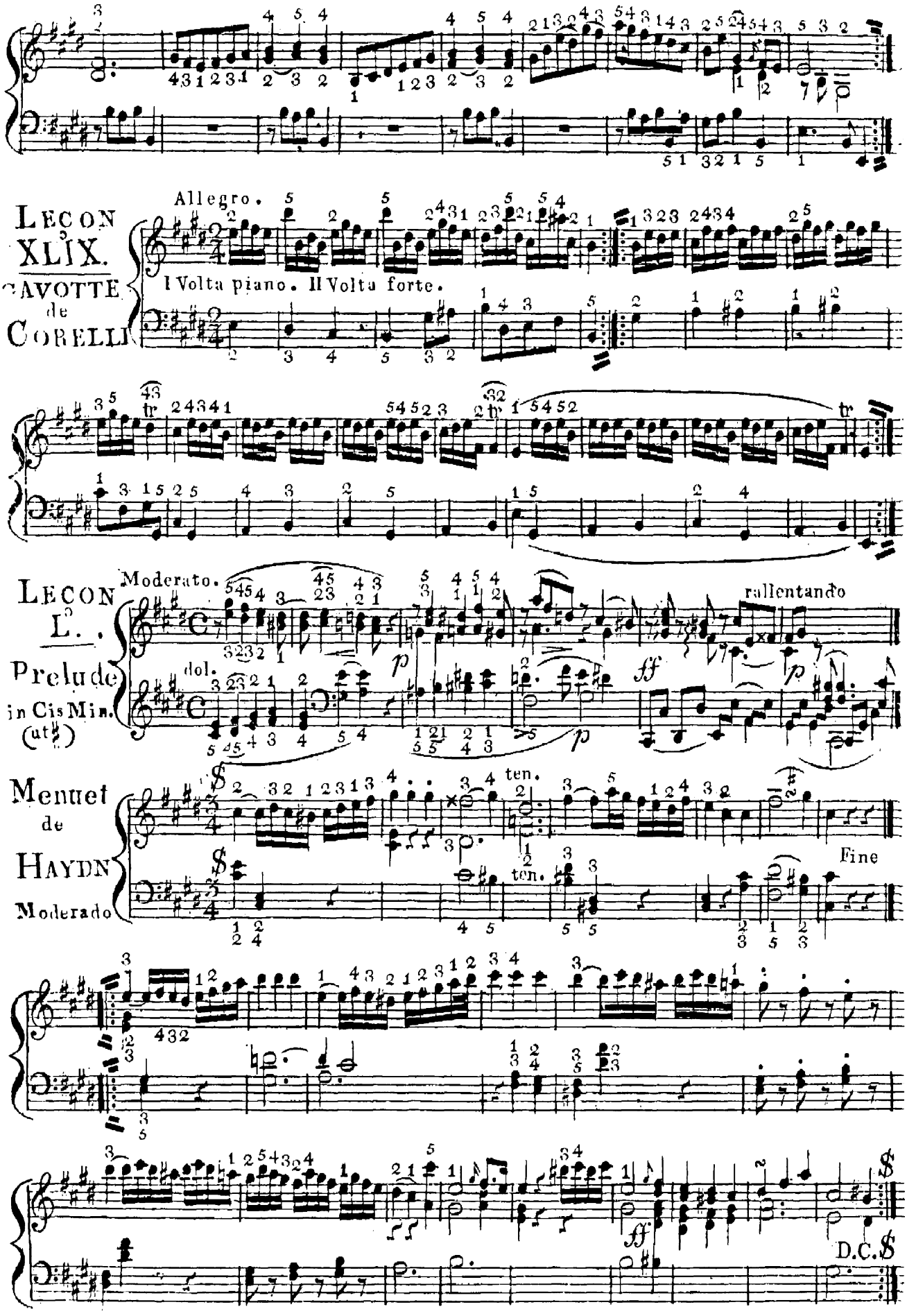


Allegretto de COUPERIN






Moderato.
LEÇON XLVIII.
Prelude
in E Major (mi)
Andante.
Polonoise de SEB. BACH.
ten.
ten
Allegretto.
Menuet de S. BACH.


LECON XLIX.
GAVOTTE de CORELLI
Allegro.
I Volta piano. II Volta forte.
LECON L°.
Prelude in Cis Min. (ut♯)
Moderato.
dol.
rallentando
Menuet de HAYDN
Moderado
ten.
Fine
D.C.$
FINE