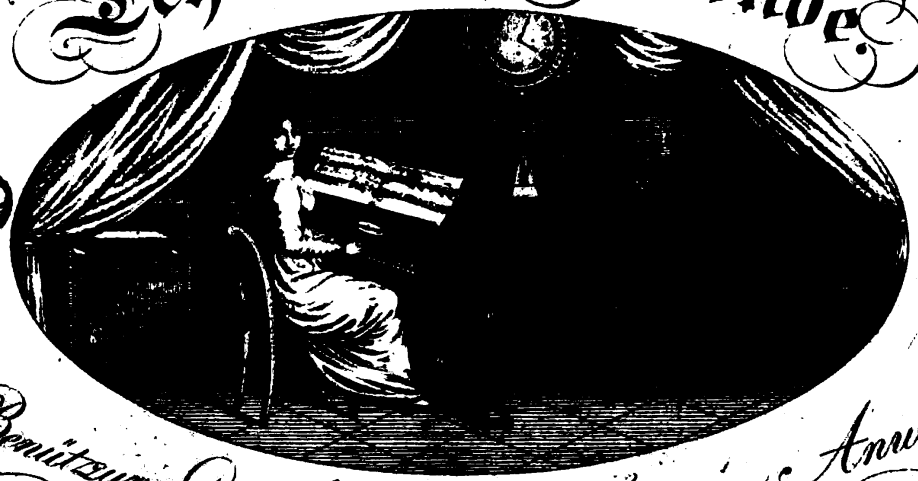
PIANOFORTE-SCHULE IN III ABTHEILUNGEN

mit Verkürzung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode.

Zum Gebrauche für Lehrer und Lernende.



Mit Benützung der besten bisher erschienenen Anweisungen systematisch bearbeitet von

FRIEDRICH STARKE

Capellmeister

Wien

Werk 108.

Seinem Vaterland

OESTERREICH

gewidmet

vom Verfasser

Vorerinnerung.

Obwohl alles, was in das Gebieth des Schönen einwirkt, in dem österreichischen Kaiserstaate seine Würdigung findet, so wird doch, und besonders in der Residenzstadt Wien, der edlen Tonkunst eine besondere Auszeichnung zu Theil. Das Spiel auf dem Pianoforte gewähret unter mannigfaltigen Verhältnissen und verschiedenen Stufen des menschlichen Alters inniges Vergnügen.

Dieses Instrument wurde, sowohl in Rücksicht des Tones, als auch hinsichtlich der Mutationen durch die Geschicklichkeit und das regsame Streben nach Vervollkommnung, durch unsere Wiener Bürger, die sich mit Verfertigung desselben beschäftigen, auf eine hohe Kunststufe gestellt.

Dieses Vorausgesetzte bewog den Verfasser, den Titel: *Wiener Pianoforte-Schule*, zu wählen, welches auch hinlänglich seyn wird, ihn wegen dieses Titels zu entschuldigen.

Es kann daher nicht ohne Interesse seyn, die Behandlung dieses Instrumentes mit den damit verbundenen Mutationen, welche von jenen des Claviers verschieden ist, in ein regelrechtes Lehrsystem zu bringen, welchem das Resultat einer vieljährigen Ausübung zu Grunde liegt, und diess bewog auch den Unterzeichneten, den Versuch zu wagen, einen leichten, fasslichen, und wie er vertrauend hofft, nicht ganz auf eine trockene Weise verfasste Schule des erwähnten Instrumentes der Öffentlichkeit zu übergeben.

Dem Lernenden wird nicht selten, in Hinsicht mancher Vorübungen, welche nur als Beschäftigung der Finger gelten können, und das Herz kalt lassen, angst und bange, weil er oft Jahre lang sich nicht hindurch arbeiten kann, am Ende ist aber bei der Sache doch nicht viel gewonnen. Diese trockenen Vorübungen, welche nur Ermüdung und Überdruss bewirken, suchte der Verfasser so viel möglich zu beseitigen, und hat in seinen angebrachten vier und zwanzig systematischen Variationen die lehrreichsten und verschiedensten Arten von Figuren und Passagen mit den damit verbundenen Applicatur-Regeln u. s. w. im Takt rhythmisch mit Geschmack und Annehmlichkeit beachtet.

Auch sind die darauf folgenden, von ihm verfassten zweckmässigen Übungsstücke mit besonderer Rücksicht auf jugendliche Lehrlinge, welche die Spannkraft in ihren kleinen Händen noch nicht haben, bearbeitet.

Was die sehr nöthige vorausgehende Tonleiter-Übungen betrifft, so beschäftigen sie nicht allein beide Hände des Schülers zur künftigen weiteren Ausbildung, sondern sie tragen auch zweckmässig zur Erlangung eines richtigen Taktgefühles bei.

Das Pianoforte ist übrigens, in Hinsicht des Schvermögens, eines der schwierigsten Instrumente; daher muss der Anfang, wenn es zu einem vollkommenen Spiel gebracht werden soll, im sechsten, siebenten oder achten Jahre gemacht werden, weil in diesem zarten Alter die Finger am biegsamsten sind. Demungeachtet können es aber auch erwachsene Personen, wenn nicht natürliche Anlage fehlt, und zu ihr sich Fleiss gesellt, zu einer Art von Fertigkeit bringen.

Hat aber ein Kind wirklich Anlage zur Musik? — ist nicht selten die Frage seiner Ältern. — Eine Frage, die sich, ohne viel Schwierigkeit zu finden, höchst leicht beantworten lässt. Kein vollkommenes Genie wird geboren; denn dessen reine Entwickelung, ich möchte sagen Hintreten auf die Stufen des Tempels zur Kunst, und mit diesem das Streben zur Vollendung von Seite des Lehrers verknüpft, dieses muss vollenden und ergänzen, was die Natur hinwarf; denn gäbe es Menschen, die für irgend eine Kunst vollkommen geboren würden, so dürften leicht Fleiss und Anstrengung in der Welt sterben. Wenn das Ohr jeden Wohllaut verschlingt und jeden Misston mit Widerwillen anhört, wenn ein Kind ohne alle Anweisung einen Accord auf dem Pianoforte herausbringt, wenn ein Mädchen oder Knabe die Second-Begleitung zu einem Volksliede treffen kann, wenn sich bei Dissonanzen des jungen Hörers Stirne kraust und bei Consonanzen glättet, wenn die junge Kehle schon in der Jugend eigene Melodien trillert; dann ist musikalisches Genie vorhanden. Wenn das Kind von sechs bis sieben Jahren einen Rhythmus von vier bis acht Takten, durch einige Mahl vorspielen, auch wenn gerade und ungerade Takte durch einander gemischt werden, von selbst nachsingt und den Takt trifft, so kann kein Zweifel an musikalischer Anlage vorhanden seyn. Bei diesen Kindern sollen aber auch Ältern, wenn ihr Verhältniss es erlaubt, keine Kosten für einen guten Meister scheuen, denn sie werden für die verwendete Auslage reiche Zinsen einernten.

Alle Clavier- und Pianoforte-Schulen sind, um zu einem vollkommenen Spiele zu gelangen, nicht hinreichend zum Selbstunterrichte; daher wende man sich gleich im Anfange an einen der Sache kundigen Lehrmeister; denn das Vorurtheil — zu den Anfangsgründen ist leicht einer gut — hat mancher Schüler durch verlorne Zeit und verschwendete Mühe nicht selten theuer abgebüsst.

Der Lehrer darf gerade kein Spieler vom ersten Range seyn, denn gut unterrichten und vortrefflich spielen sind zwei sehr verschiedenartige Dinge *). Unbedingt muss der Lehrer aber ausser den nöthigen Kenntnissen wenigstens einen gebildeten Geschmack und Vortrag haben, dann durch Heiterkeit und gefälliges Betragen bei seinen Zöglingen die Lust zum Lernen immer mehr und mehr zu steigern suchen.

Ein gutes, immer rein gestimmtes Pianoforte mit den im siebenten Abschnitte geforderten Eigenschaften ist ein Haupterforderniss.

Zur Bildung des Taktes tragen verschiedene Nationaltänze mitunter nicht wenig bei, denn die guten Takttheile, Einschnitte (Rhythmen), Abschnitte (Perioden) sind hier fühlbarer als in einem langen Musikstücke. Auch sind, zu mehrerer Befestigung des Taktes u. s. w., Stücke zu vier Händen, oder mit Begleitung einer Violin oder Flöte zu empfehlen; nur Auszüge aus Opern, Balleten, Cantaten u. s. w. sind aus verschiedenen Gründen dem Anfänger nicht zu empfehlen. Will man hierin des Kindes oder der Ältern Wünsche befriedigen, so muss es nicht oft geschehen **).

Zur Bildung des Geschmacks trägt das Hören guter Sänger und Sängerinnen ungemein viel bei; auch muss man in der Folge den Schüler mit den Werken aller berühmten Meister bekannt machen; denn jeder grosse Componist hat seine besondere Art (Manier, Styl), nach welcher der Spieler seinen Vortrag einrichten muss. Ein Tonstück von *Seb. Bach*, *Händel*, *Beethoven* muss nachdrücklicher vorgetragen werden, als etwa ein modernes Concert von *Dussek*, *Hummel* u. a. m. Aus diesen Gründen ist im zweiten Theil dieser Schule eine zweckmässige Auswahl Stücke verschiedener berühmter Tonsetzer, welche als Musterbilder des guten Geschmackes aufgestellt werden können, beigefügt.

Sollte bei dieser Auswahl vielleicht noch mancher im In- und Auslande gewürdigter, verdienstvoller Compositeur übergangen seyn, so geschah es, da der Verfasser, um möglichst kurz zu seyn, auch die möglichst engste Gränze zuwies, keineswegs aus Parteilichkeit, sondern aus Mangel des Raumes. Indessen glaubt er, dass zu einer möglichst vollkommenen Bildung diese Anzahl Compositeur hinlänglich sey.

Der Schüler muss jedes Tonstück so lange üben, bis er es in einer mässigen Bewegung nach dem Takte vortragen kann: dann muss es ihm der Lehrer mit Ausdruck vorspielen. Der Grundsatz — nur weiter gehen, damit der Schüler nichts auswendig lerne — ist nicht der beste; um Aug' und Finger zu beschäftigen, oder um Noten lesen zu lernen,

*) Der genialische Mensch hat selten Lehrtalent, am seltensten Geduld, Beharrlichkeit und regelmässigen Fleiss.

**) Auch *Malzel's* Metronom kann mit grossem Nutzen gebraucht werden; er dient nicht allein zur genauen Bestimmung des Zeitmasses, sondern auch zur Bildung des Taktgefühls. Der Schüler lernt hier pünctlich zählen; aus diesen Gründen sind die Uebungsstücke grösten Theils bezeichnet worden.

mag er gebilligt seyn; aber besteht denn die wahre Kunst bloss im Notenlesen? wo bleibt der Takt, wo richtiger Vortrag? u. s. w. Und will nicht jeder Lernende, oder doch der grössere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, dass er bald einige leichte Stücke mit Takt und richtigem Vortrag spielt, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? — Man nehme also lieber weniger mit seinen Schülern, und gewöhne sie zugleich an Takt und besseren Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie *viel* der Lernende Stücke spielt, sondern *wie* er sie vorträgt? Die Geschwindigkeit ist nur etwas Mechanisches, und kommt ohnediess mit der Zeit durch lange Übung. Beim Anfänger kann man natürlich nicht alle gewisse Feinheiten im Ausdrucke verlangen, aber ihn doch wenigstens, nebst taktmässigen Spielen, auch zur Deutlichkeit, Reinheit, zu einem guten singenden Tone, zum Tragen desselben, zur Abwechselung des Starken mit dem Schwachen u. s. w. anhalten; denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewissen Fällen fast eben so schwer, als das Gute.

Damit aber der Lernende von dem neuen Tonstücke, welches er lernen soll, einen deutlichen Begriff bekomme, muss ihm der Lehrer vorher, oder nach Umständen beym Spielen selbst, jede Kleinigkeit erklären, nämlich die Tonart, Taktart, Tempo. Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einlässt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger nimmt, hier und da untersetzt, überschlägt, auslässt, nachzieht, diese Noten geschwinder spielt als jene u. s. f. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander setzen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefasst habe und worin es ihm noch am meisten fehle. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrücken und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf und lasse sich von ihm widerlegen, wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. Das Gelernte oft zu wiederhohlen und angegebene Regeln, wo sich Gelegenheit darbiethet, immer wieder zu erinnern, bleibt stets Pflicht des Lehrers.

Des Schülers Pflicht ist aber, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten soll, die Erinnerungen desselben auf das Pünctlichste zu befolgen, und sich ja nicht einfallen zu lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Übungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muss sich der Führung des Meisters ganz überlassen, Zutrauen zu ihm haben, seine Führung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht mürrisch werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederhohlen lässt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum diess oder jenes so und nicht anders seyn darf, so muss er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung ansuchen, damit er nicht bloss eine musikalische Maschine werde. Er muss ausser den Lectionsstunden sich noch täglich zwey bis drey Stunden selbst üben.

Alle unartigen Geberden, Verzerrungen des Gesichts u. dgl. gehören zu dem Pianofortespielen eben so wenig, als in's Leben, und sollen daher von dem Meister so viel möglich gerügt und abgestellt werden.

Da zur vollkommenen musikalischen Ausbildung der Gesang das unentbehrlichste Mittel ist, so fand der Verfasser für nöthig, mit dieser Pianoforte-Schule eine kurze und gründliche Sing-Methode zu verbinden.

Man wird hierbei vielleicht die Frage aufstellen: „Wie kann ein Claviermeister, welcher kein Singmeister ist, einen Schüler im Gesange bilden?" Der Verfasser antwortet hierauf, dass seine Gesang-Methode nicht dahin zielt, einen vollkommenen Sänger zu bilden, denn zur Erreichung einer höheren Stufe ist nicht nur allein ein guter Singmeister, sondern auch eine mehr umfassende Singanweisung nöthig; der vorliegende Unterricht soll den Schüler nur in so weit bilden, dass er die höchst nöthige Reinheit im Sprachton erhält, welche Eigenschaft zur feinen Bildung des Menschen beinahe unumgänglich nöthig ist, und mit diesem so viel singen lernt, als er — so zu sagen — in's Haus braucht, unter welcher Voraussetzung auch jeder gute Claviermeister mit dem Vorgesagten einverstanden seyn wird.

Das menschliche Bemühen hat nur in so fern Werth, als es der Menschheit nützt; hab' ich diesen Zweck erreicht, so ist meine Mühe belohnt und ruhig erwarte ich mein Urtheil.

Wien, im Jahre 1819.

Der Verfasser,
Friedrich Starke.

Inhalt des ganzen Werkes.

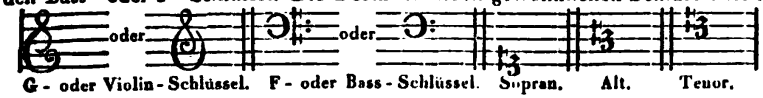
1ster Abschnitt. Kenntniss der Tasten, Schlüsseln, Noten, und einer Methode dieselben leicht zu erlernen; nebst einer Vorübung.
2ter Abschnitt. Von den Versetzungszeichen, und der daraus entstehenden chromatischen Tonleiter.
3ter Abschnitt. Vom Werth der Noten, Punkte, und Pausen, Takt und Taktarten etc. nebst 2 Taktlectionen und zwei leichten Aufgaben, um das Taktgefühl des Lernenden zu erforschen.
4ter Abschnitt. Von Intervallen.
5ter Abschnitt. Von Tonleitern, Tonarten nebst bestimmten Regeln der Fingersetzung.
6ter Abschnitt. Vom Stossen, Tragen, und Schleifen der Töne.
7ter Abschnitt. Von verschiedenen Nebenzeichen.
8ter Abschnitt. Von der Beschaffenheit und Behandlung des Pianoforte, und der Art, einen guten Ton heraus zu ziehen; vom Vortrage, und den allgemeinen Erfordernissen.
9ter Abschnitt. Vom Gebrauche der Züge (Mutationen).
10ter Abschnitt. Von den Manieren.
Tabelle aller Kunstwörter in alphabetischer Ordnung.
Leichte Methode das Pianoforte rein zu stimmen.
Kurze Anleitung — Modulations-Regeln genannt — aus einem Tone in den andern auf die kürzeste Weise zu übergehen, welche für den schon etwas Gebildeten von sehr grossem Nutzen ist. Hierauf folgen 70 zweckmässige und gefällige Uebungsstücke; dann eine kurze Gesang-Methode, nach welcher jeder gute Klaviermeister (wenn er auch kein Singmeister ist) seine Schüler zum erhöheten Vergnügen der Zuhörer ohne viele Mühe bilden kann.
Die 2te Abtheilung enthält zur Bildung des guten Geschmackes eine zweckmässige Auswahl Stücke verschiedener berühmter Tonsetzer.

Erster Abschnitt.

Von den Tasten, Schlüsseln, Noten und Methoden, dieselben leicht zu erlernen, nebst einer kleinen Vorübung.

Die beweglichen Theile des Pianoforte, worauf die Finger spielen, heissen *Tasten* oder *Claves*, die kurzen heissen *Obertasten*, die längeren, breiten, *Untertasten;* alle zusammen die *Claviatur (Tastatur)*.

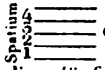
Beim Pianoforte werden die Noten (welche in der Musik die Stelle der Buchstaben in den Sprachen vertreten) durch zwei verschiedene Schlüssel dargestellt; die Hälfte des Pianoforte, welche die höheren Töne enthält, und mit der rechten Hand gespielt wird, haben den *Violin-* oder *G-Schlüssel;* die untere Hälfte, welche die tieferen Töne enthält, und mit der linken Hand gespielt werden, den *Bass-* oder *F-Schlüssel*. Die Form der noch gewöhnlichen Schlüssel ist folgende:



Diese Zeichen werden Schlüssel genannt, weil sie zur Benennung der Noten gleichsam den Aufschluss geben.

Der Violin- oder G-Schlüssel zeigt sich auf der zweiten Linie, welche G heisst, wesswegen er der *G-Schlüssel* genennt wird. Bei dem Bass- oder F-Schlüssel müssen die zwei Puncte die vierte Linie einschliessen, welche F heisst, und hiervon die Benennung *F-Schlüssel* führt. Mit den Sopran-, (Discant) Alt- und Tenor-Schlüsseln, welche mehr für einen Organisten oder Partitur-Spieler gehören, halte ich für unnöthig, den Anfänger damit zu belästigen; späterhin wird es ihm ohnehin nicht schwer fallen, diese von selbst zu erlernen, wenn man ihm erklärt, dass z. B. im Discant-Schlüssel die Note auf der ersten Linie, auf welcher dieser seinen Sitz haben muss, c heisst u. s. w.

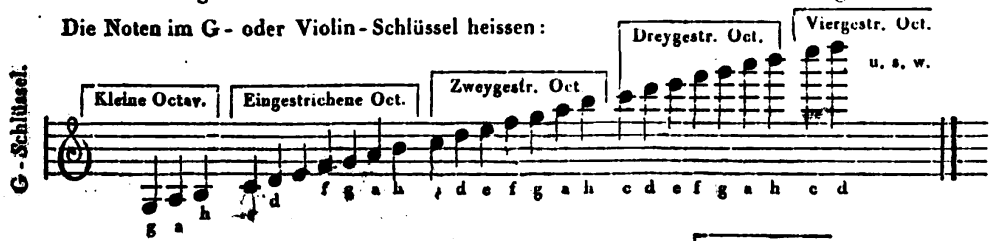
Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird durch fünf über einander gezogene gleichlaufende *(parallele)* Linien bezeichnet: 

Das Leere zwischen den Linien heisst der *Zwischenraum (Spatium)*, deren haben wir vier: 

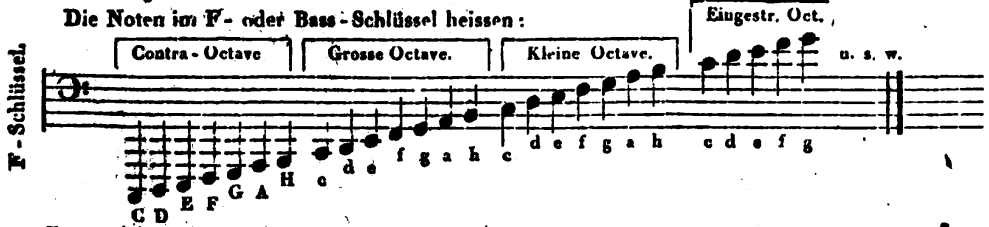
die zusammen das *Linien-* oder *Notensystem*, auch der *Notenplan* genannt werden. Sind diese fünf Linien zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, so werden oben oder unten noch mehrere hinzugefügt, die man Nebenlinien nennt, wie in nachstehenden Violinnoten in der kleinen und dreigestrichenen Octave zu ersehen ist.

Benennung der Violin- und Bassnoten sammt den Octaven-Abtheilungen.

Die Noten im G- oder Violin-Schlüssel heissen:



Die Noten im F- oder Bass-Schlüssel heissen:



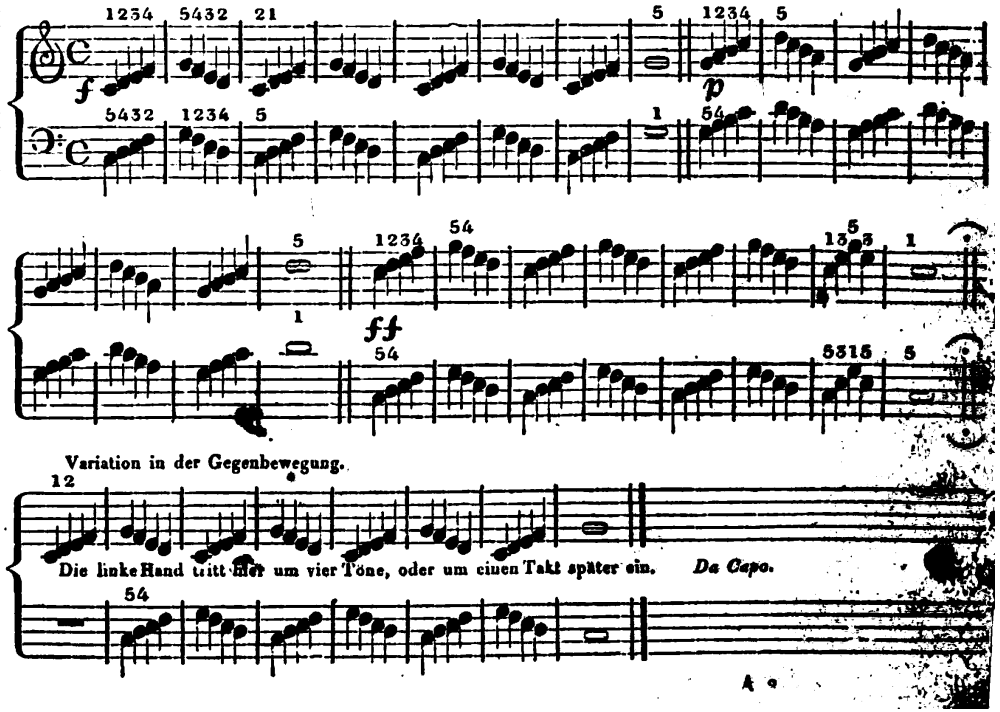
Hieraus sieht man, dass der erste Ton einer folgenden Octave, wenn sie nicht mangelhaft seyn soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Octave mit vertreten muss.

Da junge Leute mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, so dürfte eine leichte Methode, nach welcher die Noten so zu sagen spielend erlernt werden, hier nicht unwillkommen seyn.

In den ersten Unterrichts-Stunden nehme man die Violin-Noten allein vor, und lasse dem Schüler die sieben Buchstaben, c, d, e, f, g, a, h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen. Dann zeige man ihm das e auf der ersten Linie, sage ihm, dass alle Noten, welche auf der ersten Linie stehen, e heissen, und lasse ihm mehrere Noten auf derselben Linie selbst aufsuchen. In wenigen Augenblicken wird er dieses eingestrichene e kennen. Dann verfahre man mit dem h auf der dritten Linie eben so; alsdann zeige man ihm das g auf der zweiten, und erkläre ihm hierbey nochmals den G-Schlüssel; dann zeige man ihm die vierte und fünfte Linie. Nun wird es ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denn wenn er weiss, dass die auf der ersten Linie e, und auf der zweiten g heisst, so wird er leicht begreifen, dass das dazwischen liegende f in dem ersten Zwischenraume stehen muss u. s. w. Die tieferen Noten unter, und die höheren über dem Notenplan braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen. Mit den Bassnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen. Wenn die Violinnoten dem Schüler hinlänglich bekannt sind, so mache man ihn mit den Tasten nach ihrer Lage bekannt. Man mache ihm begreiflich, dass alle breiten Tasten, neben welchen rechts zwei kurze (Obertasten) liegen, c heissen, und lasse ihm nunmehr selbst alle c aufsuchen. Beim f liegen rechts drei kurze Tasten, die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, dass sie in eben der Ordnung wie die Noten auf einander folgen. Die kurzen Obertasten erkläre man ihm gelegentlich bei vorkommenden Fällen; denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung gibt, der dürfte nur bei wenigen etwas ausrichten, weil der Dinge beim Pianofortespielen anfangs so viele zu beachten sind, dass sie nur ein sehr fähiger Kopf alle behalten kann.

Damit aber der Anfänger während der Erlernung der Noten, womit man ihn ohnediess nicht ganze Stunden beschäftigen darf, auch einige praktische Übung habe, so lasse man ihm in den ersten Übungen folgende fünf Töne spielen, und zwar anfänglich langsam und deutlich, in der Folge immer schneller, aber eben so deutlich und willig auf und ab bewegen, bis ihm der gleichzeitige und gleich starke Anschlag aller dieser Töne geläufig wird. Erst die rechte Hand einige Tage allein, dann die linke Hand, und dann beide zusammen, damit die Linke durch die Rechte sich bewegen lerne. Die Zahl 1 bezeichnet den Daumen, und 2 den Zeigefinger u. s. w.

Erste Vorübung, um allen Fingern gleiche Stärke, Schnellkraft und Fertigkeit zu verschaffen.



So unbedeutend diese Vorübung scheint, so ist sie doch von sehr grossem Nutzen, weil dadurch alle fünf Finger beider Hände gleiche Spielkraft erlangen. Bei dieser Vorübung braucht der Schüler noch nicht von den Noten zu spielen; denn anfangs muss man es demselben ohnehin erlauben, auf die Finger zu sehen. Aber ehe man zu dieser Vorübung schreitet, setze sich der Lehrer selbst vor das Instrument, und zeige seinem Lehrling genau und deutlich die anständigste und bequemste Weise zu sitzen, und die richtige Haltung des Körpers, der Arme, Hände und Finger. Man muss nähmlich gerade in der Mitte der Claviatur etwa 8 oder 10 Zoll davon entfernt sitzen, so dass man die höchsten und tiefsten Töne gleich bequem erreichen kann. (Bei Kindern von 6 bis 7 Jahren kann man den Stuhl etwas näher rücken). Auch müssen Kinder einen angemessenen Schemel unter die Füsse bekommen, um die Mutation, welche sie nicht mit den Füssen erreichen können, mit dem Knie leiten zu können.

Der Stuhl muss so hoch seyn, dass die Ellbogen, wenn man die Fingerspitzen auf die Tasten setzt, etwa ein oder höchstens zwei Zoll höher als die Claviatur stehen. Die Ellbogen hält man nahe, doch ohne dass sie fest anliegen, an den Körper, und man darf sie weder heben noch senken, indem man alle beim Spielen nöthigen Bewegungen mit den Handgelenken, die die Arme von den Händen absondern, machen muss. Diese Handgelenke, welche beim Spielen etwas gehoben werden müssen, muss man äusserst leicht und frei bewegen lernen. Die Schultern darf man nicht in die Höhe ziehen und die Hände müssen gleiche Richtung mit den Ellbogen haben. Die drei längeren (mittleren) Finger müssen in dem zweiten Gelenke krumm gebogen seyn, der Daumen und der kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, so dass sie mit den drey längeren beynahe eine Linie ausmachen. Der Daumen darf nie herabhängen, sondern muss immer über den Tasten sich befinden. Hat der Daumen oder kleine Finger zu spielen, so muss man vorzüglich darauf Acht geben, dass die Hand dabei nicht sinke oder durch das Spielen des kleinen Fingers eine schiefe Richtung erhalte; und weil Kinder gerne etwas im Scherz erlernen, so nehme man bei der Vorübung irgend eine kleine glänzende Silbermünze, und lege sie ihm oben auf die Hand, und sage ihm hierbei, dass das Münzenstück ruhig liegen bleiben, und dass man mit den Fingern, nicht mit der Hand, spielen müsse. Das Ganze gewährt eine kleine Unterhaltung, und der zu Unterrichtende wird von selbst Acht haben, dass beim Eintreten des kleinen Fingers die Hand keine schiefe Richtung erhalte. (Es versteht sich von selbst, dass bei grossen Sprüngen dieser Spass nicht angewendet werden kann). Die Töne müssen mit den äussersten Fingerspitzen (den Daumen ausgenommen), aber nicht mit den Nägeln, und ganz vorn, dass die längeren Finger nicht an die Obertasten oder zwischen diese treffen, angegeben werden. Hat man dem Schüler alles erkläret und gezeigt, so lasse man es ihm selbst so lange als nöthig üben. Hierbei entsteht bei Anfängern der gewöhnliche Fehler, dass sie den eben gebrauchten Finger nicht wieder aufheben, während schon der folgende angeschlagen, ist auf den Tasten *(Claves)* liegen lassen; diesen Fehler muss man nie gestatten. Lässt man im Anfange kleine Fehler zu, so hat man in der Folge grosse Mühe, die mechanisch gewordenen Fehler abzugewöhnen. Auch ist es nicht zu rathen, dass der Anfänger diese Vorübungen im Anfange allein, ohne Aufsicht des Lehrers übe, weil dadurch eine oder die andere üble Gewohnheit leicht entstehen könnte.

Späterhin lasse man dem Schüler diese Vorübung in andere Töne versetzen, z. B. in C, F dur, B dur, D dur und A dur u. s. w. Hat der Schüler in den Vorübungen einige Fertigkeit erlangt, und ist mit Erlernung der Bassnoten noch nicht fertig, so erklärte ich ihm vorläufig, dass zu einer Reihe von mehreren Tönen, z. B. von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, fünf Finger natürlicher Weise nicht hinlänglich sind: ich würde ihm daher die beiden Hülfsmittel, das *Untersetzen* und *Ueberschlagen*, bekannt machen, und ihm die Tonleiter von C dur durch zwei Octaven spielen lassen.

Zweyter Abschnitt.

Von den Versetzungs- und Widerrufungszeichen.

Hat der Schüler die Noten erlernt, so erkläre man ihm die Versetzungszeichen, deren wir vier, zwei einfache und zwei doppelte, haben. Zu den zwei einfachen gehört das ♯ und das b. Zu den zwei doppelten gehört das Doppelkreutz × und Doppel bb.

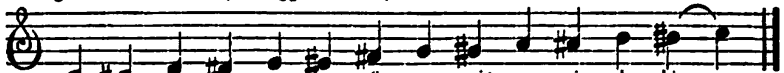
Wenn ein solches ♯ (Kreutz) vor einer Note steht, so wird dadurch der unabhängige Ton um einen kleinen halben Ton erhöht *), und wird die nächstliegende Taste rechts, sie mag die obere oder

*) Die halben Töne werden in grosse und kleine eingetheilt. Ein grosser halber Ton steht auf zwei Stufen; der kleine nimmt auf dem Notenplan nur eine Stufe ein. Jeder ganze Ton enthält zwei halbe Tone, wovon einer gross, der andere aber

untere seyn, gespielt. Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt nähmlich dem Buchstaben der Hauptnote die Sylbe *is* bei, folglich wird aus c *cis*, aus d *dis*, aus e *eis* u. s. w.

1) Das ♯ erhöht um einen kleinen halben Ton; durch folgende Anwendung entsteht ein chromatischer Gang oder Tonleiter (Klanggeschlecht).

Z. B.

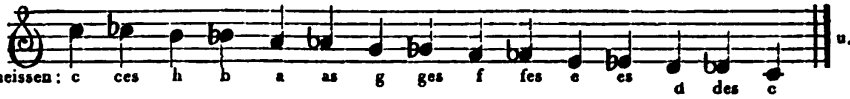


Die Benennung ist: c cis d dis e eis fis g gis a ais h his c

Steht ein solches b vor einer Note, so wird der Ton dadurch um einen kleinen halben Ton tiefer (erniedriget), und dem Buchstaben der Note wird die Sylbe *es* beigefügt. Hierbei befinden sich, in Absicht auf die Benennung, drei Ausnahmen, nähmlich bei h heisst der Ton nicht hes, sondern *b*, bei e nicht ees, sondern *es*, und bei a *as*.

2) Das b erniedriget um einen kleinen halben Ton, und durch dessen Anwendung ebenfalls eine chromatische Tonleiter (Klanggeschlecht) entsteht, als:

Z. E.

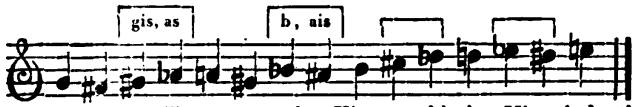


u. s. w.

Die Töne heissen: c ces h b a as g ges f fes e es d des c

Dergleichen Fortschreitungen durch halbe Töne werden *chromatische* (bunte) Gänge (Tonleiter, Tonsystem oder Klanggeschlecht) genannt.

Wenn die Töne auf Pianoforte die nähmlichen bleiben, aber mittelst den Versetzungszeichen doppelte Nahmen erhalten, wie hier folgt:

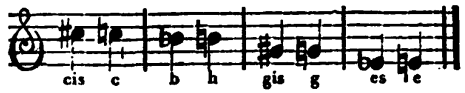


so heisst diess das *enharmonische* Tonsystem oder Klanggeschlecht. Hier sind nähmlich, ausser den grossen und kleinen halben Tönen, noch die sogenannten, mit einer Klammer ⌐ bezeichneten Viertel- (richtiger Neuntel-) Töne eingeschaltet, welche auf dem Pianoforte nur durch eine Taste angegeben werden können.

Ganze Tonleitern können in unserer Musik nicht gebraucht werden, sondern nur sogenannte enharmonische Verwechslungen.

Wenn diese beiden Versetzungszeichen ♯ oder b zu Anfang eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie *wesentliche* genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche bei der Ausweichung in andere Töne unmittelbar vor den Noten stehen, heissen *zufällige*, und gelten eigentlich nur einen Takt hindurch.

Wenn ein ♮, Widerrufungszeichen (Auflösungszeichen, *Quadrat*), vor einer Note stehet, so wird dadurch das vorhergegangene ♯ oder b ungültig (aufgelöst, aufgehoben) und folglich der Ton wieder unabhängig. Z. B.



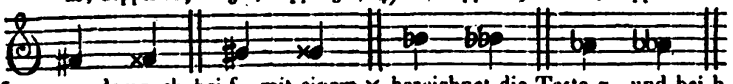
cis c b h gis g es e

Das zur zweiten Classe gehörige einfache Kreutz × oder auch doppelte Kreutz genannt, erhöhet die schon vorher erhöhete Note noch um einen kleinen halben Ton, zusammen um einen kleinen ganzen Ton, so wie das doppelte bb nochmals also um einen kleinen ganzen Ton erniedriget.

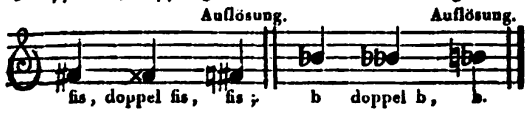
klein ist. Um diess zu verstehen, muss man sich vorstellen, dass auf einen ganzen Ton (c — d), d. h. auf die Entfernung von c bis d, gewöhnlich neun Theile *(commata)* gerechnet werden, oder mit andern Worten, dass d neun Commata höher ist, als c; auf den grossen halben Ton, z. B. d — es, rechnet man fünf, auf den kleinen (es — e) aber nur vier solcher Theilchen, oder von d bis dis vier, und von dis bis e fünf Commata. Hieraus wird es begreiflich, dass auf dem Pianoforte z. B. dis um ein halbes Comma zu hoch, und es dagegen eben so viel zu tief ist, weil nähmlich beide Töne durch eine Taste, folglich gleich hoch angegeben werden müssen, da doch dis und es ungefähr um den neunten Theil eines Tones verschieden seyn sollten.

(Neun solche Commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton; indess ist diese angenommene Eintheilung für weniger Geübte am fasslichsten).

3) fis, doppel fis; gis, doppel gis; 4) b, doppel b; as, doppel as.

Z. B.  u. s. w.

Man muss demnach bei f, mit einem × bezeichnet die Taste g, und bei h, mit bb, die Taste a angeben. Die Benennung dieser doppelt erhöheten Töne ist *doppel fis, doppel gis, doppel cis* u. s. w., und beim bb, *doppel b, doppel as, doppel ges* u. s. f. Die Auflösung derselben muss auf folgende Art geschehen.

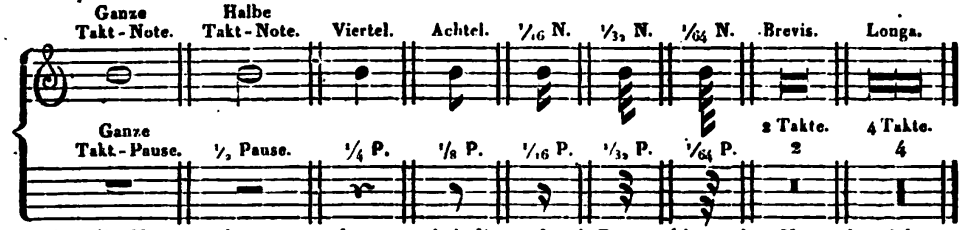
Z. B. 

Dritter Abschnitt.

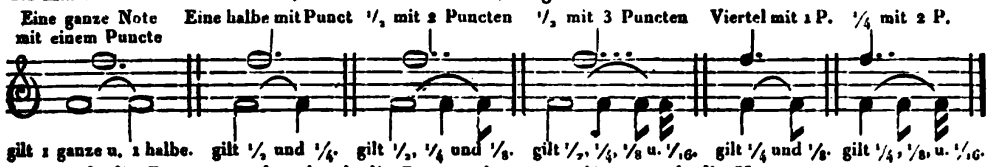
Vom Werthe der Noten, Puncte und Pausen. Takt und Taktarten.

Der Werth (Dauer, Länge, Geltung) der Töne wird durch die verschiedene Form (Gestalt) der Noten bestimmt, wie aus folgendem Schema zu sehen:

Schema der Noten und Pausen.



Sollen die Noten verlängert werden, so wird dieses durch Puncte hinter den Noten bezeichnet; ein Punct verlängert die Note um die Hälfte. Ist sie zweimal punctirt, so gilt der zweite Punct die Hälfte des ersten Punctes; hat sie drei Puncte, so gilt der dritte die Hälfte des zweiten Punctes.



Auch die Pausen werden durch die Puncte eben so verlängert, als die Noten.

Vom Takte.

Unter *Takt*, in so fern von der Ausübung die Rede ist, versteht man die richtige Eintheilung der Noten, welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen.

Der Takt ist die Seele der ganzen Musik; desswegen muss das Hauptaugenmerk des Lehrers dahin gegen, dem Schüler eine gute und feste Grundlage hierin beizubringen. Wer es hier im Anfange nicht so genau nimmt, der wird schwerlich später taktfest werden. Das Erste und Wesentlichste ist: eine genaue, deutliche Zergliederung des angegebenen Schema.

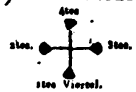
Um diess den Anfängern recht sinnlich zu machen, lasse man ihnen einen Apfel zerschneiden. Der Apfel stellt die ganze Note vor; man kann diesen Apfel in zwei Hälften, jede Hälfte wieder in zwei Viertel, oder den ganzen Apfel in vier Viertel, jedes Viertheil wieder in zwei Abtheile, oder das ganze in acht Achttheile u. s. w. zerschneiden. Eben diess kann man in Ansehung des Zeitraumes mit gewisser Bewegung der Hand oder des Fusses thun.

Von den Taktarten.

Die Taktarten werden in zwei Classen eingetheilt; in die erste gehören die *geraden*, und in die zweite die *ungeraden* Taktarten. Gerade oder gleiche Taktarten sind die, welche sich zertheilen lassen; hierzu gehört der 2/2, oder der grosse Allabrevetakt; dieser enthält zwei ganze oder vier

halbe Noten, oder acht Viertel, welcher sich in zwei halbe, vier Viertel und acht Achtel zertheilen lässt u. s. w. Der 2/2 oder kleine Allabrevetakt ₵. Der 4/4 oder C, auch ganzer Takt, welcher sich in zwei Viertel zertheilen lässt. Der 2/4, 4/8, 2/8, 6/4, 6/8 und der 12/8 Takt.

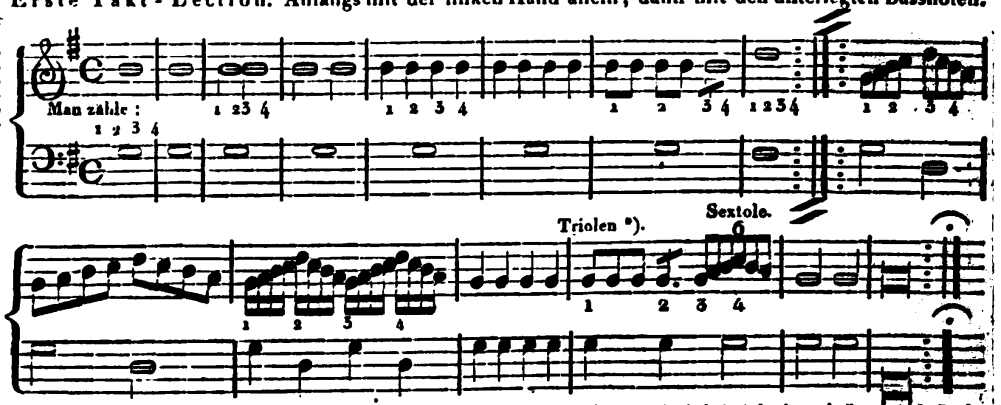
Ungerade einfache Taktarten sind die, welche sich nicht zertheilen lassen, als: der Dreizweiteltakt 3/2, der 3/4 Takt, und Dreiachteltakt 3/8, auch der 9/4 und 9/8 Takt. Zu einem jeden Tonstücke ist eine von diesen benannten Taktarten zum Anfange des Stückes vorgezeichnet.

Um das Taktgefühl recht zu schärfen, lasse man den Schüler, bevor man ihn nach taktberechneten Noten spielen lässt, den Viervierteltakt und den Dreiviertelteltakt mit der Hand schlagen, und erkläre ihm hierbei, dass der Viervierteltakt (mit C bezeichnet) vier Takttheile enthält, nähmlich vier Viertel, welche wieder in Taktglieder, in Achtel zerfallen: jetzt zeige man ihm das Taktschlagen: die Hand wird ausgestreckt gehalten, das erste Viertel (Takttheil) wird niedergeschlagen, das zweite seitwärts links, das dritte rechts, und das vierte hinauf. Z. B.  Man lasse ihn dabei laut zählen, und der Lehrer hann, um es ihm angenehm zu machen, etwas in dieser Taktart dazu spielen, welches anfangs in ganzen, halben und viertel Noten bestehen muss; in einigen Minuten darauf kann er Figuren mit Achtel, Sechzehntel, Triolen und punctirten Noten mitunter mischen. Dann verfahre man auf dieselbe Art mit dem ungeraden, nähmlich Dreiviertelteltakte.

Dieser wird so geschlagen:  Ist man damit fertig, so lasse man ihn durch laute Schläge den Viervierteltakt zergliedern, und fange mit der ganzen Note auf oben angezeigte Art an. Nachdem er die ganze Note einige Takte fort geschlagen hat, lasse man ihn gleich in halbe Noten einfallen, dann in die Viertelnoten, und dann in die Achtelnoten; hierauf wieder Viertelnoten u. s. w., diess verschafft ihm die Gewissheit, Viertelnoten nach halben, Achtelnoten nach Vierteln, und so umgekehrt Viertelnoten nach Achteln u. s. w. einzutheilen.

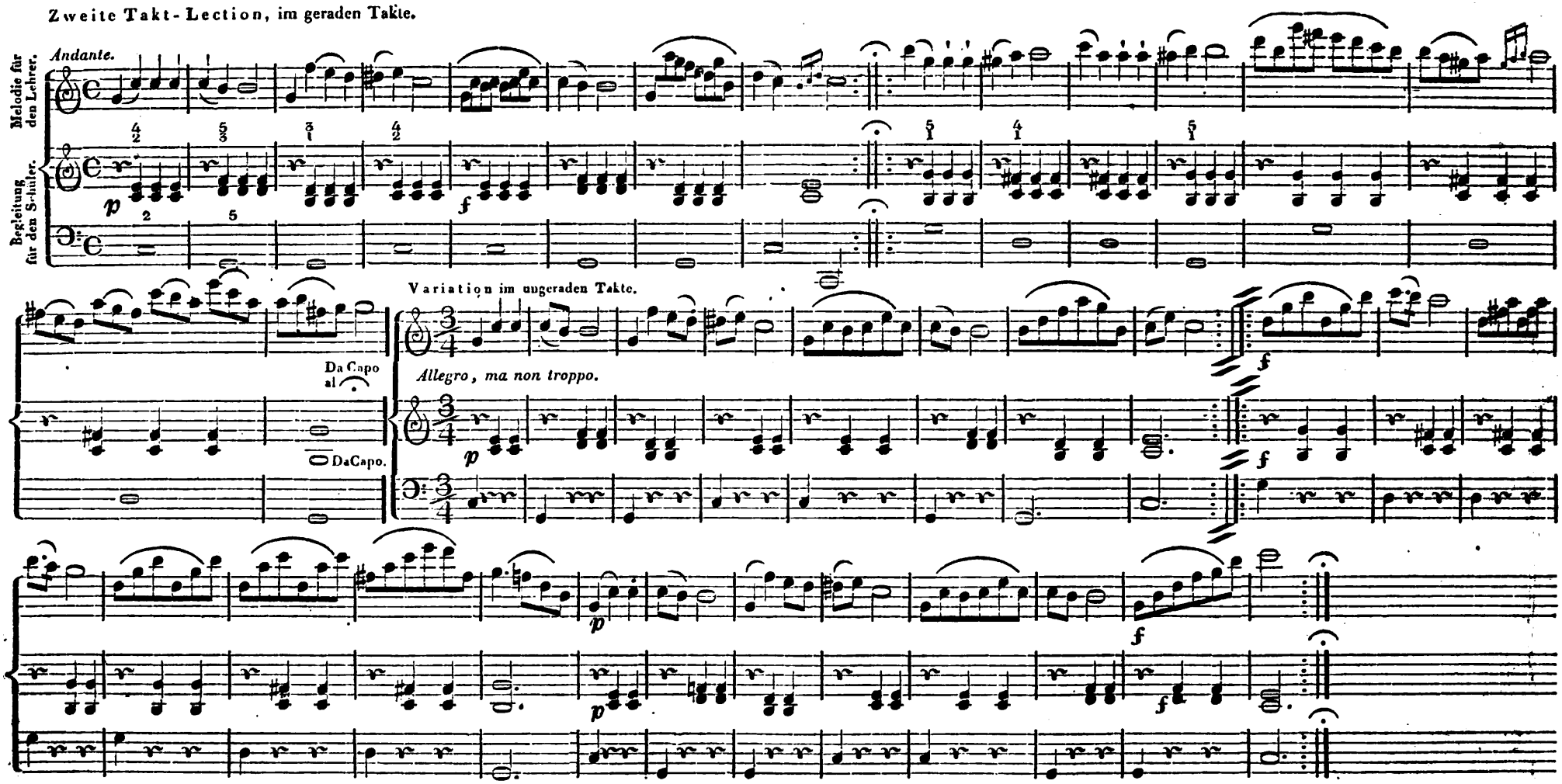
Das Taktgefühl frühzeitig zu wecken und auszubilden, muss sich der Lehrer ernstlich angelegen seyn lassen. — Auch erkläre man dem Schüler, dass jede Taktart *gute* und *schlechte* Takttheile hat, das heisst, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äusseren Werthe nach, einander gleich sind, so liegt doch auf einem mehr innerer Werth als auf dem andern. In jeder zweitheiligen Taktart ist nur ein guter Takttheil, nähmlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwei gute Takttheile, z. B. im 4/4 (C), Viervierteltakt, sind das erste und dritte Viertel, und im 6/8 Takte das erste und vierte Achtel gute Takttheile; diese erhalten etwas mehr Druck *(Accent)* als die andern (schlechteren). Dann lasse man ihm folgende Taktlectionen auf dem Pianoforte selbst vortragen und dabei die Takttheile laut zählen.

Erste Takt-Lection. Anfangs mit der linken Hand allein, dann mit den unterlegten Bassnoten.



*) Die Triole entsteht, wenn eine Note, z. B. ein Viertel, in drei gleiche Theile, nähmlich in Achtel, getheilt wird. In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Classe aus, denn der Werth der Noten ist in diesem Falle um ein Drittheil geringer, als ausserdem. Der richtige Vortrag der Triolen besteht darin, dass die Noten derselben, d. h. die erste, zweite und dritte, in Hinsicht ihres äusserlichen Werthes, so gleich als möglich gespielt werden, sonst wird die ganze Figur ungleich und die sonst so schöne Wirkung vereitelt. Aus diesen Triolen sind die sogenannten Sextolen entstanden; der Vortrag muss hier eben so gleich seyn, als bei den Triolen. Der ausübende Musiker hat noch zu beobachten, dass bei Sextolen und bei Triolen die erste, ihrem inneren Werthe nach, etwas stärker markirt werden muss. Nebst diesen gibt es noch Figuren von 5, 7, 9, 10 und mehreren Noten, welche in meinen systematischen Variationen in No. 22 zu erlernen sind.

Zweite Takt-Lection, im geraden Takte.



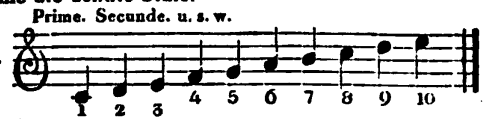
Wenn der Schüler diese Begleitung im Takte allein spielen kann, dann spiele der Lehrer die Melodie auf dem Pianoforte oder auf der Violine im Anfange ganz einfach mit, und dann mache er nach seinen Fähigkeiten Variationen in verschiedenen Noteufiguren, z. B. in Achtel, Triolen, Sechzehntheile, punctirten und syncopirten Noten u. s. w. Durch dieses werden dem Schüler beide Taktarten gleichsam in's Gefühl geprägt.

Nach dieser angewendeten Methode muss sich's bald zeigen, ob der Schüler Taktgefühl hat; denn wer den guten und schlechten Takttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht unterscheiden kann, — wer statt des Dreivierteltaktes Allabrevetakt spielt, — wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl., von dem ist in der Folge wenig zu erwarten, bei dem würden auch alle Metronome und Taktmesser (welche zu seiner Zeit, um recht pünctlich zählen zu lernen u. s. w., mit gutem Erfolge angewendet werden können) nichts nützen. Doch muss man auch hierin nicht gleich alle Hoffnung aufgeben, denn bei Vielen entwickelt sich das Taktgefühl auch etwas später.

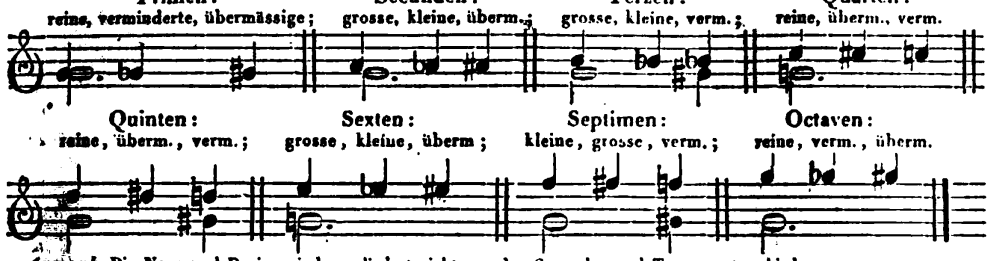
Vierter Abschnitt.

Von den Intervallen.

Ein *Intervall* ist der Unterschied zweier, in Absicht der Höhe verschiedener Töne. Man theilt sie ein in *ganze* und *zergliederte*. Die Anzahl der *ganzen* wird durch das diatonische Tongeschlecht, und die *zergliederten* durch die drei mit einander verbundenen Tonsysteme bestimmt. Die Nahmen der ganzen Intervallen sind: die Prime, die erste (nähmlich Tonstufe), Secunde die zweite, Terz die dritte, Quarte die vierte, Quinte die fünfte, Sexte die sechste, Septime die siebente, Octave die achte, None die neunte, Dezime die zehnte Stufe.



Die zergliederten Intervallen sind nähere Bestimmung der ganzen; sie sind in Ansehung ihres Abstandes *reine*, *grosse* und *kleine*, *übermässige* und *verminderte*.



Anmerk. Die None und Dezime sind zergliedert nicht von den Secunden und Terzen unterschieden.

Man theilt die Intervalle insgesammt, in Hinsicht auf die Wirkung, die ihr Klang auf unser Gehör macht,

1) in *Consonanzen* (wohltönende), die die Ruhe des Ohres nicht stören, sondern beruhigen;
2) in *Dissonanzen* (misstönende), welche die Ruhe des Gehörs stören und ein Verlangen nach derselben erwecken.

Unter die vollkommenen Consonanzen werden gerechnet: die kleine und grosse Terz, die reine Quinte, kleine und grosse Sexte und reine Octave. Die meisten Tonlehrer zählen hierzu noch die reine Quarte, wenn sie nähmlich mit der Sexte erscheint; aber mein hochgefeyerter Lehrer und Freund *Albrechtsberger* hielt sie für Dissonanz und erklärte: „wer einmal ein Dieb ist, der bleibt ein Dieb, wenn er auch unter ehrlichen Leuten steht." „Wer sie übrigens für Consonanz halten will, der handle nach seiner Willkühr."

Die Vereinigung mehrerer dergleichen Intervallen zu einem Klange heisst ein *consonirender Accord*. Alle anderen Intervalle sind in einem grösseren Grade Dissonanzen; denn die kleine Septime, z. B. (c — b), ist bey weitem nicht so widrig als die grosse 7. (c — h), u. s. w. Aus dieser Zusammensetzung mehrerer Intervalle entstehen die *dissonirenden Accorde*.

Mehr braucht ein angehender Pianoforte-Spieler, um gewisse hin und wieder vorkommende Ausdrücke (nähmlich, ob der Accord dissonirend oder consonirend, ob es Sexten-, Septen-, Octaven- oder Dezimen-Sprünge sind) zu verstehen, von den Intervallen nicht zu wissen. Die nähere Bestimmung des Begriffes von Con- und Dissonanzen gehört in die Lehre vom Generalbasse.

Um aber die weichen und harten Tonarten unterscheiden zu können, muss dem Schüler die genaue Kenntniss der kleinen und grossen Terz beigebracht werden; man erkläre ihm hierbey, dass jede Terz aus drei Stufen bestehen müsse, nähmlich: die kleine aus einem ganzen und einem halben Tone oder Stufe, und die grosse Terz aus zwey ganzen Tönen (Stufen). Dann lasse man ihm, damit er nachdenken lerne, einige Terzen selbst aufsuchen. Vorher sage man ihm, dass alle Intervalle immer von unten aufwärts gezählt werden, nähmlich: c ist die erste Stufe, d die zweite und e die dritte Tonstufe; demnach heisst die grosse Terz von c, *e*, und die kleine Terz *es*, aber nicht dis, u. s. w.

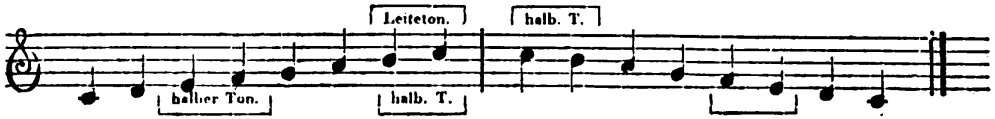
Fünfter Abschnitt.

Von den Tonleitern, Tonarten, nebst bestimmten Regeln der Fingersetzung.

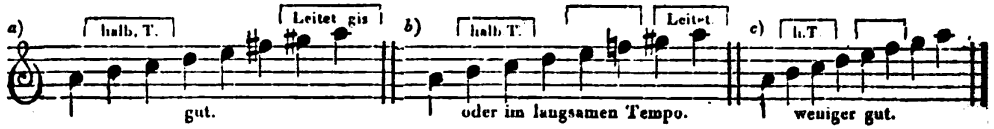
Wir haben in unserer Musik sechs ganze, oder fünf ganze und zwei halbe unabhängige Töne, als c d [e f] g a [h c]. Die mit einer Klammer bezeichneten, nähmlich [e f] und [h c], verhalten sich gegen einander wie halbe Töne. Diese stufenweise Folge von acht diatonischen Tönen wird eine Tonleiter genannt. Da diese Tonleiter von c bis c die erste war, nach welcher man in unserer gegenwärtigen Musik verschiedene andere Tonartsleitern gebildet hat, so wird sie die Haupt- oder Stammleiter genannt. Sie wird auf zweierlei Art gebraucht, nähmlich *hart* (dur, major), *weich* (moll, minore). Die *weiche* Haupt- oder Stammleiter ist die von A moll; sie unterscheidet sich wesentlich durch die kleine Terz, denn der erste halbe Ton fällt nicht, wie in C dur, auf der vierten Stufe, sondern auf der dritten (gegen die zweyte) Stufe.

Hier folgen beyde diatonische *) Haupt- oder Stammleitern in Noten.

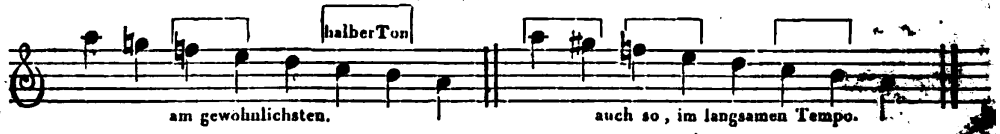
1) Tonleiter in C dur. Diese harte Tonleiter ist im Auf- und Absteigen die nähmliche.



2) Tonleiter in A moll. Das Aufsteigen bei *a*) nähmlich, durch die grosse Sexte und grosse Septime, ist am gewöhnlichsten; auch ist die Fortschreitung bey *b*) nicht ungewöhnlich; die bei *c*) ist weniger gut.



Absteigen der Moll-Tonleiter.



Man sieht hieraus, dass beym Auf- und Absteigen der Moll-Tonleiter der erste mit einer Klammer bezeichnete halbe Ton nicht, wie in der Dur-Tonleiter, auf der vierten (gegen die dritte), sondern auf der dritten (gegen die zweite) Stufe fällt; dieses c, von a, ist also die kleine Terz und der charakteristische Ton der Moll-Tonleiter. Beim Spielen wird der gefühlvolle Schüler selbst fühlen, dass diese weiche Tonleiter mehr der zärtlichen und leidenden Empfindung, so wie die harte mehr der lebhaften und fröhlichen, kräftigen u. s. w. Gemüthsbewegungen geneigt ist.

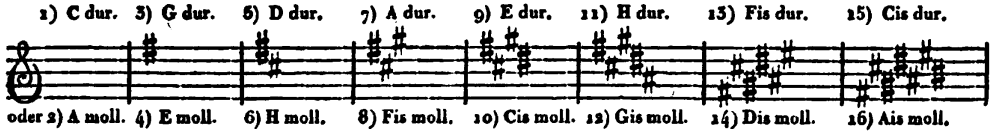
Der siebente Ton einer Tonleiter, nähmlich das h in C dur und gis in A moll, heisst der *Leiteton (note sensibile)*, weil er gleichsam in den Hauptton leitet oder führet. Aus diesem Grunde muss dieser siebente Ton immer erhöhet werden, welches in jeder Moll-Tonleiter durch ein zufälliges Versetzungszeichen vor der Note bestimmt wird. Demnach ist das Aufsteigen bei *c*) weniger gut, weil der siebente Ton g nicht erhöhet ist.

Da wir in der Musik sechs ganze Töne haben, so folgt daraus, dass durch die Versetzungszeichen zwölf halbe entstehen können (wie im zweiten Abschnitte bey der chromatischen oder bunten Tonleiter zu ersehen ist). Auf jeden dieser zwölf Töne kann das diatonische Klanggeschlecht angewendet werden; jeder hat die beiden Tonarten *Dur* und *Moll*, welche bloss in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihren inneren Verhältnissen nach, verschieden sind. Demnach entstehen

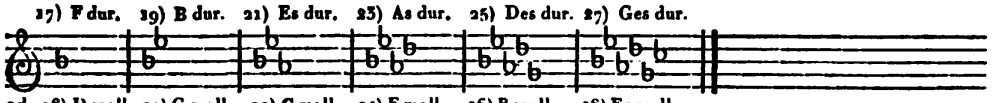
*) *Diatonisch* heisst die Tonleiter, wenn sie vom Haupttone bis zur Octave aus fünf ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht.

vier und zwanzig versetzte Tonleitern (oder Tonartsleitern, nähmlich zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonartsleitern, und eben so viel Dur- und Moll-Tonarten, deren Vorzeichnung folgende ist;

Mit Kreutzen bezeichnete Tonarten:



Mit Been:



Cis dur und Ais moll ist nicht verschieden von Des dur und B moll, und ist mehr Laune des Tonsetzers, wenn er, anstatt fünf Bee, sieben Kreutze setzt, so wie Fis dur und Dis moll nicht verschieden von Ges dur und Es moll ist. Auch wäre es Zeitverschwendung, den Schüler diese Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen zu lassen.

Aus diesen Tonarten entspringen die versetzten Tonleitern, welches eine der wichtigsten Übung für den Schüler ist. Da aber zum guten und richtigen Spiele derselben auch eine gute Fingersetzung erfordert wird, welche bekannter Massen einen wesentlichen, und in mehr als einer Rücksicht sehr wichtigen Theil beim Pianofortespielen ausmacht; so muss daher der Lernende gleich anfangs allen Fleiss anwenden, sich eine gute Fingersetzung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten und fehlerhaften Applicatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Die bequemste Fingersetzung, oder die, welche die wenigste Bewegung der Hände verursacht, ist, überhaupt genommen, die beste.

Allgemeine Regeln der Fingersetzung sind:

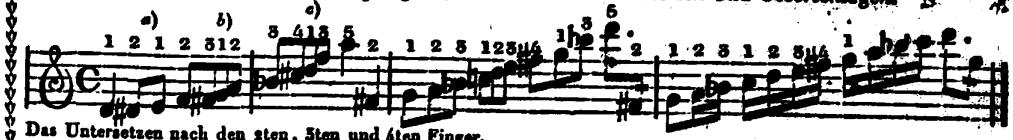
1) Das *Untersetzen*; 2) das *Ueberschlagen* (Übersetzen); 3) das *Auslassen* (weg- oder ungebraucht lassen); 4) das *Nachziehen* (Einsetzen), und 5) das *Ablösen*. Diess sind die wichtigsten Regeln der Fingersetzung, mit welchen sich der denkende Schüler aus den grössten Schwierigkeiten in der Folge finden kann.

1) Das *Untersetzen* wird in der rechten Hand beim Hinaufsteigen, und in der linken Hand beim Herabsteigen angewendet. Wenn z. B. in der rechten Hand aufwärts die Finger nicht zureichen, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweiten *a)*, dritten *b)* oder vierten *c)* Finger unter; das heisst, man zieht den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählig unter die längeren Finger, und lässt ihn gleichsam unvermerkt leicht, ohne die Hand zu verschränken, unter die übrigen Finger schlüpfen (hinkriechen). Der Gebrauch des Daumens ist also die einzige Norm für alle mögliche Fingersetzung. Er fordert, dass die übrigen Finger halbrund und sanft gebogen gehalten werden, damit er frei unter sie schlüpfe. Sobald sie sich strecken, so sind alle Nerven straff, und kein schneller Vortrag lässt sich denken.

2) Das *Ueberschlagen* geschieht in der rechten Hand beim Herabsteigen, und in der linken beim Aufsteigen, gewöhnlich mit einem der drei längeren Finger, welche über den Daumen übersetzt oder überschlagen werden, wie bei *d)*; auch ist es in gewissen Fällen erlaubt, den dritten und vierten Finger über den fünften *e)*, und den dritten über den vierten Finger *f)* zu setzen. Im äussersten Nothfalle geht man auch wohl mit dem dritten Finger über den zweiten, wann der letztere eine Untertaste, der längere dritte aber eine oben liegende anzuschlagen hat, wie bei *g)*.

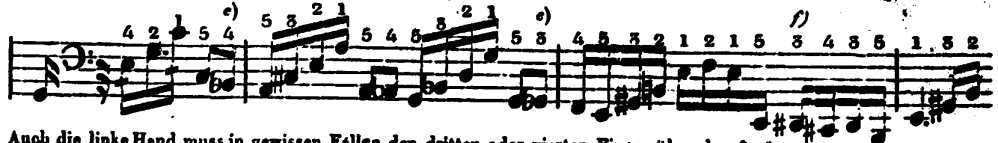
Das Untersetzen und Überschlagen, welches beides einen sehr wesentlichen Nutzen bei der Fingersetzung hat, muss so lange geübt werden, bis man es auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Hände anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bei Sprüngen (*h*), nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen, die Taste darf keinen stärkeren Anschlag bekommen u. dgl.; kurz man muss nicht hören können, ob und wo der Spieler eines dieser beiden Hülfsmittel angewendet hat. Den Daumen setzt man, wenn es nicht durch Umstände verhindert wird, gern unmittelbar vor oder nach einer Obertaste ein (*i*).

Beispiele über die Hauptregeln, nähmlich das *Untersetzen* und *Ueberschlagen*.

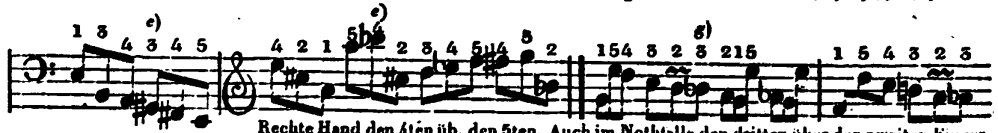


Das Untersetzen nach den 2ten, 3ten und 4ten Finger.

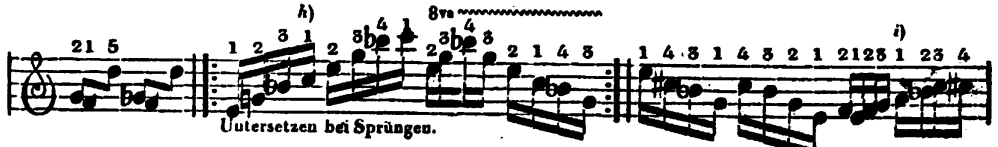
Das Überschlagen mit dem 2ten, 3ten und 4ten Finger.



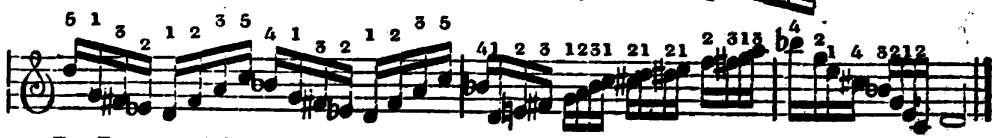
Auch die linke Hand muss in gewissen Fällen den dritten oder vierten Finger über den fünften u. s. w. setzen.



Rechte Hand den 4ten üb. den 5ten. Auch im Nothfalle den dritten über den zweiten Finger.



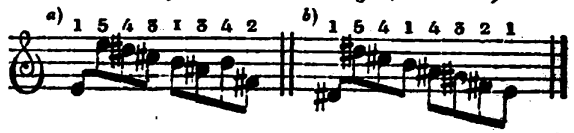
Untersetzen bei Sprüngen.



Der Daumen wird gerne vor oder nach einer Obertaste eingesetzt. Um aber denselben geschickt und gleichsam thätig zu machen, halte der Lehrer seine Schüler fleissig zu diesem Einsetzen vor und nach einer Obertaste an, auch alsdann, wenn es nicht schlechterdings nöthig ist.

Sind also diese zwei Hauptregeln (Untersetzen und Überschlagen), um gewisse Stellen nett, leicht und rein vorzutragen, nicht hinreichend, so muss man, nach Umständen der Sache, entweder die dritte, vierte oder fünfte Regel anwenden, nähmlich:

3) das *Auslassen* eines, wie bei *a)*, oder zweier Finger, wie bei *b)*.



So nöthig das Aus- oder Weglassen eines Fingers bei verschiedenen Stellen ist, so fehlerhaft wird dieses Hülfsmittel alsdann, wenn es bloss aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geschieht. Man sieht zuweilen Pianoforte-Spieler, welche z. B. den zweiten Finger fast nie gebrauchen, sondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen sollte. — Dass dadurch der Vortrag nicht gewinnen kann, ist leicht zu begreifen.

4) Das *Nachziehen* (oder Aneinanderziehen) ist dieses Hülfsmittel, sich in der Geschwindigkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen, und ist, zur rechten Zeit angewandt, bei sehr

den Tonleitern

der wichtigsten

en, denn dabei

elenkigkeit der F

Gewohnheiten

des Anschlages

werden. Öfter

nicht, hier

Warum muss

Tonleiter F

B in der

stets das

das Spie

en, in einer

Aus diesem

det gleich und

gen, so lass

zweiten

damit verbundenen zwei Ap

der Spielen der Tonleitern

Schüler gut erzeugt und an sicherung

kleine strenge Daumen

der Finger Heben der Hände

gen, und die Hand beim Untersetzen

Ebenen selber vorspielen, und alles

immer auf

Finger und kein anderer Finger

Hand, auf den vierten Finger

den dritten Fin mit dem vier

und die Mühe wird sich bald

der nothwendigsten

zu fahren

nahme man in einer Lection

und oft ersten Buch anfangen

einer der folgenden leichte

immer die erste gelernte

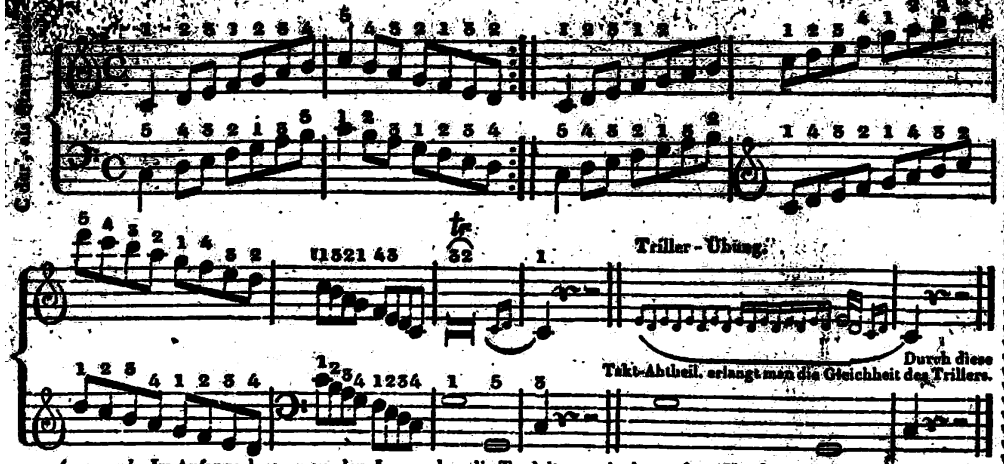
des ersten

[illegible] für beide Hände, mit beigefügten Fingersatz [illegible] Tonleiter [illegible] Fortgang der Töne, nach L. Schubart. (Lehrreich für [illegible] Tonsetzer.)

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.

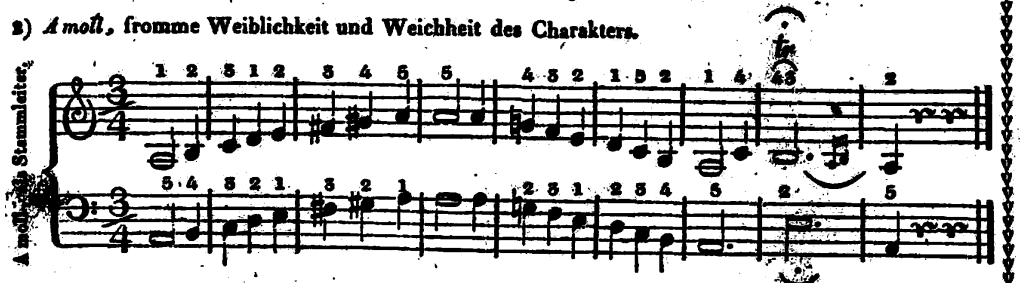
1) Unschuld und Einfalt drückt man mit gefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle [illegible] Kreuztönen.

[illegible] der ist ganz fein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.

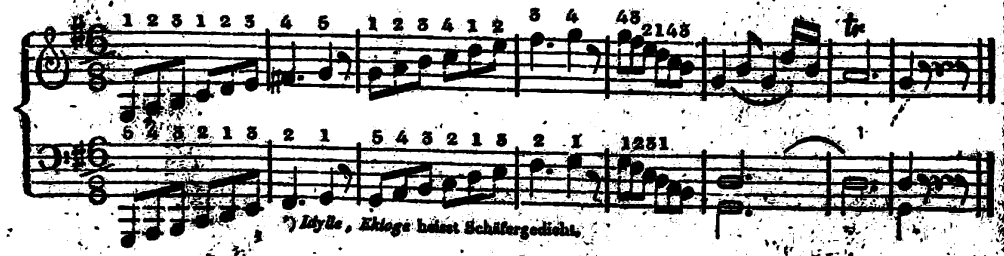


Anmerk. Im Anfange lasse man den Lernenden die Tonleitern mit der rechten Hand, und dann mit der linken so lange allein üben, bis er mit Tact und Applicatur so ziemlich fertig ist, und dann mit beiden zugleich. Die Triller-Übung muss im Anfange langsam, aber die Abwechslung der beiden Töne an Geschwindigkeit und Stärke gleich seyn; die Finger dürfen dabei weder ausgestreckt, noch zu hoch gehoben werden.

2) *A moll*, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.



3) *G dur*. Alles Ländliche - Idyllen - und Eklogenmässige *), jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe lässt in diesem Tone sich ausdrücken.

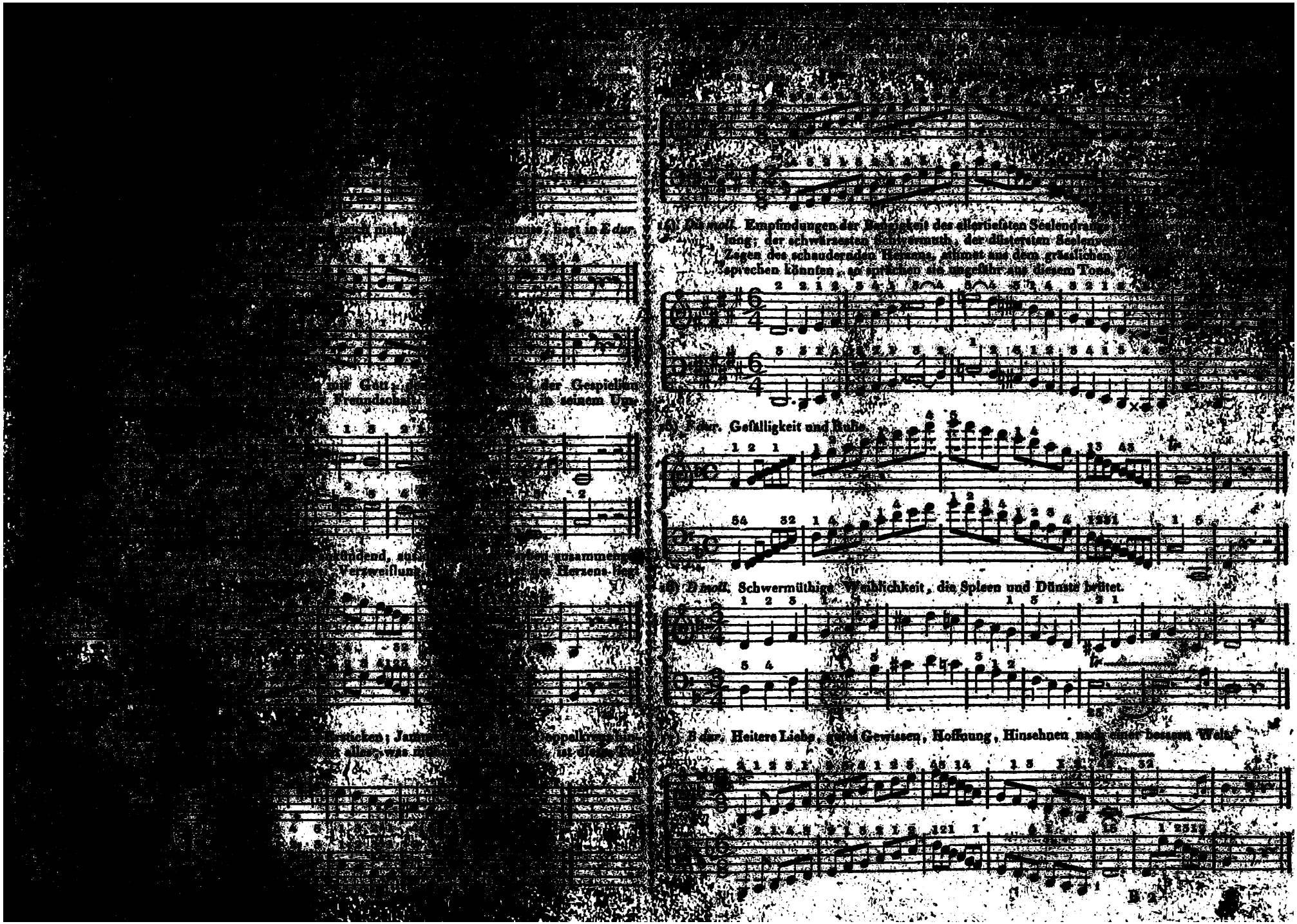


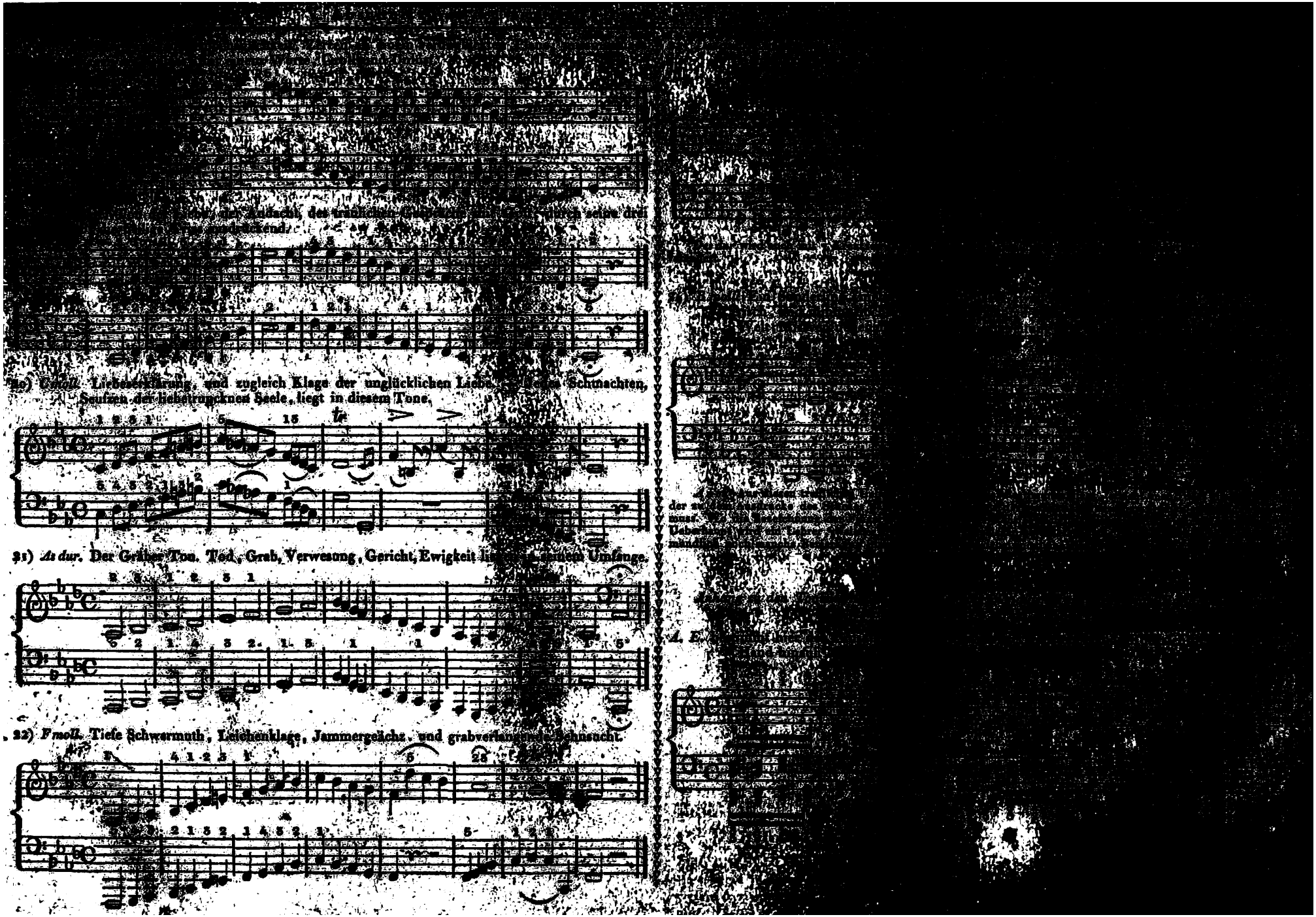
*) *Idylle*, *Ekloge* heisst Schäfergedicht.

5) *D* [illegible] der Ton des Triumf[illegible] [illegible] man die einzel[illegible] [illegible]den Chöre an[illegible]

6) *H moll* ist gleichsam der To[illegible] [illegible] bung in die göttliche [illegible] gendes Murren oder [illegible]

7) *A* [illegible] Dieser Ton enthält [illegible] Hoffnung d[illegible] Gottesvertrau[illegible]

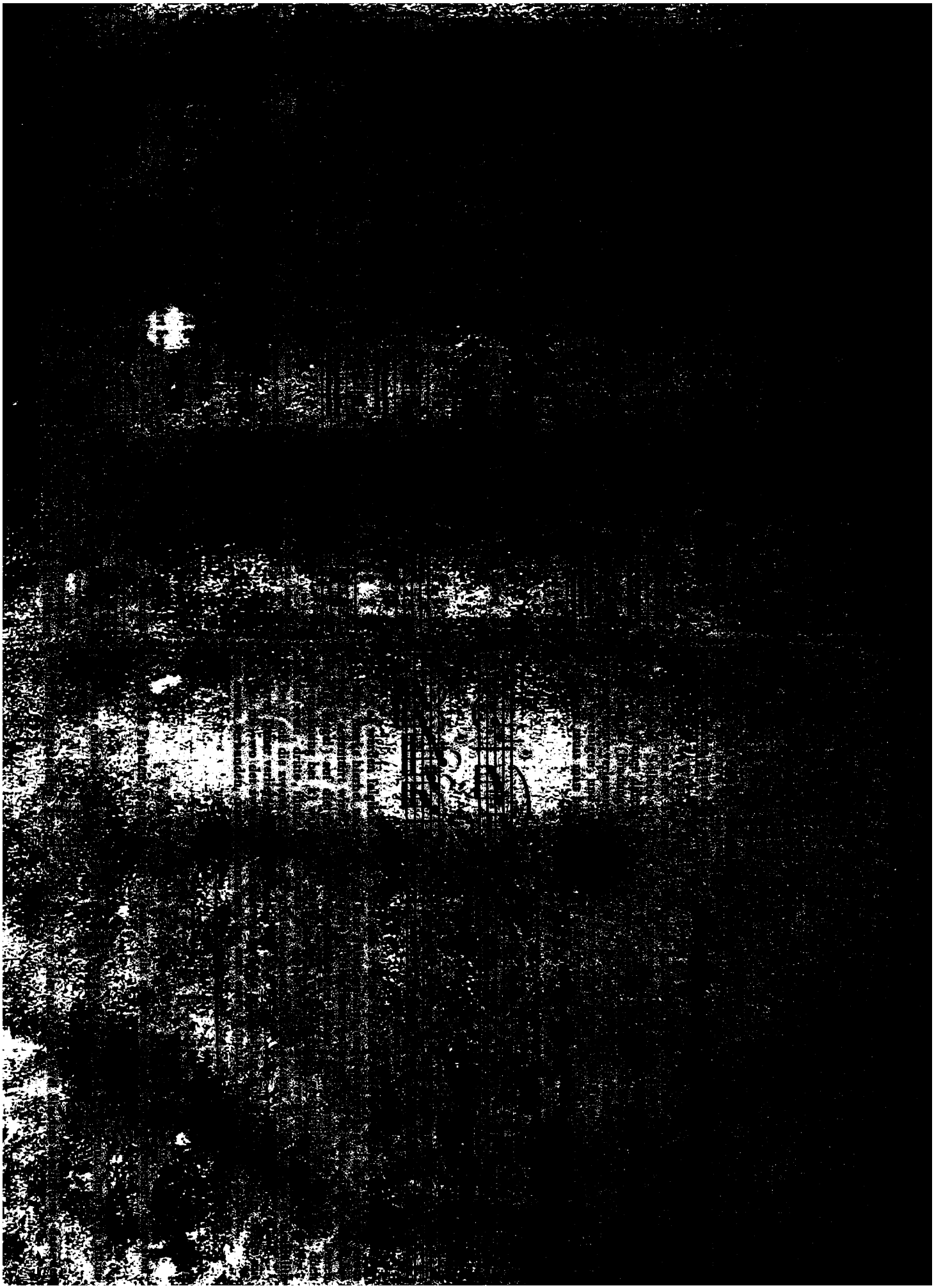

(4) Dis moll. Empfindungen der Unseligkeit des allertiefsten Seelendra
lung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelen
Zeugen des schaudernden Herzens, stimmt aus dem gräulichen
Sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.
(5) F dur. Gefälligkeit und Ruhe.
(6) D moll. Schwermüthige Weichlichkeit, die Spleen und Dünste brütet.
(7) B dur. Heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt.



30) *Gmoll.* Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe, [illegible] Schmachten, Seufzen der liebetrunckneu Seele, liegt in diesem Tone.

31) *As dur.* Der Gräber Ton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegt [illegible] seinem Umfange.

32) *Fmoll.* Tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.



[illegible] fort, bis das Schlusszeichen [illegible] wie bei Nro. 6 [illegible] führt sodann [illegible]

[illegible] nicht endigt, bei der Stelle fort, wo man vorher [illegible] und wieder bei dem [illegible] tens. Dieser Bogen mit einem Punkt wird auch als Ruh-Zeichen [illegible] gebraucht, und deutet an, dass man etwas über die bestimmte Dauer der [illegible] (welche General-Pause genannt wird) verweilen oder aufhalten soll. Diess ist vor- [illegible] und Cadenzen b) der Fall. Das Kunstwort Fermate (Corona Haltung) be- [illegible] anders, als ein Verweilen oder Aufhalten im Takte, [illegible] werden gewöhnlich von [illegible] und geschmackvollen Spieler Verzierungen angebracht, wie bei a.) Unter einer Ca- [illegible] versteht man diejenigen Zusätze, welche kurz vor einer Tonschlusse bei aufgehaltenem [illegible] in der Hauptstimme angebracht, und mit einem Triller [illegible] 8tens. Die Klam- [illegible] dass die Noten auf demjenigen Systeme, vor [illegible] zugleich gespielt [illegible] sollen? 9tens. Der Notenzeiger [illegible] bestimmt am Ende [illegible] im voraus, wie die [illegible] Note heisst. 10tens. Die Ziffer 8 oder 8va bedeutet, wenn sie über den Noten steht, dass [illegible] die Stellen nur eine Octave höher, und wenn sie unter den Noten steht, nur eine 8tav tiefer [illegible] soll, oft aber auch, dass die untern Noten sammt der Octav gespielt werden. In diesem Fal- [illegible] aber gewöhnlich die Verdopplung durch einige Noten im Anfange der Stelle angezeigt. 11tens) [illegible] steht beim Ausgang eines Theils 1. und 2. oder 1mal und 2mal, dieses heisst das Abweichungs- [illegible] zeichen, hier wird nun 2ten Male abgewichen, das heisst bei der Wiederholung bleibt die mit 1mal bezeichnete Stelle ganz weg, und wird statt dessen sogleich der, mit der Zahl 2mal bezeich- [illegible] nete Tact angefangen. 12tens. Abkürzungen oder Abbreviaturen werden theils aus Mangel an Rau- me, theils aus Faulheit des Notenschreibers oder Notenstechers, anstatt so auszuschreiben [illegible] so: [illegible] abbrevirt, oder in sechszehn Theile getheilt [illegible] auch ganze und halbe Noten werden so abbrevirt [illegible]. Auch Triolen und (Sectolen werden abbrevirt wie bei 13). 14tens. Diese zwei Striche [illegible] oder [illegible] bedeuten eine Figur zu wiederholen. Auch diese Abkürzungen bei a) deuten an, dass man so fortfahren soll, wie vorher, wird aber gewöhnlich mit dem Worte [illegible] bezeichnet. 15tens.

Das Zeichen bei Nro. 15 [illegible] od. [illegible] deutet an, dass man die Töne eines Accordes nicht zugleich, sondern geschwind nach einander anschlagen (brechen) und sie hernach aushalten soll. Diese Art der Ausführung heisst Appeggiatur. 16tens. Das Anschwellungszeichen [illegible] drückt das Anwachsen (cresc.) oder umgekehrt [illegible] das Abnehmen (decres.) aus, es wird bei ganzen Stellen wie bei 16) und auch über einzelne Noten wie bei 17) gebraucht; das Zu- und Abnehmen dauert so lange als das Zeichen bestimmt. Das Zeichen bei 18) [illegible] drückt ein allmähliches Zögern (ritard.) und umgekehrt [illegible] etwas eilend aus, das Zögern oder Eilen dauert so lange, als das Zeichen bestimmt.

[illegible] verdoppelter [illegible]

[illegible] Anschwellungszeichen.

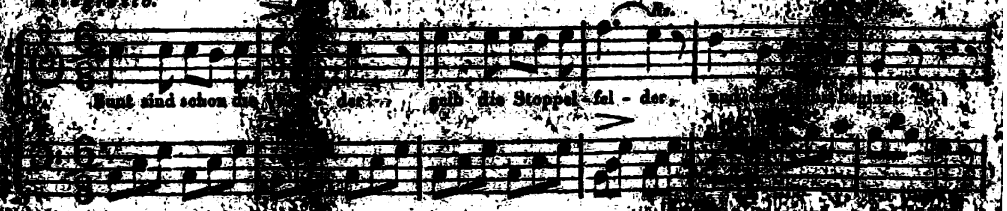
[illegible] Abnehmen.

[illegible] Beschaffenh[illegible]
[illegible] guten Ton [illegible]
[illegible] all[illegible]

[illegible] Ton muss d[illegible]
[illegible] Tonk[illegible]
[illegible] angen des Forte[illegible]
[illegible] schönen [illegible]
[illegible] äusserster Wichtig[illegible]
[illegible] durch einen [illegible]
[illegible] diesen Bücksicht [illegible]
[illegible] werden, zur Bil[illegible]

Uebungs-E[illegible] zur Erlernung der Ein- und Absch[illegible]

Allegretto.



Rhythmus hat in der Poesie [illegible] eben so verschieden, wie in der Musik [illegible] eben so wenig wie dort an die [illegible] Zeile gebunden. Rhythmus heißt [illegible] einander. Die Tact [illegible] der regelmäßige Zeitverhältniss [illegible] d. h. die Bestimmung des Wert und Dauer (oder Stärke) der [illegible] dieser letztern leichter wahrzunehmen [illegible] Sprache der Poesie, wenigstens bei uns, [illegible] Rhythmus — dieß unsere Kunstform durch [illegible] rhythmische Begränzung der Tonfolgen [illegible] (Abschnitte, Einschnitte) [illegible]

[illegible]

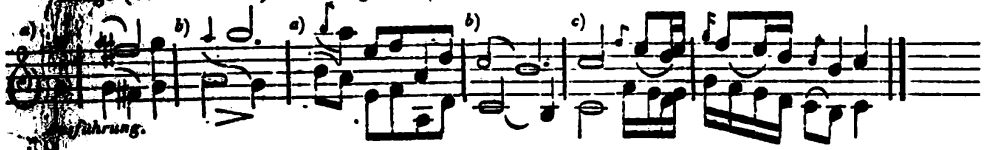
theil des Instruments lange Jahre gebraucht werden. Eine Ausnahme kann wohl bei manchen Stellen gemacht werden, z. B. bei elektrischen Schlägen, wie in dem bekannten Andante mit Paukenschlag von unserm J. Haidn etc., die Trommel muss immer mit dem Fortezug (2) verbunden werden, welcher aber nach dem Anschlage gleich aufgelöst wird. Auch muss die Anwendung der Mutationen, wenn sie mittelst der Füsse bewirkt wird, ohne Geräusch geschehen, die Spitze des Fusses muss den Zug sanft nieder drücken und eben so zurückfallen lassen.

Zehnter Abschnitt.

Von den Manieren.

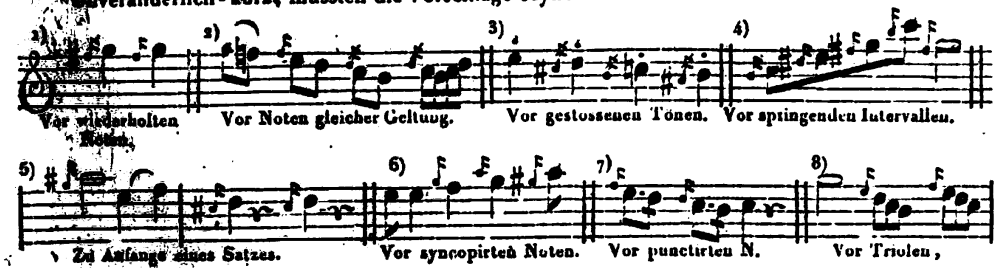
Manieren sind Verzierungen simpler Töne, und werden entweder durch kleine Noten, oder durch gewisse Zeichen angedeutet, und immer schleifend vorgetragen. Einzelne kleine Noten, welche zur Verzierung der Melodie, vor die grössern Noten gesetzt werden, heissen Vorschläge; sie erhalten ihre Geltung von der unmittelbar darauf folgenden Haupt-Note, und werden eingetheilt in kurze und in lange. Die langen Vorschlägen, Vorhalte (*) theilen sich mit der Note. Ist die Note zweitheilig, so bekommt der Vorschlag die Hälfte, ist die Note dreitheilig (punctirt), so bekommt der Vorschlag zwei Theile. Der kurze (Vorschlag) ist unveränderlich, vor langen und kurzen Noten gleich kurz; sie sollen so bezeichnet seyn ♪. Da aber theils aus Nachlässigkeit und theils aus Unwissenheit der Copisten die Bezeichnung nicht so genau genommen wird, so merke man sich folgende Regeln. Der Vorschlag muss immer kurz seyn: 1tens Wenn er vor einer mehrmals wiederholten Note stehet; 2tens Vor einer Note, nach welcher mehrere gleicher Geltung folgen; 3tens Vor kurz gestossenen Tönen; 4tens vorspringenden Intervallen; 5tens Zu Anfange eines Satzes oder eines einzelnen Gedankens etc. dessgleichen nach einer Pause; 6tens Vor Rückungen (syncopirten Noten); 7tens Vor punctirten Noten; 8tens Vor Triolen oder andern dreigliedrigen Figuren; 9tens Wann der frei eintretende Vorschlag einen Sprung zur Haupt-Note macht. Folgende Beispiele von Vorschlägen werden es deutlicher und anschaulicher lehren.

Lange (veränderliche) Vorschläge theilen sich mit der folgenden Note:

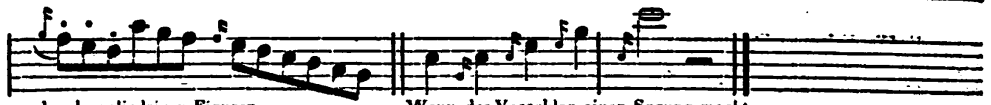


Jeder lange Vorschlag (Vorhalt) muss stärker angegeben werden, als der folgende Ton selbst. Dieser Vorschlag bei c) gehört unter die veränderlichen und zwar aus melodischen Gründen; denn kurz (wie ihn viele Spieler vortragen) macht er den Gesang hinkend. Ueberhaupt wäre es besser, um allen Irrthum hierin zu verhüten, die Komponisten bestimmten immer die Geltung der langen Vorschläge genau durch Noten.

Unveränderlich-kurz, müssten die Vorschläge seyn:



(*) Besser Vorhalte, denn sie sind nichts anders als Retardationen, welche das Verlangen nach der Auflösung in den eigentlichen simplen Ton rege machen, mithin *diesen* herausheben, wenn er gleich matter vorgetragen wird als seine Vorhalte).



oder dreygliedrigen Figuren. Wenn der Vorschlag einen Sprung macht.

Da diese unveränderlichen Vorschläge meisten Theils durchgehend sind, und nach *Sulzer's* Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen, so sollen sie lieber schmeichelnd als zu stark vorgetragen, und der Nachdruck auf den folgenden Ton gelegt werden.

2tens. Der *Doppel- Vorschlag* (Anschlag) besteht aus zwei Vorschlägen, wovon der erste nach Umständen eine oder mehrere Stufen tiefer, der zweite aber um eine Secunde höher steht als die darauf folgende Hauptnote. Er wird kurz vorgetragen bei *a)*; bei *b)* wird der erste Ton verlängert. 3tens. Der *Schleifer* besteht aus zwei stufenweise *c)* und sprungweise *d)* auf einander folgenden Vorschlägen, und wird auch punctirt gebraucht, wie bei *e)*; die Ausführung ist wie bei dem Doppelschlage. 4tens. Der *Schneller* besteht auch aus zwei kleinen Noten, und unterscheidet sich vom Doppelvorschlage dadurch, dass der erste Ton nicht tiefer als die Hauptnote, sondern jedes Mal auf der nähmlichen Stufe steht, wie bei *f)*. Diese Manier dient, um gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen und muss immer sehr geschwind (gleichsam geschnellt) ausgeführt werden. 5tens. Der *Triller*, welcher eine gleich geschwinde und gleich starke Abwechslung zweier Töne ist, wird durch das Zeichen tr angedeutet. Der Triller ist zur galanten Spielart die unentbehrlichste Verzierung; er ist, wie schon gesagt wurde, auch die schwerste Manier, und erfordert daher ungemein viel Übung, bis man ihn zur gehörigen Gleichheit, Rundung, Schärfe und Lebhaftigkeit heraus bringt. Gemeiniglich unterscheidet man vier Hauptarten von Trillern, nähmlich 1) den gemeinen Triller, wie bei *g)*; 2) den Triller von unten, wie bei *h)*; 3) den Triller von oben, bei *i)*; und 4) den Pralltriller, bei *k)*. Der Doppeltriller bei *l)*, oder der dreifache, bei *m)* ist nichts anders, als ein gemeiner Triller. Von den übrigen Manieren unterscheidet sich der Triller vorzüglich dadurch, dass er so lange fortgesetzt wird, bis die Geltung der Hauptnote völlig vorüber ist. Der gemeine Triller bekommt gewöhnlich einen Nachschlag, welcher nach Umständen der Sache auf verschiedene Art geschieht, wie bei *g)*. In den tiefen Octaven muss der Triller verhältnissmässig langsamer als in den höheren geschlagen werden. Wenn der Triller auf verschiedenen springenden Tönen, oder wie es oft geschieht, durch die ganze diatonische oder chromatische Tonleiter nach einander folgt, so heisst das eine Trillerkette. 6tens. Der *Mordent (Beisser)* (*) ist auf zweierlei Art, nähmlich kurz ⁓, wie bei *n)*, und lang ⁓, wie bei *O)* gebräuchlich.

Fröhlich hat in seiner vortrefflichen und vollständigen Musikschule nur einerlei Mordent, und zu diesem das zweideutige Zeichen des Doppelschlages, mit einem Stiel durch gezogen ⁓, gewählt; andere scheinen ihn gar nicht gekannt zu haben, noch andere verstehen ganz andere Manieren darunter.

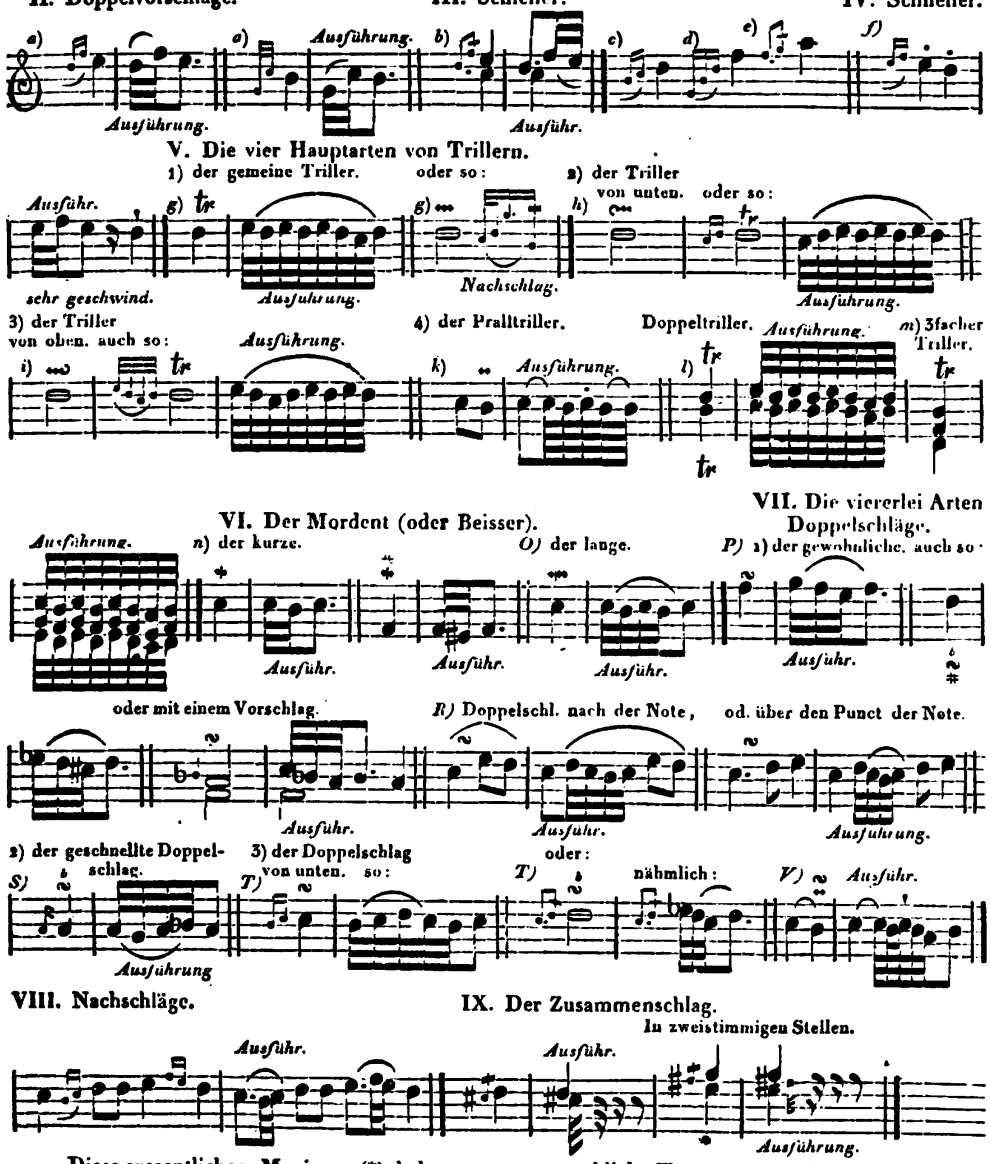
Dass beide Mordenten mit dem vorgeschriebenen Tone selbst anfangen und die Secunde abwärts zum Hülfstone haben, sieht man aus der beigefügten Ausführung. Diese Manier soll mit lebhaften Affecte angewendet werden. 7tens. Der *Doppelschlag* besteht aus drei Noten; diese schöne Manier macht den Gesang ungemein reitzend und belebt, und kann daher sowohl in Tonstücken von zärtlichem als munterem Charakter über gestossene und geschliffene Noten angebracht werden. Man gebraucht ihn auf viererlei Arten. 1) Der *gewöhnliche* Doppelschlag ∾ bei *P)*. Steht das Zeichen des Doppelschlages nicht über der Note, sondern etwas rechts *k)*, oder über dem Puncte nach einer Note *R)*, so wird der Doppelschlag erst kurz vor dem Eintritte des darauf folgenden Tones oder Punctes angebracht. Die zweite Art heisst der *geschnellte* Doppelschlag ∾, weil dem eigentlichen Doppelschlage noch ein Hülfston auf der Stufe der Hauptnote beygesetzt ist, wie bei *S)*. Die dritte Art heisst der Doppelschlag *von unten* ∾, weil er auch ausser seinen drey Tönen noch einen Zusatz von zwei Vorschlägen bekommt, wie bei *T)*. Die vierte Art wird der *prallende* Doppelschlag genannt, ∾, und ist eigentlich nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage *V)*.

8tens *Nachschläge* werden durch zwei kleine Noten bestimmt, diess ist die einzige Manier, welche ihre Zeit (Dauer) von der vorhergehenden Note (nicht wie die andern von der folgenden) erhält.

9tens Der *Zusammenschlag*, eine etwas harte veralterte Manier, beide Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen, allein, von der tiefern hebt man den Finger so gleich wieder ab, und hebt nur den höhern Ton aus.

(*) Heinrichen schreibt in seiner Anweisung Seite 530, diese Manier würde desswegen *Beisser* genannt, weil sie so, wie der Biss eines kleinen Thierchens, welches kaum anbeisset, und sogleich wieder ohne Verwundung fahren lässt.

Uebersicht aller noch üblichen Manieren nebst ihren Ausführungen.



Diese wesentlichen Manieren (*) haben unsere unsterbliche Tonsetzer Bach, Haydn, Mozart, u. a. m. angenommen, und sie verdienen auch hinsichtlich der richtigen Ausführung besondere Aufmerksamkeit, Kunst- und Geschmack sind hier innig verbunden; sie tragen durch zweckmässige Anwendung zur Verschönerung der Melodie bei; sie beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängender; sie halten die Aufmersamkeit, sie geben den Tönen, bei welchen sie angebracht werden, einen grössern Nachdruck, so dass dadurch ein Tonstück ansprechender wird; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen ausser der nöthigen Mannigfaltigkeit gleichsam *Licht* und *Schatten* ins Ganze. So viel diese wesentlichen Manieren den guten Geschmack befördern; eben so können sie durch willkürlichen Gebrauch zur Unzeit die abgezielte Wirkung schwächen, und geschmacklos machen. Man sei demnach ja nicht verschwenderisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken, die den Charakter von Trauer, Schmerz, Schwermuth, Unschuld, Ernst, Naivität u. dgl. an sich tragen, in Tonstücken solcher Art würden viele Triller, Mordenten, Schneller u. dgl. nicht die beste Wirkung thun; da hingegen ein punctirter Doppelvorschlag, Schleifer, Vorschlag, und ein etwas langsamer Doppelschlag hierbei eine weit zweckmässigere Wirkung hervorbringt. Ausser diesen wesentlichen Manieren gibt es noch grössere Verzierungen, welche von dem Spieler erfunden, oder doch nur selten vorgeschrieben werden, sie bestehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl.; sie werden willkürliche Verzierungen genannt, und beruhen besonders auf ein richtiges Gefühl und sollten billig nur von einem wirklichen Meister der Kunst eingemischt werden. Bei diesen willkürlichen Verzierungen wird oft dem *Mode-Geschmack* zu viel gehuldigt, wobei vielleicht gewisse Sänger und Sängerinnen Schuld haben, denn der enthusiastische Beifall (der Mode Kenner,) welcher so manchen Sänger und Sängerinn zu Theil wird, die z. B. aus einer Note 10, 20, und mehrere laufen lassen, und oft dergleichen Racketen oder Luftfeuerwerks-Stücke springen lassen, verleitet wohl manchen zu argen Missgriffen im Vortrage (*). Der Mode-Geschmack und der Kunst-Geschmack sind zwar leider in der Praxis (wie in der Politik und Moral) verschiedene Dinge, aber jener soll diesem schlechterdings und überall, selbst in Kleinigkeiten, untergeordnet seyn, sonst steht es mit dem Geschmacke einer Nation überhaupt misslich.

Was also dem schönen Kunstgeschmacke entgegen ist, suche man ja nicht nachzuahmen. Überhaupt suchen jetzt die grossen Compositeurs ihre Piano-Forte-Werke so sorgfältig auszuschmücken, dass dem Darsteller in Hinsicht der willkürlichen Manieren und Zusätze wenig übrig bleibt. Sollte es bei vorkommenden Fermaten und Cadenzen der Ausschmückung des Spielers überlassen seyn, so müssen die Verzierungen jedes Mahl dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn, und sich, genau genommen, nur auf die vorgeschriebene Harmonie gründen.

Fermaten bezeichnen (wie schon im 7ten Abschnitte gesagt wurde) ein Aufhalten im Tacte, sie werden entweder ohne willkürliche Zusätze (simpel) vorgetragen, oder man verziert sie, nach vorbesagten Eigenschaften.

Unter Cadenzen versteht man 1) die kleinen Vorspiele (Preludium), welche vor einem Tonstück (um die Tonart anzukünden) vom Spieler gemacht werden. 2) Versteht man unter Cadenz, im engern Sinne des Wortes, die willkürlichen Verzierungen, welche vor einem völligen Tonschlusse, besonders in Concerten in der Hauptstimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlussnote gewöhnlich mit einem Triller geendigt werden. Diese Verzierungen müssen dem Hauptcharakter des Tonstückes auf das Genaueste angemessen seyn. „Viele übrigens recht gute Spieler haben das schädliche Vorurtheil, man müsse in Cadenzen hauptsächlich grosse Fertigkeit zu zeigen suchen. Daher mischen sie oft z. B. in Cadenzen zu einem Adagio von zärtlich traurigem Charakter die buntesten und schwersten Passagen ein, da doch in diesem Falle bloss wenige gut vorgetragene, simple Töne die abgezielte Wirkung thun. Man hüte sich also, eine lebhafte Cadenz in einem rührenden etc. Adagio anzubringen, oder nach einem Allegro mit muntern Passagen eine matte Cadenz zu machen." Als einen Vortheil, wie verschiedene Charaktere, im Ganzen genommen, am besten ausgedrückt werden können, merke man, dass die Traurigkeit in tiefen, fast immer nur stufenweise folgenden, langen Tönen mit untermischten Dissonanzen fortschreitet. Die Freude etc. hingegen wird durch hohe, consonirende, oft weit von einander entfernte Töne (Sprünge), durch geschwinde Passagen u. dgl. ausgedrückt. Die Cadenzen dürfen, besonders in Tonstücken von traurigem Charakter, nicht zu lang seyn. Sie sollen, wenn der Zuhörer aufmerksam erhalten werden soll: Mannigfaltigkeit, Unerwartetes und Ueberraschendes, Neuheit und Witz, an sich tragen. Türk vergleicht die Cadenz mit einem Traume. — Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewusstseyn. — So auch bei der Cadenz.

(*) Wesentlich heisst: was von einem Dinge nicht getrennt werden kann, ohne dessen ganze Natur zu verändern.

(*) So mancher bloss mechanisch fertige Pianoforte-Spieler, der übrigens gar keine Kenntnisse, ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft besitzt, lässt seinen Fingern freien Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geschmack und richtigem Gefühle durch seine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zusätze äusserst lästig. Bei dieser Mode wird nebst andern Uebeln noch auf Tact — auf die Seele der Musik — gesündigt. Mancher glaubt, bei willkürlichen Zusätzen dürfe man es in Ansehung des Tactes so genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Grösse eines Virtuosen, wenn er sich beim Verändern etc. nicht an den Tact bindet. „Die Componisten, deren Arbeiten unter die Finger solcher Spieler gerathen, sind in der That zu bedauern." Wirklich grosse Meister im Gesang und Instrumenten halten auch bei den weitläufigsten Zusätzen pünctlich Tact. Wo das tactlose Spielen von Wirkung ist, wird es ohnehin von bedächtigen Componisten durch ritardando, rallent. accellerando etc. und durch Fermaten sattsam angezeigt.

Tabelle

der gewöhnlichsten Kunstwörter,

welche die Bewegung und den Charakter eines Tonstücks, das starke und schwache Spielen einzelner Stellen bestimmen,

in alphabetischer Ordnung.

A.

A battuta, nach dem Tacte, eigentlich nach dem Schlage.
A capriccio, nach Belieben, eine musikalische Grille.
Accelerando, beschleunigend.
Adagio, langsam; hier und in allen gefälligen, zärtlichen, traurigen Charakteren muß der Vortrag schwer seyn, die Töne müssen mit Nachdruck angegeben und völlig ausgehalten werden.
Adagissimo, sehr langsam.
Adirato, zornig.
Ad libitum, nach Belieben.
Affettuoso, con affetto, rührend, mit Empfindung.
Allézione, (con) mit, oder ohne Traurigkeit.
Agitato, con agitazione, bewegt, ungestüm, unruhig.
Alla breve, (alla capella), geschwinde Tactart von zwei Theilen.
Allargando, verzögernd.
Allegro, hurtig, munter, lebhafte Bewegung; alle diese muntern Charaktere verlangen einen leichten Vortrag.
Das heisst: die Töne werden hier nicht so kräftig, nicht so gehalten als in einem Adagio grave, Maestoso, Patetico, Pomposo u. dgl. m. vorgetragen.
Allegretto, weniger munter, weniger geschwind als Allegro.
Allegrezza, (con) mit Munterkeit.
Alla breve, oder alla capella, bezeichnet eine geschwinde Bewegung, jede Note noch einmahl so geschwind als:
All'unisono, im Einklange.
All'ottava alta, in der Octave höher.
Alternativo, oder alternamente, wechselweise.
Al rigore di tempo, nach Strenge des Tactes.
Amabile, amarevole, lieblich, angenehm.
Amarezza, (con) mit Betrübniß.
Amoroso, zärtlich, liebreich.
Andante, in einer ruhigen Bewegung, gleichsam gehend.
Andantino, weniger gehend, etwas langsamer als Andante.
Animato, beseelt, beherzt, belebt.
Animoso, muthig, frisch.
Anticipatio, (Vorausnahme), (anticipiren).
Appassionato, leidenschaftlich.
Appoggiato, unterstützt, gestützt.
Ardito, kühn, beherzt, frisch.
Arioso, gesangartig.
Arpeggio, (Arpeggiatur), Brechung, Zergliederung.
Arsis, schlechte Tacttheile, Auftact.
Assai, genug, allegro assai, sehr munter.
Attacca subito, geschwinde einholen, (weiter).

B.

Balancement, (ital. tremolo) die Bebung.
Battimento, Zusammenschlag (eine ital. Manier).
Brillante, schimmernd, d. h. lebhaft.
Brioso, con Brio, feurig, rauschend.
Bis, zweimal.
Burlesco, possirlich, scherzhaft.

C.

Canon, die Richtschnur, Regel.
Cantabile, singend, singbar.
Calando, (cal.), verringernd (schwächer).
Capriccio, a capriccio, nach Gefallen, (eine Grille).
Cavatine, ein niedliches Gesangstückchen.
Canzonetta, ein Liedchen.
Come sopra, wie vorher.
Commodo, gemächlich, bequem.
Compiacevole, gefällig, angenehm.
Colla parte, sich mit dem Vortrag richtend (etwas schleppender).
Coda, Anhang, Zugabe.
Concerto, ein Stück mit einer concertirenden Stimme rc.
Con, mit, con grazia, mit Anmuth.
Consonanz, Wohlklang.
Contrapunct, contrapunctiren, heißt 2, 3, oder mehr stimmig setzen. Der doppelte Contrapunct muß so gesetzt seyn, daß man 2 Stimmen ohne Fehler in der Harmonie verwechseln, umkehren kann; Jfach ist er, wenn alle 3 Stimmen umgekehrt werden können.
Crescendo, (cresc.) wachsend, zunehmend, stärker werdend.
Colla destra, mit der rechten Hand.
Colla sinistra, mit der linken Hand.

D.

Da capo, vom Anfange.
Dal segno al ☩, vom Zeichen bis zum Schlußzeichen.
Decrescendo, (decresc.) abnehmend, schwächer werdend.
Dolce, dolcemente, con dolcezza, süß, lieblich, angenehm.
Doloroso, con dolore, schmerzhaft, wehmüthig.
Divertimento, divertissement, Belustigungsstück aus mehreren Sätzen bestehend.
Diminuendo, (dim.) vermindernd.
Diluendo, verlöschend.
Discreto, con discrezione, mit Einsicht, oder Beurtheilung.
Due volte, zweimal.
Duett, ein Stück von 2 concertirenden Stimmen.

E.

Energia, (con) mit Nachdruck.
Espressione, (con) ausdrucksvoll, con espressione, mit Ausdruck.
Eroico, heroisch.

F.

Fantasie, freies, ungebundenes Spiel (oder Stück).
Fastoso, stolz.
Fermate, Ruhezeichen, eine Haltung.
Finale, der letzte Satz einer Oper rc.
Fine, il fine, (das Ende) zeigt den Schluß eines Tonstückes an.
Flebile, flehend, bittend.
Forte, (for., f.), stark.
Fortissimo, (ffmo., ff.), sehr stark.
Fuga, ist ein Tonstück, worin eine Stimme der andern das Thema nachahmt.
Fuocoso, fucoso, con fuoco, feurig.
Furioso, wüthend, tobend.
Fusca, (Unca) eine Achtelnote.
Fucella, oder (quatter unca), 4 geschwänzte Noten.
Fresco, frisch.

G.

Giocoso, scherzhaft.
Glissicato, sanft, geschleift.
Grave, con gravità, ernsthaft mit Würde.
Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, mit Anmuth.
Gustoso, con gusto, mit Geschmack.

H.

Harmonie, wohlklingende Accorde. Auch gebraucht man das Wort Harmonie für Stücke, welche aus lauter Blasinstrumenten bestehen.

I.

Imbroglio, Verwirrung.
Innocente, innocentemente, unschuldig.
Intrade, Einleitung.

L.

Lagrimoso, klagend, wehmüthig.
Lamentabile, lamentoso, kläglich, klagend.
Languente, languido, seufzend, schmachtend.
Largo, weit, geräumig, gedehnt, folglich etwas langsamer als Adagio.
Legato, oder ligato, gebunden, geschleift, ausgehalten.
Leggiere, leggiermente, leicht vorgetragen.
Lento, langsam.
L'istesso tempo, in eben dem Tempo oder Zeitmaße.
Loco, zu Hause.
Longa, die lange, 1 Note, die 4 Tacte gilt.
Lugubre, traurig, düster.
Lusingando, schmeichelnd.

M.

Maestoso, erhaben, majestätisch.
Maggiore, (majore), (dur), eine Tonart, welche die große Terz hat, tempo maggiore zeigt auch ein geschwindes Tempo an.
Marcato, mit besonderem Nachdruck, so wie sf.
Marcia, Marsch, ein muthiges, kühnes, ermunterndes rc. militärisches Musik-Stück, worin in jedem Tact zwei Schritte eingetheilt werden, ausgenommen in einem Trauermarsch, denn hier wird auf jeden Schritt ein Viertel gerechnet
Medesimo tempo, in eben dem Tempo.
Meno, weniger, meno forte, weniger stark.
Mensur, Zeitmaß.
Mesto, traurig, betrübt.
Metrometer, Metronome, ist eine Maschine zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes.
Minuetto, (Minuett, Menuett) ein Tonstück im 3viertel Tacte wird als Tanz gebraucht, mäßig, geschwind, und gefällig, gespielt als Galanterie-
Minuett, Allegro, in Simfonien, Quartetten, aber oft sehr geschwinde gespielt.
Mezza voce, (a mezza voce), mit halber Stimme.
Mezza forte, halb stark.
Minaccioso, minacevole, drohend.
Minima, (die kürzeste) eine halbe Tactnote.
Minore, die kleinere (nämlich Tact) zeigt eine moll Tonart an.
Moderato, mäßig.
Modus, Tonart.
Molto, viel, (sehr) Adaggio molto, sehr langsam.
Monocchord, (Einsaiter) ein Instrument mit einer Saite.
Monotonie, Eintönigkeit.
Morendo, (mor.) sterbend.
Moto, Bewegung, con moto, mit Bewegung.
Mosso, Beherzt.
Moment, Zeitmaß.
Musette, ein Tonstück, welches eine etwas langsame Bewegung hat. Weil der Charakter naiv, sanft und gefällig ist, so muß der Vortrag sehr schmeichelnd und geschleift seyn.

N.

Non tanto, nicht so (zu) sehr.
Non troppo, nicht zu viel.
Novemole, eine Figur von 9 Noten.

O.

Obligato, nothwendig, hervorstechend.
Octava, eine Reihe von 8 Tönen.
Ouverture, Einleitung, Eröffnung eines Concerts, Oper oder Ballets, welche dem Charakter des Ganzen entspricht.

P.

Passacaglio, (Passacaille), ein Tonstück in 3/4 Tacte, dessen Charakter zärtlich und etwas ernsthaft ist.
Passepied, ein französisches Tanzstück in 3 oder 6/8 Tacte, welches mit dem Menuett vieles gemein hat; der Vortrag muß leicht seyn.
Partie, (Suiten) bestehen aus einer Folge mehrerer Stücke.
Passagio, (Passage) eine Reihe von Tönen, die aus verschiedenen Figuren bestehen rc.
Pastorello, (Pastorale) hirtenmäßig; steht gewöhnlich 6/8 Tact. Hat einen angenehmen ländlichen Charakter.
Patetico, feierlich, nachdrücklich, mit einer gewissen Größe u. dgl.
Perdendo, (perd.) sich verlierend.
Pesante, schwerfällig.
Piacevole, gefällig.
Piano, (p.) schwach, leise.
Pianissimo, (pp.) sehr schwach.
Pietoso, mitleidig, theilnehmend.
Più, mehr, più allegro, mehr hurtig.
Poco, wenig, poco adagio, wenig langsam.
Polacca, (Polonaise), ein pohlnischer Nationaltanz in 3/4 Tact, von feierlich gravitätischem Charakter.
Pomposo, prächtig, feierlich, mit vollem Tone.
Poi, (e) und hierauf, Poi segue, hierauf folgt.
Porte de voix, (franz.) Vorschläge.
Preludium, Vorspiel; hat mit der Fantasie vieles gemein.
Presto, geschwind, Prestissimo sehr geschwind.

Q.

Quasi, fast, beinahe, z. B. Andante, quasi Allegretto, gehend, fast ein wenig geschwind.
Quattro, Quartett, ein Tonstük, welches aus 4 Hauptstimmen besteht.
Quintole, eine Figur von 5 Noten.
Quintett, (Quintour), ein Stuck mit 5 Hauptstimmen.

R.

Rallentando, (tard., ritard.), anhaltend, etwas langsamer.

Recitativo, sprechende Musik ohne Tact.
Rigaudon, ein kleines Tonstück in *C.* Tact, dessen Charakter fröhlich, und der Vortrag leicht seyn muß.
Rinforzando, (rinf.) verstärkend.
Risoluto, entschlossen, beherzt.
Risvegliato, munter, lebhaft, aufgeweckt.
Ripieno, voll, ausgefüllt.
Ritenendo, verzögernd.
Ritornello, Vorspiel, (Perioden) (franz. Ritournelle.)
Riverso, (Roverscio, oder al roverscio) schreibet man bei Stucken, welche das Eigenthümliche haben, daß man sie verkehrt; d. h. vor- und rückwarts spielen kann.
Romance, ist ein Tonstück, welches eine einfache, gefällige sanfte, naive Melodie hat, bei welcher sich der Spieler aller willkürlichen Manieren und Zusätze enthalten muß.
Rondò, (*Rondeau*) Zirkelstück, worinn ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, muntern, tandelnden rc. Charakter zum Grunde liegt, in welchem das Thema oft wiederholt wird.
Roulade, eine Reihe von geschwinden Tönen.

S.

Sarabande, etwas langsamer, ein spanischer Tanz in 3/4 oder 3/4 Tact; hat einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter.
Scala, Tonleiter (französisch échelle).
Scemando, (scem) abnehmend.
Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tändelnd.
Sciolto, frei, ungebunden, mehr gestoßen als geschleift.
Segue, siegue, es folgt, z. B. segue la 2da parte, es folgt der 2te Theil.
Semitonium modi, Leitton, oder die große Septime.
Sempre, allezeit, sempre piano, beständig schwach.
Senza ornamenti, ohne Verzierungen.
Senza tempo, (S. t.) ohne Tact.
Se piace, wenn es beliebt.
Septimolen, Figuren von 7 Noten.
Serenada, Nachtmusik, enthaltet mehrere Stüke, welche einen einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter haben sollen.
Serioso, ernsthaft, nachdrücklich.
Sextolen, eine Figur von 6 Noten.
Sforzando, (sf., fz.) stark, mit Gewalt vorgetragen, bezieht sich nur auf die Note, wobei es steht.
Si tace, man schweige (pauste).
Si replica, man wiederhole.
Si volti, (s. v.) man wende geschwind um.
Siciliano, nach Art eines sicilianischen Schäfertanzes, hat 6/8 Tact; wird schmeichelnd, in gemäßigter Bewegung vorgetragen.
Sinfonia, ist ein aus drei oder vier Sätzen bestehendes, großes, feierliches, prächtiges Instrumentalstück.
Sinistra, (sin) die linke Hand.
Sin il, (sino al forte) bis zur Stärke.
Smorzando, (smorz.), sterbend, nach und nach schwächer.
Smanioso, wüthend (Wild und greller Vortrag).
Soave, soavemente, lieblich.
Solfeggio, solmisiren, nach den bekannten Sylben, do, re, mi, fa, sol, la, si, (be). Unter Solfeggieren versteht man auf dem Pianoforte, sich im Spielen schwerer Stellen, u. dgl. üben.
Solo, allein, solo sind alle Stellen, welche von einer Hauptstimme allein ausgeführt werden, wobei die übrigen Instrumente nur zur Begleitung mitspielen.
Sonate, ein aus 3 bis 4 Sätzen bestehendes Stück.
Sostenuto, getragen, d. i. mit ausgehaltenen Tönen.
Sotto voce, mit leiser Stimme, folglich schwach.
Spiccato, deutlich, nett von einander abgesondert.
Spiritoso (con spirito), (mit Feuer) feurig, hitzig.
Staccato, kurz, abgestoßen.
Stretto, eng, das Gegentheil von Largo.
Stringendo il tempo, das Tempo fest anziehend, und nach nach geschwinder bis zum Tempo.

T.

Tanto, so sehr, non tanto, nicht so sehr.
Tardando, anhaltend, zaudernd.
Tempestoso, stürmisch, heftig.
Tempo, Zeit, a tempo, im Tacte.
Tempo imo, im ersten Zeitmaße.
Tempo rubato, gestohlenes Zeitmaß. Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken derselben.
Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich.
Tenuto, gehalten, ausgehalten.
Terzdecimole, eine Figur von 13 Noten.
Terzett, welches aus 3 concertirenden Stimmen besteht.
Thema, Hauptsatz.
Toccade, eine Art Fantasie.
Tranquillamente, ruhig, gelassen.
Tremblement, (Trillo) Triller.
Tremolo, die Bebung.
Troppo, sehr, non troppo, nicht zu sehr.
Tutti, allezusammen.

U.

Un poco, ein wenig.

V.

Variazione, (Variation) Veränderungen.
Vaudeville, (ein französisches Volksgassenlied).
Valvie, schnell, Volcissimo, sehr schnell.
Verte, umwenden.
Vigoroso, vigorosamente, stark, nachdrücklich, kräftig.
Villanilla, ein Bauernlied.
Vivace, vivo, vivezza, lebhaft.
Vivacissimo, äußerst lebhaft.
Vivacità, (con) mit Lebhaftigkeit.
Volti subito, geschwind, mit Lebhaftigkeit umgekehrt.

Z.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

Methode, das Pianoforte rein zu stimmen.

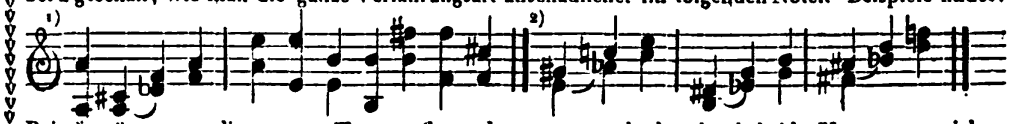
Der theoretische Musiker weiss, dass ausser einem äusserst gebildeten und feinen Ohre, eine genaue, viel Studium erfodernde Bekanntschaft mit unserm Tonsysteme und der Temperatur dazugehört, ein Clavier oder Fortepiano wirklich rein zu stimmen, so dass alle Tonarten einander gleich sind. Ich habe schon manchen gebildeten und delicaten Pianofortespieler darüber klagen hören, dass er Niemand finden könne, der ihm sein Instrument zu Dank zu stimmen wüsste. In mancher bedeutenden Stadt sind unter den Fünfzigen und Hunderten, die Instrumente für Lohn stimmen, vielleicht nur wenige, welche diess Geschäft nach richtigen Grundsätzen, und folglich so wie es seyn muss, zu verrichten im Stande sind. Viele besitzen nicht einmal die nöthige mechanische Geschicklichkeit dazu. Man hat oft einen Stimmhammer, der den Wirbel nur an der Spitze fasst, statt dass er ganz tief greifen sollte, und schwankt beim Drehen, welches mit fester Hand geschehen muss, hin und her. Dadurch werden nach und nach die Wirbellöcher so ausgedreht, dass die Wirbel nicht mehr fest genug stehen, und das Instrument gar keine Stimmung mehr halten kann.

Da dessen ungeachtet oft Fälle eintreten, in welchen man für den Augenblick nicht einmal einen schlechten Stimmer für Lohn haben kann; so gehört es zu den wichtigsten Erfodernissen, selbst stimmen zu lernen. Die leichteste und doch auch sicherste Methode, ein Clavierinstrument gleich schwebend zu temperiren, ist folgende — ein feines und auch musikalisch gebildetes Ohr vorausgesetzt:

1) Man stimme zuerst das eingestrichene $\overline{a}$ (*) nach einer Wiener Stimmgabel, mit seiner untern Octaven dem kleinen *a*; dann zum kleinen *a* die grosse *Terz* $\overline{cis}$, zu diesem *cis*, welches als *des* angenommen wird, die grosse *Terz f.* Sind die grossen Terzen völlig rein — und ob sie es sind, bemerkt man leicht, denn das *f*, muss zwischen *des*, oder *cis* und *a* so gestimmt seyn, dass die grosse Terz *des* —(*cis*)— *f* völlig eben so rein ist als die grosse Terz *f*. $\overline{a}$ —. Bei den grossen *Terzen* hat man zu beobachten, dass man jede etwas über sich schweben lässt d. i. man stimmt sie um ein weniges höher, als sie nach ihren natürlichen Verhältnissen 5 : 4 stehen sollten, dann stimme man zu *a* die *Quinte e*, zum *c* die *Quinte h* etc. Die *Quinten* müssen etwas unter sich schweben.

Ist man bis zu diesem $\overline{cis}$, als *Quinte* vom *fis* gekommen: so untersuche man erst, ob man nicht gefehlt habe — nicht zu hoch oder zu tief geworden sey. Man schlage nämlich das zuerst gestimmte $\overline{cis}$ zu diesem zulezt gestimmten $\overline{\overline{cis}}$ an, wo es sich denn gleich zeigen muss, ob und wie man gefehlt habe. Hat man gefehlt, so ist es nöthig, bis zum *e* zurück zu gehen, und die Quinten so lange zu verbessern, bis das $\overline{\overline{cis}}$ zum $\overline{cis}$ ganz rein stimmt.

2) Nun fange man abermals an von *e*, *h*, und *fis* die grossen Terzen zu stimmen, wie es vorher bei *a* geschah, wie man die ganze Verfahrungsart anschaulicher im folgenden Noten-Beispiele findet:



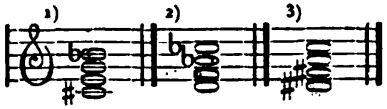
Bei 2) müssen nur die grossen Terzen, (besonders muss auch der durch beide Versetzungszeichen bemerkte Ton, nämlich *gis*, *as*, u. s. w.) genau wieder so wie, im Anfange bei *a*, eingestimmt werden. Ist dies geschehen, so fahre man fort das Instrument durch Octaven vollends rein zu stimmen. Diese kurze Anleitung ist mit Hülfe eines guten Gehörs—um rein stimmen zu lernen hinlänglich genug. Wer mehr Unterricht von der Temperatur und Stimmen zu haben wünscht, der lese die Schriften von d' Alambert, Sulzer, Kirnberger, Marpurg, Rousseau, Neidhardt, Werkmeister, Fritze, Sorge, Miller u. a. m.

(*) Vorzüglich muss man die 2 oder 3 Seiten eines jeden Tons recht rein in sich selbst (gegen einander oder im Einklange) stimmen, indem man sonst niemals eine gute Quinte dazu hören kann. Dieses leichter zu bewirken, muss man einen Dämpfer, (Duster, Stimmkeil) den von Holz mit Leder überzogen, dazwischen stecken, damit die ungestimmte Seite gedämpft wird. Im Nothfall muss ein über einander gebrochenes Kartenblatt die Dienste thun.

Modulationsregeln.

oder kurze Anweisung, aus jedem Accord in alle *dur* - und *moll*- Tonarten auf die kürzeste Weise nach den Regeln des Generalbasses auszuweichen.

Es gibt drei chromatische oder verminderte Septimen-Accorde, welche aus 3 kleinen über einander gesetzten Terzen, nämlich, der kleinen Terz, verminderten Quinte, und der verminderten Septime bestehen, wie hier zu ersehen:



Mit diesen Accorden können wir durch die enharmonische (*) Behandlung auf die mannigfaltigste Weise in alle nur mögliche Töne ausweichen:

1) Wenn man einen dieser 4 Töne, aus welchen der Accord besteht, um einen halben Ton herabsetzt, während man drei Töne desselben unverrückt liegen lässt.

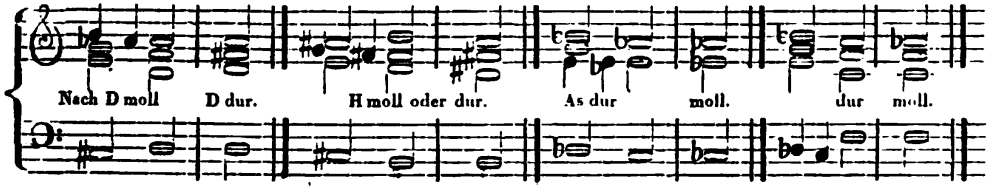
2) Wenn man 3 Töne dieses Accords zugleich um einen halben Ton erhöht, während der 4te seine Stelle behält.

3) Wenn man mit 3 Tönen zusammen einen halben Ton heruntergeht, während man den 4ten liegen lässt.

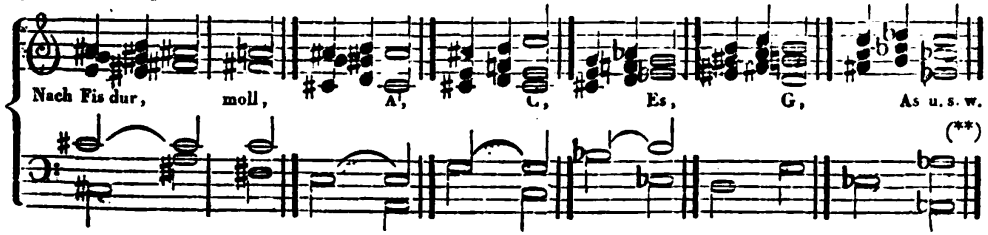
4) Wenn man den ganzen Accord entweder einen halben Ton steigen oder fallen lässt, und dann wie bei Nro. 1 procedirt.

5) Wenn man denselben in den Quartsext-Accord auflöset.

1te *Gattung*, wobei man einen dieser 4 Töne, aus welchen der Accord besteht, um einen halben Ton herabsetzt, während man 3 Töne desselben unverrückt liegen lässt.



2te *Gattung*, wobei man 3 Töne dieses Accords zugleich um einen halben Ton erhöht, während der 4te seine Stelle behält. Hier lassen sich die Veränderungen nicht anders, als durch seine Verwechslungen und Umkehrungen erreichen. Der liegen bleibende Ton ist jedes Mal die Quinte des folgenden Accords z. B.

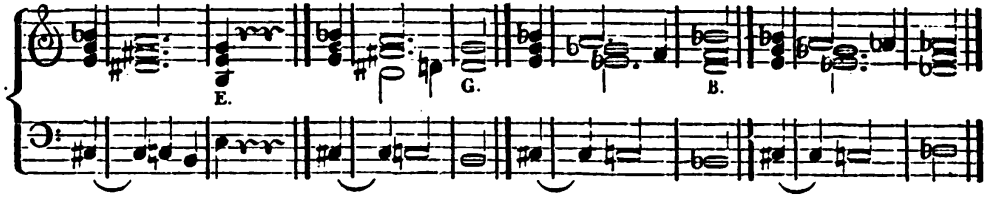


3te *Gattung*, wobei man mit 3 Tönen zugleich einen halben Ton heruntergeht, während man den 4ten liegen lässt; durch diese Fortschreitung erhalten wir eine Dissonanz, welche uns die Auflösung in den zunächst unterwärts liegenden verminderten Septimen-Accord gestattet,

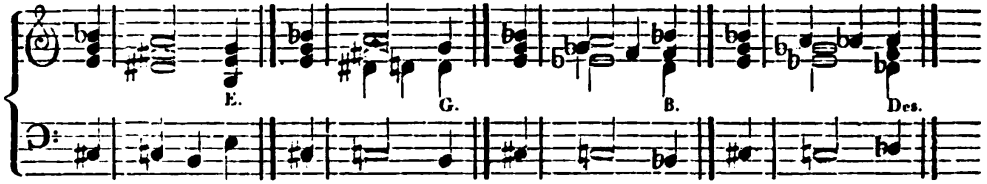
(*) Unter Enharmonie versteht man die verschiedenen Benennungen eines und desselben Tones. Noch ist wohl zu merken, dass man mit Versetzung der Accorde gut umgehen könne. Auf dem Pianoforte klingt es gleich, ob man: *C—e—g—b* oder *C—e—g—ais* nimmt. Aber der Ton *b* führt in eine ganz andere Tonleiter, als der Ton *ais*.

(**) Obgleich einige Tonlehrer diese herrliche Ausweichung im strengen Styl nicht zulassen wollen, so hat doch unser unsterblicher Mozart in seinen Requien (Nro. 6 Confutatis etc.) bewiesen, dass sie besondern Effect macht.

welcher uns, wenn wir ihm nach der Norm der ersten Gattung der Ausweichung behandeln, in 4 Tonarten leitet.

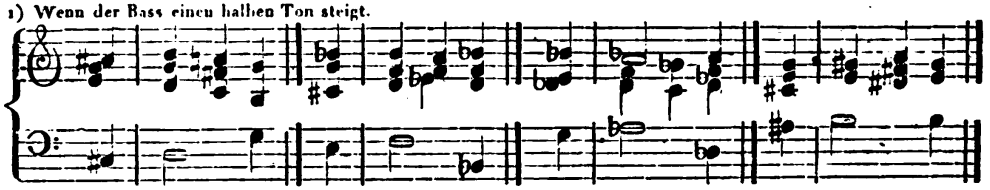


4te *Gattung*, wobei man den ganzen Accord entweder um einen halben Ton steigen oder fallen lässt; und dann wie bei Nro. 1 procedirt, da man mehrere verm. Septimen-Accorde hinter einander ohne Vorbereitung anschlagen kann, so gibt uns das ebenfalls ein sehr leichtes Mittel an die Hand, jede Tonart schnell zu erreichen.

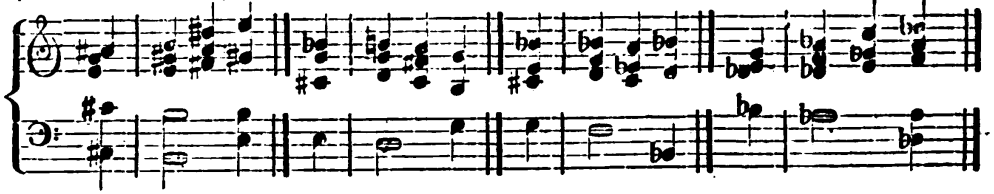


5te *Gattung*, wobei man den verm. Septimen-Accord in den Quartsext-Accord auflöst. Dieses ist die gewöhnlichste Auflösung und kann auf 3 Wegen erreicht werden. 1) Wenn der Bass einen halben Ton steigt. 2) Wenn der Bass einen ganzen Ton fällt. und 3) Wenn der Bass liegen bleibt, in welchem Falle man aber sogleich in den reinen Accord resolvirt.

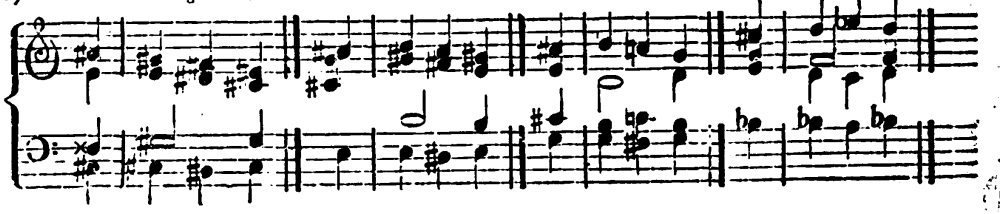
1) Wenn der Bass einen halben Ton steigt.



2) Wenn der Bass einen ganzen Ton fällt.



3) Wenn der Bass liegen bleibt.



Um nicht zu weitläufig zu werden, ward bei diesen 5 Gattungen der Ausweichung der erste chromatiche Accord *cis*, *e*, *b*, *g* zum Muster genommen, und die andern beiden den Schülern zum eigenen Nachdenken überlassen.

Will man nun aus der Tonart, in welcher man gespielt hat, geschwind in eine andere übergehen; so ist folgende Regel:

Man suche die Quarte desjenigen Tones, in den man gehen will, z. B. man wollte vom Tone *c* in den Ton *as* —, so muss man die Quarte von *as* suchen, diese ist also *des*. Dieses *des* od. *cis* muss nun in einem der drei chromatischen Accorde liegen. *Des* und *cis* sind unharmonische Intervallen, die nur auf dem Papiere vorkommen, hat man also die Quarte von dem Tone, in den man gehen will, so nehme man die Töne, welche zu *des* (oder *cis*) gehören zusammen, und wähle einen davon zum Bass oder Grundton, nähmlich *B—e—g—des*; dieses ist also der gedachte chromatische Accord; wann man diesen hat, so muss eine der 4 Auflösungen dieses Accords in das *as* führen. Man lasse also die Quinte desjenigen Tones, in den man gehen will (nämlich *es*) nachschlagen, so ist man dann in der Tonart *as*. Wie folgende Noten - Beispiele deutlicher zeigen.

1) Cadenz von C nach As.

von C nach — As.

2) Cadenz von C nach Fis.

von C nach — Fis.

3) Cadenz von Fis nach F.

von Fis nach — F.

Nebst diesen Ausweichungen gibt es noch kürzere, überraschendere, welche schnelle Übergänge genannt werden und aus folgendem Potpourri zu erlernen sind.

Potpourri,

als Übungsstück aller Gattungen, als auch in schnellen Übergängen.

Andante.

con discrezione.

Nach der 1sten Gattung.

2te Gattung.

Adagio.

3te Gattung.

4te Gattung.

5te Gattung.

Allegretto.

von Beethoven. (aus der 7ten Simfonie.)

cresc. (aus der 8ten Simfonie.)

cen - do.

fz. Albrechtsberger.

ff p Stringendo il ritard. fz.

ritard. Andante. dolce.

p Mozart. p fz. p

ff p fz. p

fz. Stringendo.

f p

f pp dolce Andante.

p Rossini.

p pp Allegro. J. Haydn.

f fz.

fz. fz. fz.

fz. fz. fz

ff

fz. fz. fz. fz

fz b

mf. ff

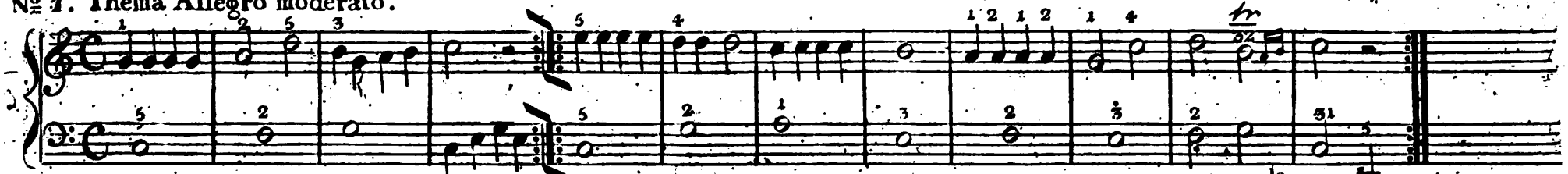
Anmerkung:

Dass vorstehende Modulationsregeln nicht für die Anfänger der ersten Klasse gehören, wird, ohne mein Bemerken, jeder Lehrer selbst einsehen; dass sie aber dem etwas gebildeten Schüler, als auch angehenden Componisten, in mehr als einer Hinsicht, nicht zum unbedeutenden Vortheile dienen können, wird die Erfahrung bestätigen.

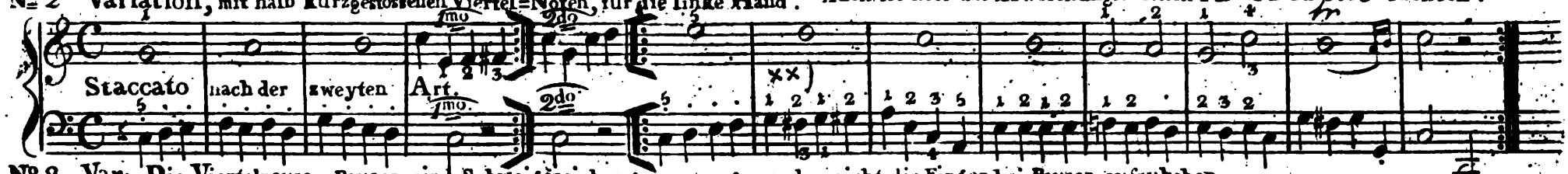
Systematische = Variationen.

In diesen Variationen lernt der Schüler nicht nur verschiedene Manieren, Bindungen, Eintheilungen, sondern auch durch die manigfaltigen Figuren und Passagen alle im 5ten Abschnitt enthaltene Applikatur = Regeln etz: kennen und ausüben, welches ihm für alle wie immer gearteten Fälle ausser aller Verlegenheit setzt.

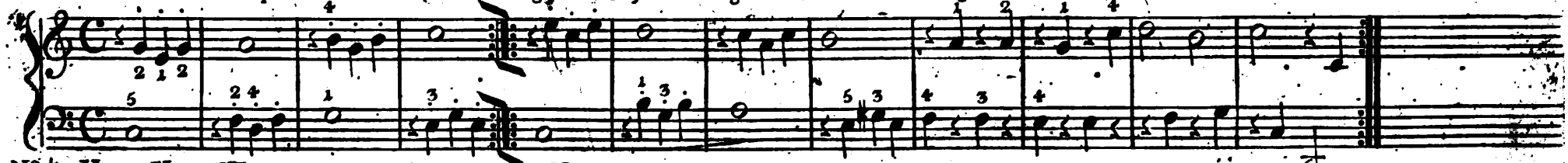
№ 1. Thema Allegro moderato.



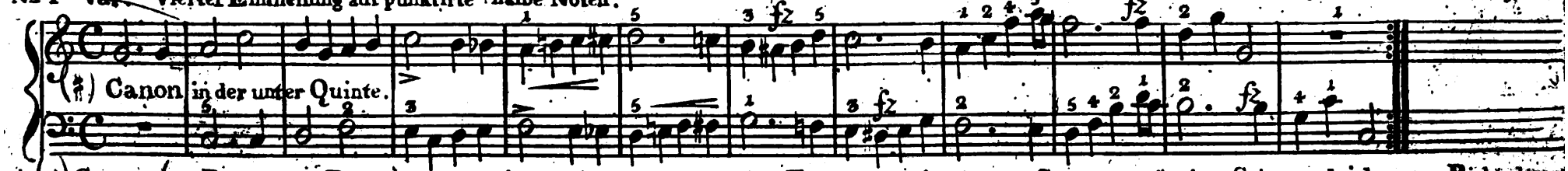
№ 2 Variation, mit halb kurzgestossenen Viertel = Noten, für die linke Hand. Auch ist hier das Abweichungszeichen 1mo 2do zu beobachten.



№ 3 Var: Die Viertelpause. Pausen sind Schweigezeichen; man vergesse also nicht die Finger bei Pausen aufzuheben.



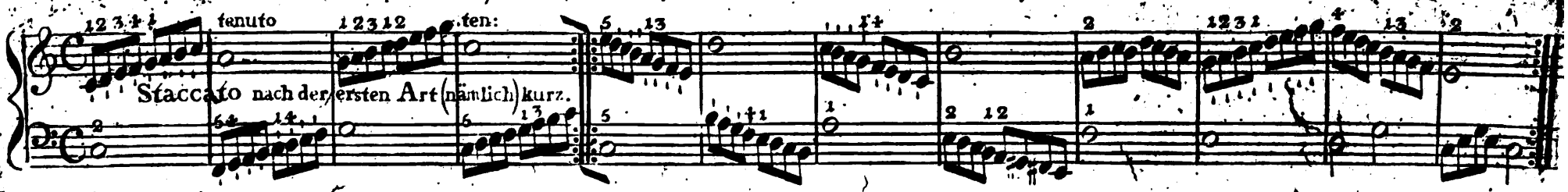
№ 4 Var: Viertel Eintheilung auf punktirte halbe Noten.



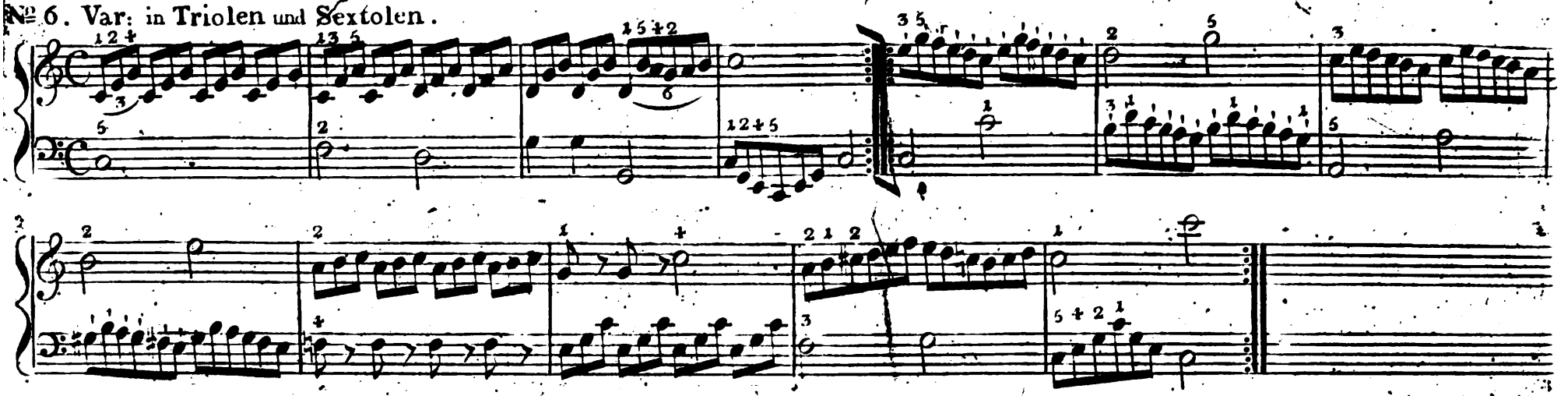
Canon, (die Richtschnur, Regel,) ist ein kleines zwei oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschnur dient; d. h. alle singen oder spielen den nämlichen Satz welcher durch den ersten Spieler etz: vorgetragen wird, entweder in eben dem Tone oder höher, oder tiefer, je nach dem es von dem Komponisten bestimmt worden ist. Canon ist zwar ein fugirter Satz, nur müssen hier die antwortenden Stimmen alles strenge Nachahmen, welches in einer Fuge nicht seyn muss. Auch hört in einen Canon eine Stimme nach der andern auf. So viel für den Schüler, wer mehr hiervon wissen will, lese in Albrechtsbergers Compositions Buch Seite 280, oder Marpurgs Abhandlung von der Fuge 2te Theil u: s: w:

*) Wenn bei einfachen Griffen über und unter den Noten Ziffern stehen, so kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingersetzung gewählt werden.

№ 5. Var: Abwechselnde Tonleiter (Scalen) in Achtel=Noten.

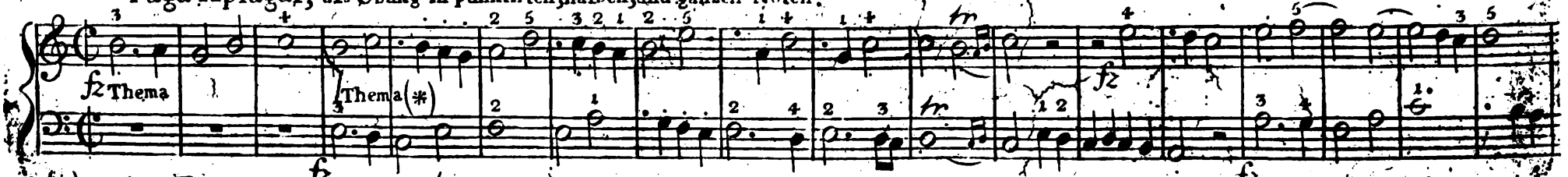


№ 6. Var: in Triolen und Sextolen.

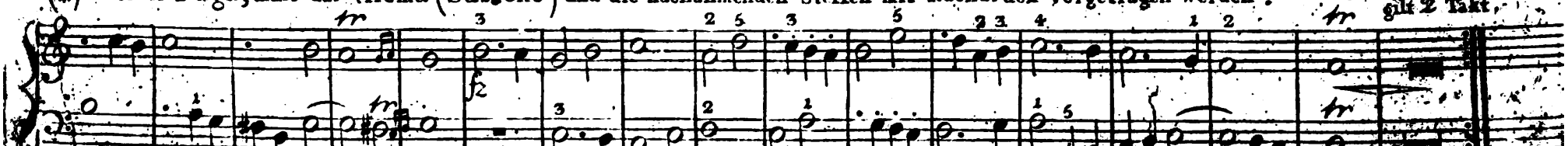


Zweistimmige Fuge in der alten phrygischen Tonart, von Albrechtsberger, Eine Fuge welche zwei und mehrstimmig seyn kan und in die einfache und doppelte Fuge getheilt wird; ist ein Tonstück worinn eine Stimme vor der andern flieht. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkömt, invertirt und verdoppelt wird etc.

№ 7. Fuga Aplagal, als Übung in punktirten, halben, und ganzen Noten.



(*) In einer Fuga, muss das Thema (Subjekt) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vorgetragen werden.



Diese alte phrygische Tonart hat ihre benennung von den griechischen=Provinzen, worin sie am meisten üblich war, sie geht von E bis E ohne Vorsetzungszeichen, folglich weder F dur noch E moll, nebst diesen hatten sie noch 5 andere, nämlich die Jonische, Donische, Lydische, Mixolydische, und die Aeolische.

№ 8. Var: Zur Übung in Bindungszeichen und Doppelschlägen.

Doppelsch: von unten.

Dop: von oben nach der Note.

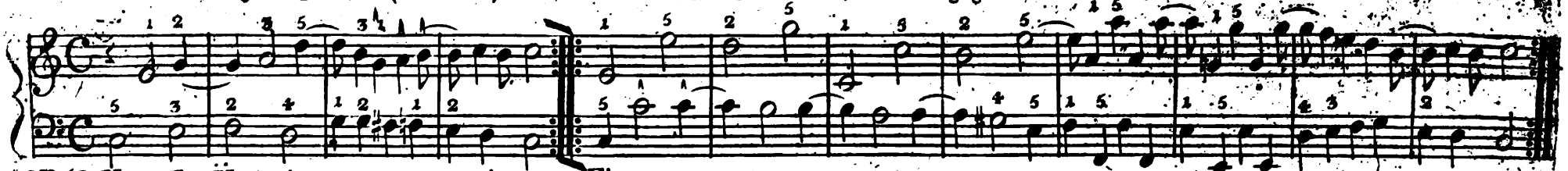
№ 9. Var: Übung in verschiedenen Figuren mit den allgemeinen Regeln der Fingersetzung.

oder

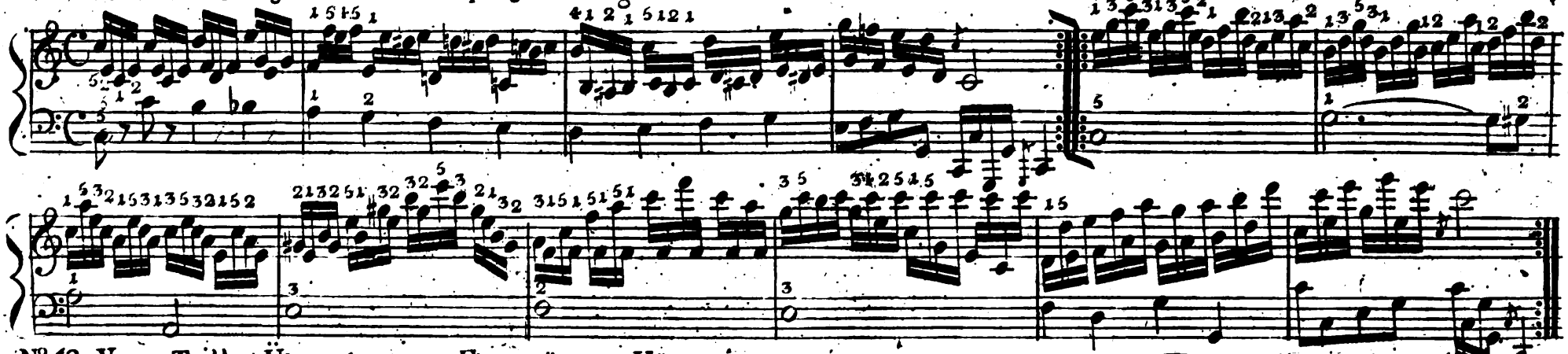
№ 10. Var: Für die lincke Hand. Nb: Anfangs langsam und dann nach und nach geschwinder.

№ 11. Var: in Synkopirten (rückend.) Noten.

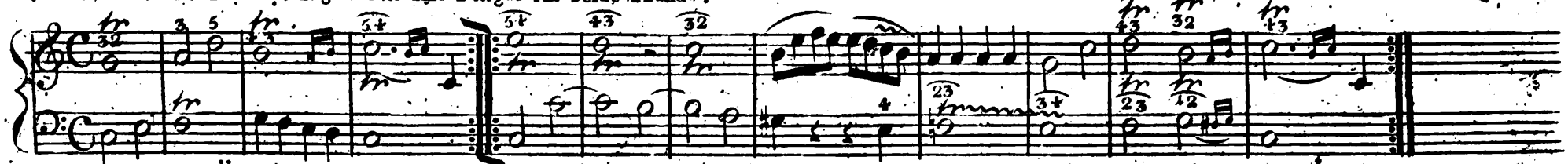
Nb: Die Synkopirten Noten gehören unter die accentuirten und müssen immer gleich beim Eintritte starck angegeben werden.



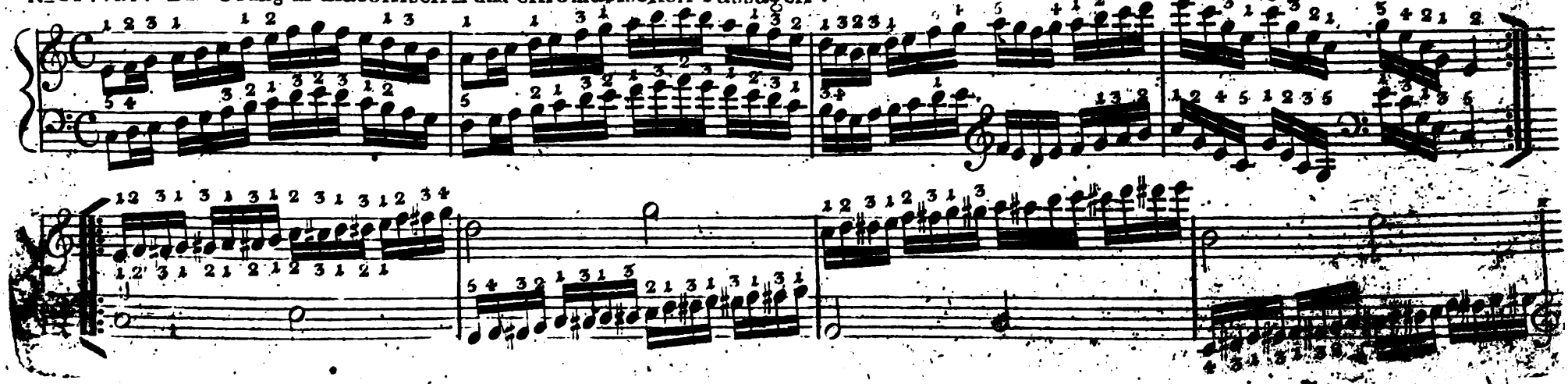
№ 12. Var: Zur Übung in verschiedenen springenden Figuren.



№ 13. Var: Triller Übung durch alle Finger für beide Hände.



№ 14. Var: Zur Übung in diatonisch- und chromatischen Passagen.

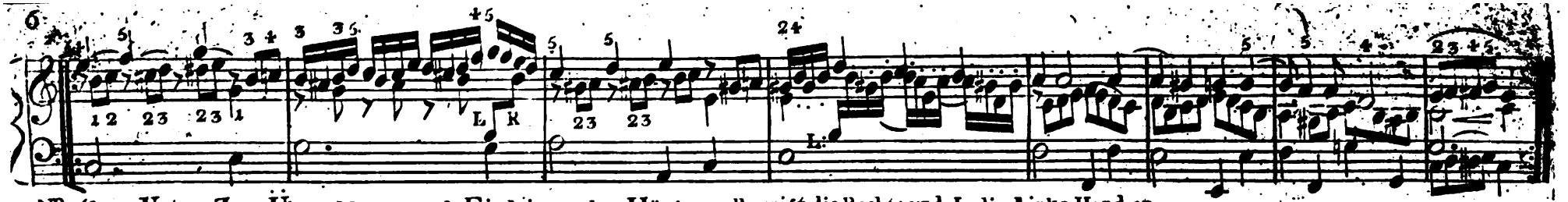


№ 15. Var: in A moll, zur Übung in doppelgriffen und Bindungen.

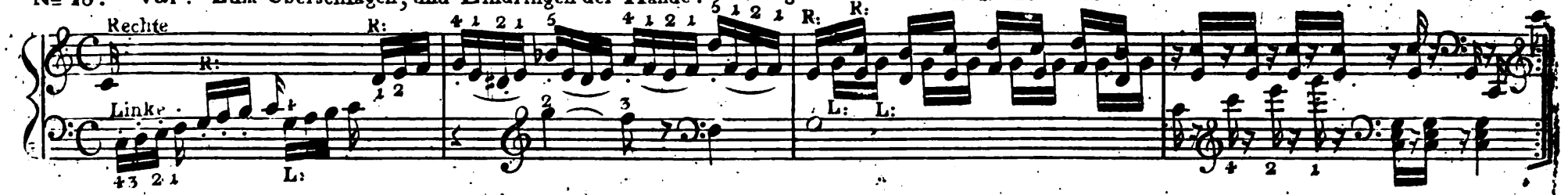
№ 16. Var: Figuren in Dreyklängen für beyde Hände

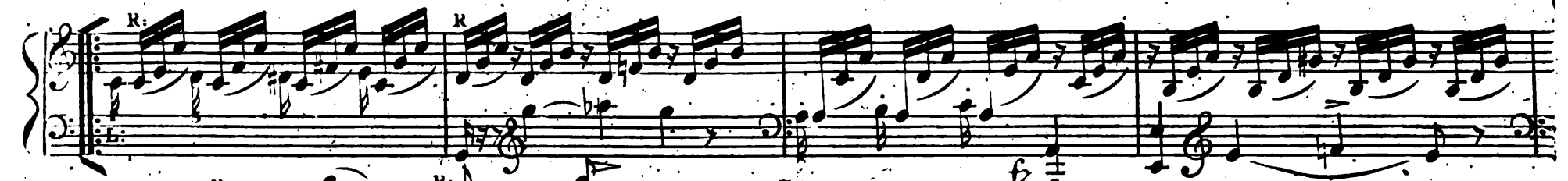
№ 17. Var: Für die Mittelstimme, in dem ein Finger auf einen Tonstillesteht müssen sich die andern bewegen und Pausieren lernen.

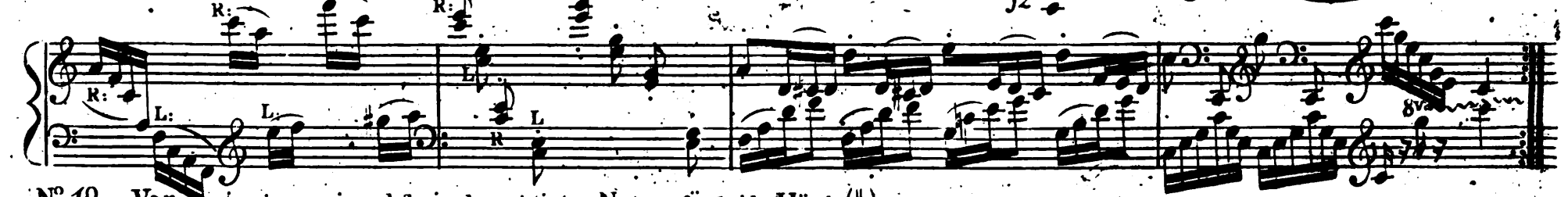
V.S.



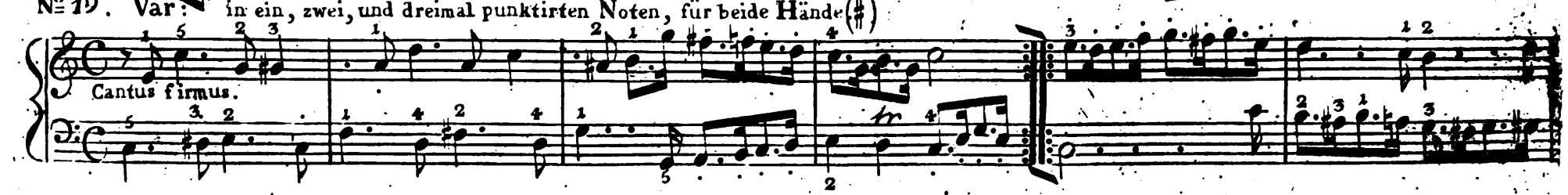
№ 18. Var: Zum Überschlagen, und Eindringen der Hände. R: zeigt die Rechte und L: die Linke Hand an.

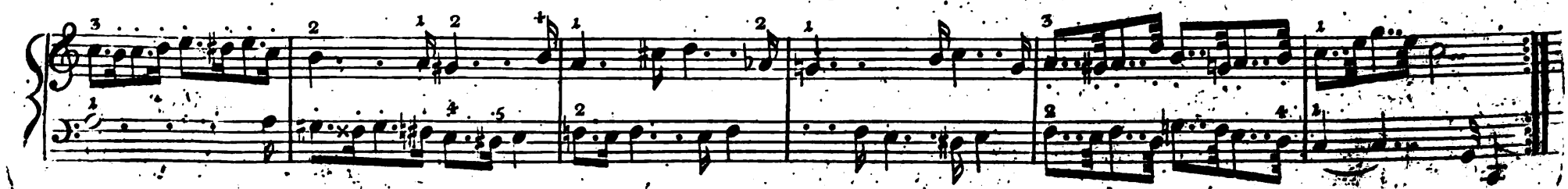






№ 19. Var: in ein, zwei, und dreimal punktirten Noten, für beide Hände (♯)





№. 20. Var: in doppelten Contrapunct der Octave.

Contrapunctus.

Cantus Firmus.

(*) Bei dieser Variat: kann man den Schüler erklären das ein punktirter Satz, kein doppelkontrapunktischer Satz ist; sondern die Tonstücke oder einzelne Stellen im doppelten Contrapunct müssen so eingerichtet seyn, das man zwei Stimmen ohne Fehler in der Harmonie etz: verwechseln, (versetzen, und umkehren) oder den Bass zur Melodie = nur mus er auch Melodisch gesetzt sein = und die Melodie zum Bass machen kan, Z:B: dient die Var №. 20. Diese künstliche Bearbeitung wird in drei Gattungen eingetheilt, 1) den doppelten Contrapunct in der Octave, 2) in der Decime und 3) in der Duodecime. In der ersten Gattung muss also die obere Stimme um eine Octave tiefer oder die Untere um eine Octave höher können versetzt werden, in der 2ten Gattung um eine Decime, und in der 3ten um eine Duodecime verwechselt können werden. Diese wichtigen Theile der Kunst sind, wenn sie von einen Genialischen Componisten, angewendet werden, eine Zierde des profanen, und religiosen Styls, vorzuglich sind diese Kunsttheile in der Fuge nothwendig. Ph: Kirnberger sagt: dies sind die einzeln Theile, die sich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude verhalten.

№. 21. Var: Übung für beide Hände im entgegengesetzten Passagen, und Figuren.

№ 22. Var: in Quintolen, Septimolen, 9timolen &c.

Adagio.

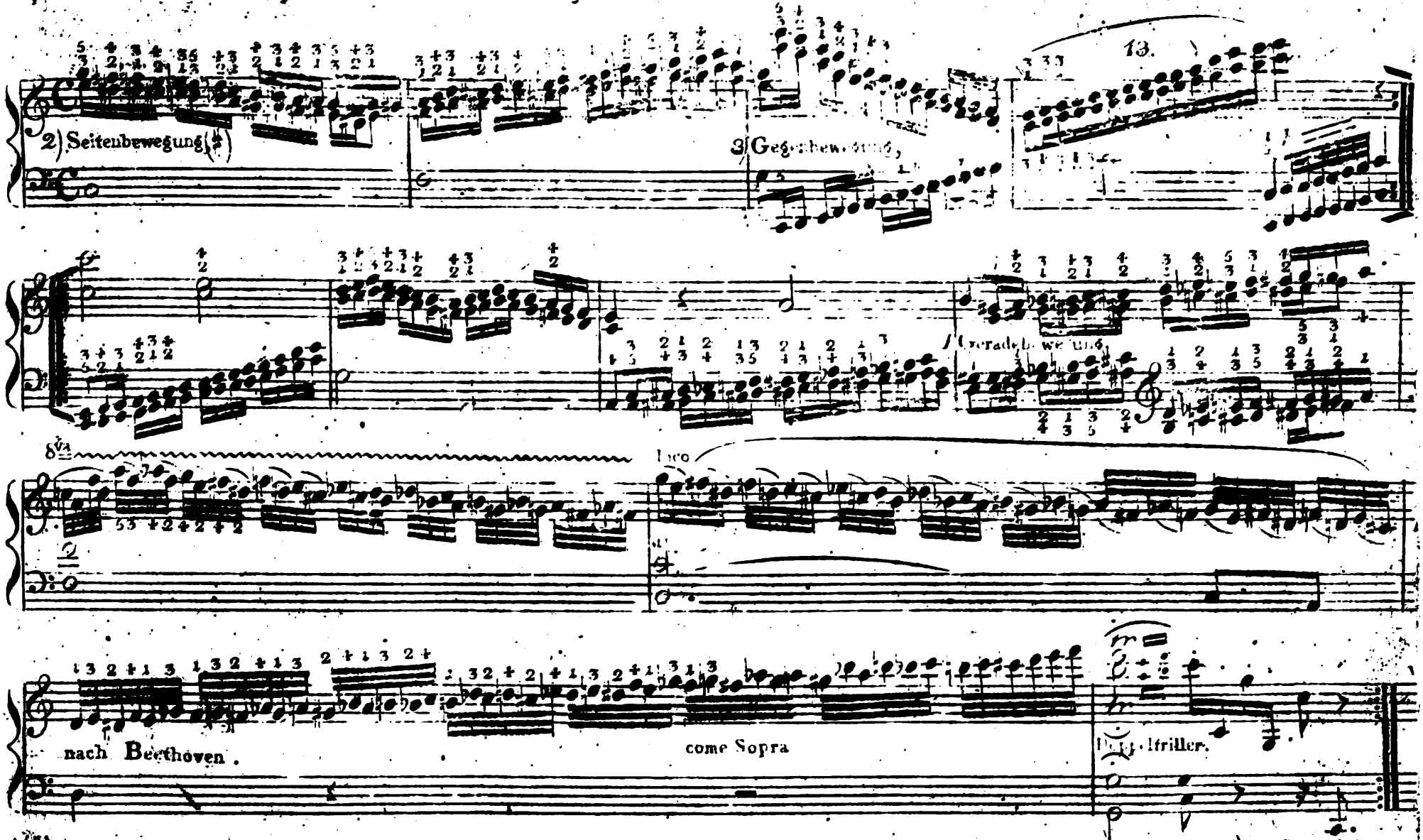
(eine nach der Mode)

(M)

(K)

Anmer: Die Figuren von 5,7,9,26 Noten wollen besonders gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihren in der unter Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, dass man weder zu früh noch zu späth fertig wird, besonders verlangt die Figur von 26 Noten welche alle auf eine halbe Note gleich geschwind getheilt werden müsen sehr viel Übung. Bey (K) sind punktirte Noten unter Sextolen und Triolen gesetzt, hier wird es bey den neuern berühmten Komponisten mit der Berechnung nicht so ganz streng genommen, die Note welche nach der punktirten Note in Pass kommt, wird auf die letzte Note der Sextole, oder der Triole gerechnet. Bey (M) muss das Doppelkreuz * frey Eintreten welches man ehemals nie hat erlauben wollen.

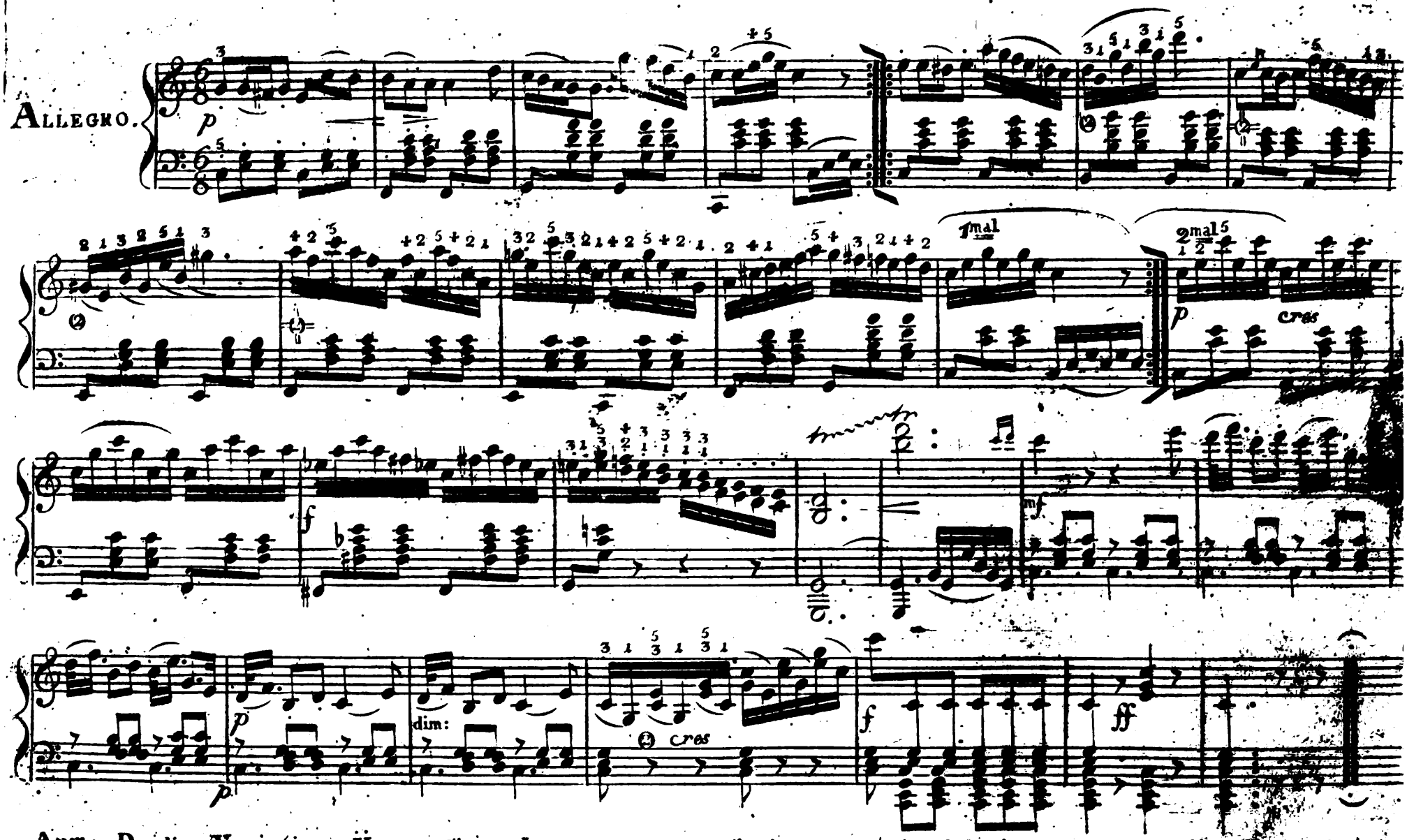
№ 23. Var: Terzen Übung in diatonisch- und chromatischen Passagen, mit Anwendung des Doppeltrillers, welcher hier mit den 5 und 3, 4 und 2ten Finger gespielt wird, und um ihn rasch und rund zu spielen eine lange Übung fodert.



(*) Hier dienen zur Erklärung, die Kunstbenennungen der drei Bewegungen, welche in der Musik angewendet werden, nämlich 1) die Geradebewegung wenn alle Stimmen zu gleich sich hinauf oder herabbewegen. 2) die Seitenbewegung wenn eine oder mehrere Stimmen aushalten indem sich die andern fort bewegen, und 3) die Gegenbewegung wenn eine oder mehrere Stimmen hinauf, und die andern herabgehen.

P: f: S: v St.

№ 24. Var: als Coda, mit springenden Figuren im Bass.



Anm: Das diese Variations Übungen für den Lernenden besonders nützlich und lehrreich sind, wird hoffentlich ein jeder Eigentheiche Lehrer zugestehen, nur mus Geduld von seiner Seite, und Fleis des Schülers von der andern Seite nicht ausser Acht gelassen werden, da sich beider Mühe, wenn auch Anfangs schwer, doch in der Folge zeit hinlänglich belohnen wird.

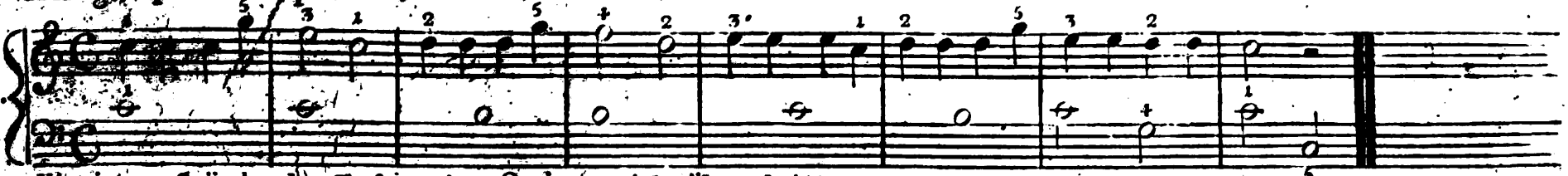
P. f: S: v. St.

Kurze und sehr leichte Übungs-Stücke.

Aller Anfang ist schwer. von Türk.

Allegro più tosto presto.

№ 25.

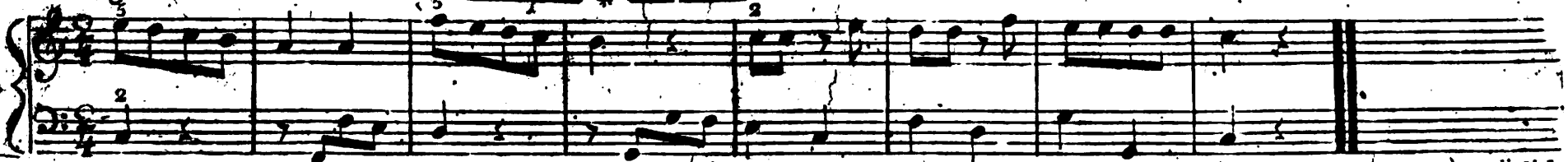


Hier ist aus Gründen der Umfang einer Quinte nicht überschritten.

Die Achtel-Pause.

Allegro.

№ 26.

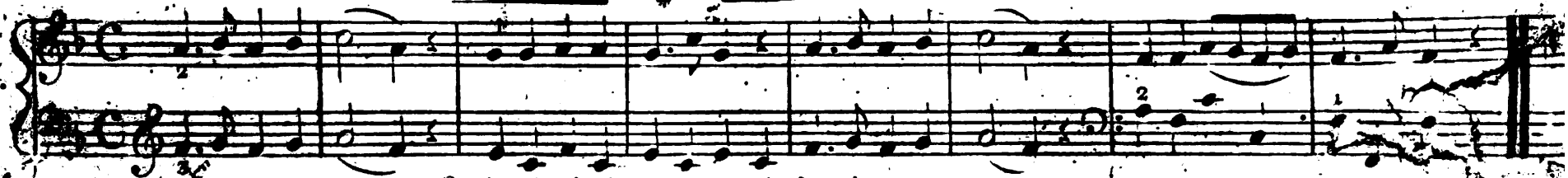


Man lasse hier den Schüler im Anfange nach Tacktgliedern (nämlich nach Achteln) laut zählen, aber später nach Tacktheilen (Viertel) Vorzüglich hat man acht zu geben dass der Schüler während der Viertel- und Achtelpause die Finger nicht auf den vorhergehenten Tone liegen lasse.

Im Tone: Schlummre liebe Kleine.

Andantino.

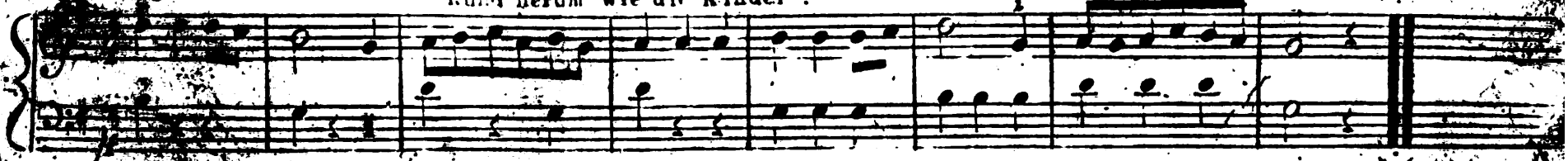
№ 27.



O geschwinder, geschwinder! Rund herum wie die Kinder.

Allegro molto.

№ 28.



Ehe der Schüler ein Stück anfängt, hat er sein Augenmerck auf folgende 3 Dinge zu richten; 1) Zu welche Tonart ist das zu spielende Stück gehalten, und was hat er in Rücksicht der Versetzungszeichen zu beobachten, 2) Was ist für eine Tacktweise, und wie hat er dieser Versetzung gemäss zu Zählen? 3) In welchen Tempo geht das Tonnstück, und in wie ferne hat dasselbe auf die langsamere oder schnellere Bewegung des vorgesetzten Tacktes wirkung.

Ein kleiner Walzer. von Starke.

Allegro.

№ 29.

dol p f ff

p f f

Jugendlicher Frohsinn.

№ 30. Non troppo Allegro.

(*) Anm: Diese Taktart erfodert einen muntern, und leichten Vortrag.

Das Ballet.

Allegretto.

№ 31.

kurser Vorschlag

p f

langer Vorschlag

mf

Presto

№ 32.

Bey dieser Taktart muss der Vortrag sehr leicht seyn.

Der Wiederspenstige.

Allegro moderato ma con fuoco.

№ 33.

ten: ten:

zur Übung im Takte.

Die zärtlich Liebenden.

Andante contenerezza.

№ 34.

del

Wo d[illegible]chen steht, wird nämlich der Finger bald nach dem Anschlage von der Taste gehoben. Man m[illegible] [illegible]nen Ton nur kurz und verhältnissmässig schwach angeben.

[illegible] Die Auflösung.

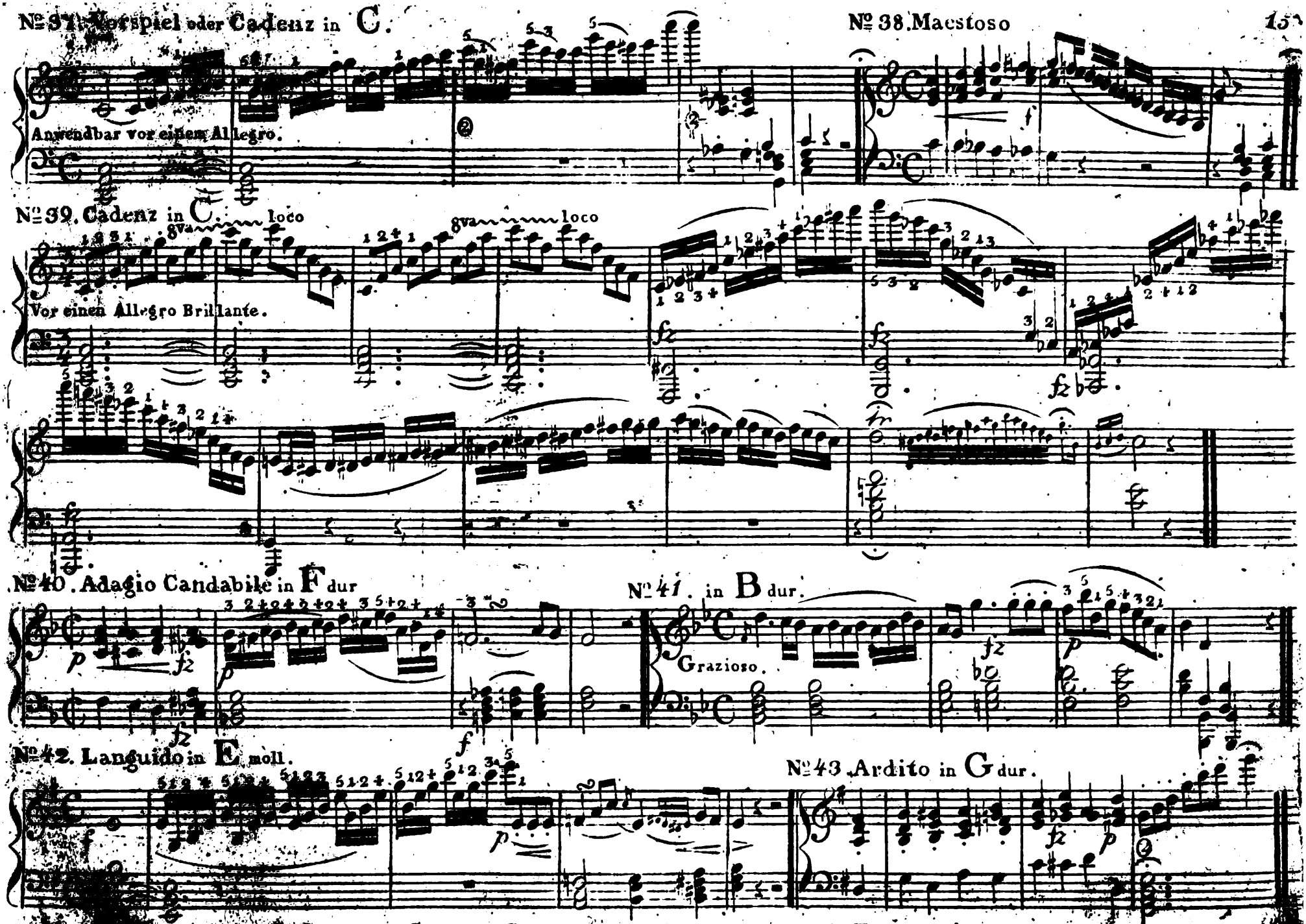
№ 35 Das kleine Allegretto von G: Werner.

Das kleine Pot-Pourri.

№ 36.

Andante.

Poco Allegro.



[illegible] ersten beiden Cadenzen in C soll der Schüller auswendig und in andere Töne Transponiren lernen, damit er in der folge [illegible] wenigstens vorher die Tonart dem Gehör ankündigen kann; da sonst im Gegentheile, eine blos mechanische Ferti[illegible] Kenntniss der Sache selbst hervorleuchten würde.

№44. Ardito, in zweystimmigen Satz.

Allegro.
|: ♩ = 76 :|
Nach Mälzel's Metronom.

ff ten: ten: p pp f pp f f

ritard pp dol a tempo.

ff fz fz fz fz p f ff

Anm:) Die Fingersetzung ist absichtlich nicht durchgängig bezeichnet, sondern nur da wo dem Verfasser eine bestimmte Andeutung oder ein Wink am nöthigsten zu seyn schien, und zwar aus folgenden Gründen. Durch viele hinzugefügte Ziffern wird wie bekannt, das Ganze schwer zu übersehen. Hauptsächlich aber muss der Zögling in gewöhnlichen Fällen, dass heist da wo keine merkwürdige Abweichung von der Regel nothwendig ist, die erforderliche Applicatur selbst anwenden lernen. Dies giebt Gelegenheit zu mancher nützlichen bemerkung zum eigenen Nachdenken u. dgl. Auch versteht es sich, dass man Kindern in verschiedenen Fällen eine Fingersetzung erlauben muss, die Erwachsenen nicht verstattet werden darf. Eine grosse Hand erreicht Z: B: Sexten noch ziemlich bequem mit den 2ten u: 5ten finger, dem Kinde hingegen würde diese Spannung [illegible] oder doch [illegible] unbequem sein.

№45. Mit kurzen und langen Vorschläge. (Vorhalte)

Andante grazioso. ♩=84

Amabile.

Vorhalt

Staccato.

№46 Allegretto ♩=160

ten:

Jugendlich Froh.

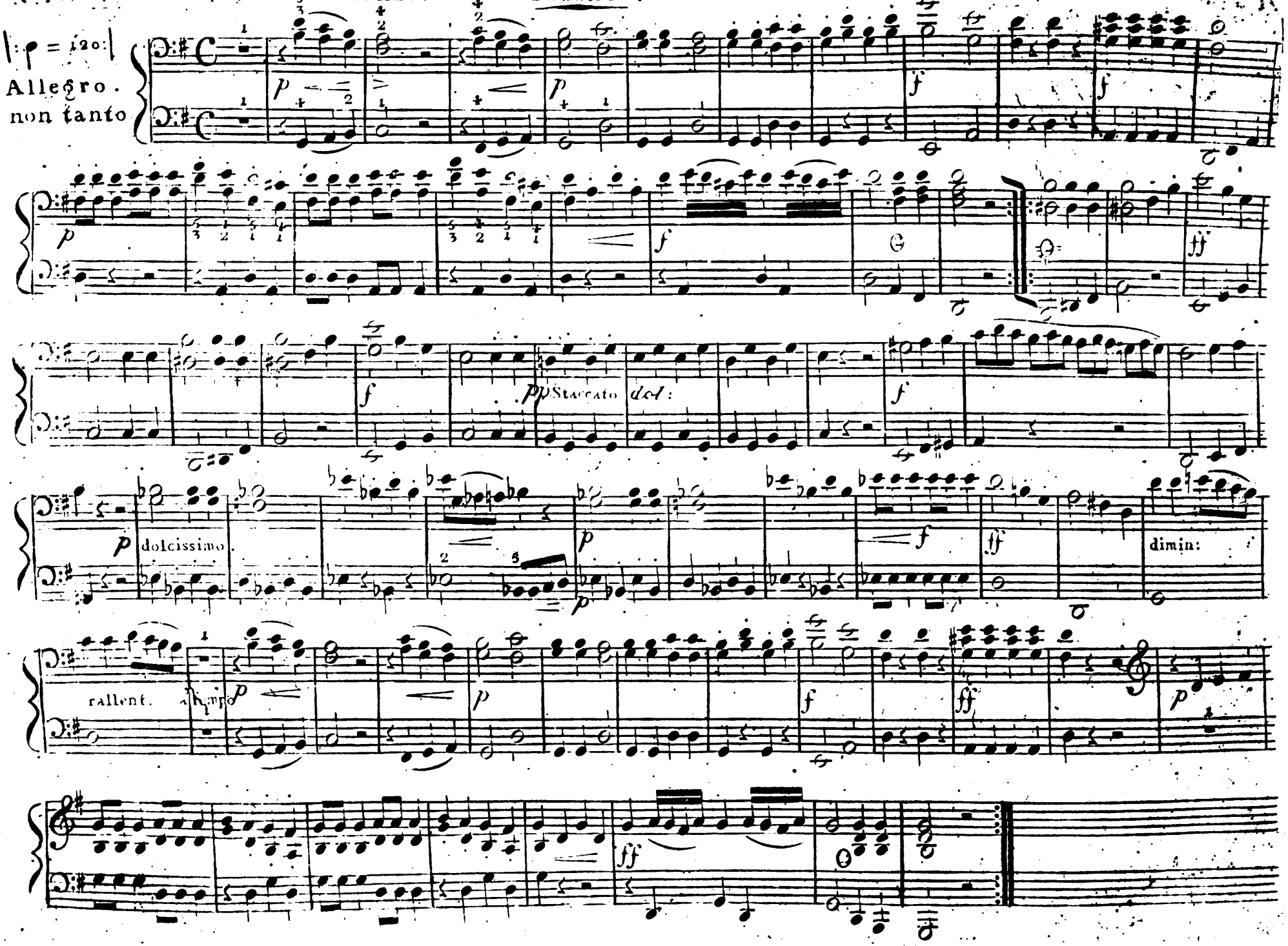
cres

collaparte

tenu:

Schleifer.

Da Capo al fine.


♩ = 120
Allegro.
non tanto
Staccato
dol:
dolcissimo.
dimin:
rallent.
a tempo

Primo.

♩ = 120.

Allegro.
non tanto.

p

rinf.

f

ff

p

f

ff

f

ff

p dol.

f

p dolcissimo.

ff

rallent:

a' tempo.

dimin:

p

p

ff

ten:

ten:

p

ff

Secondo.

Allegretto piu tosto Allegro. |: ♩ = 84 :|

No. 48.

Solo dol.

mf

fz

f

p

mf

f

p

f

ff

p

mf

fz

f

fz

f

ff

Allegretto più tosto Allegro. |: ♩ = 84 :|

Primo.

No. 48.

mf

f

p

mf

f

p

f

ff

p

pp

f

f

f

f

ff

№ 49. Hans ohne Sorgen.

|: ♩ = 92 :|

Allegro non troppo.

p *f* *p* *ff*

№ 50. Empfindungen fester Art.

|: ♩ = 72 :|

Andantino. Glissicate.

p dolce

loco

Imitazione

fz p

tr

p dol dimin: pp

51. Das kleine Rondo Wer froh ist, ist ein König.

Allegro. ♩= 100

p f

simile.

p f

1mo 2do

p ff

ff

№ 52. Quadrille.

Allegretto. ♩ = 92

p

à poco Cres:

Trio.

p dol.

p

p

da capo

№ 53. Siciliano. Mit innigen Gefühle.

Andantino. ♩ = 104

p con espressione.

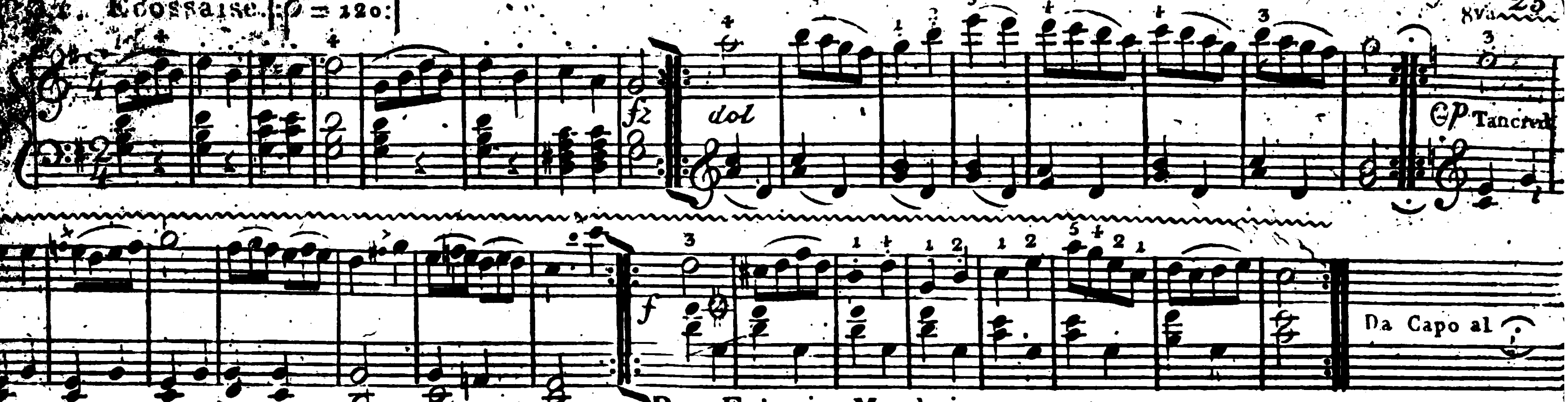
p

fz

p

Ecossaise. | 𝅗𝅥 = 120: |

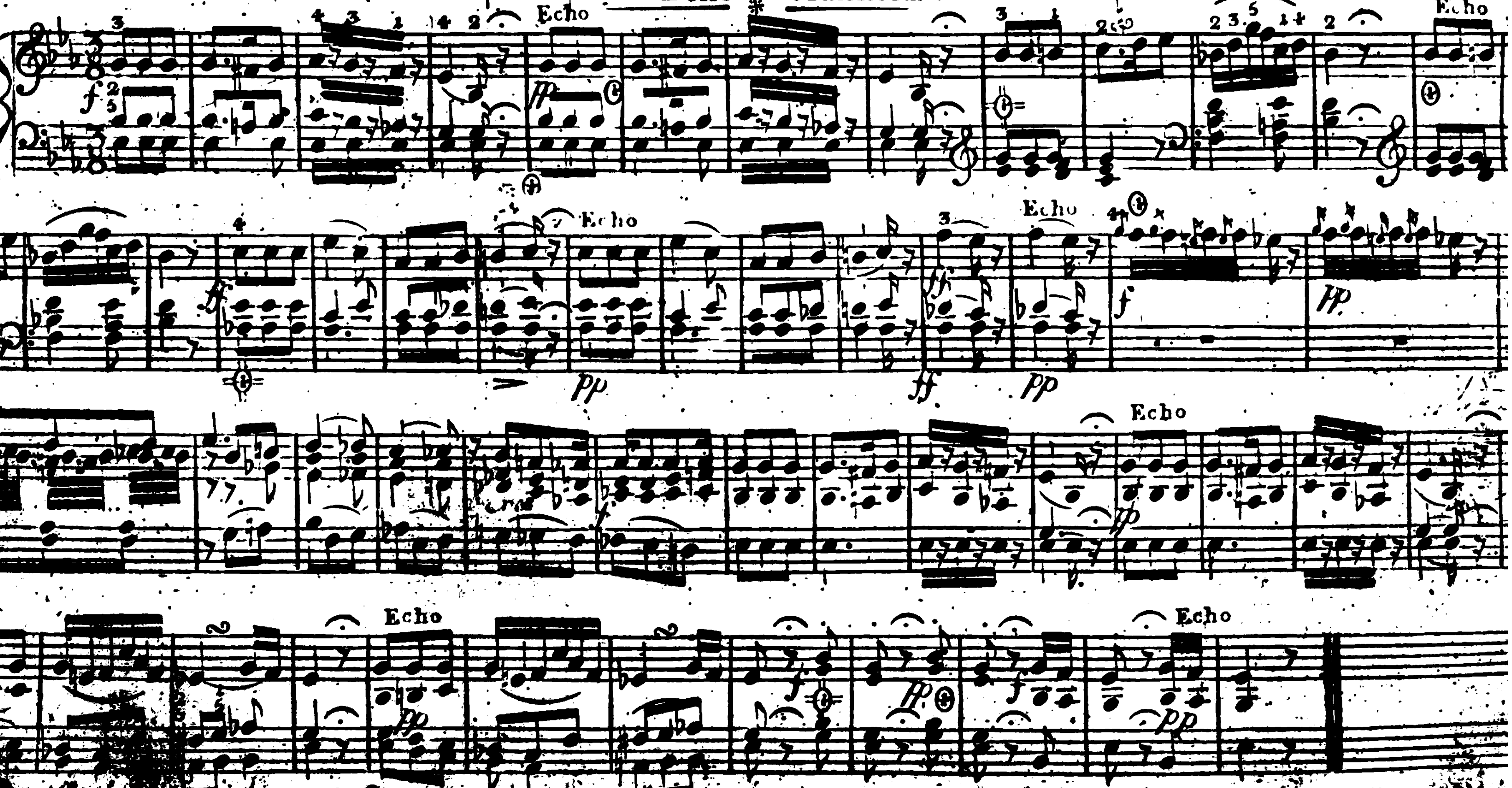
Prestissimo



Das Echo in Manheim.

No 55.

Andantino con dolcezza.



[illegible] Ermanglung der Pianissimo Mutation ⊕ welche das Echo ausdrücken soll, muss hier statt dessen der Piano Zug ⊕ oder der Guitarr zug ⊕ angezeigt werden.

N: 56.

Alla Monferina.

Allegro

♩ = 84

Minore.

N: 57

K: K: militär: Zapfenstreich.

Vivace.

♩ = 96

Trompeten Solo

ff

dol

f

p

f

Trio.

Stacca:

p

f

p

a poco cras

p.

cras

Coda

Gute Nacht

Marsch da Capo
e poi Coda.

Echo.

p

f gute Nacht.

pp

gute Nacht.

f

pp

2. Variationen über einen Russischen Tanz. Dem frölichen Schüler gewidmet.

vom Verfasser.

♩ = 116

Callamaiça.
Allegro.

Var: 1

8va

Var: 2

Var: 3

Var: 4

dol p

Var: 5

dex:

Sin:

Var: 6

fz

Var: 7.

Var: p cres

Marcia Maestoso.

f

Var: pp

pf

Adagio.

Var: 10.

dolp:

Tempo Imo

Var: 11.

f

Coda.

Allegro.

f pp pp mf f

p

cres sf sf

p f p f

fz p ritard: Tempo.Imo

decres: p pp f ff

Die fantastische Polonoise, in dieser Pol: lernt der Schüler fast alle Manieren kennen, und Ausüben.

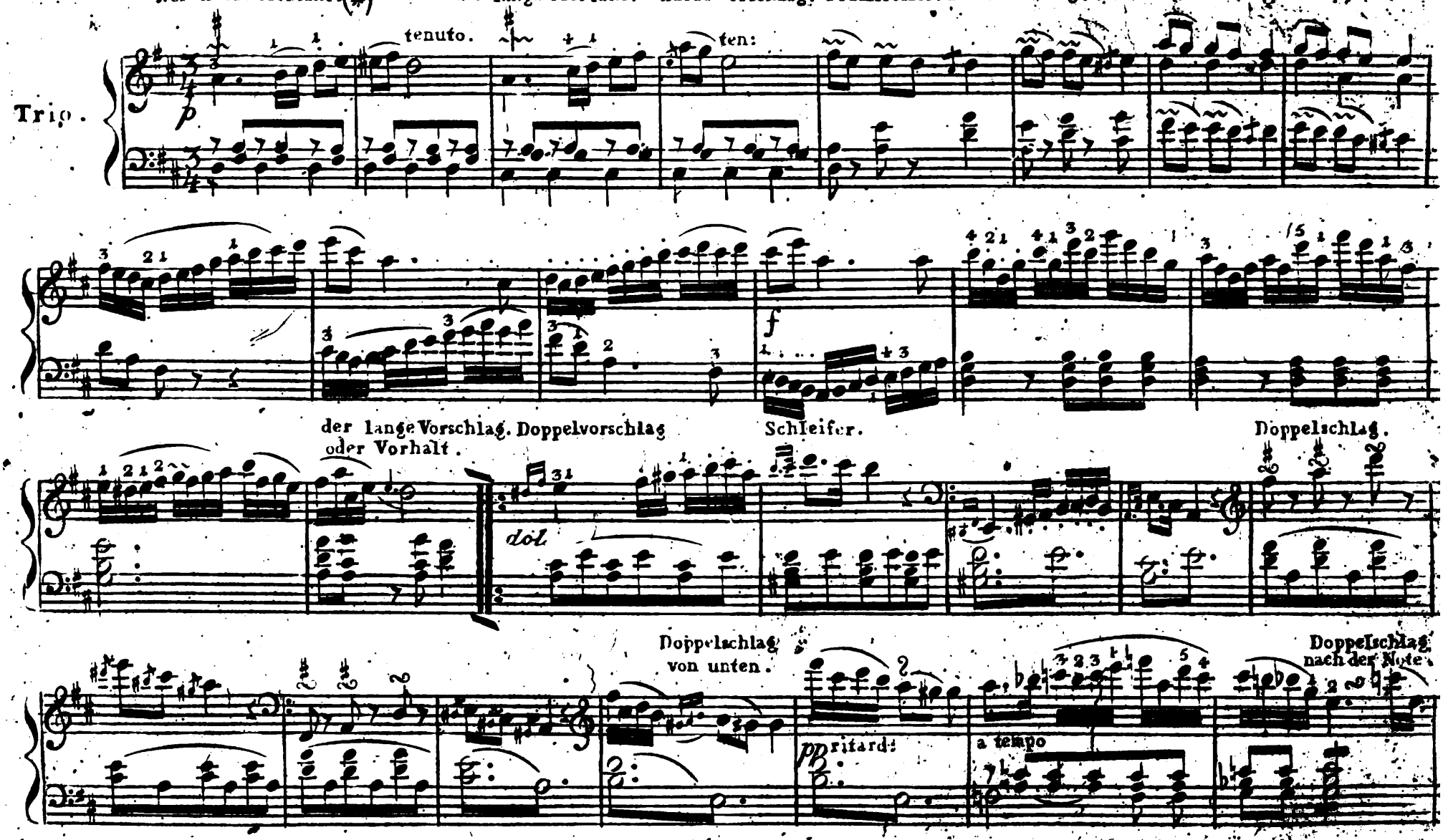
Allegretto

Moderato.

♩ = 80.

ritard:

del



(*) Die Ausführung alle dieser Manieren findet man im 10ten Abschnitt.

Alle Manieren in einen kurzen Trio zweckmässig und den guten Geschmack doch nicht ganz entgegen anzubringen, ist wohl keine leichte Aufgabe, und in dieser Rücksicht hoft auch der Verfasser von den strengen Kunstanforderungen der Critic billige Nachsicht zu erhalten, wenn diese Composition villeicht zu viel nach Manieren klingen sollte.

der prallende Doppelschlag — der geschnellte Doppelschlag.

der Schneller.

fz fz fp fp ff p p Trillerkette. (*) f

f p f

Vorhalt.

Polo: da Capo.

(*) Eine Reihe von aufs oder abwärtsgehenden Trillern nennt man eine Trillerkette. (Catena di trilli.)

№ 60. |: ♩ = 138 :|

Echt Masurisch.

Poco Allegretto

p

Trio.

f

p

f

Masur: da Capo al:

Sein Spiel war sanft und ausdrucks voll.

№ 61. Adagio ma non troppo |: ♩ = 52 :|

Sempre ligato.

p

8va

p

f

loco

Canon

a poco

Cres

accellerando.

f

ritard: pp

a tempo

p

pp

Adagio Absichtlich der Daumen und kleine Finger auf Obertasten bestimmt worden.

№ 62.

Lection von der Stärke und Schwäche und ihrer verschiedenen Nuancirungen.

Wenn mann blos das Forte und piano Ausüben wolte, ohne sich um die feineren Grade, um die ganze Schattirung zubekümmern, so hiesse das die Wand schwarz und weiss anstreichen: wenns schönes Weiss und schönes Schwarz ist, lasts auch gut, aber was sagts? Mañ bemühe sich also die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche aufs genaueste in seinem Spiele zu bestimmen. Mañ muss in folgender Lection das pianissimo (ganz schwach leise;) vom piano (schwach) und dieses vom poco piano (etwas schwach), das rinforzanto (verstärkt) vom poco forte (etwas stark), dieses vom mezzoforte (halb stark) und piuforte (stärker) und das forte (stark) vom fortissime (am stärksten, sehr stark) und endlich der von Franzosen angenommene höchste Grad der Stärke durch drei fff: bezeichnet aufs genaueste im druck der Finger zu unterscheiden und zu bestimmen wissen, so dass man jedes dieser Grade einzeln an zugeben im Stande ist.

Uebung macht den Meister.

Allegro moderato. ♩ = 132

pp p poco p: oder cresc: a poco a poco = = rinf: poi mf riuf: f ff

ff

fff

f

(oder decrescendo)

piuf

mf

poc: f

rinf:

poco p

p

pp

morendo

ppp

So übt man das crescendo und umgekert das decrescendo, oder diminuendo.

Wiener Walzer.

Etwas langsamm. | : ♩ = 152 : |

Trio.

ten:

Walz: da Capo al

die heimlichen Quinten.

№ 64 Allegretto moderato. |: ♩ = 84 :| Cosakisch.

Leggieramente. ten. Staccato. p dol. fz Staccato. loco 8va 1mo 2do 1mal 2mal

No 65

Militärischer Walzer.

Poco Allegro.

♩ = 100

f p f p f p dol rinf p rinf: p f f f p p dolcissimo f

Trio

dol

Wa. da Capo.

No. 66.

K:K: militär Marsch.

Allegro. |♩ = 52:|

f Clarino.

p

fz

f

1mo

Serpent:

8va

pf

Piccolo.

ff tutti.

sf

Trio.

sf

Corni Soli.

p

sf

sf

sf

sf

sf

Corni Soli.

p

Marsch D.C. al

Nº 7

Gradufations Sonatine, mit willkührlicher Violin Begleitung.

VIOLINO.

♩ = 139

PIANO=FORTE.

ff

p

cres

poco

a

pizzic:

f

dol.

Staccato

arco

1mal

2mal

pp

dol

ritard:

a tempo

pp

un poco ritard:

p a tempo

a poco

cres

pp

cres

f

p

dolcissimo.

cres

pizzic:

arco.

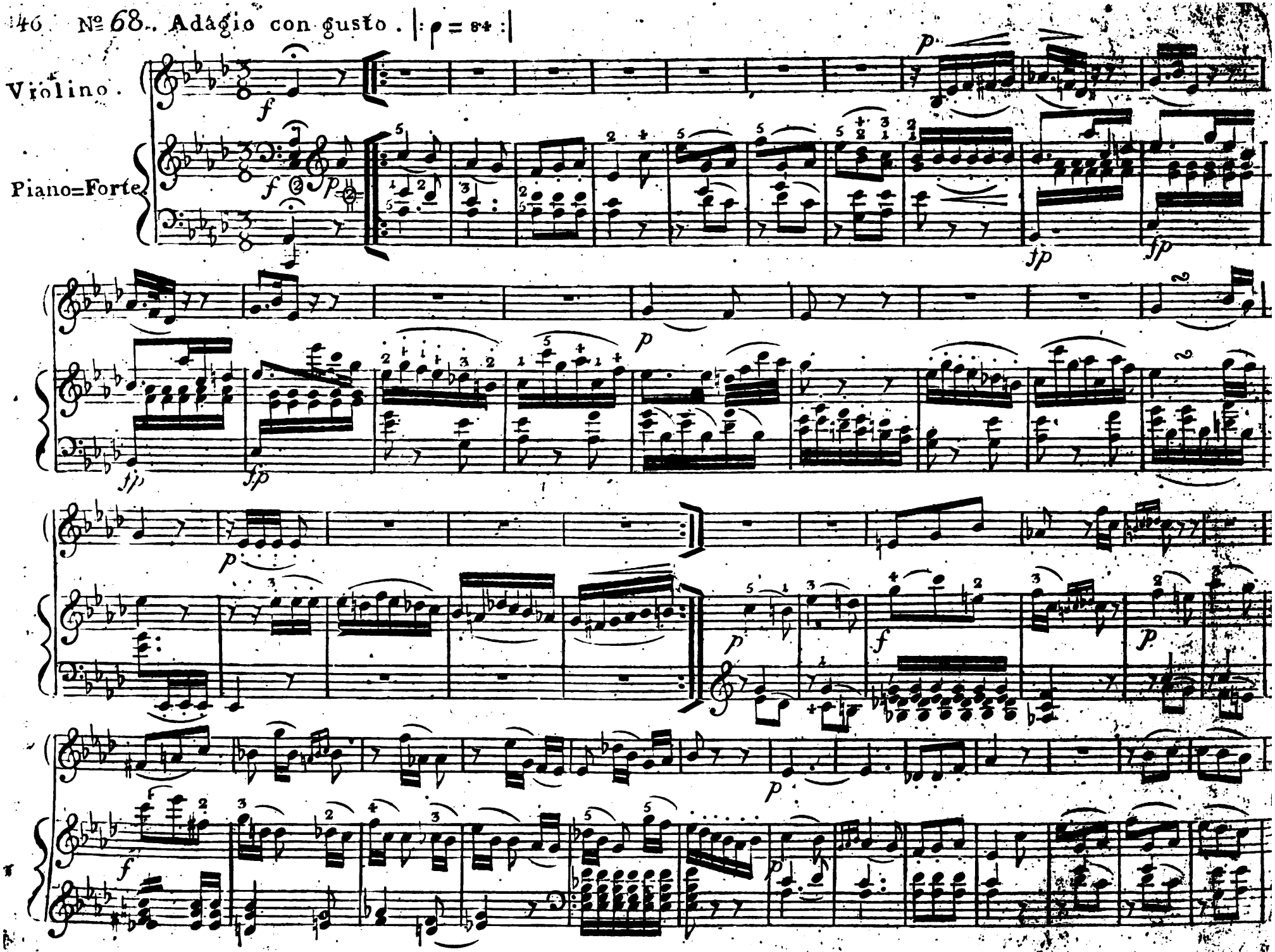
8va

loco.

№ 68. Adagio con gusto. |: ♩ = 84 :|

Violino.

Piano=Forte.



dimi:

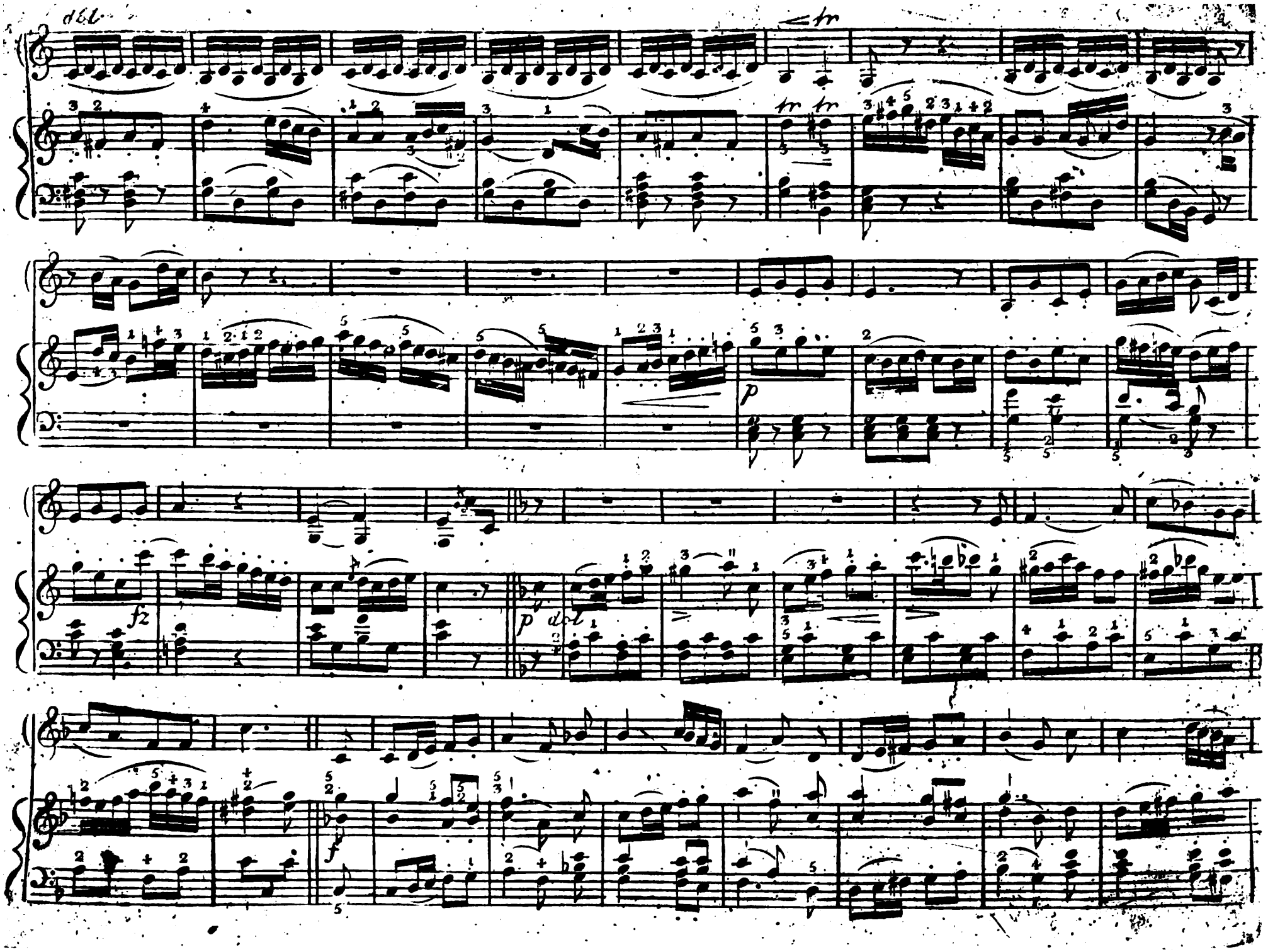
dimi:

№ 69.

Rondo

Risvegli=
=ato

♩= 96


tr
p
fz
p dol
f

pizzicato

pp

mf

Staccato.

pp

mf

Arco

f

pos

f

tr

tr

tr

tr

pp

pp

ritard: a tempo

pp

pp

ritard: a tempo

f

f

p

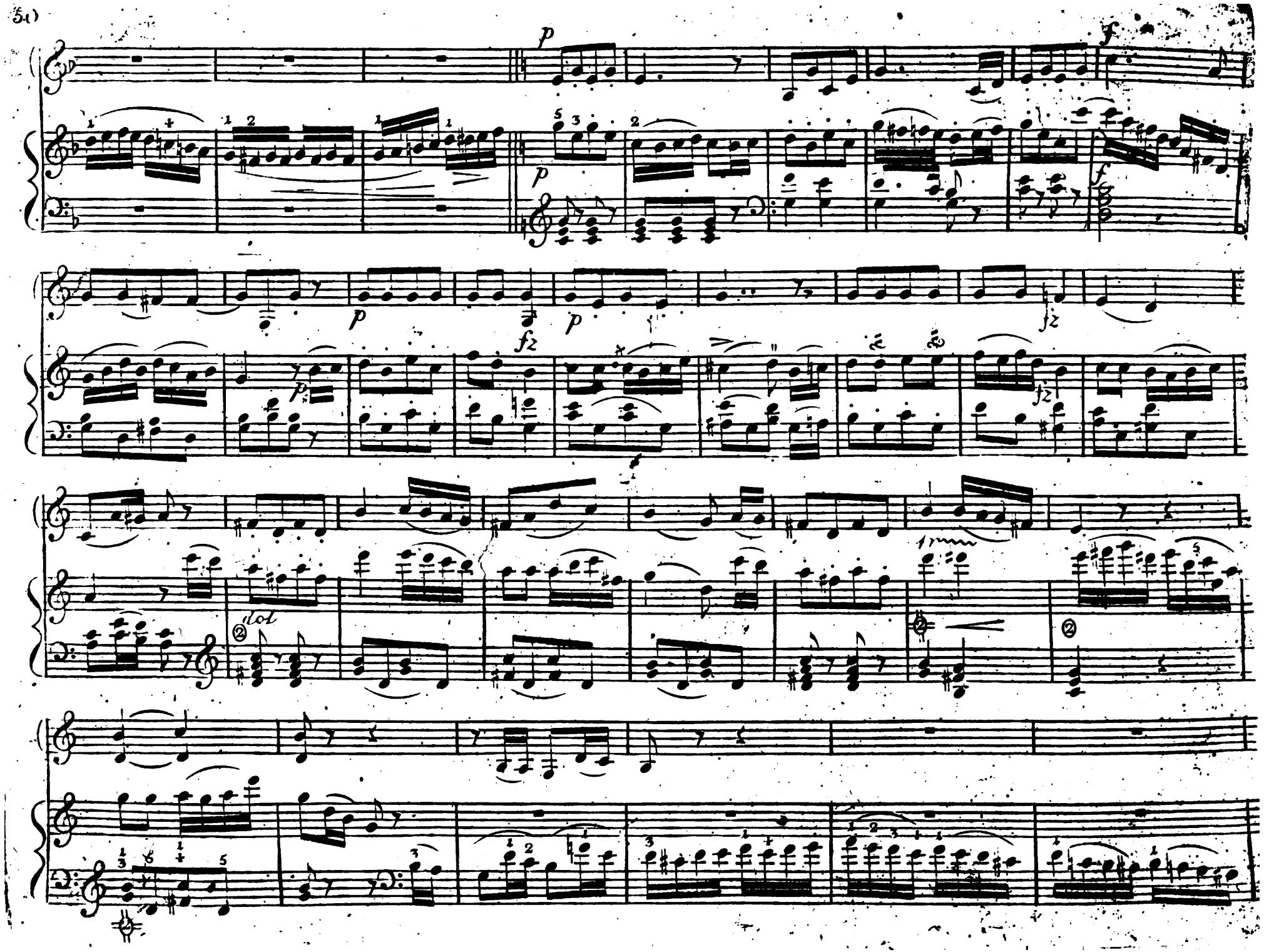
f

p

f

f

f


p
f
p
p
fz
p
p
fz
fz
p
fz
tol
trm

f

p

fz

p

dol

ff

cres

cres

ff

ff

ff

№ 70. Rondoletto, thema favorito Spagnolo: Il Bolleró.

Poco Adagio. |: ♩ = 52 :|

Allegretto |: ♩ = 84 :|

Bollero Scherzando.

Con grazia.

p

p

fz

fp

fp

fp

1 2 3

8va

loco

dim:

p dol.

8va

loco

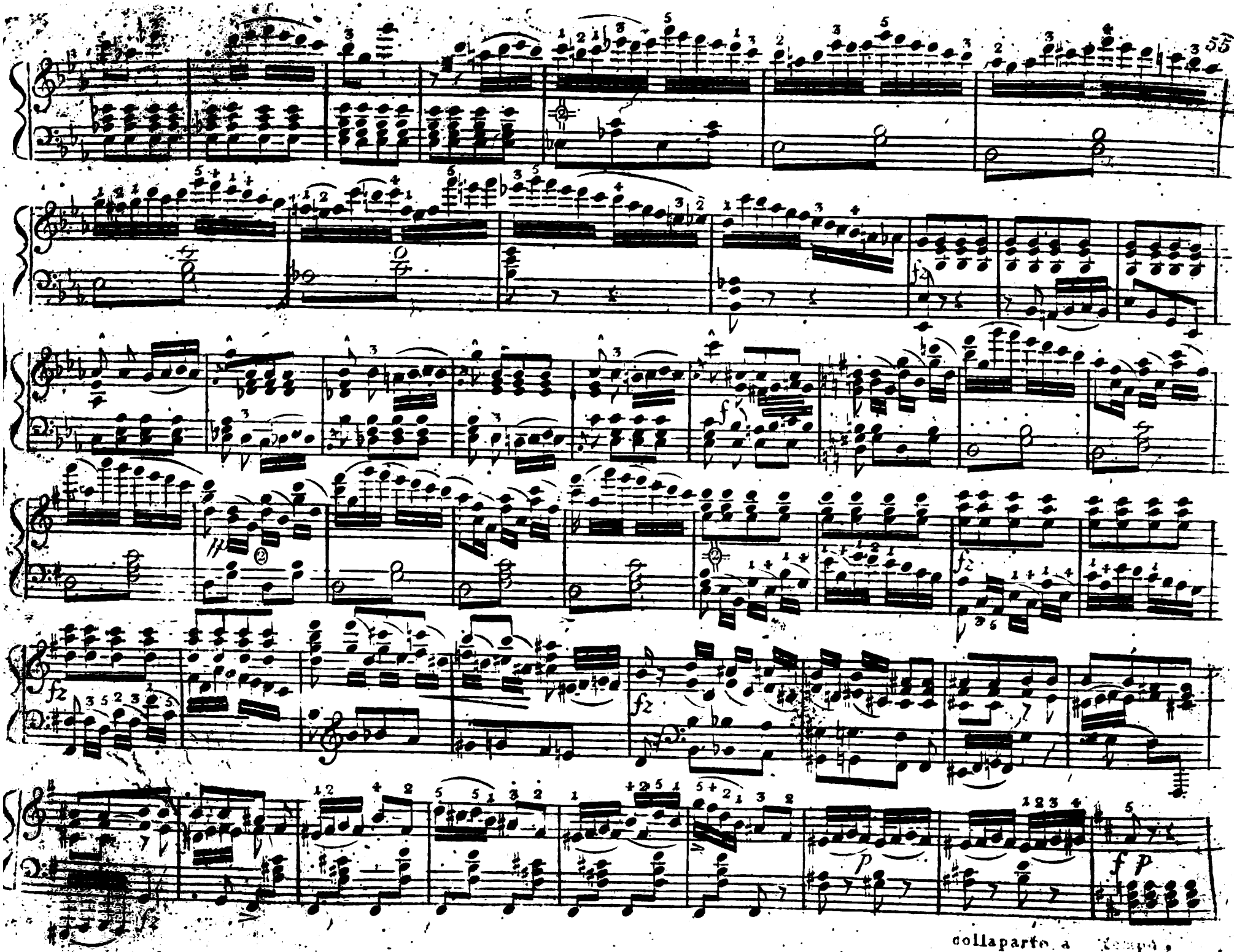
p

cres

p

p

p dolcissimo


f
f2
p
f p
collaparte a

p

f

p

fp

f

8va

loco

ff

Ende des ersten Theil