

**DRITTER**

**T H E I L**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY DEPARTMENT

PHILOSOPHY 101

LECTURE NOTES

Introduction to Philosophy  
The course will explore the history and development of philosophy, from ancient Greece to the modern era. We will focus on the works of Plato, Aristotle, Descartes, and Kant, and discuss their contributions to the field.

Plato's Theory of Forms  
Plato's theory of forms is a central concept in his philosophy. It posits that there are abstract, eternal forms that exist independently of the physical world. These forms are the true reality, while the physical world is merely a shadow or imitation of them.

PHILOSOPHY 102

PHILOSOPHY 103

Aristotle's Ethics  
Aristotle's ethics is a practical philosophy that focuses on the good life. He argues that the highest good is eudaimonia, which is achieved through the cultivation of virtues. He identifies two types of virtues: moral virtues, which are habits of character, and intellectual virtues, which are habits of the mind.

Descartes' Method of Doubt  
Descartes' method of doubt is a foundational technique in modern philosophy. It involves systematically doubting all beliefs, including those of the senses and even the existence of the external world, in order to arrive at a certain foundation of knowledge. He concludes that the only thing that is certain is the existence of the self as a thinking being.

Kant's Critique of Pure Reason  
Kant's Critique of Pure Reason is a landmark work in philosophy that seeks to establish the limits of human knowledge. He argues that knowledge is not derived from the external world, but is constructed by the mind through the application of a priori concepts. He distinguishes between phenomena, which are objects as they appear to us, and noumena, which are objects as they are in themselves.

# Dritter Theil.

## ERSTER ABSCHNITT.

### ERSTES KAPITEL.

#### Von den Ausschmückungszeichen, und Manieren überhaupt.

Ausschmückungszeichen, Vor- und Nachschläge und Manieren sind in der Musik wegen der genauen Verbindung der Töne, des Zusammenhanges der Melodie, des Nachdruckes und des guten und schönen Vortrages unentbehrlich, doch, da die frühere grosse Anzahl solcher Zeichen, und ihr oft sehr geringer Unterschied, viele derselben den Schüler vernachlässigen liess, in der neuen Schreibart aber mehre ganz unnöthig wurden und andere dem Spieler, zur Gewissheit des richtigen Vortrages, durch Noten vorgezeichnet werden, \*) so bedurften sie um so mehr einer Einschränkung. §.1.

Ich theile die Ausschmückungen in z w e i K l a s s e n : in solche, die durch Z e i c h e n vorgestellt, und andere, die zweckmässiger durch N o t e n gegeben werden.

#### §.2.

Für die erste Klasse brauchen wir jetzt beim Pianoforte nur folgende v i e r Ausschmückungszeichen:

1. den eigentlichen Triller, (*tr*) mit dem Nachschlag;
2. den uneigentlichen, oder: das Zeichen der blos getrillerten Note (~~~~) ohne Nachschlag;
3. den Schneller (∞) und
4. den Doppelschlag, (∞) von oben, (und ∞) von unten.)

Alle vier kommen auf die Noten, der Doppelschlag allein öfters auch z w i s c h e n die Noten zu stehen. Die zur zweiten Klasse gehörigen Vor- und Nachschläge, Zwischenschläge, Doppel-Vor-oder-Anschläge, Schleifer, und andere, früher durch besondere Zeichen dargestellte Manieren werden jetzt durch kleine Noten angezeigt. —

\*

### ZWEITES KAPITEL.

#### Vom Triller.

#### §.1.

Der Triller (*tr*) ist eine gleichmässig schnelle, und gemäss seiner vorgeschriebenen Zeitdauer, öfters wiederholte Abwechslung zweier neben einander liegenden Töne; nämlich der Note, über der er geschrieben steht, und ihres zunächst oberhalb liegenden ganzen oder, nach Erfordern, halben Tones, den man H ü l f s t o n n e n n t.

#### §.2.

Der Triller ist unter den Ausschmückungsmanieren die schwierigste, weil er nach Umständen, mit jedem der fünf Finger gemacht wird; es ist daher gut, ihn zeitig zu üben; deñ nur die egale Schnellkraft der Vorderglieder der Finger giebt ihm den runden Anschlag. \*\*) Ich empfehle hierzu die mir von *Mozart* selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung. \*\*\*)

\*) Will Jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen, wegen des Vortrags der damaligen Kompositionen, kennen lernen, so findet er in ältern Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung.

\*\*) Manche Lehrbücher geben an, der Triller soll nicht schnell gemacht werden. Dies mag für das Tangenten-Clavier und den Kielflügel gelten, allein für das Pianoforte passt es nicht mehr; denn nichts ist dem Gehöre und Gefühle unerträglicher, als ein langsamer, matter, und wackelnder Triller.

\*\*\*) Rechte Hand.



Linke Hand.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

§. 3.

Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann ihn immer mit der obern Hilfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein, wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applikatur und Lage der Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte; und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei.

§. 4.

Zwei Hauptgründe bestimmen mich zur Aufstellung der Regel, dass jeder Triller im Allgemeinen von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülftone, ohne besondere Anmerkung, anfangen soll;

a.) weil die Triller-Note, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hilfsnote sein, und das Ton-Gewicht auf das gute der beiden Taktglieder, nämlich auf die Trillernote, (+) fallen muss; z. B.

Ausführung.

b.) weil sich die Tonfolgen beim Pianoforte anders als bei andern Instrumenten gestalten, und es die mit der Lage unsrer Hände übereinstimmende Fingerordnung dem Spieler meist bequemer macht, den Triller 1) von seinem Haupttone anzufangen, als 2) von der Hilfsnote, wo er, um den Triller von oben herab zu machen, oft gezwungen ist, die Hand zu erheben, oder auf dieselbe Taste einen andern Finger einzuschieben; z. B.

1.) 2.) anstatt.

Bei \*) fällt der überschlagende Finger gerade in die Trillernote ein, bei \*\*) muss der Finger erst etwas gehoben, und der dritte eingeschoben werden.

§. 5.

Der Triller fängt also im Allgemeinen mit der Hauptnote an, und endigt sich stets auch mit derselben 1); soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatznöthen von oben, oder von unten bemerkt werden 2).

Im Allgemeinen; 1.) Ausführung. 2.) von oben. von unten.

§. 6.

Jeder wahre Triller muss einen Nachschlag erhalten, wenn er auch nicht angemerkt ist; gestattet ihn aber die Kürze der Trillernote oder die nächste Tonfolge nicht, so ist er kein eigentlicher Triller, sondern nur eine getrillerte Note zu nennen, und darf nicht mit dem tr. Zeichen bezeichnet werden. Man sehe das 3<sup>te</sup> Kapitel. — Der dem Triller anzufügende Nachschlag besteht aus der untern Zusatz- und der Trillernote selbst, deren Intervall entweder einen ganzen, oder halben Ton ausmacht; \*) z. B.

(5201.)



Er ist eben so schnell wie der Triller; nur bei einer sogenannten Hauptfermate, besonders wenn Begleitung anderer Instrumente dabei ist, wird er langsam, <sup>a)</sup> öfters auch noch mit verlängertem Zusatz <sup>b)</sup> gemacht, damit die Begleiter den Schlussfall in den Hauptton desto deutlicher auffassen, um mit dem Spieler zugleich in das Tempo, oder Tutti einzufallen.



Der sogenannte Kettentriller umfasst eine Reihe stufenweiser oder springender Töne, auf denen er ununterbrochen fortgesetzt wird; der Nachschlag wird dann nur der letzten Note der Trillerkette angehängt.



Aufwärts kann jedoch, wenn es das Tempo zulässt, der Nachschlag nach jeder Note stattfinden, muss aber besonders beigesetzt seyn, als:



Es giebt noch einen falschen Nachschlag, der aber selten mehr gebraucht wird; als:



\*) Bei stufenweise aufsteigenden chromatischen Kettentrillern fällt, wenn die Hauptnote auf einer Untertaste liegt, dieselbe beim Schlusse des Trillers weg, (+) und der Hülftston verbindet sich gleich mit dem Hauptton der folgenden Trillernote.—  
(5201.)

§. 9.

Noch ist zu bemerken, dass sich der Triller, wie überhaupt alle Manieren, nach der Vorzeichnung des Stückes richtet; erfordert die Hülfsnote eine Veränderung, so muss *a)* das zufällige Versetzungszeichen immer über dem Triller angezeigt werden, und tritt derselbe Fall auch beim Nachschlag ein, so ist es am sichersten, *b)* ihn mit kleinen Noten auszuschreiben, und diesen die erforderlichen Versetzungszeichen beizufügen.

§. 10.

Beim Doppeltriller gelten alle frühern Regeln, sowohl in Bezug auf den Anfangston, als auf den Nachschlag. Er kann mit einer Hand *a)* in Terzen, *b)* in Sexten, oder auch, *c)* dreistimmig mit beiden Händen gemacht werden.

Es giebt falsche Doppeltriller, bei denen *a)* blos die Hauptnote trillert, und die untere entweder ganz liegen bleibt, oder *b)* jedesmal zur Hauptnote mit angeschlagen wird.

389

mit einer Hand.      mit einer Hand.

Ferner giebt es Fälle, wo während des Trillers die andern Finger die Melodie, entweder *a)* unter- oder oberhalb, oder *b)* beides zugleich, oder *c)* getrennt ausführen. —

mit einer Hand.

*a)*

Ausführung.

*b.)* (Erleichtert bei gleichem Effekt. \*)

*c.)* (Erleichtert.)

### DRITTES KAPITEL.

#### Von dem uneigentlichen Triller oder den getrillerten Noten.

Diese Noten werden zwar ebenfalls ihre ganze Werthdauer hindurch getrillert, sind aber keineswegs mit dem eigentlichen wahren Triller zu verwechseln, da sie *a)* wegen der Tonfolge, *b)* wegen der kurzen Dauer der Note, keinen Nachschlag erlauben.

Sie werden mit (tr) bezeichnet, und der Eintritt geschieht ebenfalls mit der Triller = Note, (im Allgemeinen.)

*a)*

Ausführung.

*b)* Allegro.

\*) Wenn doppelte oder etwas entfernt liegende Noten nebst dem Triller zu greifen sind, (wie oben bei *b*, und *c*), und die Späße der Hand, den Triller ununterbrochen fortzuführen nicht erlaubt, so kann man denselben während der Melodie führenden Note zwar aussetzen, allein die Fortsetzung des Trillers muss sogleich wieder eintreten, damit dem Gehör die Trennung unmerkbar werde.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Ist solchen getrillerten Noten eine andre, auf derselben Stufe stehende, angebunden, mit der sich die Hilfnote endiget, oder steigt die Figur dann aufwärts, so schliesst man der getrillerten Note <sup>a)</sup> den untern Hülftston (einen falschen Nachschlag) an, um der gebundenen dadurch einen bestimtern Eintritt zu geben; geht nach der getrillerten Note die Figur abwärts, so tritt die angebundene streng mit dem Zeitmass ein <sup>b)</sup>, und erhält nur einen etwas stärkern Nachdruck.



**VIERTES KAPITEL.**

**Vom Schneller.**

Diese Manier ist eine Verkürzung der vorerwähnten getrillerten Note. Das Zeichen des Schnellers ist: . Er erscheint <sup>a)</sup> auf längern, wie <sup>b)</sup> auf kürzern Noten, ist bei letztern von besonders guter Wirkung; fängt ebenfalls mit der Hauptnote, über der er steht, an, und wird nebst seiner obern Hülfsnote mit den Fingern gleichsam herausgeschnellt; z. B.



**FÜNFTES KAPITEL.**

**Vom Doppelschlag.**

**§. 1.**

Der Doppelschlag ist eine aus der Hauptnote und dem obern und untern Hülftston bestehende Notengruppe, die sowohl auf, als zwischen den Noten erscheint, und weder zu schnell, noch zu schlaft, sondern lebhaft, rund und etwas kraftvoll vorgetragen wird.

**§. 2.**

Er wird auf dreierlei Art vorgestellt und vorgetragen, nämlich: <sup>a)</sup> von der Hauptnote selbst mit einem Zusatznötchen () <sup>b)</sup> vom obern Hülftston herab () und <sup>c)</sup> vom untern Zusatzton hinauf angefangen () <sup>d)</sup>



**§. 3.**

Die zufälligen Versetzungszeichen werden dem Doppelschlag ebenfalls beigelegt, und zwar: bezieht sich das Versetzungszeichen auf den Hülftston, <sup>a)</sup> über das Doppelschlagszeichen; bezieht es sich auf den Zusatzton, <sup>b)</sup> unter denselben; und bedarf man deren zwei, nämlich für die Hülfs- und Zusatznote zugleich, <sup>c)</sup> beide nebeneinander gemäss ihrer Folge. —

\*) Da die Notenstecher fehlerhafterweise dem Doppelschlagzeichen einerlei Stellung geben, der Doppelschlag mag von oben herab, oder von unten hinauf gemacht werden sollen, so werden die Herren Musikverleger darauf aufmerksam gemacht, ihren Stechern den Unterschied der zweierlei Stellungen dieses Zeichens einzuschärfen und sie zur Befolgung anzuhalten.

§. 4.

Bei zwischen zwei Noten, oder über einem Punkt vorkommenden Doppelschlägen, wird nur der von oben herabgehende gebraucht. Bei erstem Fall wird der Doppelschlag erst vor Eintritt der zweiten Note gemacht. Bei letzterm aber schliesst der Doppelschlag mit der Note selbst schon im Eintritt des Punktes, der dann seinem Werthe nach auszuhalten ist.

Zwischen den Noten.

Auf einem Punkt.

Die zur zweiten Klasse gehörigen Verzierungsmethoden werden nicht durch besondere Zeichen, sondern durch kleine Noten angegeben, und bedürfen (die Vor- und Zwischenschläge ausgenommen) keiner besondern Erläuterung. —

\*

SECHSTES KAPITEL.

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen  
und andern Verzierungen.

§. 1.

Selbst die Vorschläge werden jetzt oft durch gewöhnliche Noten in regelmässige Takteintheilung gebracht; indessen giebt es Fälle, in denen man sie noch durch kleine Noten ausdrückt.

§. 2.

Sie sind als Vorhalte oder Verzögerungen der Hauptnote zu betrachten, der sie einen Theil ihres Werthes entziehen, und werden in lange und kurze eingetheilt.

§. 3.

Der lange oder accentuirte Vorschlag nimmt der, aus gleichen Theilen bestehenden Hauptnote die Hälfte ihres Werthes; \*) es ist daher zweckmässig, den Werth des Vorschlags gleich durch das ihm entsprechende Nötchen zu bezeichnen, als:

\*) Er heisst der accentuirte, weil der Nachdruck mehr auf ihn, als auf die Hauptnote fällt.



Die Vorzeichnung bezieht sich ebenfalls auf die Vorschläge, und die zufälligen  $\sharp$  oder  $\flat$  werden ihnen, wie den andern Noten, beigefügt.

§. 4.

Vor Noten mit einem Punkt, die daher dreitheilig sind, zieht der Vorschlag zwei Drittheile d. h. den Werth der Note an sich, und diese wird erst auf dem Punkt gespielt. —



Stehen zwei Punkte bei einer Note, so zieht der Vorschlag ebenfalls den Werth der Note an sich; die Note selbst tritt dann mit dem ersten Punkt ein, und hält den Werth beider Punkte aus.



§. 5.

In mehrstimmigen Sätzen bezieht sich der Vorschlag nur auf die Note (Stimme), vor der er steht; die andern Stimmen dürfen dadurch von ihrem Werth nichts verlieren, und müssen mit dem Vorschlag zugleich angeschlagen werden.



§. 6.

Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote, sie sei von langer oder kurzer Dauer, mit oder ohne Punkt, fast gar nichts von ihrem Werthe, indem er gleichsam nur mit dem Finger angeschneilt wird; und es fällt nicht, wie bei jenen, der Accent auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote. Er heisst daher der accentuirende Vorschlag. Zum Unterschiede wird er stets durch eine schräg durchstrichene 8<sup>tel</sup> Note dargestellt; z. B.



§.7.

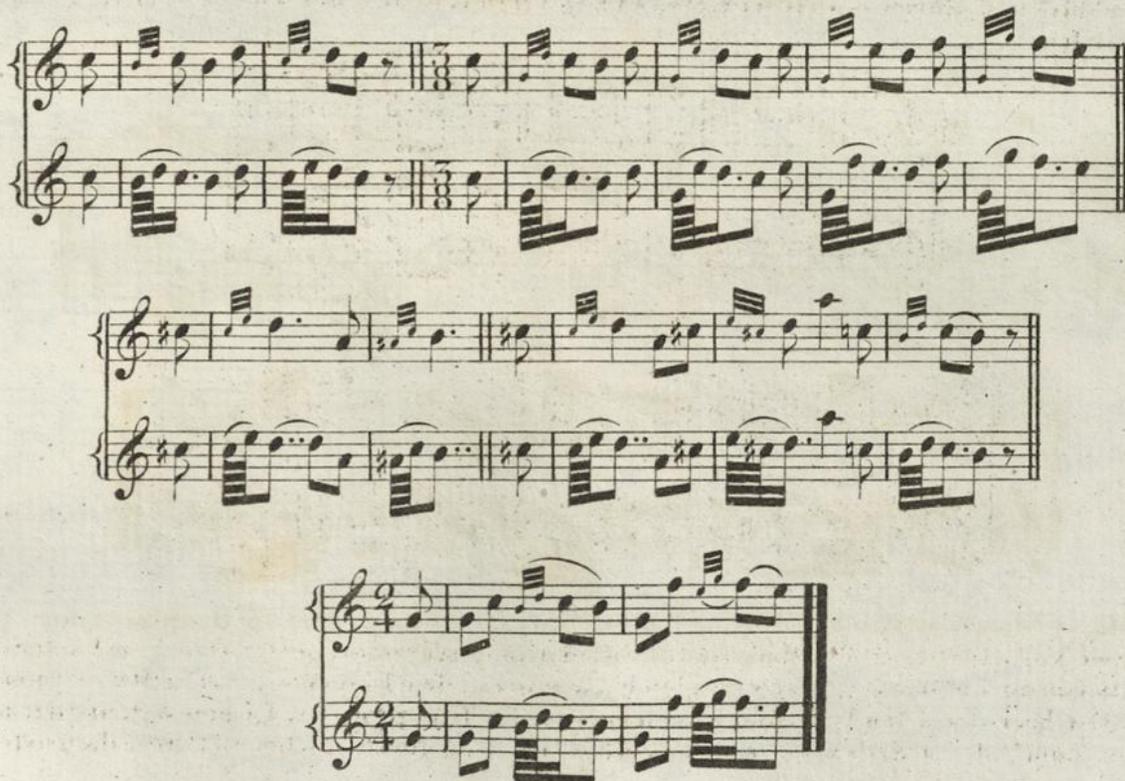
Der Zwischen schlag hat insofern einige Ähnlichkeit mit dem Nachschlag des Trillers, als er, wie jener, nach der Note steht, der er angehört. Er wird durch einen kleinen Bogen mit ihr verbunden, um anzuzeigen, dass seine Ausführung noch in den Zeitraum des vorigen, und nicht des folgenden Takttheils fällt.



§.8.

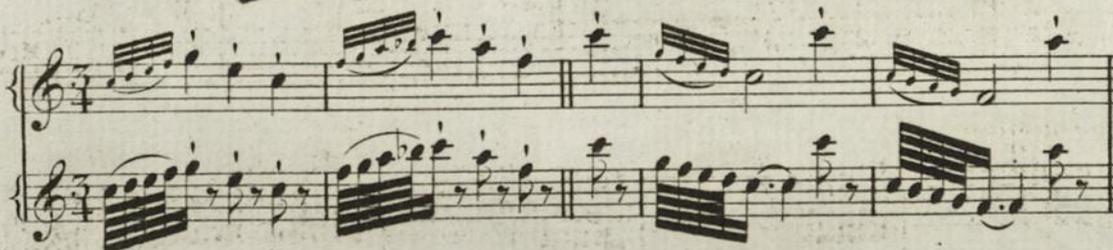
Der Doppelvorschlag, Schleifer und andere zusammengesetzte, der Willkühr des Komponisten überlassene Verzierungen bedürfen keiner nähern Erklärung, da diese durch die Schreibart von selbst in die Augen fällt; sie gehören der Note an, vor der sie stehen.

Doppel-Vor- oder Anschläge.

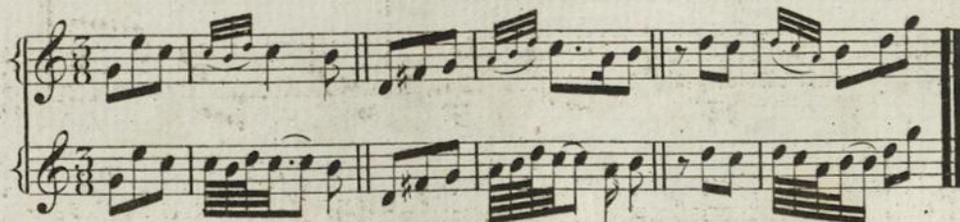
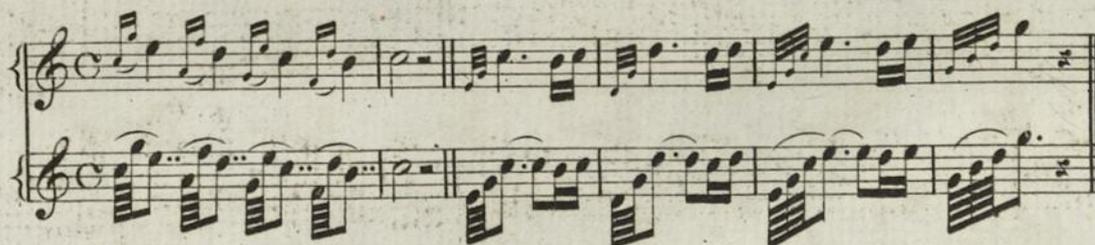


(5201.)

Schleifer,



Verschiedene andere Verzierungen.



Sie werden sämmtlich mit Schnelligkeit vorgetragen, so, dass die Hauptnote nur wenig von ihrem Werth verliert.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Beispiele zur Erläuterung des ersten Abschnitts.

(Vom Tone selbst anfangend.)\*

TRILLER.

1. *Andante.*  
Musical notation for example 1, featuring a piano (*p*) trill in 3/4 time. The piece includes a crescendo (*cres.*) and a dynamic marking of *p*.

2. *Allegro moderato.*  
Musical notation for example 2, featuring a piano (*p*) trill in common time. The piece includes a dynamic marking of *p*.

3. *Allegro maestoso.*  
Musical notation for example 3, featuring a forte (*f*) trill in 2/4 time. The piece includes a dynamic marking of *f*.

4. *Larghetto.*  
Musical notation for example 4, featuring a piano (*p*) trill in 2/4 time. The piece includes a crescendo (*cres.*) and a dynamic marking of *p*.

5. *Moderato assai.*  
Musical notation for example 5, featuring a forte (*f*) trill in 3/4 time. The piece includes a dynamic marking of *f*.

6. *Tempo di Marcia. (Von unten.)*  
Musical notation for example 6, featuring a forte (*f*) trill in common time. The piece includes a dynamic marking of *f*.

\*) Regel, Kap. 2. §. 5.

396

7. Moderato.

*f*

8. Andante.

*p*

9. Marziale.

*f*

10. Allegro moderato.

*p*

11. Allegretto (Von oben.)

*p*

12. Andante.

*p*

*cres.*  
*f*

(5201.)

Kettentriller.<sup>\*)</sup>

1.

Ausführung.

The musical score is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.'. Each section consists of two systems of staves. The first system of each section has a treble clef staff with a trill (tr) above it and a bass clef staff with a trill (tr) below it. The second system has a treble clef staff with a trill (tr) above it and a bass clef staff with a trill (tr) below it. The notation includes various notes, rests, and trills, with some notes marked with numbers (1, 2, 15, 25) indicating fingerings or specific notes. The piece concludes with a double bar line.

\*) Siehe Kap. 2. §. 7. 9. und 10.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

The musical score consists of three systems, each with a violin part and a piano accompaniment. The violin parts feature trills (tr) and various fingerings (1, 3, 5, 4, 3, 2, 1). The piano parts consist of dense sixteenth-note patterns. Dynamics such as *f* and *p* are used. The first system is marked with a '3.' and includes fingerings 12, 34, and 1. The second system includes fingerings 1, 5, 12, and 34. The third system includes fingerings 12, 35, 45, 12, 45, 12, 54, 12, 5, 1, 5, 1, 35, 45, 1, and 1. The fourth system is marked with a '4.' and includes fingerings 32, 43, 43, and 43.

(5201.)

tr 399 tr

4 3 1 1

2 4 3 4 2 5

5.

3 4 1 5 1 2

3 4 5 1 2 12

Für beide Hände.

6.

2 3 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1

5 3 1 5 1 3 1 2 1 2 1

oder.

3 2 1 3 1 3 1 3 1 1 2

(5201.) etc.

→ 400 →

8.

Kann auch so  
gespielt werden.

u. s. w.

Andere Trillerarten.

9.

Über die Hand.

(5201.)



UNEIGENTLICHE, BLOS GETRILLERTE NOTEN.

1. *Allegretto.* (Vom Tone selbst anfangend.)

2. *Allegro moderato.*

3. *Adagio.* (Von unten.) (Von der Note selbst.)

4. *Allegro con brio.* (Wenn auf die gebundene Trillernote eine Pause folgt.)

\*) Siehe Kap: 5.

(5201.)

(Wenn es von der gebundenen Trill-  
lernote gleich abwärts geht.) *cres.* (Wenn es gleich nach der  
Bindung aufwärts steigt.)

(Wenn gleich auf die angebundene  
Note ein Sprung folgt.)

*Allegro moderato.*

SCHNELLER. \*)

1. *mf*

*mf*

*Brillante.*

2. *f*

*f*

*Un poco Allegretto.*

3. *p*

*f* *p*

*cres.* *f*

\*) Siehe Kap: 4.

(5201.)

(Auf der Note,  
von oben herab.)

DOPPELSCHLÄGE.

Andante.

1.

(Von unten hinauf.)

2.

(Vom Tone selbst.)

All<sup>o</sup> moderato.

3.

Beispiel, worin alle 3 Arten angebracht sind.

Andante con moto.

4.

<sup>\*)</sup> Siehe Kap. 5. §. 2. 3. 4.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *cres.* and *p*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and *ppp* *morendo*.

*Allegro moderato.*  
(Von oben.)

Zwischen zwei Noten.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *f*, and *cres.*

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *cres.* and *f*.

*Andante.*  
(Von unten.)

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music is in treble and bass clefs. Dynamics include *dolce.*, *sfp*, and *p*.

(5201.)

Auf dem Punkt.

7. *Larghetto.*  
(Von oben.)

7. *Larghetto.*  
(Von oben.)

*cres.* *f* *p* *cres.*

8. *Moderato.*

8. *Moderato.*

*cres.* *p*

9. *Allegretto.*  
(Von unten.)

9. *Allegretto.*  
(Von unten.)

*p* *f*

Auf zwei Punkten.

*Allegro moderato.*

10. *p* (Von oben und von unten.) *f* *p*

*p* *f*

Bei Doppelgriffen auf den Noten.

*Andante.*

1. *p* (Von oben) *p* (auf der obern Note.) *f*

*Allegretto.*

2. *p* (Von unten.) *p*

*Un poco Allegretto.*

3. *p* (Von der Note selbst.) *sf* *p* *sf* *p*

4. (Von oben) (auf beiden Noten.) *fp* *cres.* *p* *cres.* *p*

(5201.)

5. (Von unten.) *p*

6. (Vom Tone selbst.) *cres. f*

Bei Doppelgriffen zwischen den Noten.

7. (Von oben.) *p cres. f*

*Un poco Allegretto.*

8. (Von unten.) *p sf p*

*Larghetto.*

9. (Von oben.) *p cres. fp p*

*Andantino.*

10. (Von unten.) *p cres. f*

*Andante con moto.*

(5201.)

Auf dem Punkt.

*Un poco Adagio.*

11.

Exercise 11 consists of four measures. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic in the final measure.

Exercise 11 continues with measures 5 through 8. The treble clef part shows more complex rhythmic patterns and slurs. The bass clef part continues with a steady accompaniment. The piece ends with a piano (*p*) dynamic.

Auf zwei Punkten.

*Allegro maestoso.*

12.

Exercise 12 consists of eight measures in common time. The treble clef part features a series of chords and melodic fragments, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Hinter dem Punkt.

*Allegro giusto.*

13.

Exercise 13 consists of four measures in common time. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Exercise 13 continues with measures 5 through 8. The treble clef part shows more complex rhythmic patterns and slurs. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

LANGE VORSCHLÄGE. \*)

*Allegro moderato.*

1. *mf*

*p* *cres.* *f*

*p espressivo.*

*sf>* *p* *sf*

*tr* *cres.* *p*

*p* *cres.*

\*) Siehe Kap. 6. §. 3. 4. 5.

(5201.)

*Adagio.*

*f* *p*

*Virace.*

*fp*

*cres.*

*p*

*cres.*

*p*

*p*

*p* *pp* *f*

(5201.)

Eigentum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

*Allegro moderato.*

Kurze Vorschläge.<sup>\*)</sup>

2. *p*

*cres.* *f* *p* *cres.*

*f* *p*

*f* *p*

*p*

*sf* *p*

*sf* *p*

\*) Kap. 6. § 6.

(5201.)

Larghetto.

Kurze und lange Vorschläge vermisch.

The first system of the piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. A crescendo (*cres.*) marking is present towards the end of the system.

The second system continues the piece, featuring a mix of piano (*p*) and sforzando (*sf*) dynamics. The melodic line in the right hand is highly ornamented. A crescendo (*cres.*) marking is also present.

Allegro moderato.

The third system is marked *Allegro moderato*. It begins with a sforzando (*sf*) dynamic and includes piano (*p*) markings. The right hand has a more active, rhythmic melody, and the left hand has a simple accompaniment. A repeat sign is visible at the end of the system.

The fourth system continues with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with many ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

The fifth system features a mix of piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The right hand has a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Adagio.

Allegro.

The sixth system is divided into two parts: *Adagio* and *Allegro*. It features piano (*p*), sforzando (*sf*), and forte (*f*) dynamics. The right hand has a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

The seventh system continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece ends with a double bar line.

(5201.)

Doppelvorschläge, Schleifer,  
und andere Verzierungen.\*)

*Lento.*

3. *p* (Doppelvorschläge.) *cres.*

(Zwischenschläge.) *p*

*f* *f*

*p* *cres.*

*f* *f* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f* *f*

(Schleifer.)

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Lento' and 'p' (piano), featuring 'Doppelvorschläge' (double grace notes) and a 'cres.' (crescendo) marking. The second system is marked 'p' and features '(Zwischenschläge)' (intermediate strokes). The third system features 'tr' (trills) and 'f' (forte) dynamics. The fourth system features 'p' and 'cres.' markings. The fifth system is marked 'Allegro maestoso' and 'f' (forte), featuring '(Schleifer)' (slurs). The sixth system continues with 'f' dynamics.

\*) Kap: 6. § 7. 8.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass staff has a more melodic line with some slurs. Dynamic markings include *sf* in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues with the rapid sixteenth-note pattern. The bass staff has a melodic line with some chords. Dynamic markings include *sf* and *f*.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a complex, rapid sixteenth-note pattern. Dynamic markings include *sf* and *ff*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a complex, rapid sixteenth-note pattern. Dynamic markings include *sf*, *f*, *p*, and *ff*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a complex, rapid sixteenth-note pattern. Dynamic markings include *p*.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a complex, rapid sixteenth-note pattern. Dynamic markings include *pp*, *rallent:*, and *f*. A note in the bass staff is marked with a slur and the text "(Andere durch kleine Noten) (angedeutete Verzierungen.)".

(5201.)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and phrasing. The first system features dynamics *p* and *f*. The second system includes *dolce*. The third system has *ff*. The fourth system has *f*. The fifth system has *tr* (trills). The sixth system has *f*. The score concludes with a double bar line.

(5201.)

## ZWEITER ABSCHNITT.

### ERSTES KAPITEL.

#### Vom Vortrage überhaupt.

##### §. 1.

Man unterscheidet, und das mit Recht, richtigen und schönen Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen; aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spiels, was bezeichnet werden kann; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was bloß angedeutet werden kann; Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Komponist für das Gefühl in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfiehlt, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen, was auch nicht einmal angezeigt werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck zwar geweckt, aber nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss; weshalb auch von ihm hier nicht gehandelt werden kann; dass der schöne Vortrag auch nicht vollständig gelehrt oder gelernt werden, sondern nur auf Manches, was ihn betrifft, hingewiesen werden kann — weshalb auch Letzteres geschieht; und dass nur vom richtigen Vortrag ausführlich gehandelt werden muss.

##### §. 2.

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vorgetragener Musik, ganz ausgezeichneter Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und gewonnen werden. — Überhaupt herrscht meist bei allen Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend Singunterricht genossen, ein reineres, beurtheilungsfähigeres Gefühl vor, als bei andern, die nur äussere Begriffe vom guten Gesange haben. — \*)

##### §. 3.

Es ist zwar verdienstlich, grosse Schwierigkeit auf dem Instrument zu überwinden, allein es ist noch nicht hinreichend, um den ehrenvollen Titel eines vollendeten Meisters zu führen; solche fertige Spieler überraschen wohl das Ohr, (wie sich *Ph. Em. Bach* ausdrückt) aber sie vergnügen es nicht; sie betäuben den Verstand, aber sie befriedigen ihn nicht. —

Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen; als z. B.

- 1.) durch Verdrehungen des Körpers und Heben der Arme;
- 2.) durch ein mit immerwährender Anwendung der *Pedale* hervorgebrachtes Ohrengeklinseln;
- 3.) durch ein, bis zum Langweilen, jeden Augenblick angebrachtes willkürliches Dehnen (*temporubato*);
- 4.) durch ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt; allein ich warne Jedermann, diesen unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt. Durch übertriebenes Dehnen wird dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren wird dem *Adagio* sein wahrer tragender Charakter und die Anmuth genommen.

Der Spieler darf durch seinen Vortrag selbst den Laien nicht zweifeln lassen, ob ein *Allegro* oder *Adagio* gespielt wird. Ich will damit keineswegs sagen, dass man sich im *Allegro* nicht zuweilen etwas hingeben, und im *Adagio* keine Verzierungen anbringen soll; allein es muss ohne Übertreibung und am rechten Orte geschehen. Dass das *Adagio* weit schwerer gut vorzutragen sei, als das *Allegro*, ist bekannt.

\*

\*) *Hasse, Naumann, Gluck*, beide *Haydn, Mozart*, und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend. —

ZWEITES KAPITEL.

Einige Hauptbemerkingen,  
den schönen Vortrag betreffend.

§. 1.

Um einen schönen guten Vortrag zu erlangen, wird erfordert: dass man ganz Herr seiner Finger sei; d. h. sie müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dieses kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln gehorchen.

Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, und legt somit den Keim zu einem wahren, schönen und ausdrucksvollen Spiel in seine Seele. —

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete Regel anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theil des Vortrags an, wobei das eigentliche Gefühl weniger in Berührung kommt.

§. 2.

Der Spieler studire den Charakter des Tonstücks, sonst erweckt er den Zuhörern unmöglich dasselbe Gefühl, welches der Komponist durch seine Tondichtung zu erregen strebte. Er berücksichtige ebenfalls, ob er ein *Allegro* oder ein *Adagio* vorträgt; denn jedes fordert einen besondern Vortrag; und was dem einen gut ist, schadet dem anderen.

§. 3.

Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit im Vortrag, und eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die darin vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden, um das nöthige Gefühl hineinzulegen; allein zu auffallend darf von dem herrschenden Zeitmass nicht abgewichen werden, weil die Einheit des Ganzen darunter leidet, und dieses ein zu rhapsodisches Ansehn bekommt; siehe das Beispiel A.)

Der Spieler schwanke nicht bei jedem Takt im Tempo, sondern ergreife, (er mag bei Gesangstellen anhalten, oder bei Passagen) immer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass; es wäre denn, dass die Stelle so beschaffen ist, dass das Tempo während einer Reihe von Takten immer langsamer werden müsste, was der Komponist gewöhnlich dann durch *rallentando*, oder im Gegensatze mit diesem durch *accelerando poco a poco* andeutet; B.) Er übertreibe nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichsnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompagniren können. —

§. 4.

Das *Adagio* fordert Ausdruck, Gesang, Zartheit und Ruhe. Sein Vortrag stehet daher einigermassen im Gegensatze mit dem *Allegro*; denn hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. — Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistentheils mit mehr Schmelz und Zartheit vorgetragen werden, als im *Allegro*; sie müssen den Zuhörer mehr anziehen, als fortreissen, und mehr ein angenehmes, als überraschendes Gefühl erwecken. Die Verzierungen müssen sparsam vertheilt werden, damit der schöne einfache Gesang durch sie nicht verloren gehe; auch müssen sie hier weniger schnell, aber zarter und einschmeichelnder vorgetragen werden. Besonders behutsam behandle man die hohen Töne der obersten Oktave, damit die Zuhörer nicht mehr Holz, als Ton hören. Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkern oder schwächern Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel, zuweilen auf dem leisesten Abzug des Fingers von der Taste, und auf der feinen Fühlung der Finger. C.)

§. 5.

Stufenweise aufwärts steigende Töne und Läufe werden, der Natur gemäss, nach und nach *crescendo* (angezogener) und herabgehende *diminuendo* (nachlassender) vorgetragen, um ihnen Licht und Schatten zu ertheilen; es giebt aber auch Fälle, wo dies umgekehrt statt findet, oder wo sie durchgehends gleich stark gespielt werden müssen; dieses hängt von dem Willen des Komponisten ab, nachdem er es vorschreibt. —

ZERGLIEDERTE BEISPIELE,  
den 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> § betreffend.

(Aus meinem A moll.)  
Konzerte, Op. 85.)

*Allegro moderato.*

Solo. *p* gezogen. *cresc.* *sf* *p*

Von hier aus mässig im Zeitmass.

*p* *f* energisch.

*sp* Gesangreich und ausdrucksvoll.

*sf* *p*

*p* *fz* *fz* *fz* *p* *p*

(5201.)

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of sixteenth-note runs. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Second system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand has a vocal line with the lyrics "cresc. - - - cen - - - do." Dynamics include *p*, *f*, and *sf*.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *p*, and *sf*. The instruction "etwas zurückhaltend, und gesangreich." is written above the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand includes trills (tr) and triplets (3). The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*, *cres.*, and *p*.

(5201.)

421

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (6, 7). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cres.*. A trill (*tr*) is marked in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate passages, including trills (*tr*) and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *cres.*.

Third system of the piano score. The right hand has a descending melodic line with slurs and fingerings (5, 6). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *sf* and *cres.*. The instruction "etwas vorwärtsgehend." is written below the left hand.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. The instruction "in 8<sup>va</sup>" is written above the right hand.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

(5201.)

Eigentum u. Verlags von T. B. Neumann in Wien

Loco.

*cres* - - - - - *cen* - - - - - *do.*

*f* *p* *ri* - - *tar* - - *dan* - - *pp* - *do* *assai*.

Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.

*p dolce*

*p* *tr* *p* *piu f*

*p* *tr* *ten.* *f* *risoluto.*

schleuniger und mit Geist.

*p* *f*

etwas nachgebend, als Vorbereitung zum Tonfall in die Hauptpassage, die bis ans Ende des Solos mit

Feuer und in gleichem Tempo vorzutragen ist. —

Anmerkung. Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen muss fast nur unmerklich geschehen, und nicht bis zum *Adagio* herabgezogen werden; so, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint. Die kleinen Verzierungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind. —

424

(Aus dem 3<sup>ten</sup> Solo des vorigen Allegro.)

B.

*cres.* *cres.* *cres.* *f* *p*

*sf* *sf* *p* *p* *sf*

in 8<sup>va</sup>

*sf* *p* *sf* *sempre piu sostenuto.* *p* *Loco.*

nachgebend. von hier aus noch nachgiebiger, gedehnter, \*

*c* *sf* *p* *ritar* *dan* *p* *do* *sf* *fino* *p*

immer mehr und mehr, endlich

*al* *sf* *p* *Tempo 1<sup>mo</sup>* *sf* *p* *cres.*

ganz langsam Das erste Haupttempo mit Feuer ergreifend,

*cres.* *sf* *p* *Loco.*

cen do. und so fort bis ans Ende. —

in 8<sup>va</sup> *Loco.*

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

(Eine nach und nach geschwinder werden.) → 425 →  
(de Stelle, als Gegensatz der Vorigen.)

*Allegro moderato.*

nach - und nach immer  
cres. ed accel - le - ran - do.

mehr und mehr geschwin - der, und stärker.  
poco a poco

*Larghetto.*

dol. C.

cres. f delicato. Loco.

sf p cres. kräftig.

p zart. 3

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

426

First system of musical notation, measures 426-427. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *sf*, *sp*. Includes a trill (*tr.*) and a large slur.

Second system of musical notation, measures 428-430. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *smorz.*, *cres.*, *p*, *cres.*. Includes a trill (*tr.*) and a large slur.

Third system of musical notation, measures 431-433. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *p*, *p*, *cres.*. Includes a trill (*tr.*) and a large slur.

in 8<sup>va</sup> Loco.

Fourth system of musical notation, measures 434-436. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *pp*, *leicht.*, *cres.*. Includes a trill (*tr.*) and a large slur.

*risoluto.* Loco.

Fifth system of musical notation, measures 437-440. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *pp*, *leggiero*, *pp*. Includes a trill (*tr.*) and a large slur.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von T. b. Haslinger in Wiën.

etwas im Tempo anhaltend, um das Ohr gleichsam auf den Hauptschlussfall vorzubereiten.

Anmerkung. Ausser den bemerkten Stellen muss der Spieler sein Zeitmass das ganze *Larghetto* hindurch streng beobachten, und den Effekt nach Erfordern theils durch Zartheit, theils durch Kraft, d. h. durch sanftern oder stärkern Druck der Finger hervorzubringen suchen. Die Begleiter dürfen vom Spieler über das herrschende Tempo keinen Augenblick irre geleitet werden; sondern er muss sein Stück so richtig und geregelt vortragen, dass sie ihn ohne Furcht begleiten können, und nicht nöthig haben, fast bei jedem Takt auf eine Abweichung vom Zeitmass zu horchen. Der Spieler ist daher oft selbst schuld, wenn er auch von guten Orchestern schlecht akkompagnirt wird. Das Zurückhalten im *Adagio* wird am zweckmässigsten bei den Haupt-Schlussfällen angewandt. Manchen Spielern genügt auch öfters die Zahl der vom Autor vorgeschriebenen Ausschmückungsnoten nicht, sondern sie vermehren sie noch unnöthig, und verderben und benehmen dadurch dem *Adagio* den schönen und anmuthigen Charakter. Ich rathe daher, statt des überflüssigen Notengepränges, lieber auf einen singenden, ausdrucksvollen und schmelzenden Vortrag zu studiren, und sich im *Adagio* (im Allgemeinen) mit zweckmässig angebrachten, und dem Tonstück angemessenen kleinern Verzierungen zu begnügen.

Über den Vortrag einer mehrere Takte lang verzierten Gesangstelle  
am Schlusse des *Adagio* in meiner Sonate Op: 106.

*Adagio.*

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The right hand features a long, flowing melodic line with various ornaments and dynamics. The left hand provides a steady accompaniment. The score is marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics. The tempo is *Adagio*. The score is numbered with measures 15, 17, 18, 20, 24, 28, 32, 34, 37, and 50. The piece ends with a double bar line and the number (5201).

Anmerkung. Bei solchen Stellen ist zu bemerken:

- 1.) dass jede Hand dabei selbstständig für sich handeln muss;
- 2.) dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachte; denn sie ist hier die feste Basis, auf die die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind. —
- 3.) untersuche man vorher, welcher Takt gegen den andern eine grössere oder kleinere Zahl Verzierungsnoten enthält, wornach sich der langsamere oder schnellere Vortrag derselben richtet.
- 4.) spiele man die erstern Noten des Taktes lieber weniger schnell als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe.
- 5.) müssen die Verzierungen mit Leichtigkeit, Zartheit und möglichster Rundung vorge-  
tragen werden. —

§. 6.

Wie in der Sprache die Betonung gewisser Silben oder Worte nöthig ist, um die Rede dem Hörer eindringlich und den Sinn der Worte deutlicher zu machen, so findet sie auch in der Musik statt, und ist eben jenes natürliche Gefühl, welches der wahr empfindende Musiker in sich trägt, ohne erst mechanisch darauf hingewiesen zu werden. Da ich aber dieses Gefühl nicht selten bei Schülern vermisste, so pflegte ich (um ihnen einigermaßen einen Begriff davon zu geben, und ihr Gefühl nach und nach zu erwecken,) auf folgende Art zu verfahren:

Ich liess sie ein Tonstück, welches sie bereits mit Fertigkeit inne hatten, stellenweise, d. h. von 4 zu 4 Takten spielen, und mir sodann bei jeder Stelle von ihnen erklären, welche Noten gegen andere betont werden müssen, vorzüglich aber, wo ihr natürliches inneres Gefühl den Hauptausdruck der ganzen Periode hinlege; ingleichen, welche Tonfolgen in Gesangstellen mehr angezogen oder nachlassend vorge-  
tragen werden. —

Sind sie darin zur nöthigen Einsicht gelangt, so wird es ihnen dann leicht, durch aufmerksames Selbststudium und Anhörung ausgezeichneter Künstler das Übrige zu thun.

ERLÄUTERUNGS- BEISPIELE. \*)

1. *Allegretto*

*p* *Fine.*

*p* *Dal Segno.*

2.

*p* *p* *p* (\*\*)

*p*

3. *Allegro moderato*

*p*

*p*

\*) Auf Noten, wie die mit + bezeichneten, wird ein ganz kleiner, auf die mit ^ bezeichneten ein grösserer Nachdruck gelegt, auch wenn kein Ausdruckszeichen darüber steht.  
 \*\*) Wenn auf das kürzere gute Takttheil ein längeres schlechtes im Gegenschlag (Aufstreich) folgt, so wird gewöhnlich auf letzteres der Nachdruck gelegt.

(5201.)

Un poco Allegretto.

431

4.

5.

Allegro.

\*) Wenn zwei Noten zusammengeschlossen sind, so wird die erste betont, und der Finger nicht erst bei der 3<sup>ten</sup>, sondern schon bei der zweiten Note von der Taste leicht abgezogen.

(5201.)

*Un poco Allegretto.*

432

6.

7.

*Larghetto.*

8.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von T. b. Haslinger in Wien.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. Dynamics include *p*, *f*, and *cres.* (crescendo).

Second system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings such as *f* and *p*.

Moderato.

9. 
 Musical notation for exercise 9, marked *Moderato*. It includes a footnote:
 

\*) Wenn auf zwei zusammengezogene Noten eine Pause folgt, wird der Finger ebenfalls leicht und kurz von der Taste abgezogen.—

Third system of musical notation, showing a continuation of the exercise.

10. 
 Musical notation for exercise 10, with dynamic markings like *p* and *f*. It includes a footnote:
 

\*) Aufwärts steigende Sätze werden nach und nach meist etwas stärker angezogen.  
 \*\*) Ahmt eine Hand die andere nach, so muss sie denselben Ausdruck dabei beobachten.

Final system of musical notation on the page.

11. *Adagio.* (angezogen.)  $\star$  434  $\star$  (wachsend.) *tr.*

(leicht.) (angezogen.)

\*) Der begleitende Figural-Bass muss die rechte Hand im *pia.*, *forte*, *cres.*, *decres.*, *rit.*, *accelerando*, etc. ebenfalls unterstützen, wenn es auch bei ihm nicht besonders angezeigt steht.

12. *Allegretto.* (\*)

\*) Hier fällt der Ausdruck wie bei N<sup>o</sup> 2. auf den Gegenschlag (schlechten Takttheil.)

13. *p* (\*) *f*

*f* *p*

\*) Sätze von punktirten Noten werden meistens so vorgetragen, als stünden Pausen statt Punkten dazwischen; es wäre denn der Fall, dass ihrer mehre unter e i n e m Schleifbogen zusammengezogen wären, wo sie dann nicht kurz abgefertigt, sondern angehalten vorgetragen werden müssen; z. B.

(5201.)

Ausführung.

(kurz.) (angehalten.) (kurz.)

(angehalten.) f (kurz.)

Detailed description: This block contains a musical score for a performance. It consists of two staves. The top staff is in 2/4 time and features a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the word '(kurz.)' is written three times. The bottom staff is in the same time signature and features a more complex rhythmic accompaniment with slurs and accents. Above the first few notes of the bottom staff, the word '(angehalten.)' is written. Below the staff, the word '(kurz.)' is written. A dynamic marking 'f' is placed below the first few notes of the bottom staff.

§.7.

Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden. —

14.

Ausführung.

Detailed description: This block shows exercise 14, which is a piano exercise. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The word 'Ausführung.' is written below the first few notes of the bottom staff.

Detailed description: This block shows the second system of exercise 14, continuing the melodic and rhythmic lines from the first system.

15.

Ausführung.

Detailed description: This block shows exercise 15, which is a piano exercise. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The word 'Ausführung.' is written below the first few notes of the bottom staff.

Detailed description: This block shows the second system of exercise 15, continuing the melodic and rhythmic lines from the first system.

16.

Ausführung.

§.8.

Früher wurde schon der Betonung gewisser, auf das gute Takttheil fallenden Noten erwähnt, diese Betonung kann aber zuweilen auch mit gutem Effekt *a)* im Aufstreich (*Contratempo*) bei Wiederholung derselben Stelle oder Passage wechseln, oder *b)* durch *piano* oder *forte* verändert werden. —

17.

a.)

oder so:

18.

*p*

19.

b.)

*f*

*p*

(5201.)



DRITTES KAPITEL.

Vom Gebrauch der Pedale.

§. 1.

Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung ist, als Deckmantel eines unreinen und nö-  
tenverschluckenden Spiels, so sehr Mode geworden, dass man oft einen Spieler nicht wieder erkennen wür-  
de, wenn man ihn ohne Anwendung der Pedale hörte.

§. 2.

Obwohl der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, gar  
keiner Pedale bedarf, so ist dennoch die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbun-  
den mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist  
jedoch mehr im langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfeh-  
len, die übrigen Pedale sind überflüssig und haben weder für das Instrument noch für den Spieler Werth.

§. 3.

Der Schüler wende daher das Pedal nie an, bevor er sein Tonstück nicht vollkommen rein und deut-  
lich vortragen kann. Überhaupt mache jeder Spieler den mässigsten Gebrauch davon; denn man glaubt  
irrig, dass den Zuhörer eine ohne Pedal rein und schön vorgetragene Passage, wobei er jeden Ton deut-  
lich vernimmt, weniger anziehe, als mit dem Pedal, wobei er ein blosses Rauschen einer Reihe unter sich  
zusammenschmelzender Töne vernimmt.

Nur verwöhnte Ohren können solchen Missbrauch billigen; verständige Männer werden gewiss mei-  
ner Meinung beipflichten. Weder *Mozart* noch *Clementi* bedurften dieses Mittels, um sich den hochver-  
dienten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben. Ein Beweis,  
dass man auch ohne Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann. —

Ich führe hier einige Fälle an, wo die aufgehobene Dämpfung am schicklichsten angewandt wird.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

*Adagio.*  
 Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.

*Allegro.*

VIERTES KAPITEL.

Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus.

§. 1.

Da ich oft bemerkte, dass die besten Spieler durch einen ungewohnten Mechanismus der Instrumente verlegen wurden <sup>\*)</sup>, so halte ich es nicht für zwecklos, Einiges hierüber zu sagen.

§. 2.

Es liegen bei dem Pianoforte überhaupt zweierlei Mechanismen zum Grunde: der deutsche (sogenante Wiener), der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beider Arten, oder nur theilweise Veränderungen derselben.

<sup>\*)</sup> Ich verstehe darunter nicht einen etwas kürzern oder straffern Anschlag; denn soviel Gewalt über das Instrument muss jeder Spieler ohnedies besitzen.

§. 3.

Es ist nicht zu läugnen, dass jeder dieser beiden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrag alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich, besonders in grossen Lokalen, von dem akkompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung \*); sie sind auch dauerhaft, und beinahe im halben Preise der Englischen.

Diese Instrumente wollen daher nach ihren Eigenschaften behandelt sein, sie erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag; die Kraft des Tones muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. — Für Männerhände wähle man solche Instrumente, die nicht zu leicht oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlag sind.

§. 4.

Dem englischen Mechanismus muss man wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, allerdings Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann.

Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch das Tieffallen der Klaves und durch den schweren Anschlag der Tasten keinesweges stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit; auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag.

Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im *Forțe* bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen, und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tones einen eigenen Reiz und harmonischen Wohlklang.

Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch in einem grossen Lokale die Natur ihres Tones verändern, und bei komplizirterer Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches nach meiner Meinung oft dem gar zu dicken vollen Ton zuzuschreiben ist. —

\*

FÜNFTES KAPITEL.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung  
des Mälzelschen Metronom's (Zeitmessers.)

§. 1.

Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen \*\*); nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, seinem gleichmässigen Gang das ganze Stück hindurch folgen zu müssen, ohne dem Gefühl dabei Freiheit zu lassen.

§. 2.

Für die Komponisten hat er den grossen Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch

\*) Dass hier nur von den Instrumenten der vorzüglichen Wiener und anderer deutscher Verfertiger die Rede ist, versteht sich von selbst.

\*\*\*) Es wäre sehr zu wünschen, dass jeder Komponist und Künstler im Besitz eines Metronom's wäre, und seine Werke sorgfältig darnach bezeichnete, und dass, um das Gute zu fördern; die Lehrer ihre Schüler allgemeiner damit versorgten. Dies würde hoffentlich Herrn Mälzel veranlassen, lauschlagende Metronome zu solchen Preisen zu liefern, dass selbst der wenig bemittelte Kantor auf dem Lande im Stande wäre, sich einen solchen anzuschaffen.

entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die langsame, die mässige und die geschwinde getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, die besondere Leidenschaft andeutendes Wort beizufügen, nöthig ist.

§. 3.

Aus der von Mälzel selbst abgefassten Tabelle N<sup>o</sup> 1 sieht man, dass im langsamsten Tempo die zur Gradebezeichnung zu wählende kürzeste Note nicht unter einer Achtel-Note ist; im mässigen nicht unter einer Viertel-Note; und im schnellsten nicht unter einer halben Note; aus Tabelle N<sup>o</sup> 2, wie verschiedenartig früher die Ansichten der Autoren über die Bezeichnung der Bewegung ihrer Werke, durch ein und dieselben Worte waren, und wie sie sich selbst oft darin widersprochen haben; diese Übelstände fallen nun weg. — In N<sup>o</sup> 3. sieht man die Grade-Eintheilung des Metronom's abgebildet.

§. 4.

Spieler und Liebhaber erfahren durch ihn das rechte vom Autor bestimmte Tempo, sollen aber keinesweges seinen Schlägen knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nöthigen Anhalten oder Vorwärtsgehen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war; diesen ist als das Beste anzuempfehlen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen. —

§. 5.

Auch für Anfänger ist er von Nutzen, indem sie, stets streng an den Takt gebunden, ein richtigeres Gefühl für denselben erhalten; doch versteht sich, dass der Schüler bereits seine kleinen Stücke folgerecht spielen muss. Das Spielen nach dem Metronom ist ihm auch besonders nützlich in den Übungsstunden, während der Abwesenheit des Lehrers. Er stelle ihn neben sich, höre genau auf seinen Gang, richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte, seinen Schlägen ganz getreu im Takt zu folgen.

Bei einem solchen Wegweiser, der zu Auge und Ohr spricht, müsste der Schüler sehr von der Natur vernachlässigt sein, wenn er es nicht im Kurzen dahin brächte, richtig im Tempo zu spielen.

§. 6.

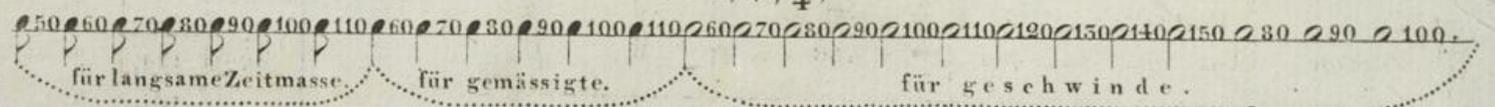
Noch bemerke ich, dass das Spiel nicht zugleich mit dem Metronom anfangen muss; man höre erst kurze Zeit auf dessen Gang, ehe man zu spielen anfängt, um die Bewegung des Stückes gehörig aufzufassen; denn das Ohr wird im Anfang leicht durch die Schläge des Metronom's getäuscht.

Diese Bemerkung gilt ebenfalls für den Komponisten, wenn er den Grad des Zeitmasses zur Bezeichnung eines Werkes aufsucht.

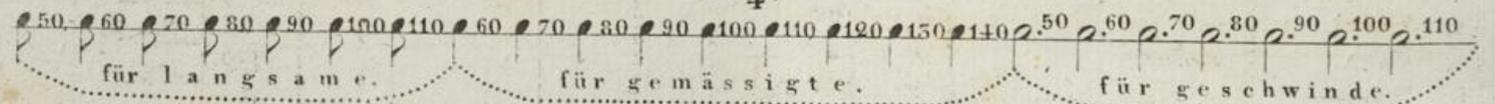
Man trage übrigens Sorge, dass er nicht ungleich, oder schief, sondern immer fest und gerade stehe.

Tab: I.

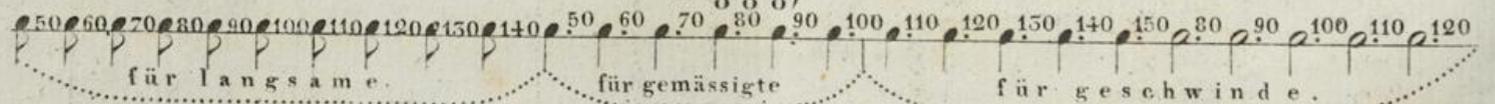
im C, C,  $\frac{2}{4}$ ,



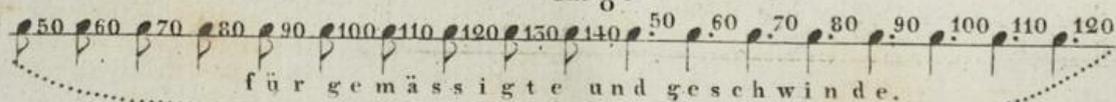
im  $\frac{3}{4}$ ,



im  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,



im  $\frac{3}{8}$ .



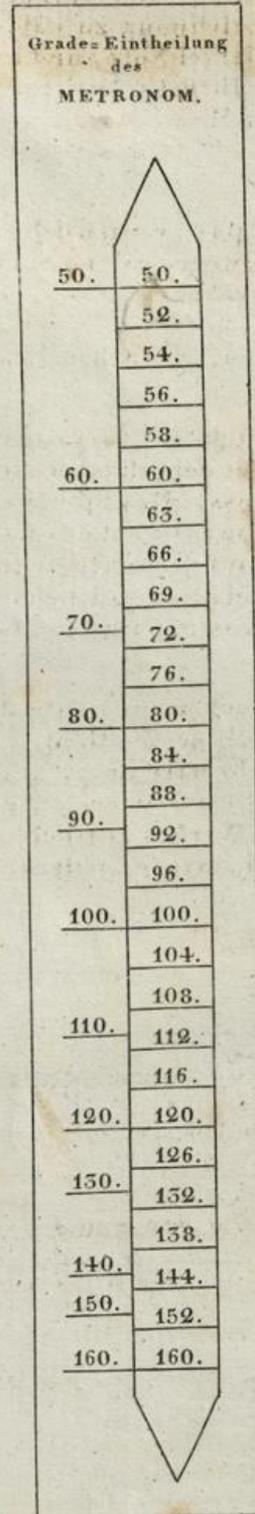
(5201.)

Tab: II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stückes.	Zeitmass nach des Autors Willen: Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 50 Grade	♩
„ Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 80 —	♩♩
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 72 —	♩♩
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 88 —	♩♩
„ Clementi	<i>Allegro</i>	♩ = 54 —	♩♩
„ Clementi	— — — —	♩ = 50 —	♩♩
„ Cherubini	— — — —	♩ = 112 —	♩♩♩♩
„ Cherubini	— — — —	♩ = 126 —	♩♩♩♩
„ Cherubini	— — — —	♩ = 72 —	♩♩
„ Mehul	— — — —	♩ = 96 —	♩♩
„ Berton	<i>Allegro molto</i>	♩ = 126 —	♩♩♩♩
„ Spontini	<i>Presto</i>	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩
„ Spontini	— — — —	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩
„ Beethoven	— — — —	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩
„ Beethoven	— — — —	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩
„ Beethoven	— — — —	♩ = [redacted] 24 —	♩♩♩♩
„ Clementi	— — — —	♩ = [redacted] —	♩
„ Cherubini	<i>Andantino</i>	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩♩♩
„ Cherubini	— — — —	♩ = [redacted] —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 65 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	— — — —	♩ = 116 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	♩ = 138 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Presto</i>	♩ = 138 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 100 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	— — — —	♩ = 258 —	♩♩♩♩♩♩
„ Viotti	<i>Andante</i>	♩ = 52 —	♩♩♩♩♩♩
„ Berton	— — — —	♩ = 152 —	♩♩♩♩♩♩
„ Nicolo	<i>Andantino</i>	♩ = 52 —	♩♩♩♩♩♩
„ Catel	— — — —	♩ = 126 —	♩♩♩♩♩♩
„ Paer	<i>Andante</i>	♩ = 50 —	♩♩♩♩♩♩
„ Berton	— — — —	♩ = 100 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	♩ = 92 —	♩♩♩♩♩♩
„ Cramer	<i>Allegro agitato</i>	♩ = 66 —	♩♩♩♩♩♩
„ Paer	<i>Lento</i>	♩ = 120 —	♩♩♩♩♩♩
„ Paer	<i>Andante</i>	♩ = 120 —	♩♩♩♩♩♩
„ Paer	— — — —	♩ = 112 —	♩♩♩♩♩♩
„ Berton	— — — —	♩ = 300 —	♩♩♩♩♩♩

Tab: III.



(5201.)

SECHSTES KAPITEL.

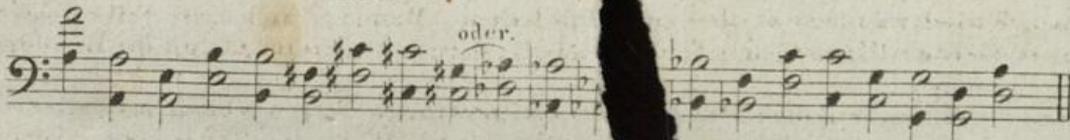
Vom Stimmen des Instrumentes.

§. 1.

Von der Nothwendigkeit und Annehmlichkeit eines rein gestimmten Instruments ist Jedermann überzeugt. Da es aber öfters (besonders auf dem Lande) an Gelegenheit fehlt, sich einen Klavierstimmer zu verschaffen, so finde ich es nicht unzweckmässig, eine kleine Anleitung beizufügen, nach welcher man sein Instrument selbst stimmen lernen kann. — \*)

§. 2.

*Sorge, Fritzen, Marburg, Kirnberger, Vogler* etc: haben in frühern Zeiten, wo man noch Klavichorde, Kielflügel oder Pantalons und Pianoforte spielte, bei denen jeder Ton nur zwei dünne schwache Saiten hatten, mehre zweckmässige Systeme über diesen Gegenstand aufgestellt; da nun aber die genannten Instrumente fast ausser allen Gebrauch gesetzt, und dafür die Pianoforte allgemein eingeführt worden sind, bei denen jeder Ton anstatt zwei, drei, fast 4 bis 5 mal stärkere und dickere Saiten als damals hat, so lassen sich die verschiedenen Vorschläge nun nicht mehr so leicht ausführen, sondern man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, dass sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden Temperatur sollten genau unterscheiden können. Die Erfahrung Derjenigen, welche besonders in Wien ein eigenes Geschäft aus dem Stimmen machen, bestätigt es, dass nach der nachstehenden Akkordfolge, die Temperatur am leichtesten, und das ganze Instrument am sichersten und haltbarsten zu stimmen sei.

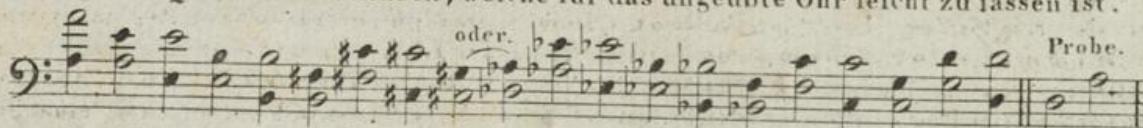


ERKLÄRUNG

Da das erste *a* im Diskant der Ton ist, welchen sich die *a* im Orchester von der Oboe oder Flöte angeben lässt, so hat man auch die Stimmgabel auf diesen Ton stellt, und die Temperatur oder Grundstimmung fängt mit diesem Tone an. Man stimmt dieses *a* so lautend mit der Stimmgabel, dass, wenn diese während ihrer Vibrazion auf den Steg des Resonanzbretts gehalten wird, zwischen beiden nicht der geringste Unterschied mehr zu hören ist.

Dann wird zu diesem *a* das kleine *a* im Basse, und zu diesem das grosse *A* im Basse gestimmt. Sodann stimmt man in der angezeigten Ordnung alle *Quinten* aufwärts, und die nöthigen *Oktaven* aber von oben herab, bis der ganze *Quinten-Zirkel* durchlaufen ist, der sich bei dem kleinen *d* endet.

Sollte man es zu schwierig halten, die Temperatur bis in das grosse *G* herab zu stimmen, so wähle man nachstehende Folge von *Quinten* und *Oktaven*, welche für das ungeübte Ohr leicht zu fassen ist.



Um nun aber die angezeigte Temperatur richtig und sicher, so wie überhaupt das ganze Instrument rein zu stimmen, ist die genaue Beobachtung folgender Regeln unerlässlich.

1.) Keine einzige *Quinte* darf vollkommen rein, oder so scharf gestimmt werden, wie solche der Nachklang der Saiten in der *Contra-Oktave* des Pianoforte angiebt; sondern es muss jeder *Quinte* von der Reinheit, wie sie eigentlich klingen soll, etwas abgebrochen und etwas abwärts tiefer lautend gestimmt werden; denn wollte man alle *Quinten* rein stimmen, so würde die *12te* als die letzte soviel zu hoch sein, dass man in dieser Tonart gar nicht spielen könnte. —

\*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass überall eine gleiche Stimmung eingeführt würde. Welchen Unannehmlichkeiten ist man nicht ausgesetzt, besonders bei Blasinstrumenten? Bald stimmen sie nicht zum Pianoforte, bald nicht unter sich im Orchester; denn das eine Instrument ist nach der Dresdner, das andere nach der Wiener, das dritte nach der Berliner Stimmung gefertigt, und steht bald im Kammer-, bald im Theater-, bald im Kirchentone. Wie ist es möglich, eine reine, gleiche Stimmung zu bewirken! Das grösste Hinderniss zu allen Zeiten waren die Sänger. Möchten sie doch endlich in allen Ländern über eine gleiche, nicht zu hoch und nicht zu tief schwebende Stimmung überein kommen, und im Theater, wie *alla camera*, und wo möglich auch in der Kirche dieselbe Stimmung annehmen; sie würden dadurch überall ihre gewohnte Stimmung antreffen, und mit geringer Anstrengung singen können, ohne ihre Zuflucht zum Transponiren nehmen zu müssen.

Um das Gehör in Beziehung auf die abwärts schwebende *Quinte* fest zu stellen, theile man ihre Reinheit in drei Theile ein, in den schlechten, guten, und ganz reinen. Schlecht ist die *Quinte*, wenn sie gegen ihren untern Ton zu tief klingt. Gut ist sie, wenn sie zwar nicht ganz rein, aber doch so klingt, dass sie dem Ohr nicht anstößig ist. Rein nennt man sie, wenn sie das Gehör vollkommen befriedigt, oder wie oben gesagt, wenn sie wie der Nachklang eines tiefen Basstones klingt.

2.) Man gehe von keinem Tone auf einen andern über, bis nicht alle drei Saiten des ersten vollkommen rein sind, indem es sonst unmöglich ist, eine richtige *Quinte* zu stimmen.

3.) Alle *Oktaven* werden vollkommen rein gestimmt.

4.) Um die Temperatur nicht mehrmal stimmen zu müssen, und damit man sich beim Weiterstimmen des übrigen Klaviers auf selbe verlassen könne, stimme man zu jedem Tone auch dessen obere *Oktave*, wenn auch nicht ganz rein, doch wenigstens ziemlich gleich hoch. —

5.) Ist man mit der Grundstimmung bis zur letzten *Quinte* *d-a* gekommen, so entscheidet diese, ob die vorigen 11 *Quinten* richtig oder zu tief, oder zu hoch gestimmt worden. Klingt das *a* zu *d* gut, weder zu tief, noch zu scharf, oder zu rein, so darf man annehmen, dass die Temperatur überhaupt richtig ist. Klingt *a* zu *d* aber zu hoch, so sind alle frühern, oder einige der letztern *Quinten* zu tief, zu sehr abwärts gestimmt. Klingt *a* zu *d* zu tief, so sind die vorigen *Quinten* zu scharf, zu rein gestimmt. Um jedoch sicher zu gehen, vergleiche man das kleine *a* im Bass mit der Stimmgabel. Gemeinlich ist es gegen diese (besonders bei neuen Instrumenten) etwas zu tief geworden, und trifft nun, wenn es wieder nach der Stimmgabel gestimmt wird, mit dem *d* als eine gute *Quinte* zusammen.

6.) In jedem Falle aber ist es nothwendig, die Temperatur noch einmal, und das zweitemal vorzüglich aufmerksam durchzugehen, indem nicht nur der reine Klang des ganzen Instruments davon abhängt, sondern auch mehre Saiten sich wieder anders werden gestimmt haben. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen; stimme auch wieder die obere *Oktave* jedes Tones beiläufig der untern gleich, damit die Grundstimmung um so weniger sich verändere. —

7.) Ist man das 2<sup>te</sup> mal mit dem Stimmen der Temperatur fertig, so schlage man alle Grundtöne derselben mit ihren *Quinten*, *Terzen* und *Oktaven* an, damit man der vollkommenen Genauigkeit versichert sei.

8.) Nun werden die Töne der ersten *Diskant-Oktave* nach denen des Basses gestimmt, aber zu jedem Ton, den man ganz rein stimmt, wird auch wieder dessen obere *Oktave* in die beiläufige Höhe gezogen. —

9.) Soll aber ein Instrument durchaus rein werden, und seine Stimmung nicht nur auf einige Stunden oder Tage, sondern auf Wochen und Monate erhalten, so muss zu jedem Tone, der rein gestimmt wird, auch dessen untere *Oktave* angeschlagen und verglichen werden, ob sie einander vollkommen gleich sind. Es muss also z. B. Jeder Ton der ersten *Diskantoktave* mit dem gleichen in der kleinen *Oktave*, jeder Ton der zweiten *Oktave* mit dem in der kleinen und ersten — jeder Ton der dritten *Oktave* mit dem gleichen in der kleinen, ersten und zweiten — und jeder Ton in der vierten, mit dem gleichen Ton der kleinen, ersten, zweiten und dritten *Oktave* verglichen werden.

10.) Erst nachdem alle *Diskant-Töne* gut sind, wird der Bass *Oktavenweise* nach den Temperatur-Tönen gestimmt.

Die Art der Engländer, ihre Pianoforte zu stimmen, unterscheidet sich von der unsrigen bloß darin, dass sie ohne *Stimm-Leder*, bloß mit der Verschiebung der Tastatur, erst eine, dann zwei, dann alle drei Saiten stimmen. Dadurch wird das Stimmen der Temperatur leichter und das ganze Instrument reiner. Die vielen schlechten Pianoforte, welche besonders in früherer Zeit in Deutschland gemacht wurden, bei denen die Hämmer nicht richtig auf die Saiten trafen, sind Ursache, dass diese Stimmung bei uns nicht allgemein eingeführt ist.

Die Pianoforte von *Streicher* und *A. Stein*, lassen sich alle mittelst der Verschiebung stimmen, ohne dass man mit dem *Stimmleder* (was überdiess noch einen eigenen Beiton verursacht,) viele Zeit zu verlieren braucht.

### §. 3.

Man trachte sein Instrument immer in gleich hoher Stimmung zu erhalten, und es genau nach der dabei befindlichen Stimmgabel stimmen zu lassen oder selbst zu stimmen, weil das Instrument sonst zu sehr darunter leidet, und am Ende die Stimmung nicht mehr hält.

### §. 4.

Es ist ebenfalls nöthig, dass das Instrument ein paarmal das Jahr hindurch innerlich vom Staube gereinigt werde.

— \* —

SIEBENTES KAPITEL.

Vom freien Phantasiren. (*Extemporiren*.)

Hiezu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden; doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.

Zum freien Phantasiren wird vorausgesetzt:

a.) als Naturgabe, die der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und Verknüpfung, sowohl des Selbsterfundnen, als auch dessen, was man von andern als Stoff hierzu aufnimmt. —

b.) als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewusstseins über diese mechanischen Verrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu schreiben; sonst läuft er Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelerten seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich daher nicht besser thun zu können, als wenn ich hier den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das Phantasiren angeeignet habe.

Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechslungen, den Contrapunkt etc. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mir schon vorher durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten ältern und neuern Kompositionen, Geschmack, Selbsterfindung von Melodien, Ideen, und dadurch die Art, selbe aus- und fortzuführen und zu verbinden, angeeignet hatte, so benützte ich, da ich am Tage mit Stundengeben und Komponiren beschäftigt war, gewöhnlich Abends die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl meinen Gefühlen und Eingebungen zu überlassen.

Ich gab dabei vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auf Mannichfaltigkeit des Charakters, auf abwechselndes Kolorit, auf etwanige zu breite Ausdehnung (welches leicht *Monotonic* bewirkt) acht; versuchte, meine Phantasie entweder auf den Flug meiner eigenen Ideen zu gründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema mit hinein zu verweben, es jedoch weniger zu variiren, als es ganz frei aus dem Stegreif in mancherlei Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder galant zu bearbeiten und durchzuführen.

Nachdem sich somit allmählig der Geschmack, die Beurtheilung richtig gebildet, ich mir nach ein paar Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste im selben Augenblick Eingebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte, versuchte ich es, längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Profanen zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, wie sie es aufnahmen, und welche Wirkung meine Phantasie auf beide Theile meines kleinen versammelten, gemischten Publikums machte.

Erst dann, als ich es mit Gewissheit und Festigkeit dahin gebracht hatte, dass ich im Stande war, beide Theile gleich befriedigen zu können, wagte ich es, öffentlich damit hervorzutreten; und ich gestehe, ich war von dem Augenblick an weniger verlegen, vor einem Publikum von 2—3000 Zuhörern zu phantasiren, als eine niedergeschriebene Komposition, an die ich knechtisch gebunden war, zu spielen. —

Zeit, Geduld und Fleiss geleiten an's Ziel.

Ende.