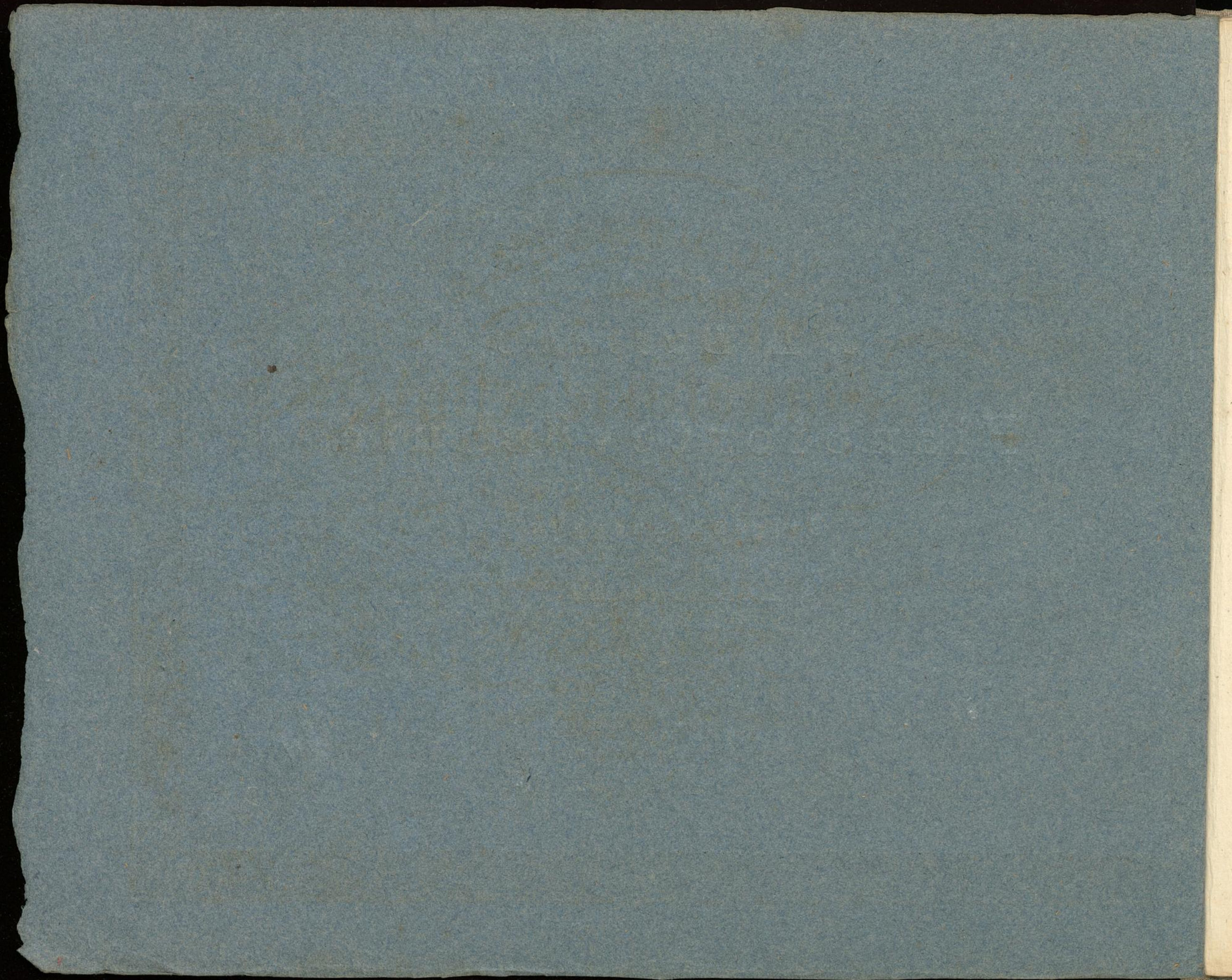


J. L. Dussek's
Pianoforte - Schule.

Originalausgabe.





J. L. DUSSEK'S
Pianoforteschnur
nach der englischen Ausgabe (Dussek's Instructions etc.)

übersetzt, und von dem Verfasser selbst verbessert und mit vielen praktischen Beispielen vermehrt herausgegeben.

Vierte Auflage.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Pr. 1 Rthlr.





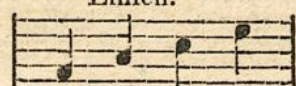
Erste Lection. Von den Noten.

Musikalische Laute werden durch Zeichen ausgedrückt, welche *Noten* heissen. Diese Noten stehen auf einem Plane von fünf Linien, entweder unmittelbar auf den Linien selbst oder in den Zwischenräumen, über oder unter der Linienreihe. Sind die Töne höher oder tiefer, als die Reihe selbst, so braucht man für die Noten oben oder unten noch Linien.

Noten auf den Linien.



Noten zwischen den Linien.



Noten über den Linien.



Noten unter den Linien.



Zweite Lection. Die Noten erhalten ihre Namen nach der Stellung auf der Linienreihe. Solcher Namen sind sieben, nämlich *a, b, c, d, e, f, g*; denn die übrigen sind nur Wiederholung derselben, oben oder unten, je nachdem es der Umfang des Instruments gestattet.

Jegliche Folge von acht Noten, wie von *a* zu *a*, *b* zu *b* u. s. w. heisst eine *Scala* oder ein *Octavenumfang*.

Anmerk. Alle neue Musik für das Pianoforte ist nach zwei Schlüsseln eingerichtet, dem Violin- und dem Bassschlüssel. Zuweilen, wiewohl selten, werden auch andre Schlüssel gebraucht: s. die 10. Lection.

Beispiel der Tonleiter
oder der Scala.



Dritte Lection. Von den Versetzungszeichen.

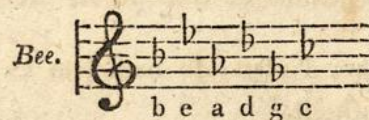
Jeder Ton kann durch eins der folgenden Zeichen verändert werden. Ein Kreuz $\sharp$ erhöht die Note um einen halben Ton, ein Be $\flat$ erniedrigt sie um einen halben Ton. Ein Bequadrat $\natural$ setzt die Note auf ihren vorigen Platz. Ein Doppelkreuz $\times$ erhöht die Note um einen ganzen Ton, ein Doppelbe $\flat\flat$ erniedrigt sie um einen ganzen Ton.

Das Kreuz oder Be beim Schlüssel, d. h. im Anfange des Stücks, gilt für jede Note dieses Grades durchaus.

Vor einer Note gilt es nur für einen Takt, weiter aber nur dann, wenn die letzte im ersten und die erste im folgenden Takte gleich sind.

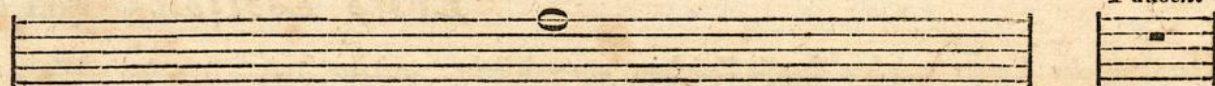
Noten mit einem Kreuz oder Be behalten immer ihre Namen, nur setzt man im ersten Falle *is*, im zweiten *es* dazu, wie *fis*, *as*.

Folgendes ist die Ordnung der Kreuze und Be.

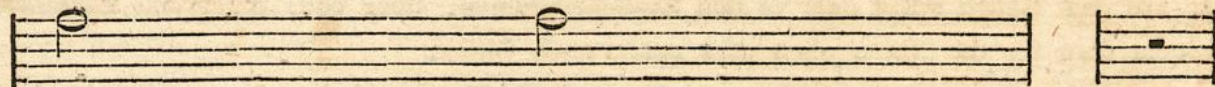


Vierte Lection. Charakter und Länge der Noten in der neuern Musik.

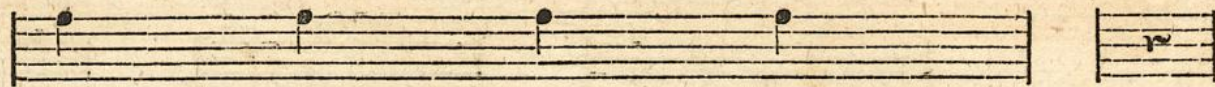
Ein *ganzer Takt* ist der längste Laut, und wird so bemerkt:



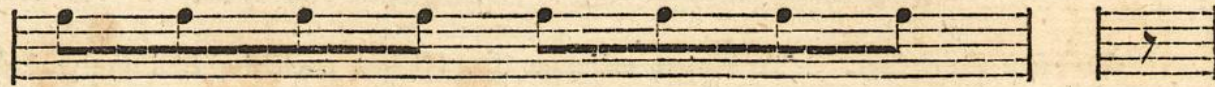
Ein *halber Takt* ist die Hälfte des ersten,



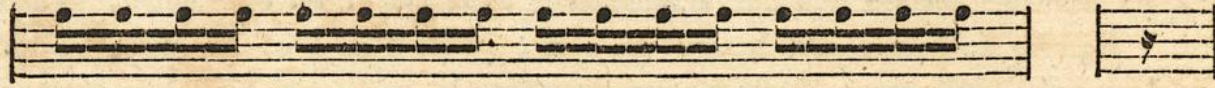
ein *Viertel* die Hälfte vom halben,



ein *Achtel* die Hälfte vom Viertel,



ein *Sechzehnthel* die Hälfte vom Achtel u. s. w.

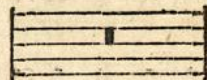


Ein *Zweiunddreisigtheil* die Hälfte vom Sechzehnthel.

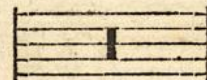


Zeichen für eine Pause von

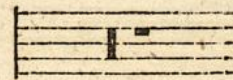
zwei Takten.



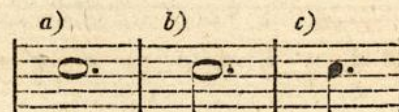
vier Takten.



fünf Takten.



Ein Punkt hinter der Note verlängert ihre Dauer um die Hälfte, z. B. ein ganzer Takt *a)* wird gleich drei halben u. s. w. ein halber Takt *b)* gleich drei Vierteln, ein Viertel *c)* gleich drei Achteln u. s. w.



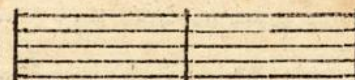
Fünfte Lection. Die Dauer der Noten wird dadurch beschleunigt, dass man sie unter einem Bogen einschliesst, mit der Zahl 5 unter dem Bogen, wie bei *a)*, oder auch wohl ohne das Zeichen. Die Dauer dieser drei Noten schränkt sich dann auf die Länge von zweien dieser Art ein.

Eben so dürfen sechs Noten, so bezeichnet *b)*, nicht länger dauern als viere derselben Art.



Sechste Lection. Vom Takt.

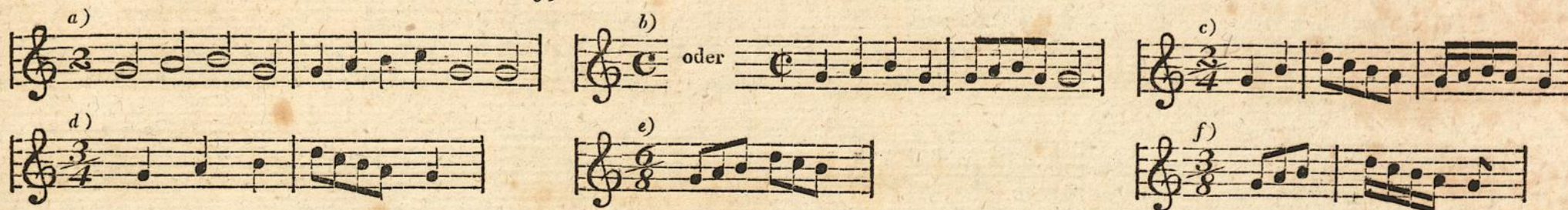
Das Maas oder der Takt, ist eine Perpendicularlinie durch die Linienreihe gezogen, so



Jeder dieser Taktstriche enthält mehr oder weniger Noten, je nachdem es der Charakter des Zeitmaases erfordert, welches im Anfange des Stücks angedeutet wird, und die Zeit nach ihrem Maase eintheilt.

Siebente Lection. Die Taktarten.

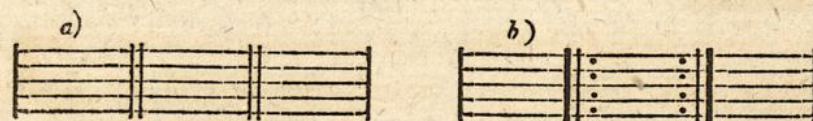
Zweitheilige Taktart, enthält vier halbe Noten in einem Takte *a)*. Viervierteltakt *b)*. Zweivierteltakt *c)*. Tripeltakt ist entweder Dreiviertel-
takt *d)*, oder Sechssteltakt *e)*, oder Dreiachteltakt *f)*.



Folgende Takarten sind in der neuern Musik seltner: der Dreizehnteltakt, aus drei halben Noten bestehend *a)*, der Zwölftvierteltakt *b)*, Sechsviertel-
takt *c)*, Neunvierteltakt *d)*, Zwölftachteltakt *e)* und Neunachteltakt *f)*.



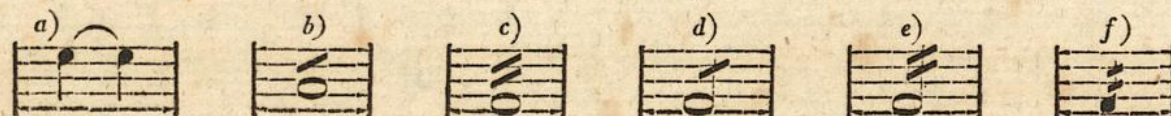
Ein doppelter Taktstrich *a)* theilt die verschiedenen Sätze eines Stücks; ist er noch punktirt *b)*, so muss der Satz zwischen diesen Punkten
wiederholt werden.



Achte Lection.

Eine Bindung über zwei gleichen Noten bedeutet *a)*, dass nur die erste angeschlagen und gehalten werden soll, nach der Geltung beider.

Ein ganzer Takt mit einem Striche darüber *b)*, ist eine Abkürzung für acht Achtel, mit zwei Strichen *c)* für sechzehn Sechzehnteile, eine halbe
Note mit einem Striche *d)* für vier Achtel, mit zweien *e)* für acht Sechzehnteile, ein Viertel mit zweien *f)* für vier Sechzehnteile.



Neunte Lection. Von den Verzierungen im Ausdruck.

Vorschlag. (*Appogiatur*.)

Die kleinen umgekehrten und zu andern gesetzten Noten, so lang sie auch seyn mögen, müssen von der Hauptnote weggenommen werden,

Vorschläge.		Geltung.		Vorschläge.		Geltung.
	wird so gespielt:				wird so gespielt:	

Von dem Triller. Der Triller entsteht durch abwechselndes Anschlagen des nächsten halben oder ganzen Tones zu der Hauptnote; sein Zeichen ist *tr* oder *****, z. B.

Triller ohne Nachschlag.

Geltung.

wird so gespielt:

Pralltriller.

Mordent.

Triller mit dem Nachschlage.

Geltung.

tr so:

tr

tr

Um einen starken, geschwinden und sichern Triller in allen Fingern beider Hände zu erlangen, ist es nöthig, die folgenden Figuren in Doppelgriffen mit beiden Händen geduldig zu üben. — Man fange erst langsam und dann allmählig geschwinder an.

	3 1	4 2	3 1	4 2	5 3	4 2	5 3	4 2	3 1	4 2	3 1	4 2	5 3	4 2	5 3	4 2	3 1	4 2	3 1	4 2	5 3	4 2	5 3	4 2
Rechte Hand.																								
Linke Hand.																								

5

Dann thue man dasselbe auch in andern Tönen, wie folget:

Rechte Hand.

Linke Hand.

u. s. W.

Rechte Hand,

Linke Hand.

u. s. W.

Rechte Hand.

Linke Hand.

u. s. W.

Der Schüler muss bei der Uebung der vorhergehenden Beispiele die *Finger* sehr stark an die Tasten andrücken, und dieselben immer nach und nach auf dieselbe Art, als das erste Beispiel, beim Anschlag der nachfolgenden zwei Noten gleich aufheben. — Nachdem er sich einige Zeit dieser Uebung gewidmet, so kann er anfangen, einen einfachen Triller zu probiren; geht er noch nicht recht, wird gleich dieselbe Uebung noch einmal angefangen und ich verspreche ihm in kurzem einen brillanten und sichern Triller.

Der *Doppelschlag* ist eine Zahl von Noten, die zu der Hauptnote gesetzt werden und verschiedener Art sind, wie in folgenden Beispielen.

	Doppelschläge.		Geltung.		Doppelschläge.		Geltung.
Gerade.		wird so gespielt:		Nach der Note.		so:	
Umgekehrt.							
Bekreuzt.							

Cadenz. Ihr Zeichen über der Note ist eine ungemessene Pause oder ein Anhalten; und sie soll einem Virtuosen Gelegenheit geben, entweder auf der bezeichneten Note zu verweilen, oder auch willkürliche Verzierungen, geschmackvolle und phantasiereiche Ideen einzuschalten.

Beispiel. kann so gespielt werden. oder:
 oder anders;

Zehnte Lection. Von den verschiedenen Schlüsseln.

Der Umfang eines gewöhnlichen Pianoforte ist fünf Octaven. Alle Arten von neuer Musik für dieses Instrument sind nach zwei Schlüsseln eingerichtet, dem Violin- und Bassschlüssel.

Der tiefste von allen ist *Bass*, sein Zeichen *a)* auf der vierten Linie, worauf das dritte *f* des Pianoforte, das mit dem tiefsten anfängt, steht.

Der zweite heisst *Baritono* oder *Basstenor b)*, auf der dritten Linie, worauf dieselbe Note steht.

Der dritte Schlüssel heisst *Tenor c)*, auf der vierten Linie, worauf das dritte *c* des Fortepiano steht.

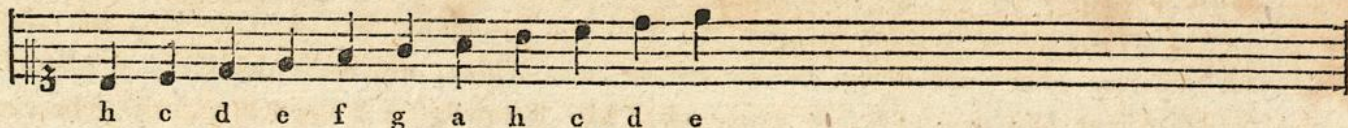
Der vierte heisst *Alt* oder *Contraalt d)*, auf der dritten Linie, dieselbe Note, wie der vorige.

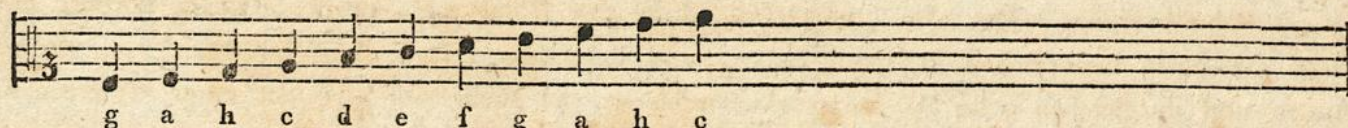
Der fünfte ist *Mezzosopran e)*, auf der zweiten Linie, dieselbe Note, wie die letzte.

Der sechste ist *Sopran* oder *Discant f)*, auf der ersten Linie, über die Note, wie die letzte.

Der siebente und höchste heisst *Violinschlüssel g)*, auf der zweiten Linie, ist das vierte *g* des Fortepiano.

Violin. 

Sopran. 

Mezzo-Sopran. 

Alt. 

Tenor. 

Bariton. 

Bass. 

Eilfte Lection. Von den Tonarten.

Es gibt der Tonarten zwei, nämlich die harte und weiche, oder *Dur* und *Moll*. Da ich am Ende des Werks eine Scala von allen Tonarten beigefügt habe, so empfehle ich den des Generalbasses unkundigen Lehrlingen nur eine fleissige Uebung jener Scalen, wodurch sie praktische Kenntniss der Tonarten sicher erlangen werden. Da dieser ganze Artikel sich mehr für eine Generalbass- als Pianoforte-Schule eignet, so füge ich nichts weiter hinzu.

Zwölfte Lection. Von der Lage der Hand und des Körpers.

Ueber diesen Artikel lässt sich, es sey durch Beschreibung oder durch Darstellung eines Kupferstichs, sehr schwer oder gar nicht eine Regel geben. Es hängt ganz von der Grösse, Stärke und Constitution des Spielers, von seinem Alter, von der Länge, Kürze, Dicke oder Dünne seiner Fin-

ger und von der möglichen Ausdehnung seiner Faust ab. — Dass jeder Spieler sich zu dem Instrument mit derjenigen Richtung des Körpers setzen wird, die ihn fähig macht, das, was er vortragen will, ohne unnöthige Mühe vortragen zu können, ist so ganz der Natur und der gesunden Vernunft gemäss, dass ich fürchten würde, meine Schüler und Leser zu beleidigen, wenn ich es nöthig fände, ihnen etwas darüber sagen zu müssen. Eine ruhige Lage ist unstreitig beim Spielen angenehmer, als die Beweglichkeit des Kopfes und der Schultern. — Es gibt freilich schätzbare und empfindungsvolle Dilettanten, deren Arme und Finger zu klein oder zu schwach, und die Spannung der Faust zu kurz ist, als dass sie sich nicht in gewissen Passagen mit ihrem Körper helfen müssten; aber auch diesen möchte ich es anempfehlen, die Ruhe des Körpers überall, wo es möglich ist, zu beobachten. *Die richtige Haltung der Hände hängt blos vom richtigen Fingersatze ab.* Zwanzig im Unterrichtgeben zugebrachte Jahre haben mich von der Wahrheit dieser Behauptung gänzlich überzeugt. Um also eine richtige Lage der Hand zu erreichen, ist es nöthig, meine jetzt folgenden Regeln aufmerksam zu beobachten, und die darin befindlichen Beispiele fleissig und besonders mit Geduld zu üben. — Zu sagen, dass man alle unnöthige Grimasen mit Mund, Augen und dergleichen beim Spielen weglassen müsse, ist mehr das Geschäft einer Gouvernante als eines Meisters. — Aber das wichtigste, was ich noch sagen muss, und warum ich alle diejenigen innigst bitte, denen daran gelegen ist, in dieser Kunst Fortschritte zu machen, ist, im Anfange *alle schwere oder schwerscheinende Stellen so langsam als möglich* zu üben, — der einzige Weg, einst geschwind, leicht und rein zu spielen, ist *dieser*. Ich habe es die Zeit über, da ich als erster Lehrer in drei Englischen Haupt-Erziehungsschulen bei London angestellt war, so weit bei dieser Methode gebracht, das sieben-, acht-, höchstens neunjährige junge Lady's in weniger als zwei Jahren die schwersten Stücke von *Clementi's*, *Cramer's* und meiner Composition sehr brillant und rein gespielt haben.

Regeln für die Fingersetzung. Die Bestimmung der Regeln für die Fingersetzung auf dem Pianoforte ist nicht allein schwer, sondern wurde ehemals sogar für unmöglich gehalten. Doch habe ich, durch lange Erfahrung berechtigt, Grund, zu glauben, dass durch das Studium folgender Regeln, verbunden mit Uebung, ein Schüler leicht zu einem Grade von Vollkommenheit wie die ersten Meister kommen kann. Um gründlich zu verfahren, muss ich bemerken, dass in jedem classischen Musikstück (und ohne das Studium solcher Werke ist keine Vollkommenheit möglich) die Lage der Hand nie verrückt werden und keine wiederholte Note mit einem Finger gespielt werden darf, Doppelnoten oder Accorde ausgenommen. Unter Verrückung der Hand verstehe ich das unnatürliche Uebersetzen der Finger, z. B.



Hier ist offenbar die Lage der Hand verwendet, weil der erste Finger auf *f* X, kommt, wo, der Lage der Hand gemäss, der dritte sollte genommen werden. Eben so ist der erste Finger auf *h* X, wo der vierte erforderlich und natürlicher wäre. Da wir aber nur fünf Finger haben, und zuweilen Gänge von zwanzig auf einander folgenden Noten vorkommen, so fragt sich: was hier zu thun? — Hier muss als unerlässliche und nothwendige Regel festgesetzt werden, dass im Auf- oder Absteigen der Beistand oder vielmehr das Untersetzen des Daumens hinreichend ist, um den nothwendigen Wechsel der Lage für die übrigen Finger zu bewirken; denn der Daumen ist von Natur so gebildet, dass er leicht unter ihnen hinschlüpfen kann, ohne die Lage der Hand zu verändern.



Hieraus ergibt sich, dass die Kunst der Fingersetzung hauptsächlich auf dem verständigen Gebrauche des Daumens beruhe. Folgendes sind die allgemeinsten und einfachsten Regeln für den Vortrag leichter Gänge.

Erste Regel. Für das Aufsteigen der rechten Hand in Tonarten mit Kreuzen.

In allen Tonarten, die Kreuze oder gar keine Vorzeichnung haben, muss im Aufsteigen der Daumen stets auf die Tonica und Quarte gesetzt werden.

Um diess den des Generalbasses Unkundigen deutlich zu machen, bemerken wir, dass die Tonica die Hauptnote, woraus das Stück geht, und die Quarte die vierte Note von der Tonica ist. Wenn also *c* die Tonica ist, so ist *f* aufwärts die Quarte; ist *d* die Tonica, so ist *g* die Quarte. Indess da jedes Stück in mancherlei Töne moduliren kann, so hat es auch eine verschiedene Tonica. Damit nun der Schüler eine Tonica ausfindig mache, muss ferner bemerkt werden, dass, wenn in der Mitte eines Stücks im Aufsteigen weder Kreuze noch Bee sind, die Tonica *c* ist. Wenn *fis* vorkommt, so ist die Tonica *g* (für *g moll* und *g dur* ist die Fingersetzung dieselbe); bei *cis* ist *d moll* oder *d dur* die Tonica; bei *gis* ist *a* die Tonica; bei *dis* ist *e* die Tonica, bei *ais* ist *h* die Tonica.

Nun sagte ich, dass in den Tonarten sowohl mit Kreuzen als auch ohne Vorzeichnung beim Aufsteigen der Daumen jederzeit auf die Tonica und Quarte kommen müsse; davon sind aber ausgenommen *Cis moll*, *Fis dur* und *Fis moll*, wovon nachher geredet werden soll. Um die Kunstausrücke leichter beizubringen, habe ich in folgenden Beispielen die Anfangsbuchstaben *T* und *Q* unter die Tonica und Quarte in jeder Tonart gesetzt.

Anmerk. Wenn man in Gängen, wie die folgenden, nach dem dritten Finger nur eine Note findet, so darf nicht der Daumen, sondern der vierte Finger gebraucht werden.

Beispiele für die rechte Hand.





Da in *cis* und *fis* die Tonica eine schwarze Taste ist, so muss in diesem Falle natürlich eine Ausnahme von der Regel gemacht werden; und da *Cis moll* und *Cis dur* meistens mit *Been* geschrieben werden, so müssen sie unter die Regel fallen, welche für jene Bezeichnung gilt.

Ausnahmen für die Fingersetzung in Fis.



Diese drei Beispiele muss jeder Schüler als die einzigen Ausnahmen von unsrer Regel auswendig lernen.

Zweite Regel. Für das Herabsteigen mit der rechten Hand in Tonarten mit Kreuzen.

Die Art' diess zu thun wird am einfachsten durch die Bemerkung bestimmt, dass im Auf- und Absteigen dieselben Regeln gelten. Da indess manche Schüler es schwierig finden möchten, diese angegebenen Regeln zu beobachten, so halte ich folgende Erklärung für nöthig.

In jeder Tonart mit Kreuzen fange man im Herabsteigen mit der Rechten mit dem kleinen Finger an, setze allemal den vierten Finger auf das letzte Kreuz, und lasse auf den Daumen den dritten Finger folgen. Um diess veränderlich zu machen, ist zu bemerken, dass das letzte Kreuz diejenige Note in der herabsteigenden Scala ist, welche unmittelbar auf die Tonica folgt. Wenn man weiss, was die Tonica ist, so wird man leicht verstehen, was das letzte Kreuz heissen soll.

Anmerk. Um das letzte Kreuz auch im Beispiele darzustellen, habe ich es in folgender Scala mit ✕ bezeichnet.



D dur.

A dur.

E dur.

H dur.

D moll.

A moll.

E moll.

H moll.

Da *Fis dur* eine Ausnahme von unsrer Regel im Aufsteigen ist, so muss es auch eine Ausnahme im Absteigen machen, eben so wie *Fis moll* und *Cis moll*, welches aus folgendem Beispiel erhellet.

Fis dur.

Fis moll.

Cis moll.

Geht die Passage nur bis zum letzten Kreuz, so muss statt des erwähnten Fingers der erste gebraucht werden. Das Zeichen * bezeichnet allemal die besagte Note.

C dur.

A dur.

Anmerk. Ich bitte Kritiker, mich nicht zu verdammen, dass ich die grosse Septime in einem Molltone gebrauche. Da ich hier nicht über den Satz, sondern über die Fingersetzung schreibe, und ähnliche Stellen sich in den Werken der besten neuern Componisten finden, so war diese Bitte nicht ganz unnöthig.

Geht aber eine Passage nur um Eine Note tiefer als das letzte Kreuz, so brauche man den dritten Finger, und beobachte beim Absteigen obige Regel.



Ich bitte um besondere Aufmerksamkeit auf obige Regeln und ihre Unterscheidung von den unvermeidlichen Ausnahmen, denn wie keine Sprachlehre ohne Ausnahmen von der Regel seyn kann, so müssen wir auch in dieser verwickelten Aufgabe ähnliche Schwierigkeiten erwarten.

Dritte Regel. Für das Aufsteigen der rechten Hand in Tönen mit Been.

Hier setze man immer den Daumen auf c und f, diess gilt ohne Ausnahme.

Beispiel.



Des moll ist Eins mit Cis moll, und findet sich in den Beispielen für die Tonarten mit Kreuzen.



Ges moll ist Eins mit Fis moll, und findet sich unter der ersten und zweiten Regel.

Aus diesen Beispielen ergibt sich die Untrüglichkeit der gegebenen Regeln; und obgleich *Ces* (in *As moll* und *Ges dur*) auf dem Instrument bloß *h* ist, so ändert doch dieser Umstand den Fall nicht.

Vierte Regel. Für das Herabsteigen der Rechten in Tonarten mit Been.

Hier setze man stets den vierten Finger auf das *Be* und den dritten auf *Es*. Auch diese Regel ist in einfachen Gängen ohne Ausnahme.

Beispiel.

Beispiel.

Des moll hat dieselbe Fingersetzung wie *Cis moll*, und wird in der neuern Musik meistens mit Kreuzen bezeichnet; s. das Beispiel von *Cis moll*.

Anmerk. Wenn in einer absteigenden Passage (mit *Been*) ein *Fis* oder *Cis* vorkommt, so beobachte man die Regel über das letzte Kreuz, und nehme die Note mit dem vierten Finger.

Regeln für die linke Hand.

Fünfte Regel. Für das Aufsteigen der linken Hand in Tonarten mit Kreuzen und Been.

Man fange mit dem kleinen oder fünften Finger an, setze dann nach dem Daumen den dritten auf die Sexte, den vierten auf die Secunde, so, dass der Daumen immer auf die Quinte und Tonica kommt. Dass die Secunde die zweite Note, die Quarte die vierte, die Quinte die fünfte, u. s. w. von der Tonica aufwärts ist, setze ich aus Obigem als bekannt voraus.

Beispiele.

Six pairs of musical staves showing descending and ascending scales in various keys. Each staff has fingerings (1-5) written above the notes. The keys include C major, G major, D major, A major, E major, and B major, as well as their corresponding minor keys.

H dur und *H moll*, *Fis dur* und *Fil moll* sind Ausnahmen vom Vorigen, und haben folgende Fingersetzung.

H dur.

Musical staff for *H dur* scale with fingerings: 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1.

H moll.

Musical staff for *H moll* scale with fingerings: 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1.

Fis dur.

Musical staff for *Fis dur* scale with fingerings: 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2.

Fis moll.

Musical staff for *Fis moll* scale with fingerings: 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2.

Sechste Regel. Um mit 'der linken Hand in *Moll*- oder *Dur*-Tonarten mit *Kreuzen* oder *Been* herabzusteigen, setze man den Daumen auf die *Tonica* und die *Quinte*.

Anmerk. Die *Quinte* im Absteigen ist die *Quarte* nach der *Tonica*.

Beispiele.

Two musical staves showing descending scales. The first staff has fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 5. The second staff has fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 5.



H dur und *H moll*, *Fis dur* und *Fis moll* sind Ausnahmen von dieser Regel, und werden so gespielt.



Siebente Regel. Für das *Ab-* und *Aufsteigen* mit der linken Hand in Tonarten mit *Been*.

Um in *Dur*-Tonarten mit *Been* (*F dur* und *F moll* ausgenommen, welche unter der sechsten Regel erwähnt wurden) aufzusteigen, setze man den dritten Finger auf die *Tonica*, den vierten auf die *Quarte*, im Absteigen den Daumen immer nach der *Tonica* und *Quarte*.





Die Moll-Tonarten mit *Been* machen eine Ausnahme von dieser Regel. Von der Fingersetzung in den Tonarten *C*, *D*, *F* und *G moll* ist schon bei der sechsten Regel geredet worden. Hier folgen die übrigen.



Des moll wird immer mit Kreuzen geschrieben, so:



Es gibt noch verschiedene Fingersetzungen für die linke Hand, die alle gleich gut sind, wofern man nur die festgesetzte Regel beobachtet, nie die natürliche Lage der Hand zu verrücken. Allein Erfahrung hat mich gelehrt, das die vorgetragenen Regeln die leichtesten und für jeden die natürlichsten und anwendbarsten sind.

Diess sind die Regeln für einfache Passagen. Um sie für alle Passagen und Gesänge, gerade oder umgekehrt, anwendbar zu machen, bemerke man, dass, wenn man vermöge der Natur einer Passage anfangs ausser der regelmässigen Lage sich befinden sollte, man immer den vierten Finger nach dem Daumen im Absteigen setze, bis man in die der Scala angemessene Lage kommt.

Beispiel für die rechte Hand.



Anmerk. Der vierte Finger darf nicht auf das *Be* gesetzt werden, da die Passage nur um Eine Note tiefer herabsteigt. Eben diese Regel gilt für die linke Hand im Aufsteigen.

Beispiel für die linke Hand.



Oft ist es nöthig, einen Finger im Absteigen zu übergehen, wenn der Daumen auf eine oben liegende Taste treffen sollte.

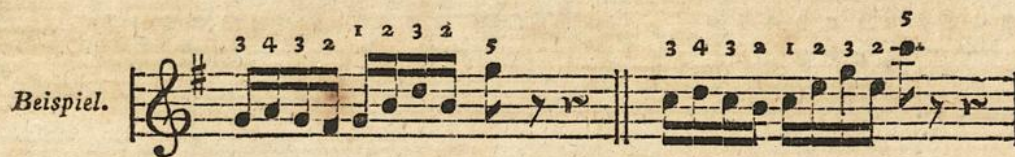
Beispiel für die rechte Hand.



Eben so nöthig ist es, den zweiten Finger im Aufsteigen zu übergehen in Passagen, wie folgende:



Alle ähnliche Passagen müssen immer in der rechten Hand mit dem dritten Finger anfangen, und wenn die erwähnte Passage aufsteigt, einfach oder im Arpeggio, so muss der Daumen nach der Wendung des Ganges gebraucht werden.



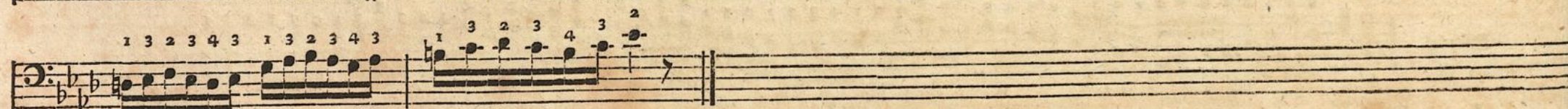
Folgt diese Wendung im Absteigen, so fange man mit dem Daumen an, und lasse den vierten, dritten und zweiten Finger folgen.



Ist die *Tonica* eine oben liegende Taste, so fange man mit dem dritten Finger an.



Ist die Figur umgekehrt, d. h. fängt sie über oder unter der Hauptnote an, so muss man im ersten Falle mit dem vierten und im letztern mit dem zweiten Finger anfangen.



Uebrigens muss ein guter Meister und die Lust und der Sinn des Schülers nöthigen Falls nachhelfen.

Kommen aber solche Passagen in einer Tonart mit Kreuzen oder Been vor, so muss man auf allen kurzen oder oben liegenden Tasten den zweiten Finger anstatt des Daumens brauchen, z. B.

Rechte Hand.

Linke Hand.

Ein Beispiel aus dem Rondo meines Concerts in G moll.

In gebrochenen Accorden von drei Noten ist die Fingersetzung folgende:

Beispiel für die rechte Hand.



In gebrochenen Accorden von vier Noten muss, wenn die zwei mittlern Noten eine Tertie bilden, der dritte, wenn sie aber eine Quarte bilden, der vierte Finger gebraucht werden.

Beispiel für die
rechte Hand.



Beispiel für die linke Hand.



Beispiel von gebrochenen Accorden in vier Noten aus meinem Concert in G moll.



Hier folgen noch zwei Beispiele von gebrochenen Accorden oder Harpegen, beide aus einer von meinen Sonaten, Op. 55.



Von Doppelgriffen. Gänge in Doppelgriffen sind meistens in Terzen, Sexten oder Octaven. Die einzige Regel, die wir für die zwei letztern geben können, ist, so viel als möglich zu vermeiden, dass man zwei auf einander folgende Noten mit demselben Finger greife, besonders wenn die Passage gebunden seyn soll; wenigstens suche man mit den Fingern auf beiden Seiten zu wechseln.

Beispiele für die rechte Hand.



Sind die Terzen oder Sexten staccato, so müssen sie mit denselben Fingern gespielt werden.

Beispiele.



Beispiele von Doppelgriffen und gebrochenen Accorden in Doppelgriffen.

The musical score is organized into five systems, each featuring a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system is in B-flat major, the second in C major, the third in D major, and the fourth and fifth in E major. The score includes numerous double chords and broken chords, with detailed fingering instructions above the notes.

Sonata II. Op. 9.



Aus derselben Sonate.



Sonate, Op. 44.



Für beide Hände. Concerto, Op. 27.

Presto.



Eine andere Art dieselbe Passage mit viel mehr Ausdruck zu spielen.



Ein Hauptbeispiel von Doppelgriffen, welches, wenn es fleissig (erst langsam und progressive geschwinder) geübt wird, dem Schüler von grossem Nutzen seyn kann, da er die beiden Hände an die gehörige Position gewöhnt und zugleich Fertigkeit, Stärke und Leichtigkeit erhält.



Anmerk. Bei der Uebung des vorhergehenden Beispiels muss man die Finger stark an die Tasten andrücken, und so gebunden spielen als möglich; findet man, dass die Hand wehe thut, so ist es ein Zeichen, dass der Spieler zu geschwind spielt; er muss daher langsamer anfangen.

Octaven werden gewöhnlich mit dem Daumen und kleinen Finger beider Hände gespielt; doch kann es zuweilen für den, welcher eine dehnbare Hand hat, bequemer seyn, den vierten Finger für die Kreuze im Auf- und für die Bee im Absteigen zu gebrauchen.

Beispiele.

Rechte Hand.





Linke Hand.



Beispiel von Octaven-Passagen für beide Hände, aus Sonata II. Op. 9.



u. s. w.

Beispiel gebundener Octaven
für beide Hände, aus mei-
ner Sonate, Op. 4.

Allegro.

Beispiel von Terz - Octaven
aus meinem Concert, Op. 27.

Allegro.

Alle Arten von Octaven-Passagen müssen, wenn nicht staccato darüber angezeigt ist, nicht gestossen, sondern geschleift werden; und wenn man sie stark spielen will, so muss es mit dem Andrücken an die Taste und nicht mit Schlagen geschehen.

Beispiele von chromatischen Läufern, d. i. durch halbe Töne.

The image shows a page from a musical score, identified as 'Benedictus' by Franz Liszt. The score is written for piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The title 'Benedictus' is written in a decorative font at the top, and the composer's name 'Franz Liszt' is at the bottom. The page number '1' is visible in the top right corner.

Beispiel chromatischer Passagen aus meinem Concert; Op. 22.

Allegro.

Beispiel chromatischer Passagen in Doppelgriffen, aus meiner Sonate, Op. 44.

Allegro.

Beispiel chromatischer Passagen in Doppelgriffen, aus meiner Sonate, Op. 44.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music is in G major (one sharp) and common time. The first system shows a complex chromatic passage in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment. The second system continues the chromatic passage, with the left hand playing a more active role. The score is written in a clear, legible hand, with fingerings and articulations indicated throughout.



Beispiel chromatischer Passagen für beide Hände im Heruntersteigen, aus Sonate III. Op. 9.



Achte Regel. Ich warne jeden Schüler und Liebhaber, so wenig als möglich die Lage der Hand zu verändern; besonders gegen das Ende einer Passage. Beim Aufsteigen der rechten Hand ist es nöthig, wo möglich den Daumen so zu bratichen, dass die Passage mit dem kleinen Finger enden kann (*), welches eben so schön aussieht als es sich anhört; denn die letzten Noten einer Phrase sind immer die interessantesten, und müssen natürlich und leicht vorgetragen werden.



Aus folgendem kann man schliessen, dass, wenn eine einfache Passage um eine Note über die Tonica oder Quinte hinauf steigt und unmittelbar darauf fällt, in der letzten Wendung der Lage der Hand (*) der Daumen eine Note höher gebraucht werden muss, als es in den ersten Regeln vorgeschrieben worden.



This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece, with a page number of 33 in the top right corner. The notation is arranged in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The notation is complex, featuring many beamed notes and intricate fingerings, suggesting a technically demanding piece. The page is numbered 33 in the top right corner.

Beispiele von Passagen in laufenden und gebrochenen Accorden.

[illegible]

Rechte Hand.

Linke Hand.

Rechte Hand.

The musical score consists of five systems of staves. The first system is for the right hand (Rechte Hand) and the second for the left hand (Linke Hand), both in common time. The third system is for the right hand (Rechte Hand) in 3/4 time. The fourth and fifth systems are for both hands in 3/4 time, with the left hand part starting in the second measure. The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings like 'p'.

Endlich ist es oft nöthig die Lage der Hand auf derselben Note zu verändern, ohne sie wieder anzuschlagen (✕), um ihre Schwingung zu halten und eine Passage mit der andern zu verbinden.

Beispiele.

The musical examples consist of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It shows a series of eighth notes ascending and then descending, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. A double bar line is followed by a note marked with a cross (✕), indicating a change in hand position without re-attack. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a similar pattern of eighth notes with fingerings indicated below the notes. A double bar line is followed by a note marked with a cross (✕), indicating a change in hand position without re-attack.

Zuletzt muss ich erwähnen, dass es dann und wann nöthig ist, mit einem Finger (besonders mit dem Daumen) zwei Tasten auf einmal anzuschlagen, z. B.

The musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It shows a series of eighth notes ascending and then descending, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. A double bar line is followed by a note marked with a cross (✕), indicating a change in hand position without re-attack. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a similar pattern of eighth notes with fingerings indicated below the notes. A double bar line is followed by a note marked with a cross (✕), indicating a change in hand position without re-attack.

Anmerkung zu den folgenden Scalen.

Nicht leicht wird ein Schüler den Vortheil ermessen, der aus einer langen und beständigen Uebung dieser Scalen erwächst; und doch ist diess unstreitig der einzige Weg, sich in dieser Kunst zu vervollkommen. Wollte man das Gegentheil thun, so würde man nicht mehr thun, als lesen lernen wollen, ohne das Alphabet kennen zu lernen.

Diess Studium wird die Hand geläufig und mit dem Instrumente vertraut machen, die Fingersetzung lehren und die Hände an eine leichte und rasche Ausführung gewöhnen; eben so wird es die Zahl der Kreuze und Beenen leicht bemerklich machen, die jeder Tonart zukommen. Desshalb muss der Schüler nie sich abschrecken lassen, sondern folgende Scalen mit anhaltendem Fleisse üben.

Diese Scalen müssen erst mit jeder Hand besonders und dann zusammen geübt werden.

Rechte Hand.
C dur.
Linke Hand.

The musical scales consist of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of C major and a common time signature (C). It shows a series of eighth notes ascending and then descending, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a similar pattern of eighth notes with fingerings indicated below the notes. The scales are divided into three measures, each containing a sequence of ascending and descending eighth notes.

Rechte Hand.
C moll.
Linke Hand.

Rechte Hand.
G dur.
Linke Hand.

Rechte Hand.
G moll.
Linke Hand.

Rechte Hand.
D dur.
Linke Hand.

Rechte Hand.
D moll.
Linke Hand.

The page contains five systems of musical exercises, each for a different key signature. Each system is divided into a right-hand (Rechte Hand) and left-hand (Linke Hand) part. The exercises are written on a grand staff (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The exercises are as follows:

- System 1: C moll.** Treble clef, one flat. Right hand: 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1. Bass clef: 5 4 3 2 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 4 2 1 1 2 4 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5.
- System 2: G dur.** Treble clef, two sharps. Right hand: 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 4 5 5 4 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1. Bass clef: 5 4 3 2 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 4 2 1 1 2 4 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5.
- System 3: G moll.** Treble clef, two flats. Right hand: 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1. Bass clef: 5 4 3 2 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 4 2 1 1 2 4 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5.
- System 4: D dur.** Treble clef, two sharps. Right hand: 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 4 5 5 4 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1. Bass clef: 5 4 3 2 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5.
- System 5: D moll.** Treble clef, two flats. Right hand: 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1, 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 3 2 1. Bass clef: 5 4 3 2 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 4 2 1 1 2 4 5 5 3 2 1 1 2 3 5 5 4 2 1 1 2 4 5.

Rechte Hand.
A dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.
A moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.
E dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.
E moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.
H dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.
H moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.
Fis dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.
Fis moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.
Ges dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.
Ges moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Des dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Des moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.

As dur.

Linke Hand.

Rechte Hand.

As moll.

Linke Hand.

Rechte Hand.

Es dur.

Linke Hand.



Rechte Hand.
Es moll.

Linke Hand.

This musical exercise for Es moll. (E-flat major) is written for both hands. The right hand part consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. The left hand part also consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. Fingering numbers are provided below the notes.

Rechte Hand.
B dur.

Linke Hand.

This musical exercise for B dur. (B major) is written for both hands. The right hand part consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. The left hand part also consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. Fingering numbers are provided below the notes.

Rechte Hand.
B moll.

Linke Hand.

This musical exercise for B moll. (B-flat major) is written for both hands. The right hand part consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. The left hand part also consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. Fingering numbers are provided below the notes.

Rechte Hand.
F dur.

Linke Hand.

This musical exercise for F dur. (F major) is written for both hands. The right hand part consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. The left hand part also consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. Fingering numbers are provided below the notes.

Rechte Hand.
F moll.

Linke Hand.

This musical exercise for F moll. (F-flat major) is written for both hands. The right hand part consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. The left hand part also consists of two measures of eighth-note runs, each followed by a measure of quarter notes. Fingering numbers are provided below the notes.

Von den Kunstwörtern.

Es ist im Allgemeinen zu bemerken, dass die musikalischen, wie jede andern, Kunstwörter sich nicht durch Worte so umschreiben, viel weniger so übersetzen lassen, dass derjenige, welcher sich noch nicht durch Erfahrung einen allgemeinen Begriff von ihrem Sinne und Gebrauche gemacht hat, mit ihnen hinlänglich bekannt würde. Ein einziges *Grave* oder *Allegro agitato* z. B. ganz in dem angegebenen Charakter geschrieben und von dem Lehrer ganz so vorgetragen, wird es dem Schüler anschaulicher werden lassen, was jene Kunstaussdrücke sagen wollen, als die längste wörtliche Erklärung; deshalb wird man hier bei diesen nicht lange verweilen und nur die gewöhnlichsten Kunstwörter anführen. Die Kunstwörter, die den Tonstücken beigeschrieben werden, beziehen sich entweder auf das Zeitmass, auf den Grad der Bewegung (auf das *Tempo*), oder auf die in dem Stück herrschende Empfindung, folglich auf die Art des Vortrags, auf den Charakter des Stücks und des Spiels, oder endlich auf den *Anschlag* bei einzelnen Stellen.

Kunstwörter, die sich zunächst auf das Tempo beziehen.

Es gibt fünf Hauptarten von Bewegung (Zeitmass, *Tempo*), die übrigen sind Modificationen derselben: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*.

Largo (vielumfassend) zeigt die langsamste Bewegung an, und verlangt einen Vortrag voll Würde.

Grave (ernsthaft) ist etwas weniger langsam, und noch kräftiger und energischer im Vortrage.

Adagio (langsam) ist wieder etwas weniger langsam, im Charakter gemeiniglich mehr traurig als prächtig.

Larghetto (weniger als *Largo*) wird durch das Wort selbst erklärt.

Andante (fortschreitend) hält das Mittel zwischen dem langsamsten und schnellsten *Tempo*, sein Vortrag ist gemeiniglich sanft.

Andantino (weniger als *Andante*) wird ebenfalls durch das Wort selbst erklärt.

So wie *Andantino* zwischen *Andante* und *Allegro*, aber näher am ersten, steht, so steht *Allegretto* ebenfalls zwischen jenen beiden, aber näher nach *Allegro*; sein Charakter verlangt mehr Anmuth und Leichtigkeit des Vortrags.

Allegro (rasch, munter) zeigt zwar überall ein schnelles *Tempo* an; aber sein Charakter wird sehr verschieden modificirt, da sich die verschiedensten Affekte, z. B. Fröhlichkeit und Zorn, rasch äussern. Deshalb schreibt man gewöhnlich noch ein Beiwort zur nähern Bezeichnung des Charakters hinzu, z. B. *agitato*, *con brio*, u. s. w. welche unten erklärt werden. Durch solche Zusätze wird auch das einfache *Allegro* und

Presto (geschwind) vermittelt. Dieses zeigt die schnellste der fünf Hauptarten der Bewegung an, die, wenn sie noch höher zu steigern ist,

Prestissimo (am geschwindesten) genannt wird.

Kunstwörter, die sich zunächst auf Charakter und Vortrag beziehen.

Affettuoso (affektivoll),¹ sanft, melancholisch.

Agitato (unruhig, treibend) bestimmt das *Allegro* näher, nicht in Absicht der Geschwindigkeit, sondern indem es dem Vortrage die leichte Fröhlichkeit benimmt und ihm nur ernsthaftere Unruhe, ein heftigeres Vorwärtstreiben gibt.

Amoroso (sanft), zärtlich, aber nicht traurig, sondern gefällig, graziös.

Assai (sehr) bestimmt das Wort, dem es beigefügt wird, näher, z. B. *Allegro assai*, sehr geschwind, doch noch nicht *Presto*. Befindet sich dies Wort bei einzelnen Stellen, nicht am Anfange der Stücke, so verlangt es, dass diese Stellen noch mehr herausgehoben, schärfer accentuirt werden sollen.

Cantabile (singend) mit fließendem Vortrag, einfach, ohne viele Verzierungen.

Con Espressione oder *Espressivo* (ausdrucksvoll) verstärkt den Ausdruck des Affekts, der in dem Stück oder in der einzelnen Stelle, welcher es beigeschrieben ist, liegt.

Con brio, con fuoco (mit Lebhaftigkeit, mit Feuer) sind durch sich selbst erklärt, und beziehen sich mehr auf Verstärkung des Ausdrucks als der Bewegung, z. B. *Allegro con brio*.

Con moto (mit Bewegung) verstärkt ebenfalls die Bedeutung des Worts, zu welchem es gesetzt wird, aber mehr in Beziehung auf die Geschwindigkeit, z. B. *Allegro con moto*.

Grazioso (gefällig); bei Stücken von mässiger Bewegung, verlangt einen freien, zierlichen Vortrag.

Maestoso (majestätisch) feierlich, bestimmt den Charakter des Worts, dem es beigefügt wird, näher, z. B. *Andante maestoso*, mässig langsam, aber nicht sanft und zärtlich, sondern feierlich, erhaben.

Moderato (gemässigt) wird ebenfalls meistens andern Wörtern beigesetzt, und vermindert ihre Bedeutung, z. B. *Allegro moderato*; steht es allein, so steht es in Ansehung der Geschwindigkeit fast bei dem *Allegretto*, gibt aber den ernsthaften bedeutenden Charakter des Stücks, und folglich des Vortrags, an.

Sostenuto (gehalten) verlangt, dass jeder Note des Stücks ihr voller Gehalt gegeben werde.

Tempo di Minuetto (Bewegung einer Menuett) bezeichnet nicht nur die Bewegung, sondern auch den gefälligen Vortrag dieses Tanzes.

Vivace (lebhaft) verstärkt das Wort *Allegro* oder *Presto*, zu welchem es gesetzt wird, in der Geschwindigkeit, gibt aber zugleich den leichtern munteren Charakter des Stücks an.

Kunstwörter, die sich auf den Anschlag bei einzelnen Stellen beziehen.

Forte (stark) (F. f). Man kann die Beschaffenheit eines Tons, welche durch dieses Wort angedeutet wird, in Rücksicht der Stärke, mit dem im gesellschaftlichen Umgange gewöhnlichen Tone vergleichen.

Fortissimo (sehr stark) (FF ff), der Charakter vom vorigen Worte, bezeichnet eine grössere und manchmal möglich grösste Stärke des Tons.

Piano (schwach) (P. p) bezeichnet eine merkliche Verminderung des Tones in Rücksicht der Stärke, und verbietet jeden scharf hervorstechenden Ton.

Pianissimo (sehr schwach) (pp), der Superlativ von *Piano*, zeigt also die äusserste Schwäche im Anschlage der Töne an.

Dolce (angenehm, sanft). Dieses Wort darf man nicht als gleichbedeutend mit *Piano* ansehen; letzteres bezieht sich bloss auf die Schwäche des Anschlags, *Dolce* aber deutet ausser einem gemässigten Anschlage noch auf einen angenehmen und sanften Vortrag.

Rinforzando, sforzando (verstärkend) (sf. <) zeigt einen Uebergang vom Schwachen zum Starken an.

Smorzando (absterbend) (smorz. >) zeigt einen Uebergang vom Starken zum Schwachen an.

Beide vorhergehende Zeichen auf folgende Art vereinigt, <> , zeigen einen allmählichen Uebergang vom Schwachen zum Starken und vom Starken zum Schwachen an. Das Gegentheil findet Statt, wenn sie umgekehrt vereinigt sind, wie hier: >< .



