

Practische
PIANOFORTE SCHULE

oder
deutliche Erklärung
der

Anfangsgründe der Musik

Regeln und

Beispiele

für
Fingersetzung

und

ÜBUNGSSTÜCKE

in den vorzüglichsten

Dur und Moll Tonarten

von

J. B. CRAMER.

Neueste umgearbeitete und vervollständigste Ausgabe.

(((LEIPZIG,)))

bei Friedrich Hofmeister.

Preis 1 Thlr.



g. 451. l.
1 —

Practische
PIANOFORTE SCHULE
oder
deutliche Erklärung
der
Anfangsgründe der Musik
Regeln und Beispiele
für
Fingersetzung
und
ÜBUNGSSTÜCKE
in den vorzüglichsten
Dur und Moll Tonarten
von
J. B. CRAMER.

Neueste umgearbeitete und vervollständigste Ausgabe.

(((LEIPZIG,)))

bei Friedrich Hofmeister.

Preis 1 Thlr.

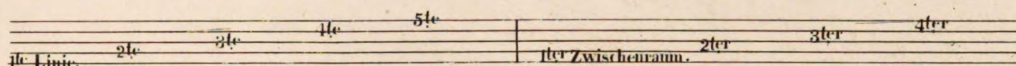


I. ANFANGSGRÜNDE .

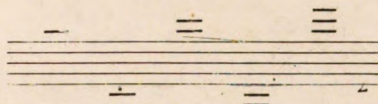


§ 1. VON DEN NOTEN UND DEM NOTENSYSTEME .

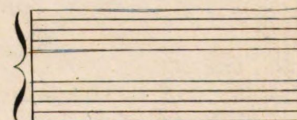
Die Zeichen für die musikalischen Töne werden *Noten* genannt . Ihrer sind *sieben*, welche *auf* und *zwischen* fünf untereinander (parallel) gezogenen Linien gesetzt werden . Diese Linien mit ihren Zwischenräumen nennt man das *Notensystem* .



Steigen die Töne noch höher hinauf oder tiefer herab, als dass sie auf dem System Platz finden könnten, so werden noch kurze Linien über oder unter dem System angesetzt, und die Noten auf und zwischen dieselben gestellt .



Die Tonstücke für das Pianoforte schreibt man auf zwei durch eine Klammer verbundene Systeme . Das obere System gilt für die höhere Stimme (den Discant), das untere für die tiefere (den Bass.)

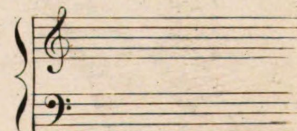


§ 2. VON DEN SCHLÜSSELN .

Die Benennung der auf dem System befindlichen Noten ist von gewissen Zeichen abhängig, welche man zu Anfang eines jeden Systems setzt und Schlüssel heisst . Für das Pianoforte gebraucht man deren zwei, nämlich :

1. Den Violin,, oder G – Schlüssel, welcher für die höhere Stimme dient und folgende Gestalt hat:  . Er wird auf die zweite Linie des Systems gesetzt .

2. Den Bass,, oder F – Schlüssel, bezeichnet durch  : Er steht auf der vierten Linie des untern Systems, und gilt für die tiefere Stimme . (*)



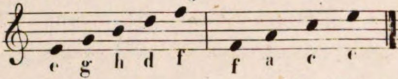
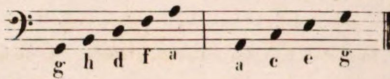
(*) Vordemals gebrauchte man häufig auch ein andres Zeichen  oder , C – Schlüssel genannt, dessen man sich jetzt meist nur für den Gesang bedient . Auf der ersten Linie stehend wird er Sopran – Schlüssel: , auf der dritten Linie Alt – Schlüssel: , auf der vierten Linie Tenor – Schlüssel:  genannt .

§ 3. VON DER BENENNUNG DER NOTEN.

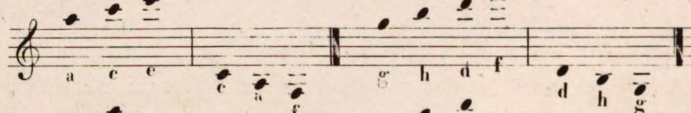
Jene anfangs erwähnten sieben, durch Noten dargestellten, Töne erhalten ihre Namen aus dem Alphabete: C, D, E, F, G, A, H; welche beim weitem Hinaufsteigen in derselben Ordnung wiederholt werden. Im Herabsteigen findet die umgekehrte Ordnung statt; nämlich: H, A, G, F, E, D, C.

Um das Erlernen der Noten zu erleichtern, folgen hier dieselben mit ihren Benennungen zuerst *auf*, dann *zwischen* den Linien, und zuletzt *über* und *unter* dem Systeme.

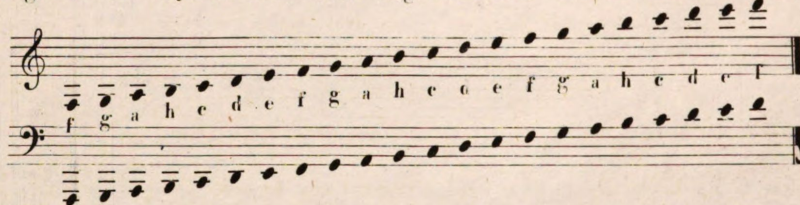
Noten auf den Linien, Noten zwischen den Linien.

DISCANT.  BASS. 

Noten über und unter dem Systeme.

DISCANT.  BASS. 

Die folgenden beiden Systeme enthalten die obigen Noten in ihrer natürlichen Fortschreitung.



§ 4. VON DER EINTHEILUNG DER TÖNE IN GANZE UND HALBE.

Es giebt also nur 7 Haupttöne in der Musik, welche sich, wie im vorigen § die Noten in ihrer natürlichen Fortschreitung zeigen, nach der Höhe hinauf oder nach der Tiefe hinunter, in derselben Reihenfolge beständig wiederholen. Diese 7 Töne hat man, um ihre Höhe oder Tiefe genauer zu bestimmen, in *ganze* und *halbe* Töne eingetheilt, und zwar nach folgender Ordnung:

von C bis D ein ganzer Ton,
 von D bis E ein ganzer Ton,
 von E bis F ein halber Ton,
 von F bis G ein ganzer Ton,
 von G bis A ein ganzer Ton,
 von A bis H ein ganzer Ton,
 von H bis C ein halber Ton.

Da nun die Tonentfernung von E bis F und von H bis C kleiner ist, als die von C bis D, und der übrigen ganzen Töne, so hat man sich bewogen gefunden, diese noch einmal zu theilen, um dadurch wiederum jenen beiden möglichst gleiche Töne zu erlangen. Es wurden daher zwischen C und D, D und E, F und G, G und A, A und H noch Töne

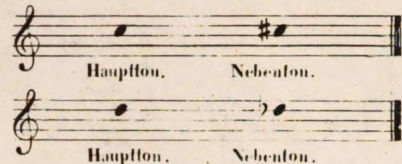


eingeschaltet, von denen jeder etwas höher klingt als der nächst vorhergehende, und etwas tiefer als der nachfolgende Hauptton. Somit entstand nun eine Reihe von lauter halben Tönen, unter welchen sich zwei Haupttöne (*E-F* und *H-C*) und 5 Nebentöne befinden.

§ 5. VON DEN VERSETZUNGSZEICHEN.

Da die Notenschrift weit früher da war, als die Nebentöne angewandt wurden, so hatte man zur Bezeichnung für die letztern keine besondern Noten, und man bediente sich dazu der schon vorhandenen mit Hinzufügung gewisser Zeichen, die man *Versetzungszeichen* nannte. Wollte man z. B. den Nebenton zwischen C und D gebrauchen, so leitete man denselben entweder von dem Hauptton C, oder von dem Hauptton D ab. Im ersten Falle nahm man die Note C, und setzte ein Kreuz davor, wodurch diese um einen halben Ton erhöht wurde.

Im zweiten Falle nahm man die Note D und setzte ein Be davor, wodurch diese um einen halben Ton erniedrigt wurde.



Die beiden hauptsächlichen Versetzungszeichen sind demnach:

- 1, Das Kreuz ($\sharp$), 2, Das Be ($\flat$).

Das Kreuz erhöht die Note, vor der es steht, um einen halben Ton.

Das Be erniedrigt die Note, vor der es steht, um einen halben Ton.



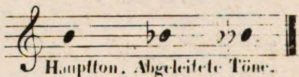
Ausser dem Kreuz und dem Be giebt es noch andre Versetzungszeichen von derselben Wichtigkeit, nämlich

- 3, Das Doppelkreuz ($\times$), 4, Das Doppel-Be ($\flat\flat$), 5, Das Bequadrat ($\boxplus$).

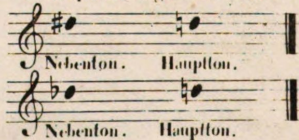
Das Doppelkreuz ($\times$) wird gebraucht, wenn eine Note, die durch ein Kreuz ($\sharp$) schon um einen halben Ton erhöht worden ist, noch einmal um einen halben Ton erhöht werden soll.



Das Doppel-Be ($\flat\flat$) wird gebraucht, wenn eine durch ein Be ($\flat$) schon erniedrigte Note noch einmal um einen halben Ton erniedrigt werden soll.

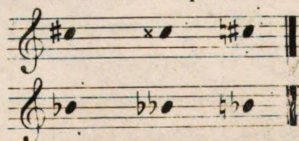


Das Bequadrat ($\boxplus$) kann nur vor einer solchen Note stehen, die entweder durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt worden war. Es hat die Eigenschaft, dass es das vorhergegangene Kreuz oder Be ungültig macht, und die Note wieder in ihre ursprüngliche Lage versetzt.



Steht ein Bequadrat vor einer Note, welche mit einem Doppelkreuz bezeichnet war, so verwandelt es dasselbe in ein gewöhnliches Kreuz ($\sharp$).

Eben so verwandelt das Bequadrat ein Doppel-Be in ein einfaches Be ($\flat$).



Anmerk. Steht ein Kreuz oder ein Be, oder mehrere dergleichen, unmittelbar nach dem Schlüssel zu Anfang eines Stückes vorgezeichnet, so nennt man solche Kreuze oder Bee *wesentlich*, und sie gelten dann durch's ganze Stück für eine jede Note, auf welche sie vermöge ihrer Stellung auf dem Notensysteme hindeuteten. Kommt dagegen eins dieser Zeichen im Laufe des Stückes vor, ohne gleich vorn befindlich gewesen zu sein, so nennt man es *zufällig*, und es beschränkt in dem Falle seine Wirkung auf den einzigen Takt, worin es vorkam.

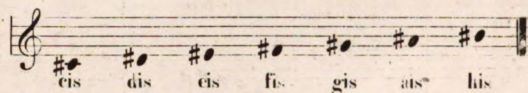
§ 6. VON DER BENENNUNG DER MIT EINEM VERTSETZUNGSZEICHEN VERSEHENEN NOTEN.

Sowie die Haupt- oder natürlichen Töne ihre Benennungen durch Buchstaben erhalten, so werden letztere auch für die Neben- oder abgeleiteten Töne gebraucht, mit dem Unterschiede, dass man an den Buchstaben des zu erhöhenden Tones die Sylbe *is*, an den Buchstaben des zu vertiefenden Tones die Sylbe *es* (mit wenigen Ausnahmen) anhängt.

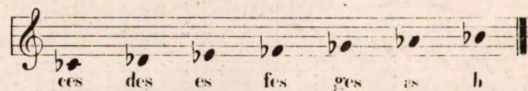
Ist im *Erhöhungsfalle* der Buchstabe des Haupttons ein Consonant, so bildet derselbe mit der Sylbe *is* nur eine einzige Sylbe z. B. *c* wird *cis*, *d* wird *dis* u.s.w.; ist dagegen der Buchstabe des Haupttons ein Vocal, so bildet derselbe mit der Sylbe *is* zwei Sylben z. B. *a* wird *a-is*, *e* wird *e-is*. Ist im *Vertiefungsfalle* der Buchstabe des Haupttons ein Consonant, so bildet derselbe mit der Sylbe *es* nur eine einzige Sylbe z. B. *c* wird *ces*, *g* wird *ges* u.s.w.; ist dagegen der Buchstabe des Haupttons ein Vocal, so wird derselbe mit der Sylbe *es* so zusammengezogen, dass diese wie ein blosses *s* erscheint z. B. *e* wird *es*, *a* wird *as*. Noch ist zu merken, dass der Ton *h* im Erniedrigungsfalle von diesen Regeln eine Ausnahme macht, indem er da nicht *hes*, sondern *h* genannt wird.

Es folgen hier sämtliche durch ein Kreuz erhöhte und durch ein Be erniedrigte Noten mit ihren Benennungen.

ERHÖHETE TÖNE :

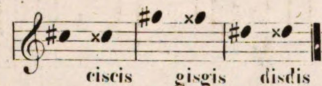


ERNIEDRIGTE TÖNE :

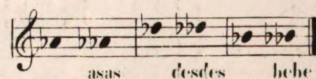


Ist ein Ton doppelt erhöht, oder doppelt vertieft, so gebraucht man dieselben Benennungen, spricht aber die Sylben doppelt aus z. B.

DOPELT
ERHÖHETE TÖNE :



DOPELT
ERNIEDRIGTE TÖNE :



§ 7. VON DER CLAVIATUR.

Die ganze Reihe der weissen und schwarzen *Tasten*, durch deren Niederschlagen man Klang hervorbringt, wird die *Claviatur* genannt.

Die Tasten werden eingetheilt in *Untertasten* und *Obertasten*. Die Untertasten sind für die natürlichen oder Haupt-Töne, die Obertasten für die abgeleiteten oder Neben-Töne.

Die Untertasten stehen alle in gleicher Entfernung von einander ab; die Obertasten wechselseitig in Gruppen zu zwei und drei, welche immer von zwei nebeneinanderstehenden Untertasten getrennt sind.

Die Untertaste, welche jedesmal zwei Obertasten zur Rechten hat, heisst *C*, in allen Theilen der *Claviatur*, die folgende *D* u.s.f. nach der Ordnung der Benennungen: *C, E, G, A, H*.

Zwischen zwei auf einander folgenden Tasten ist immer ein Intervall von einem *halben* Tone; zwei Tasten hingegen mit einer davon eingeschlossenen bilden einen *ganzen* Ton.

Jede Obertaste kann entweder von der nächstvorhergehenden oder von der nächstfolgenden Untertaste abgeleitet werden. Im ersten Falle ist sie ein durch ein Kreuz erhöhter, im andern Falle ein durch ein Be erniedrigter Ton; ihre Benennung ist gleich der der Noten. So dient z. B. die Obertaste zwischen *C* und *D* für *Cis* und *Des* u.s.w.

Da zwischen *H* und *C*, und *E* und *F* keine Obertaste liegt, so werden diese Töne, wenn sie mit Kreuz oder Be bezeichnet sind, wechselseitig einer für den andern genommen; man spielt also *His* wie das natürliche *C*, *Fes* wie *E* u.s.w.

Um den Noten die ihnen entsprechenden Tasten zu bestimmen, hat man diese wie jene in verschiedene *Octaven* eingetheilt.

Mit dem ersten C auf einer gewöhnlichen neuen Claviatur, wie sie die folgende Zeichnung darstellt, nennt die *grosse*, mit dem zweiten c die *kleine*, mit dem dritten $\bar{c}$ die *eingestrichene*, mit dem vierten $\bar{\bar{c}}$ die *zweigestrichene* u.s.w. Octave ihren Anfang. Die tiefsten Töne nennt man *Contratöne*, z.B. *F*.

Die Tasten rechter Hand gebraucht man für die Discantnoten, die linker Hand für die Bassnoten; die Tasten in der Mitte der Claviatur sind sowohl für den Discant als für den Bass.

Es folgen hier die sämtlichen Noten in ihrer natürlichen Fortschreitung mit den ihnen entsprechenden Tasten und ihrer Octaven-Eintheilung. Die letztere hat sich der Schüler genau einzuprägen, und Sache des Lehrers ist es, jenen in der sicheren und schnellen Auffindung der durch Noten bezeichneten Tasten in allen Octaven zu üben.

NB. Die doppelt gestrichenen Noten vom kleinen *f* bis zum eingestrichenen $\bar{a}$ gehören sowohl zum Bass als zum Discant, und man kann sie sowohl mit der rechten als linken Hand spielen. Die übrigen Töne rechter Hand werden mit der rechten, die übrigen Töne linker Hand mit der linken Hand angegeben.

The diagram illustrates the layout of a piano keyboard with notes and octaves labeled. It includes a staff for **DISCANT** (treble clef) and a staff for **BASS** (bass clef). The notes are arranged in groups corresponding to octaves: **Contra Töne**, **Grosse Octave**, **Kleine Octave**, **Eingestrichene Octave**, **Zweigestrichene Octave**, **Dreigestrichene Octave**, and **Viergestrichene Octave**. The notes are labeled with letters: *f g a h*, *c d e f g a h*, *c d e f g a h*, *c a e f g a h*, *c a e f g a h*, *c d e f g a h*, and *c d e f*. Below the notes, a keyboard diagram shows the corresponding keys, with **Bass** and **Discant** sections indicated.

§ 8. VON DEM WERTHE ODER DER GELTUNG DER NOTEN .

Da die Töne bald schneller bald langsamer auf einander folgen, also einen verschiedenen Werth in der Zeit haben müssen, so unterscheidet man ganze, halbe, viertel, achte, sechzehnte, zweiunddreissigste, und vierundsechzigste Noten, welche ebenfalls wieder ihre äussere Gestalt von einander abzeichnen. Folgendes ist die Gestalt der Noten nach ihrem verschiedenen Werthe.

Ganze Taktnote. Halbe Taktnote. Viertel. Achtel. Sechzehnte. Zweiunddreissigste. Vierundsechzigste.

Das Verhältniss dieser Noten zu einander ist folgendes.

Eine ganze Taktnote - - - - - ist gleich:

2 Halben: - - - - - oder:

4 Vierteln: - - - - - oder:

8 Achteln: - - - - - oder:

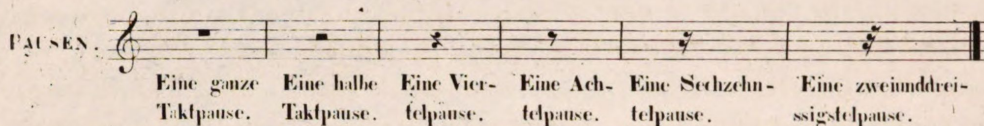
16 Sechzehnteln: - - - - - oder:

32 Zweiunddreissigtheilen: - - - - -

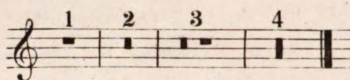
Es bleibt dem Lehrer überlassen, Kindern das Verhältniss einer jeden Note zur andern recht klar zu machen, und sie praktisch hierin zu üben.

§ 9. VON DEM WERTHE ODER DER GELTUNG DER PAUSEN.

Es kommen Fälle vor, wo der Discant, oder der Bass, oder auch beide Stimmen zugleich eine Zeitlang stillschweigen sollen. Um die Dauer dieses Stillschweigens anzudeuten, hat man Zeichen erfunden, welche durch ihre äussere Form die Länge oder Kürze desselben bestimmen, die sogenannten *Pausen*, deren eben so viele verschiedene Arten sind, als der Noten.

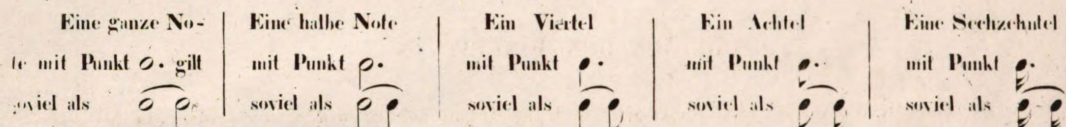


Eine Pause von einem oder mehreren Takten bezeichnet man gewöhnlich noch durch Zahlen über dem System:



§ 10. VON DEM PUNKTE.

Ein *Punkt* nach einer Note vermehrt ihren Werth um die Hälfte z. B.



Stehen mehrere Punkte nach einer Note, so gilt jeder folgende Punkt die Hälfte des vorhergehenden, z. B. eine halbe Note mit zwei Punkten soviel als und ein Viertel mit zwei Punkten soviel als

Auch den Pausen dient der Punkt auf gleiche Weise als Verlängerungsmittel.

§ 11. VON DER TRIOLE.

Nach giebt es eine Gattung Noten, welche *Triole* genannt wird. Diese besteht aus *drei*, meist zusammengestrichenen oder mit einer kleinen 3 bezeichneten, Noten, welche als Viertel, Achtel, Sechzehntel u. s. w. vorkommen, und in demselben Zeitraum gespielt werden, als *zwei* Noten von derselben Gestalt. So gilt nicht mehr als oder .

nicht mehr als oder . Auch zerlegt man jede der drei Noten wiederum in zwei gleiche Theile, woraus die *Sextole* entsteht z. B. soviel als oder .

§ 12. VON DEM TAKTE.

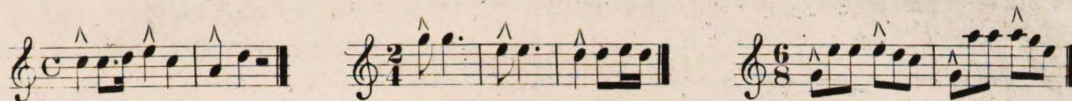
Jedes Musikstück wird in *Takte* oder gewisse kleine Abschnitte getheilt, welche jedesmal eine gleiche Anzahl von Vierteln, Achteln, halben Taktnoten u. s. w. enthalten müssen. Diese kleinen Abschnitte deutet man durch senkrechte, durch das System gezogene, Striche an, welche Taktstriche heissen.

Es giebt *zwei* Arten Takt in der Musik: den *geraden*, welcher aus *zwei* oder *vier* gleichen Theilen besteht, und den *ungeraden*, welcher aus *drei* gleichen Theilen besteht.

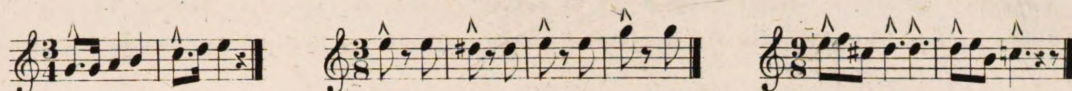
Zur geraden Taktart gehören der Viervierteltakt (C), der Allabreve- oder Zweizweiteltakt (C oder 2), und der Zweivierteltakt ($\frac{2}{4}$); zur ungeraden Taktart: der Dreizweitel-, der Dreiviertel- und der Dreiachteltakt, bezeichnet $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{16}$. Auch hat man zusammengesetzte Taktarten, von denen $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{4}$ wiederum zu den geraden, $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ aber zu den ungeraden gerechnet werden.

Diese Bezeichnungen werden am Anfang eines Stückes unmittelbar nach dem Schlüsselsatz.

Beispiele vom geraden Takt.



Beispiele vom ungeraden Takt.



Dabei ist zu bemerken, dass die Takttheile in *schwerere* und *leichtere* eingetheilt werden, weil sie dem natürlichen Gefühle zufolge mehr oder minder Gewicht haben. So ist im C Takte der erste und dritte Takttheil accentuirt, der zweite und vierte aber nicht; im $\frac{3}{4}$ Takte nur der erste Takttheil, der zweite und dritte nicht. (Doch sind namentlich in langsamen Tempo, bei kürzern Zeittheilen, die Accente weit häufiger. Werden z.B. im C Takte die 4 Viertel in 8 Achtel zerlegt, so erhält das 1^{te}, 3^{te}, 5^{te} und 7^{te} Achtel den Ton; im $\frac{3}{4}$ Takte, bei ähnlicher Zerlegung, das 1^{te}, 3^{te} und 5^{te} Achtel). Im $\frac{2}{4}$ Takte ist der erste Takttheil accentuirt, der zweite nicht; im $\frac{6}{8}$ Takte der erste und vierte, die übrigen nicht. Im $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{4}$ fällt der Accent auf den ersten, vierten und siebenten Takttheil.

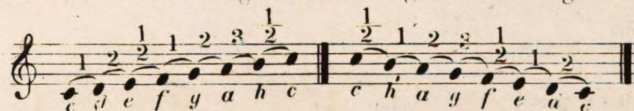
Dass dieser Rhythmus beim Vortrage häufige Ausnahmen erleidet, wird später in den Anmerkungen zu den Uebungsstücken gezeigt werden.

§ 13. VON DEN TONLEITERN.

Die Töne einer Octave, welche in einer bestimmten Ordnung als ganze und halbe erscheinen, bilden in auf- oder absteigender Reihenfolge die *Tonleiter*. Sie wird eingetheilt in die diatonische (natürliche) und chromatische (künstliche) Tonleiter. Die diatonische zerfällt wieder in zwei Abtheilungen, nämlich in die Dur- und in die Moll-Tonleiter.

Die *diatonische Dur-Tonleiter* besteht im Aufsteigen aus zwei ganzen Tönen und einem halben, und dann noch aus drei ganzen Tönen und einem halben. Im Herabsteigen findet die umgekehrte Ordnung statt.

Beispiel einer diatonischen Dur-Tonleiter.



Der Anfangston dieser Tonleiter ist C. Man kann statt dessen aber auf jeden andern der Haupt- oder Nebentöne dazu nehmen, die Leiter bleibt immer diatonisch, wenn nur die Folge der ganzen und halben Töne nach der angegebenen Regel stattfindet.

Die *diatonische Moll-Tonleiter* besteht im Aufsteigen aus einem ganzen und einem halben Ton, und dann noch aus vier ganzen Tönen und einem halben. Im Herabsteigen aber besteht sie aus zwei ganzen Tönen und einem halben, dann noch einmal aus zwei ganzen Tönen und einem halben, und aus einem ganzen Ton.

Beispiel einer diatonischen Moll-Tonleiter.



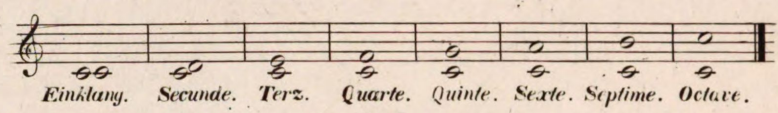
Der Anfangston dieser Tonleiter ist A. Man kann statt dessen aber auch jeden andern der Haupt- oder Nebentöne dazu nehmen, die Leiter bleibt immer diatonisch, wenn nur die Folge der ganzen und halben Töne nach der angegebenen Regel stattfindet.

Da die *grosse Terz*, oder der dritte Ton, welcher vom ersten Tone an gerechnet zwei ganze Töne beträgt, einen mehr *harten* Klang, und die *kleine Terz*, oder der dritte Ton, welcher vom ersten Tone an gerechnet nur anderthalb Töne beträgt, einen mehr *weichen* Klang hat: so sieht man leicht, worin der wesentliche Unterschied zwischen der Dur- und der Moll-Tonleiter zu suchen ist.

Die *chromatische* Tonleiter besteht aus einer Reihenfolge von lauter halben Tönen, sowohl auf- als abwärts, und findet sich weiter unten in den Applicaturbeispielen.

§14. VON DEN INTERVALLEN.

Unter *Intervall* versteht man den Raum oder die Entfernung zwischen zwei beliebigen Tönen. Es giebt aber so viele ursprüngliche Intervalle, als die Tonleiter Stufen enthält, und sie werden jedesmal vom tiefen Tone an gezählt z.B.



Diese Intervalle können sämmtlich wieder mittelst der Versetzungszeichen vergrössert und verkleinert werden.

§15. VON DEN TONARTEN.

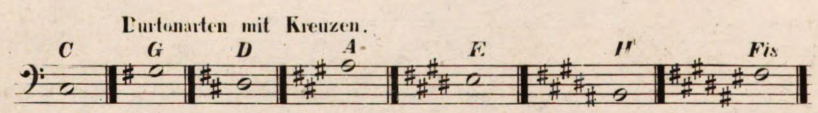
Jedes Musikstück ist, wie man sich ausdrückt, in einer *Tonart* geschrieben, deren Benennung sich nach dem Namen der Grundnote richtet, und durch die grosse oder kleine Terz als eine Dur- oder Molltonart noch näher bestimmt wird.

Die Grundnote und die grosse oder kleine Terz liegen aber in der Tonleiter, deren Töne im Stücke vorherrschen.

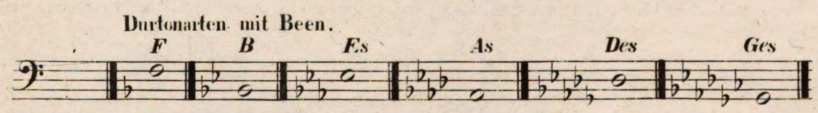
Da man jede Note der 7 Haupttöne und der 5 Nebentöne als Grundnote in Dur oder in Moll annehmen kann, so giebt es überhaupt 12 Tonarten in Dur und 12 Tonarten in Moll.

Die beiden ursprünglichen Tonarten sind C dur und A moll; alle übrigen sind nur Versetzungen dieser beiden.

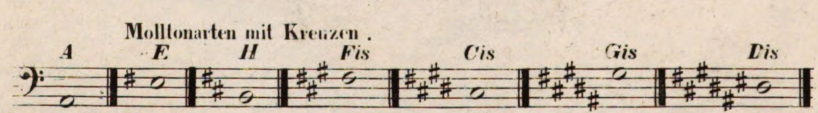
TAFFEL ALLER TONARTEN.



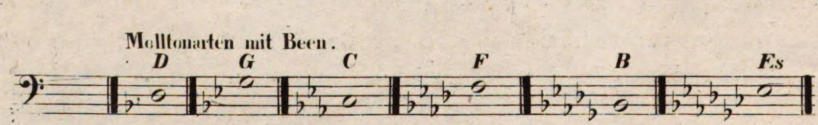
Cis (7 Kreuze) wird selten gebraucht, und Des dafür genommen.



Ces (7 Beem) ist selten, und wird H dafür genommen.



Ais (7 Kreuze) wird selten gebraucht und B dafür genommen.



As (7 Beem) ist minder gewöhnlich, als Gis.

Eine Dur- und eine Moll-Tonart mit einerlei Vorzeichnung heissen *verwandte*, und ist der Grundton jener immer eine kleine Terz über dem Grundton dieser auf der Claviatur befindlich.

Wie die Tonarten mit Kreuzen nach Quinten, die Tonarten mit Beem aber nach Quartan auf einander folgen, so liegt auch jedes folgende $\sharp$ eine Quinte, und jedes folgende $\flat$ eine Quarte über dem vorhergehenden $\sharp$ oder $\flat$.

§ 16. VON DEN ACCORDEN.

Unter einem *Accord* versteht man den Zusammenklang von Tönen, welche nach den Gesetzen des Generalbasses in einem bestimmten Verhältnisse zu einander stehen.

Aus der grossen Anzahl der vorhandenen ist hier nur der vollkommene Accord oder der harmonische Dreiklang zu erwähnen, welcher eine Tonart dem Gehör jedesmal so bestimmt angiebt, wie die diatonische Tonleiter. Er besteht aus der ersten, dritten und fünften Stufe derselben, und kann Dur- oder Moll-Accord sein, je nach dem seine Terz gross oder klein ist z. B.



C dur - Accord. C moll - Accord.

II.) FINGERSETZUNG.

ALLGEMEINE VORSCHRIFTEN FÜR DEN SPIELER AM FIANOFORTE.

Der Platz des Spielenden ist vor der Mitte der Claviatur. Die Haltung des Körpers muss gerade, doch ungezwungen, und so sein, dass die Hände mit Leichtigkeit die höchsten und tiefsten Tasten erreichen können.

Die Höhe des Sitzes muss der Grösse des Spielenden angemessen sein. Seine Ellbogen müssen, bei natürlich herabfallenden Schultern, etwas höher als die Tastatur zu liegen kommen, seine Fussspitzen aber nöthigenfalls auf die Pedale oder Züge zu treten vermögen sein.

Die Lage der Hand bleibt dabei stets das Wichtigste. Ohne die Fingerringel zu erheben, möge man den zweiten, dritten und vierten Finger so biegen, dass der Daumen und der kleine Finger eine Linie halten, und jeder Finger über seiner Taste schwebt.

Die Tasten müssen mit den äussern Fingerspitzen, die das meiste Gefühl zulassen, angeschlagen und nicht mit den Nägeln berührt werden.

Der Daumen wird sanft nach innen gebogen und muss immer über der Tastatur gehalten werden, damit die übrigen Finger in der Nähe der kurzen Tasten bleiben, und sie leicht anschlagen können. So vermeidet man das Vorrücken und Zurückziehen der Hand.

DIE FINGERSETZUNG ODER APPLICATUR

ist für den Spielenden etwas höchst Nöthiges und Wesentliches; ohne sie wird er niemals zu einer gewissen Vollkommenheit gelangen, und es ist Pflicht eines jeden Lehrers, diesem Gegenstande des Unterrichts eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Es lassen sich zwar für jeden vorkommenden Fall besondere Regeln über die Fingersetzung nicht feststellen; wenn aber nur die allgemeinen gehörig aufgefasst und angewandt werden, so wird man bei schwierigen Stellen sich schon selbst zu helfen wissen.

Die Fingersetzung wird, vom Daumen anfangend, mit den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5 bezeichnet.



REGELN FÜR DIE APPLICATUR.

1^{te} Regel.) Die Fingersetzung wird nach der Anzahl der auf- und absteigenden Noten einer Passage oder Figur, und nach ihrer Entfernung von einander, bestimmt.

Fünf Noten, im Umfang einer Quinte liegend, werden mit stillstehender Hand gespielt (siehe die Applicaturbeispiele unter 1).

2^{te} Regel.) Muss die Lage der Hand verändert werden, um fortzurücken, so geschieht dies durch eine geringe *Spannung* oder Auseinanderdehnung der Finger (siehe die Applicaturbeispiele unter 2),

3^{te} Regel.) oder dadurch, dass man einen Finger für den natürlich fallenden einen entfernen *nachsetzt*; also durch eine geringe Zusammenziehung der Finger (siehe die Applicaturbeispiele unter 3),

4^{te} Regel.) oder durch *Wechseln* des einen Fingers mit einem andern, wenn dieselbe Taste zum andernmal wiederholt anzuschlagen ist (siehe die Applicaturbeispiele unter 4),

5^{te} Regel.) oder theils durch *Untersetzen* des Daumens unter die längern Finger, theils durch *Übersetzen* derselben über den Daumen (siehe die Applicaturbeispiele unter 5).

In diesen angegebenen Operationen der Finger müssen im allgemeinen die Hände geübt sein. Für die besondern Fälle dienen die nachstehenden Beispiele für die Applicatur, welche das Gesagte erläutern und erweitern werden. Man übe aber dieselben erst ganz langsam, und vermehre, indem die Finger an Kraft und Gelenkigkeit im Anschlage gewinnen, allmählig das Tempo. So wird man am sichersten zum Ziele gelangen.

BEISPIELE FÜR DIE APPLICATUR.

A) STILLSTEHENDE HAND AUF 5 TASTEN.

1. ÜBUNGEN.

1.

NB. Die ganzen Noten werden nur gehalten, ohne sie vorher klingen zu lassen.

2.

3.

5.

6.

NE. Der geübtere Spieler transponire die Beispiele 11–20 in andere Tonarten, wie in *Es*, *B* und *H*, um die Finger an ganz verschiedene Tastenlagen zu gewöhnen; auch versuche er die Beispiele 7–10 canonisch zu üben, wobei er die andere Hand immer um einen halben Tact später nach der ersten eintreten lasse.

Anmerk. Die ursprüngliche Fingersetzung der Intervalle in diesem Umfange lässt sich aus dem Verstehenden leicht abnehmen; also werden halbe und ganze Töne mittelst neben einander liegender Finger, kleine und grosse Terzen mittelst zweier durch einen dazwischenliegenden getrennter Finger, Quartan mittelst zweier durch ein paar dazwischenliegende getrennter Finger, Quinten mittelst des Daumens und kleinen Fingers angeschlagen.

*) Man darf die Sextolen nicht mit zwei zusammengestrichenen Triolen verwechseln, indem erstere ihrem Rhythmus nach immer 3 zweigliedrige, letztere aber 2 dreigliedrige Theile haben.

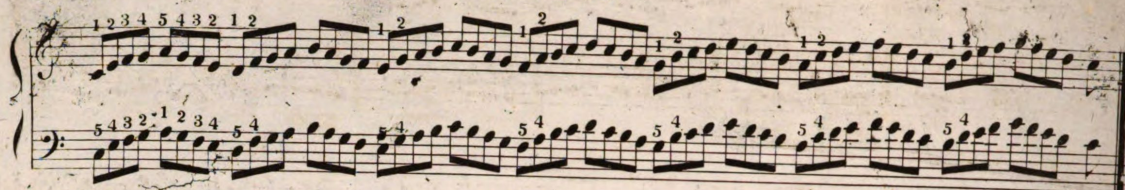
†) Die 9 Noten haben hier, zum Unterschiede von 9 Noten ungleicher Einteilung (wie unten in 79 und 80), 3 dreigliedrige Theile, weil im Ursprung, wie der 6 Noten in den vorigen Beispielen, in der Triole zu suchen ist.

B, RUHIGES FORTRÜCKEN DER HÄNDE AUF DER TASTATUR.

a) DURCH SPANNUNG.

2. ÜBUNGEN.

21.



22.



23.



24.



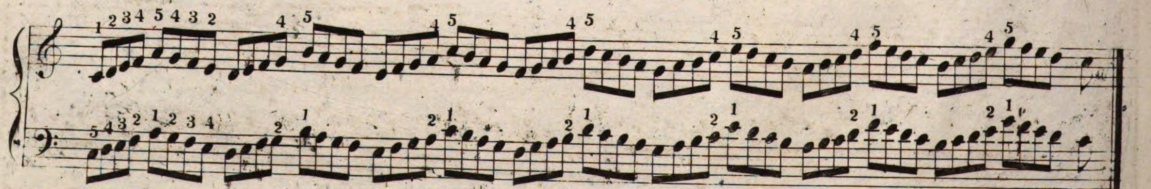
25.

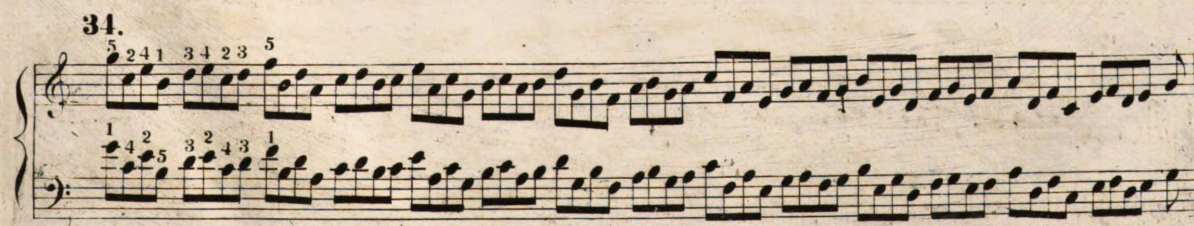
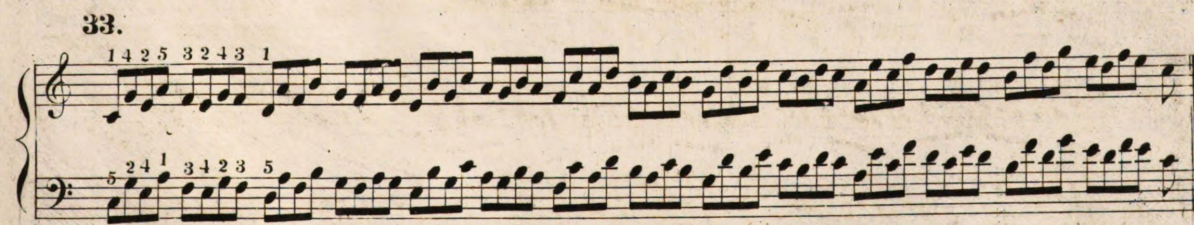
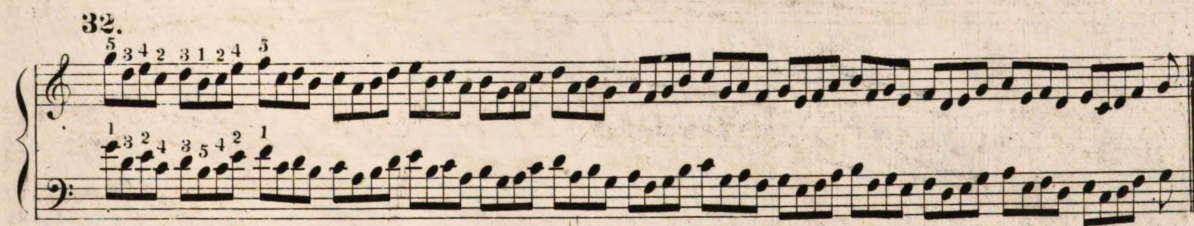
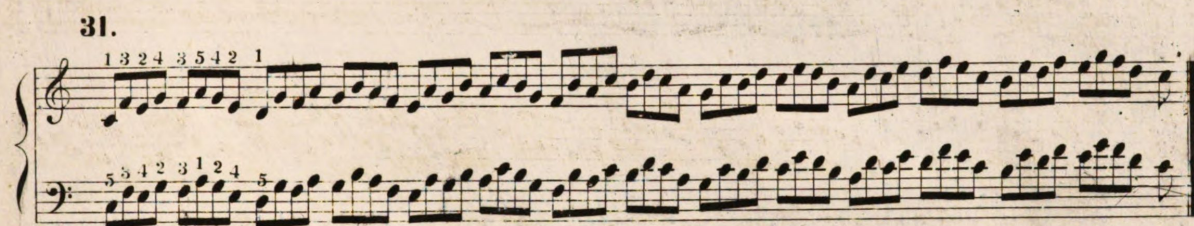
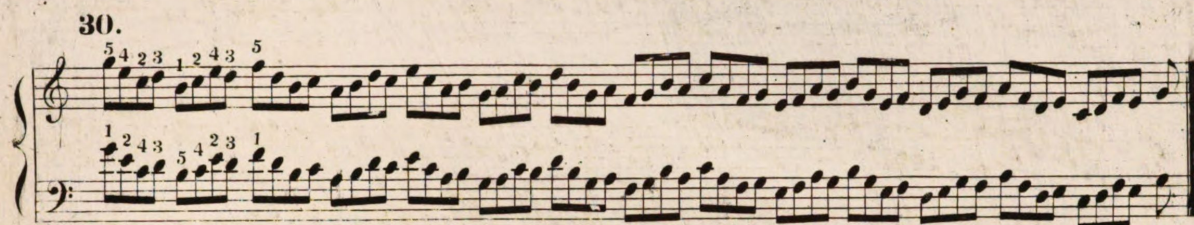
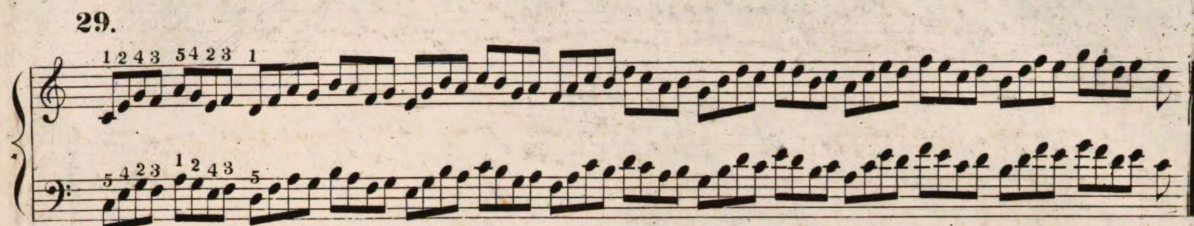
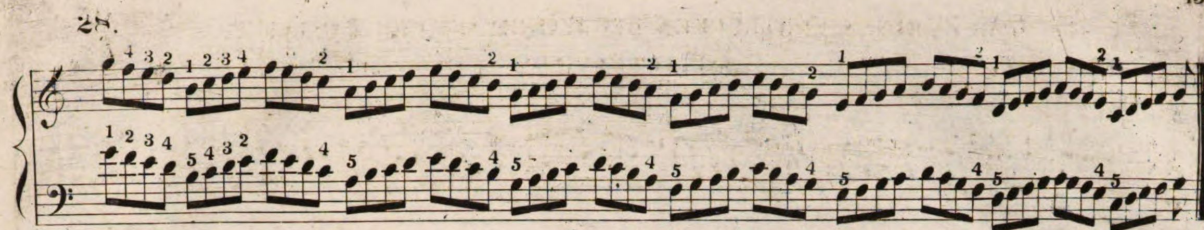


26.

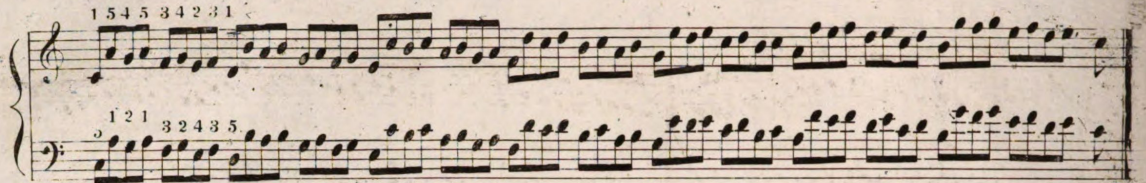


27.

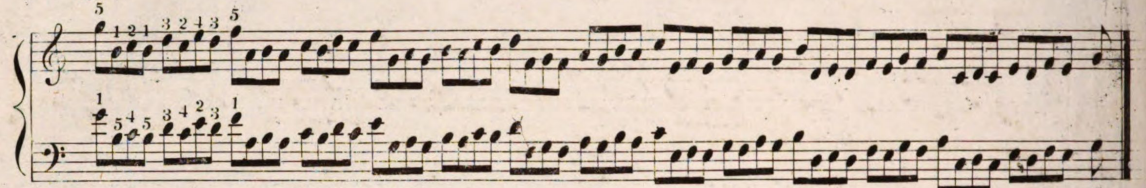




35.



36.



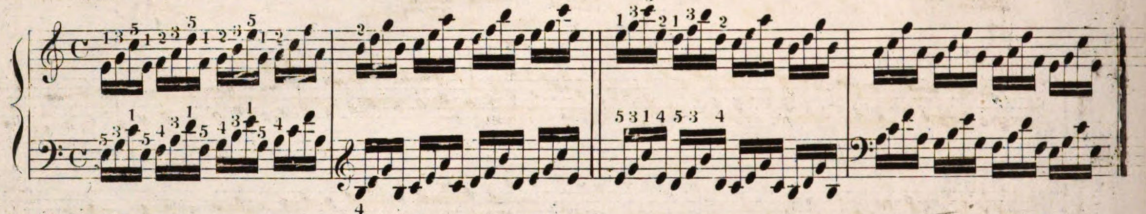
37.



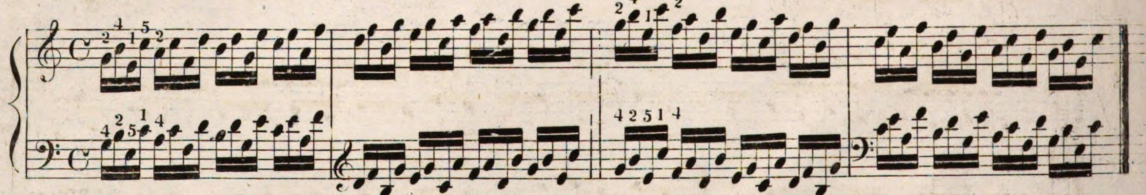
38.



39.



40.



NB: Der geübtere Spieler versuche die beiden Nummern 35 und 40 so mit einander zu verbinden, dass er erstere in der rechten und letztere in der linken Hand zu gleicher Zeit (und umgekehrt) spiele.

b) DURCH NACHSETZEN.
3. ÜBUNGEN.

41.



42.



43. 44.

45. *) (Quarten.)

46.

47.

48. **) (Terzen.)

49.

*) In andern Tonarten, worin Obertasten vorkommen, hält man sich bei diesen Quartengängen am liebsten an die untere der beiden Applicaturen, nimmt aber auf Obertasten den zweiten Finger für den Daumen;

**) In andern Tonarten, worin Obertasten vorkommen, braucht man bei diesen Terzengängen die obere der angezeigten Applicaturen nur ausnahmsweise für Obertastlagen, und hält sich im übrigen, so oft es thutlich, an die untere Applicatur.

4. ÜBUNGEN.

50. 51. 52. 53. 54. 55. 56.

NB. Die kleine Vorschlagsnote ist jedesmal mit der begleitenden Note zusammen anzuschlagen.

d) DURCH UNTER- UND ÜBERSETZEN.

5. DIE TONLEITERN

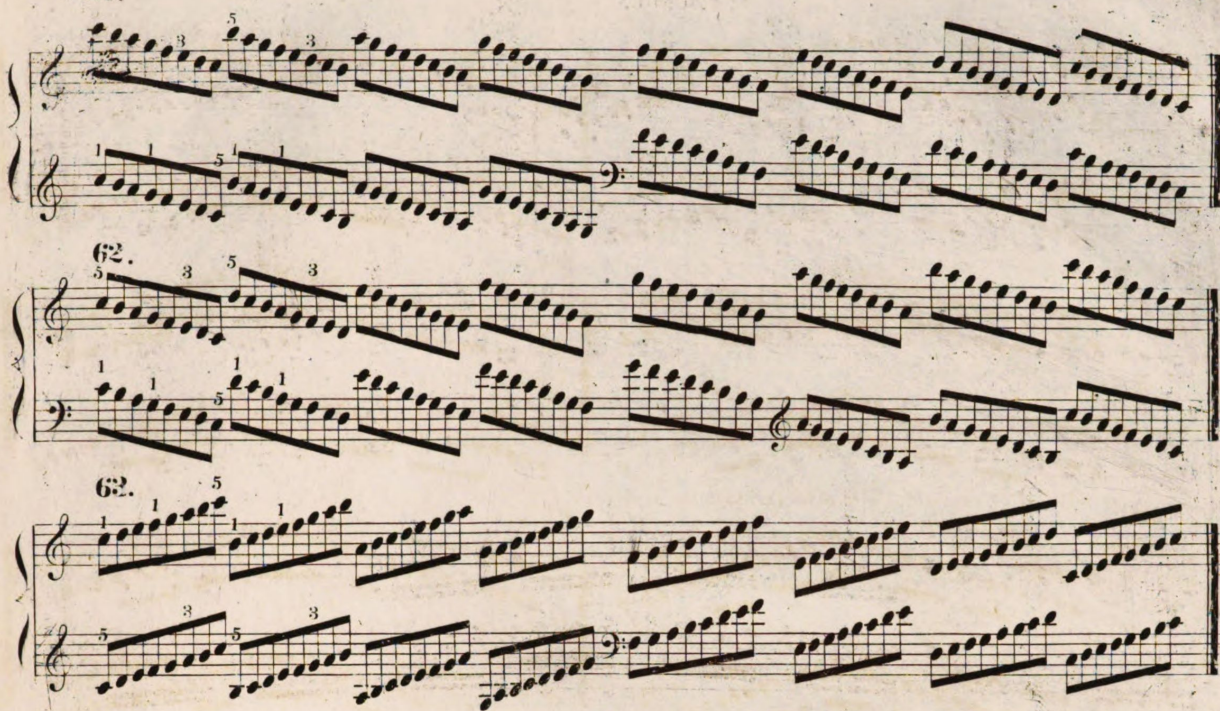
sind unstreitig das sicherste Mittel zur Erlangung eines fertigen runden Spiels, da das Unter- und Übersetzen die schwierigste der zu überwindenden Operationen der Finger genannt werden darf. Höchst nützlich sind die 3 folgenden Vorübungen nach Kalkbrenner.

57. 58. 59.

NB. Der Daumen muss dabei fortwährend unter einem jeden spielenden Finger seinen Aufenthalt haben, damit er nie plötzlich komme, und der Hand eine Rückung gebe. Dies ist vor- und rückwärts zu beachten; doch kann dabei die Hand etwas einwärts gehalten werden.

60.

*) Dahin gehört auch der Fall, wo ein Finger einen andern auf einer Taste still ablöst, oder mehrere Finger bei rasch wiederholtem Anschlage einer und derselben Taste mit einander verläuscht werden. Beispiele dafür fehlen, weil die erstere Operation nach dem Vorigen ziemlich leicht ist, und die andere bei Anfängern der Ruhe der Hand schaden kann.



Zu den nachstehenden Tonleitern muss bemerkt werden, dass die schwierige C - Scale zuvörderst zu studiren ist, da der regelmässige Fingersatz derselben, nach welchem abwechselnd 3 und 4 Töne mit einer Handlage zu nehmen sind, in allen nachherigen Tonleitern in Dur und Moll wiederkehrt. Der C - Scale müssen die übrigen Durscalen folgen; da die Mollscalen zuletzt nicht mehr schwierig erscheinen können. Denn eine jede Mollscale gehet am Ende nur nach 2 anderen Durscalen, indem sie aufwärts die Töne der gleichnamigen Durtonleiter (mit Unterschied der Terz), abwärts die Töne der verwandten Durtonleiter hat, deren Grundton $1\frac{1}{2}$ Ton höher auf der Tastatur befindlich ist.

DUR - TONLEITERN.

64^a

C dur.

(Die 4 folgenden Tonleitern haben den Fingersatz von C.)

65^a

C# dur.

66^a

D dur.

MOLL - TONLEITERN.

64^b

C moll.

65^b

C# moll.

66^b

D moll.

67^a A dur.

67^b A moll.

68^a E dur.

68^b E moll.

69^a H dur. (Die 3 folgenden Tonleitern haben nur zwei Unter-
basten für den Daumen.)

69^b H moll.

70^a Fis dur.

70^b Fis moll.

71^a Cis dur.

71^b Cis moll.

(In der folgenden Tonleiter kommt der Daumen a. f. und c
in beiden Händen.)

72^a F dur.

72^b F moll.

(Die 3 letzten Tonleitern haben rechts den Daumen
73^a auf f und c, links die Fingerordnung von Cis.)

73^b B moll.

B dur.

74. *Es dur.* *Es moll.*

75. *As dur.* *As moll.*

DIE CHROMATISCHE TONLEITER. *)

SCALA VON HALBEN TÖNEN, AUFWÄRTS MIT KREUZEN, ABWÄRTS MIT BEEN.

76.

RECHTE HAND.

LINKE HAND.

Anmerk. Anstatt der Octavenintervalle, in denen die sämtlichen Tonleitern, zur Übung für beide Hände zugleich, hier ausgeschrieben stehen, kann man in der Folge auch Terzen- und Sextenintervalle wählen, wobei der Fingersatz für jede Taste derselbe bleibt; auch wird es gut sein, die Scala sämtlich in Gegenbewegung zu studiren.

Die beiden letzten Beispiele geben die C-Scala in Terzen als Doppelgriffe, nach 2 Applicaturen; aus denen man überhaupt die Art und Weise des Übersetzens in Terzenpassagen erschen kann.

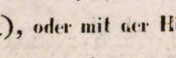
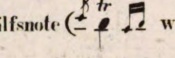
77. 78.

Die übrigen diatonischen Terzscalas dieser Art, in welchen abwechselnd 3 und 4 Terzen mit einer Lage der Hand auszuführen sind, können, als zu schwer, hier nicht besonders angebracht werden (doch siehe die Anmerkung hinten zu dem Übungsstücke N^o XLIV); eben so wenig die chromatische Scala in kleinen Terzen als Doppelgriffen, wobei sich Einige des kleinen Fingers rechts auf *g* und *a*, links auf *a* und *a*. Andere desselben Fingers rechts auf *a* und *e*, links auf *e* und *g* bedienen.

Anmerk. Später nehmen in dieser Scala jede Oktave mit dem dritten Finger.

C) TRILLER.

Der Triller besteht aus zwei nebeneinander liegenden ganzen oder halben Tönen, von denen der untere der Hauptton, der obere der Hülfsston genannt wird, welche beiden Töne einer um den andern abwechselnd möglichst rasch und gleich gespielt werden müssen. Am Ende eines solchen Trillers befindet sich gewöhnlich ein Nachschlag.

Der Triller kann, je nach der Beschaffenheit einer Stelle, mit der Hauptnote beginnen (tr wird gespielt: ) oder mit der Hülfsnote (tr wird gespielt: ) oder mit dem Zusatz einer noch tiefern Note (tr wird gespielt: ) .

Zwei Beispiele zur Übung im Triller sind in 19 und 20 der Applicaturbeispiele bereits enthalten; doch sind auch die nachstehenden besonders bemerkenswerth.

KETTENTRILLER.

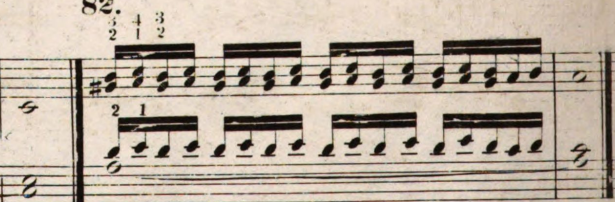
79. 

80. 

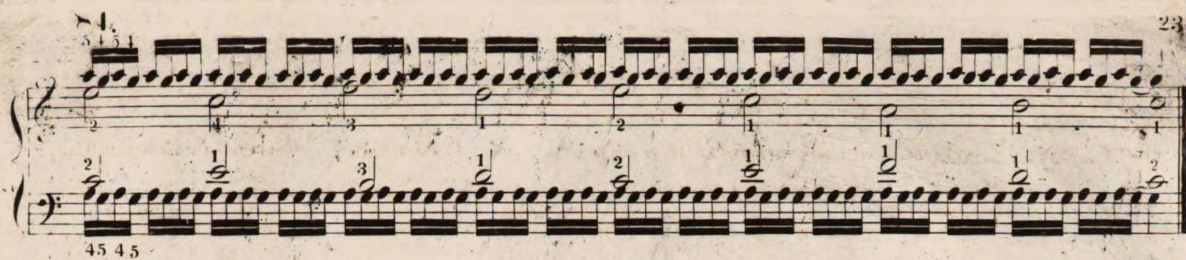
Diese Kettentriller (im Umfange von 4 Fingern) sind nur im Aufsteigen mit Nachschlägen versehen, da im Absteigen die Nachschläge jedesmal im Anfang des folgenden Trillers liegen. Man darf aber auf die fünf letzten Noten eines jeden Trillers nicht mehr Zeit verwenden, als auf die vier ersten, anstatt deren man beim Üben auch zwölf Noten nehmen kann.

TERZENTRILLER FÜR DIE RECHTE HAND.

81. 

82. 

83. 

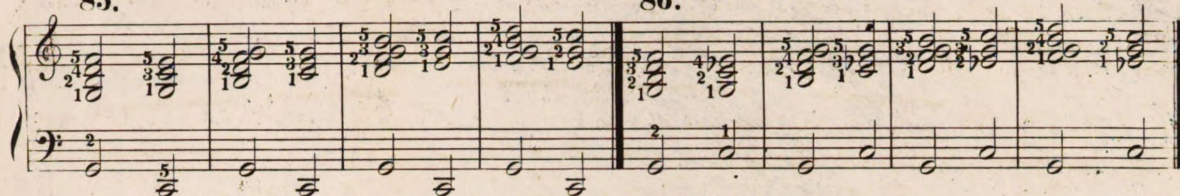


D) ACCORDE.

Schon neben den Scala'n übe sich der Schüler, Accorde in ihren verschiedenen Lagen anzugeben.

85.

86.



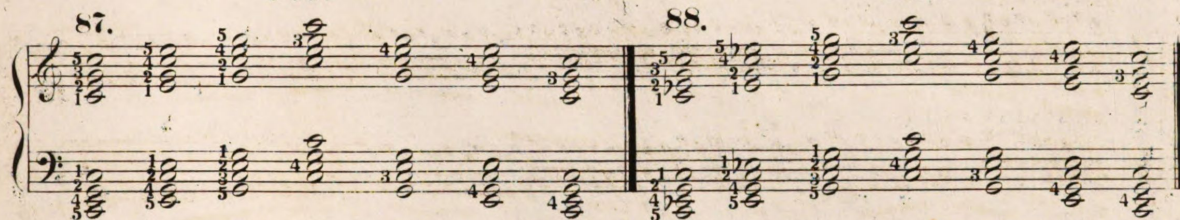
Der eine dieser Griffe, der (harte oder weiche) Dreiklang, welcher seinen Sitz auf der Tonica (hier C) hat, ist dem Schüler bereits bekannt. Der andere derselben aber, welcher seinen Sitz auf der Quinte der Tonica oder der sogenannten Dominante (hier G) hat, besteht aus Grundton, grosser Terz, Quinte und kleiner Septime, und wird eben deshalb der (kleine) Septimenaccord auf der Dominante genannt. Beide Griffe sind zur Begleitung der einfachsten Melodie nothwendig.

Die Fingersetzung ist, wie aus dem Obigen zu erschen, meist willkürlich; der Anschlag muss aber frei aus dem Handgelenke erfolgen.

DREIKLÄNGE MIT DER OCTAVE.

C dur.

C moll.



NB. Der hier angegebene Unterschied des Gebrauchs des 4^{ten} Fingers (bei jeder Terz) und des 3^{ten} (bei jeder Quarte) muss für alle übrigen Stammaccorde in ihren verschiedenen Lagen ohne Ausnahme beachtet werden. Auch der Fingersatz der darauf bezüglichen Figuren und Passagen hängt von derselben Regel ab, wie aus dem folgenden erhellt.

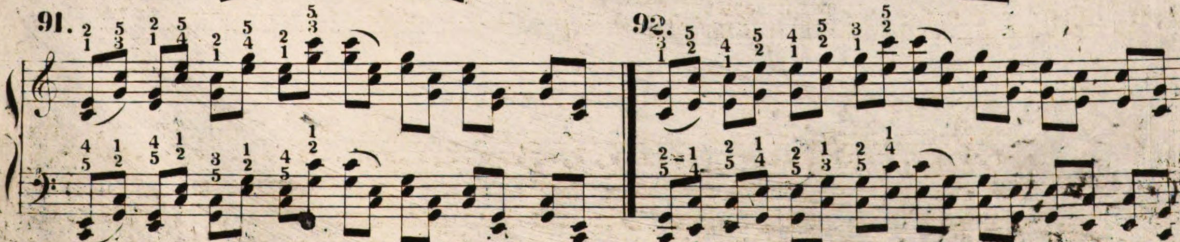
89.

90.



91.

92.



Anmerk. Andere Gänge in gebrochenen Accorden zum Unter- und Übersetzen, wie zum Nachsetzen, mittelst welcher man schnell die Tastatur durchlaufen kann, dürfen hier noch nicht besonders angebracht werden.

F. SEXTEN.

Mit losem Handgelenk.

93. 94. 95. 96. 97. 98. 99.

Capr. Amoll. Kleine Sexten. Grosse Sexten. Mit steifem Handgelenk. F. D. F. OCTAVEN.

NB. Die Octaven werden aus dem Handgelenk angeschlagen.

III.) ÜBUNGSTÜCKE.

Es folgen nunmehr Übungsstücke in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, welche den Schüler zum Nutzanwendung des früher Begriffenen und Geübten führen, und auf seinen Geschmack hinwirken sollen.

Die Bassnoten sind im Anfang geflissentlich vermieden worden, um die Kenntniss der Violinnoten zuvörderst zu befestigen. Hat der Schüler erst an diesen sein Augenmass geschürft, so können ihm jene nicht mehr schwer fallen.

Die untergesetzten, meist auf Vortrag bezüglichen, Anmerkungen haben den Zweck, dasjenige, was in der Schule der Kürze halber übergangen werden musste, auf eine desto practischere Art nachzutragen, und können dem Unterrichte wie dem Selbststudium dienen.

Die Fingersetzung ist, um Verwirrungen zu vermeiden, nicht für jede Note angegeben worden, sondern nur wo eine Veränderung der Handlage eintritt, und hier und da bei Griffen.

Übrigens ist der Lehrer an eine strenge Reihenfolge nicht gebunden und kann nebenbei auch andere vertheilte Übungsstücke (wie die vierhändigen auf fünf Noten von *Diabelli*, die 50 vierhändigen und die 100 zweihändigen von *Czerung*, die instructiven von *A. F. Müller* und Andern) mit Erfolg benutzen.

*) Eine andere Art der Molltonarten, mit der kleinen Sexte und grossen Septime, welche oftmals anzuwenden ist.

Nº I. Vorspiel in Cdur.

25

The first system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

Nº II. Fingerübung.

The second system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

The third system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

The fourth system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

The fifth system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

Nº III. Andante.

The sixth system of the piece consists of two staves. The right staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. The left staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5 indicated below the notes.

- a. Der Bindebogen über (oder unter) den Noten zeigt an, dass man dieselben binde d.h. jede einzelne Taste genau bis auf den Zeitpunkt, wo die nächstfolgende angeschlagen wird, liegen lasse. Dies heisst ital. *legato*, und in dieser Manier spielt man eigentlich stets, so lange es nicht eine Stelle anders verlangt. Dabei ist Ruhe der Hand immer unerlässliche Bedingung.
- b. Sind zwei auf einer und derselben Stufe stehende Noten durch — verbunden, so bleibt der Finger gleich auf der ersten ruhen, bis der Werth der zweiten mit vorüber ist, weil man anders die Bindung nothwendig zerreißen würde.
- c. Dieses Stück fängt der richtigen Betonung wegen mit einem unvollständigen Takt, gewöhnlich Auftakt genannt, an. Es ergänzt in der Regel der letzte Takt im Theile oder Stücke.
- d. Der Doppelstrich, senkrecht durch das System gezogen, theilt ein Stück in zwei oder mehrere Haupttheile, welche man Reprisen nennt. Stehen auf beiden Seiten solcher Doppelstriche Punkte, so muss die vorhergehende und folgende Reprise wiederholt werden; stehen die Punkte aber nur auf einer Seite, so wird blossdiejenige Reprise wiederholt, auf welche die Punkte hinweisen.

27

No. I. Allegretto. Air russe.

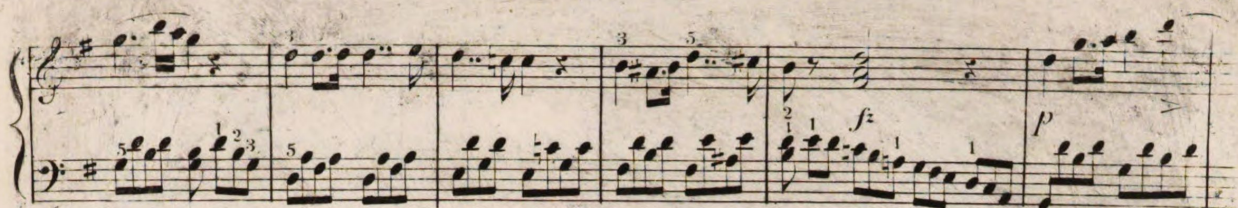
No. VII. Vorspiel in A moll.

No. VII. Fingerübung.

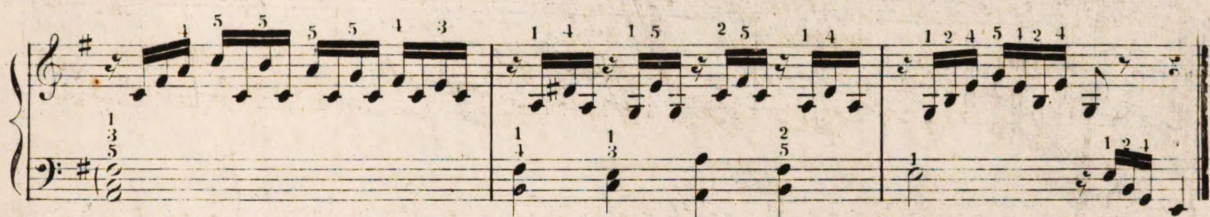
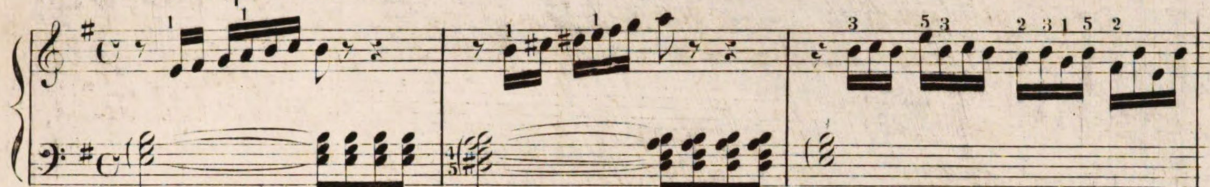
No. IX. Vorspiel in G dur.

dimin.

- a. Der Doppelschlag über der Note wird hier ausgeführt:  Diese vier Noten machen das zweite Achtel des Taktes aus.
- b. Der Doppelschlag nach der Note kann hier auf der andern Hälfte derselben (dem zweiten Achtel des Taktes) ausgeführt werden:  Überhaupt ist es gut, solche Verzierungen nach bestimmter Einteilung zu spielen.
- c. Das *Segno* bedeutet, dass man vom Zeichen $\S$ bis zum Schluss des Stücks (*Fine*) wiederholen soll.
- d. Der Schüler merke den Fingersatz für 3 Terzen mit stillstehender Hand, bei welchem (der Obertaste wegen) der 1. und zweite Finger in umgekehrter Ordnung gestellt sind.



Nº XIII. Vorspiel in E moll.



Nº XIV. Andante.



a. Ein kurzer Vorschlag von drei Noten, deren erste zugleich mit der Bassnote, nicht vorweg, genommen werden muss.

b. Der Spieler mache dem Zuhörer bemerklich, wieviel Noten jedesmal durch den Bogen verbunden sind. Er markire die erste derselben ein wenig, und setze die letzte ohne Accent leicht ab. Daher sind Fingersätze,



in solchen Stellen nicht uneben.

Nº XV. Vorspiel in D dur.

Nº XVI. Andantino.

Nº XVII. Allegretto.

c. Wiederum ein kurzer Vorschlag, der, zur obern Note gehörig, mit den übrigen begleitenden Noten zusammen anzugehen ist.

Nº XVIII. Vorspiel in H moll.

31

Nº XIX. Allegretto.

HEXENTANZ.

Nº XX. Vorspiel in A dur.

a. Diese Bezeichnung des Fingersatzes gilt für den Fall, wo ein Finger durch einen andern auf einer und derselben Taste stich abgelöst wird.

b. Eine sehr gewöhnliche Abkürzung für:

c. Die kurzen Vorschläge, hier immer zur höhern Note gehörig, schlage man jederzeit mit der untern Note zugleich an.

d. Der lange Triller mit seinem Nachschlage kann hier ausgeführt werden:

N^o XXI. Andante con moto.

Lied.

N° XXII. Vorspiel in F^{is} moll.

N° XXIII. Allegretto.

Aus Zumsteg's Lenore.

a. Der Doppelschlag nach der Note, zu dem hier wenig Zeit übrig bleibt, wird am besten mit der Note zusammen und auf das sechste Achtel des Taktes gebracht:



b. Die hier mit Verstärkungszeichen versehenen Noten nennt man synkopirte. Eine Synkopation findet statt, wenn der unaccentuirte Theil eines Taktes mit dem folgenden accentuirten so verbunden ist, dass die Accente ihre Stellen tauschen. Vergleiche oben Seite 9.

34 N°XXVII. Allegro.

Als Robert dem Teufel.

N°XXVIII. Vorspiel in F dur.

N°XXIX. Fingerübung.

Cramer.

N°XXX. Andantino.

An Alexis.

Das Zeichen „ (auch *tr*) über einer kürzern Note heisst Pralltriller, und wird möglichst kurz ausgeführt:



Die erste der drei Noten erhält aber immer den Accent, und wird mit dem Bass zusammenge-
spielt.

- b. Zwei oder vier Noten gleichmässig auf drei zu vertheilen, erfordert Unabhängigkeit beider Hände von einander. Das Beste ist dabei, erst jede Hand einzeln (immer eine um die andere in ganz egalem Tempe) zu üben.

N^o XXXI. Vorspiel in D moll.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is written in a treble clef, and the basso continuo is written in a bass clef. The melody consists of three measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure starts on G4, the second on A4, and the third on B4. The basso continuo consists of three measures, each containing a triplet of eighth notes. The first measure starts on G3, the second on A3, and the third on B3. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody.

N.º XXXII. Con moto.

Air russe.

N. ALEX. C. Con. more. Al. F. more.

d *p*

Al. F. more. *Al. F. more.*

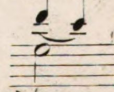
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with many beamed eighth notes, while the bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign and a double bar line.

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a melody in the Treble staff and a supporting bass line in the Bass staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The bass line includes chords and single notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

a. Der Grundton *c* soll hier mittelst des Pedals fortklingen, da man ihn durch einen Finger anzuhalten nicht im Stande ist. Eben so pflegt man das Pedal bei Griffen zu brauchen, die man wegen zu weiter Auseinanderlage der Töne nicht zusammen anschlagen, sondern bloß arpeggiren kann.

7. Gilt ein Vorschlag die Hälfte der Note, vor der er steht, so ist er lang, und theilt sich mit der Note in gleichen

Werth. Also werden dergleichen Stellen ausgeführt :



Eine Angabe, diese Accorde möglichst schnell zu brechen.

Beim *tremolo* zerlegt man einen Griff beliebig in 2 Theile, und spielt diese einen um den andern, wie einen Triller. Die in den nächsten Takten oft vorkommende Abkürzung ist hiernach leicht zu verstehen.

N^o XXXIV. Andante.

Aus dem Pirat.

N^o XXXV. Vorspiel in G^{moll}.

Ein kurzer Vorschlag von 2 Noten, deren erste mit dem Bass zugleich genommen wird.

b. Man unterscheide beim Vortrage wohl die Stelle  von 

c. Abermals ein langer Vorschlag, der seinen Werth der folgenden Note entzieht, und auszuführen ist: 

d. Wieder synkopirte Klänge, die auf einer leichtern Zeit eintreten, und in eine schwere hindauern. Man hebt sie beim Vortrage vor den übrigen Noten heraus, da sie dem natürlichen Rhythmus der Taktart immer widerstreben.

NºXXXVI. Lento.

Air espagnol.

87

NºXXXVII. Vorspiel in Es dur.

NºXXXVIII. Adagio.

Aus dem Freischütz.

NºXXXIX. Vorspiel in C moll.

Die Geltung des Punctes ist hier in den folgenden Takt hineingezogen; eine bloss Abkürzung für



First system: Treble and bass staves with piano (p) and forte (f) markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled 31.

Second system: Continuation of the piano and forte passages with fingerings. Ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled 31.

Nº XLI. Vorspiel in As dur.

Treble and bass staves. The piece is in 2/4 time and ends with a repeat sign.

Nº XLII. Walzer.

F. Schubert.

Two systems of piano and forte passages with fingerings. The piece is in 3/4 time and ends with a repeat sign.

Nº XLIII. Vorspiel in F mol^l.

Treble and bass staves. The piece is in 2/4 time and ends with a repeat sign.

Nº XLIV. Allegretto.

F. Schubert.

Two systems of piano and forte passages with fingerings. The piece is in 3/4 time and ends with a repeat sign.

Aus diesem zur Übung angegebenen Fingersatz geht hervor, wie man mit einerlei Handlage 4 auf einer der folgende Terzen binden kann:

Diagram showing a sequence of notes: 4, 5, 5, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. Below the notes is the text "oder 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4".

Diagram showing a sequence of notes: 5, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. Below the notes is the text "oder 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4".



ERKLÄRUNG DER IN DER MUSIK GEBRÄUCHLICHSTEN ITALIENISCHEN AUSDRÜCKE.

Accelerando beschleunigend, heftig.
Adagio sehr langsam — doch nicht schleppend.
Agitato bewegt, lebhaft.
Allegro (*All^o*) munter, rasch.
Allegretto minder rasch als *Allegro*.
Andante langsam gehend. Weniger langsam als *Adagio*.
Andantino etwas schneller als *Andante*.
Assai sehr.
A Tempo in der vorigen Bewegung.
Calando (*cal.*) mit abnehmender Stärke.
Cantabile gesangvoll.
Con comodo bequem, gemächlich.
Con moto mit Bewegung.
Crescendo (*cresc.*) $\triangleleft$ mit wachsender Stärke.
Decrescendo (*decresc.*) $\triangleright$ mit abnehmender Stärke.
Dolce (*dol.*) sanft.
Doppio movimento die verdoppelte Bewegung.
Espressivo (*espr.*), *con espressione* mit Ausdruck.
Forte (*f*) stark; *fortissimo* (*ff*) sehr stark.
Forzando, *sforzando* (*fz*, *sfz*) mit geschärftem Anschlag. Steht über einzelnen Noten.
Giusto mit Mass.
Grave äusserst langsam und schwerfällig. Ungefähr wie *Largo*.
Largo breit, gedehnt. Ungefähr wie *Grave*.
Larghetto etwas schneller als *Largo*.
Leggiere, *con leggierezza* mit Leichtigkeit.
Lento langsam.
Lo stesso movimento die nämliche Bewegung.
Loco die Noten auf der Stelle, die sie bezeichnen, gespielt. Folgt nach dem Zeichen *8va* welches anzeigt, dass man die Noten eine Octave höher spiele.
Maeztoso majestätisch, grossartig.
Mancando abnehmend, sich verlierend.
Mano destra (*M.D.*) die rechte Hand; *mano sinistra* (*M.S.*) die linke Hand.
Marcato hervorgehoben.
Meno minder.

Mezzo forte (*mf*) halb stark; *mezzo piano* (*mp*) halb schwach; *mezza voce* (*m.v.*) mit halber Stimme.
Moderato gemässigt.
Molto viel, sehr.
Morendo hinstehend.
Mosso bewegt.
Non tanto, non troppo nicht zu viel, nicht zu sehr.
Pedale (*Ped.*) zeigt an, dass die Dämpfung aufgehoben werden soll. Das Zeichen, sie niederzulassen, ist $\oplus$.
Perdendosi (*perd.*) allmählich sich verlierend.
Piano (*p*) leise; *pianissimo* (*pp*) sehr leise.
Piu mehr.
Poco ein wenig; *poco a poco* nach und nach.
Presto schnell; *prestissimo* so schnell als möglich.
Quasi fast, beinahe.
Ritardando (*rit.*) nachlassend, zögernd.
Rinforzando (*rf*, *rfz*) verstärkt. Steht über einzelnen Noten.
Ritardando (*rit.*) verzögernd.
Ritenuto zurückgehalten.
Scherzando (*scherz.*) scherzend, lüchelnd.
Sempre immer.
Smorzando (*smorz.*) auslöschend, absterbend.
Sostenuto gehalten.
Sotto voce mit gedämpfter Stimme. Soviel als *pp*.
Stretto bewegt, geschwind.
Stringendo drängend, pressend. Zeigt ein schneller zunehmendes Zeitmass an.
Tempo primo (*t. 1^o*) im ursprünglichen Zeitmass.
Tenuto (*ten.*) gehalten. Steht über einzelnen Noten, denen von ihrem vollen Werthe nichts abgezogen werden darf.
Unisono im Einklang.
Via Corda (*V.C.*) eine Saite. Deutet den Verschönerungszug an.
Vivace, vivo lebhaft.
Volta mal; *prima volta* (*1^a*) das erstemal, *seconda volta* (*2^a*) das zweitemal.



Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Kompositionen für Pianoforte zu zwei Händen

VON

Alfr. Jaell, Ch. B. Lysberg und H. Rosellen.

Alfr. Jaell.

Op.	Titel	op. ngr.
Op. 4.	Ode au Rhin sans Paroles.	10
17.	Impressions de Preceñico. 3me Méditation.	15
33.	La Rosée du Matin. Polka (D).	15
34.	Des Dichters Traum. Notturmo (C).	15
36.	Caprice sur la Romance fav. de H. Giuramento, de Mercadante.	15
37.	Aux Bords du Mississippi. Morceau caractéristique.	15
38.	Illustrations d'Il Trovatore, de Verdi.	15
41.	2me Idylle (E).	10
42.	3 Lieder v. Rob. Schumann, übertr. (Stille Liebe. Frage. Stille Thränen.)	17½
43.	Mazourka (B).	12½
44.	Sérénade italienne (As).	15
45.	Barcarolle (B).	15
46.	Andante. Morceau de Salon.	15
47.	Gebetaus R. Wagner's Lohengrin, übertragen.	10
48.	Gebet aus R. Wagner's Tannhäuser. Transcription.	17½
49.	2me Barcarolle (D).	15
50.	Un doux Souvenir. Mélodie.	12½
51.	Etude (Fis).	15
52.	Nocturne (Fism.).	12½
53.	Le Torrent. Impromptu.	20
54.	Du bist wie eine Blume. Lied v. S. M. Georg v., paraphrasirt.	20
55.	Réverie (E).	15
56.	Prière de l'Opéra de Meyerbeer: L'Etoile du Nord, variée.	15
57.	Boléro de l'Opéra de Verdi: Les Vêpres siciliennes. Transcription.	15
58.	Sérénade (F).	15
59.	Bluette (Es).	10
60.	Zwei Transcriptionen aus R. Wagner's Tannhäuser.	12½
No. 1.	Pilger-Chor.	12½
2.	Phantasia Wolframs („O du mein holder Abendstern“).	12½
61.	Le Ruisseau.	15
62.	La Lucciolle. 2me Bluette (Fis). Souvenirs d'Italie.	10
No. 1.	Op. 63. Caprice brill. sur la Traviata de Verdi.	15
2.	Op. 64. Rhapsodie sur la Traviata de Verdi.	15
3.	Op. 65. Il Trovatore. Opéra de Verdi. Paraphrase.	15
66.	L'Espérance. Mélodie-Etude (Des).	15
67.	Transcription de la Romance fav. de l'Opéra L'Ebreo d'Apoloni.	15
68.	L'Adieu. Improvisation.	17½
72.	Simon Boccanegra, Opéra de Verdi. Transcription.	15
	Deux Transcriptions du Prophète, Opéra de Meyerbeer.	
No. 1.	Arioso „Ah! mon fils“ Op. 74.	15
2.	Chœur d'Enfants et Chœur général. Op. 75.	15
76.	Luisa Miller, Opéra de Verdi. Transcription.	20
77.	Estella di San Germano, Opéra de G. Braga. Transcription.	17½
78.	Giuvanna de Guzman (I Vespri siciliani). Opéra de Verdi. Transcription.	17½
79.	Le due Fidanzate, Opéra d'A. Baur. Transcription.	15
80.	Les derniers Jours de Suli, Opéra de J. B. Ferrari. Transcr. Deux Transcriptions du Rigoletto de Verdi.	15
No. 1.	Op. 83. Canzone „La Donna è mobile“.	15
2.	Op. 85. Introduction „Della mia bella incognita“ et Duetto „Tutte le feste al tempio“.	15
	Le Parlon de Plörmel, de Meyerbeer. 3 Transcriptions.	
No. 1.	Op. 92. Chœur villageois.	15
2.	Op. 93. Romance.	15
3.	Op. 94. „Ombre légère“, Air. Caprice-Valse.	15
	Deux Transcriptions de l'Aroldo, de Verdi.	
No. 1.	Op. 97. Duo: „Opposto è il calle“.	12½
2.	Op. 98. Aria: „Ah degli scusi eterei“.	15

3 Improvisationen a. R. Wagner's	op. ngr.
Rienzi.	
No. 1. Op. 99. Gebet: „Allmachtiger Vater blick herab.“	— 17½
- 2. Op. 100. Arie: „In seiner Blüthe bleicht mein Leben.“	— 15
- 3. Op. 101. Terzett: „Adriano du!“	— 15
- 107. Improvisation nach Motiven der Oper: Santa Chiara, v. Ernst, Herzog zu Sachsen.	— 15
- 108. Un Ballo in Maschera, de Verdi. Improvisation.	— 12½
- 109. Tarantelle d'après un Motif d'Un Ballo in Maschera, de Verdi.	— 15
- 3 Stücke aus R. Wagner's Tristan und Isolde.	
No. 1. Op. 112. Transcription (Aufz. II, Sc. 2) „O sink hernieder, Macht der Liebe.“	— 15
- 2. Op. 113. Illustrationen (Aufz. II, Einleit. u. Sc.): „Nicht Hörnerschall tönt so hold.“	— 22½
- 3. Op. 114. Paraphrase (Aufz. I, Sc. 2) „Hab' Acht, Tristan! Botschaft von Isolde!“	— 15
2 Morceaux de Salon.	
Op. 122. Nocturne dramatique.	— 12½
- 123. L'Ondine. Barcarolle.	— 17½
- 135. Souvenir de Passy. Mélodie-Etude.	— 17½
- 140. Illustrations sur des Motifs de l'Opéra de Petrella: I promessi Sposi.	— 17½

Ch. B. Lysberg.

Op. 1. Les Suissesses. 5 Valses brill.	op. ngr.
3. 4 Romances sans Paroles. (A Mariel Réve. Espoir. Souvenir.) 1re Livraison.	12½
6. Le Lac de Brienz. Quadrille.	10
7. Les Amaranthes. 4 Valses brill.	10
7. Barcarolle (As).	12½
8. Les Roses d'Automne. Valses brill.	10
9. La Reine des Prés. Valse br.	10
10. Trois Nocturnes.	17½
No. 1 (Des).	7½
2 (Es).	5
3 (H).	10
11. Fantaisie (Es).	15
12. Andante (As).	10
14. Six Etudes de Salon.	25
15. 4 Romances (As, A, H, Ges). 2me Livr.	10
16. Fantaisie sur Guillaume Tell, de Rossini.	15
17. Rose des Alpes. Valse brill.	15
18. Six Caprices.	15
Liv. 1 (A, G, Des).	15
2 (B, Des, Em.).	20
20. Etude p. la Main gauche seule.	10
21. Fantaisie brill. sur la Cavatine fav. de la Niobe, de Pacini.	22½
23. Divertissement brillant.	10
25. 2me Barcarolle.	10
26. La Napolitaine. Etude de Légereté.	10
27. 3 Romances sans Paroles. (Regrets. Invocation. Adieu.) 3me Livr.	10
28. Terpsichore. Caprice.	15
29. Deux Nocturnes.	10
30. 3 Romances sans Paroles. (Près d'une Chapelle. Soir d'Automne. Rayon de Bonheur.) 4me Livr.	10
31. Sérénade (As).	12½
32. Tarantelle (Em.).	15
33. Carillon. Impromptu.	10
34. La Fontaine. Idylle.	12½
35. Bohémienne. Caprice.	15
36. Deux Réveries. (Le Crépuscule. L'Aube.)	15
37. Le Tournai. Poème musical.	20
38. Romanesca (Gm.).	12½
39. Le Réveil des Oiseaux. Idylle.	20
40. Le Hamac. Berceuse.	15
41. Fantaisie sur des Aïrs suisses.	17½
42. Danse arménienne.	17½
43. Mennet (B) dans le Style ancien.	10
44. Caprice silésien.	17½
45. Fantaisie-Galop.	20
46. Pensées de Mai. 2 Romances sans Paroles.	15
47. Un Rêve d'Enfant. Mélodie.	15
48. Valse brillante (Des).	25
49. Fantaisie brill. sur l'Opéra La Fanchonnette de Clapisson.	25

Op. 50. Allegro de Concert (Am.).	op. ngr.
51. La Baladine. Caprice.	25
52. Fantaisie alpestre (F).	20
53. Valse brillante (As).	17½
54. Chant d'Appenzell. Bluette brillante.	12½
55. Chant du Nautonnier. Barcarolle.	15
56. Océan. Méditation.	15
57. L'Amazone. Caprice.	20
58. L'Angelus du Matin.	17½
59. Le Tic-Tac du Moulin.	17½
60. Menuet (Gm.).	15
61. Reflets intimes. 3 Mélodies. (Céleste Quiétude. Mes Rêves chéris. Au Printemps.)	17½
62. Idylle (As).	12½
63. Giovietta. Impromptu-Galop.	15
64. La Moldavienne. Fantaisie.	20
65. La Naiade. Morceau de Genre.	17½
66. La Bayadère. Caprice de Genre.	17½
67. Berceuse.	12½
68. La Ballerina. Caprice de Genre.	20
69. Chant du Bethléem. Morceau de Genre.	15
70. Aubade.	17½
71. Les Batteurs en Grange. Morceau caractéristique.	15
72. Pastorale. Fantaisie.	22½
73. Le Réveil des Bergers. Morceau de Genre.	17½
74. La Coucaratcha. Fantaisie.	17½
75. Presto scherzando.	12½
76. Sous le Porche. Réverie.	12½
77. L'Echarpe blanche. Valse.	15
78. Ressouvenir. Ballade.	15
80. Souvenir de Don Juan, de Mozart.	20
81. Hymne.	12½
82. Boléro.	20
83. Aïrs savoisien variés. (La Chasse dans les Bois. Le Papillon volage. Rossignolet du vert Bocage. Danse villageoise.)	20
84. Andante-Idylle.	15
85. L'Absence. Sonate romantique (Cm.).	25
86. La Réveuse.	15
87. Au Bord du Lac. Marche des Bersaglieri.	20
88. Capricciosa. Mazurka.	15
89. Le Départ du Hameau. Mélodie.	15
90. Les Ondines. Etude de Concert.	20
91. Souvenirs d'Annecy. Fantaisie sur des Aïrs montagnards.	17½
93. Bergeronnette. Caprice.	17½
94. Sur l'Onde. Petit Poème musical. (Romance sans Paroles.)	10
95. Chant de l'Helvétie. 2me Fantaisie sur Guillaume Tell, de Rossini.	25
96. Fantaisie sur des Motifs de Jone, de Petrella.	20
97. Fantaisie sur des Motifs de Isabella d'Aragona, de Pedrotti.	20
98. Mireille, de Gounod. Fantaisie.	20
99. Fantaisie sur Faust, de Gounod.	25
100. Fantaisie sur Martha de Flotow.	25
101. Fantaisie sur Roland à Roncevaux, de Mermel.	22½
102. Ombres du Soir. Nocturne.	17½
103. La Voix des Cloches. Poésie musicale.	15
104. Réminiscences de l'Africaine, de Meyerbeer.	15
105. Fantaisie brillante sur l'Africaine, de Meyerbeer.	25
106. Un Soir à Venise. Elégie-Barcarolle.	17½
107. La Chasse.	17½
108. Le Chant du Rouet. Caprice.	15
109. Souvenir d'Auvergne. La Bourrée.	17½
110. Polonaise brillante.	20
111. Penserosa. Valse sentimentale.	12½
112. Le Vallon. Méditation de Ch. Gounod. Transcription.	15
113. Marche funèbre.	15
116. Mignon, de Thomas. Fantaisie-Transcription.	20
117. 4me Valse de Salon (Es).	20
118. Chœur et Ballade de Preciosa de Weber.	15
119. Fanfare-Polka.	15
120. Ronde mystérieuse.	20
122. La Chanson du Gondolier. Romance sans Paroles.	10

Op. 123. No. 1. Le Pas des Archers.	op. ngr.
2. Dans les Bois.	18
124. No. 1. Expansion.	18
2. Sérénade du Page.	12½
125. Dans les Alpes. Gr. Fantaisie.	25
126. No. 1. La Balancelle. Caprice imitatif.	10
2. Le Sphinx. Caprice-Fantaisie.	12½
3. Hop! Hop! Caprice.	15
128. Tenerezza. Andantino et Allegretto.	15
La Lithuanienne. Polka brillante.	12½
La Silésienne. Polka favorite.	12½

H. Rosellen.

Op. 19. Récréations italiennes. 2 Cavatines de Carafa et de Pacini, variées.	op. ngr.
23. Cavatine de l'Opéra Torquato Tasso de Donizetti, variée; arrangée.	15
44. Fantaisie brillante sur l'Air fav. de la Dame blanche: „Ah! quel plaisir d'être soldat“.	22½
48. Fleurette. Romance de Mlle Puget, variée (A).	20
49. Gr. Fantaisie (F) sur la Romance Le Soleil de ma Bretagne de Mlle Puget.	25
50. Souvenir des Capuleti. Grande Fantaisie (Des).	25
144. Les Bayadères. Divertissement.	20
145. Il Trovatore de Verdi. Fantaisie.	20
146. 2 Fantaisies faciles sur l'Opéra Le Muletier de Tolède d'A. Adam. No. 1, 2.	15
147. Fantaisie brillante sur Rigoletto, de Verdi.	20
154. La Traviata, de Verdi. Fantaisie.	20
155. Fantaisie sur l'Opéra Si j'étais Roi, d'A. Adam.	20
156. Oberon. Fantaisie sur l'Opéra de Weber.	17½
157. La Prière à la Madonna de Gordiniani. Méditation.	15
158. Fête champêtre. Pastorale.	17½
161. La Magicienne, Opéra de F. Halévy. Fantaisie brillante.	17½
162. Quentin Durward, Opéra de Gevaert. Fantaisie.	20
163. Les Noces de Figaro, Opéra de Mozart. Grande Fantaisie.	20
164. Chanson napolitaine, transcrite et variée.	15
168. Santa Lucia. Air napolitain varié.	17½
169. Souvenirs du Théâtre espagnol sur des Motifs de Barbieri et de Gaztambide.	
No. 1. Boléro. No. 2. Sérénade.	15
170. Fantaisie brillante sur des Motifs du Ballo in Maschera, de Verdi.	20
171. L'Invitation à la Danse. Rondo-Mazurka.	15
172. Montagnola. Danse napolitaine.	15
173. Pierre de Médicis. Opéra du Prince J. Poniatowsky. Fantaisie.	17½
174. Première Sonate (Gm.).	1
175. Esmeralda. Valse de Salon.	15
176. Fleur de l'Ame. Romance sans Paroles.	12½
177. Mireille, de Gounod. Souvenirs.	17½
178. Il Trovatore, de Verdi. Chanson et Misérère, traduits.	15
179. Souvenirs de Faust, de Gounod.	20
180. Roland à Roncevaux, de Mermel. Souvenir.	17½
181. Mireille, de Gounod. Chanson de la Sorcière. Bluette.	12½
183. Crispino e la Comare, des Frères Ricci. Caprice et Valse.	20
184. Le Freischütz, de Weber. Fantaisie élégante.	17½
186. Zilda, de Flotow. Fantaisie élégante.	17½
187. Martha, de Flotow. Fantaisie.	17½
188. Polonaise de Mignon, de Thomas. Transcription variée.	17½
189. Don Carlos, de Verdi. Fantaisie.	17½

g. 451. l.
2.

J. B. CRAMER'S

GROSSE PRACTISCHE SCHULE

des

PIANOFORTESPIELS

in fünf Abtheilungen.

- I. Schule für Anfänger. 6^{te} Auflage.
- II. Schule der Fingerfertigkeit in 100 progressiven Etuden. Cah. 1. 2.
- III. Mechanik des gediegenen Pianisten. Cah. 1. 2. *102.*
24 Salon-Etuden im classischen Styl zur Bildung des Geschmacks.
- IV. 12 Etuden zu vier Händen in Form von Nocturnen. In 2 Heften.
- V. „Der Virtuos“, in 84 täglichen Studien. Grosse Etuden in 4 Heften.

Verlag von Schubert & Comp.

Hamburg, Leipzig und New York.

☛ Zur Schule für Anfänger wird Schubert's musikalisches Fremdwörterbuch
als Prämie geliefert. ☛

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.