

Seinem Geben
DANKSÜHRERHEIT

gewidmet

von Schöpfer

V o r e r i n n e r u n g .

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

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

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

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

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

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

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

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

Hat aber ein Kind wirklich Anlage zur Musik? — ist nicht selten die Frage seiner Ältern. — Eine Frage, die sich, ohne viel Schwierigkeit zu finden, höchst leicht beantworten lässt. Kein vollkommenes Genie wird geboren; denn dessen reine Entwicklung, ich möchte sagen Hintreten auf die Stufen des Tempels zur Kunst, und mit diesem das Streben zur Vollendung von Seite des Lehrers verknüpft, dieses muss vollenden und ergänzen, was die Natur hinwarf; denn gäbe es Menschen, die für irgend eine Kunst vollkommen geboren würden, so dürften leicht Fleiß und Anstrengung in der Welt ersterben. Wenn das Ohr jeden Wohlklang verschlingt und jeden Misston mit Widerwillen anhört, wenn ein Kind ohne alle Anweisung einen Accord auf dem Pianoforte herausbringt, wenn ein Mädchen oder Knabe die Second-Begleitung zu einem Volksliede treffen kann, wenn sich bei

Sarab's Pianoforte-Schule.

Dissonanzen des jungen Hörers Stirne kraust und bei Consonanzen glätet, wenn die junge Kehle schon in der Jugend eigene Melodien trillert; dann ist musikalisches Genie vorhanden. Wenn das Kind von sechs bis sieben Jahren einen Rhythmus von vier bis acht Takten, durch einige Malh vorträgt, auch wenn gerade und ungerade Takte durch einander gemischt werden, von selbst nachsingt und den Takt trifft, so kann kein Zweifel an musikalischer Anlage vorhanden seyn. Bei diesen Kindern sollen aber auch Ältern, wenn ihr Verhältniß es erlaubt, keine Kosten für einen guten Meister scheuen, denn sie werden für die verwendete Auslage reiche Zinsen einrenten.

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

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

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

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

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

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

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

*) Der genialische Mensch hat selten Lehrtalent, am seltensten Geduld, Beharrlichkeit und regelmässigen Fleiß.
**) Auch *Mälzel's* Metronom kann mit grossem Nutzen gebraucht werden; er dient nicht allein zur genauen Bestimmung des Zeitmasses, sondern auch zur Bildung des Taktgefühls. Der Schüler lernt hier pünktlich zählen; aus diesen Gründen sind die Übungsstücke grossten Theils bezeichnet worden.

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

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

Des Schülers Pflicht ist aber, wenn die Bemühung des Lehrers gehörig fruchten soll, die Erinnerungen desselben auf das Pünctlichste zu befolgen, und sich ja nicht ein-

fallen zu lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Übungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muss sich der Führung des Meisters ganz überlassen, Zutrauen zu ihm haben, seine Führung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht mürrisch werden, wenn ihm der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederhohlen lässt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum diess oder jenes so und nicht anders seyn darf, so muss er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung ansuchen, damit er nicht bloss eine musikalische Maschine werde. Er muss ausser den Lectionsstunden sich noch täglich zwey bis drey Stunden selbst üben.

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

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

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

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

Wien, im Jahre 1810.

Der Verfasser,

Friedrich Starke.

Inhalt des ganzen Werkes.

- 1ster Abschnitt. Kenntniss der Tasten, Schlüssel, Noten, und einer Methode dieselben leicht zu erlernen; nebst einer Vorübung.
- 2ter Abschnitt. Von den Versetzungszeichen, und der daraus entstehenden chromatischen Tonleiter.
- 3ter Abschnitt. Vom Werth der Noten, Punkte, und Pausen, Takt und Taktarten etc. nebst 2 Taktlecturen und zwei leichten Aufgaben, um das Taktgefühl des Lernenden zu erforschen.
- 4ter Abschnitt. Von Intervallen.
- 5ter Abschnitt. Von Tonleitern, Tonarten nebst bestimmten Regeln der Fingersetzung.
- 6ter Abschnitt. Vom Stossen, Tragen, und Schleifen der Töne.
- 7ter Abschnitt. Von verschiedenen Nebenzeichen.
- 8ter Abschnitt. Von der Beschaffenheit und Behandlung des Pianoforte, und der Art, einen guten Ton heraus zu ziehen; vom Vortrage, und den allgemeinen Erfordernissen.

9ter Abschnitt. Vom Gebrauche der Züge (Mutationen).

10ter Abschnitt. Von den Manieren.

Tabelle aller Kunstwörter in alphabetischer Ordnung.

Leichte Methode das Pianoforte rein zu stimmen.

Kurze Anleitung — Modulations-Regeln genannt — aus einem Tone in den andern auf die kürzeste Weise zu übergehen, welche für den schon etwas Gebildeten von sehr grossem Nutzen ist. Hierauf folgen 70 zweckmässige und gefällige Übungsstücke; dann eine kurze Gesang-Methode, nach welcher jeder gute Klaviermeister (wenn er auch kein Singmeister ist) seine Schüler zum erholten Vergnügen der Zuhörer ohne viele Mühe bilden kann.

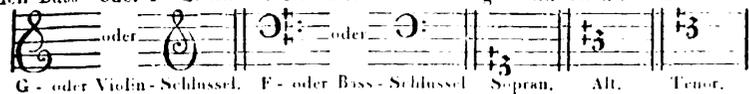
Die 2te Abtheilung enthält zur Bildung des guten Geschmacks eine zweckmässige Auswahl Stücke verschiedener berühmter Tonsetzer.

Erster Abschnitt.

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

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

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



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

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

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird durch fünf über einander gezogene gleichlaufende (*parallele*) Linien bezeichnet: Das Leere zwischen den Linien heisst der *Zwischenraum* (*Spatium*), deren haben wir vier:

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

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

Die Noten im G- oder Violin-Schlüssel heissen:

Die Noten im F- oder Bass-Schlüssel heissen:

Hieraus sieht man, dass der erste Ton einer folgenden Octave, wenn er nicht ungleichheit sey u. d. zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Octave mit vertreten muss.

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

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

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

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

Variation in der Gegenbewegung.

Die linke Hand tritt hier um vier Töne, oder um einen Takt später ein. *Da Capo*.

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

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

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

Zweyter Abschnitt.

Von den Versetzungs- und Widerrufungszeichen.

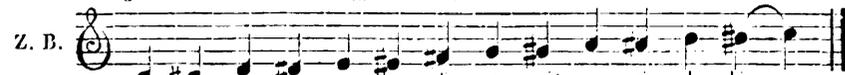
Hat der Schüler die Noten erlernt, so erkläre man ihm die Versetzungszeichen, deren wir vier, zwei einfache und zwei doppelte, haben. Zu den zwei einfachen gehört das # und das b. Zu den zwei doppelten gehört das Doppelkreuz x und Doppel bb.

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

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

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

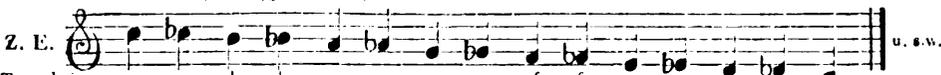
1) Das # erhöht um einen kleinen halben Ton; durch folgende Anwendung entsteht ein chromatischer Gang oder Tonleiter (Klanggeschlecht).



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

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

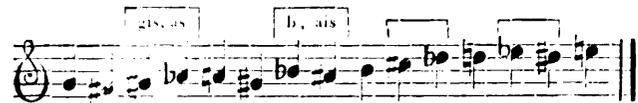
2) Das b erniedrigt um einen kleinen halben Ton, und durch dessen Anwendung ebenfalls eine chromatische Tonleiter (Klanggeschlecht) entsteht, als:



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

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

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



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

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

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

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



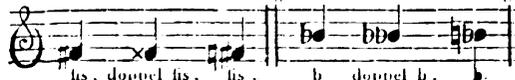
Das zur zweiten Classe gehörige einfache Kreuz x oder auch doppelte Kreuz genannt, erhöht die schon vorher erhöhte Note noch um einen kleinen halben Ton, zusammen um einen kleinen ganzen Ton, so wie das doppelte bb nochmals also um einen kleinen ganzen Ton erniedrigt.

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

Neun solche *Commata* betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton; indess ist diese angenommene Eintheilung für weniger Geübte zu festlichstem.

3) fis, doppel fis; gis, doppel gis; 4) b, doppel b; as, doppel as.
 Z. B.  u. s. w.

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

Auflösung.  Auflösung.

Dritter Abschnitt.

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

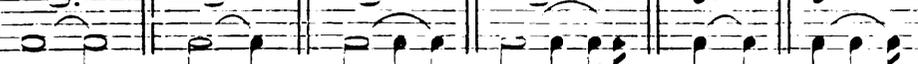
Der Werth (Dauer, Länge, Geltung) der Töne wird durch die verschiedene Form (Gestalt) der Noten bestimmt, wie aus folgendem Schema zu sehen:

Schema der Noten und Pausen.

Schema.  Ganzte Takt-Note, Halbe Takt-Note, Viertel, Achtel, 1/16 N., 1/32 N., 1/64 N., Brevis, Longa. Ganzte Takt-Pause, 1/2 Pause, 1/4 P., 1/8 P., 1/16 P., 1/32 P., 1/64 P., 2 Takte, 4 Takte.

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

Eine ganze Note — Eine halbe mit Punkt 1/2 mit 2 Punkten 1/4 mit 3 Punkten — Viertel mit 1 P. 1/8 mit 2 P.



gilt 1 ganze u. 1 halbe. gilt 1/2 und 1/4. gilt 1/8, 1/16 und 1/32. gilt 1/4, 1/8 u. 1/16. gilt 1/8 und 1/16. gilt 1/16, 1/32 u. 1/64.

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

Vom Takte.

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

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

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

Von den Taktarten.

Die Taktarten werden in zwei Classen eingetheilt; in die erste gehören die geraden, und in die zweite die ungeraden Taktarten. Gerade oder gleiche Taktarten sind die, welche sich zertheilen lassen; hierzu gehört der 2/1, oder der grosse Allabrevetakt; dieser enthält zwei ganze oder vier

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

Ungerade einfache Taktarten sind die, welche sich nicht zertheilen lassen, als: der Dreivierteltakt 3/2, der 5/4 Takt, und Dreiachteltakt 3/8, auch der 9/4 und 9/8 Takt. Zu einem jeden Tonstücke ist eine von diesen benannten Taktarten zum Anfange des Stückes vorgezeichnet.

Um das Taktgefühl recht zu schärfen, lasse man den Schüler, bevor man ihn nach taktberechneten Noten spielen lässt, den Viervierteltakt und den Dreivierteltakt mit der Hand schlagen, und erkläre ihm hierbei, dass der Viervierteltakt (mit C bezeichnet) vier Takttheile enthält, nämlich vier Viertel, welche wieder in Taktglieder, in Achtel zerfallen: jetzt zeige man ihm das Taktschlagen: die Hand wird ausgestreckt gehalten, das erste Viertel (Takttheil) wird niedergeschlagen, das zweite

seitwärts links, das dritte rechts, und das vierte hinauf. Z. B.  Man lasse ihn dabei laut

zählen, und der Lehrer kann, um es ihm angenehm zu machen, etwas in dieser Taktart dazu spielen, welches anfangs in ganzen, halben und viertel Noten bestehen muss; in einigen Minuten darauf kann er Figuren mit Achtel, Sechzehntel, Triolen und punctirten Noten mitunter mischen. Dann verfähre man auf dieselbe Art mit dem ungeraden, nämlich Dreiviertelakte.

Dieser wird so geschlagen:  Ist man damit fertig, so lasse man ihn durch laute Schläge

den Viervierteltakt zergliedern, und lange mit der ganzen Note auf oben angezeigte Art an. Nachdem er die ganze Note einige Takte fort geschlagen hat, lasse man ihn gleich in halbe Noten eintreten, dann in die Viertelnoten, und dann in die Achtelnoten; hierauf wieder Viertelnoten u. s. w., diess verschafft ihm die Gewissheit, Viertelnoten nach halben, Achtelnoten nach Vierteln, und so umgekehrt Viertelnoten nach Achteln u. s. w. einzutheilen.

Das Taktgefühl frühzeitig zu wecken und auszubilden, muss sich der Lehrer einstlich angelegen seyn lassen. — Auch erkläre man dem Schüler, dass jede Taktart gute und schlechte Takttheile hat, das heisst, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äusseren Werthe nach, einander gleich sind, so liegt doch auf einem mehr innerer Werth als auf dem andern. In jeder zweitheiligen Taktart ist nur ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwei gute Takttheile, z. B. im 3/4 (C), Viervierteltakt, sind das erste und dritte Viertel, und im 2/4 das erste und vierte Achtel gute Takttheile; diese erhalten etwas mehr Druck (Accent) als die andern (schlechteren). Dann lasse man ihm folgende Taktlektionen auf dem Pianoforte selbst vortragen und dabei die Takttheile laut zählen.

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

 Man zähle: 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4. Triolen *), Sextole.

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

Zweite Takt-Lecton, im geraden Takte.

Melodie für den Lehrer.

Begleitung für den Schüler.

Andante.

Variationen im ungeraden Takte.

Allegro, ma non troppo.

Da Capo
al
Da Capo

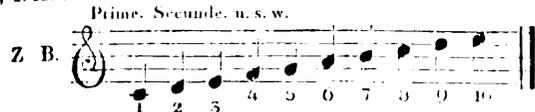
Wenn der Schüler diese Begleitung im Takte allein spielen kann, dann spiele der Lehrer die Melodie auf dem Pianoforte oder auf der Violine im Anfang ganz einfach mit, und dann mache er nach seinen Fähigkeiten Variationen in verschiedenen Notenfiguren, z. B. in Achtel, Triolen, Sechszehnteln, punctierten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

Nach dieser angewandten Methode muss sich's bald zeigen, ob der Schüler Taktgefühl hat; denn vor den $\frac{9}{8}$ messer (welche zu seiner Zeit, um recht punctlich zählen zu lernen u. s. w. mit gutem Erfolge angewendet werden können) und schlechten Taktgefühl auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht unterscheiden $\frac{9}{8}$ können) nichts nutzen. Doch muss man auch hierin nicht gleich alle Hoffnung aufgeben, denn bei Vielen entwickelt sich das Taktgefühl auch etwas später. — wer statt des Dreivierteltaktes Allhebertakt spielt, — wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl. v. u. dem ist in der Folge wenig zu erwarten, bei dem würden auch alle Metronome und Takt-

Vierter Abschnitt.

Von den Intervallen.

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



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



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

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

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

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

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

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

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

Fünfter Abschnitt.

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

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

Hier folgen beyde *diatonische* Haupt- oder *Stammleiter* in *Noten*.

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



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



Absteigen der *Moll*-*Tonleiter*.



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

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

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

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

vier und zwanzig versetzte Tonleitern (oder Tonartleitern, nämlich zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonartleitern, und eben so viel Dur- und Moll-Tonarten, deren Vorzeichnung folgende ist:

Mit Kreuzen bezeichnete Tonarten:

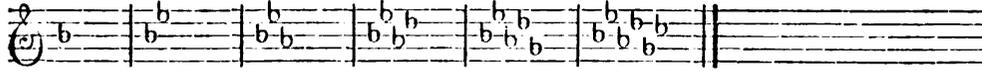
1) C dur. 3) G dur. 5) D dur. 7) A dur. 9) E dur. 11) H dur. 13) Fis dur. 15) Cis dur.



oder 2) A moll. 4) E moll. 6) H moll. 8) Fis moll. 10) Cis moll. 12) Gis moll. 14) Dis moll. 16) Ais moll.

Mit Beenen:

17) F dur. 19) B dur. 21) Es dur. 23) As dur. 25) Des dur. 27) Ges dur.



od. 18) D moll. 20) G moll. 22) C moll. 24) F moll. 26) B moll. 28) Es moll.

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

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

Allgemeine Regeln der Fingersetzung sind:

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

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

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

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

Beispiele über die Hauptregeln, nämlich das *Untersetzen* und *Überschlagen*.



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



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



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



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



Untersetzen bei Sprüngen.



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

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

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



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

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

Übungen in Tonartleitern für beide Hände, mit beigefügter Fingersetzung und Trillern nebst Charakteristik der Töne, nach L. Schubart. (Lehrreich für angehende Tonsetzer).

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt.

Unschuld und Einfach drückt man mit gefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle mit Kreuztönen.

1) C dur ist ganz rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfach, Naivität, Kindersprache.

C dur, als Stammeleiter.

Triller-Übung.

Durch diese Takt-Abtheil. erlangt man die Gleichheit des Trillers.

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

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

A moll, als Stammeleiter.

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

*) Idylle, Ekloge heisst Schatergedicht.

4) E moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer, von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten Seligkeit (in C dur sich auflösend) spricht dieser Ton aus.

5) D dur, der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Sinfonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchenden Chöre in diesen Ton.

6) H moll ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.

7) A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe; Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

8) *Fis moll.* Ein finsterner Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie ein beissiger Hund am Gewande; Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn, daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A dur*, oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D dur*.

2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 tr 5 4 3 2 1 2
4 5 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 3 tr 4 3 2

9) *E dur.* Lautes Aufzucken, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuss, liegt in *E dur*.

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 1 3 tr 3 2 4 3 2 3 4
5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 1 5 1 3 5 1 5 2

10) *Cis moll.* Bussklage trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

2 3 1 2 3 4 1 3 2 1 3 2 1 3 2 4 tr 4 3
3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 5 2

11) *H dur.* Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung, und jeder Hast des Herzens liegt in seinen Gebiethen.

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 1 4 3 2 1 3 2 tr
4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2

12) *Gis moll.* Griesgram, gepresstes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf; mit einem Wort alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tonnes Farbe.

2 3 1 2 3 1 3 4 5 4 3 1 3 2 1 4 3 1 2 tr
3 2 1 4 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 3 1 4

13) *Fis dur.* Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tones.

2 3 4 1 2 3 1 2 3 5 tr
4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4

14) *Dis moll.* Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, athmet aus dem grässlichen *Dis moll*. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

2 2 1 2 3 4 1 3 4 5 4 3 1 4 3 2 1 2 1 2 tr
3 3 1 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 1 3 4 3 1 3

15) *F dur.* Gefälligkeit und Ruhe.

1 2 1 1 2 3 4 1 4 5 1 4 1 3 4 3 tr
5 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1

16) *D moll.* Schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brüet.

1 2 3 1 1 5 2 1 tr
5 4 3 2 1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

17) *B dur.* Heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.

2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 1 4 1 3 1 2 4 5 5 2 tr
3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 1 1 4 1 1 5 1 2 3 1 2

18) *G moll.* Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen am Gebiss; mit einem Worte, Groll und Unlust.

19) *Es dur.* Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drei B, die heilige Trias ausdrückend.

20) *C moll.* Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Seufzen der liebetruncknen Seele, liegt in diesem Tone.

21) *As dur.* Der Gräber Ton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

22) *F moll.* Tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz. und grabverlangende Sehnsucht.

23) *Des dur.* Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln: Heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann so nach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesem Ton verlegen.

Des dur wird auch mit 7 Kreuzen, als *Cis dur* und *Ais moll* vorgezeichnet; doch bleibt die Fingersetzung unverändert.

24) *B moll.* Ein Sonderling, mehren Theils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquieren gegen Gott und die Welt; Missvergnügen mit sich allein; Vorbereitung zum Selbstmord — halten in diesem Tone.

Anm. Aus diesen trefflichen Ueberschriften, worin viel Bestimmtes liegt, ersieht man, dass die richtige Wahl der zu dem Ausdrucke des Stückes passenden Tonart eines der vorzüglich Augenmerke eines guten Tonsetzers seyn muss. Wo die Bezeichnung der Finger ausgelassen ist, versteht es sich, dass sie der Reihe nach genommen werden. Ueberhaupt wird ein Lehrer, welcher sich's ernstlich angelegen seyn lasst, seine Schüler gründlich zu unterrichten, mündlich noch manche Bemerkung über diese oder jene dabei mögliche Fingersetzung hinzuzufügen.

Anhang zu den Tonleitern. Als Terzen Uebung in halben Tönen für beide Hände, nach einer leichten Méthode von J. Moscheles.

A. E. bestimmt hier den Einsatz des 5ten. Fingers der rechten Hand. Rücksichtlich für die rechte Hand hinauf.

Für die rechte Hand herab D. G.

D. A. Rücksichtlich für die linke Hand, hier kommt der 5te Finger der linken Hand in's D. und A.

G. C. Hier wird in der rechten Hand der 1te Finger in C. und G. und in der linken Hand der 5te Finger in's G und C, eingesetzt.

Anm. Ohgleich diese Terzen-Übung notwendig ist, so muss man in einer Lection doch nicht zu lange damit anhalten, denn des Anfängers Ohr darf durchaus nicht gemartert werden.

Sechster Abschnitt.

Vom Stossen, Tragen und Schleifen der Töne.

Das Stossen oder *Staccato* wird auf dreierlei Art bezeichnet: nämlich:

- 1) Der kurze scharfe Stoss.
- 2) Der halbscharfe Stoss.
- 3) Der tragende Stoss.

Bei 1) wo die Noten mit spitzigen Strichen bezeichnet sind, wird die Note ganz kurz angegeben, so dass sie nur den vierten Theil, daher eine Viertelnote $\frac{1}{6}$ an ihrer Dauer erhält. Bei 2) mit Punkten

bezeichneten Noten, ist der Stoss nicht so kurz, hier wird der Note nur die Hälfte von ihrer Dauer entzogen. Die dritte Bezeichnung \dots ist am wenigsten *staccato*, und heisst der tragende Stoss, weil man hier die Töne gleichsam tragen, d. h. jeden Ton mit einem gelinden Drucke angeben muss, man nimmt der Note nur ein Viertel ihrer Geltung. Diese drei Arten des Stosses (*Staccato*) verdienen alle Aufmerksamkeit. Das *Staccato* muss bloss durch das Anschlagen der Finger, und ohne Bewegung der Hand geschehen, nur geschwinde Bewegung muss bei den ersten beiden Arten eine leichte Handbewegung fühlen, jede Note auch, wenn sie von einander fern sind, muss besonders klingen. Hier muss die Hand etwas höher gehalten werden, als gewöhnlich. Soll ein Ton besonders schwer mit Nachdruck, aber nicht kurz angegeben werden, so braucht man dieses Zeichen \wedge wie bei a), auch bey b), dessen Gestalt zugleich das Zunehmen des Drucks anzeigt. Dieses Zeichen \cup Einschnitt genannt, wird gebraucht um die Einschnitte zu bezeichnen; um diese Einschnitte fühlbar zu machen muss ein solcher Ton kurz und schwach angegeben werden. Diese Zeichen sind in der Wirkung das was oft ein kleiner heller Punkt im Gemälde ist.

Von Schleifen (Binden, Ziehen) der Töne.

Das Schleifen der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in der nachstehenden Beispielen. Sollen alle Töne oder die meisten Stellen eines Tonstückes geschleift werden, so wird es zu Anfange durch das beigefügte Wort *legato*, bestimmt.

Schleifen (Bindungen) macht man nur durch das Festhalten der Finger auf den Tasten; mithin darf man keine verlassen, bis der folgende Finger auf dem nachfolgenden Tone ist. Die Töne müssen sich vereinigen, und in einander überschmelzen, wenn man das Halten der Stimme nachmachen will. Hierzu muss man besonders eine gute Fingersetzung und gleichmässige Behandlung der Tasten haben.

Exempel über das Schleifen der Töne.

Bei a) werden folglich alle vier Töne, bei b) achte und bei c) alle 16 geschleift. Man merke hierbei noch, dass die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In dem Beispiele g) fällt dieser gelinde Druck, (wider die sonst zu befolgende Regel) auf die mit † bezeichneten schlechten Noten, bei h) auf *fis*, *dis*, u. s. w. Durch die Bezeichnung bei k) will man andeuten, dass zwar alle Noten geschleift werden müssen, doch soll der erste, dritte, fünfte und siebente Ton sehr schwach markirt werden. Bei l) soll die zweite mit einem Punkt bezeichnete Note abgezogen werden, so dass sie die Hälfte von ihrer Dauer verliert. Bei m), wo der zweite Ton auf derselben Stufe von gleicher Höhe steht, wird der zweite mit den ersten verbunden, doch bekommt nur der erste einen Anschlag, man nennt sie *Ligaturen*.

Siebenter Abschnitt.

Von verschiedenen Nebenzeichen.

Nebst den Punkten, Bogenstrichen, Pausen, gibt es noch verschiedene Nebenzeichen; diese sind:

Theil wiederholt (zweimahl gespielt) werden muss. Das kleine mit *bis* bezeichnet, bezieht sich nur auf kurze Stellen, und hebt desswegen die andere nicht auf; 4tens) Steht ein solches Eintretungszeichen  oder  so wird ununterbrochen fortgespielt, bis das nämliche Zeichen wieder vorkommt, welches der Rückweiser genannt wird, und gewöhnlich wie bei 5 die Worte *dal segno al fine* hinzugefügt hat, dann fängt man wieder bei dem ersten Eintretungszeichen an, und spielt so lange fort, bis das Schlusszeichen  wie bei Nro. 6 eintritt, und fährt sodann, wenn

das Stück hier nicht endigt, bei der Stelle fort, wo man vorher aufgehört und wieder bei dem ersten Zeichen angefangen hat. 7tens. Dieser Bogen mit einem Punkt wird auch als Ruh-Zeichen über Noten und Pausen gebraucht, und deutet an, dass man etwas über die bestimmte Dauer der Note oder Pause (welche General-Pause genannt wird) verweilen oder anhalten soll. Diess ist vorzüglich bei Fermaten a) und Cadenzen b) der Fall. Das Kunstwort Fermate (Corona Haltung) bezeichnet nichts anders, als ein Verweilen oder Aufhalten im Takte, hiebei werden gewöhnlich von einem einsichts- und geschmackvollen Spieler Verzierungen angebracht, wie bei a.) Unter einer Cadenz aber versteht man diejenigen Zusätze, welche kurz vor einem Tonschlusse bei aufgehobenem Tacte in der Hauptstimme angebracht, und mit einem Triller geendigt werden; 8tens. Die Klammer  zeigt an, dass die Noten auf demjenigen Systeme, vor welchem sie steht, zugleich gespielt werden sollen: 9tens. Der Notenzeiger  bestimmt am Ende einer Zeile etc. im voraus, wie die folgende Note heisst. 10tens. Die Ziffer 8 oder 8va bedeutet, wenn sie über den Noten steht, dass man die Stellen nur eine Octavé höher, und wenn sie unter den Noten steht, nur eine 8ta^v tiefer spielen soll, oft aber auch, dass die untern Noten sammt der Octav gespielt werden. In diesem Falle ist aber gewöhnlich die Verdopplung durch einige Noten im Anfange der Stelle angezeigt. 11tens) Oft steht beim Ausgang eines Theils 1 und 2 oder  , dieses heisst das Abweichungszeichen, hier wird zum 2ten Male abgewichen, das heisst bei der Wiederholung bleibt die mit  bezeichnete Stelle ganz weg, und wird statt dessen sogleich der, mit der Zahl  bezeichnete Tact angefangen. 12tens. Abkürzungen oder Abbreviaturen werden theils aus Mangel an Rayone, theils aus Faulheit des Notenschreibers, anstatt so auszuschreiben 

so:  abbrevirt, oder in sechzehn Theile getheilt , auch ganze und viertel Noten werden so abbrevirt . Auch Triolen und (Sectolen werden abbrevirt wie bei 13). 14tens. Diese zwei Striche  oder  bedeuten eine Figur zu wiederholen. Auch diese Abkürzungen bei a) deuten an, dass man so fortfahren soll, wie vorher, wird aber gewöhnlich mit dem Worte *simile* bezeichnet. 15tens.

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

Übersicht aller benannten Nebenzeichen.



1) Das einfache Wiederholungszeichen. 2) das doppelte. 3) das kleine bis. 4) das Eintretungszeichen. 5) der Rückweiser. 6) das Schlusszeichen, Fine. 7) das Ruhezeichen. 8) Die Klammer. 9) der Notenzeiger. 10) Eine Oct. höher, mit verdoppelter Octav. 11) Das Abweichungszeichen. 12) Abbreviaturen. 13) Appoggiatur. oder so: 14) Brechung. 15) Appoggiatur. oder so: 16) Das Anschwellungszeichen. 17) Das kleine Anschwellungszeichen. 18) Etwas zögernd. 19) Eilend.

Achter Abschnitt.

Von der Beschaffenheit und Behandlung des Pianoforte, und der Art einen guten Ton herauszuziehen, vom Vortrage, und von den allgemeinen Erfordernissen.

Ein schöner Ton muss deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm seyn.

„Der schöne Ton, schreibt Sulzer, ist der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und hell bleibt.“

Sich einen schönen und singenden Ton eigen zu machen, muss für den Pianofortespieler eine Sache von äusserster Wichtigkeit seyn. Diesen zu erlangen dienen vorzüglich lang gehaltene Noten, welche anfangs durch einen mässigen gleichen Druck und nach und nach stärker angegeben werden müssen. In dieser Rücksicht kann die erste Vorübung (im 2ten Abschnitt), welche anfangs langsam soll gespielt werden, zur Bildung eines guten Tons sehr viel beitragen.

Hiezu gehört aber auch ein gutes Instrument, ein Pianoforte welches bei einem richtigen Bezuge keinen vollen, starken Anschlag erträgt, gehört zu den schlechten Instrumenten.

Die Tastatur des Instruments muss gleich seyn; die Tasten dürfen weder zu schwer, noch zu leicht ansprechen; sonst müsste man im ersten Falle drücken und im zweiten würden die Finger träge und schwach. Auch muss nothwendig der Ton erlöschen, sobald man die Taste verlässt, damit jedes bestimmt sey. Ist das Instrument gut, so muss der Ton in gemässigtem Tempo ein bis zwei Tacte forthallen, wenn man so lange auf der Taste liegen bleibt, und die Vibration mit aufgehobenen Fingern aufhören. Viele Pianoforte-Spieler schlagen mit allen Kräften darauf, um *forte* und *fortissimo* zu spielen, (bei diesen könnte man wohl mit Recht sagen, sie schlagen gut *Pianoforte*, anstatt sie spielen gut *P. forte*.) Diess gewaltsame Daraufschlagen mit ganzen Armen gibt nie einen guten Ton, statt harmonischen, reinen Tönen hört man nur das ermüdende Geräusch von Hämmern und Klappern. Nur vermittelt des Anschlags erhält man einen guten Ton; nur die Kraft und der Druck der Finger gibt *forte* wie *piano*, gehörig an. Selbst beim *pianissimo* muss der Finger den nöthigen Druck geben; sonst würde der Ton unhörbar. „Ich verstehe hier nicht das Nachdrucken, welches auf einem Klavier mit grossem Vortheil angewendet wird, weil dadurch besonders die längern Noten mehr Gehalt, Wortklang bekommen, aber beim Pianoforte ist dieses Nachdrucken mehr schädlich, meistens ganz unnütz, die Töne klingen hier fort, wenn die Taste gehalten wird.“

Hat also der Schüler den Fingersatz gelernt, so bemühe er sich nur, alles mit Ausdruck zu spielen; er gebe keine Note an, ohne dass sie ihm bedeutend sey; er höre nur volle reine Töne, wenn er die Tasten berührt. Er suche nur das Gesangreiche zu erstreben, welches grosse Meister auf aller Art Instrumente nie ausser Acht gelassen haben, er suche die verschiedenen Biegungen der Stimme, so viel als möglich nachzuahmen, welche so reichhaltigen Umfang besitzet. nur dadurch wird er das Gesangreiche hervorbringen, in welches sich der Reiz der Musik innig verschlingt, und ohne welches man nur einen eben so faden als bedeutungslosen Lärm macht. Alle Instrumente sind nur Nachahmungen des Gesangs: der Gesang sitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm. Der Zweck der Musik ist, zu ergetzen und zu rühren; dieses erreicht man nicht durch Schnelligkeit oder Schwierigkeiten, sondern durch Ausdruck, Styl und Grazie. Dazu aber bedarf es eines gesetzmässigen präcisen Vortrags, der Fertigkeit gut und sinngemäss Noten zu lesen, sein Instrument gehörig zu behandeln. So gibt man *forte*, *piano*, Bindungen, *Staccato*, *Haltungen*, und *Retardamenti* wieder, welche zu einem ausdrucksvollen Spiele gehören.

Die Stärke und Schwäche und ihre verschiedene Nuancirung, ist das für unsre Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes für das Meer ist: eben so sichere Ebbe und Flut wird dadurch in uns herzugebracht. — Der um die Musik so sehr verdienstvolle Musik-Director Türk sagt in seiner grossen Clavier-Schule: „Wer ein Tonstück so vorträgt, dass der darin liegende Affect (Charakter) „auch bei jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedrückt wird, dass also die Töne gleichsam „zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag.“ Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik. Zum guten Vortrag aber gehören folgende wesentliche Erfordernisse. Stens: Eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, Sicherheit im Tacte, Kenntniss vom General Basse (*) und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann insbesondere. 2tens: Deutlichkeit in der Ausführung. Stens: Ausdruck des herrschenden Charakters. 4tens: Zweckmässige Anwendung der Manieren, und gewisser anderer Mittel etc. Stens: Richtige Interpunction oder richtige Absonderung einer musikalischen Periode von der andern, denn so wie die Worte: Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen etc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man sie interpunctirt, z. B.: Er verlor das Leben, nicht nur etc., oder so: Er verlor das Leben nicht, nur etc. eben so undeutlich oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musika-

lichen Gedankens durch eine unrichtige Interpunction. Stens: Richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudrückende Empfindungen und Leidenschaften. Die Worte: Wird er bald kommen? können blos durch den Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnelches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, ein trotziger Befehl, eine Ironie, u. s. w. ausgedrückt werden. Das einzige Wort: Gott! kann den Ausruf der Freude, des Schmerzens, der Verzweiflung, der grössten Angst, des Mitleids, der Verwunderung etc. in verschiedenen Graden bezeichnen. Eben so können auch Töne durch veränderten Vortrag, eine sehr verschiedene Wirkung hervorbringen. Aeusserst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studieren, sich denselben eigen zu machen, und richtig anwenden zu lernen. Beispiele über alle diese Eigenshalten in Noten anzuführen, würde dieses Buch zu weitläufig machen. Alle in dieser Schule enthaltenen Zeichen und Kunstwörter sind zu einem schönen vollkommenen Vortrag nicht hinreichend, ein eigenes richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudrückende Leidenschaften und Empfindungen muss mehr geben, als alle Kunstwörter geben können. Nur was vom Herzen kommt, kann wieder zum Herzen gehen. Personen mit einem stumpfen Gefühl werden nie einen guten Vortrag bekommen, der gefühlvolle Lehrer kann zwar durch mehrmaliges Vorspielen den Schüler so weit bringen, dass er mehrere Stücke gut, und dem Scheine nach mit Ausdruck spielen lernt, es bleibt aber immer nur ein erborgtes Gefühl, oder eine Art von mechanischer Nachahmung. Viele haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Daher hört man oft bei manchen Tonkünstlern ein *Allegro* gut und das *Adagio mesto* schlecht vortragen. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Der Schauspieler kann glänzend da stehen, wenn er auch nur in einem Fache richtige Darstellungskraft hat, aber der wahre Tonkünstler muss sich in jeden Affect versetzen können, er muss oft in einer Stunde Empfindungen ausdrücken, die an und für sich wesentlich verschieden, oft in wenigen Augenblicken ganz fremdartig in einander greifen. Hierzu kommt noch, dass jeder grosse Compositeur seine besondere Manier (Styl) hat. Wer demnach Stücke von Clementi, Mozart, Dussek, Haydn, Beethoven, und a. m. gleich vortragen wollte, würde keinen Eindruck machen. Ein Componist will tiefes Gefühl und kräftige Darstellung: Ein anderer von bald lustiger, bald empfindsamer, oft grillenhafter Stimmung, stets feurig, will Geist und Zartheit des Vortrags, wieder ein anderer ist minder reich in seinen Schöpfungen, aber desto tiefer erhebt sich oft zum höchsten Pathos; er wird erhoben, wenn eine sanfte Harmonie den Gesang wieget. Solch eine Musik verlangt viel Ausdruck, und kann nur von gleichgeschaffenen Seelen vorgetragen werden, welche eine gefühlvolle Composition der glänzenden und lebhaften vorziehen.

Zu einem richtigen Vortrag gehört besonders eine richtige musikalische Interpunction, das heisst eine richtige Verbindung und Absonderung der Rhythmen (Einschnitte), Perioden, (Abschnitte), denn wenn man einen Gedanken trennt, wo er verbunden werden soll, so spielt man unverständlich (und oft zweideutig) und beginge eben den Fehler, welchen ein Redner beginge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Folgendes Uebungs-Exempel, in welchem jeder Rhythmus (*) mit Rs. und die Perioden mit Per. in der Melodie bezeichnet ist, wird dem Schüler eine kleine Belehrung verschaffen.

Uebungs-Exemple zur Erlernung der Ein- und Abschnitte.

(*) Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verschiedene Regeln von den Vorschlägen (Vorhalten) und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bei con- oder dissonirenden Harmonien u. s. w. ohne die erwähnten Kenntnisse nicht befolgt werden können. Unter allen Generalbasse-Lehren zeichnen sich besonders aus die von Türk und von Förster. Der gute Geschmack ist es zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Accorde überhaupt stärker anzugehen, als die consonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaften insbesondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen. Auch gibt es noch andere Gründe, aus welchen die Nothwendigkeit der oben gedachten Regel erhellt. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach merklich geschwächt, oder hört, bei längerer Fortdauer, wohl gar auf ein Vergnügen zu seyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geschieht diess Letztere durch irgend etwas Unangenehmes, findet man ein darauf folgendes Vergnügen desto reizender. Da nun durch Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so folgt, dass man die dissonirenden Accorde unter andern auch deswegen stark angehen muss, damit die consonirenden Harmonien eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel beruhigendere Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bei, dass die Seele, bei einer Folge von lauter consonirenden Accorden, nicht so bald ermüdet, und dass ein Tonstück, so zu segen, schmackhaft wird. Gewisser Massen sind daher die Dissonanzen in der Musik das, eben was bei den Speisen das Gewürz ist.

(*) Rhythmus ist in der Poesie vom Metrum eben so verschieden, wie in der Musik von den Tactabschnitten, und hier an diese eben so wenig wie dort an die metrische Zeile gebunden. Rhythmus heisst das regelmässige Zeitverhältniss ganzer Töne oder gegen einander. Der Tact bestimmt das regelmässige Zeitverhältniss einzelner Töne. Demselb letztern correspondirt das Metrum, d. h. die Bestimmung der Zahl und Dauer (oder Stärke) der einzelnen Syllen. Rhythmus ist in der Poesie und Metrum von gleicher Bedeutung, nur in dieser letztern leichter wahrzunehmen, weil sie genauere Zeichen für die Dauer und Wichtigkeit ihrer Momente hat, welche der Poesie, wenigstens bei uns, fehlen. Tact und Metrum sind äussere Kunstformen durch das Medium der Zeit; Rhythmus — eine innere Kunstform durch dasselbe Medium. Jene wirken mechanisch, dieser dynamisch. — In so fern man die rhythmische Bezugsanzug der Töne (Anfang und Ende) wahrnehmen kann, pflegt man diese auch für sich Rhythmen (Absätze, Einschnitte) zu nennen, u. s. w. —

Schon beim Lesen des Textes wird man die Rhythmen und Perioden bemerken. Fühlbarer wird das Ende eines Rhythmus oder Periode, wenn man bei dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angibt. Ein Hauptvorteil, die Einschnitte finden zu lernen, ist der, dass man bemerkt, ob ein Tonstück mit dem vollen Tacte anfängt, oder ob vorher noch zwei, drei, und mehrere Achtel - oder andere Notengattungen (im Auftacte) enthalten sind; denn grössten Theils fallen die Einschnitte durchgängig auf eben denselben Tacttheil etc. Es gibt nebst diesen noch kleinere Einschnitte, welche keine eigentliche Ruhe verstaten, diese werden Cäsuren genennt.

Lesen die Lehrer ihre geübteren Schüler, wenn diese falsch gespielt haben und gewisse einzelne Stellen wiederholen sollen, nicht eben bei der falsch gespielten Note, sondern beim Einschnitte etc. wieder anfangen: so würden die Schüler bald fühlen lernen, was zusammenhängt, und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abge sondert werden kann. So viel von den Erfordernissen zum guten Vortrag. Der Verfasser glaubt durch die gegebenen Winke wenigstens dem Lernenden einigen Nutzen zu verschaffen. Türk und Sulzer haben diesen Artikel gründlicher und weitläufiger ausgearbeitet.

Neunter Abschnitt.

Vom Gebrauche der Züge (der Mutationen).

Nichts was den Reiz der Tonkunst, wie die Rührung erhöhen kann, darf vernachlässiget werden, und dazu bieten nicht geringe Vortheile die Züge, wenn sie zur rechten Zeit mit Kunst gebraucht werden. Das Piano Forte kann die Schwingung eines Tones in Adagio molto nur einen Takt lang halten, und selbst hier verschwindet er so leicht, dass ihn das Ohr kaum fassen und vernehmen kann. Dieser Mangelhaftigkeit helfen die Züge ab, welche einen Ton gleichmässig mehrere Tacte hindurch unterhalten, und mithin nicht vernachlässiget werden dürfen. Zwar verwerfen Einige aus blinder Anhänglichkeit an das Herkömmliche, und übel verstandener Eigenliebe ihren Gebrauch als Charlatanerie. Ich will Ihnen gerne beistimmen, wenn sie diess solchen Spielern vorwerfen, die nur, um Unwissende zu blenden, und ihr mittelmässiges Talent zu verbergen, die Züge brauchen. Allein den Beifall wahrer Kenner verdient gewiss, wer sie schicklich zu rechter Zeit anwendet, um die Töne eines schönen Gesanges und einer schönen Harmonie zu verschönern und zu unterhalten. Wir haben bei den neuern Piano Forte gewöhnlich 6 bis 7 (auch mehr) Mutationen (Züge) (*), mit deren Bezeichnung die Componisten noch nicht einig sind; einige schreiben ein Pedal und senza Pedal, andere haben dieses Zeichen ⊕ und zur Auflösung das Kreuz * etc. Die Pariser haben es am deutlichsten, sie haben jeden Zug nummerirt, nämlich (Pedal, 2 Pd. soll man 2 Züge zugleich nehmen, so steht es ½ Pd. ¾ Pd. u. s. w.), sie haben aber nur 4 Züge angenommen; und wir haben 7 Züge. Da wir das p so oft um das Pianospiele auszudrücken, brauchen, und die Zahlen zur Fingersetzung, so wäre wohl um allen Irrungen auszuweichen, folgende Bezeichnung (die ich vor einigen Jahren in meinen Werken angenommen habe) noch bis jetzt die deutlichste und einfachste; nämlich: (1) ist der Pianozug (2) ist der Fortezug (3) Gitarre oder die Verrückung der Claviatur (4) Fagottzug (5) der Pianissimozug (6) Harfenzug, auch Lautenzug; und die Trommel durch dieses Zeichen A. Die Auflösungszeichen der 6 Züge sind folgende: $\overset{1}{\text{||}} = \overset{2}{\text{||}} = \overset{3}{\text{||}} = \overset{4}{\text{||}} = \overset{5}{\text{||}} = \overset{6}{\text{||}} =$ u. s. weiter. Die

Trommel bedarf kein Auflösungszeichen, weil sie nach einem jeden Schläge sich selbst auflöst.

Der erste (1) Pianozug gehört nur für das Piano, denn der Ton ist schwächer, als das gewöhnliche Piano ohne Zug; herrliche Wirkung macht er mit dem 2ten Forte Zug verbunden. Man darf ihn

(*) Silbermann schreibt man die Erfindung des Pianoforte mit dessen Mutation deren Verbesserung aber den Wiener Instrumentmachern zu, bei dieser schicklichen Gelegenheit sey es mir auch erlaubt einige unbeschadet sammtlicher mit der Verbesserung dieses Instrumentes sich befassender hiesiger Meister vorzugsweise zu nennen, als: die Herrn Brodmann, Blumberger, Streicher, Stein, Conrad Graf, Lüscher, Perstche, jetzt auch Muller und Rosenberger, u. a. m. Wachtel vorzüglich die Aufrechtstehenden. Auch Herr Kristing in Berlin, verdient hier eine ehrenvolle Erwähnung.

zu sanften Spielen brauchen, und muss den Fortezug bei jeder Pause, bei jeder Ausweichung fallen lassen, um die Töne nicht zu verwirren. So kann man die Harmonika völlig wieder geben, deren Ton so mächtig auf unsre Fibern wirkt, und die Wirkung durch einen grössern Anfang der tiefen Töne verstärken, welche der Harmonika abgehen. Die beiden Züge zusammen drücken haltende Accorde durch tremando sehr gut aus. Aber unter tremando verstehe man nicht das Anschlagen mit den Fingern, wie man eine Note nach der andern anschlägt. Das Tremando muss so geschwind gemacht werden, dass die Töne nur eine fortlaufende Reihe für das Ohr bilden. Darum dürfen die Finger kaum die Tasten verlassen, und durch eine kleine Bebung die Saiten ununterbrochen schwirren lassen, besonders in Diminuendo und Pianissimo, wo die Töne so verlöschen müssen, dass man keine Tastenbewegung merket.

Der 2te (2) Fortezug wird wahrhaft zum Ekel gebraucht, denn viele geschmacklose, mittelmässige Spieler wollen oft dadurch ihren Fehler verdecken, sie brauchen ihn bei jeder fortissimo bezeichneten Stelle, oft sogar in langen chromatischen Passagen. Dieser Zug muss nur in den verwandten Accorden, deren Gesang langsam ist, und nicht aus der Harmonie leitet, gebraucht werden. Folgt auf diese Accorde einer, der nicht mehr in diese Harmonie gehört, so muss der vorhergehende gedämpft, und der Zug beim folgenden gebraucht werden; so dass vor jedem Accord, der nicht dieselbe Grund - Harmonie hat, er aufgehoben werde; widrigenfalls er mehr schadet als gut macht, weil alles wie närrisch und unverständlich durcheinander läuft. Ueberhaupt darf man sich dieses Zuges zum Forte nur bedienen in gleichförmiger Harmonie Folge, und wenn man mehrere Tacte hindurch eine Bass oder Gesangs - Note ununterbrochen auszuhalten hat. So gewiss man durch seine schickliche Anwendung schöne Wirkung hervorbringen kann, so sicher muss ein widersinniger Gebrauch missfallen, und zum Ekel werden. Weit angenehmer ist er im Sanften; aber man muss die Tasten mit vieler Delicatesse, und weit zarter behandeln, als wenn man ohne ihn spielt. Der Klang des Instruments an sich ist stärker, wenn die Dämpfer gehoben werden, und eine Taste setzt die übrigen zugleich in Schwingung, wenn man sie stark angreift, welches bei zarter Behandlung nicht geschieht. Dieser Zug, und diese zarte Behandlung gehört demnach für reinen harmonischen Gesang mit lange haltenden Tönen, wie z. B. in Pastorale, zärtlichen und schwermüthigen Arien, Romanzen, religiösen Compositionen, und überhaupt in allen gefühlvollen Stellen, wo der Gesang langsam dahin fließt, und selten aus der Modulation fällt.

Der 3te (3) Gitarrezug, welcher die Claviatur nach der Rechten schiebt, so: dass der Hammer nur auf einer Seite spielt, erfordert eine sehr behutsame und äusserst delicate Behandlung, denn bei dieser kann durch ein starkes Spiel (wenn nicht die Saite abgeschlagen) wenigstens das Instrument verstimmt werden. Die Finger müssen hier mehr schwebend spielen, als bei den Piano Zügen (1). Er ist mit dem Zug (2) verbunden himmlisch schön, und kann bei ausserordentlich zärtlichen, schmachtenden, wehmüthigen Stellen mit sehr gutem Erfolge gebraucht werden.

Der 4te (4) Fagottzug soll eine Imitation des Fagott's seyn, sein Umfang ist von Contra f. höchstens bis in's eingestrichene g. Zur rechter Zeit, besonders bei komisch staccirten Bass - Stellen gebraucht, macht er gute Wirkung; auch kann man mit Verbindung des (1) und (2) Zuges (wenn sie nämlich neben einander liegen) (*) durch einen langsamen Choral - Gesang, welcher aber nicht über das eingestrichene g gehen muss, die alten Posaunisten mit ihrem gnaufigen Gräber - Ton imitiren.

Der 5te (5) Pianissimozug ist mittelst seiner doppelten Dämpfung noch einmal so schwach, als der Pianozug; man hat hier das Pianissimo vollkommen, es lässt sich durch diesen Zug ein entferntes Spiel, oder Echo, sehr gut darstellen.

Der 6te (6) Harfenzug, dessen Ton sehr abgestumpft ist, gehört nur für rasche Läufe in staccato für die Variationen in Arpeggio. Ueberhaupt bleibt die Wahl aller dieser Züge nur den einsichts- und geschmackvollen Spieler überlassen, denn man muss nicht glauben, wie schon voraus gesagt, dass man beim Forte den Fortezug, und beim Piano den Pianozug, und beim Pianissimo immer den Pianissimozug nehmen soll; der gute Spieler muss auch piano und pp. ohne diese Züge spielen können. Die Trommel A, für die ich am wenigsten eingenommen bin, (Cinellen und Glocken aber taugen nichts und verdienen cassirt zu werden,) thut zu rechter Zeit gute Dienste zum Beispiel bei Ländlern im 2ten Theile oder bei militärischen Märschen etc.; nur muss man nicht schlagen, als hätte man eine ganze türkische Musik zu begleiten; diese Behandlung ist höchst unangenehm, und bringt in der Folge dem Instrumente keinen Nutzen. Sanft geschlagen kann sie ohne

(*) Zu wünschen wäre es, dass die Instrumenten - Macher über die bestimmte Anordnung der (Mutation - Züge) einmal einig wären.

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

Zehnter Abschnitt.

Von den Manieren.

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

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

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

Unveränderlich-kurz, müssten die Vorschläge seyn:

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

Starke's Pianoforte-Schule.

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

2ten. Der Doppel-Vorschlag (Anschlag) besteht aus zwei Vorschlägen, wovon der erste nach Umständen eine oder mehrere Stufen tiefer, der zweite aber um eine Secunde höher steht als die darauf folgende Hauptnote. Er wird kurz vorgetragen bei a); bei b) wird der erste Ton verlängert.

3ten. Der Schleifer besteht aus zwei stufenweise c) und sprungweise d) auf einander folgenden Vorschlägen, und wird auch punctirt gebraucht, wie bei e); die Ausführung ist wie bei dem Doppelschlage. 4ten. Der Schneller besteht auch aus zwei kleinen Noten, und unterscheidet sich vom Doppelschlage dadurch, dass der erste Ton nicht tiefer als die Hauptnote, sondern jedes Mal auf der nämlichen Stufe steht, wie bei f).

Diese Manier dient, um gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen und muss immer sehr geschwind (gleichsam geschnelt) ausgeführt werden.

5ten. Der Triller, welcher eine gleich geschwinde und gleich starke Abwechslung zweier Töne ist, wird durch das Zeichen tr angedeutet. Der Triller ist zur galanten Spielart die unentbehrlichste Verzierung; er ist, wie schon gesagt wurde, auch die schwerste Manier, und erfordert daher ungemein viel Übung, bis man ihn zur gehörigen Gleichheit, Rundung, Schärfe und Lebhaftigkeit heraus bringt.

Gemeinlich unterscheidet man vier Hauptarten von Trillern, nämlich 1) den gemeinen Triller, wie bei g); 2) den Triller von unten, wie bei h); 3) den Triller von oben, bei i); und 4) den Pralltriller, bei k).

Der Doppeltriller bei l), oder der dreifache, bei m) ist nichts anders, als ein gemeiner Triller. Von den übrigen Manieren unterscheidet sich der Triller vorzüglich dadurch, dass er so lange fortgesetzt wird, bis die Geltung der Hauptnote völlig vorüber ist. Der gemeine Triller bekommt gewöhnlich einen Nachschlag, welcher nach Umständen der Sache auf verschiedene Art geschieht, wie bei g).

In den tiefen Octaven muss der Triller verhältnissmässig langsamer als in den höheren geschlagen werden. Wenn der Triller auf verschiedenen springenden Tönen, oder wie es oft geschieht, durch die ganze diatonische oder chromatische Tonleiter nach einander folgt, so heisst das eine Trillerkette. 6ten. Der Mordent (Beisser *) ist auf zweierlei Art, nämlich kurz ♩ , wie bei n), und lang ♩ , wie bei o) gebräuchlich.

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

Das beide Mordenten mit dem vorgeschriebenen Tone selbst anfangen und die Secunde abwärts zum Hältstone haben, sieht man aus der beigefügten Ausführung. Diese Manier soll im lebhaften Affecte angewendet werden. 7ten. Der Doppelschlag besteht aus drei Noten; diese schöne Manier macht den Gesang ungemein reizend und belebt, und kann daher sowohl in Tonstücken von zärtlichem als manierem Charakter über gestossene und geschliffene Noten angebracht werden.

Man gebraucht ihn auf viererlei Arten. 1) Der gewöhnliche Doppelschlag ♩ bei p). Steht das Zeichen des Doppelschlages nicht über der Note, sondern etwas rechts k), oder über dem Punkte nach einer Note R), so wird der Doppelschlag erst kurz vor dem Eintritte des darauf folgenden Tones oder

Punctes angebracht. Die zweite Art heisst der geschwulte Doppelschlag ♩ , weil dem eigentlichen Doppelschlage noch ein Hältston auf der Stufe der Hauptnote beygesetzt ist, wie bei s). Die dritte Art heisst der Doppelschlag von unten ♩ , weil er auch ausser seinen drey Tönen noch einen Zusatz von zwei Vorschlägen bekommt, wie bei t).

Die vierte Art wird der prallende Doppelschlag genannt, ♩ , und ist eigentlich nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage u).

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

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

(*) Heinrich hat in seiner Ausführung Seite 570, diese Manier wurde deswegen *Beisser* genannt, weil sie so, wie der eines kleinen Thierchens, welches kaum erbisset, und sogleich wieder ohne Verwendung lehret.

Übersicht aller noch üblichen Manieren nebst ihren Ausführungen.

II. Doppelvorschläge.

III. Schleifer.

IV. Schneller.

a) Ausführung. b) Ausführung. c) Ausführung. d) Ausführung. e) Ausführung. f) Ausführung.

V. Die vier Hauptarten von Trillern.

1) der gemeine Triller. oder so: 2) der Triller von unten. oder so:

g) Ausführung. h) Ausführung.

3) der Triller von oben. auch so:

4) der Pralltriller.

Doppeltriller. Ausführung. m) 5tackter Triller.

i) Ausführung. j) Ausführung. m) Ausführung.

VI. Der Mordent (oder Beisser).

n) der kurze. o) der lange.

n) Ausführung. o) Ausführung.

oder mit einem Vorschlag

p) Doppelschl. nach der Note, od. über den Punkt der Note

p) Ausführung.

2) der schnellste Doppelschlag.

3) der Doppelschlag von unten. so:

oder: 4) der Doppelschlag von oben. nämlich:

5) der Doppelschlag von unten. so: 6) der Doppelschlag von oben. nämlich:

2) Ausführung. 3) Ausführung. 4) Ausführung. 5) Ausführung.

VIII. Nachschläge.

IX. Der Zusammenschlag.

In zweistimmigen Stellen.

Ausführ. Ausführ.

Diese wesentlichen Manieren (*) haben unsere unsterbliche Tonsetzer Bach, Haydn, Mozart, u. a. m. angenommen, und sie verdienen auch hinsichtlich der richtigen Ausführung besondere Aufmerksamkeit. Kunst- und Geschmack sind hier innig verbunden; sie tragen durch zweckmäßige Anwendung zur Verschönerung der Melodie bei; sie beleben den Gesang und machen ihn zu-

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

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

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

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

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

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

Modulationsregeln.

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

Es gibt drei chromatische oder verminderte Septimen-Accorde, welche aus 3 kleinen übereinander gesetzten Terzen, nämlich, der kleinen Terz, verminderten Quinte, und der verminderten

Septime bestehen, wie hier zu ersehen:

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

- 1) Wenn man einen dieser 4 Töne, aus welchen der Accord besteht, um einen halben Ton herabsetzt, während man drei Töne desselben unverrückt liegen lässt.
- 2) Wenn man 5 Töne dieses Accords zugleich um einen halben Ton erhöht, während der 4te seine Stelle behält.
- 3) Wenn man mit 5 Tönen zusammen einen halben Ton heruntergeht, während man den 4ten liegen lässt.
- 4) Wenn man den ganzen Accord entweder einen halben Ton steigen oder fallen lässt, und dann wie bei Nro. 1 procedirt.
- 5) Wenn man denselben in den Quartsext-Accord auflöst.

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

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

3te Gattung, wobei man mit 5 Tönen zugleich einen halben Ton heruntergeht, während man den 4ten liegen lässt: durch diese Fortschreitung erhalten wir eine Dissonanz, welche uns die Auflösung in den zunächst unterwärts liegenden verminderten Septimen - Accord gestattet,

(*) Unter Enharmonie versteht man die verschiedenen Benennungen eines und desselben Tones. Nachst wohl zu merken, dass man mit Versetzung der Accorde gut umgehen konnte. Auf dem Pianoforte klingt es gleich, ob man C-g-a-b oder C-g-a-b nimmt. Aber der Ton b führt in eine ganz andere Tonleiter, als der Ton as

(**) Obgleich einige Tonlehrer diese heftige Ausweichung im strengen Sinn nicht zulassen wollen, so hat doch unser unsterblicher Mozart in seinen Requiem (Nro. 6 Confutatio etc.) bewiesen, dass sie besonders Effect macht.

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

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

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

1) Wenn der Bass einen halben Ton steigt.

2) Wenn der Bass einen ganzen Ton fällt.

3) Wenn der Bass liegen bleibt.

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

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

Man suche die Quarte desjenigen Tones, in den man gehen will, z. B. man wollte vom Tone *c* in den Ton *as* —, so muss man die Quarte von *as* suchen, diese ist also *des*. Dieses *des* od. *cis*

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

1) Cadenz von C nach As.

2) Cadenz von C nach Fis.

3) Cadenz von Fis nach F.

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

P o t p o u r r i,

als Übungsstück aller Gattungen, als auch in schnellen Übergängen.

Andante.

Allegretto.

This page contains six systems of musical notation. The top system is for piano, marked *f* and *Albrechtsberger*. The second system is for violin, marked *p* and *Stringendo il ritard.*. The third system is for piano, marked *ritard.*, *Andante*, *dolce*, and *Mozart*. The fourth system is for violin, marked *f* and *Stringendo*. The fifth system is for piano, marked *f*. The sixth system is for violin, marked *f*.

This page contains six systems of musical notation. The top system is for piano, marked *dolce Andante*, *pp*, and *Rossini*. The second system is for violin, marked *f* and *Allegro*, *J. Haydn*. The third system is for piano, marked *f*. The fourth system is for violin, marked *f*. The fifth system is for piano, marked *ff*. The sixth system is for violin, marked *f*.

A n m e r k u n g:

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

Systematische = Variationen .

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

Nº 1. Thema Allegro moderato.

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

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

Nº 4 Var: Viertel Eintheilung auf punktirte halbe Noten.

(=) Canon, (die Richtschaur, Regel,) ist ein kleines zwei oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschaur dient; d. h. alle singen oder spielen den nämlichen Satz welcher durch den ersten Spieleretzvorgelesen wird, entweder in eben dem Tone oder höher oder tiefer, je nach dem es von dem Komponisten bestimmt worden ist. Canon ist zwar ein fugirter Satz, nur müssen hier die antwortenden Stimmen alles streng Nachahmen, welches in einer Fuge nicht seyn muss. Auch hört in einen Canon eine Stimme nach der andern auf. So viel für den Schüler, wer mehr hiervon wissen will, lese in Albrechtsbergers Compositions Buch Seite 390, oder Marpurgs Abhandlung von der Fuge 2^{ter} Theil usw.

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

№ 5: Var: Alwechselnde Tübeler (Scaelen) in Achtel-Noten.

№ 6. Var: in Triolen und Sextolen.

Zweitimmige Fuge in der alten phrygischen Tonart, von Albrechtsberger, Eine Fuge welche zwei und mehr stimmig seyn kan und in die einfache und doppelte Fuge getheilt wird; in ein Thema worin eine Stimme von der andern flieht. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird etc.

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

(*) In einer Fuga, muss das Thema (Subjekt) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vorgetragen werden. *tr* gilt 2 Takt.

Die alte phrygische Tonart hat ihre Benennung von der phrygischen Provinz, worin sie am meisten üblich war, sie geht von E bis E ohne Vorzeichen, folglich weicht sie noch Einmal, nicht die wecheltöne, d. h. die phrygische, Dyonische, Lydische, Mixolydische, und die Aeolische.

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

Doppelschlag von unten.

Dopp: von oben nach der Note.

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

oder 1+1

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

Nº 11. Var: in Synchronen (rückende) Noten.

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

Musical score for exercise Nº 11. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation includes eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is characterized by 'synchronous' (rückende) notes, where notes in both hands enter simultaneously.

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

Musical score for exercise Nº 12. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation features leaping figures with various fingerings (1-5) and accents. The exercise is designed to improve finger independence and range.

Continuation of exercise Nº 12. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation continues with leaping figures and fingerings, showing more complex rhythmic patterns.

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

Musical score for exercise Nº 13. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation features trills (tr) and various fingerings (1-5) for both hands. The exercise is designed to improve trill technique and finger dexterity.

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

Musical score for exercise Nº 14. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation includes diatonic and chromatic passages with various fingerings (1-5). The exercise is designed to improve scale technique and finger control.

Continuation of exercise Nº 14. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The notation continues with diatonic and chromatic passages and fingerings, showing more complex rhythmic patterns.

No. 15. Var: in Amoll, zur Übung in doppelter Riffm. und Bindungen.

No. 16. Var: Figuren in Dreiecken für beide Hände

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

V.S.

6

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

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

Nr. 20. Var; in doppeltm Contrapunct der Octave.

2) Bei dieser Varietät kann man den Schüler erklären, das ein punktirter Satz, kein doppeltcontrapunctischer Satz ist; sondern die Tinstücke über einzelne Stellen in doppeltm Contrapunct müssen so eingerichtet seyn, das man zwei Stimmen ohne Fehler in der Harmonie (z. B. verwechseln, (vertauschen und umkehren) oder den Bass zur Melodie - nur muss er auch Melodisch gesetzt sein - und die Melodie zum Bass machen kann, Z. B. diese die Var Nr. 20. Diese künstliche Bearbeitung wird in drei Gattungen eingetheilt, 1) den doppeltm Contrapunct in der Octave, 2) in der Decime und 3) in der Duodecime. In der ersten Gattung muss also die obere Stimme um eine Octave tiefer oder die Untere um eine Octave höher können versetzt werden, in der 2ten Gattung eine Decime, und in der 3ten um eine Duodecime verwechselt können werden. Diese wichtigen Theile der Kunst sind, wenn sie von einem genialischen Componisten angewendet werden, eine Zierde des profanen, und religiösen Styls, vorzüglich sind diese Kunsttheile in der Fuge nothwendig. Ph: Kirnberger sagt: dies sind die einzeln Theile, die sich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude verhalten.

Nr. 21. Var. Übung für beide Hände in entgegengesetzten Passagen, und Figuren.

№ 22 Var: in Quintolen, Septimolen, 9timolen
Adagio.

The musical score is written for piano in a single system with four systems of music. It features complex rhythmic patterns with fingerings and articulations. The first system includes a dynamic marking 'p' and a tempo instruction '(eine nach der Mode)'. The second system features a double bar line. The third system includes a dynamic marking 'p'. The fourth system includes a dynamic marking 'p' and a double bar line. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

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

N^o 23. Var: Terzen Übung in diatonisch- und chromatischen Passagen, mit Anwendung des Doppeltretons, welcher hier mit den 5 und 3, 4 und 2^{ten} Finger gespielt wird, und um die viersche Grundtonspanne eine lange Übung bildet.

The musical score consists of four systems of music, each with a piano part on the left and a voice part on the right. The first system is marked '2) Seidenbewegung, #)' and '3) Gegenbewegung'. The second system continues the exercise with various fingerings indicated above the notes. The third system is marked 'nach Beethoven' and 'triller'. The fourth system is marked 'triller' and 'triller'. The score includes numerous fingerings and articulation marks throughout.

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

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

ALLEGRO.

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system is marked 'ALLEGRO.' and 'p' (piano). The second system includes fingering numbers (e.g., 2 1 3 2 5 1 3) and dynamic markings like '1ma' and '2ma'. The third system features a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth system ends with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

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

Kurze und sehr leichte Übungs Stücke.

Aller Anfang ist schwer. von Türk.

Allegro piu tosto presto.

№ 25.



Hier ist aus Gründen der Umfang einer Quinte nicht überschritten.

Allegro.

Die Achtel₃ Pause.

№ 26.



Man lasse hier den Schüler im Anfangen nach Tactgliedern (nämlich nach Achteln) mit zählen, aber später nach Tacttheilen (Viertel) vorzählen. Hat man acht zu geben, dass der Schüler während der Viertel und Achtelpause die Finger nicht auf den vorhergehenden Töne liegen lassen.

Andantino.

Im Tone: Schlummerselbe Kleine.

№ 27.



Allegro molto.

O Schwinder, Geschwinder!
Hören wie die Kinder.

N 28.



Anm: Eh der Schüler ein Stück anfängt, hat er zu Augenmerk auf folgende 3 Dinge zu richten; 1) Zu welche Tonart ist das zu spielen-
de Stück gehalten, und was hat er in Rücksicht der Versetzungszeichen zu befolgen, 2) Was ist für eine Tactweise, und wie
hat er dieser Vorsetzung gemäß zu zählen; 3) In welchem Tempo soll das Tonstück, und in wie ferne hat dasselbe auf die lang-
samere oder schnellere Bewegung des vorhergehenden Tactes wirkung.

Allegro.

Nº 29.

First system of musical notation for No. 29. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *dol* (dolce) marking. The bass staff has a forte (*ff*) dynamic. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for No. 29. It continues the piece with a piano (*p*) dynamic in the treble and a forte (*f*) dynamic in the bass. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Nº 30. Non troppo Allegro.

Jugendlicher Frohsinn.

First system of musical notation for No. 30. The treble staff has a piano (*p*) dynamic, while the bass staff has a forte (*f*) dynamic. The piece is in 2/8 time and features a lively, rhythmic melody.

(*) Anm: Diese Taktart erfordert einen muntern, und leichtem Vortrag.

Das Ballet.

Allegretto:

kurzer Vorschlag

Nº 31.

First system of musical notation for No. 31. The treble staff starts with a piano (*p*) dynamic, and the bass staff has a forte (*f*) dynamic. The piece is in 3/4 time and includes a 'kurzer Vorschlag' (short grace note).

langer Vorschlag

Second system of musical notation for No. 31. The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the bass staff has a forte (*f*) dynamic. The notation includes a 'langer Vorschlag' (long grace note) and various rhythmic patterns.

Poco presto.

Nº 32.

Bei dieser T. start man der Vortrag sehr leicht seyn.

Der Widerspenstige.

Allegro moderato ma con fuoco.

Nº 33.

Zur Übung *sf* im Takte.

Die zärtlich Liebenden.

Andante con tenerezza.

Nº 34.

(* Wo dieses Zeichen * steht, wird nämlich der Finger bald nach dem Anschlage von der Taste gehoben. Man muss also einen solchen Ton nur kurz und verhältnissmässig schwach angeben.

| O Pianissimo Zug. | O Die Auflösung. |

44
№ 35. Das kleine Allegretto von G. Werner.

Das kleine Pot Pourri.

№ 36.

Andante.

An Stelle da
Capriccio
Replica.

Nº 37. Vorspiel oder Cadenz in C.

Nº 38. Maestoso

Anwendbar vor einem Allegro.

Nº 39. Cadenz in C loco

Vor einen Allegro Brillante.

Nº 40. Adagio Cantabile in F dur

Nº 41. in B dur.

Grazioso.

Nº 42. Languido in E moll.

Nº 43. Ardito in G dur.

Anm: Die ersten beiden Cadenzen in C soll der Schüler auswendig und in andere Töne transponiren lernen, damit er in der Folge ohne ein Stück anzufängt, wenigstens vorher die Tonart dem Gehör ankündigen kann, da sonst im Gebrauche, eine bloß mechanische Fertigkeit ohne keine Kenntniss der Sache selbst hervorleuchten würde.

N^o 44. Ardito, in zweistimmigen Satz.

Vermischte Uebungsstücke. von dem Verfasser.

Allegro.

$\text{♩} = 70$

Nach Mälzel's Metronom.

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

Andante
Grazioso.

Amabile. Verhalt

The first system of music for No. 15 consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'Grazioso'. The vocal line begins with a '6' above the first measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. A 'Verhalt' (ritardando) marking is placed above the piano staff towards the end of the system. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the musical piece. It features a vocal line with various fingerings (1, 2, 1) and a piano accompaniment with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piano part includes a '3' above the first measure, likely indicating a triplet. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Staccat.

The third system of music shows a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked 'Staccat.' (staccato) and includes a '3' above the first measure. There are dynamic markings of 'p' and 'f'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system continues the piece with a vocal line and piano accompaniment. It features various fingerings and dynamic markings like 'p' and 'f'. The system ends with a double bar line and repeat dots.

No. 16 Allegretto

Jugendlich Fröhlich.

The first system of music for No. 16 is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is 'Allegretto' and the mood is 'Jugendlich Fröhlich'. The piano part includes dynamic markings of 'p' and 'f', and a 'collaparte' marking. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of music for No. 16 continues the piece. It features a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings of 'f' and 'p'. The piano part includes a 'S. H. H. H.' marking. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

$\text{♩} = 120$
Allegro.
non tanto

1114

pissu a del.

dimin.

№47. Sonatine 7^{ma} 4 Hände.

Primo.

♩ = 120.
Allegro.
non tanto.

The musical score is written for four hands on two grand staves. The tempo is marked 'Allegro non tanto' with a quarter note equal to 120 beats. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of textures, including rapid sixteenth-note passages, trills, and sustained chords. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions such as 'trill', 'rallenti', and 'a tempo'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Allarghetto più tosto Allegro. | : 3+ :

Secondo.

N. 48.

Musical notation for the first system. The right hand is marked "Solo *del.*" and "mf". The left hand provides accompaniment. The system consists of two staves.

Musical notation for the second system. The right hand has a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system consists of two staves.

Musical notation for the third system. The right hand has a melodic line with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system consists of two staves.

Musical notation for the fourth system. The right hand has a melodic line with dynamic markings *p* and *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system consists of two staves.

Musical notation for the fifth system. The right hand has a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system consists of two staves.

Allegretto piu tosto Allegro. | : ♯ = 8+ :

Primo.

No. 48.

The musical score consists of five systems, each with a piano (piano) staff on the left and a violin staff on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto piu tosto Allegro.' with a metronome marking of ♯ = 8+.

- System 1:** The piano part features triplet chords in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.
- System 2:** The piano part has a chordal accompaniment. The violin part continues with slurs and accents. Dynamics include *f* and *p*.
- System 3:** The piano part features a more active bass line. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* and *pp*.
- System 4:** The piano part has a chordal accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *fz*.
- System 5:** The piano part has a chordal accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *fz* and *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for both hands. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

32 No. 49.

Hans ohne Sorgen.

$\text{♩} = 92$

Allegro
non
troppo.

First system of musical notation for 'Hans ohne Sorgen'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes, also including fingerings. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of musical notation for 'Hans ohne Sorgen'. It continues the melodic line in the treble staff and the bass line in the bass staff. Fingerings and slurs are used throughout. A double bar line is at the end of the system.

Third system of musical notation for 'Hans ohne Sorgen'. This system includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). It features more complex rhythmic patterns and slurs. A double bar line is at the end of the system.

No. 50.

Empfindung in alter Art

Ad. lant. no.
Glossicate.

First system of musical notation for 'Empfindung in alter Art'. It is marked 'Ad. lant. no.' (Ad libitum) and 'Glossicate'. The treble staff has a 3/4 time signature and contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a 3/4 time signature and contains a bass line with slurs and fingerings. A double bar line is at the end of the system.

Second system of musical notation for 'Empfindung in alter Art'. A wavy line is drawn above the treble staff. The notation continues with slurs and fingerings in both staves. A double bar line is at the end of the system.

Third system of musical notation for 'Empfindung in alter Art'. It includes dynamic markings such as *pp* and *f*. The notation continues with slurs and fingerings. A double bar line is at the end of the system.

Musical score for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 2/4 time. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings and articulation marks are present throughout.

No 51. Das kleine Rondo. Wer froh ist, ist ein König.

Musical score for the second system, starting with the tempo marking *Allegrò* and the metronome marking *p = 100*. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 2/4 time. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The score includes a repeat sign and a double bar line.

24 No. 52. Quadrille.

Allegretto.

$\text{♩} = 22$

No. 53.

Siciliano.

Mit innigen Gefühle.

Andantino.

$\text{♩} = 10+$

2. *Allegro* *Forse* $\text{♩} = 120$

Prestissimo

dol *p* *Tacet*

f *Da Capo al*

№ 55. Das Echo in Manheim.

Andantino
con dolcezza

f *pp* *Echo*

pp *f* *pp* *Echo*

f *pp* *Echo*

f *pp* *Echo* *pp* *Echo*

Anm: In Ermanglung der Pianissimo Mutation Ⓞ welche das Echo ausdr. sein soll, muss hier statt dessen der Piano Zug Ⓞ oder der Guitarr. Zug Ⓞ angewandt werden.

N. 56.

Aria Monferina.

Allegro

♩ = 84 :

Musical notation for the first system of 'Aria Monferina', measures 1-6. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are various articulations and dynamics such as *p* and *f*. Measure numbers 1 through 6 are written above the staff.

Musical notation for the second system of 'Aria Monferina', measures 7-12. The system continues the grand staff notation. It includes complex rhythmic patterns and fingerings. Dynamics like *f* and *p* are used. Measure numbers 7 through 12 are written above the staff.

Musical notation for the third system of 'Aria Monferina', measures 13-18. This system includes a section marked 'Minore' (Minor) starting at measure 15. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 13 through 18 are written above the staff.

Musical notation for the fourth system of 'Aria Monferina', measures 19-24. This system features more complex rhythmic patterns and fingerings. Measure numbers 19 through 24 are written above the staff.

Musical notation for the fifth system of 'Aria Monferina', measures 25-30. The system concludes with a double bar line and the instruction 'da Capo.' written in the right margin. Measure numbers 25 through 30 are written above the staff.

N. 57

K. K. militar: Zapfenstreich.

Vivace.

♩ = 96 :

Musical notation for the first system of 'K. K. militar: Zapfenstreich', measures 1-6. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music is marked 'Trompeten Solo' and 'p'. Measure numbers 1 through 6 are written above the staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *del* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. It includes a triplet of notes marked with the numbers 3, 2, 1. A dynamic marking of *p* is visible.

Third system of musical notation, starting with a section labeled "Trio. 2". It includes a dynamic marking of *p* and a section marked "Staccato".

Fourth system of musical notation. It features a dynamic marking of *p* and the instruction "a poco cresc" (a little crescendo) written across the system.

Fifth system of musical notation. It includes a section labeled "Coda" and a dynamic marking of *pp*. The text "Mar. Solo Capo" and "epoi Coda." is written below the staff.

Sixth system of musical notation, starting with a section labeled "Echo.". It includes dynamic markings of *pp* and *pp*, and the text "f. ante Nacht." and "ante Nacht." is written below the staff.

Callamaica
Allegro.

Var: 1

Var: Y.

Musical notation for Var: Y, measures 1-8. The piece is in 4/4 time. The first four measures feature a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The last two measures are marked *p* and *cres*.

Marcia *Movto*

Musical notation for Marcia *Movto*, measures 9-16. The piece is in 2/4 time. It begins with a *f* dynamic and ends with a *pf* dynamic.

Adagio.

Musical notation for Adagio, measures 17-24. The piece is in 3/4 time. It begins with a *f* dynamic and ends with a *dolc* dynamic.

Tempo *mo*

Musical notation for Tempo *mo*, measures 25-32. The piece is in 2/4 time. It begins with a *f* dynamic and includes a variation section labeled *Var: 11*.

Musical notation for measures 33-40, featuring complex rhythmic patterns and fingerings.

Var: 12:

Musical notation for Var: 12, measures 41-48. The piece is in 2/4 time. It begins with a *p* dynamic and *cres*, and ends with a *f* dynamic.

Coda.

Allegro.

The first system of the Coda section consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. It contains several measures of music with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The bass staff begins with a bass clef and a 6/8 time signature. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical piece with two staves. The treble staff features complex passages with many sixteenth and thirty-second notes, including numerous fingerings (1-5) and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system consists of two staves. The treble staff has a treble clef and contains music with dynamic markings of *sf* (sforzando). The bass staff has a bass clef and continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The bass staff has a bass clef. The system ends with a double bar line.

The fifth system consists of two staves. The treble staff has a treble clef and includes tempo markings of *ritard.* (ritardando) and *Tempo I* (allegro). The bass staff has a bass clef. The system concludes with a double bar line.

The sixth and final system of the Coda section consists of two staves. The treble staff has a treble clef and includes dynamic markings of *pp* and *f*. The bass staff has a bass clef. The system concludes with a double bar line.

No 59. Die manierliche Polonoise, in dieser Pol: lernt der Schüler fast alle Manieren können, und Ausüben.

Allegretto

Moderato.

♩ = 60

The musical score consists of six systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and the second 'Moderato'. The tempo is indicated as ♩ = 60. The score features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ritard:'. Fingerings and articulation are indicated with numbers and symbols like 'x' and 'dol'. The piece concludes with a double bar line.

Der kurze Moriant. (*) der lange Moriant. kurze Vorschlag. Pralltriller. Zusammenschlag.

Trio.

der lange Vorschlag. Doppelvorschlag
oder Vorhalt.

Schleifer.

Doppelschlag.

Doppelschlag
von unten.

Doppelschlag
nach der Note.

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

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

34 № 60. | : ♩ = 134 :

Echt Masurisch.

Poco Allegretto

Trio

Masurica da Capo

№ 61. Adagio ma non troppo | : ♩ = 62 : Sein Spiel war sanft und ausdrucks voll.

Sein Spiel war sanft und ausdrucks voll.

Sempre legato.

gva

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes a *Loco* marking and a section labeled *Canon*. The second system contains performance directions: *poco cresc.*, *accelerando.*, and *ritard: pp*. The third system is marked *tempo*. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes a double bar line near the end of the piece.

Es ist in diesen Adagio Absichtlich der Daumen und kleine Finger auf Obertasten bestimmt worden.

ff

(oder decrescendo) piu f

mf poco f

rinf: poco p p

pp morendo ppp

So sieht man das crescendo und umgekehrt das decrescendo, oder diminuendo.

1 3 2 5 2 ten: 3 4 + 2 4 1 3 2 5 + 3 2 1 3 2 5 + 3 2

f Leggieramente. *f* *rit.*

1 2 + 2 5 2 1 + 2 5 + 2 1 2 3 5 2 1

f Staccato.

5 1 5 3 2 1 2 3 5

f Staccato.

1 2 3 8va 1 2 3 8va loco 3 8va loco 8va

f *p* *mf*

8va 2do 1 5 + 2 1 2 5 3 2 1 loco

mf *Cresc.*

1^{ma} 2^{ma}

Militärischer Walzer.

Poco
Allegro.
♩ = 160

The first system of musical notation for the piano part, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines with fingerings indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start, and a *p* (piano) marking appears after a double bar line. The system concludes with a repeat sign.

The second system of musical notation for the piano part, continuing the grand staff. It features a variety of chordal textures and melodic fragments. Dynamic markings include *f* and *p*. The system ends with a repeat sign.

The third system of musical notation for the piano part. It includes a *p dol* (piano dolce) marking. The music continues with complex chordal structures and melodic lines. The system ends with a repeat sign.

The fourth system of musical notation for the piano part. It features a *rit: f* (ritardando forte) marking. The music consists of rhythmic patterns and chords. The system ends with a repeat sign.

The fifth system of musical notation for the piano part. It begins with a *dolcissim.* (dolcissimo) marking. The music features a *f* (forte) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It features a double bar line in the middle of the system. To the right of this bar line, the word "dol." is written in a cursive hand, indicating a *ritardando* or *ad libitum* section. The notation includes slurs and various note values.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a more active melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system begins with a dynamic marking of "p" (piano) in the lower staff. The music features a series of slurs and ornaments in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

The fifth and final system on the page concludes the piece. It includes a publisher's mark at the bottom right, which reads "Wm. B. Eno. Co." The notation is dense with slurs and ornaments, typical of the style.

Nº 65

K.K. militär Marsch.

Allegro. $\text{♩} = 52$

Clarino.

1^{do} 2^{do}

Serpent: *sva*

Piccob.

Trio.

Corni Soli.

Corni Soli.

Marsch D. C. al.

VIOLINO.

PIANO = F

The musical score is arranged in four systems, each with a Violino staff and a Piano staff. The Violino part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Piano part is written in bass clef with a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *p* dynamic marking and a *cras* instruction. The second system includes a *p* dynamic marking and a *cras* instruction. The third system features a *f* dynamic marking, a *p. del* instruction, and a *Staccato* instruction. The fourth system includes a *f* dynamic marking and *1mal* and *2mal* instructions. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with various fingerings (e.g., 2, 3 1, 2 1 + 2 + 2 + 2, 5 2, 2 + 1, 2 1 2 3, 1 + 2). Bass clef contains a supporting accompaniment. Dynamics include *dolcissimo*, *pp*, *f*, and *p*.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with fingerings (e.g., 2 1, 2, 1 2, 5, 5, 5). Bass clef contains a supporting accompaniment. Dynamics include *cras*, *ff*, *fz*, and *p*.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with fingerings (e.g., 5 5, 1 2, 1). Bass clef contains a supporting accompaniment with fingerings (e.g., 3, 3 1 5 1, 3, 5 3, 2 1 5 +, 1 3 5, 2, 1 3, 2 3, 1 2, 3, 1). Dynamics include *f*, *mf*, *loco.*, and *arco.*

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with fingerings (e.g., 1 5, 1). Bass clef contains a supporting accompaniment with fingerings (e.g., 3, 3 2). Dynamics include *f* and *ff*.

Op. 68. Adagio con gusto. | : p = s+ : |

Violino.

Piano=Fortissimo

This musical score is for a piece in G major, 3/4 time, marked 'Adagio con gusto'. It features a Violino part and a Piano=Fortissimo part. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a first ending bracket. The second system continues the development of the themes. The third system includes a second ending bracket. The fourth system concludes the piece. The score is annotated with various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *fp*, as well as articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a repeat sign.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a melody in the upper treble staff and accompaniment in the grand staff. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated with numbers 1-3.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The melody continues with some rests. Dynamics include *pp* and *dim.* (diminuendo). The system concludes with a double bar line.

Nº 69.

Rondo

Risvegliato

♩ = 96

Third system of musical notation, starting with a new section. It features the same three-staff layout. The music is marked *p* (piano). It includes complex rhythmic patterns and fingerings (1-5) in the upper treble staff.

Fourth system of musical notation, continuing the Rondo section. It features the same three-staff layout. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a double bar line.

Handwritten number 460 in the top left corner.

Handwritten *tr* in the top right corner.

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and fingerings, with numbers 1-5 written above and below notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of the musical score, consisting of three staves. The piano accompaniment continues with intricate fingerings and dynamic markings, including a *p* (piano) marking. The system ends with a fermata.

Third system of the musical score, consisting of three staves. The piano part includes a *fz* (forzando) marking and a *p d.t.* (piano dolce) marking. The system concludes with a fermata.

Fourth system of the musical score, consisting of three staves. The piano accompaniment continues with complex fingerings and dynamic markings. The system concludes with a fermata.

Violino

Staccato. *pp*

Arco

f *pp*

pp ritardi a tempo *pp*

pp *pp*

f *p* *pp*

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The system includes dynamic markings *p* and *f*. The piano part features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment shows a variety of textures, including chords and moving lines. Dynamic markings *p* and *f* are used throughout. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

Third system of musical notation. This system features a more active piano accompaniment with frequent chords and moving lines. The vocal line continues with melodic phrases. Dynamic markings *p* and *f* are present. There are some circled markings in the piano part, possibly indicating specific techniques or ornaments.

Fourth system of musical notation. The final system on the page, showing the concluding phrases of both the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes several chords and melodic fragments. Dynamic markings *p* and *f* are used. The system ends with a final cadence in the piano part.

System 1: Treble clef, 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 2: Treble clef, 7/8 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand features a more complex accompaniment with chords and slurs. Dynamics include *fz* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 3: Treble clef, 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex accompaniment with chords and slurs. Dynamics include *ff*, *cres*, and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 4: Treble clef, 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex accompaniment with chords and slurs. Dynamics include *ffv*.

System 5: Treble clef, 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex accompaniment with chords and slurs. Dynamics include *ff*. A double bar line is present at the end of the system.

Poco Adagio. $\text{♩} = 52$

Allegretto $\text{♩} = 54$

Bolero Scherzando.

Con grazia.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic structures and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines and accompaniment with dynamic markings like *fp* (fortissimo piano).

Fourth system of musical notation, featuring fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *f* (forte).

Fifth system of musical notation, concluding the page with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A wavy line above the staff indicates an octave shift (8va). Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic patterns, while the left hand features a dense, rhythmic accompaniment of chords. A wavy line above the staff indicates an octave shift (8va). Dynamics include *limo* (likely *lento*), *tp* (trillo), and *p dol* (piano dolce).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A wavy line above the staff indicates an octave shift (8va). Dynamics include *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A wavy line above the staff indicates an octave shift (8va). Dynamics include *limo* (likely *lento*), *p* (piano), and *as* (accrescendo).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with ornaments, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *p dolcissimo* (piano dolcissimo).

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and the dynamic marking 'f p'.

7 2 1 4 3 1 2 1 2 1 1 5 4 3 6 4

p

f *p*

f *fp*

f ②

f *lo* *no*

Ende des
ersten Theil