

Fortepiano = Schule

oder

Anweisung

zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments

nebst

vielen praktischen Beispielen und einem Anhange vom Generalbass

Siebente sehr verbesserte Auflage

von

August Eberhard Müller

Capellmeister in Weimar

Mit einer Kupfertafel

Leipzig

bei Carl Friedrich Peters.



Der
dem
anerkan
gestiege
Ausgab
durfte
sind,
Nebun
möcht
Kapell



V o r r e d e.

Der allgemeine Beifall, mit welchem A. E. Müllers große Klavier- und Fortepiano-Schule (die auch unter dem zweyten Titel: Cbhleins Klavier-Schule. 6te Auflage. Jena, bei Frommann erschien) wegen ihrer anerkannten Vorzüge an Vollständigkeit, Bestimmtheit und Zweckmäßigkeit in Hinsicht der seit Mozart so hoch gestiegenen Kunst, aufgenommen worden war, hatte den Verfasser veranlaßt, diese neue sehr verbesserte Ausgabe zu veranstalten. Er widmete dieser Arbeit, welche leider seine letzte war, seine besten Kräfte, und durfte wohl behaupten, daß, so viele Anweisungen zum Fortepiano u. auch seit einigen Jahrzehnten erschienen sind, sich doch keine mit diesem Werke, und zwar besonders in Hinsicht der Ordnung und der Menge zweckmäßiger Uebungen vom Leichtesten bis zum Schwersten, in der freien wie in der gebundenen Schreibart, vergleichen lassen möchte. Schon in jener sogenannten 6ten Auflage von Cbhleins Klavier-Schule hatte der nun verewigte Kapellmeister Müller von Cbhlein nichts als den zweckmäßig gearbeiteten Theil über den Generalbass, mit

einigen Abänderungen, beibehalten, und seinem neuen Buche bloß als Anhang mitgegeben. So wie er nun seine eigene Anweisung zum Fortepianospiel bei der gegenwärtigen Ausgabe mit neuen Beispielen sehr bereicherte und überhaupt vervollkommnete, so wollte er auch die Generalbaß-Schule ganz neu ausarbeiten. Aber leider vereitelte sein früher Tod die Ausführung dieses Unternehmens. Das Publikum erhält also den Anhang vom Generalbaß hier so, wie er in der 6ten Auflage von Cöhlens Klavierschule enthalten war.

Der Verleger.

I n h a l t.

Einleitung.	
Ueber Klavierinstrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen	Seite 1
Erstes Kapitel.	
Von den Tasten und Noten, und was zu beyder Kenntniß gehört	— 9
Zweytes Kapitel.	
Von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pausen	— 13
Drittes Kapitel.	
Von den Versetzungszeichen	— 18
Viertes Kapitel.	
Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen	— 21
Fünftes Kapitel.	
Von besondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, des Vortrags u. s. w.	— 24
Sechstes Kapitel.	
Vom Takte	— 31
Siebentes Kapitel.	
Von der Fingersetzung (Applikatur)	— 32
Achtes Kapitel.	
Von den Verzierungen	— 272

Neuntes Kapitel.	
Vom Vortrage	Seite 287
Zehntes Kapitel.	
Von der Temperatur und Stimmung	— 293
A n h a n g	
Vom Generalbaß.	
Erstes Kapitel.	
Von Harmonie, Akkorden und Accompagnement überhaupt . . .	— 297
Zweytes Kapitel.	
Von den Intervallen	— 298
Drittes Kapitel.	
Von der Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle	— 301
Viertes Kapitel.	
Von den fehlerhaften Fortschreitungen	— 302
Fünftes Kapitel.	
Vom Accompagnement insbesondere	— 304
Sechstes Kapitel.	
Vom harmonischen Dreyflange	— 311

Siebentes Kapitel.

Vom Sextenakkorde Seite 315

Achtes Kapitel.

Vom Quartsextenakkorde — 321

Neuntes Kapitel.

Vom Septimenakkorde — 323

Zehntes Kapitel.

Vom Quintsextenakkorde — 328

Elftes Kapitel.

Vom Terzquartenakkorde — 330

Zwölftes Kapitel.

Vom Sekundenakkorde Seite 332

Dreizehntes Kapitel.

Vom verminderten Septimenakkorde — 334

Bierzehntes Kapitel.

Von den zufälligen Dissonanzen (Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen) — 338

Fünfzehntes Kapitel.

Von der dreystimmigen Begleitung — 352

Sechzehntes Kapitel.

Von der Begleitung des Recitatives — 356

Einleitung,

über Klavierinstrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen.

§. 1.

Die Benennung Klavier gebraucht man im weitem und engern Sinne. Im ersten wird damit jedes musikalische Instrument bezeichnet, wo der Ton durch das Niederdrücken von Tasten (Klaves) erzeugt wird. Bey diesen Instrumenten unterscheidet man vornämlich: Klavier im engern Sinn (Klavichord), Pianoforte (Fortepiano), und Flügel (Clavecin, Cembalo, Clavicembalo *).

§. 2.

Klavier im engern Sinn (Klavichord) nennet man diejenigen Instrumente, wo die Saiten vermittelst schmaler, in den Tasten befestigter Messingstäbchen zum tönen gebracht werden. Diese Messingstäbchen heißen Tangenten, und die Tasten zusammen genommen, die Tastatur oder Klaviatur.

Das Klavichord eignet sich vorzüglich zum feinern und zarteren Vortrage; doch muß es dann folgende Eigenschaften besitzen:

a) Es muß bundfrey seyn, d. h. jede Taste muß ihre eigenen Saiten haben.

b) Es muß sich gleichförmig und leicht spielen lassen, (muß ein leichtes Traktament, Touchement haben,) und bey dem Spiel weder knarren, noch zischen.

c) Es muß einen gleich starken, vollen und singenden Ton haben, auch während des Spielens kein Rauschen im Resonanzboden hören lassen — was bey vielen Klavieren der Fall ist.

d) Es muß, den angegebenen Zweck zu erreichen und auch gehörige Stimmung zu halten, von gutem, trockenem Holze erbauet seyn und eine gute Mensur haben — d. h. die Lage des Steges und Wirbelstocks muß so beschaffen seyn, daß die gehörig starken Saiten die möglichste Spannung erhalten können, ohne leicht zu reißen oder sich zu verstümmen, oder auch zu zischen — ein Fehler, welcher gewöhnlich entsteht, wenn der Winkel, den die Saite auf dem Stege macht, allzu stumpf ist.

§. 3.

Das Pianoforte macht dem Klavichord nicht nur den Vorzug der Bestimmtheit im Vortrage streitig, sondern ist ihm auch an Stärke und Ausdauer des Tons weit überlegen. Deshalb, und weil dies Instrument jetzt fast allgemein im Gebrauch ist, werde seine innere Einrichtung ausführlicher beschrieben.

*) Ueber mehrere dergleichen Instrumente und deren Verfertiger kann man nachsehen: Koch Musikalisches Lexikon, Frankfurt bey Herrman, 2 Bände.
Löhlein = Müllersche Klavierschule.

Das Pianoforte hat entweder Flügel- oder Klavierform ^{*)}, und, statt der messingnen Tangenten des Klavichords, hölzerne Hämmer, die von unten herauf an die Saiten schlagen. (Siehe die Kupfertafel Fig. 1, wo bey a, die Taste mit dem daran befestigten Hammer abgebildet ist.) Sobald man mit dem Finger die Taste (bey b.,) berührt, steigt sie hinten (bey c.,) in die Höhe, drückt den Schnabel des Hammers (d.,) gegen das Häkchen oder die Tangente (e.,) und bewirkt so den Anschlag des Hammers (f.,) an die Saite. Indem der Hammer anschlägt, tritt die Tangente, (e.,) welche (bey g.,) mittelst eines Leders an der, hinter der Taste stehenden Leiste befestigt ist, zurück, kommt aber, sobald der Finger von der Taste aufgehoben wird, durch den Druck der (bey h.,) angebrachten Feder wieder in ihre erste Lage, und verhindert so jede unnöthige Bewegung des Hammers. Dieser Prozeß des Zurücktretens der Tangente und der Hebung des Hammers wird die Auslösung genannt. Damit aber der Hammer, selbst bey'm stärksten Anschlage, nicht auf und nieder vibrire, sondern nur Einmal die Saite berühre, so ist (bey i.,) eine Gabel von Holz oder Messing angebracht, in welcher er entweder gedrängt gehen muß, ohne jedoch bey'm Anschlage an der Saite liegen zu bleiben, (weil sonst die Vibration derselben gehindert und statt des Tons nur ein Schlag hörbar würde,) oder es muß an der Stelle, wo der Hammer niedersfällt, ein mit weichem Leder gefüttertes, schrägstehendes Leistchen angebracht seyn, das den Hammer auffängt. (Bey l., ist ein Leistchen zu sehen.)

Theils um den Ton nach Willkühr fortsingen oder aufhören zu lassen, theils um das Mitklingen anderer Töne zu verhüten, hat jedes Chor Saiten (jedes Paar, oder auch drey für Einen Ton bestimmt,) einen besondern Dämpfer, den die Taste weghebt. Nach dieser Einrichtung kann die Saite ganz ausklingen, wenn der Finger des Spielers auf der Taste liegen bleibt, und mithin der Dämpfer aufgehoben ist, so wie im Moment der Ton verschwindet, wenn der Finger von der Taste abgezogen wird, und mithin der auf die Saite zurückfallende Dämpfer ihre Schwingung hemmt.

Diese Dämpfer haben insgesamt zwar einerley äußere Form; sind aber in Absicht auf Schwere und übrige Einrichtung sehr verschieden. Diese stehet mit der Stärke der Saiten in angemessenem Verhältniß: je stärker die Saite, desto schwerer, je schwächer die Saite, desto leichter der Dämpfer. Darum hat man die Dämpfer der stärkern Saiten mit Bley beschwert, und die Hemmung der Vibration dieser Saiten noch dadurch erleichtert, daß man demjenigen Theile des Dämpfers, der die Saite berührt, die Form eines Keils gegeben hat, der mit weichem Leder überzogen ist und zwischen die beyden, zu Einem Ton gehörenden Saiten fällt. (Die Kupfertafel Fig. 2. zeigt bey A einen Baßdämpfer mit seinem Keile a., und bey B einen Diskantdämpfer. Der Diskantdämpfer unterscheidet sich nämlich von dem Baßdämpfer nicht nur durch seine geringere Schwere, sondern auch dadurch, daß er statt des belederten Keiles mit einem horizontal-liegenden Stückchen Leder (a.,) versehen ist, welches auf die Saiten fällt. (Fig. 3 zeigt die Taste mit ihrem Hammer und darauf stehenden Dämpfer; Fig. 4. a., a., die Leiste, worin die Dämpfer über den Saiten stehen.) Die eben genannte Leiste ist bey den meisten Pianofortes so angebracht, daß sie der Spieler durch einen gelinden Druck mit dem Kniee aufheben kann, wodurch denn zugleich sämtliche Dämpfer aufgehoben werden.

(Noch mehreres über die Struktur des Pianofortes wird in der Folge beygebracht, wo von seinem Gebrauch im Einzelnen gesprochen wird.)

§. 4.

Der Flügel, (Clavicembalo), der in der äußern Gestalt dem großen Pianoforte ähnlich ist, unterscheidet sich seiner innern Einrichtung nach zunächst dadurch, daß die Saiten durch kleine, aus Rabenfedern geschnittene Keile, welche in den Tangenten befestigt sind, berührt und zum Klange gebracht werden.

^{*)} Gute Pianofortes in beyderley Form werden besonders in Wien versertigt.

Dies kann hier genug seyn, da der Flügel zwar vormals, obschon zu allem Ausdruck untauglich, das einzige Klavierinstrument war, das zur Begleitung, so wie zum Konzertspielen gebraucht wurde; jetzt aber, da man die überwiegenden Vorzüge guter Pianofortes hat kennen gelernt, fast aus allen guten Orchestern verbannt ist *).

§. 5.

Ehe man das Pianoforte zu der Vollkommenheit gebracht hatte, welche es jetzt besitzt, empfahl man bey dem Unterrichte das Klavichord ausschließlich, und mit Recht. Da man aber jetzt auf guten Pianofortes alles, die Bewegung ausgenommen, eben so gut vortragen kann, als auf jenem Instrumente, manches aber weit besser; da überdies der ausschließliche Gebrauch des Klavichords den Schüler zu manchen Fehlern des Vortrags leicht verleiten kann; so ist dem Anfänger mehr zu rathen, zuerst auf einem guten Pianoforte zu spielen. Er gewöhnt sich nehmlich hier mehr an Deutlichkeit, Gleichförmigkeit und Leichtigkeit im Anschlage, bekommt mehr Stärke und Schnellkraft in die Finger, und lernt die Töne gehörig aushalten und die Finger besser aufheben — statt daß den Meisten, die sich zu ausschließend auf dem Klavichord üben, eine gewisse Trägheit der Finger immer anhängt, welche daher entstehet, weil man gewohnt ist, den guten Ton nur durch stärkern Druck hervorzubringen, was bey dem Klavichord allerdings der Fall ist, bey dem Pianoforte aber keinesweges.

Der Lehrer hat übrigens sehr genau darauf zu achten, daß der Schüler immer auf einem reingestimmten Instrumente spiele weil sonst leicht das Ohr des Lehrlings verdorben wird.

(Ueber Stimmung und Temperatur wird in der Folge gehandelt.)

§. 6.

Den Anfang im Klavierspielen mache man, wenn Talent und folglich Neigung zur Musik da ist, frühzeitig **). Wenn es auch mit der Lehre vom Vortrage, ja vielleicht sogar mit der genauesten Beobachtung des Takts in sehr frühen Jahren noch nicht glücken sollte: so bildet sich doch das Ohr, und die Finger erhalten eine Stärke und Gewandheit, die dem Spieler in der Folge, bey ausgewachsener Hand, sehr gute Dienste leistet. Ist der junge Schüler so glücklich, einen Lehrer zu besitzen, der kleine Handstücke und zweckmäßige, seiner kleinen Hand angemessene Uebungspassagen selbst zu komponiren versteht: so wird, selbst bey nicht hervorstechenden Anlagen, der gute Erfolg nicht zweifelhaft bleiben. Für Lehrer, die dies nicht können oder nicht mögen, ist in den praktischen Beyspielen dieser Schrift hinlänglich gesorgt. Sie müssen nur für die Bedürfnisse jedes einzelnen Zöglings zweckmäßig auszuwählen wissen, was ihnen durch die Ueberschriften auch noch erleichtert wird.

§. 7.

In allem, was man recht lernen soll, besonders wo auch der Körper eine bedeutende Rolle spielt, kommt auf den ersten Unterricht sehr viel an — folglich auch, wenn man wirklich gut Klavierspielen lernen will. Dies beherzige man bey der Wahl eines Lehrers sehr ernstlich. Wenn schon nicht jeder Theoretiker, nicht jeder Virtuos zum Lehrer tauglich ist, so ist dies noch weniger jeder, der etwa ein gefälliges Klavierstück hübsch vorzutragen im Stande ist. Als Künstler muß der Lehrer gründliche

A 2

*) Es ist zu verwundern, daß der spitze, schneidende, grelle Ton des Flügels noch von manchen Musikdirektoren empfohlen werden kann. Es giebt nur Einen Vortheil, den er vor guten Pianofortes hat — bey schlechten oder wenigstens unachtsamen Sängern und Orchestern, denen man eben durch das Grelle, womit sich der Ton des Flügels von den Tönen aller andern Instrumente unangenehm abgesondert und vor ihnen hervorzieht, freylich leichter nachhelfen kann. Gute und aufmerksame Sänger und Orchesterpieler werden aber durch solches Verfahren entweder beschämt, oder an Nachlässigkeit (im Paußiren u. dgl.) gewöhnt.

**) Die Jahre lassen sich nicht bestimmen, da sich Talent und Neigung bey Einigen früher, bey Andern später zeige. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, daß Kinder im vierten und fünften Jahre mit bestem Erfolg unterrichtet worden sind.

theoretische Kenntnisse der Musik überhaupt und des Klavierspiels insbesondere, mit beträchtlicher praktischer Fertigkeit vereinigen, und muß selbst gute Schule gemacht haben, damit sein Unterricht vernünftig, planmäßig zum Zweck führend sey, und er sich bey aufstößenden Schwierigkeiten zu helfen wisse. Als Mensch muß er wenigstens so viel Bildung haben, daß er nicht in Pedanterey verfalle, daß er sich in seinem Vortrage faßlich machen und bestimmt über die Gegenstände sprechen könne, daß er im Stande sey, bey dem Unterricht, ohne zurückzustoßen und den Zögling abzuschrecken, auf alles aufmerksam, streng, und sich selbst immer gleich zu bleiben, ohne durch Laune oder Leidenschaftlichkeit einmal zu heftig und unwillig, ein andermal zu gelinde und nachgiebig zu werden. Fehler darf er, gleich vom Anfange an, nie übersehen, am wenigsten die, gegen Fingersetzung; er muß sie auf der Stelle rügen; kann der Schüler Gründe fassen, diese angeben, (sonst muß diesem auch das Ansehen des Lehrers genügen,) und das verfehlte sogleich verbessern lassen. Besonderen Fleiß muß der Lehrer auch gleich vom Anfange auf gleichförmige Übung beyder Hände und aller einzelnen Finger verwenden. Sollte er bemerken, daß eine Hand oder dieser und jener einzelne Finger weniger Festigkeit oder Gelenkigkeit besäße: so muß er dem Schüler vor andern solche Passagen zu spielen geben, deren Übung gerade diesem Mangel abhelfen kann. Auch dies wird dem Lehrer durch diesem Werke angehängte Beispiele erleichtert. Ein solcher Lehrer ist nie theurer, als ein stümperhafter, wenn man auch nur in Anschlag bringt, in wie kurzer Zeit der Schüler bey jenem, in wie langer er bey diesem vorwärts kommt.

§. 8.

Bei der Anordnung des Unterrichts handle man, wie bey der Wahl des Lehrers, nur aus Interesse an der Sache selbst und nicht nach kleinlichen Rücksichten der Oekonomie, Konvenienz u. dgl. Der Anfänger muß, wenigstens das erste Jahr hindurch, täglich eine Stunde Unterricht bekommen, und außerdem sich täglich zwey, wenigstens Eine Stunde im Spielen selbst üben. Das letztere hat zunächst den Zweck das Ohr zu bilden und den Fingern Stärke, Federkraft und Leichtigkeit zu verschaffen. Der Schüler darf aber bey diesen Übungen, ehe er sehr beträchtliche Fortschritte gemacht hat, keine andern Stücke spielen, als die der Lehrer selbst für ihn verfertigt oder gewählt hat, und die dieser mit ihm vorher durchgegangen ist. Zur Abwechslung mag er die mit dem Lehrer früher durchgegangenen Stücke wiederholen. Die Ursache davon ist leicht einzusehen.

§. 9.

Da die bessere oder schlechtere Wirkung jedes Instruments, selbst des besten, von der Art, wie es der Spieler behandelt, abhängt: so beobachte man, in dieser Hinsicht, vornehmlich folgende Regeln:

a) Der Spieler sitze mitten vor der Klaviatur, dem Instrumente so nahe, daß nicht nur beyde Hände in der Tiefe und Höhe des Instruments gleichfreyen Spielraum haben, sondern daß auch die Züge des Pianoforte mit den Knieen oder Fußspitzen leicht und bequem erreicht werden können.

b) Die Haltung des Körpers sey ungezwungen, frey und gerade, nicht vorwärts oder zur Seite gebogen; der Sitz des Spielenden sey von der Höhe, daß der Ellenbogen, bey natürlich am Körper herabhängenden Armen, etwas höher zu liegen kommt, als die Tastatur. Bey Kindern hat man, in Ansehung der Einrichtung des Sitzes, darauf zu sehen, daß die Füße hinlänglich fest stehen, nicht aber, ohne den Boden zu berühren, herabhängen, wobey theils die Haltung des Körpers, theils das Spiel selbst leiden, und bey dem Pianoforte das Aufheben der Züge mit dem Knie sehr erschweret werden würde.

c) Man halte den Oberarm nicht zu weit seitwärts vom Körper ab, weil dies die richtige Lage der Hand unmöglich macht.

d) Die Hand muß beständig so frey und natürlich liegen, daß sie, ohne Erhebung der obern Gelenke der Finger, jede Bewegung derselben gestattet. Der Arm trage also die Hand, die Hand trage die Finger. Außerdem muß sie, wie auch der Arm, bey dem Spielen immer in einer natürlich-ruhigen Lage bleiben, ohne Rucken und Auf- und Niederwärtsbeugen. Je mehr dies beobachtet wird, je freyer, sicherer und fertiger wird das Spiel der Finger, sollte es auch im Anfange anders scheinen. Darum hebe man auch

e) weder bey geschwinden, noch bey langsamen, weder bey schwach, noch bey stark vorzutragenden Noten, für den Anschlag, die Hand in die Höhe, sondern einzig die Finger. Ausnahmen von dieser Regel finden nur bey kurz abzustößenden Noten, oder wenn mehrere Akkorde hinter einander mit Einer Hand gegriffen werden sollen, statt.

f) Die längern Finger biege man bey'm Spiel so weit ein, daß sie, besonders auf den Untertasten, mit dem Daumen eine horizontale Linie bilden — doch ohne daß man die Tasten mit den Nagel berühre; halte auch die Finger vor dem Anschlage nicht zu weit von den Tasten ab, um jede unnöthige und nachtheilige Bewegung zu vermeiden.

g) Man schlage die Taste, so viel als möglich, vorn an: denn da sich diese wie ein Hebel verhält, so muß man so, mit geringem Aufwand von Kraft, dennoch einen starken Ton hervorbringen können.

h) Man hüte sich vor dem nicht seltenen Fehler, eine Taste früher zu berühren, als in dem Augenblick, wo der Ton gehört werden soll. Bey'm Pianoforte hat der leiseste Druck schon die Wirkung, daß der Schnabel des Hammers (Fig. 1. d.) die bewegliche Tangente (e.) zurückzudrängen anfängt. Ist aber einmal der Hammer in die Höhe gegangen — was auch ohne bemerkbare Berührung der Saite geschehen kann — so ist der Anschlag verfehlt, und ein nachfolgender, noch so sehr verstärkter Druck ist nicht vermögend, den Ton hervorbringen.

i) Man spiele — was vornehmlich bey'm Pianoforte gilt — nicht mit angestregten Fleiszen der Hände, und bringe den Ton nicht durch Schlagen oder Drücken, sondern durch ein elastisches Anschellen hervor. Denn so nothwendig dieses Drücken auch bey'm Spiel der Orgel und des Klavichords ist, so zwecklos bleibt es bey'm Pianoforte, wo der Ton nur durch Einen Schlag an die Saite erzeugt wird — zu geschweigen, daß das heftige Drücken und Schlagen unanständig, und auch dem Instrumente schädlich ist. Die Saite giebt bekanntlich ihren Ton nur in einem bestimmten Grad der Stärke an; folglich klingt sie bey unverhältnißmäßig starkem Anschlage keineswegs stärker und besser, sondern schlechter, klirrt, und zerreißet wohl gar.

k) Die Dämpfer und alle übrigen Züge, welche man mit den Knien oder Fußspitzen zu regieren hat, müssen ebenfalls nicht durch starkes Anstoßen oder Auftreten, sondern durch einen gelinden Druck in die Höhe gehoben werden.

§. 10.

Den Anfang des Unterrichts mache man nicht mit den Noten, oder gar mit ganzen Klavierstücken. Die Töne waren her da, als die Noten: so sey es auch bey'm Unterricht. Die Kenntniß der Töne sey das Erste; sie wird am besten mit der Kenntniß der Tasten verbunden, wo denn eins das andere erleichtert und anschaulicher macht. Kann der Lehrling hohe und tiefe Töne und Tasten im Allgemeinen unterscheiden, so gehe man mit beyden ins Besondere, lehre ihn die Skala, deren Eintheilung in Oktaven, deren Benennung &c. und zwar überall die Kenntniß der Töne und der Tasten in Verbindung, wobey man ihn zugleich anweist, wie er die Finger anzuwenden habe. Hier lasse man ihn zuvörderst die fünf ersten Töne einer Tonleiter, die mit dem Daumen angefangen wird, so lange mit beyden Händen, einzeln und zusammen, spielen, bis er im Stande ist, einen Ton so genau, deutlich und stark anzuschlagen, wie den andern. (Man sehe die einstimmigen Uebungen der Finger bey stillstehender Hand.) Zu dieser Uebung ist das Pianoforte weit zweckmäßiger, als das Klavichord, weil sein stärkerer und länger dauernder Ton jeden Fehler, besonders auch das bey Anfängern sehr gewöhnliche träge Liegenlassen der Finger, (klebriges Spiel) bemerkbar macht, und die Finger gehörig aufzuheben zwingt. — Hat der Schüler gelernt die Finger beyder Hände einzeln zu gebrauchen, so übe man ihn mit zwey Fingern Einer Hand zugleich anzuschlagen — besonders im Spiel von drey auf einander folgenden Terzen (die Beyspiele finden sich bey den zweystimmigen Uebungen mit stillstehender Hand.) Vermag er diese mit beyden Händen hinlänglich rasch, deutlich und abgesondert vorzutragen, so spiele er mehrere Tonleitern, nach der im 7. Kapitel dieses Werks gegebenen Anleitung, damit er im Untersetzen des Daumens und im Uberschlagen mit dem zweyten, dritten und vierten Finger einige Fertigkeit erlange. Nach diesen Vorübungen mache man den Schüler erst mit den Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen &c. bekannt, und gebe ihm kleine Musikstücke zu spielen.

§. 11.

Das Lesen und Abspielen der Noten wird dem Anfänger dadurch erleichtert, daß man ihm die, zur Uebung der Finger bisher gebrauchten Passagen, in Noten zeigt, und sie ihm nun so spielen läßt, daß er auf die Noten, aber nicht auf die Tastatur sehen darf. So wird er auch am leichtesten gewöhnt, überhaupt den Blick auf die Noten zu heften. Der Lehrer hat hierbey noch darauf zu achten, daß der Schüler bey'm Hinsehen nach den Noten oder Tasten immer nur die Augen, nicht den Kopf bewege, wodurch er sich an unnöthige, unangenehme und ihn selbst hindernde Unruhe gewöhnen würde.

§. 12.

Mit den Versetzungszeichen (#, b, ♭, etc.) und deren Anwendung kann man den Schüler am leichtesten vermittelst der mechanischen Einrichtung der Tastatur bekannt machen, indem man ihn lehrt, daß diese Zeichen zunächst zur Angabe der obern Tasten dienen, weil diese keine eigenen Noten haben, und daß es von der Art des Zeichens (# oder b) abhängt, welche, der untern zunächst gelegene Obertaste anstatt der untern gegriffen werden solle. Die Ausübung wird der Schüler am leichtesten lernen, wenn man ihm ganze Tonleitern mit # oder b bezeichnet; da aber hier die beste Gelegenheit ist, ihm auch Einsicht in die Bildung der Tonleitern selbst zu verschaffen, so gebe man ihm die dazu gehörigen Regeln, (von denen in der Folge gesprochen wird,) und er wird nun jede Tonleiter selbst finden und ihre Vorzeichnung bestimmen lernen. (So wird zugleich der sonst sehr gewöhnlichen Scheu vor Stücken mit vielen Vorzeichnungen, und dem Schwierigern, das sie für nicht auf solche Weise geübte Finger haben, abgeholfen.

§. 13.

Außer diesen Hauptrücksichten, die man bey der Wahl der ersten Uebungsstücke zu nehmen hat, achte man noch auf folgende Umstände:

- a) die Stücke seyen leicht und kurz, und enthalten
- b) nicht zu viele Notengattungen, damit der Schüler nicht zu vielerley zu merken habe und überhäuft werde;
- c) man vergeße auch hier nicht zu benutzen, was schon oben gesagt worden: daß beyde Hände und alle Finger gleich geübt, und etwanigen Schwächen der einen oder der andern durch eigens dafür eingerichtete Uebungsstücke abgeholfen werde *).

§. 14.

Daß der Lehrer nun auf genaue Beobachtung des Taktes und alles, was zum richtigen Vortrage gehört, zu halten habe, verstehet sich von selbst; aber er leite nun auch den Schüler zum schönen Vortrag (Ausdruck). Hier läßt sich nicht eigentlich lernen: man kann nur wecken, anregen und leiten. Dazu dienet vornehmlich; daß dem Schüler wirklich ausdrucksvolle und gut charakterisirte Kompositionen vorgelegt werden, und daß sie der Lehrer selbst erst vorträgt, ganz wie sie vorgetragen werden müssen und wie es der Komponist damit gemeynet hat.

§. 15.

Daß der Lehrer den Schüler nie auf verstimmtem Instrumente spielen lasse, ist schon oben erwähnt; er halte ihn nun aber auch dazu an, daß er der Stimmung seines Instruments selbst nachhelfen, auch wohl andere kleine Fehler desselben verbessern lerne. Bey beydem dienen folgende Regeln:

*) Zum Gebrauch für Anfänger sind zu empfehlen: M. E. Müllers instructive Uebungsstücke, 6 Hefte, die jeder Klavierschule als Supplement dienen können, Mozarts und Haydns petites pieces; Weyls, Clementis und M. E. Müllers Sonatines progressives. Hat der Schüler diese gut spielen gelernet, so schreite man zu schwerern Stücken, von denen es auch der arten so viele giebt, daß der Raum nicht verstattet, sie einzeln anzuführen. Entwickelt sich ein bedeutendes Talent und bemerkt der Lehrer, daß der Schüler in der Folge wirklich etwas Vorzügliches im Klavierspiel werde leisten können und wollen: so unterlasse er nicht, ihm die Uebung der Stücke im strengen oder gebundenen Styl, wie sie vornehmlich die Bachs und Händels geliefert haben, sehr ernstlich zu empfehlen; verschiebe dies auch nicht zu lange, damit der Spieler nicht durch galantere Kompositionen und deren Vortrag zu sehr verwöhnet sey.

a) Man erhalte das Instrument immer in gleicher Höhe der Stimmung. Stehet es zu tief und treten Umstände ein, wo man es um ein beträchtliches — etwa um einen halben, oder wohl gar ganzen Ton höher stimmen muß: so thue man dies nicht auf einmal, sondern von Viertelton zu Viertelton bis zu der beabsichtigten Höhe, so wird man das Zerreißen der Saiten verhindern *).

b) Beym Stimmen schlage man die Taste immer etwas stark an, um bald zu erfahren, ob die Saiten die Stimmung behalten oder nachlassen (sich wieder verstimmen, sich verziehen).

c) Die Stimmwirbel drehe man jederzeit langsam und gleichförmig um, und hüte sich, sie vor-, rück- oder seitwärts zu drücken: denn geschieht dies, so zieht sich der Wirbel gemeiniglich wieder in seine vorige Stelle zurück; und die Saite ist von neuem verstimmt; überdies erweitert man durch solches Biegen nach einer Seite hin die Löcher der Wirbel so, daß diese nicht mehr feststehen. In dieser Absicht, wie auch, weil man so jede leise Rückung des Wirbels am besten fühlt, ihn am leichtesten handhaben und sein Losdrehen am sichersten vermeiden kann — liege die Hand immer fest auf dem Stimmhammer. Ist ein Wirbel ganz herauszunehmen, so drehe man ihn einigemal von der Rechten zur Linken um, ohne jedoch, aus dem letzten der angeführten Gründe, ihn seitwärts zu bewegen. Einer Zange sich dabey zu bedienen, ist theils unnöthig, weil der schraubenförmige Wirbel sich schon mit dem Stimmhammer herausnehmen läßt, theils nachtheilig, weil man ihn mit der Zange zu leicht seitwärts biegt. Ist der Wirbel eingerostet und man reicht mit dem Stimmhammer nicht aus, so bediene man sich statt der Zange, lieber eines kleinen Schraubenstockes, womit man eben so leicht drehen, als ziehen kann.

d) Beym Aufziehen einer Saite sehe man darauf, daß sie auf den Wirbel nicht unordentlich gewunden werde, sondern durchaus spiralförmig zu liegen komme. (Man sehe Fig. 3., wo bey a. die Saite tief aufgewunden ist, damit sie, bey b. höher auf den Steg zu liegen komme, wodurch sie mehr angespannt und fähig wird, einen bessern Ton zu geben.) Den Wirbel schlage man nicht zu tief ein; es ist hinlänglich, wenn ihn die angezogene Saite nicht drehen kann.

e) Man verschiebe das Aufziehen einer gerissenen Saite nicht, denn die einzelne Saite kann weder den Anschlag des Hammers aushalten, noch von dem feilförmigen Dämpfer gehörig gedämpft werden. Eben so verfahre man bey Klavichord, wo die einzelne Saite für den Druck der Tangente zu schwach ist. Auch sehe man bey letzterem Instrumente darauf, daß die Saite genau wieder durch die Fuchschleifen gezogen werde, wie sie vorher lag; weil, wenn man z. B. die eine der zu Einem Tone gehörigen Saiten durch das Fuch ziehen, die andere darüber hinlaufen lassen wollte, die eine höher als die andere zu liegen käme, und folglich der gleichzeitige Anschlag beyder unmöglich würde. Zum Aufziehen der Saite auf dem Klavichord bediene man sich eines Eisen- oder Messingdrahtes, in dessen eines Ende ein Häkchen gefeilet ist. An diesen hänge man das Ohr der Saite und ziehe sie so durch die Fuchstreifen (Man sehe Figur 5. diesen Draht mit seinem Häkchen und der daran hängenden Saite). Uebrigens lasse man nicht aus der Acht, die aufzuziehende Saite durch ein Stückchen weiches Leder zu ziehen, damit sie rein und glatt werde.

§. 16.

Um ein Instrument in gutem Zustande zu erhalten, beobachte man, außer dem Angegebenen, noch Folgendes:

a) Das Instrument stehe immer in gleicher Temperatur, weder zu warm, noch zu kalt, werde nicht der Zugluft, und noch weniger der Feuchtigkeit ausgesetzt, was auf einen so zusammengesetzten Körper allezeit mehr oder weniger nachtheiligen Einfluß haben muß; man lasse daher auch nie ein Instrument in einem Zimmer stehn, dessen Fußboden durch Wasser gereinigt wird **).

*) Eine besondere Rücksicht ist zu nehmen, wenn das Pianoforte zur Begleitung von Blasinstrumenten hinaufgestimmt werden soll. Die Saiten lassen nemlich immer ein wenig nach, und werden tiefer im Ton, die Blasinstrumente werden, von der Wärme bey dem Gebrauch, ein wenig höher: man stimme das Pianoforte deswegen ein wenig höher, als jene Instrumente vor dem Gebrauch stehn.

**) Sehr richtig und beherzigenswerth ist auch die Bemerkung des Herrn Möllig im 5ten Jahrgang der allgem. musikalischen Zeitung S. 801 — 803, daß das Instrument heller und schöner klinge, wenn der Fußboden, worauf es steht, hohl ist. Man sehe die angezogene Stelle nach, wo Hr. M. seine eigenen Beobachtungen und Versuche, und auch Anweisung giebt, wie man davon Nutzen ziehen könne.

b) Ist der Resonanzboden oder Stimmstock vom Staube zu reinigen, so geschehe das nicht durch Blasen mit dem Munde, sondern vermittelst eines kleinen Blasebalgs, weil sonst die Saiten leicht anlaufen und rosten.

c) Man belästige das Instrument nicht mit Büchern, Musikalien u. dgl. Beym Gebrauch sehe man darauf, daß nicht kleine harte Körper — z. B. vom Wachlicht beym Spielen an Abenden, Stecknadeln u. s. w. — auf den Resonanzboden, oder zwischen die Tasten fallen: dort entstehet sonst Zischen und Knarren, hier Stockung der Tasten.

d) Wird es nöthig, beym Pianoforte die ganze Klaviatur herauszunehmen, so gehe man dabey mit aller Vorsicht zu Werke, indem sehr leicht, beym Herausnehmen oder Hineinschieben, etwas verbogen oder zerbrochen werden kann — weshalb dies Geschäft auch der, welcher nicht gut damit umzugehen weiß, besser einem geschickten Instrumentmacher überläßt.

e) Um das Instrument vor Staub, Einfluß der Witterung &c. zu verwahren, bediene man sich einer Decke von Tuch oder weichem Leder.

E r s t e s K a p i t e l .

Von den Tasten und Noten, und was zu beyder Kenntniß gehört.

§. 1.

Tasten (Klaves) nennt man bekanntlich die schmalen Holzstreifen, die, wie Hebel, wenn sie berührt werden, hinten aufsteigen, und so entweder durch den Druck, (wie beyhm Klavichord,) oder durch den Schlag eines Hammers, (wie beyhm Pianoforte,) die Saiten erklingen machen. Die längern und tiefer liegenden Tasten nennt man Unter-, die kürzern und höher liegenden, Obertasten *). Erstere werden durch die sieben Buchstaben und in folgender Ordnung bezeichnet: c, d, e, f, g, a, h; diese werden, je nachdem die Note, wodurch sie bezeichnet werden, ein # oder ein b vorgezeichnet hat: cis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, b, genannt. Alle Tasten (Klaves) zusammen genommen, heißen die Tastatur, (Klaviatur,) in einzelnen Redensarten auch wohl, das Klavier. (So sagt man: diese Orgel hat drey Klaviere) **).

§. 2.

Die Tastatur wird in Oktaven abgetheilt. Der Ausdruck, Oktave, bezeichnet alle diejenigen Unter- und Obertasten, welche zwischen zwey Tasten gleiches Namens liegen — z. B. alle zwischen C und c. Sonst verstehet man auch unter Oktave die beyden, nach der Tonleiter um sieben Stufen von einander liegenden Töne gleiches Namens allein — z. B. C und c.

§. 3.

Jede Oktave hat, zu leichterer Unterscheidung, ihre besondere Benennung. So werden, z. B. auf einem Klavier von fünf Oktaven, die Töne vom ersten C bis zum nächstliegenden H, von der linken zur Rechten, zur großen Oktave gezählt; die, vom zweyten c bis zum nächsten h, zur kleinen oder ungestrichenen; die, vom dritten c bis zum nächsten h, zur eingestrichenen (einmalgestrichenen); die, vom vierten c bis zum nächsten h, zur zweygestrichenen (zweymalgestrichenen); und die vom fünften c zur dreygestrichenen (dreyimalgestrichenen) ***). Alle Töne unter dem großen C heißen Kontratöne. Man wird sich diese Unterscheidungen und auch die zu ihrem Behuf erfundenen Kunstwörter leichter merken, wenn sie durch Buchstaben angezeigt werden, was auch darum gut ist, weil man sie in Schriften, wo man sie nicht mit ihren Noten ausdrückt, also bezeichnet. Hier ist das Schema:

*) Die Untertasten ganze, die Obertasten halbe Töne zu nennen, ist falsch, indem man unter ganzen und halben Tönen etwas ganz anderes verstehet, wie weiter unten gezeigt wird. Daß in der Einleitung manches Wort ist gebraucht worden, das nun erst oder in der Folge erklärt wird, kann dem Verfasser darum nicht vorzuwerfen zu seyn, weil die Einleitung denn doch zunächst den Lehrer oder die Aeltern des Zöglings angehet, von denen sich voraussetzen läßt, daß sie jene Worte verstehen.

**) Die Benennung Griffbret ist weniger passend, weil dies eigentlich nur den Streichinstrumenten zukömmt.

***) Diese Benennungen stammen noch aus Zeiten, wo man keine Noten hatte, sondern nur mit Buchstaben die Töne andeutete. Damals war sie sehr zweckmäßig. Jetzt wäre es natürlicher und keine Verwirrung zu besorgen, wenn man, statt große Oktave, erste, statt kleine, zweyte u. s. w. sagte.

Kontraltöne:	Große Oktave:	Kleine Oktave:
F. G. A. H.	C. D. E. F. G. A. H.	c. d. e. f. g. a. h.
Eingestrichene Oktave:	Zwengestrichene Oktave:	Drengestrichene Oktave:
<u>c.</u> <u>d.</u> <u>e.</u> <u>f.</u> <u>g.</u> <u>a.</u> <u>h.</u>	<u>c.</u> <u>d.</u> <u>e.</u> <u>f.</u> <u>g.</u> <u>a.</u> <u>h.</u>	<u>c.</u> <u>d.</u> <u>e.</u> <u>f.</u> <u>g.</u> <u>a.</u> <u>h.</u>

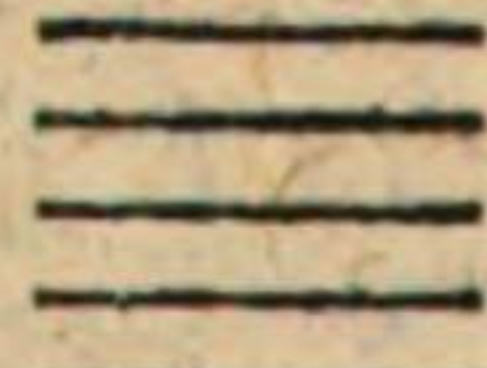
§. 4.

Noten heißen, im engern Sinne des Worts, alle schriftliche Bezeichnungen der Töne an sich; im weitern Sinne begreift man auch noch die Schlüssel, Pausen, Punkte und andere Notenschriftzeichen mit darunter. In Deutschland und dem nördlichen Europa überhaupt werden die Noten, wie oben angegeben ist, mit den Buchstaben: c. d. e. f. g. a. h.; in Italien, Frankreich und dem südlichen Europa überhaupt, mit den Sylben

ut.	(oder do.)	re.	mi.	fa.	sol.	la.	si.
c.		d.	e.	f.	g.	a.	h.

bezeichnet.

§. 5.

Die Höhe oder Tiefe der Töne wird durch die Stelle bestimmt, die sie auf dem Notenplane (Linien- oder Noten-Systeme,) einnehmen. Dieser Notenplan bestehet zunächst aus fünf über einander gezogenen Parallel-Linien:  die Noten werden sowohl auf, als zwischen die Linien geschrieben. Der Raum zwischen den Linien führt den Namen Spatium, und da man die Folge der Töne mit einer Leiter (scala) verglichen und auch darnach benannt hat, heißt man den Abstand der einen Note von der andern, eine Stufe.

§. 6.

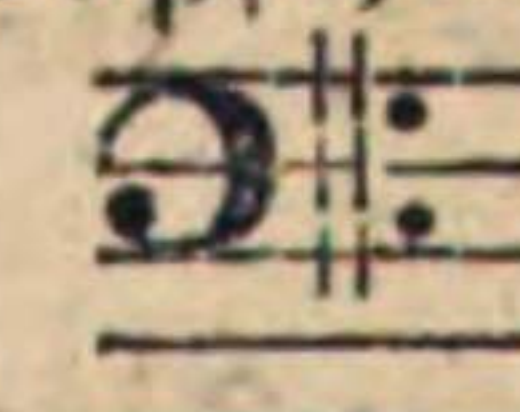
Da auf diesem Linien-systeme nur für elf Tonstufen Raum ist, (als ) so setzt man, um höher oder tiefer liegende Töne anzuzeigen, diesen Linien noch andere Nebenlinien bey, die man, der Deutlichkeit

wegen, für jede Note abgesondert, (auch wohl mit stärkern Strichen,) schreibt, z. B.



§. 7.

Durch Hülfe dieser Nebenlinien könnten nun zwar alle Töne vorgestellt werden; es würde aber das Lesen der Noten ungemeyn erschweren, wenn man, z. B. die tiefsten Töne nur durch sie andeuten wollte. Diesem abzuhelpen, bedient man sich der Schlüssel, d. h. der Zeichen, wodurch man angibt, in welche Region die verzeichneten Töne gehören. Man findet diese Zeichen gleich bey dem Anfange der Musikstücke. Es gibt deren drey: den F-, C- und G-Schlüssel.

Der F-Schlüssel (Baßschlüssel, Baßzeichen,) wird zur Bezeichnung der Töne aus der tiefern Region gebraucht. Er hat diese Gestalt:  oder  und sein Name kommt daher, weil die Linie, wo er stehet, das f der kleinen (ungestrichenen) Oktave ist. Folgenden Umfang von Tönen bezeichnet man in der Regel damit:

Fc Gc Ac Hc C D E F G A H c d e f g a h c d e f g u. s. w.

Kontra-Töne. Große Oktave. Kleine (ungestrichene) Oktave. Eingestrichene Oktave.

Mit ihm bezeichnet man die Noten der linken Hand auf dem Klaviere, (Ausnahmen lehret die Folge,) der Basssingstimme, und aller Bassinstrumente, auch der Pauken. (Wenn bey dem Wald- und Bassethorn Töne der tiefern Region vorkommen, so bedient man sich auch da des Baß-Schlüssels.)

Der C - Schlüssel wird zur Bezeichnung der Töne aus der mittlern Region gebraucht. Er hat diese Gestalten:

bey den Alten auch und sein Name kommt daher, weil die Linie, wo er steht, das c der einmalgestrichenen Oktave ist.

Zu noch mehrerer Bequemlichkeit der Sänger und Instrumentisten gibt man ihm verschiedene Stellen. Stehet er auf der ersten (untersten) Linie, so heißt er Diskant- (Sopran-) auch wohl Klavierschlüssel — letzteres, weil man sonst in ihm für die rechte Hand des Klavierspielers schrieb, was jetzt nicht mehr geschieht. Folgende Töne gehören in seine Region:

g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f u. s. w.

Kleine Oktave. Eingestrichene Oktave. Zweigestrichene Oktave. Dreigestrichene Oktave.

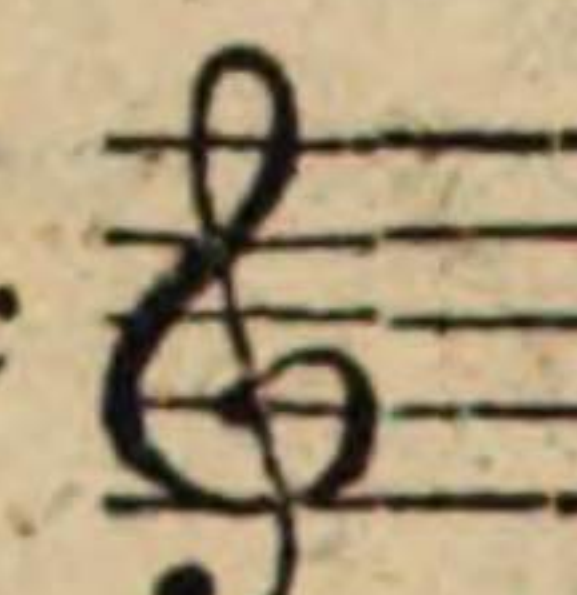
Steht er auf der dritten (mittlern) Linie, so heißt er Alt-Schlüssel, und wird den Noten der Alt-singstimme, der Bratsche oder Viola und der Alt-Posaune (aus jener Region,) vorgesetzt. Man bezeichnet mit ihm folgende Töne:

c d e f g a h c d e f g a h c d e f g u. s. w.

Kleine Oktave. Eingestrichene Oktave. Zweigestrichene Oktave.

Steht er auf der vierten Linie, (von unten) so heißt er Tenorschlüssel. Man bedient sich seiner bey den Noten der Tenorsingstimme, der Tenor-Posaune, und wenn gewisse Bassinstrumente — wie das Violoncell oder der Fagott — beträchtlich über die Noten der gewöhnlichen fünf Linien aufsteigen. Sein Umfang beherrscht diese Töne:



Der G - Schlüssel (Violinschlüssel, Violinzeichen,) hat diese Gestalt:  oder  Sein Name kommt daher, weil die Note, wo sein Punkt oder Ring steht, das g der einmalgestrichenen Oktave ist. Man bedient sich seiner nicht nur bey der Violin, der Flöte, Hoboe, Klarinette, Trompete, Guitarre, Mandoline, bey dem Bassethorn, Waldhorn &c. sondern auch bey den Noten für die rechte Hand des Klavierspielers, ja zuweilen auch für die Sopransingstimme, besonders wo sie die Begleitung eines Instruments im Violinschlüssel hat, um die Ausführung dem, der zugleich singt und spielt, zu erleichtern. Dieser Schlüssel bezeichnet folgende Töne:



Wenn die vorzutragenden Töne allzuweit über die gewöhnlichen fünf Linien gehen, so erleichtert man dem Spieler die Uebersicht dadurch, daß man die Noten um eine Oktave tiefer schreibt und dazusetzt: *alla Ottava*, oder auch kürzer: *8va*. So

schreibt man z. B. anstatt  also:  und wo die Noten wieder in der ihnen eigentlich

zukommenden Höhe gespielt werden sollen, setzt man hinzu: *loco*, z. B.  Aus eben diesem Grunde pflegt man auch Noten der tiefern Schlüssel, wenn jene die gewöhnlichen Linien allzuweit überschreiten, in einen höhern Schlüssel

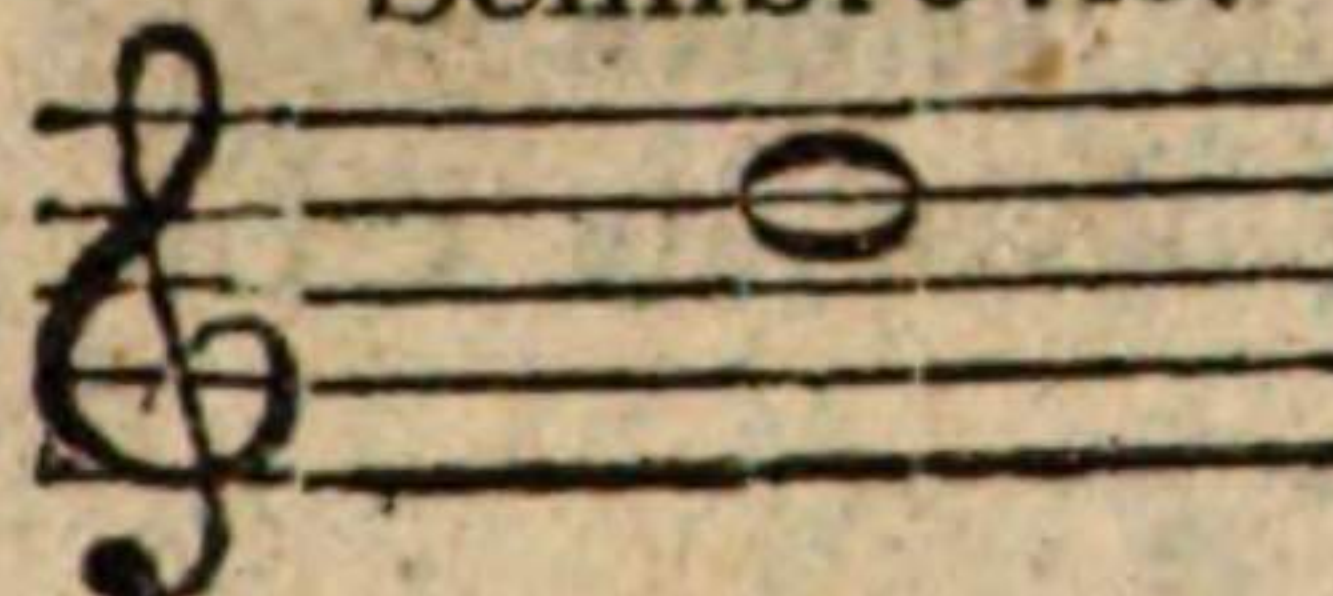
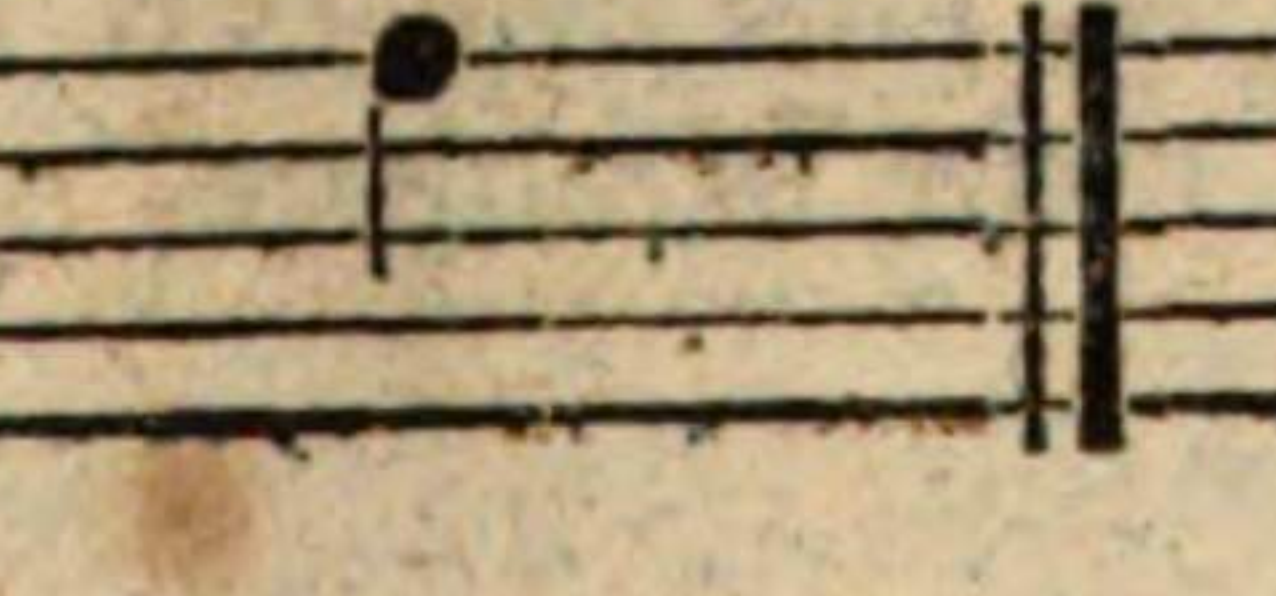
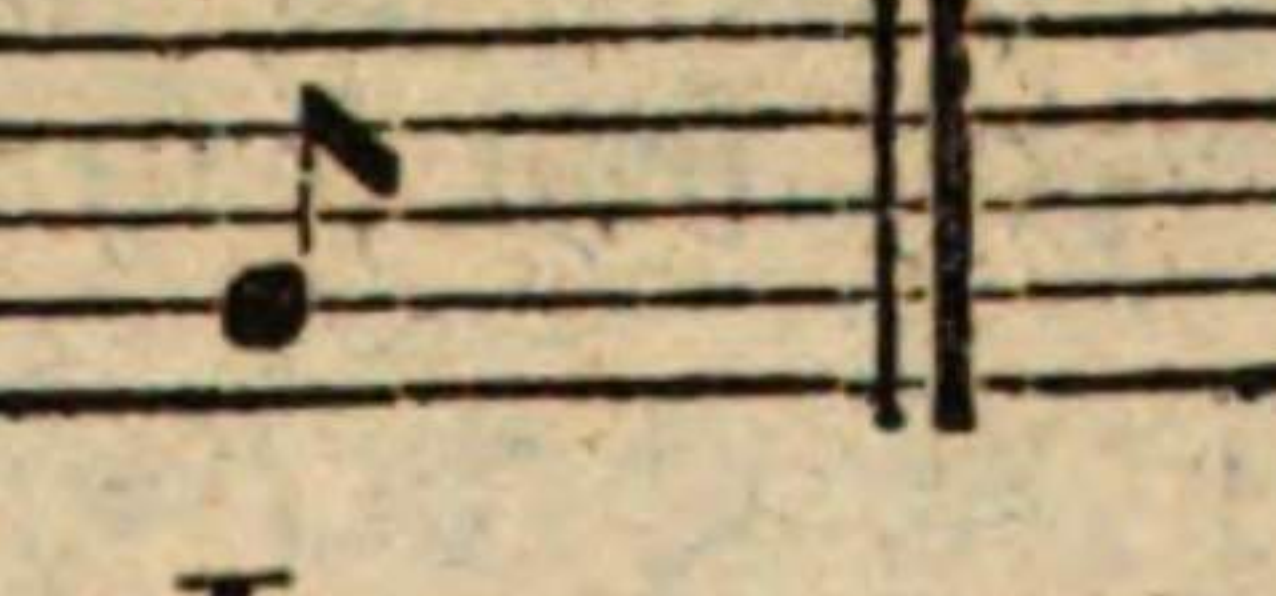
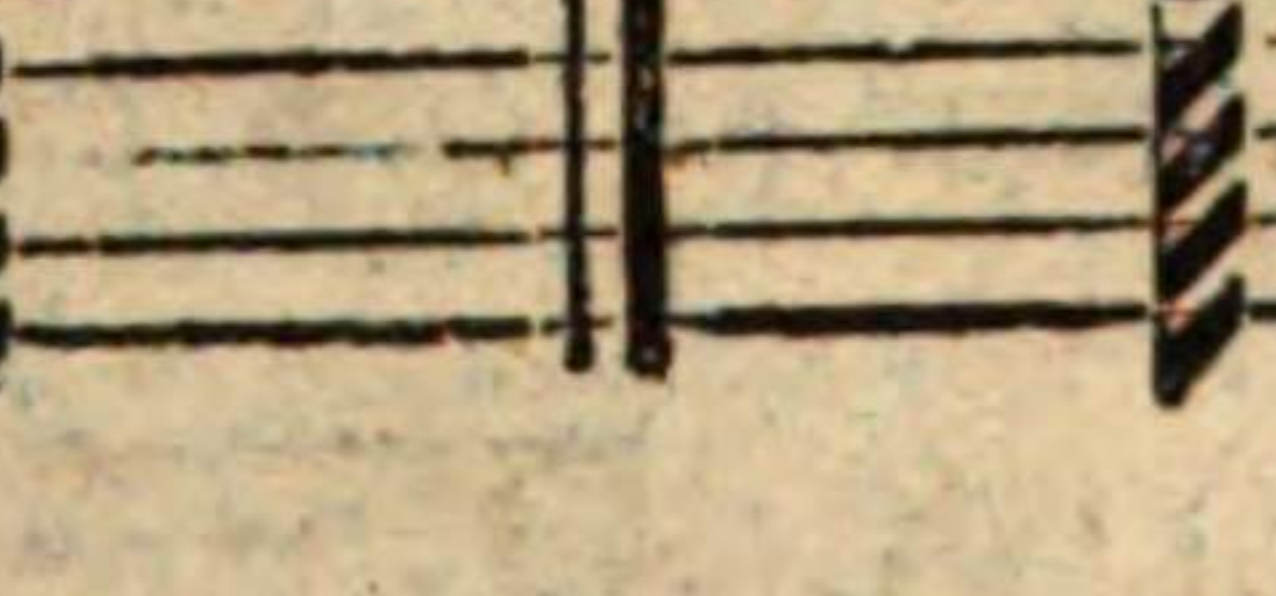
umzusetzen: z. B. anstatt  also 

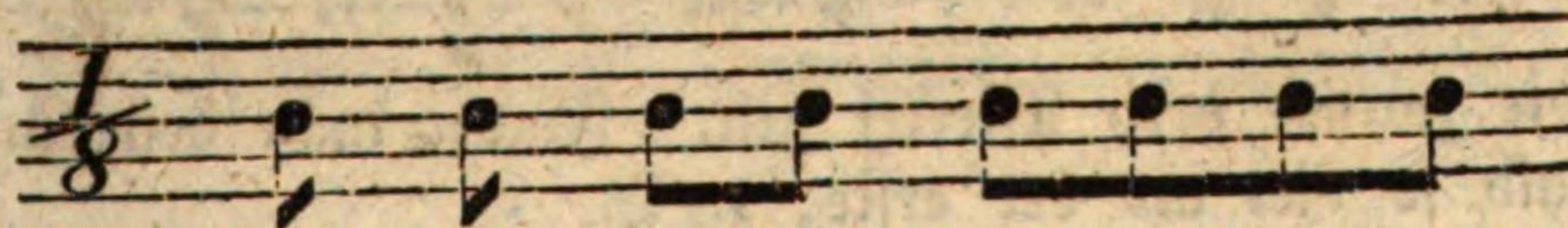
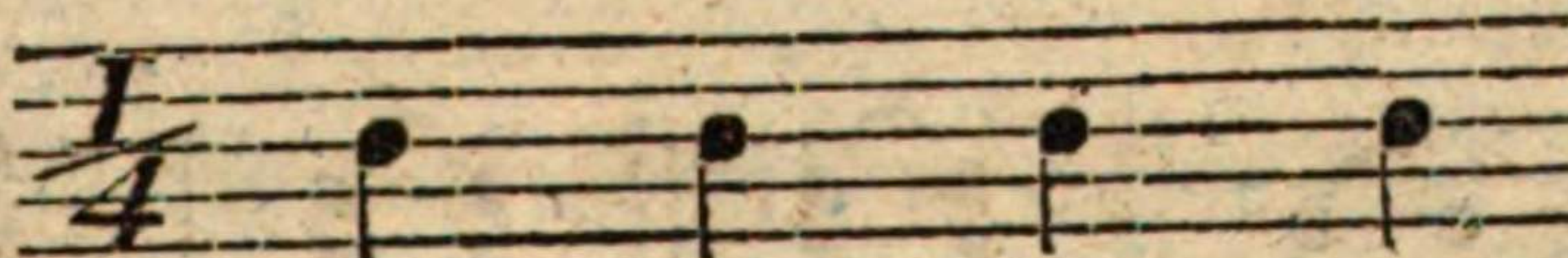
Zweites Kapitel.

Von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pausen.

§. 1.

Die Geltung der Noten in Ansehung der Zeit (ihre Dauer) wird durch ihre Form bestimmt. Die Form der in der jetzigen Musik gebräuchlichen Noten ist folgende:

Ganze Taktnote Semibrevis.	Halbe Taktnote Minima.	Viertelnote Semiminima.	Achtelnote Fusa od. Unca.	Sechszehnthheil Semifusa.	Zwey- unddreißigtheil Subsemifusa.	Vier- undsechzigtheil Fusella.
						



Die Geltung lehrt schon ihr Name.

§. 2.

Man ziehet die Achtel, Sechszehnthteile etc. zusammen, wenn sie im Vortrage mehr zusammengezogen werden sollen, (in der Instrumentalmusik wohl auch der leichtern Uebersicht wegen;) im Gesange will man damit zugleich andeuten, daß alle zusammenge-

zogenen Noten auf Eine Sylbe des Textes kommen sollen, z. B.



Sollen einzelne von einer solchen Reihe

Noten kurz abgestoßen werden, so bezeichnet man sie mit einem Strich, (stoccato) z. B.



Dasselbe will man

anzeigen, wenn man nach einer solchen verbundenen Notenreihe einzelne Noten abgesondert schreibt, z. B.



§. 3.

Ein Mittel, die Dauer der Noten zu verlängern, ist der sogenannte Bindebogen *). Er zeigt an, daß mehrere Noten auf Einer Stelle, wenn sie auch durch mehrere Takte vertheilt seyn sollten, nicht besonders angeschlagen werden, sondern als Eine

fortklingen sollen; z. B.



Die Punkte hinter den Noten verlängern die Dauer der Note ebenfalls, und zwar noch um die Hälfte ihrer Geltung; z. B.



wo denn die erste Note sechs Viertel, die zweyte drey Viertel gilt. Findet man bey einer Note zwey hinter einander stehende Punkte, so bedeutet der zweyte Punkt halb so viel als der erste; z. B.



wo denn die mit zwey Punkten versehene halbe Taktnote sieben Achtel gilt **).

*) Er ist verschieden vom Schleifbogen. Man sehe den 3. §. des 5. Kapitels.

**) Von anderm Gebrauch der Punkte wird im 4. und 5. §. des 5. Kapitels gehandelt.

Viele Komponisten bedienen sich des Punktes auch da, wo eigentlich (im strengen Satze, der darum auch die gebundene Schreibart heißt,) ein Bogen stehen sollte; z. B.



anstatt:

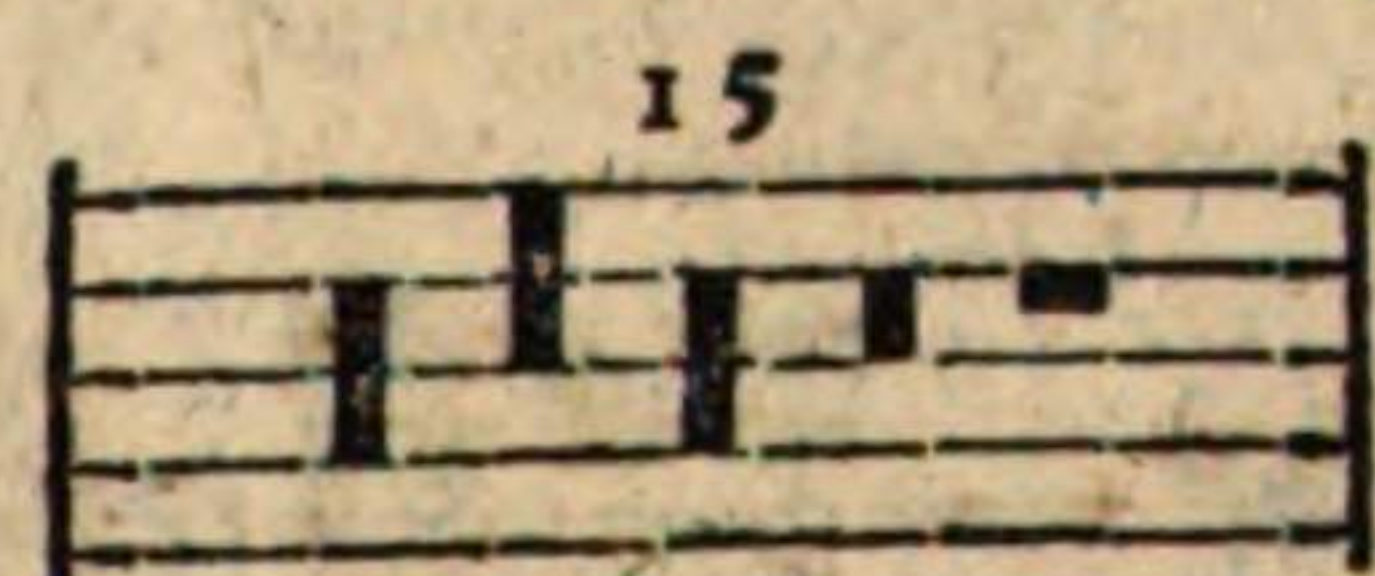
§. 4.

Wenn der Spieler eine Zeitlang keine Töne angeben soll — z. B. wenn er während des Spiels der Einen Hand auf dem Klaviere, mit der andern ruhet — so schreibt man ihm Pausen (Schweigezeichen) vor; ihre Geltung in der Zeit, so wie ihre Namen, beziehen sich auf die Geltung und Namen der Noten:

ganze Takt = Pause, halbe Takt = Pause, Viertel = Pause, Achtel = Pause, Sechzehntel = Pause, Zweyunddrenßigtheil = Pause, Vierundsechzigtheil = Pause. Soll der Spieler mehrere ganze Takte lang pausiren, so gibt man ihm dies durch folgende Zeichen an:

Zwey Takte Pause, Vier Takte Pause, und zusammengesetzt, z. B. sieben Takte Pause.

Um dem Spieler das Zusammenzählen bey vielen Takt-pausen zu ersparen, pflegt man die Zahl der Takte darüber zu setzen:



Ist die Zahl der Takt-pausen sehr beträchtlich, so erspart man sich auch wohl diese einzelnen Zeichen, und zieht sie zusammen in diese Figur: oder wo man aber nothwendig die Zahl beysetzen muß *).

§. 5.

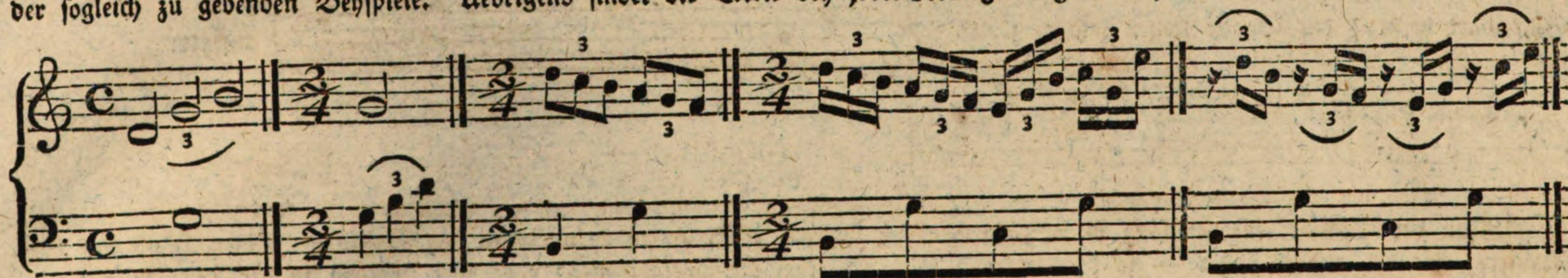
Oft wird aber auch eine Note in drey gleiche Theile zertheilt, welche dann zusammen Triole genennet werden, und welche in der Zeit nicht länger dauern darf, als wenn jene Note in zwey gleiche Theile zerlegt worden wäre; z. B.

zerlegt in zwey gleiche Theile: zerlegt in drey gleiche Theile: (Triole). Dies Beyspiel zeigt auch, daß diese Eintheilung an den Noten selbst nicht besonders bezeichnet werde; um sie jedoch bemerkbar zu machen, setzt man gewöhnlich die Zahl 3 darüber:

Wo diese Eintheilung von selbst leicht in die Augen fällt, lassen die Komponisten diese Zahl wohl auch weg:

*) Da die Geltung der Pausen sich allezeit nach der Taktart richtet, und mithin z. B. eine ganze Takt-pause auch zwey Viertel, drey Achtel u. dgl. bedeuten kann, wenn nemlich das Stück in dieser Taktart geschrieben ist, so werden diese Zeichen veränderliche Pausen genannt.

sie ist aber, Verwirrung zu vermeiden, am nothwendigsten, wo Pausen mit in diese Triolen einzutheilen sind, wie in dem letzten der sogleich zu gebenden Beispiele. Uebrigens findet die Triole bey jeder Notengattung Statt; wie:

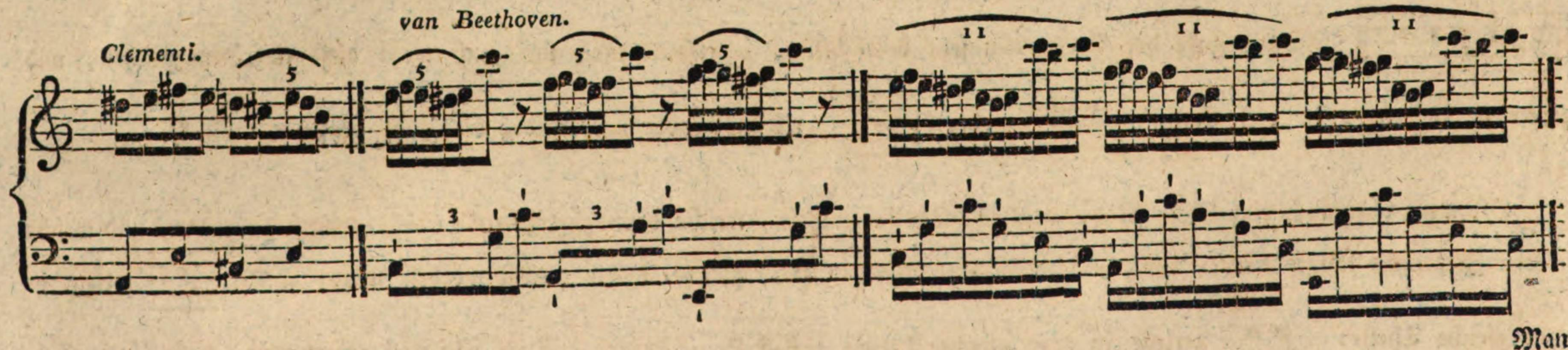


§. 6.

Wenn eine Note in sechs gleiche Theile getheilt wird, so nennt man diese sechs Noten eine Sextole. Die Eintheilung ist nach Art der Triolen, auch pflegt man hier die Zahl 6, wie dort 3, hinzuzusetzen: aber im Vortrage klingt die Sextole nicht, wie zwey Triolen, sondern als in sich gerundet — so zwar, daß bey der Triole die erste der drey Noten gelinde accentuirt wird, und bey der Sextole auch nur die erste von sechs Noten *).

§. 7.

Wenn eine Note — welches jedoch seltener geschieht — in 5, 7, 9, 10, 11, 13 und mehrere Noten getheilt wird, so nennt man eine solche Figur nach der Zahl ihrer Noten Quintole, Septimole, Decimole &c.



* Man mache den Unterschied in Beyspielen hörbar, wie:



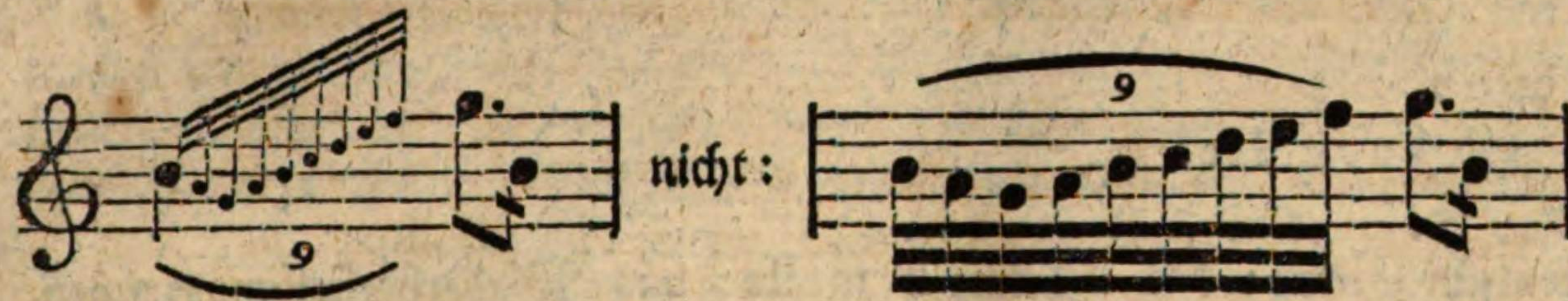
da dieser Lehrsatz dem Schüler schwer

wird, wenn man ihm nicht durch das Gehör zu Hülfe kommt. Deshalb ist auch jene Bemerkung über den Vortrag der Triole und Sextole hier vorausgenommen worden.

Man ziehet in der Schreibart alle diese Noten zusammen und setzt die Zahl darüber; z. B.

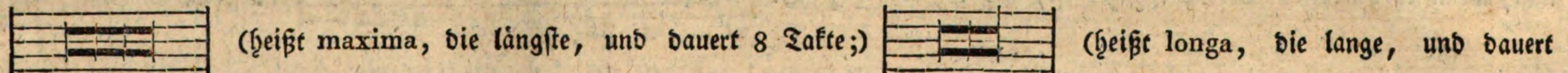


welche 9 Noten nur ein Viertel dauern. Wo aber diese Figuren, wie meistens, nur Verzierungen sind, sollte man sie nur mit kleinen Noten bezeichnen, wie es auch in sorgfältiger geschriebenen Kompositionen geschieht; z. B.:

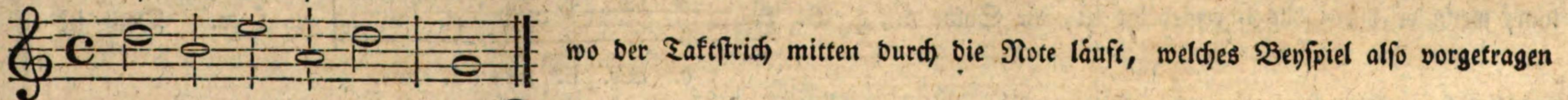


§. 8.

In der ältern Notenschrift giebt es noch eine Gattung der Noten, deren man sich jetzt nur selten, etwa in Chorälen und Stücken der strengen Schreibart bedienet, und wo die Noten über die ganzen Takte verlängert werden. Dies ist ihre Gestalt:



4 Takte;) (heißt brevis, und dauert zwey Takte). Auch findet man bey ältern Komponisten diese Schreibart:



Drittes Kapitel.

Von den Versetzungszeichen.

§. 1.

Die Töne: c. d. e. f. g. a. h. werden natürliche, ursprüngliche, unabhängige, genannt. Jeder dieser Töne kann durch gewisse Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden. Ein halber Ton ist der *), den die, dem Tone, welchen man als Maasstab annimmt, nächste Taste angiebt, mag sie eine Ober- oder Unter-Taste seyn, und mag man hinauf- oder herab-zählen. Z. B. von c ist, herabgezählt h, hinaufgezählt cis die nächste Taste: von h zu c ist ein halber Ton, von c zu cis ist ein halber Ton.

§. 2.

Es giebt zwey Arten der Versetzungszeichen: einfache und doppelte:

§. 3.

Einfache Versetzungszeichen sind: das Kreuz (#), italienisch Diesis; das b, ital. b molle; das Wiederherstellungszeichen, (q) ital. be quadro.

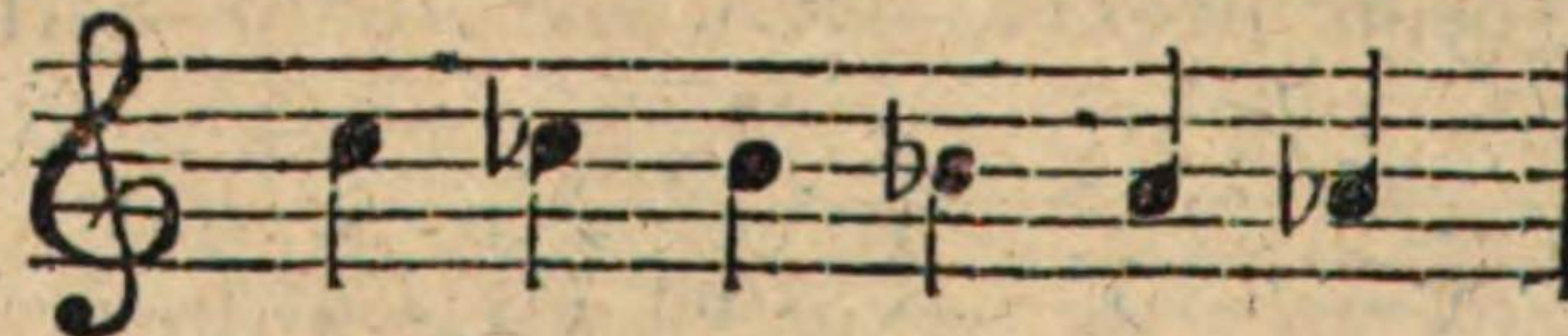
a) Das Kreuz erhöht die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton. An den Namen dieses Tons hängt man nun, wenn er durch das Kreuz erhöht ist, die Sylbe is; z. B.



u. s. w.

c. cis. d. dis. e. eis.

b) Das b erniedrigt die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton. An den Namen dieses Tons hängt man nun, wenn er durch das b erniedrigt ist, die Sylbe es, z. B.



u. s. w.

Doch ist es

c. ces. h. hes a. aes.

gewöhnlich, anstatt hes, b, und anstatt aes, as, zu sagen.

(b) (as)

*) Wenn die Note, mit welcher man bey der Fortschreitung in halben Tönen den nächsten halben Ton bezeichnet, mit dem nächstvorhergegangenen auf einer Stufe des Notenplans steht, nennet man ihn einen kleinen halben Ton; z. B.



nimmt der halbe Ton aber eine andere Stelle auf dem Notenplan ein: so heißt er ein großer halber Ton; z. B.



Für den Klavierspieler ist diese bloße Notiz genug, da ihn, dessen Instrument immer in

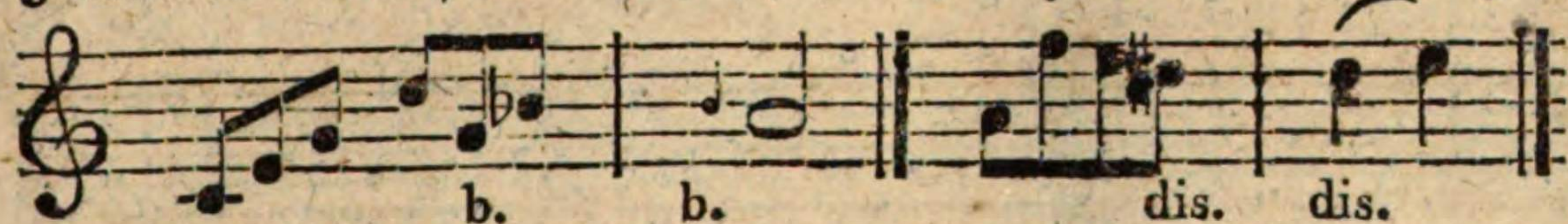
gleichschwebender Temperatur steht, das, worauf sich jene Unterscheidung beziehet, gleichgültig ist, und für ihn z. B. cis und des nur in der Schreibart verschieden seyn kann. Nicht aus Nachgiebigkeit gegen die Klavierinstrumente, sondern weil die gleichschwebende Temperatur die einzige ist, wodurch die genaueste Ausführung unserer Musik möglich wird, sollten auch die andern Instrumentisten und Sänger jene Unterscheidung aufgeben, welche dann nur noch für den Komponisten und Grammatiker von Bedeutung bliebe. Man s. Marpurg, üb. die Temperatur, Koch, Journal der Tonk. 1stes Stück, und musik. Lexikon, S. 1558, Chladni, Musik 1c.

c) Das $\sharp$ hebt die Erhöhung oder Erniedrigung des Tons wieder auf, so daß er nun seine natürliche Stelle und seinen eigentlichen Namen wiederbekommt; z. B.  u. s. w. *)

cis. c. b. h.

§. 4.

Man theilt diese Versetzungszeichen ab in wesentliche und zufällige. Die wesentlichen werden zu Anfange jedes Musikstücks angegeben, (vorgezeichnet) gemeinlich auch bey'm Anfange jeder Zeile des Notenplans wiederholt, und gelten durch das ganze Stück; z. B. ist bey'm Anfange eines Stücks ein Kreuz auf der Stelle des f. vorgezeichnet, so wird durch das Ganze nicht f. sondern fis. gegriffen, wofern die Erhöhung nicht durch ein $\sharp$ aufgehoben wird. Die zufälligen werden nicht zu Anfange, sondern im Laufe der Notenschrift vor einzelne Noten vorgezeichnet, und gelten nur für Einen Takt. Ausnahmen hiervon finden in folgenden Fällen statt: wenn die letzte Note eines Takts eine zufällige Vorgezeichnung erhalten hat und die erste des folgenden Takts dieselbe Note ist, so wiederholt man die Vorgezeichnung nicht; z. B.



und wenn, wie oft bey Blasinstrumenten, eine erhöhte oder

erniedrigte Note mehrere Takte hindurch ausgehalten werden soll; z. B.



fis. fis. fis.

§. 5.

Die doppelten Versetzungszeichen sind: das Doppelkreuz, (selten $\sharp\sharp$, gewöhnlich $\times$ geschrieben;) und das Doppel-b, (selten $\flat\flat$, gewöhnlich bb geschrieben.)

a) Das Doppelkreuz (auch wohl große Kreuz genannt) erhöht die Note, vor welcher es steht, um einen ganzen Ton. Es wird nur gebraucht, wenn derselbe Ton im Vorhergehenden schon durch ein einfaches Kreuz erhöht ist, und setzt deshalb zu

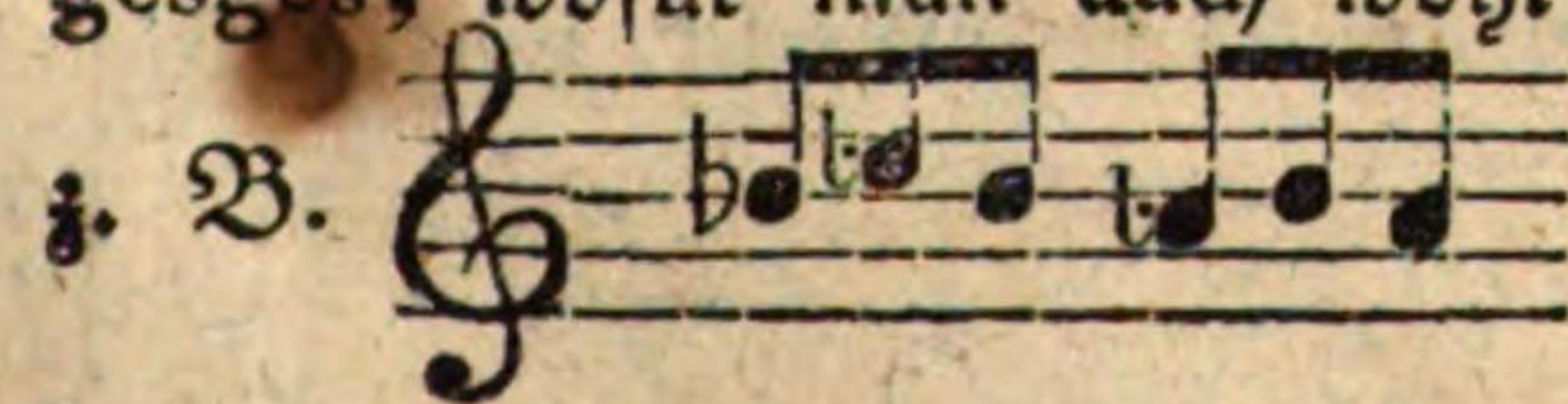
dieser Erhöhung noch die eines halben Tons hinzu; z. B.



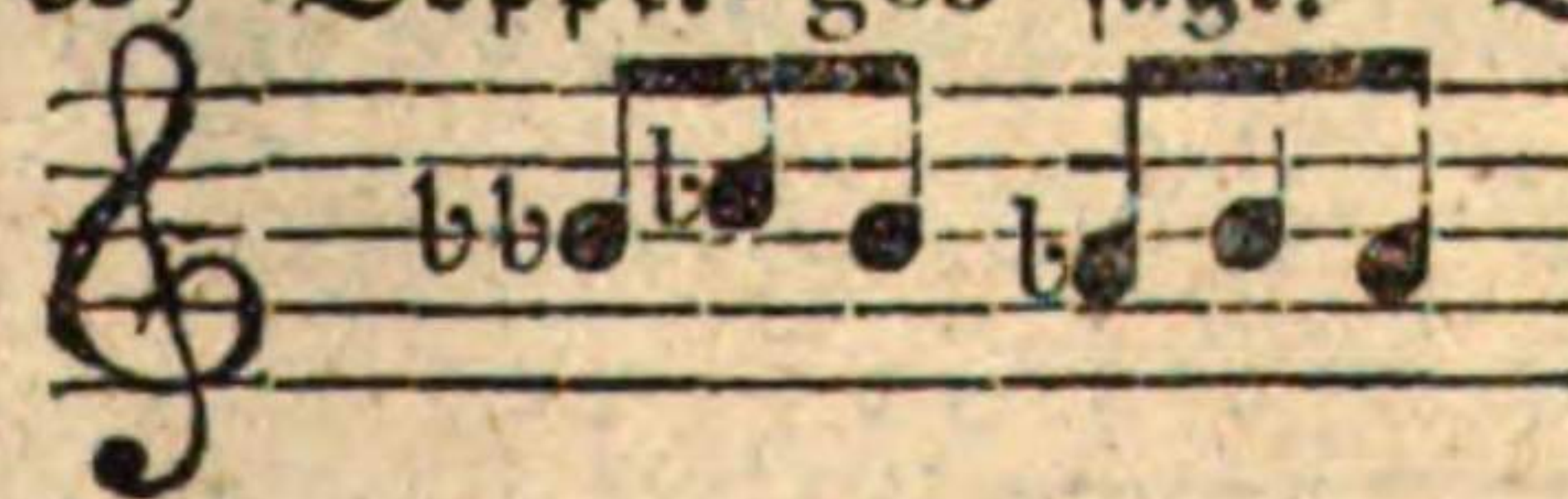
Die durch ein solches Kreuz erhöhten Noten

erhalten ebenfalls den Namen von denen, vor welchen sie stehen: man verdoppelt die Benennung des mit Einem Kreuze erhöhten Tons; z. B. ciscis, fisis, auch sagt man, statt dessen: Doppel-cis, Doppel-fis.

b) Das Doppel-b (auch wohl große b genannt) erniedrigt die Note, vor welcher es steht, um einen ganzen Ton. Auch hier verdoppelt man, bey der Benennung einer solchen Note, ihren, bey einfacher Erniedrigung erhaltenen Namen; z. B. eses, gesges; wofür man auch wohl Doppel-es, Doppel-ges sagt. Die Schreibart, ein größeres b statt des doppelten zu setzen —



anstatt:



ist nicht zu empfehlen, da sie leicht Verwechslungen veranlaßt **).

*) Der Lehrer zeige dem Schüler, daß diesemnach das $\sharp$ bald als Erhöhungs-, bald als Erniedrigungszeichen anzusehen ist; daß das $\sharp$ oder $\flat$ nicht etwa nur zur Bezeichnung der Obertasten gebraucht werde u. und Sorge überhaupt dafür, daß der Schüler sich leicht und schnell in diese Säge finden lerne, weil er sonst oft im Spiel bedenklich wird und stockt.

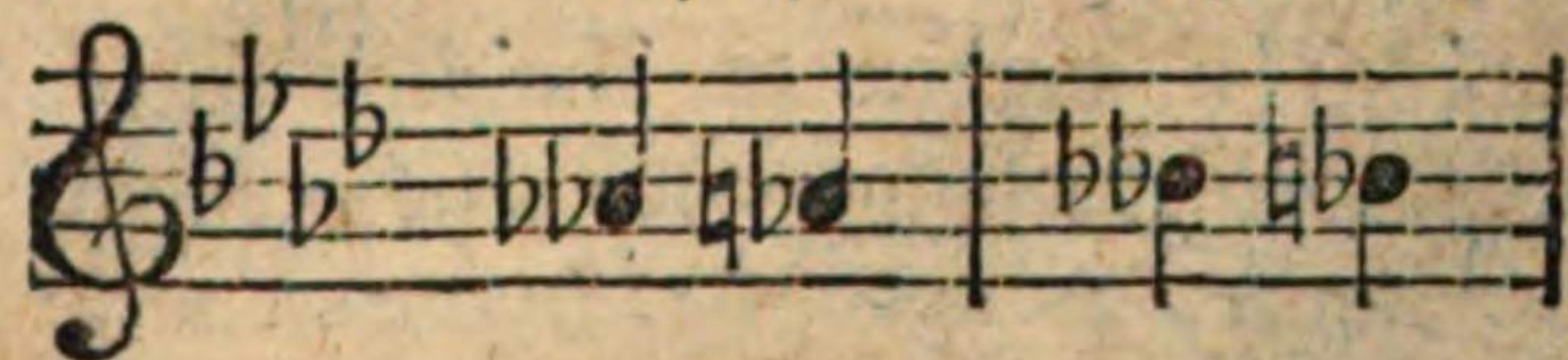
**) Es kann den Schüler befremden und zwecklos dünken, daß man sich der $\times$ oder Doppel-b bedient, indem man nur z. B. statt Doppel-fis, s.; statt Doppel-es, d, zu schreiben brauche. Sobald er aber einige Kenntniß der Tonleitern, Tonarten und ihrer Vorgezeichnungen hat, kann er ihre Unent-

§. 6.

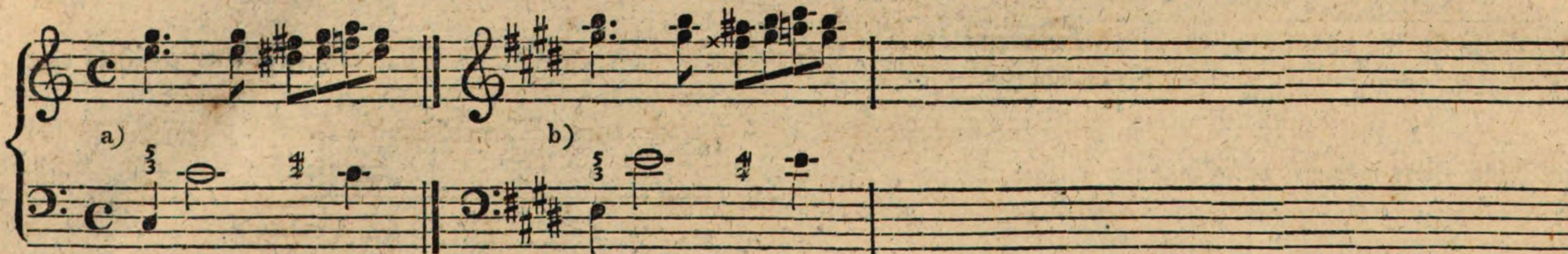
Wenn das doppelte Kreuz aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erhöht angesehen werden soll, setzt man zu dem $\sharp$ ein einfaches Kreuz; z. B.



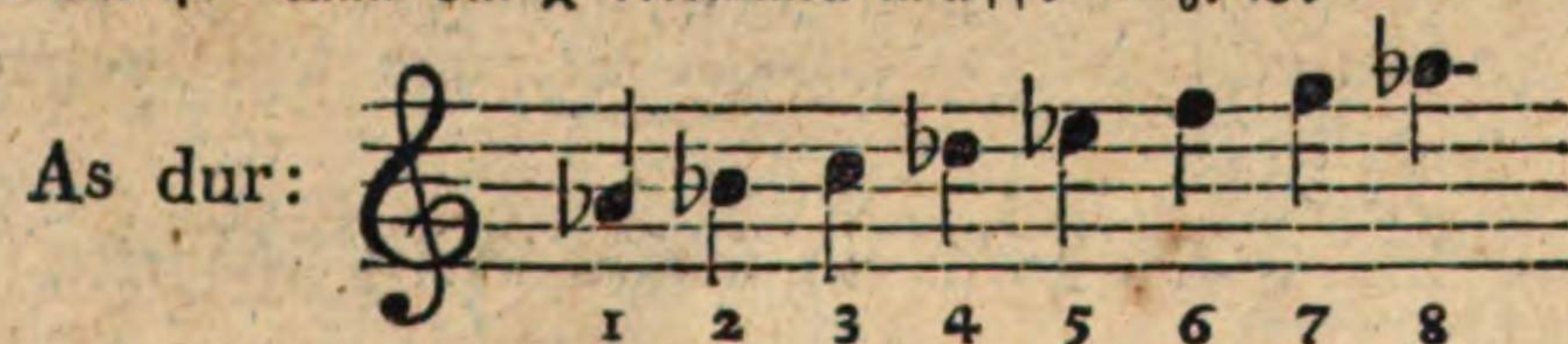
Wenn das doppelte b aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erniedrigt angesehen werden soll, setzt man zu dem $\flat$ ein einfaches b.; z. B.



behrlichkeit einsehen lernen. Man erleichtere ihm dies — etwa auf folgenden Wegen. Man gebe ihm ein Beispiel ohne alle Versetzungszeichen und lasse ihn dies durch alle Töne transponiren, mache ihn aber zuvor darauf aufmerksam, daß die Verhältnisse der Töne gegen einander immer dieselben bleiben müssen — daß z. B., was in c dur, gegen den Grundton, eine Sekste war, es auch in cis dur, gis dur etc. seyn müsse. In einem Beispiele, wie:



bey a) macht das dis gegen den Grundton c eine übermäßige Sekunde, gegen das darüberstehende fis eine kleine Terz. Sollen nun bey der Transposition die Töne in demselben gegenseitigen Verhältniß bleiben, so kan n das hier nur durch x erreicht werden, weil, wenn statt des Doppel- fis , g gesetzt würde, dieser Ton nun gegen den Grundton keine Sekunde, sondern eine Terz machte. — Oder: Sobald der Schüler die Regeln zur Bildung einer Tonleiter weiß, lasse man ihn Tonleitern, die ursprünglich mehrere b haben, mit Kreuzen vorzeichnen, und umgekehrt, z. B. as dur in gis dur. Man macht ihn zuerst darauf aufmerksam, wie eine Tonleiter mit 4 b dann Ein x bekommen müsse — z. B.



als gis dur:



Da nun keine Stufe übersprungen werden darf, in der Tonleiter, wie im Notenplan; so wird er die Nothwendigkeit des x auf der siebenten Stufe begreifen. Zur leichtern Uebersicht der doppelten Erhöhungszeichen, die eine so transponirte Tonleiter erhält, dient dies Schema:



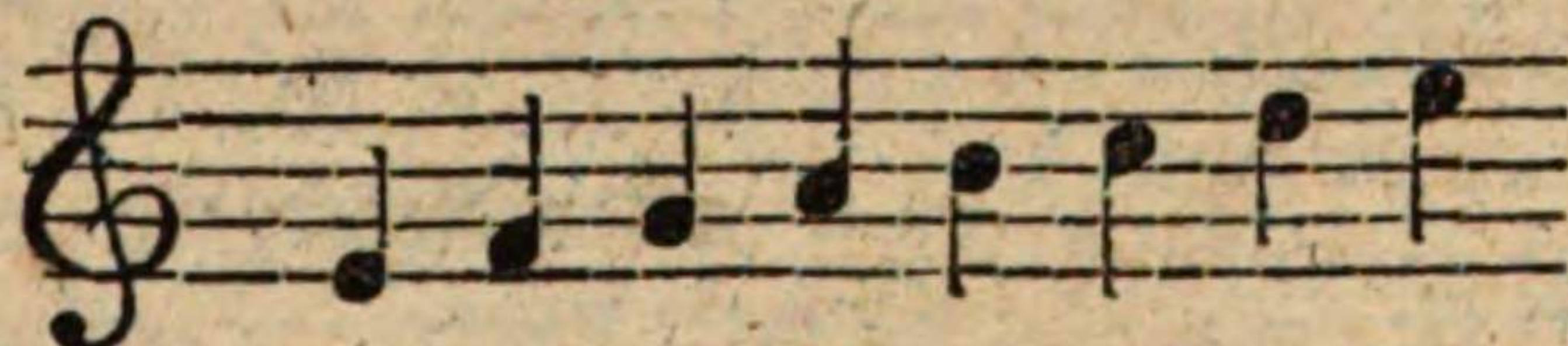
b. h. eine Tonleiter, die Ein Kreuz hat, mit b vorgezeichnet, vier Doppel- b; oder: eine Tonleiter, die vier b hat, bekömmt, mit $\sharp$ vorgezeichnet, Ein Doppel-Kreuz u. s. w.

Viertes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen.

§. 1.

Tonleiter (Scala) nennet man die dem Gehöre leicht faßliche Stufenfolge der Töne, wo von irgend einem Grundtone bis zur Oktave desselben fortgeschritten wird. Z. B.

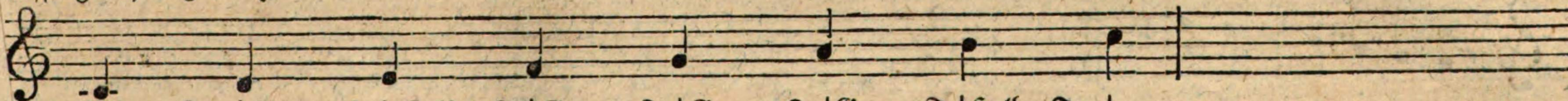


Geschiehet diese Fortschreitung so, daß nur fünf ganze und zwey halbe Töne vom Grundton bis zu dessen Oktave durchlaufen werden, so nennet man sie diatonische Tonleiter.

§. 2.

Nach Verschiedenheit der Stellen, welche die, in dieser Tonleiter vorkommenden zwey halben Töne einnehmen, heißt sie entweder die harte (dur) oder die weiche (moll).

Hart wird die Tonleiter genannt, wenn die beyden halben Töne von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe, aufsteigend, liegen. Z. B.



Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber Ton. |

Die harte Tonleiter ist im Auf- und Absteigen ganz dieselbe.

Weich wird die Tonleiter genannt, wenn der erste der beyden halben Töne von der 2ten zur 3ten — der zweyte aber, aufsteigend, von der 7ten zur 8ten, absteigend, von der 6ten zur 5ten Stufe liegt. Z. B.



Ganzer Ton. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber T. |



Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. |

§. 3.

Da eine solche Stufenfolge von jedem Tone der Oktave angefangen werden kann, so muß es so viele Tonleitern als Töne der Oktave geben — mithin 12 harte und 12 weiche. Außer der harten Tonleiter c und der weichen a kann keine unter denselben Tonverhältnissen gebildet werden, ohne Versetzungszeichen. Man nennet diese daher versetzte, so wie, c dur und moll, natürliche, auch Haupt- oder Stammleitern. Dieses sind alle Leitern der diatonischen Skala:

Harter:

1) Stammleiter, c dur:



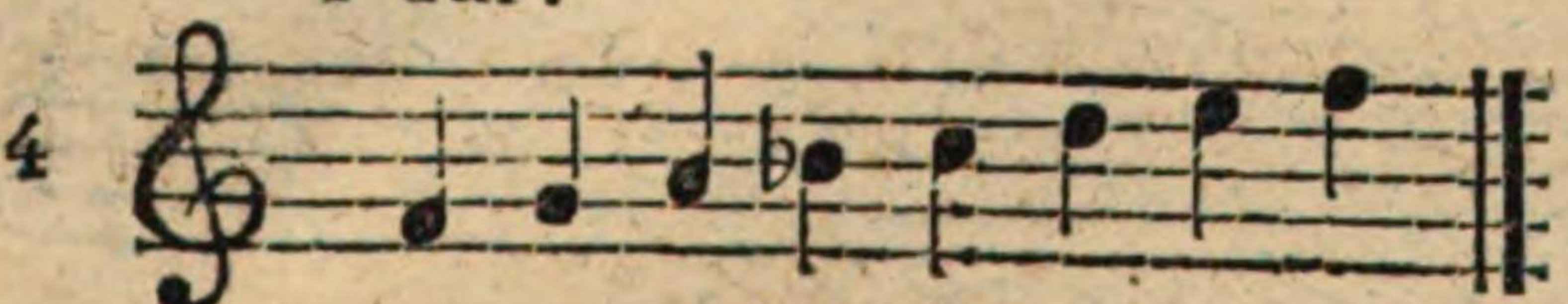
2) versetzte Tonleiter, d dur:



e dur:



f dur:



g dur:



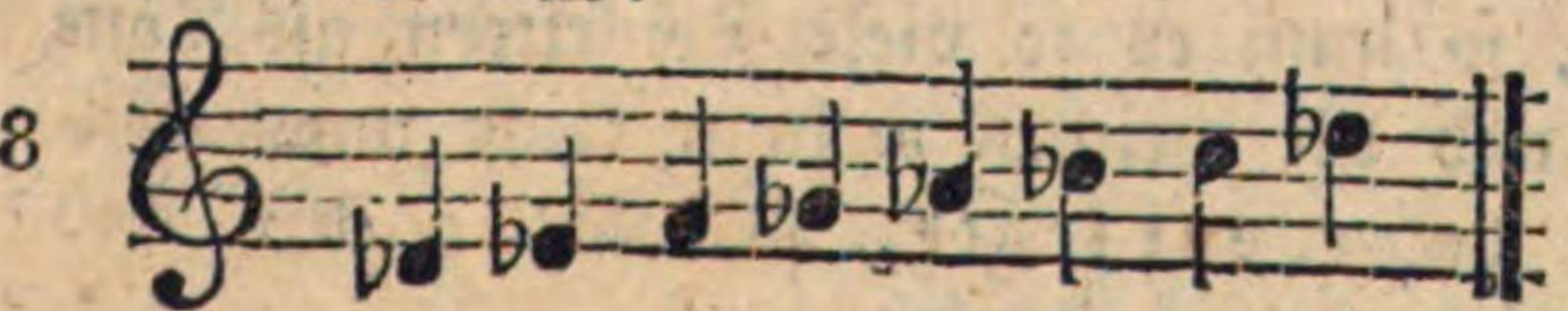
a dur:



h dur:



des dur:



Weiche:

1) Stammleiter, a moll:



2) versetzte Tonleiter, h moll:



cis moll:



d moll:



e moll:



fis moll:



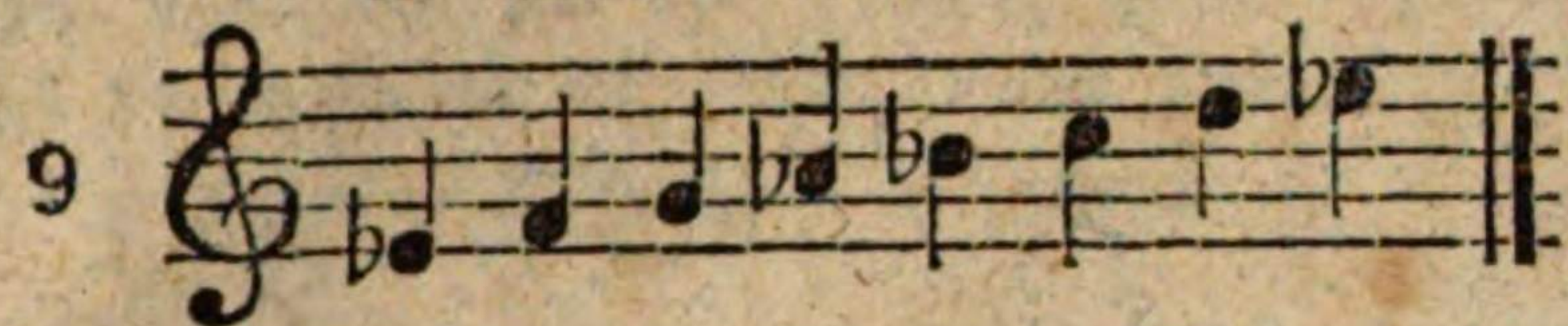
gis moll:



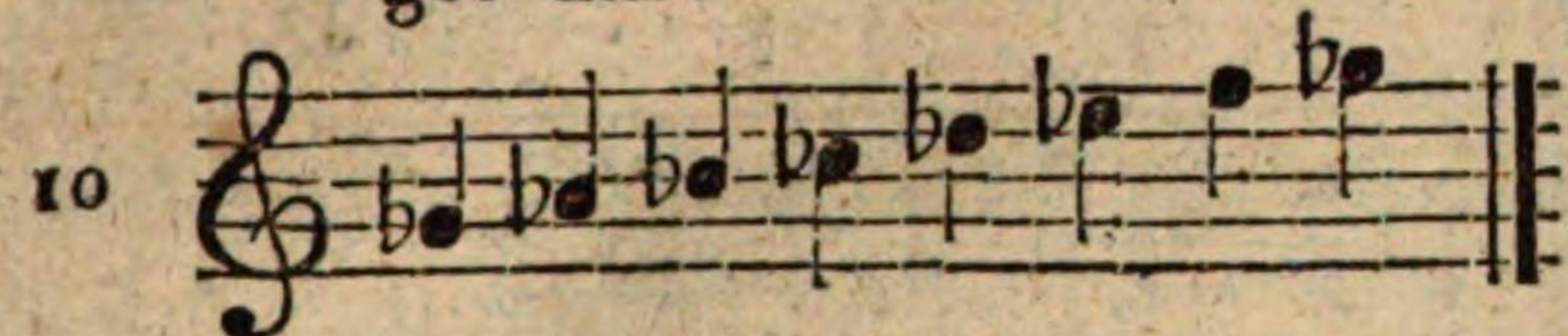
b moll:



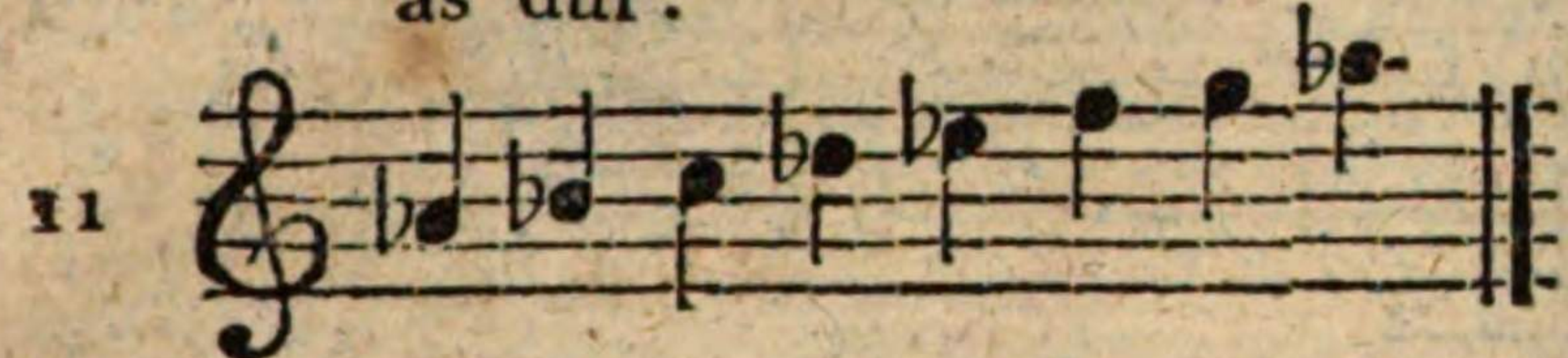
es dur:



ges dur:



as dur:



b dur:



c moll:



es moll:



f moll:



g moll:

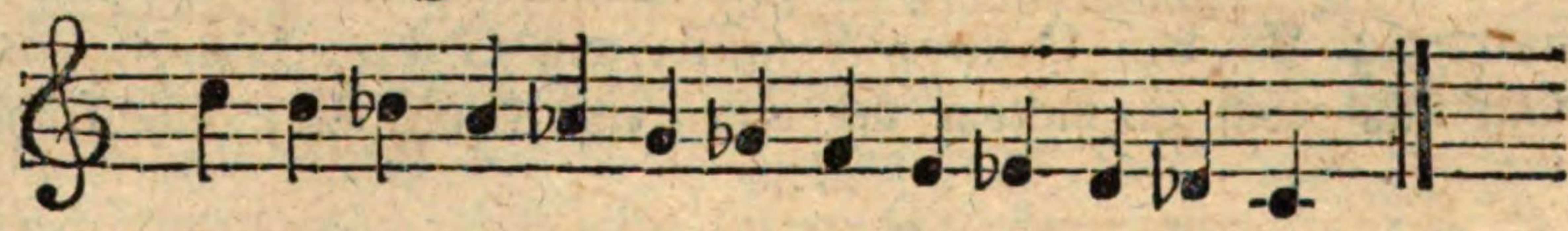


§. 4.

Geschiehet die Fortschreitung so, daß alle innerhalb einer Oktave liegende Tasten angeschlagen werden, und man mithin nur in halben Tönen auf- oder absteigt: so giebt das die chromatische Tonleiter. Z. B.



Oder:



§. 5.

Geschiehet die Fortschreitung so, daß man die halben Töne der chromatischen Tonleiter, mit Kreuz und b bezeichnet, vermischt, so giebt das die enharmonische Tonleiter, die im Klange von der chromatischen nicht verschieden ist; sondern nur in der Schreibart und Behandlung des Komponisten. Z. B.



Ueber die Entstehung und richtige Schreibart der chromatischen Tonleiter, wird im 2ten Theile dieser Schrift gehandelt werden.

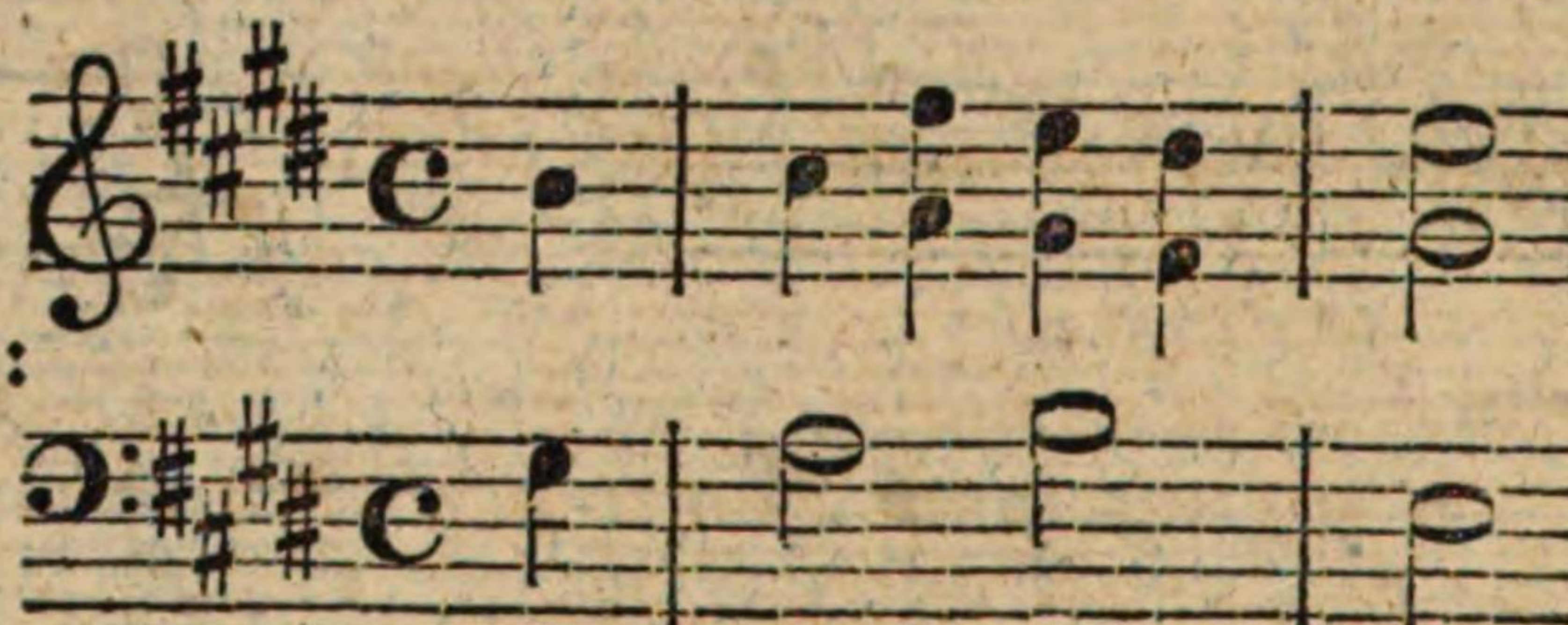
§. 6.

Jedem Musikstück liegt irgend Ein Ton zu Grunde — der nemlich, mit welchem sich die darin herrschende Tonleiter anfängt, und der deshalb der Grundton heißt — Jeder Ton kann aber, wie im Vorhergehenden gezeigt worden, Tonleitern von zweyerley Art, dur oder moll, bilden; man sagt daher: das Stück ist in dieser Tonart (Art des Tons) geschrieben, oder auch, es gehet aus dieser Tonart — z. B. aus C dur, A moll etc. d. h. die Tonleiter C dur, A moll etc. ist darin herrschend, liegt dem Ganzen zu Grunde, alle vorkommende Akkorde beziehen sich, näher oder entfernter, darauf. Es ist klar, daß es eben so viel Tonarten geben müsse, als es Tonleitern giebt. Da, wie das obige Schema der Tonleitern und die Sache selbst

lehrt, immer nur zwey Tonleitern, eine dur und eine moll, einerley herrschende Vorzeichnung haben, die am Anfange des Stücks verzeichnet sind: so kann man aus dieser Vorzeichnung, im Vergleich mit dem Grundtone des Stücks, in welchem es in

der Regel schließt, leicht bemerken, aus welcher Tonart das Stück gehe. Z. B. hätte ein Stück folgende Bezeichnung: 

so ginge es aus E dur oder Cis moll; hätte es nun folgenden Schluß:



so würde

es aus E dur — hätte es folgenden Schluß:



so würde es aus Cis moll gehen *).

Diejenigen Tonarten, welche einerley Vorzeichnung haben, nennet man verwandte. Die einer Durtonart verwandte Molltonart findet man, wenn man vom Grundtone der ersten eine kleine Terz (vier halbe Töne, den Grundton mit gerechnet,) herabzählt; z. B. von C dur, A moll, von G dur, E moll etc. Die einer Molltonart verwandte Durtonart findet man folglich, wenn man vom Grundtone der ersten eine kleine Terz hinaufzählt; z. B. von A moll, C dur, von E moll, G dur etc.

Fünftes Kapitel.

Von besondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, des Vortrags etc.

§. I.

Um das Zeitmaaß eines Stücks, die Art des Vortrags desselben, Wiederholungen etc. anzuzeigen, bedient man sich gewisser Zeichen und Kunstwörter, die über oder in das Linienystem geschrieben werden.

§. 2.

*) Die Tonart der Stücke, die keinen vollkommenen oder einen von der allgemeinen Regel abweichenden Schluß haben, lernet man allerdings nur aus dem Zusammenhange des ganzen Stücks kennen: da sie nur selten sind, wird es dem Schüler jetzt genug seyn, mit der Regel bekannt zu werden, und im Allgemeinen zu erfahren, daß es Ausnahmen gebe, über welche er später urtheilen lernen werde. So ist es auch unnöthig, den Zögling schon jetzt mit den Tonarten der Alten aufzuhalten.

§. 2.

Wiederholungszeichen



oder

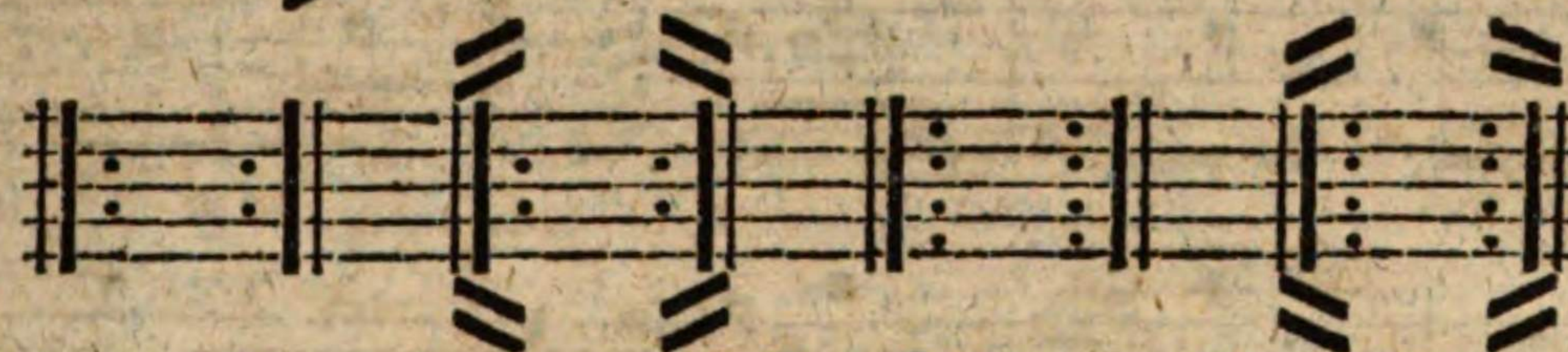


oder



zeigen an, daß der vorhergehende und auch der

nachfolgende Theil wiederholt werden soll.



zeigen an, daß nur derjenige

Theil, der zwischen zwey solchen Zeichen steht, wiederholt werden soll. Soll nur Ein Takt, oder sollen doch nur wenige wiederholt werden, so setzt man, um Verirrung zu vermeiden, noch das Wort bis (zweymal) über die zu wiederholende Stelle:



*). Man findet auch über diesen Wiederholungszeichen folgenden

Bogen:  Ist dies am Ende des Stücks, so bezeichnet er den völligen Schluß; steht dieser Bogen über einer Note oder Pause gleich vor jenem Schlußzeichen und mit dem Zusatz: Fine, (Ende,) so zeigt er an, daß das Stück, das vom Anfange

ist wiederholt worden, hier schliesse; z. B.



(Er hat deswegen das erstemal, oder bey öftern

Wiederholungen des Anfangs, z. B. bey einer Arie von mehreren Versen, jedesmal keine Bedeutung, außer das letztemal.) Stehet jener Bogen aber über einer Note oder Pause, auf welche nicht unmittelbar das Schlußzeichen folgt, und welche den Zusatz: Fine, nicht hat: so bedeutet er ein willkührliches, doch angemessenes Innenhalten, und heißt Ferma te oder Ruhezeichen; z. B.



Soll ein Satz

aus der Mitte eines Stücks wiederholt werden und den Schluß des Ganzen machen: so setzt man an das Ende des Stücks und an den Anfang des zu wiederholenden Satzes, der beschließen soll, das Zeichen  oder auch  mit dem Zusatz: dal Segno,

(vom Zeichen) auch wohl: dal segno fin' al  (vom Zeichen bis zu dem mit dem Bogen bezeichneten Schluß) a). Soll ein Stück vom Anfange wiederholt werden, so setzt man ans Ende: Da Capo, (von vorn) und schließt es dann bey einem halben

Abschnitt,  so setzt man dazu: Da Capo al segno (von vorn bis zum Zeichen).

*) Diese doppelten Striche ohne Punkte zeigen das Ende eines Hauptabschnitts an; auch setzt man sie, wo die Takt- oder Tonart eines Stücks wechselt, wenn auch nicht dabey angehalten werden soll.

Allegretto.

Handwritten numbers above the staff: 5 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) in the upper staff. The system ends with a double bar line and the text "il Fine."

Dal segno.

Allegro.

Handwritten numbers above the staff: 5 3 1 2 5 2 1 2 1 3 2 1 5 2 1 4 3 2 1 5 3 2 1. The second system consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a 3/8 time signature. The last two staves are in bass clef with a 3/8 time signature. The music features eighth and sixteenth notes, with various slurs and accents. The system ends with a double bar line and the text "Da capo al segno."

§. 3.

Sollen zwei oder mehrere Noten gezogen, (Gegentheil von „abgestoßen,“) in voller Geltung ausgehalten und genau an einander gebunden werden, so bezeichnet man sie mit einem Bogen, (ohne Punkt) der der Schleifbogen heißt, zum Unterschiede von dem Verbindbogen, von welchem im 2ten Kapitel gesprochen worden. Z. B.



Nicht selten kommen beyde Arten der Bogen in Einem Beispiele vor, wo denn keiner dem andern, in Ansehung der Ausführung, Eintrag thut; z. B.

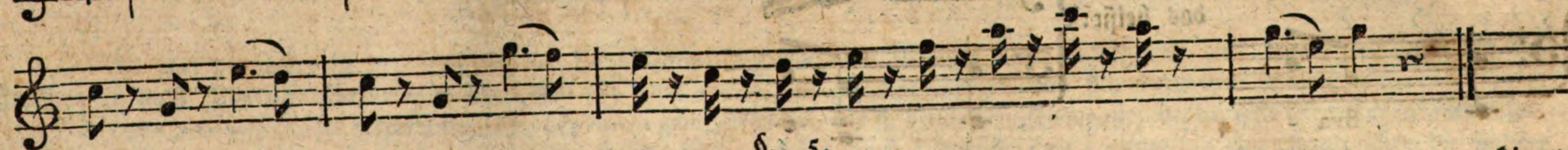


§. 4.

Soll eine Note kurz abgestoßen werden, so bezeichnet man dies mit einem kleinen Striche oder Punkte über ihr; z. B.

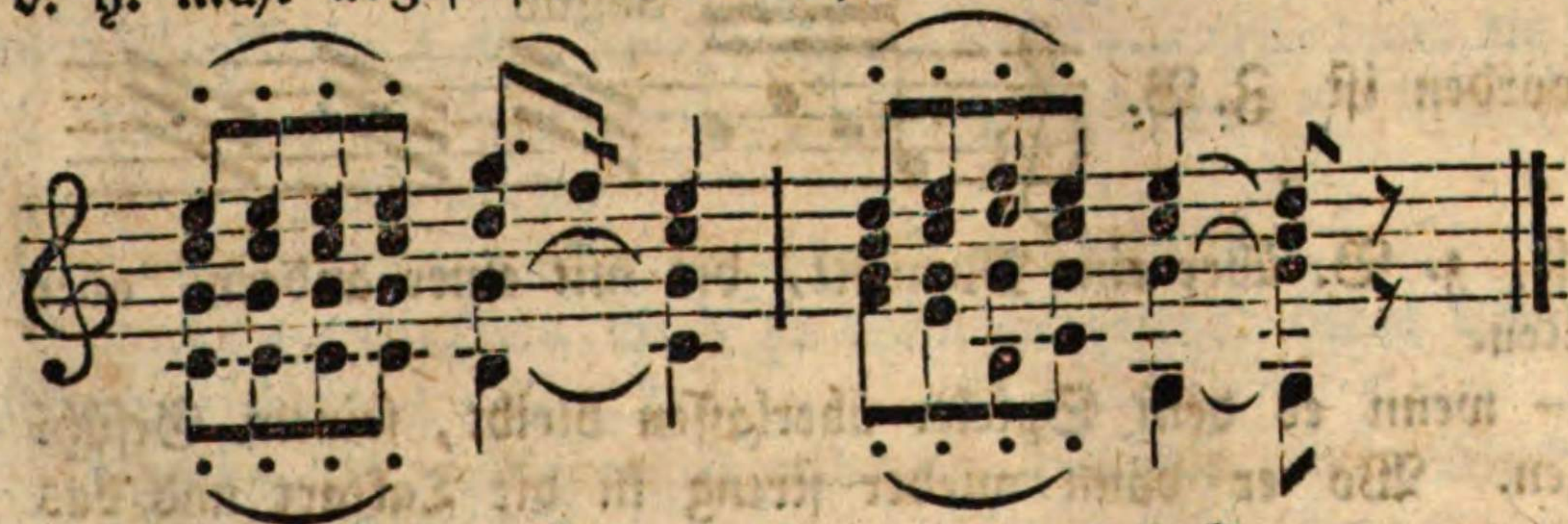


welches also vorzutragen ist:



§. 5.

Wenn Punkte und Bogen zugleich über mehrern Noten stehen*), so wird jede so bezeichnete Note besonders markiert, d. h. nicht abgestoßen und nicht bloß gebunden, sondern mit besonders zartem und doch hervorstechendem Druck angegeben; z. B.



Man nennet dies das Tragen der Töne; (portamento di voce)

es wird auch, wiewohl selten, durch das Wort, appoggiato, über den Noten angedeutet. Diese Art des Vortrags eignet sich nur für singbare Sätze.

D 2

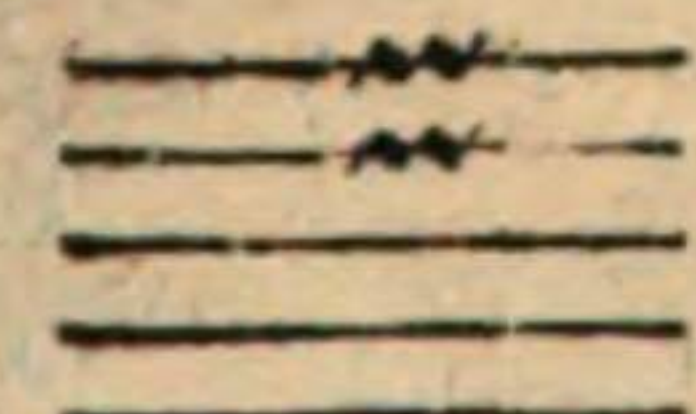
*) Es ist dies nicht zu verwechseln mit den §. 2. erläuterten Fällen, wo der Bogen mit einem Punkt über Einer Note oder Pause steht. Zur Erläuterung des gegenwärtigen, muß besonders das Gehör in Anspruch genommen werden. Uebrigens wäre es genauer, wenn man sich, wo die Noten abgestoßen werden sollen, nur des kleinen Striches, nicht des Punktes; des letztern aber nur in Verbindung mit dem Bogen bediente.

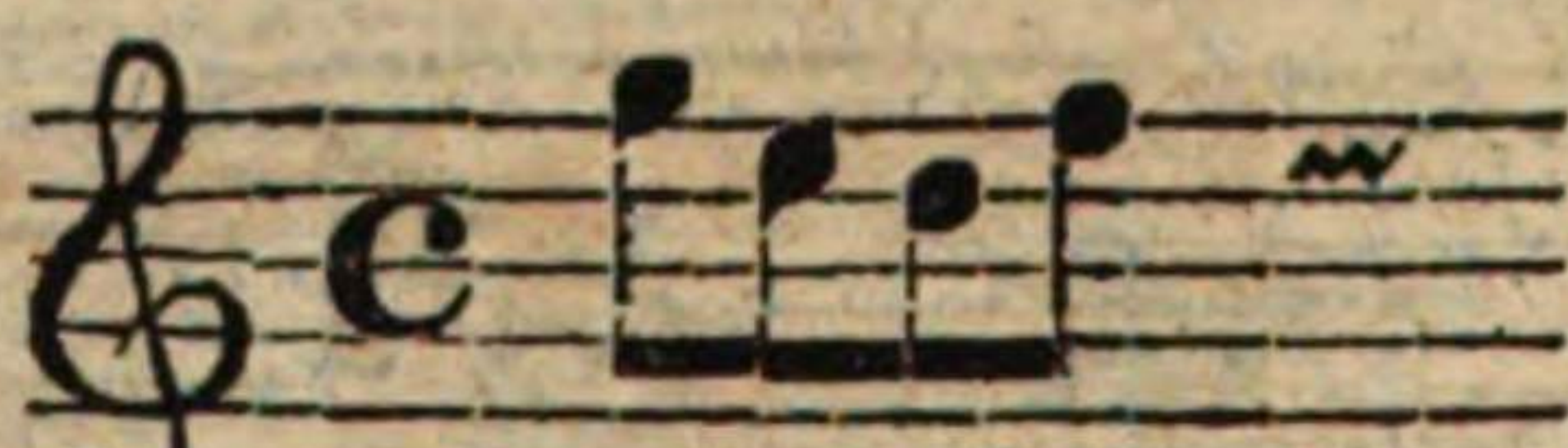
§. 6.

Noch andere Zeichen und Kunstausdrücke sind:

{ Die Klammer; (accolade) sie bedeutet, daß alle Notenzeilen, welche sie umfaßt, zugleich gespielt werden; z. B. bey'm Klavier, Diskant und Baß.

f oder , die Fahne, wenn man ausgelassne Takte einschalten will.

 der Notenzeiger (custos) bezeichnet, gemeiniglich am Ende einer Zeile, wo der engere Zusammenhang abgebro-

chen ist, die nächstfolgende Note; z. B.  Ende der Zeile,  Anfang der folgenden.

Unisono, all' unisono, all' ottava oder 8va findet man theils bey Noten, die allzuweit über oder unter das Linien-system gehen, und die deshalb eine Oktave niedriger oder höher — je nachdem das Wort drüber oder drunter stehet — gespielt werden sollen, als sie verzeichnet sind — welcher Fall schon im ersten Kapitel erläutert worden ist; theils wenn eine Reihe Noten, wie sie verzeichnet sind, und zugleich mit der Oktave, angeschlagen werden sollen; z. B.



Segue, (folge) dieses Wortes bedient man sich, wenn eine Figur, mehreremale hintereinander vorkommend, nicht ausgeschrie-ben, sondern abgekürzt durch Querstriche im Noten-System vorgezeichnet worden ist. z. B.  Sague

Alternativo, alternativamente, (wechselsweise) setzt man sonst, z. B. über eine Menuett, die mit einer andern, oder einem Trio abwechseln sollte; jetzt bedient man sich dieses Ausdrucks selten.

Ad libitum, a piacere, a suo piacere, (nach Gutdünken) — wenn es dem Spieler überlassen bleibt, seinem Gefühl gemäß, einen oder mehrere Takte langsamer oder geschwinder vorzutragen. Wo er dann wieder streng in die Taktart und das Tempo eintreten soll, setzt man dazu: a tempo, oder tempo primo.

Attacca subito oder s' attacca, setzt man, z. B. an das Ende eines Satzes, wenn der folgende ohne Verzug darauf folgen soll.

Come sopra, oder come prima — wenn ein vorhergegangenes, aber durch ein anderes unterbrochenes Tempo wieder eintreten soll; z. B. wenn ein Allegro durch ein Adagio unterbrochen worden ist und nun wieder fortgesetzt wird.

Sollen mehrere über einander stehende Noten, die einen Akkord ausmachen, gebrochen werden, d. h. soll man sie nicht zugleich, sondern schnell nach einander anschlagen, und dann die Finger, der Geltung der Noten gemäß, auf den Tasten liegen

lassen: so bezeichnet man diese Noten also:  Soll die Brechung von unten hinauf geschehen, so wird dies also —

 soll sie von oben herunter geschehen, so wird es also bezeichnet:  Bey gestochenen Noten bezeichnet man die Brechung

gewöhnlich durch einen Querstrich durch die Noten:  Sollen die Finger nur auf gewissen Haupttönen, nach der Brechung,

ruhen bleiben, so giebt man dieses also an:  Soll nach der Brechung gar kein Ton ausgehalten werden, so bezeich-

net man den Akkord mit dem Strich:  Alle Arten der Brechung werden mit dem Worte arpeggio ausgedrückt.

Colla parte steht in den begleitenden Stimmen, wenn dem Sänger oder Solospieler eine Stelle in Ansehung des Zeitmaasses nach Willkühr vorzutragen überlassen ist, und jene genau auf ihn merken und sich nach ihm richten sollen.

l'istesso tempo oder *medesimo* steht bey einem zweyten Satz, der in demselben Zeitmaasse, wie der erste vorgetragen werden soll.

Mano dritta, mano sinistra (rechte Hand, linke Hand,) wird beygeschrieben, wenn die eine Hand über die andere schlägt, d. h. die rechte tiefer als die linke, die linke höher als die rechte zu spielen bekommt.

Minore wird hinzugesetzt, wenn in einem Stück aus einer Durtonart ein Theil aus derselben Tonart in Moll gesetzt ist; z. B. in einem Stück aus A dur, ein Theil in A moll. — Wo dann die Durtonart wieder anfängt, setzt man hinzu: *Maggiore*, auch *Majore*.

più moto, più mosso, oder più stretto bedeutet, daß das Stück, von der damit bezeichneten Stelle an, etwas geschwinder gespielt werden solle.

senza tempo ist soviel als *ad libitum*.

senza replica wird zu Stücken gesetzt, deren Theile gewöhnlich wiederholt werden, z. B. einer Menuett, hier aber nicht wiederholt werden sollen.

verte, si vulti, vulti subito — wende um. Wird abgekürzt nur durch die Buchstaben: V. S. angedeutet.

p. (piano) schwach, pp. (pianissimo) sehr schwach. mp. (mezzo piano) nicht sehr schwach.

f. (forte) stark, pf. (più forte) ein wenig stark, wenn p. vorhergegangen ist, stärker, mf. (mezzo forte) halb stark, rf. (rinforzando) verstärkt, sfz. oder fz. (sforzato) sehr stark *), fp. forte-piano, erst stark, hernach schwach, msp. (mezzo forte-piano) erst mäßig stark, dann schwach, ff. (fortissimo) sehr stark.

*) *Rinforzando* und *sforzato* sind weniger in Ansehung des Grades, als in der Art der Stärke, womit der Ton angegeben wird, verschieden: ersteres bezeichnet ein allmähliges Verstärken eines und ebendesselben Tons, letzteres ein plötzliches Herausheben desselben. Die meisten Komponisten aber unterscheiden sie im Schreiben nicht genau genug.

m. v. (a mezza voce) mit gedämpfter Stimme.

calando, mancando, lentando, decresc., (decrescendo) dim., (diminuendo) smorz., (smorzando) slargando, morando, perd., (perdendo) heißen: abnehmend, hinschwindend *).

crescendo, zunehmend.

ligato, auch legato, gebunden.

rallentando, im Zeitmaass nachlassend, langsamer werdend.

sempre (immer) wird zu andern Worten gesetzt, wie: sempre piano etc.

sotto voce, mit schwacher Stimme, leise.

pedale, bedeutet, daß bey einer Stelle auf dem Pianoforte die Dämpfer aufgehoben werden sollen und dieses Zeichen, 

oder †, daß man sie wieder niederlassen soll.

< bedeutet crescendo, > decrescendo, und zwar so, daß allezeit, wo die Spitze der Figur steht, der schwächste, wo die Oeffnung steht, der stärkste Ton gehört werden soll. Stehet dieses Zeichen kleiner, über oder unter einer Note,

z. B.  so ist es gleichbedeutend mit rinforzando, (rfz.)

(Von denjenigen Kunstwörtern, welche das Tempo und den Charakter, folglich auch die Art des Vortrags ganzer Stücke bezeichnen, und dem Anfange des Stücks beygeschrieben werden, ist in der Folge die Rede.)

*) Die feinem Nuancirungen auch dieser, im Allgemeinen gleichbedeutenden Ausdrücke kann nur die längere Uebung und Erfahrung lehren.

Sechstes Kapitel.

Vom Takte.

§. 1.

Takt nennet man im Allgemeinen die gleichmäßige und genaue Eintheilung der Töne in Ansehung der Zeit. Im Einzelnen bezeichnet man damit:

a) Die Taktart (die bestimmte Weise dieser Eintheilung). Man sagt: das Stück hat geraden oder ungeraden, Zwey- oder Viertel oder Drey-Vierteltakt, d. h. es läßt sich in Ansehung der Zeit in kurze Abschnitte theilen, zu deren jedem zwey oder drey Viertelnoten u. dgl. gehören —

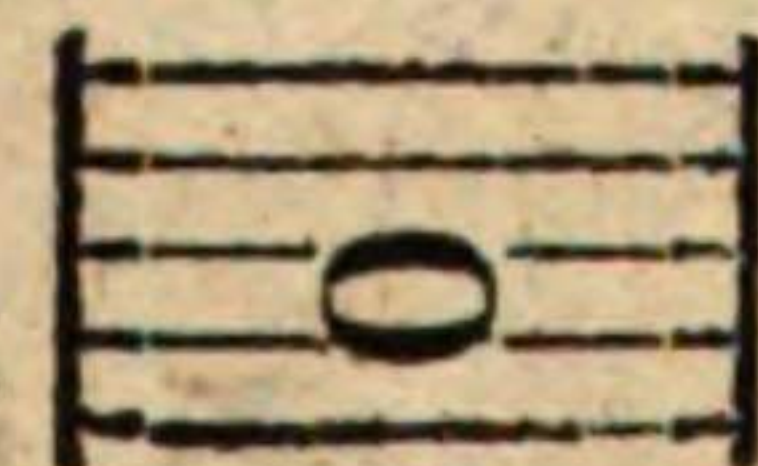
b) Die zwischen zwey solchen (mit Strichen bezeichneten) Abschnitten befindlichen Noten selbst; z. B.



Man sagt: das Stück hat zwanzig Takte, d. h. es läßt sich in zwanzig solche Abschnitte theilen —

c) Nicht genau genug sagt man auch Takt statt Tempo, (Bewegung des Stücks im Ganzen) z. B. das Stück ist im langsamen Takt geschrieben.

d) Auch nennet man wohl die Note, die einen solchen Abschnitt ausfüllet, z. B.



einen ganzen Takt.

§. 2.

Die Taktarten sind — wie früher schon beyläufig erwähnt und kürzer erläutert worden — gerade oder ungerade.

§. 3.

Jede gerade Taktart läßt sich in zwey oder vier gleiche Theile (Takttheile, Hauptzeiten) zerlegen, die sogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Zweyvierteltakt in seine zwey, der Viervierteltakt in seine vier Viertel. Zu den geraden Taktarten gehören — folgende einfachen:

- a) Der sogenannte ganze, oder Viervierteltakt, durch C angedeutet;
- b) Der Zweyvierteltakt, $2/4$ bezeichnet;
- c) Der Allabrevetakt, gewöhnlich C , aber auch $2/2$ oder 2 vorgezeichnet;

und diese zusammengesetzten:

- d) Der Sechssteltakt, $6/8$,
- e) Der Sechsvierteltakt, $6/4$,
- f) Der Zwölfsteltakt, $12/8$,
- g) Der Zwölfsvierteltakt, $12/4$.

§. 4.

Jede ungerade Taktart läßt sich in drey gleiche Takttheile (Taktglieder, Hauptzeiten) zerlegen, die sogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Dreyvierteltakt in seine Viertel. Zu den ungeraden Taktarten gehören — folgende gleich- zusammen-

- a) Der Dreyvierteltakt, $3/4$,
- b) Der Dreyzweiteltakt, $3/2$,

- c) Der Drenachteltakt, $3/8$,
und diese ungleich = zusammengesetzten:
d) Der Neunviertel- ($9/4$) und
e) Der Neunachteltakt ($9/8$).

§. 5.

Jede Taktart wird zu Anfange des Stücks, nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen angezeigt; z. B.



bezeichnet.

Ändert sich die Taktart im Laufe eines Stücks, so wird es auf gleiche Weise

§. 6.

In Absicht auf den mehrern oder mindern Nachdruck, welchen die verschiedenen Taktglieder beym Vortrage erhalten, theilt man sie in gute oder schlechte; die erstern erhalten allezeit mehr Nachdruck, weshalb auch auf sie beym Gesange die langen Sylben des Verses fallen müssen. So ist im Ctaktes das erste und dritte Viertel gut, das zweyte und vierte schlecht, im $2/4$ takte das erste Viertel gut, das zweyte schlecht, im $6/8$ takte das erste punktierte Viertel (erste Taktglied) gut, das zweyte schlecht etc. *)

Sie b e n t e s K a p i t e l.

V o n d e r F i n g e r s e h u n g (A p p l i k a t u r).

§. 1.

Die Lehre von der Fingersehung zeigt, wie man die Töne eines Klavierinstrumentes in allen Beziehungen auf einander, und in jedem Grade der Bewegung, der Stärke und der Schwäche gleich = deutlich, leicht und bequem angeben kann **).

Da

*) Die genaue Befolgung des Taktes (Takt halten) ist ein unerläßliches Erforderniß zum guten Spiel: der Lehrer hat deshalb sehr über dieser Befolgung zu halten. Wo natürliches Taktgefühl ist, (es ist aber, bey einigermaßen ausgezeichneter Anlage zur Musik überhaupt, gewöhnlich vorhanden) wird es ihm nicht schwer werden, wohl aber, wo es an diesem Gefühl fehlt, und wo nur lange und strenge Übung nachhelfen können. Hülfsmittel sind: Man lasse den Schüler einige leichte Übungspassagen oft nach einander spielen und bezeichne während des Spiels den Takt und dessen Theile durch Worte oder Zeichen. Man spiele auf demselben oder einem andern Instrumente die Melodie Anfangs mit, und wenn der Schüler ihrer so mächtig ist, verändere man sie, in Absicht auf den Takt, immer schwerer und schwerer. Da das richtige Pausiren einen wesentlichen Theil des Takthaltens ausmacht, wähle man bey Zeiten Stücke, worin der Schüler auch in diesem geübt wird.

**) Die genaueste Kenntniß der richtigen Fingersehung kann ohne beträchtliche Gelenkigkeit der Finger zu keinem, auch nur einigermaßen fertigem Spiele verhelfen: man forge deshalb früh dafür, daß die Finger beyder Hände durch Übung diese Gelenkigkeit erhalten, und schwere und leichte Passagen, in jedem Grade der Stärke, Schwäche, Ab- und Zunahme, jede Hand einzeln und beyde zusammen, ausführen können. Zur Erreichung dieses Endzwecks werden die, diesem Kapitel angehängten Fingerübungen, die in jeder Gattung vom Leichtesten zum Schweresten fortschreiten, dienen können. Wegen dieser angehängten Beispiele, und auch, um den Raum nicht ohne Noth zu verschwenden, sind die Beispiele im Texte dieses Kapitels sparsamer angebracht worden.

§. 2.

a) Man nehme für jeden Anschlag der Taste einen besondern Finger, auch wenn dieselbe Taste mehrmals unmittelbar nach einander angeschlagen werden muß; z. B. **)

a) Man nehme für jeden Anschlag der Taste einen besondern Finger, auch wenn dieselbe Taste mehrmals unmittelbar nach einander angeschlagen werden muß; z. B. **)

Rechte Hand.

Linke Hand.

The image shows a musical score for a piece titled 'Die Schöne' from 'Die Schöne und das Schöckchen'. The score is written for two staves, 'Rechte Hand' (Right Hand) and 'Linke Hand' (Left Hand), in common time (C). The right hand part begins with a treble clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand part begins with a bass clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the first two measures of the piece, the second measure contains the next two measures, and the third measure contains the final two measures. The notation is in black ink on aged, yellowed paper. The right hand part has a treble clef and a common time signature. The left hand part has a bass clef and a common time signature. The notes are eighth and sixteenth notes, and the rests are eighth and sixteenth rests. The piece ends with a double bar line.

Handwritten musical score for two staves, Treble and Bass clef. The score is written on aged, yellowed paper. The Treble staff (top) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Bass staff (bottom) begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of two measures, each followed by a double bar line. The first measure contains a series of eighth notes, and the second measure contains a series of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Slurs are placed over groups of notes. The notation is in a historical style, with some variations in note heads and stems.

b) Man setze den Daumen nur dann auf die Obertasten, wenn weite, springende Figuren — wie Oktaven u. dgl. es verlan-

gen; 8. B.

The image shows a handwritten musical score for a two-part setting of "Nun danket alle Gott". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a brace on the left. The music is in 3/4 time and features various accidentals and fingerings. The text "gen; 8. B." is written to the left of the staves.

Den

*) Allgemeine Regeln zu geben, die für jeden einzelnen Fall genügen, ist, der vielen Ausnahmen wegen, unmöglich. Darum wird die Uebung einer und derselben Passage in verschiedener Applikatur sehr nützlich und empfehlenswerth.

**) Wenn die Finger mit Zahlen angedeutet werden, so bezeichnet 1 den Daumen, 2 den Zeigefinger, 3 den Mittelfinger u. Einige Musiklehrer bezeichnen zwar den Daumen mit 0, den Zeigefinger mit 1 u. Diese Bezeichnungsart gehört aber nur den Streichinstrumenten, wo bekanntlich der Daumen nie zum Greifen gebraucht wird, und folglich, wenn vom Greifen der Töne die Rede ist, der Zeigefinger allerdings der erste, der Mittelfinger der zweyte u. wird.

Den Gebrauch des kleinen Fingers schränke man aber nicht so sehr ein, als öfters geschieht, und bediene sich dessen auch auf den Obertasten in Fällen, wie



c) Man schlage nicht zwey Tasten unmittelbar nach einander mit Einem Finger an, weil dadurch der fließende Vortrag nothwendig leiden müßte. Ausnahmen finden statt, bey schnell auf einander folgenden Terzen, Sexten, Oktaven &c. und bey einstimmigen springenden Sätzen, wo der Daumen in der rechten Hand die tiefste und in der linken die höchste Note berühren muß; z. B.



d) Sind bey aufsteigenden Tönen in der rechten Hand deren mehr als fünf, (stufenweis oder springend vorkommend;) oder auch, sind deren zwar nicht mehr, als fünf, der erste muß aber durch eine Obertaste, mithin nicht mit dem Daumen, angegeben werden: so setze man den Daumen unter, und zwar nach dem zweyten, dritten oder vierten Finger; tritt derselbe Fall ein, aber bey heruntersteigenden Tönen: so schlage man den zweyten, dritten oder vierten Finger über den Daumen weg. In der linken Hand wird aufsteigend mit den längern Fingern über den Daumen übergeschlagen, und absteigend der Daumen untergesetzt; z. B.



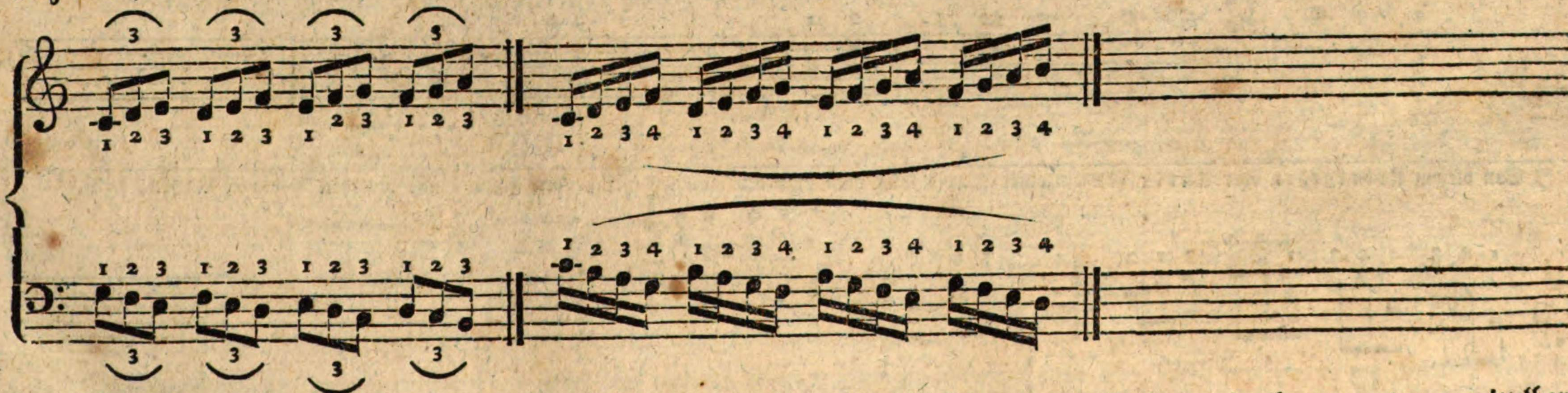


(Diese Fälle werden sämmtlich durch die angehängten Uebungen anschaulich gemacht und genau bestimmt).

Das Untersezen des Daumens nach dem fünften Finger, wie auch das Ueberschlagen des fünften über den Daumen, kann nur im Nothfall, weil dadurch die Hand zu sehr gewendet werden muß, gestattet werden. Auch vermeide man so viel als möglich das Uebersezen des dritten Fingers über den vierten, des vierten über den fünften, und umgekehrt. Ausnahmen finden nur da statt, wo ohne dieses Uebersezen der angemessene Vortrag unmöglich seyn würde, wie in dem Beyspiel:



e) Bey Figuren von gleichen Gliedern setze man — vorausgesetzt, daß die erste Taste keine obere ist — den Daumen allezeit auf die erste Note. Der Vortrag wird dadurch, besonders bey genau zu verbindenden Noten gleichmäßiger; z. B.



Sonst pflegt man den Daumen, wenn Ober- und Untertasten vermischt vorkommen, meistens unmittelbar vor oder unmittelbar nach einer Obertaste zu setzen.

f) Bey stufenweiser Fortschreitung setze man die Finger der Reihe nach; es wäre denn, daß in dieser Reihe der Daumen auf eine Obertaste zu stehen käme, oder daß eine Folge von Tönen ohne Auslassen oder früheres Einsetzen eines Fingers nicht dem

Vortrag angemessen auszuführen wäre — wo man denn im ersten Falle einen oder auch zwey Finger in der Reihe zu übergehen, und den Daumen früher, als ihn die Reihe trifft, auf eine Untertaste einzusetzen hat; z. B. *)



im zweyten Falle sezt man einen der längern Finger an die Stelle des andern näher liegenden; z. B.



(Noch mehrere Fälle dieser Art wird man in den Beyspielen finden, die diesem Kapitel angehängt sind).

g) Man setze bey Sprüngen, die außer dem Umfang einer Oktave liegen, und wo einer dem andern unmittelbar folgt, zwey Finger nach einander auf Eine Taste, beobachte aber dabey genau, ob die Note, wo der Wechsel des Fingers statt haben soll, ein- oder zweymal angeschlagen werden müsse; im ersten Falle muß der nachzusetzende Finger in demselben Augenblick die Taste berühren, in welchem der zuerst angewendete Finger aufgehoben wird, damit kein doppelter Anschlag gehört werde; z. B.



*) Von diesem Uebergehen oder Auslassen einzelner Finger kann man auch bey manchen springenden Figuren mit Vortheil Gebrauch machen; z. B.

