

Rara

Sächsische

MB 8°

7788

Landesbibliothek

Sächsische Landesbibliothek Dresden

Handschrift
Druck

MB 80 7788 Rosa

Benutzungsbedingungen:

- Von Veröffentlichungen mit Forschungsergebnissen, die auf dem Studium der vorliegenden Quelle beruhen, ist durch den betr. Autor ein Freixemplar (Belegexemplar) unverzüglich der Bibliothek zuzuleiten.
- Jede Anfertigung von Kopien der Quelle, auch handschriftlicher Art, setzt die Unterzeichnung einer Verpflichtung voraus.
- Publikationen der Quelle selbst erfordern die Genehmigung der Bibliotheksleitung. Diesbezügliche Anträge sind zum frühestmöglichen Termin schriftlich einzureichen.

Benutzer der Handschrift/des Druckes:

Datum	Name und Adresse des Benutzers	Art der Benutzung (eingesehen, verglichen, teilweise oder ganz ab- geschrieben usw.)	Zweck der Benutzung ; Hinweise oder neue Ermittlungen zur vorliegenden Quelle
20.2.2001	Vöschin, Catherine	eingesehen	

III 9 280 J 998 81

Elementarbuch

von

Müller

13



Q 108913

5

5.-66
KLEINES

ELEMENTARBUCH

für

Klavierspieler

als

wesentliche Grundlage der Kunst
das Klavier oder Pianoforte zu spielen

von

August Eberhard Müller,

Großherzogl. Capellmeister in Weimar.

LEIPZIG,

im Bureau de Musique von C. F. Peters.

MB. 8. 7788 R

Pr. 1. Rthl. 16 gr.



Sächsische
Landesbibliothek
30 AUG. 1966
Dresden

[1830]

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

Da die Klavierschule des Herrn Musikdirektor Müller für viele junge Leute oder ihre Eltern und Lehrer ein zu theures Werk war, um sich dasselbe zum Klavierunterricht anzuschaffen, und da man doch auf eine Anleitung nach der Methode des Verfassers ungern Verzicht that; so entschloss sich dieser, ein compendiöseres Lehrbuch für minder Bemittelte herauszugeben, welches jedoch alles Wesentliche aus seiner Theorie des Klavierspielens enthielte. Aus diesem Elementarbucho ist daher Alles ausgeschlossen worden, was nicht nothwendig zum ersten Klavierunterricht, sondern nur etwa in die allgemeine Lehre von der Musik und von der musikalischen Komposition gehört, oder doch sonst von jedem wissbegierigen Musikfreunde in andern Büchern oder Abhandlungen über specielle Seiten und Gegenstände der Tonkunst leicht nachgelesen werden kann, hier aber, wo es nur um die wesentliche Grundlage eines guten Klavierspieles zu thun ist, überflüssig oder am unrechten Orte wäre. Der Verfasser hat übrigens diesem Handbuche durch planmässige Anordnung, durch möglichste Genauigkeit und Kürze im Ausdruck, und durch ganz neue für den gegenwärtigen Zweck komponirte und beigefügte Notenbeispiele eigene Vorzüge zu geben gesucht, welche es hoffentlich für Lehrer und Lernende doppelt brauchbar machen werden. Als Supplement zu diesem Elementarbuch sind auch 6 Hefte Handstücke für Anfänger erschienen, die Herr A. E. Müller nach seiner Theorie des Klavierspiels aufs zweckmässigste komponirt hat.

Der Verleger.

I n h a l t.

Erstes Kapitel.	Von der Tastatur und den Noten.	Seite 1
Zweites Kapitel.	Von den Versetzungszeichen.	— 4
Drittes Kapitel.	Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen.	— 6
Viertes Kapitel.	Vom Takt.	— 8
Fünftes Kapitel.	Von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeit; von den Punkten und Pausen.	— 10
Sechstes Kapitel.	Von den Abtheilungs-, Wiederholungs- und Schlusszeichen und den Zeichen oder Angaben des Vortrags.	— 14
Siebentes Kapitel.	Von der Fingersetzung oder Applikatur.	— 18
Achtes Kapitel.	Von den Verzierungen.	— 57
Neuntes Kapitel.	Vom Vortrage.	— 66

Erstes Kapitel.

Von der Tastatur und den Noten.

§. 1.

Unter **Tastatur** (Klaviatur) versteht man den sichtbaren Theil der mechanischen Einrichtung, welchen bei jeder Gattung von Klavierinstrumenten die Finger in Bewegung setzen, um den Ton hervorzubringen. Die einzelnen Glieder oder Theile der Tastatur heissen **Tasten** oder **Claves**. Diese steigen, wenn sie berührt werden, wie Hebel, hinten aufwärts, und machen entweder durch den Schlag eines Hammers, wie bei dem Pianoforte, oder durch den Druck eines schmalen Messingstäbchens, wie bei dem Klavichord, die Saiten klingen. Die höheren und kürzeren Tasten heissen **Obertasten**, die tiefer liegenden und längeren aber **Untertasten**. Diese letzteren werden von unten herauf nach der Reihe durch die sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h* bezeichnet; je nachdem aber der Note, welche sie anzeigt, ein \sharp oder ein \flat vorgezeichnet ist, mit den Obertasten vertauscht, welchen die Benennung *cis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, be* gegeben wird.

§. 2.

Man theilt die Tastatur nach **Oktaven** ein. Oktave bedeutet hier den ganzen Inbegriff von Unter- und Obertasten, die zwischen zwei zunächst auf einander folgenden Tasten gleiches Namens sich befinden, z. B. alle zwischen *C* und *c*. Ausserdem nennt man auch blos die beiden, nach der Tonleiter sieben Stufen von einander liegenden Töne gleiches Namens eine Oktave, z. B. *C* und *c*. Auf einem Klavier von fünf Oktaven zählt man die Töne vom ersten *C* bis zum nächsten *H*, von der Linken zur Rechten, zur grossen Oktave; alle Töne unter dem grossen *C* aber heissen **Contratöne**. Die Töne vom zweiten *c* an bis zum nächsten *h* rechnet man zur kleinen oder ungestrichenen; die vom dritten *c* bis zum nächsten *h* zur einmalgestrichenen; die vom vierten *c* bis zum nächsten *h* zur zweimalgestrichenen und die übrigen Töne vom fünften *c* an zur dreimalgestrichenen Oktave. Die Bezeichnung der Tasten durch Buchstaben geschieht folgendermassen:

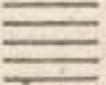
Kontratöne: <i>F. G. A. H.</i>		Grosse Oktave: <i>C. D. E. F. G. A. H.</i>		Kleine Oktave: <i>c. d. e. f. g. a. h.</i>
Einmalgestrichene Oktave: — — — — — — — <i>c. d. e. f. g. a. h.</i>		Zweimalgestr. Oktave: = = = = = = = <i>c. d. e. f. g. a. h.</i>		Dreimalgestr. Oktave: = = = = = = = <i>c. d. e. f. g. a. h.</i>

§. 3.

Noten heissen im eugern Sinn alle schriftliche Bezeichnungen der Töne an sich; im weitern auch die Schlüssel, Pausen, Punkte und andre Notenzeichen, und dann selbst ganze Musikalien. In Deutschland und im nördlichen Europa überhaupt bezeichnet man die einzelnen Noten nach obiger Angabe mit *c, d, e, f, g, a, h*; in Italien, Frankreich und im südlichen Europa überhaupt mit den Sylben *ut* (oder *do*.) *re. mi. fa. sol. la. si.*

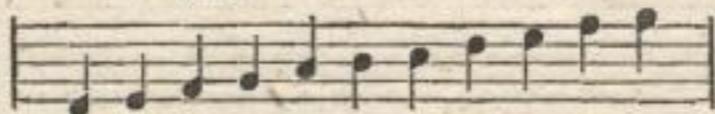
(*c. d. e. f. g. a. h.*)

§. 4.

Die Höhe oder Tiefe der Töne ergibt sich aus der Stelle, die sie auf dem Notenplane (Linien- oder Noten-Systeme) einnehmen, d. h. auf den fünf über einander gezogenen Parallel-Linien:  Die Noten kommen bald auf, bald zwischen den Linien zu stehen. Der Raum zwischen den Linien heisst Spatium, die Aufeinanderfolge der Töne nach der Reihe die Scala oder die Tonleiter, und der Abstand einer Note von der andern eine Stufe.

§. 5.

Dieses Liniensystem befasst nur eif Tonstufen:

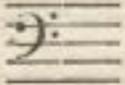
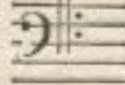


Die höhern oder tieferen Töne

werden durch abgesonderte Nebenlinien angezeigt, z. B.



§. 6.

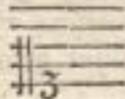
Die Gegend, in welche die angezeigten Töne gehören, wird durch die sogenannten Schlüssel angegeben, welche den Noten vorgesetzt werden. Es giebt drei Schlüssel, den F-, C- und G-Schlüssel. Der F-Schlüssel (Bassschlüssel, Basszeichen) bestimmt die Töne der tiefern Gegend und wird so angezeigt:  oder  Von dem *f* der kleinen oder ungestrichenen Oktave, welches durch ihn zwischen zwei Punkte eingeschlossen wird, hat er den Namen.

In der Regel erstreckt sich der Bassschlüssel über folgenden Umfang von Töne:

Fe 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.

Er bezeichnet in der Regel die Noten der linken Hand auf dem Klavier, der Basssingstimme und aller Bassinstrumente.

Der C-Schlüssel zeigt die Töne der mittleren Gegend an, hat die Figur  und hat den Namen von dem *c* der einmal-gestrichenen Oktave, das er einschliesst.

Auf der untersten Linie, wie hier, heisst er Diskant- oder Sopran-Schlüssel, auch Klavier-Schlüssel, und wurde sonst gewöhnlich für die rechte Hand des Klavierspielers geschrieben. Er umfasst folgende Töne:

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. Einmalgestrichene Oktave. Zweimalgestrichene Oktave. Dreimalgestrichene Oktave.

Auf der dritten (mittlern) Linie heisst er Alt-Schlüssel, und zeigt die Noten der Altstimme und der Bratsche (*Viola*) an. Er umfasst folgende Töne:

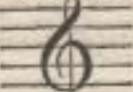
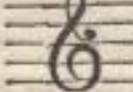
c d e f g a h c d e f g a h c d e f g u. s. w.

Kleine Oktave. Einmalgestrichene Oktave. Zweimalgestrichene Oktave.

Auf der vierten Linie von unten heisst er Tenor-Schlüssel, bezeichnet die Noten der Tenorstimme und die über die gewöhnlichen fünf Linien der Bassinstrumente beträchtlich hinaufsteigenden Noten. Sein Umfang erstreckt sich auf folgende Töne:

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

Kleine Oktave. Einmalgestrichene Oktave.

Der G-Schlüssel (Violinschlüssel, Violinzeichen)  oder  bezeichnet mit seinem Punkt oder Ringe das g der

einmalgestrichenen Oktave, und wird nicht nur für die Violine, Flöte, Hoboe, Klarinette, Trompete, Gitarre, Mandoline, für das Bassethorn, Waldhorn u. s. f., sondern jetzt auch durchgängig für die Noten der rechten Hand des Klavierspielers, und selbst der Discantstimme gebraucht. Er bezeichnet diesen Umfang von Tönen:

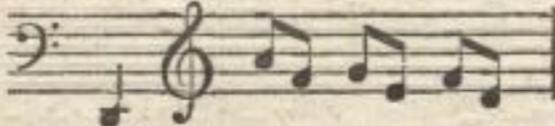
g a h c d e f g a h c d e f g a h c u. s. w.

Kleine Oktave. Einmalgestr. Oktave. Zweimalgestr. Oktave. Dreimalgestr. Oktave.

Uebersteigen die Töne zu weit die gewöhnlichen fünf Linien, so schreibt man zwar die Noten zuweilen um eine Oktave tiefer,

drückt aber die höhere Lage durch *alla ottava* oder *8va* aus, z. B.  also:  Sobald

die Töne wieder in der gewöhnlichen Lage genommen werden, zeigt man es an durch: *loco*, z. B.  So
setzt man auch Noten der tiefern Schlüssel, wenn sie das Liniensystem zu hoch übersteigen, in einen höhern Schlüssel um, z. B.

 also: 

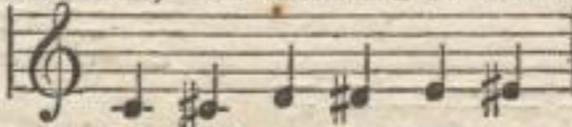
Zweites Kapitel. Von den Versetzungszeichen.

§. 1.

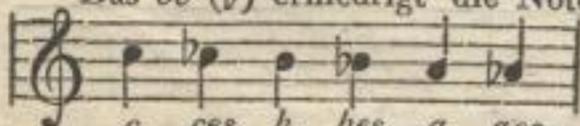
Die Töne *c d e f g a h* werden als natürliche, ursprüngliche und unabhängige angesehen und benennt. Durch sogenannte Versetzungszeichen kann jeder derselben um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden. Ein halber Ton ist der, welchen die dem zum Maasstab angenommenen Töne am nächsten liegende Taste angiebt, sie mag eine Ober- oder eine Untertaste seyn, man mag herauf- oder herabwärts zählen. Z. B. von *c* abwärts gezählt ist *h*, aufwärts gerechnet *cis* die nächste Taste: von *h* zu *c* ist ein halber Ton, wie von *c* zu *cis* u. s. f.

§. 2.

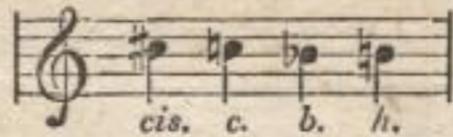
Es giebt einfache und doppelte Versetzungszeichen. Einfache sind: das Kreuz (\sharp), italienisch *diesis*; das \flat , italienisch *b molle*; das Wiederherstellungszeichen, ital. *b quadro*.

Das Kreuz erhöht die Note, vor der es steht, um einen halben Ton. Der Name dieses so erhöhten Tons bekommt an den Buchstaben die Sylbe *is* angehängt, z. B.  u. s. w.

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

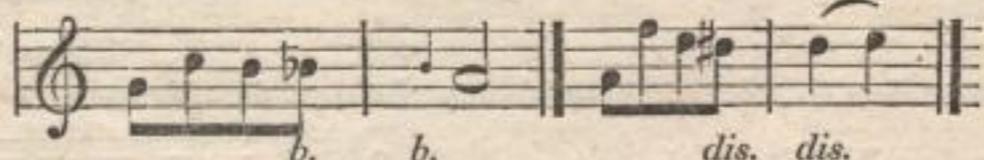
Das *be* (\flat) erniedrigt die Note um einen halben Ton. Man bezeichnet die so erniedrigten Töne durch die Sylbe *es*; z. B.  u. s. w. Doch sagt man statt *hes* gewöhnlich *be*, und *as* statt *aes*.

c. ces. h. hes. a. aes.
(b) (as)

Das Quadrat (\square) hebt die Erhöhung oder Erniedrigung des Tones wieder auf und setzt ihn in seine vorige natürliche Stelle zurück, so dass er auch den ursprünglichen Namen wieder erhält, z. B.  u. s. w.

§. 3.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig. Die wesentlichen findet man zu Anfange jedes Musikstücks vorgezeichnet, auch gewöhnlich vor jeder Zeile des Liniensystems wiederholt, und sie gelten durch das ganze Stück hindurch, ausgenommen wenn sie durch andere Vorzeichnung ausdrücklich aufgehoben werden. Z. B. wenn zu Anfang eines Stücks auf der Stelle des *f* ein Kreuz (\sharp) vorgezeichnet ist, so wird durch dies ganze Stück hindurch nicht *f*, sondern *fis* gegriffen, ausgenommen sobald durch ein \square die Erhöhung aufgehoben wird. Die zufälligen Versetzungszeichen stehen nicht am Anfange eines Musikstücks sondern kommen nur im Fortgange der Musik vor einzelnen Noten vor, und gelten in der Regel für dieselben nur einen Takt hindurch*). Jedoch gelten sie länger, wenn ihre fortdauernde Geltung ohne besondere Anzeige sich leicht versteht; z. B. die zufällige Vorzeichnung der letzten Note in einem Takte wird nicht vor der ersten Note des nächsten Taktes wieder vorgesetzt, und gilt doch fort, wie in folgendem Exempel:

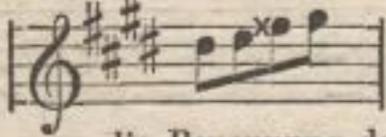
 Auch wenn das Aushalten des nämlichen Tones durch mehrere Takte hindurch angezeigt ist, wird die Wiederholung der zufälligen Vorzeichnung vor diesem Tone als überflüssig weggelassen, z. B.



§. 4.

Die doppelten Versetzungszeichen bestehen in dem Doppelkreuz (selten $\sharp\sharp$, gewöhnlich \times geschrieben,) und in dem Doppel-b (bisweilen \flat , gewöhnlich $\flat\flat$ geschrieben.)

Das Doppelkreuz (auch das grosse Kreuz genannt) erhöht die Note, vor der es steht, um einen ganzen Ton, und wird bloss gebraucht, wenn derselbe Ton vorher schon durch ein einfaches Kreuz erhöht war, so dass er nunmehr noch um einen hal-

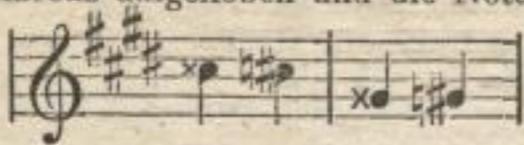
ben Ton erhöht wird, z. B.  Die durch das Doppelkreuz erhöhten Noten werden nach der Stufe benannt, auf welcher sie stehen, indem man die Benennung des nur mit einem einfachen Kreuz erhöhten Tons verdoppelt, z. B. *ciscis*, *fisfis*, wofür man auch *Doppel-cis*, *Doppel-fis* zu sagen pflegt.

Das Doppel-b (oder grosse \flat) erniedrigt die Note um einen ganzen Ton. Die Benennung der Note geschieht ebenfalls durch Verdoppelung ihres bei der einfachen Erniedrigung erhaltenen Namens, z. B. *eses*, *gesges*, wofür man auch *Doppel-es*, *Doppel-ges* sagt.

*) Unter Takt werden hier die kleinen Zeitabtheilungen des Musikstücks verstanden, die durch einfache senkrechte Striche | auf dem Liniensystem angegeben sind. Man vergleiche das vierte Kapitel.

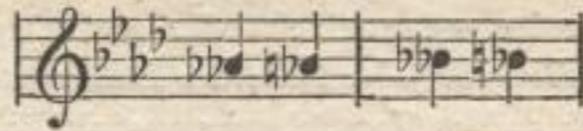
§. 5.

Soll das Doppelkreuz aufgehoben und die Note wieder als einfach erhöht genommen werden, so setzt man zu dem $\sharp\sharp$ ein einfaches Kreuz; z. B.



Wird das Doppel-b aufgehoben und die Note wieder als einfach erniedrigt

genommen, so setzt man zu dem $\flat\flat$ ein einfaches b; z. B.

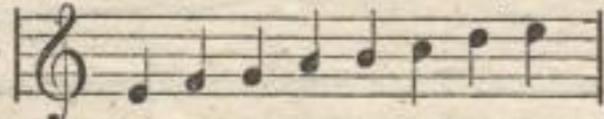


D r i t t e s K a p i t e l.

V o n d e n T o n l e i t e r n , T o n a r t e n u n d V o r z e i c h n u n g e n .

§. 1.

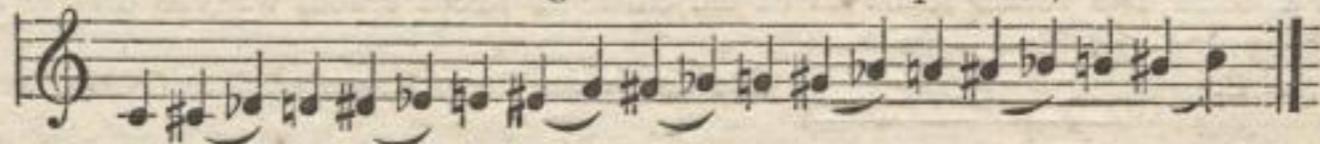
Unter der Tonleiter (Scala) versteht man die abgemessene Stufenfolge der Töne, wo von irgend einem Grundtone bis zur Oktave desselben fortgeschritten wird. Z. B.



Werden bei dieser Fortschreitung nur fünf ganze und zwei halbe Töne vom Grundtone an bis zu dessen Oktave durchlaufen, so nennt man sie die diatonische Tonleiter. Wenn aber alle innerhalb einer Oktave liegende Tasten angeschlagen werden, und man lauter halbe Töne durchläuft, so nennt man die Tonleiter chromatisch, z. B.



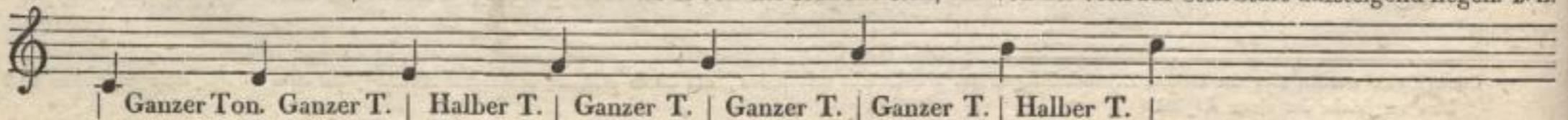
Die enharmonische Tonleiter entsteht, wenn man die halben Töne der chromatischen, die mit Kreuz und b bezeichnet sind, vermischt. Sie ist nur in der Schreibart und Behandlung von Seiten des Komponisten, nicht aber im Klange von der chromatischen verschieden, z. B.



§. 2.

Nach Verschiedenheit der Stellen, welche die in der diatonischen Tonleiter vorkommenden zwei halben Töne einnehmen, heisst sie entweder die harte (*dur*) oder die weiche (*moll*).

Sie heisst hart oder *dur*, wenn die beiden halben Töne von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe aufsteigend liegen. z. B.



Die harte Tonleiter ist im Auf- und Absteigen die nämliche. *Moll* oder weich heisst die Scala, wenn der erste der beiden halben Töne im Aufsteigen von der zweiten zur dritten, der andere aber von der siebenten zur achten Stufe liegt, im Absteigen hingegen der erste halbe Ton von der dritten zur vierten, der andere aber von der sechsten zur siebenten Stufe sich befindet. Z. B.

aufsteigend: 

absteigend: 

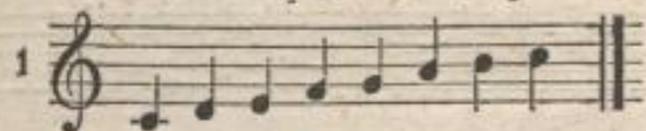
§. 3.

Weil jede solche Stufenfolge von Tönen von jedem Ton der Oktave anheben kann, so muss es so viel Tonleitern als Töne der Oktave geben, nämlich 12 harte, und 12 weiche. Ohne Versetzungszeichen aber lassen sich nur die Tonleitern von *C dur* und *A moll* bilden. Diese beiden nennt man daher natürliche, auch Haupt- oder Stammleitern; die andern hingegen, welche Versetzungszeichen oder Vorzeichnungen nöthig haben, versetzte. Folgende sind alle Leitern der diatonischen Scala:

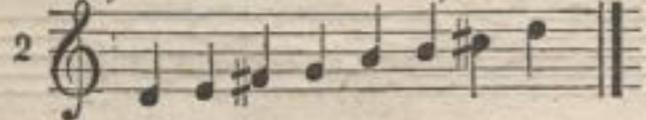
Harte:

1) Stammleiter, *c dur*:

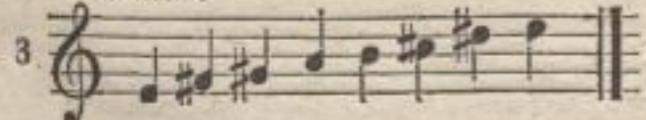
1 1 ½ 1 1 1 ½

1 

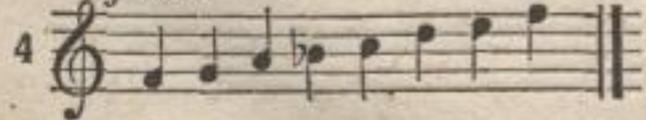
2) versetzte Tonleiter, *d dur*:

2 

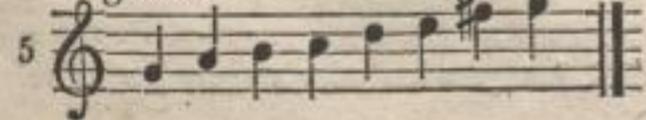
e dur:

3 

f dur:

4 

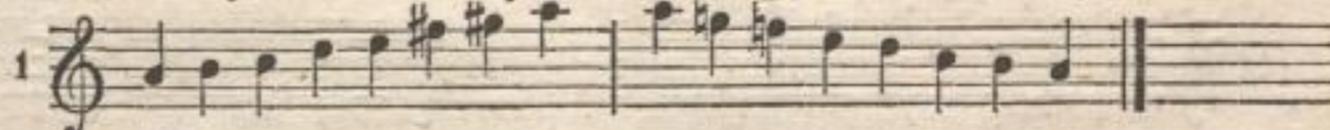
g dur:

5 

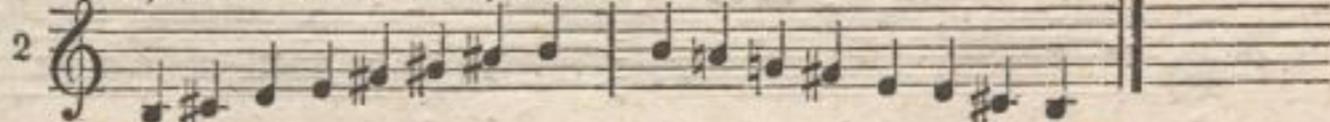
Weiche:

1) Stammleiter, *a moll*:

1 ½ 1 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 ½ 1

1 

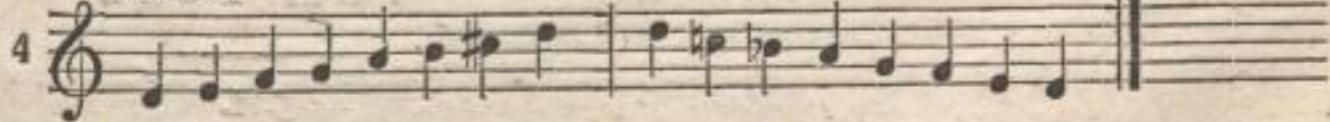
2) versetzte Tonleiter, *h moll*:

2 

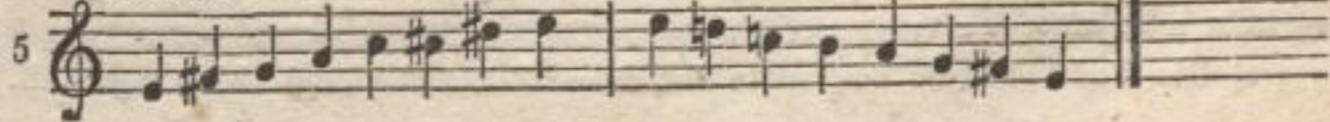
cis moll:

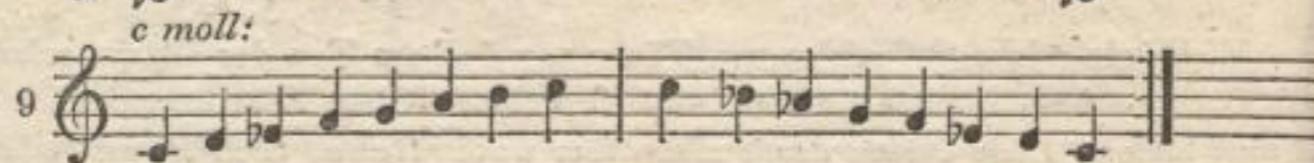
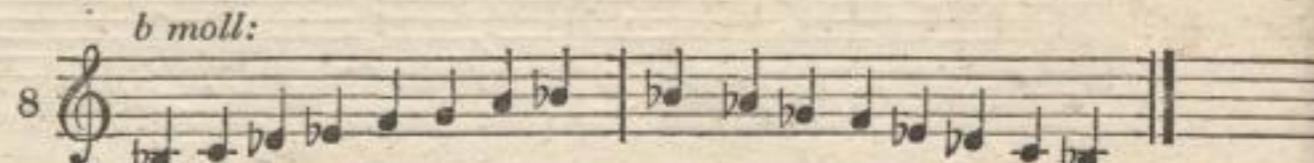
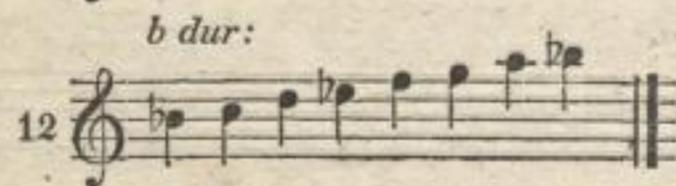
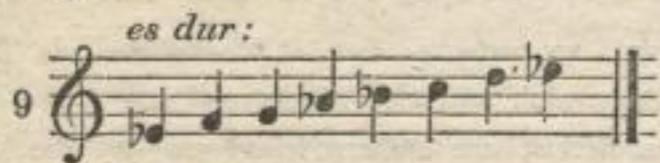
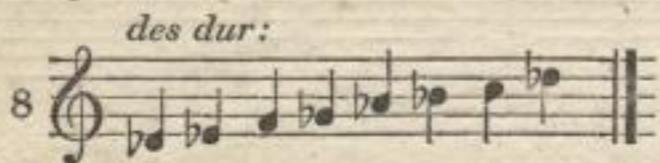
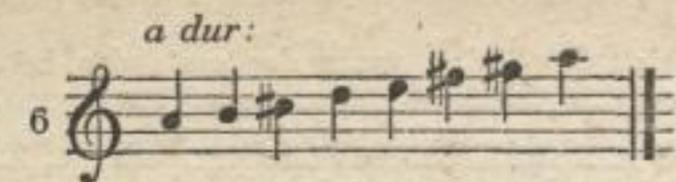
3 

d moll:

4 

e moll:

5 



Viertes Kapitel.

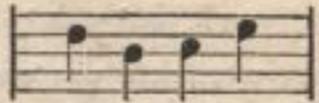
Vom Takt,

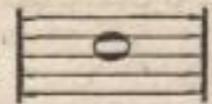
§. 1.

Die gleichmässige und abgemessene Eintheilung der Töne in Ansehung der Zeit heisst im Allgemeinen Takt. Im Besondern versteht man unter Takt:

a) Die Taktart (die bestimmte Art dieser Zeiteintheilung). Man sagt z. B. das Stück hat geraden oder ungeraden, Zweivier-

tel- oder Dreiviertel-Takt, d. h. es lässt sich in Ansehung der Zeit in kurze Abschnitte theilen, zu deren jedem zwei oder drei Viertelnoten gehören;

b) die zwischen zwei solchen (mit Strichen bezeichneten) Abschnitten befindlichen Noten selbst. z. B.  Man sagt: das Stück hat 20 Takte, d. h. es lässt sich in soviel Abschnitte theilen.

c) Auch nennt man wohl die Note, die einen solchen Abschnitt ausfüllt, einen ganzen Takt, z. B.  d) Oft verwechselt man auch den Takt mit dem Tempo oder Zeitmaas, und sagt z. B. dies Stück geht im langsamen Takt.

§. 2.

Die Taktarten werden überhaupt in gerade und ungerade unterschieden. Die gerade Taktart lässt sich in zwei oder vier gleiche Theile (Takttheile, Hauptzeiten), die sogleich bemerkbar werden, eintheilen; wie der Zweivierteltakt in zwei, der Viervierteltakt in vier Viertel.

Der geraden Taktarten giebt es folgende einfache:

- 1) den sogenannten ganzen Takt, oder Viervierteltakt, welcher auch schlechter Takt genannt, und durch C angedeutet wird;
- 2) den Zweivierteltakt, $\frac{2}{4}$ bezeichnet;
- 3) den Allabrevetakt, gewöhnlich $\frac{3}{8}$, auch $\frac{2}{2}$ oder $\mathcal{2}$ vorgezeichnet.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind folgende:

- 1) der Sechssteltakt, $\frac{6}{8}$,
- 2) der Sechsvierteltakt, $\frac{6}{4}$,
- 3) der Zwölfachteltakt, $\frac{12}{8}$,
- 4) der Zwölfvierteltakt, $\frac{12}{4}$.

§. 3.

Jede ungerade Taktart lässt sich in drei gleiche Takttheile (Taktglieder, Hauptzeiten) zerlegen, die sogleich fühlbar werden, z. B. der Dreivierteltakt in seine drei Viertel.

Der ungeraden gleich-zusammengesetzten Taktarten sind folgende:

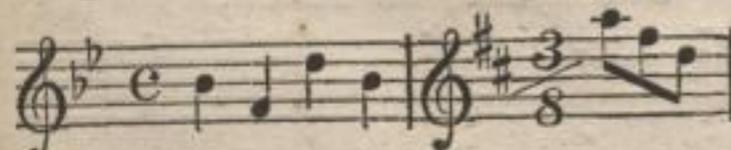
- 1) der Dreivierteltakt, $\frac{3}{4}$,
- 2) der Dreizweiteltakt, $\frac{3}{2}$,
- 3) der Dreiachteltakt, $\frac{3}{8}$.

Ungerade und ungleich-zusammengesetzte sind:

- 1) der Neunviertel- $\frac{9}{4}$ und
- 2) der Neunachteltakt $\frac{9}{8}$.

§. 4.

Die Taktart wird zu Anfange des Stücks nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen angezeigt. Z. B.

 Ändert sich die Taktart im Laufe des Stücks, so wird es auf gleiche Weise angezeigt.

§. 5.

Nach dem mehreren oder minderen Nachdruck, den die verschiedenen Taktglieder bei dem Vortrage erhalten, theilt man diese in gute und schlechte. Auf den erstern liegt der stärkere Nachdruck, wie auf den längeren Sylben im Gesange. So ist im Viervierteltakte das erste und dritte Viertel gut, das zweite und vierte schlecht; im 2/4takt das erste Viertel gut, das zweite schlecht; im 6/8takt das erste punktirte Viertel gut, das zweite schlecht.

§. 6.

Ohne genaues Takthalten, wozu nicht nur die strenge Beobachtung der Notengeltung, sondern auch das richtige Pausiren gehört, ist gar kein ordentlicher musikalischer Vortrag möglich. Fehler wider den Takt zerstören den regelmässigen Zusammenhang und den Wohlklang der Melodie, und bringen Verwirrung in die Harmonie. Um dem Taktgefühl zu Hülfe zu kommen, lasse man den Schüler kleine Sätze oft wiederholen, und gebe während des Spiels den Takt und dessen Theile durch Zählen oder andere Zeichen an; oder man spiele anfangs die Melodie mit, gewöhne ihn aber allmählig sie allein im Takt zu spielen, und wenn er dies kann, mache man sie nach und nach in Ansehung des Takts schwieriger. Was ferner in Beziehung auf die Beobachtung des Taktes, z. B. in Absicht auf die Geltung der Noten und der Pausen zu wissen nöthig ist, erklärt das folgende Kapitel.

F ü n f t e s K a p i t e l .

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

§. 1.

Die Geltung der Noten in Ansehung der Zeit d. h. ihre Dauer wird durch ihre Figur angezeigt. Die jetzt üblichen Noten, deren Geltung in Hinsicht des Zeitmaasses schon ihre Namen anzeigen, haben folgende Figuren:

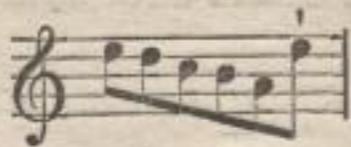
Ganze Taktnote	Halbe Taktnote	Viertelnote	Achtelnote	Sechzehnthel	Zwei- unddreissigtheil	Vier- undsechzigtheil
<i>Semibrevis.</i>	<i>Minima.</i>	<i>Semiminima.</i>	<i>Fusa od. Unca.</i>	<i>Semifusa.</i>	<i>Subsemifusa.</i>	<i>Fusella.</i>



§. 2.

Der schnellern Uebersicht und der Art des Vortrags wegen werden die zusammengehörenden Achtel, Sechzehnteile u. s. w. zusammengezogen. Im Gesange kommen die zusammengezogenen Noten allemal auf eine Sylbe des Textes. Jede Note, die unter einer solchen Reihe kurz abgestossen werden soll, wird durch einen darüber herabgehenden kleinen Strich bezeichnet und dieses

Abstossen durch *staccato* angedeutet, z. B.



dafür schreibt man auch eine solche Note bisweilen abgesondert,



§. 3.

Das längere Aushalten der Noten zeigt der sogenannte Bindebogen. Die Noten, welche er verbindet, wenn sie auch durch mehrere Takte fortgehen, sollen nicht vom neuen angeschlagen, sondern als ein zusammenhängender Ton ausgehalten werden

und fortklingen, z. B.

Die Punkte hinter den Noten vergrössern den Zeitgehalt derselben um die Hälfte ihrer ursprünglichen Geltung oder Dauer, z. B.

Hier gilt nämlich die erste Note sechs Viertel, die zweite drei Viertel u. s. f. Wenn bei einer Note zwei Punkte hinter einander kommen, so bedeutet der zweite Punkt halb so viel als der erste, z. B.

Hier gilt die halbe Taktnote mit zwei Punkten sieben Achtel, das Viertel mit zwei Punkten sieben Sechzehnteile u. s. w.

Oft findet man den Punkt auch da, wo eigentlich in der strengen, gebundenen Schreibart ein Bindebogen stehen sollte, z. B.

§. 4.

Die Pausen sind Zeichen des Schweigens oder der Ruhe in der Musik; ihre Geltung oder die Dauer der Ruhe wird nach der Geltung der Noten abgemessen, von denen sie den Namen haben und deren Stelle sie einnehmen. Ganze Takt - Pause,

halbe Takt - Pause, Viertel - Pause, Achtel - Pause, Sechzehnteil - Pause, Zweiunddreissigtheil - Pause,

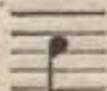
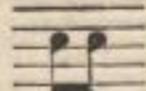
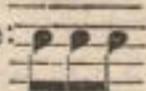
Vierundsechzigtheil - Pause. Mehrere Takte, die hinter einander pausirt werden sollen, zeigt man zusammen an, und setzt

oft die Anzahl der Takte darüber, z. B. Zwei Takte Pause, Vier Takte Pause, und zusammengesetzt, z. B. Sieben Takte Pause.

Eine sehr beträchtliche Menge Taktpausen werden auch wohl auf folgende Weise mit übergesetzter Zahl

angezeigt: oder:

§. 5.

Drei Noten, in drei gleiche Zeittheile vertheilt, heissen zusammen eine Triole, und dauern zusammen nicht länger, als wenn sie nur aus zwei gleichen Zeittheilen beständen. Z. B.  zerlegt in zwei gleiche Theile:  zerlegt in drei gleiche Theile: 

Gewöhnlich wird die Zahl 3 darübersetzt, oft aber, wo die Eintheilung leicht in die Augen fällt, weggelassen, welches jedoch, der Deutlichkeit wegen, nie geschehen sollte, wo Pausen mit in diese Triolen einzutheilen sind, wie in dem letzten der beigefügten Beispiele. Die Triole findet übrigens bei jeder Notengattung Statt.



§. 6.

Sechs Noten, als sechs gleiche Theile an einander gereiht, machen eine Sextole aus. Die Eintheilung gleicht der von den Triolen, und wird mit 6 angedeutet. Doch klingt die Sextole nicht wie zwei Triolen, sondern als in sich gerundet und zusammenhängend, nämlich so, dass bei der Triole die erste, und bei der Sextole auch nur allein die erste Note gelind accentuirt wird. Z. B.



§. 7.

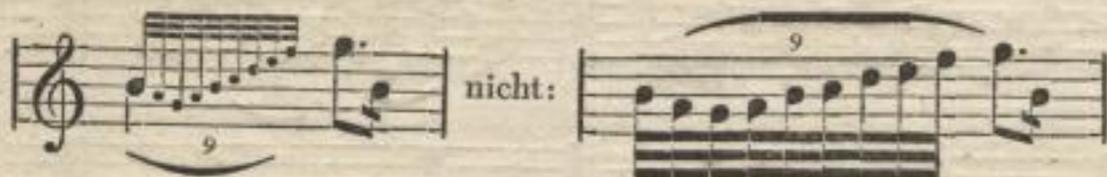
Wird eine Note in 5, 7, 9, 10, 11, 13 oder mehrere Noten getheilt, so nennt man diese Figur nach der Zahl der Noten Quintole, Septole, Nonole, Decimole u. s. f: Z. B.



Solche Noten werden in der Schreibart zusammengeschrieben und mit der Zahl bezeichnet, z. B.



Die neun Noten dieses Beispiels haben nur den Zeitgehalt eines Viertels. Stellen solche Figuren aber, wie meistens der Fall ist, bloss Verzierungen vor, so sollten sie lieber mit kleinern Noten geschrieben werden, z. B.



S e c h s t e s K a p i t e l .

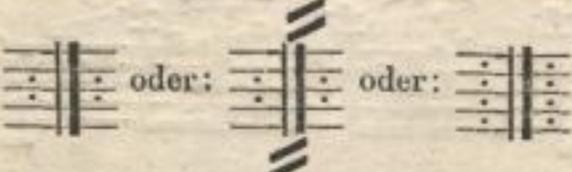
Von den Abtheilungs-, Wiederholungs- und Schlusszeichen und den Zeichen oder Angaben des Vortrages.

§. 1.

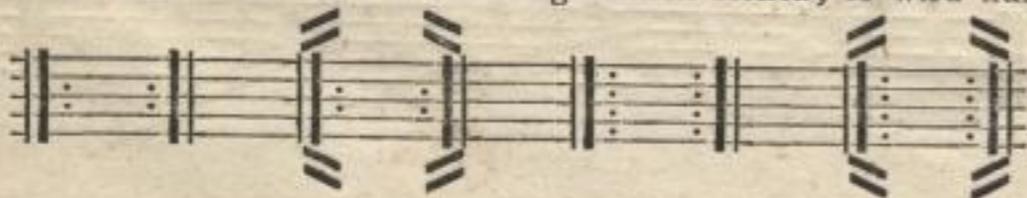
Es giebt verschiedene Zeichen, welche den Abschnitt, den Ruhepunkt, den Schluss, die Wiederholung, oder gewisse Arten des Vortrags eines Musikstücks anzeigen.

§. 2.

Wenn der eben vorgetragene und dann auch der nachfolgende Theil eines Musikstücks einmal wiederholt werden soll, stehen

die Wiederholungszeichen am Ende jedes Theils:  oder:  oder:  Wenn zu Anfange und dann am Ende

eines Taktes solche Wiederholungszeichen stehen, so wird nur dasjenige wiederholt, was folgende Zeichen einschliessen:



Die Wiederholung eines einzigen Taktes oder einer geringen Anzahl

von Takten wird überdies noch durch das darübergesetzte *bis* (zweimal) angezeigt, z. B.



Der blosse doppelte Strich  bedeutet einen Hauptabschnitt in dem Musikstück, und findet auch Statt, wo eine neue Takt- oder Tonart anhebt; ist aber an sich kein Zeichen länger inne zu halten, als das Zeitmaas mit sich bringt.

Das Zeichen  bezeichnet den völligen Schluss, wenn es über dem erwähnten Abschnittszeichen steht. Wenn dieser Bogen aber sich über einer Pause oder Note gleich vor dem Abschnittszeichen mit dem Zusatz *Fine* (Ende) befindet, so soll das vom Anfang wiederholte Stück hier schliessen; der Bogen erhält also nur bei dem letzten Male seine Bedeutung. Diess Zeichen deutet auch oft eine unbestimmte Pause, die dem Gefühl überlassen wird, und das längere Aushalten oder Ruhen auf einer Note (die sogenannte *Fermate*) an.

Wenn ein Satz mitten aus dem Stück wiederholt werden und das Ganze beschliessen soll, so wird an das Ende des Stücks und an den Anfang des zu wiederholenden Satzes, welcher schliessen soll, das Zeichen  oder  gesetzt, mit dem Zusatz: *dal Segno* (vom Zeichen an) oder *dal Segno sin' al*  (vom Zeichen an bis zu dem mit dem Bogen bezeichneten Schluss.)

Der Ausdruck *Da Capo* (von vorn) zeigt an, dass das Stück vom Anfang an wiederholt werde. Soll es bei einem halben Abschnitt  schliessen, so wird dies durch *da Capo al Segno* (von vorn bis zum Zeichen) bemerkt.

§. 3.

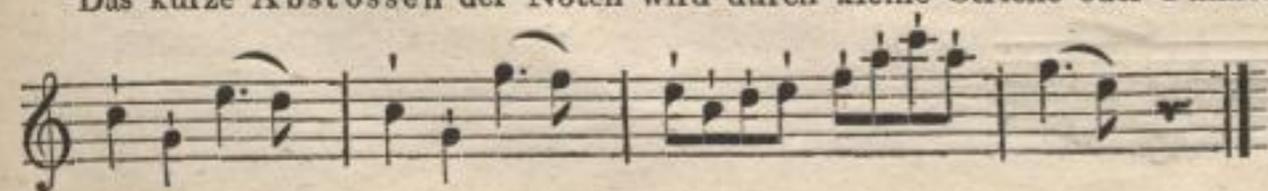
Wenn die Noten geschleift oder gezogen, d. h. in ihrer vollen Geltung ausgehalten werden und ohne merklichen Absatz in einander überfließen sollen, welches nur durch ein sanftes Hinübergleiten der Finger möglich und dem Abstossen (*staccato*) gerade entgegengesetzt ist; so wird dies durch den Schleifbogen angezeigt, welcher sich über oder unter den so vorzutragenden Noten hinzieht, und nicht mit dem Bindebogen zu verwechseln ist. Z. B.



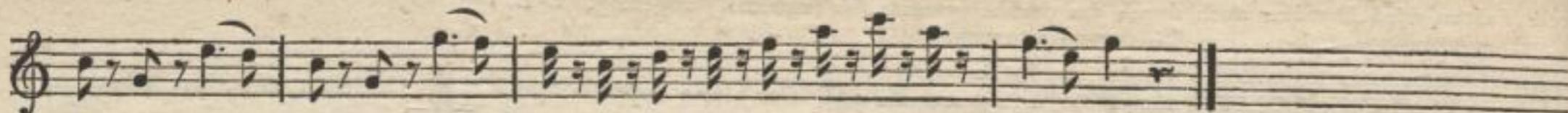
Oft kommen der Binde- und der Schleifbogen beide zugleich vor, z. B.

§. 4.

Das kurze Abstossen der Noten wird durch kleine Striche oder Punkte über oder unter denselben bemerkt, z. B.



welches also vorzutragen ist:



§. 5.

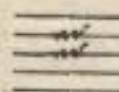
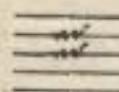
Noten, über oder unter denen Bogen und Punkte zugleich stehen, sollen besonders markirt, d. h. weder abgestossen, noch bloss gebunden, sondern mit vorzüglich zartem und innigem Druck angegeben werden; eine ausdrucksvolle Art des Vortrags, welche man das Tragen der Töne (*portamento di voce*) nennt, und bisweilen auch durch *appoggiato* angezeigt findet. Z. B.



§. 6.

Noch giebt es folgende verschiedene Zeichen und Kunstausdrücke bei der Musik und dem Klavierspiel.

Die Klammer (*accolade*) zeigt an, dass alle Notenzeilen oder Liniensysteme, die sie umschliesst, zu gleicher Zeit gespielt werden, z. B. der Diskant und Bass bei dem Klavier; F oder \oplus die Fahne, wo ausgelassene Takte einzuschalten sind;

 der Notenzeiger (*der Custos*) bezeichnet am Ende einer Zeile oder Seite, wo der engere Zusammenhang unterbrochen ist, im voraus die nächstfolgende Note, und das Zeichen  kommt auf die Stufe zu stehen, wohin diese Note gehört. Dies Zeichen ist aber bei der leichten Uebersicht entbehrlich und bleibt alsdann weg. Vor dem Umwenden des Blatts kann es noch am nützlichsten seyn, auf den folgenden Ton gefasst zu machen.

Unisono, *all' unisono*, *all' ottava* oder *8va* steht entweder über oder unter den Noten, und zeigt an, dass sie im erstern Fall mit der höheren, im andern mit der tieferen Oktave begleitet werden sollen. *All' ottava* bedeutet aber auch, dass die tiefer gesetzten Noten eine Oktave höher, oder die höher gesetzten eine Oktave tiefer genommen werden sollen. Anstatt die Oktavengänge auszuschreiben, setzt man oft nur *8va* darüber oder darunter, z. B.



das heisst:



Alternativo, Alternativamente (wechselsweise) setzte man sonst über ein Stück, das mit einem andern abwechseln sollte.

Ad libitum, a piacere, a suo piacere, (nach Belieben) überlässt den geschwindern oder langsamern Vortrag dem Gefühl des Klavierspielers. Das wieder eintretende vorige Zeitmaas wird durch *a tempo* oder *tempo primo* angedeutet.

Attacca subito oder *s'attacca* zeigt am Ende eines Satzes das schnelle Einfallen des folgenden an.

Come sopra oder *come prima* (wie oben, wie vorher) bedeutet, dass ein vorhergegangenes, aber unterbrochenes Tempo wieder eintritt.

Wenn mehrere über einander stehende Noten nicht auf einmal, sondern gebrochen, das heisst ganz schnell hinter einander angeschlagen werden, und dann die Finger der Geltung der Noten gemäss auf den Tasten ruhen sollen, so bezeichnet man diese

Noten mit dem Zeichen  z. B.  Die Brechung der Noten von unten wird so angezeigt:  Die Brechung von

oben aber folgendergestalt:  Bei gestochenen Noten findet man die Brechung gewöhnlich durch einen Querstrich durch die

Noten bemerkt:  Das Liegenbleiben der Finger auf gewissen Haupttönen nach der Brechung wird so angegeben, wobei die

kleinen Noten nur kurz angegeben werden:  Das kurze Abbrechen des Accords, ohne einen Ton auszuhalten,

wird durch einen darüber gesetzten Strich angezeigt, z. B.  *Arpeggio* oder *Arpeggiaturen* nennt man alle diese Arten, die Accorde zu brechen.

Colla parte steht in den begleitenden Stimmen, wenn diese sich nach der Solostimme, deren Willkühr jetzt das Zeitmaas überlassen ist, richten sollen.

L'istesso tempo oder *medesimo* bedeutet, dass das nämliche Tempo wie vorher beobachtet werden soll.

Mano dritta, mano sinistra (rechte, linke Hand) zeigt an, wenn eine Hand die andre überschlägt und gewisse Noten zu spielen hat.

Minore bedeutet, dass ein Theil des Musikstücks, das im *Dur*-Ton anfieng, nun in dem *Moll*-Ton fortfährt.

Maggiore oder *Majore* zeigt an, dass der *Dur*-Ton wieder zurückkehrt.

Più moto oder *più stretto* bedeutet die lebhaftere Bewegung eines Stücks, welches zuvor ein langsames Tempo hatte.

Senza tempo heisst so viel als *ad libitum* (nach Willkühr).

Senza replica, wenn die gewöhnliche Wiederholung eines Satzes wegfällt.

Si volti, volti subito (latein. *verte*) — wende um.

p. (*piano*) leise, schwach; *pp.* (*pianissimo*), sehr leise, sehr schwach. *mp.* (*mezzo piano*) mässig schwach.

f. (*forte*) stark, laut, *pf.* (*più forte*) stärker, lauter, *mf.* (*mezzo forte*) halb stark, mässig stark; *rf.* (*rinforzando*) verstärkt;

sf. oder *fz.* (*sforzato*) sehr stark. *Rinforzando* bedeutet mehr als das allmähliche Verstärken des nämlichen Tons, *sforzato* aber den

plötzlichen Nachdruck auf demselben. *fp.* (*forte-piano*) erst stark, dann schwach; *msp.* (*mezzo forte-piano*) erst mässig stark, dann schwach. *ff.* (*fortissimo*) sehr stark und laut.

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

Calando, mancando, decrescendo, diminuendo, smorzando, morendo, perdendo, zeigen alle das Abnehmen, Hinschwinden, allmähliche Verhallen des Tons an.

Crescendo, zunehmend, in der Stärke des Tons.

Ligato oder *legato*, gebunden, gezogen, geschleift.

Rallentando, in der lebhafteren Bewegung nachlassend, verzögernd.

Sempre, immer, steht bei andern Worten, z. B. *sempre piano*.

Sotto voce, mit leiser Stimme, gedämpft.

Pedale bedeutet bei dem Pianoforte, dass die Dämpfer aufgehoben werden sollen; bei der Orgel, was die Füße für Noten zu spielen haben.

⊕ bedeutet bei einigen Componisten, dass man die Dämpfer des Pianoforte wieder soll fallen lassen; andere zeigen auch das Aufheben der Dämpfer damit an, und bezeichnen das Fallenlassen durch das Zeichen ✱.

◀ ist so viel als *crescendo*, ▶ hingegen bedeutet *decrescendo*, so dass der spitzige Theil den schwächsten, der offene den stärksten Ton anzeigt. Verkürzt unter einer Note < oder > ist es so viel als *rinforzando* und *sforzato*.

S i e 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 t z u n g o d e r A p p l i c a t u r .

§. 1.

Die richtige Fingersetzung hat den Zweck, die Töne des Klavierinstrumentes in allen Beziehungen auf einander und in jedem Grade der geschwinderen oder langsameren Bewegung, und der Stärke oder Schwäche, mit Leichtigkeit gleich deutlich, bestimmt und zusammenhängend anzugeben. Um den Fingern die hierzu nöthige Gewandheit zu verschaffen, ist frühzeitige Uebung sowohl beider Hände zugleich, als jeder einzeln, an leichten und fortschreitend schweren Passagen in jedem Grade der Stärke und Schwäche, der langsameren und schnelleren Bewegung, unentbehrlich.

§. 2.

Im Allgemeinen sind folgende Regeln zu empfehlen:

I. Man nehme für jeden Anschlag der Taste einen besondern Finger, auch wenn dieselbe Taste unmittelbar nach einander angeschlagen wird. Z. B.

Rechte Hand.

Linke Hand.

II. Den Daumen setze man nur dann auf die Obertasten, wenn weite springende Figuren, oder grosse vielbefassende Griffe es

verlangen, wie bei Octaven u. dgl. z. B.

Anmerkung. Bei der durch Ziffern angezeigten Applikatur bedeutet 1 den Daumen, 2 den Zeigefinger u. s. f. Den Daumen durch 0 anzuzeigen, passt nur für Streichinstrumente, wo der Daumen nie zum Greifen der Töne gebraucht wird.

III. Die Uebung des kleinen Fingers vernachlässige man nicht, sondern gebrauche ihn auch auf den Obertasten. Z. B.

IV. Man schlage nicht mit dem nämlichen Finger unmittelbar nach einander verschiedene Tasten an, weil durch dieses Fort-
hüpfen der fließende Vortrag leiden würde. Ausnahmen giebt es bei schnell auf einander folgenden Terzen, Sexten, Oktaven u.
s. w., bei einstimmigen springenden Sätzen, wo der Daumen in der rechten Hand die tiefste und in der linken die höchste Note
berühren muss, und bei einigen weitgriffigen vollstimmigen Passagen. Z. B.

V. Wenn bei aufsteigenden Tönen in der rechten Hand mehr als fünf Töne stufenweise oder springend vorkommen, oder auch wenn sie sich nicht über fünf Linien erstrecken, der erste Ton aber durch eine Obertaste, folglich nicht mit dem Daumen anzugeben ist: so setze man den Daumen unter, und zwar nach dem zweiten, dritten oder vierten Finger. Wenn derselbe Fall bei heruntersteigenden Tönen eintritt: so schlage man den zweiten, dritten oder vierten Finger über den Daumen weg. Die linke Hand schlägt im Aufsteigen mit den längern Fingern über den Daumen über, im Herabsteigen aber wird der Daumen untergesetzt, z. B.

Nach dem fünften Finger den Daumen unterzusetzen, oder den fünften über den Daumen überzuschlagen, ist fehlerhaft, weil die Hand dabei unnatürlich gewendet werden müsste. Daher ist auch das Uebersetzen des dritten Fingers über den vierten, des vierten über den fünften, und umgekehrt, möglichst zu vermeiden. Nur der ohne dieses Uebersetzen nicht mögliche angemessene Vortrag berechtigt zu Ausnahmen, z. B.



VI. Bei Figuren von gleichen Gliedern nehme man die erste Note immer mit dem Daumen, vorausgesetzt, dass sie durch keine Obertaste gegriffen werden muss. Der Vortrag gewinnt dadurch an Gleichmässigkeit, besonders bei Noten, die genau verbunden werden sollen. Z. B.



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

VII. Bei stufenweiser Fortschreitung setze man die Finger nach der Reihe, es müsste denn in dieser Ordnung der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen, oder eine Folge von Tönen ohne Auslassen oder früheres Einsetzen eines Fingers nicht dem Vortrage gemäss auszuführen seyn; dann müsste man im ersten Fall einen oder auch zwei Finger in der Reihe übergehen, und den Daumen früher, als ihn die Reihe trifft, auf eine Untertaste einsetzen; z. B.



im zweiten Falle aber einen der längern Finger an die Stelle des andern näher liegenden setzen; z. B.

VIII. Bei Sprüngen, die sich noch über eine Oktave hinaus erstrecken, und wo einer gleich nach dem andern folgt, setze man zwei Finger nach einander auf eine Taste; bemerke aber genau, ob die Note, wo der Finger wechseln soll, ein- oder zweimal angeschlagen werden muss, im ersten Fall muss der nachzusetzende Finger in demselben Augenblicke die Taste berühren, in welchem der eben gebrauchte Finger aufgehoben wird, damit kein doppelter Anschlag gehört werde; z. B.

Die folgenden Uebungsstücke haben die Absicht, nicht bloss eine richtige Fingersetzung zu lehren, sondern auch beiden Händen und jedem einzelnen Finger durch die verschiedensten Arten von Figuren Stärke Sicherheit und Gewandtheit zu verschaffen, und dem, der sie nach der Anweisung mit Sorgfalt übt, Alles in die Gewalt zu geben, was zu einem mechanisch trefflichen (vollkommen richtigen) Spiele gehört.

Bei der ersten Gattung dieser Uebungen vermeide man jede, auch die geringste Bewegung der Hand: daher hebe man, wenn zumal das Zeitmaas geschwind ist, die längern Finger nach dem Anschlage nicht aufwärts, sondern ziehe sie, mittelst ihres leichten Abgleitens von der Taste, nach dem Innern der Hand ein. Nie darf die Hand dabei gehoben werden, weil der Daumen sonst die Kraft zum gehörigen Anschlage verlieren würde.

Jede der folgenden Uebungen spiele man erst langsam, und nur nach und nach, so wie die Finger an Stärke, Schnellkraft und Gewandtheit gewinnen, immer geschwinder. Bei dem ersten Beispiele No. 1. a. ist dies Verfahren in Noten ausgedrückt.

Sobald man ein solches Beispiel mit beiden Händen, mit jeder einzeln und mit beiden zugleich, in jedem Grade der Bewegung spielen kann, so fange man es mit jeder Taste in derselben Tonfolge und mit derselben Fingersetzung an, wie bei dem ersten Beispiele No. 1. a. und b. in Noten angedeutet ist. So fahre man durch alle halbe Töne fort, und übe sie so lange, bis man sie in jeder Lage und Folge fertig vortragen kann. Dieses Versetzen (Transponiren) einer Passage ist nicht genug zu empfehlen, weil es die Finger frühzeitig an jede Lage und Stellung gewöhnt. Hier, wo die Hand unbeweglich stehen bleibt und es um Fertigkeit und Sicherheit der Finger zu thun ist, kann man den Daumen auch ohne Bedenken auf die Obertasten setzen.

Zur Schärfung des Taktgefühls markire man einzelne Hauptnoten scharf.

1. 2.

a) b)

3. 4. + 5. +

6. 7. 8.

9. 10. 11. 12. 13.

34.

35.

36.

Musical notation for measures 34-36. Measure 34: Treble clef (1 2 1 2 3 2 3 1), Bass clef (5 4 5 4 3 4 3). Measure 35: Treble clef (2, 4 2, 3, 5 3, 2, 4 2), Bass clef (4, 2 4, 3, 1 3, 4, 2 4). Measure 36: Treble clef (1 3 5 2 4 5 1 3 5), Bass clef (5 3 1 4 2 1 5 3 1). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

37.

38.

39.

40.

Musical notation for measures 37-40. Measure 37: Treble clef (1 5 3 5 2 5 4 5 1), Bass clef (5 1 3 4 1 2 1). Measure 38: Treble clef (5 3 1, 4 2 5), Bass clef (1 3 5, 1 2 1). Measure 39: Treble clef (5 3 1, 4 2), Bass clef (1 3 5, 1 2 4). Measure 40: Treble clef (1 1 2 5 3 1 2 3 4 2), Bass clef (5 1 5 4 1 3 5 4 3 2 4).

41.

42.

43.

44.

Musical notation for measures 41-44. Measure 41: Treble clef (1 5 2 5 3 1 2 3 4 2), Bass clef (5 1 4 1 3 5 4 3 2 4). Measure 42: Treble clef (1 5 2 5 3 1 2 3 4 2), Bass clef (5 1 3 5 4 3 2 4). Measure 43: Treble clef (1 5 3 5 2 1 2 4 3 2), Bass clef (5 1 3 1 4 5 4 2 3 4). Measure 44: Treble clef (3 5 1 2 3 4 2 3 4), Bass clef (3 1 5 4 3 2 4 3 2).

45.

46.

47.

48.

Musical notation for measures 45-48. Measure 45: Treble clef (3 1 5 1 3 1 4 2 5 2 4 2), Bass clef (3 5 1 5 3 5 2 4 1 4 2 4). Measure 46: Treble clef (3 1 5 3 4 2 5 4), Bass clef (3 5 1 3 2 4 1 2). Measure 47: Treble clef (3 1 5 3 4 2 5 4), Bass clef (3 5 1 3 2 4 1 2). Measure 48: Treble clef (3 1 5 4 2 5 2 3 4), Bass clef (3 5 1 3 2 4 1 2 3 5 1 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4).

49.

50.

51.

52.

Musical notation for measures 49-52. Measure 49: Treble clef (5 3 5 1 5 4 5 2), Bass clef (1 3 5 1 2 1 4). Measure 50: Treble clef (1 5 3 1 2 4 2 1 2), Bass clef (5 1 3 5 4 1 2 4 5 4). Measure 51: Treble clef (1 3 5 1 2 4 5 2 1 2), Bass clef (5 3 1 5 4 2 1 4 5 4). Measure 52: Treble clef (1 1 5 2 5 3 2 1 2 3 4 3 2 5 3 4 3 4 2), Bass clef (5 5 1 4 1 3 4 5 4 3 2 3 4 1 3 1 2 3 2 4).

1. Uebungen zur Erlernung des Einsetzens der Finger.

5. 234523452 2 6. 5+3 5+3 2 5 5 8. 2 5 2 5 2 5

9. 4 2 1 4 10. 1 3 4 1 3 4 11. 5 4 3 2 5 4 3 2 5

12. 2 3 4 1 1 13. 4 2 3 4 2 4 2 4 2 14. 2 4 3 2 4 3 2 4 2 4

15. 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 2 16. 3 2 4 3 2 4 3 4 3 4 17. 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3

18.

19.

20.

27

Exercise 18: Treble clef (2 3 4 3, 2 3 4 3, 2 3, 2 3), Bass clef (4 3 2 3, 4 3 2 3 4 3, 4 3).
 Exercise 19: Treble clef (4 5 2 3 4 5 2 3, 2 3, 2), Bass clef (2 3 4 1, 2 3 4 1 2, 1 2, 1, 2 3 4 1 2 3 4, 4 3, 4).
 Exercise 20: Treble clef (4 3 2 5 4 3 2 5 4, 5, 4, 5), Bass clef (3 2 1 4, 3 2 1 4, 3, 4 3, 4).
 Additional bass clef notes: 3 4 5 2 3 4 5 2 3, 1 2, 1 2, 1 2.

21.

22.

Exercise 21: Treble clef (2 5 4 2 3 5 4 2, 3, 2 3, 2), Bass clef (2 4 3 1, 2 4 3 1 2, 1 2, 1, 3 1 2 4 3 1 2 4 3, 4 3, 4).
 Exercise 22: Treble clef (3 1 2 4, 3 1 2 4 3, 3), Bass clef (2 4 3 1, 2 4 3 1 2, 1 2, 1, 3 3 4 2 3 5 4 2 3, 2 3, 2).

23.

24.

Exercise 23: Treble clef (5 2 3 4 5 2 3 4 5 2, 5 2), Bass clef (4 1 2 3 4 1 2 3 4 1, 4 1, 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4, 1 4).
 Exercise 24: Treble clef (2 5 4 3, 2 5, 2 5), Bass clef (1 4 3 2, 4 3 2 1 4, 1 4, 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1, 4 1).

25.

26.

27.

28.

Exercise 25: Treble clef (4 2 4 2 4 2), Bass clef (3 1, 3 1, 3 1, 3 1, 1 3 1 3 1 3).
 Exercise 26: Treble clef (2 4 2 4 2 4), Bass clef (1 3 1 3 1 3, 3 1 3 1 2 1, 4 2 4 2 4 2).
 Exercise 27: Treble clef (2 4 5 4 2 4, 2), Bass clef (1 3 4 3 1 3 4 3 1, 3 2 3 5 3 2 3, 4 2 1 2 4 2 1 2 4).
 Exercise 28: Treble clef (1 4 5 4 1 4, 1 4, 1 4), Bass clef (1 3 4 3 1 3, 1 3, 1 3, 5 2 1 2, 5 2, 5 2, 5 2).
 Dynamic markings: u.s.f., w.

29.

30.

31.

32.

Exercise 29: Treble clef (3 5 4 5 4 2 3 5, 4 2 3 5, 4 2), Bass clef (2 4 3 4 3 1, 2 4, 3 1 2, 3 1, 1 4 3 4 3 2 1 4, 4 1, 3 1 2 1 2 3 4 1, 4 1).
 Exercise 30: Treble clef (2 5 4 5 4 3 2 5), Bass clef (1 4 3 4 3 2 1 4, 4 1, 5 2 3 2 3 4 5 2, 5 2).
 Exercise 31: Treble clef (1 2 3, 1 2 3, 1 2 3), Bass clef (2 4 3 2 3 4 2, 3 4, 3 4, 3 1 2 3 1 3, 1 3, 3 1 2 3 2 1 3 1, 3 1).
 Exercise 32: Treble clef (2 4 5, 2 4 5 2, 3 4), Bass clef (2 4 3 2 3 4 2, 3 4, 1 3 2 1 2 3, 1 3 2 1 2 3 1 3 2 1, 1 3 2 1 2 3 1 3 2 1).
 Dynamic markings: u.s.f., w.



28 33. 34. 35. 36.

37. 38. 39. 40. 41.

42. 43. 44. 45.

46. 47. 48. 49.

50. 51. 52. 53.

569

54. ^{1 3 1} ^{1 2 1 5} 55. ^{1 2 1} 56. ^{1 2 1} 57. ^{5 3 2 1 5 3} 58. ^{1 3 4 5 1 3}

u.s.f. 15451 u.s.f. 1 u.s.f. 134513 u.s.f. 134513 u.s.f.

59. ^{1 2 1 2 1 2 1} 60. ^{1 2 1 2 1 2 1} 61. ^{2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1} 62. ^{1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2} 63. ^{4 5 1 4 5 1}

u.s.f. 1 1 u.s.f. u.s.f. u.s.f. 341 341 u.s.f.

64. ^{4 5 4 5} 65. ^{4 5 2 1 4 5 2 1 4} 66. ^{4 5 2 1 4 5 2 1 4 5} 67. ^{3 5 1 5 3 5 1 5 3 5}

u.s.f. 2145 2145 2 u.s.f. 2145 2145 2 1 2 1 u.s.f. 241 215 2415 24 u.s.f.

68. ^{2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4} 69. ^{3 5 3 1 5 3 5 3 1 5 3 5 3 1 5 3 5} 70. ^{2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2}

u.s.f. 24215 242151 24215124 u.s.f. u.s.f. 424515 424515 424515 u.s.f.

71. ^{1 4 2 5 1 4 2 5} 72. ^{1 4 2 5 1 4 2 5} 73. ^{1 4 2 5 1 4 2 5} 74. ^{1 1} 75. ^{1 2 5 1 2 5}

u.s.f. 1425 1425 1425 1425 u.s.f. 515 u.s.f. 1 1 u.s.f. 125125 u.s.f.

50

76. 77. 78. 79. 80.

81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95.

u.s.f.

569

56. 57. 58. 59. 100. 31

101. 102. 103. 104.

2) Uebungen zur Erlernung des Untersetzens des Daumens und des
 Ueberschlagens des zweiten, dritten und vierten Fingers.

Der Bau der Finger und Hände, sowie die Einrichtung der Klaviatur, verlangen, dass man, um jede Folge von Tönen sicher und gleich vorzutragen, — wenn in der rechten Hand aufsteigend, in der linken absteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da sind, den Daumen unter den längern Fingern aufs neue ansetze; und im Gegentheil, wenn in der rechten Hand absteigend, in der linken aufsteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da sind, mit einem der längern Finger über den Daumen wegschlage. Die richtige Anwendung von beydem macht einen Haupttheil der guten Applikatur aus; ohne diese richtige Anwendung ist ein genaues und fließendes Spiel gar nicht möglich. Auch hier ist das Drehen der Hand, wozu Anfänger beim Untersetzen des Daumens ganz besonders geneigt sind, so viel als nur möglich zu vermeiden.

1. 2. 3. C dur.

1 2 3 4 1
1 4 3 2 1 4 3 2 1
3 2 1 2 1
5 5 6 dur.

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

6. E moll.

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

8. D. dur.

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

8. H moll.

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

9. A dur.

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

10. Fis moll.

11. E dur.

Exercise 10 (Fis moll.) and Exercise 11 (E dur.) are piano exercises in 3/4 time. Exercise 10 features a melodic line in the right hand with a descending eighth-note pattern and a bass line with a similar ascending pattern. Exercise 11 continues with a similar rhythmic structure but in a major key.

12. Cis moll.

Exercise 12 (Cis moll.) is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with a descending eighth-note pattern and a bass line with a similar ascending pattern. The piece is characterized by its complex fingering and rhythmic intensity.

13. H dur.

Exercise 13 (H dur.) is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with a descending eighth-note pattern and a bass line with a similar ascending pattern. The piece is characterized by its complex fingering and rhythmic intensity.

14. Cis moll.

15. Fis dur.

Exercise 14 (Cis moll.) and Exercise 15 (Fis dur.) are piano exercises in 3/4 time. Exercise 14 features a melodic line in the right hand with a descending eighth-note pattern and a bass line with a similar ascending pattern. Exercise 15 continues with a similar rhythmic structure but in a major key.

16. Dis moll.

Exercise 16 (Dis moll.) is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with a descending eighth-note pattern and a bass line with a similar ascending pattern. The piece is characterized by its complex fingering and rhythmic intensity.

17. Des dur.

18. B moll

19. As dur.

20. F moll.

21. Es dur.

22. C moll.

23. B dur.

24. G moll.

35

25. F dur.

26. D moll.

27. Chromatische Tonleiter.

28. *

* So bald man die Beyspiele, von N^o 28 bis 51, mit beyden Händen zugleich fertig spielen kann, so übe man



29.

30.

31.

32.

sie auf die Weise, dass man die linke Hand um eine Decime tiefer, und zwar einen Takt später eintreten lässt; nämlich also:

33.

Exercise 33, measures 1-4. Treble clef: 5, 4 1, 3 1 4, 1 3, 1 1, 4 1, 3 2 1, 4 1. Bass clef: 1 1, 3 1 3, 2 1, 1 3, 1, 4 1, 3 2 1, 4 1, 1 3, 1 4. Dynamics: *u.s.f.*

34.

Exercise 34, measures 1-4. Treble clef: 4 1, 4 3 2 1, 2 1, 1 3, 1 3 2 1 3 2, 3 1, 1 b, b, 2 1, 3, b, b, 1 b, 4. Bass clef: 2 1, 2 1 3, 2 1 2 3 1, 1 4, b 2 1, 3, 3, b 3, 1 4, 1 b 4, b 2 1, 4 1. Dynamics: *u.s.f.*

35.

Exercise 35, measures 1-4. Treble clef: 3 1 4, 1 3, 2 3 1, 1 b, b, 3 1 2 1, 4 1, 5, b, b, 1 3, 2 3 1, 1 b, w. Bass clef: 2 1 2 3, 1 4 3 2 1, 1 3, b 2, 1 1, 3 1 4, 1 3 1 3, 3 1 3. Dynamics: *u.s.f.*

36.

Exercise 36, measures 1-4. Treble clef: 1 1, 1 2 1 3 2 1 4, 3 1, 1 4, 1 3, 1 3, 3 1, 1 1, 3. Bass clef: 3 1 2 1, 1 3, 1 4, 1 4, 2 1, 1 2 1 3, 1 4, 1 1. Dynamics: *u.s.f.*

37.

Exercise 37, measures 1-4. Treble clef: 5, 1 3, 1 3 2 1 3, 3 1, 1 5, 1 3, 1 3, 1 2 1, 4 1, w. Bass clef: 1 2 3 1, 1 3 1 3, 2 3 1, 1 4, 1 1 4, 1 3, 2 3 1, 1 2 1 3 2 1 4, w. Dynamics: *u.s.f.*

38 38.

Exercise 38, measures 38-41. The score consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. Dynamics include *u.s.f.* (ultra-soft) and *w* (ritardando). Measure numbers 38, 39, and 40 are indicated at the start of their respective lines.

39.

Exercise 39, measures 41-44. The score continues from exercise 38. It features two staves with complex fingering and dynamics. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *u.s.f.* and *w*. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated.

40.

Exercise 40, measures 45-48. The score continues with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingering and dynamics like *u.s.f.* and *w* are present. Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are indicated.

41.

Exercise 41, measures 49-52. The score continues with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features intricate fingering and dynamics. Measure numbers 49, 50, 51, and 52 are indicated.

42.

Exercise 42, measures 53-56. The score continues with two staves. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is highly technical with complex fingering and dynamics. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated.

43.

Musical score for exercise 43, featuring treble and bass staves with complex fingering and a 'u.s.f.' marking.

44.

Musical score for exercise 44, featuring treble and bass staves with complex fingering and a 'u.s.f.' marking.

45.

Musical score for exercise 45, featuring treble and bass staves with complex fingering and a 'u.s.f.' marking.

46.

Musical score for exercise 46, featuring treble and bass staves with complex fingering and a 'u.s.f.' marking.

47.

Musical score for exercise 47, featuring treble and bass staves with complex fingering and a 'u.s.f.' marking.

40
48.

Exercise 48, measures 48-49. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth-note patterns with various fingering numbers (1-4) and accents. The piece concludes with the instruction "u.s.f." (ultra sordidus).

49.

Exercise 49, measures 49-50. The score is written for a grand staff. The key signature has one flat. The music features eighth-note patterns with complex fingering and accents. The piece concludes with the instruction "u.s.f.".

50.

Exercise 50, measures 50-51. The score is written for a grand staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of eighth-note patterns with various fingering numbers and accents. The piece concludes with the instruction "u.s.f.".

51.

Exercise 51, measures 51-52. The score is written for a grand staff. The key signature has two sharps. The music features eighth-note patterns with complex fingering and accents. The piece concludes with the instruction "u.s.f.".

52.

Exercise 52, measures 52-53. The score is written for a grand staff. The key signature has one flat. The music consists of eighth-note patterns with various fingering numbers and accents. The piece concludes with the instruction "u.s.f.".

53. C dur. *)

54.

55. C moll.

56.

57. Des dur.

58.

*) Da die Fingersetzung bey diesen, auf den harmonischen Dreiklang gegründeten Figuren in den Tonleitern; E, F, Fis, G, u. s. w. nur wenig von der in den Tonleitern: C, Des, D, Es abweicht: so sind, um Raum zu ersparen, die obigen Beyspiele in diesen Tonleitern hier weggelassen worden, auch werden aus eben diesem Grunde, alle die verschiedenen Figuren, die ebenfalls auf dem harmonischen Dreiklange beruhen, z. B.

oder oder und auf die jene Fingersetzung angewendet werden kann, hier weiter nicht angeführt.

59. Cis moll.

60.

Exercise 59 in C minor (Cis moll.) consists of two staves of music. The right hand part features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand part provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate finger placement.

61. D dur.

Exercise 61 in D major (D dur.) consists of two staves of music. The right hand part features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand part provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate finger placement.

62. D moll.

Exercise 62 in D minor (D moll.) consists of two staves of music. The right hand part features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand part provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate finger placement.

Die Fingersetzung wie bey C dur.

64. Es dur.

Exercise 64 in E-flat major (Es dur.) consists of two staves of music. The right hand part features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand part provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate finger placement.

65. Es moll.

Exercise 65 in E-flat minor (Es moll.) consists of two staves of music. The right hand part features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand part provides a steady accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate finger placement.

Zweystimmige Uebungen der Finger bey stillstehender Hand.

1. $\begin{matrix} 343 & 34543 & 3454 \\ 121 & 12321 & 1232 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2. & 54345 & 5434 \\ 32123 & 3212 & \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3. & 3 & 3 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 \\ 1 & 1 & 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & \end{matrix}$



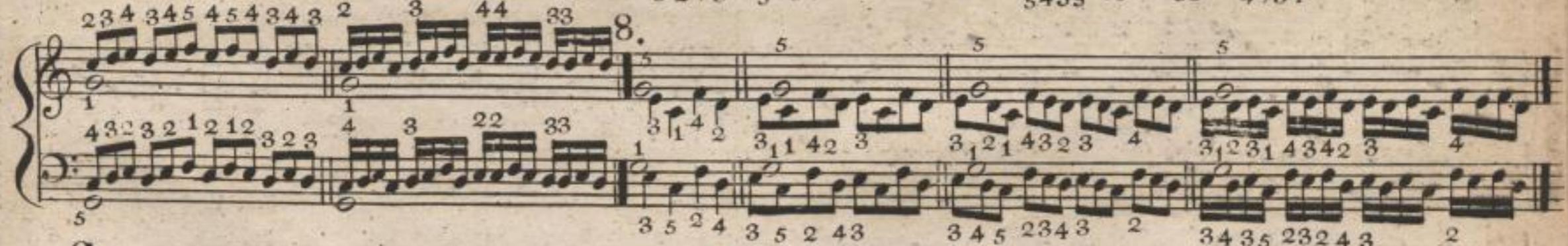
3. $\begin{matrix} 1 & 4 & 345 \\ 1 & 2 & 123 \end{matrix}$ 4. $\begin{matrix} 5435 & 5 \\ 3213 & 3 \end{matrix}$ 5. $\begin{matrix} 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$ 5. $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 & 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 \\ 1 & 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & 1 & 1 & 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & 1 \end{matrix}$



$\begin{matrix} 234 & 345 & 454 & 343 & 2 \\ 112 & 123 & 232 & 121 & 1 \end{matrix}$ 6. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 & 7. & 3454 & 24354534 \\ 1 & 1 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$



234 345 454 343 2 3 44 33 8. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 & 5 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{matrix}$



9. $\begin{matrix} 354 & 535 & 355 & 455 & 35 & 35 & 45 & 35 & 354 & 545 & 4535 \\ 131 & 121 & 13 & 111 & 12 & 11 & 1 & 1 & 1121 & 12121 & 11 \end{matrix}$ 10. $\begin{matrix} 55 & 5 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{matrix}$



11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

18.

19. 20.*) 21.**)

*) Den Triller schlage man, in der linken Hand mit dem Daumen und Zeigefinger, in der rechten mit dem 2ten und 3ten, 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger.

***) In diesem Beispiele wird der Triller in der rechten Hand allein mit dem Daumen und Zeigefinger, in der linken aber mit dem 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger geschlagen. Im letztern Falle gebe man die, eine Quarte über dem Triller liegende Note mit dem Zeigefinger an; im erstern Falle aber werden alle begleitenden Noten mit dem Daumen angeschlagen.

22. *) 23. **) a) $\begin{matrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 & 5 \\ 2 & 1 \end{matrix}$ b) $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 3 & 2 & 3 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{matrix}$ c) $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{matrix}$

tr tr tr tr tr tr tr tr

12 12 3 2 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 1 2 1 2 3 4

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

oder oder oder oder oder oder oder oder

*) Wenn die neben dem einfachen Triller auszuhaltende Note unter demselben stehet, so wird sie in der rechten Hand mit dem Daumen oder Zeigefinger angeschlagen; der Triller wird alsdann, damit der Nachschlag möglich werde, nur mit dem 3ten und 4ten, oder mit dem 4ten und 5ten Finger geschlagen. In der linken Hand aber wird, aus demselben Grunde, die auszuhaltende Note mit dem 4ten oder 5ten Finger angeschlagen, und der Triller mit dem 1sten und 2ten, oder mit dem 2ten und 3ten Finger genommen.

**) Der Doppeltriller kann, mit der rechten Hand, auf dreierley Weise geschlagen werden:

- 1) mit den Fingern $\frac{4}{2}$ und $\frac{3}{1}$,
- 2) mit den Fingern $\frac{5}{3}$ und $\frac{4}{2}$,
- 3) mit den Fingern $\frac{5}{1}$ und $\frac{4}{2}$,

mit der linken Hand aber, des Nachschlags wegen, nur auf eine Weise — nämlich mit den Fingern $\frac{3}{1}$ und $\frac{2}{4}$. Man sehe die Ausführung bey a, b, c. Bey dem Nachschlage zum Doppeltriller mit der Fingersetzung bey a) können zwar die beyden letzten Noten der rechten Hand mit dem 3ten und 5ten Finger genommen werden, doch ist die hier angemerkte Fingersetzung, wo der Daumen und der 5te Finger diese letzten Noten gereifen, jener vorzuziehen. Die Fingersetzung bey c) kann in mehrern Lagen des Doppeltrillers mit Vortheil angewendet werden; z.B.

$\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix}$

tr tr tr tr

Der Doppeltriller, wenn er deutlich, gleich, in angemessener Bewegung und ungezwungen vorgetragen werden soll, ist die schwerste Manier. Man fange deswegen zeitig an, ihn, mit den hier bemerkten verschiedenen Fingern, zu üben, und setze diese Uebung anhaltend fort.

46. Zweystimmige Uebungen der Finger bey gleichmässig auf- und abwärtsgehender Hand.

The image displays a page of musical exercises, numbered 1 through 19. Each exercise is presented as a two-voice piece, with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercises are designed for finger training, featuring ascending and descending patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as 'u.s.f.' (un sostenuto) are also present. The exercises are arranged in three systems: the first system contains exercises 1-5, the second system contains 6-10, and the third system contains 11-19. The page is numbered 569 at the bottom center.

20. 21. 22. 23.

24. 25. 26. 27.

28. 29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36.

u.s.f.

oder

Detailed description of the musical score: The page contains 17 numbered exercises, each consisting of a treble and a bass staff. Exercises 20-23 are in 2/4 time, 24-27 in 3/4, and 28-36 in 4/4. Each exercise includes specific fingering numbers (1-5) above or below notes. Many exercises are marked 'u.s.f.' (unusually fast). Exercises 28, 29, 31, and 32 include the word 'oder' (or) above the treble staff, indicating alternative phrasings. The exercises are arranged in four systems: the first system has exercises 20-23, the second 24-27, the third 28-32, and the fourth 33-36.



37. 38. 39. 40.

u.s.f. u.s.f. u.s.f. u.s.f.

Dreystimmige Uebungen der Finger bey stillstehender Hand.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

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

Dreystimmige Uebungen der Finger bey auf- und abwärtsgehender Hand.

1. 4 4 4
 2 2 2
 1 1 1
 5 5 5
 1 1 1
 1 1 1
 1 1 1
 2. 5 5 5 5 5
 1 2 1 2 1 2 1 2
 1 1 1 1 1 1 1 1
 5 3 5 3 5 3 5 3
 3. 5 5 5 5 5
 1 2 3 1 2 3 1 2 3
 u.s.f. u.s.f. 2 2 2 2
 1 1 1 1
 1 1 1 1
 4. 5 5 5 5 5
 2 1 2 1 2 1 2 1
 1 1 1 1
 5 5 5 5
 5. 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5
 2 1 2 1 2 1 2 1
 u.s.f. u.s.f. 2 1 2 1 2 1 2 1
 1 3 1 3 1 3 1 3
 6. 5 5 5 5 5
 3 3 3 3 3
 1 1 1 1
 7 7 7 7 7 7 7 7
 5 5 5 5 5 5 6 9

5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5

15

16.

Vier- und fünfstimmige Uebungen.

1. 2. (*) 3. 4. 5. 6.

u. s. f.

(*) Wenn vor zwey, um eine Sekunde von einander entfernt liegenden Noten eine Klammer steht, so wird dadurch angezeigt, dass sie mit dem Daumen zugleich angeschlagen werden sollen.



7. 8.

9. 10. 11.

12. 13.

14.

Vom Abwechseln, (Ablösen) Eingreifen, (Eindringen) und Ueberschlagen (Uebersetzen) der Hände.

Um manche Figuren und Passagen leichter, oder auch genauere und mehr im Sinne des Komponisten vorzutragen, wird erfordert, dass man gewisse einstimmige Sätze, wenn sie auch bequem mit einer Hand gespielt werden könnten, mit beyden Händen spielt. Geschiehet dieses also, dass die Hände nur abwechselnd einen oder mehrere Töne nach einander anschlagen, so nennt man dies das **Abwechseln** (Ablösen) der Hände; bleibt aber eine Hand stehen, und die andere ist genöthigt über oder unter derselben Töne anzuschlagen, so dass eine Hand die andere bedeckt, so nennet man dies das **Eingreifen** (Eindringen) der Hände; wird aber eine Hand über die andere weggesetzt, so dass die rechte im Bass oder die linke im Discant spielt, so nennet man dies das **Ueberschlagen** (Uebersetzen) der Hände.

Die beiden ersten Spielarten erkennt man aus der Schreibart der Noten; denn es werden 1) alle Noten der rechten Hand, auch wenn sie tiefer liegen, als die der linken, **hinaufwärts** — und die der linken Hand, auch wenn sie höher liegen, als die der rechten, **herunterwärts** geschwänzt.

Wenn daher diese Figur  so geschrieben stehet: 

so soll sie mit beyden Händen gespielt werden. 2) Es werden die Pausen für beyde Hände weggelassen, zum Zeichen, dass die Figur (meistentheils) nur einstimmig, aber in beyde Hände vertheilet sey.

Das **Ueberschlagen** wird, wiewohl selten, den auf die ungewöhnliche Art zu greifenden Noten wörtlich beygeschrieben; man setzt dazu: rechte Hand, (oder manu destra, auch dritta,) linke Hand, (oder manu sinistra,) oder man lässt „Hand“ („manu“) weg, und schreibt blos: Rechte (destra) u. s. w. Auch machen die, in dem Systeme, von wo aus die Hand überschlagen soll, fehlenden Pausen diese Spielart bemerkbar. Fehlen aber, wie öfters, beyde Merkmale, so muss man sie aus dem Zusammenhange und der Ideenfolge erkennen, so wie auch aus der Unmöglichkeit, die Stelle anders, als durch Ueberschlagen, vorzutragen.

A) Uebungen zur Erlernung des Abwechselns (Ablösen) der Hände.



54.

6. 2
2 3 2

7. 2 3 2 3
3 2 3 2

8. 2 3 2 3
u.s.f. 3 2 3 2 u.s.f.

9. 2 4 3 2

10. 2 4 3 2
2 u.s.f. 4 2 3 4 4 u.s.f.

11. 1 2 3 4
1 u.s.f. 4 3 2 1 4

12. 4 3 2 1
u.s.f. 1 2 3 4

13. *)
1 5 4 3 2 5 1 2 3 5 1 2 4 5 u.s.f.

*) Bey arpeggirenden Passagen in der geraden Taktart werden gemeiniglich die Taktzeiten, also in beyde Hände vertheilt, dass die zur guten Taktzeit gehörenden Noten aufsteigend, stets mit der linken, und absteigend stets mit der rechten Hand gegriffen werden; da jedoch, des Vortrags oder auch des leichtern Spiels wegen, oft erfordert wird, dass eine Hand unmittelbar nach einander Noten aus beyden Zeiten zu spielen hat, so wird dies in der Schreibart dadurch bemerkbar gemacht, dass diese Noten gleichmässig mit denen zur andern Zeit gehörenden geschwänzt, und von der Figur, zu welcher sie gehören, abgerissen und einzeln geschrieben werden. Man sehe das vorstehende Beyspiel.

B) Uebungen zur Erlernung des Eingreifens (Eindringens) der Hände.

1. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ 2. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$

3. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ 4. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ 5. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$

6. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ 7. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$ 8. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{2}$

C) Uebungen zur Erlernung des Ueberschlagens (Uebersetzens) der Hände.

1. $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$

2. 5 4 3 2 5 3 2 1 5 4 3 2 5 4 2 1 3.

4.

5.

6. 2 5 4 7. 2 2 2

A c h t e s K a p i t e l .

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

§. 1.

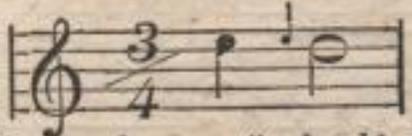
Die Ausschmückungen der Melodie, durch welche ihre Töne enger und zarter verbunden, oder eindringender, charakteristischer und angenehmer gemacht werden, nennt man Verzierungen oder Manieren.

§. 2.

Man theilt sie in wesentliche und in zufällige (willkührliche). Zu den ersten gehören der Vorschlag, Nachschlag, Doppelschlag, Triller u. s. w. Sie haben ihre besondern Namen und werden bestimmt durch eigene Zeichen, oder kleine Noten angegeben. Die andern haben keine eigenen Benennungen, und werden nicht immer durch Noten angezeigt, sondern oft der Willkühr und dem Geschmack des Spielers überlassen.

§. 3.

Der Vorschlag (ital. *appoggiatura*) ist die kleine, vor einem Tone stehende Note, die genau mit ihm verbunden und nicht im Takte mitgezählt wird, sondern ihre Geltung in der Zeit (ihre Dauer) von der Geltung des Tons, zu welchem sie gehört, ab-

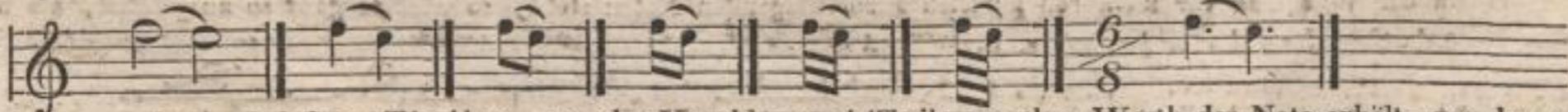
zieht, z. B.  Die Vorschläge sind entweder veränderlich-lange (accentuirte Vorschläge, melodische Vorhalte), oder veränderlich-kurze (accentuirende Vorschläge). Die Dauer der ersten wird durch die Note bestimmt, vor der sie stehen. Die letztern werden, ohne Rücksicht auf die Geltung der folgenden Note, stets kurz, jedoch nach Maassgabe des Tempo vom ganzen Stück mehr oder weniger kurz, angeschlagen.

§. 4.

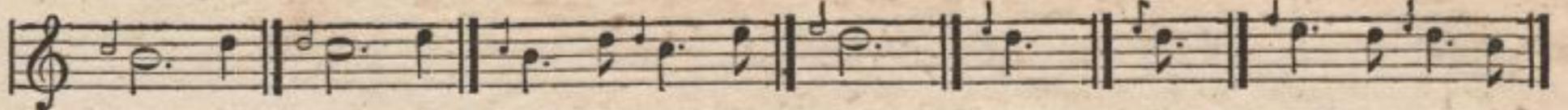
Die gewöhnlichsten veränderlich-langen Vorschläge (melodischen Vorhalte) stehen:

a) vor Noten von zwei gleichen Theilen, wo der Vorschlag halb so lange dauert, als die Note, vor der er steht. Die Vorschläge werden übrigens immer etwas stärker angegeben, als die Noten, vor denen sie stehen, z. B.

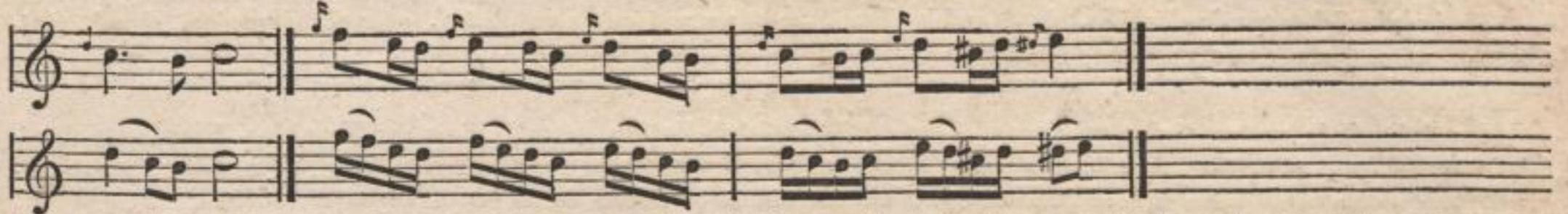
Schreibart: 

Ausführung: 

b) vor Noten von drei gleichen Theilen, wo der Vorschlag zwei Theile von dem Werth der Note erhält, vor der er steht, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 



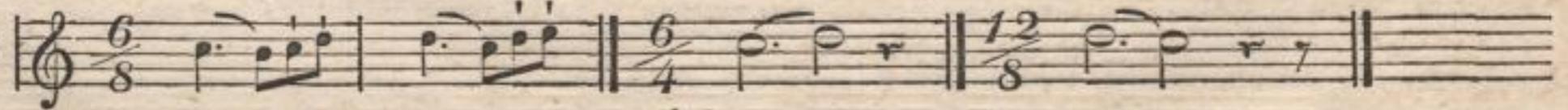
c) vor Noten, an welche vermittelt des Bogens eine kürzere gebunden ist, wo der Vorschlag die Geltung der ganzen ersten Note erhält; z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

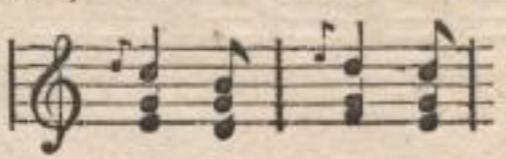
Wenn die erste von den durch den Bogen verbundenen Noten punktirt ist, so erhält der Vorschlag auch den Werth des Punktes, z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

§. 5.

Wenn der Vorschlag vor mehreren zugleich anzuschlagenden Noten steht, so wird er ganz so ausgeführt, als wenn nur die eine Note dastünde, zu der er gehört; z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

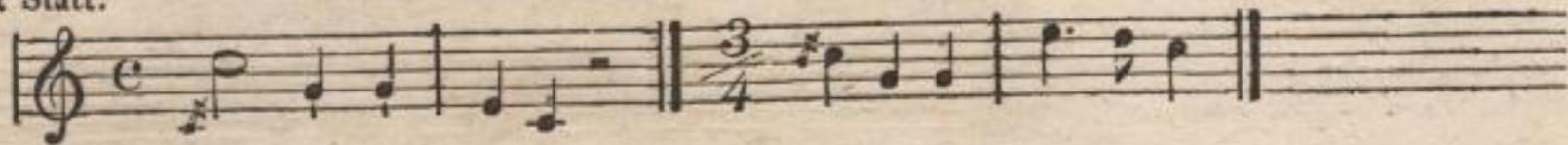
§. 6.

Unveränderlich - kurz heissen diejenigen Vorschläge, die äusserst kurz vor der Note, vor der sie stehen, angegeben werden und auf sie einen schärfern Accent werfen. Sie werden wie kleine Achtel-, oder noch öfter wie kleine Sechzehnthelnoten

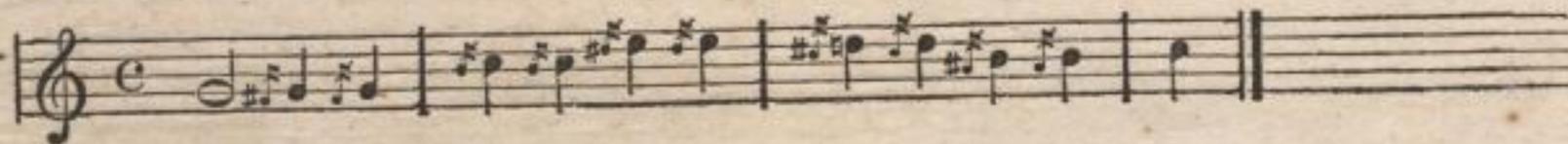
geschrieben, durch welche noch ein kurzer Querstrich geht. Z. B. 

Der kurze Vorschlag findet Statt:

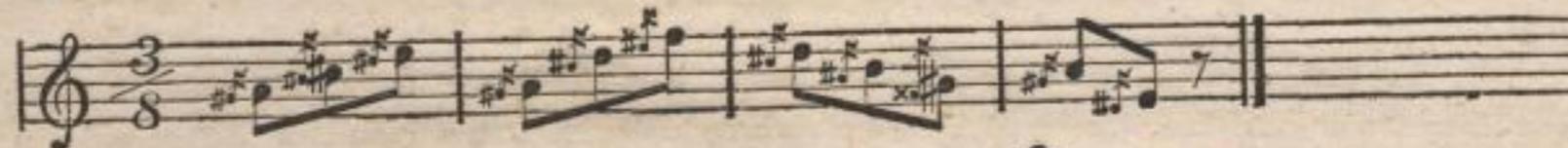
a) Zu Anfange eines Stücks:



b) Vor mehrmal nach einander anzuschlagenden Noten:



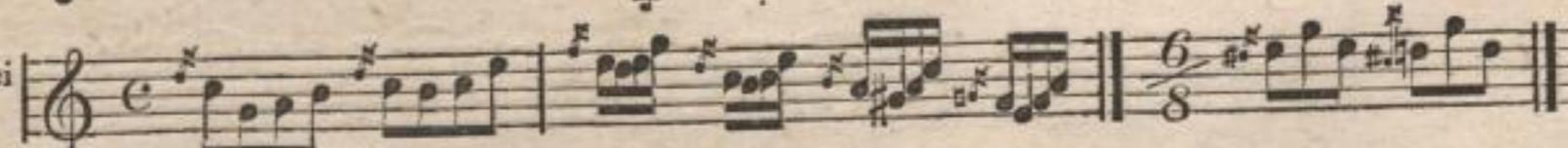
c) Vor springenden Noten:



d) Wenn der Vorschlag einen Sprung gegen die Note macht:



e) Vor Figuren von einerlei Notengattung:



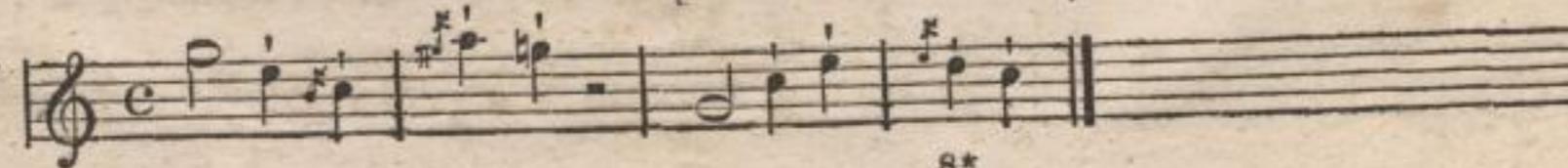
f) Vor punktirten Noten in geschwinder Bewegung:



g) Vor synkopirten Noten (sogenannten Rückungen:)

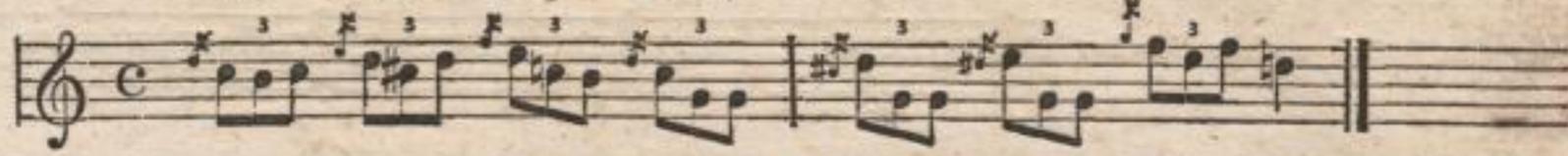


h) Vor kurz abgestossenen Noten:



i) Vor zweigliedrigen Figuren: 

k) Vor dreigliedrigen Figuren: 

l) Vor Triolen: 

m) Vor sechsgliedrigen Figuren: 

§. 7.

Nachschläge heissen die kleinen Noten, die als durchgehende Noten den Hauptnoten angehängt werden, und diesen etwas von ihrer Dauer entziehen. Sie werden an die vorhergehende Note enge gebunden und angeschleift. Z. B.

Schreibart: 

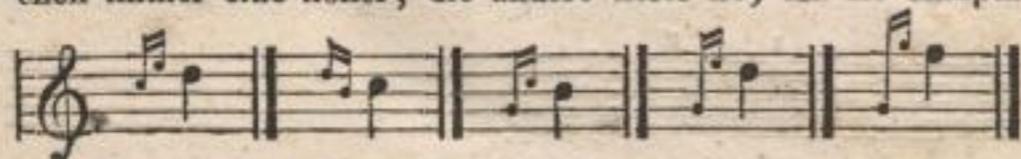
Ausführung: 

§. 8.

Um den Nachschlag von dem Vorschlage genau zu unterscheiden, schliesst man ihn mit einem kleinen Bogen an die Note an, zu der er gehört. Um aber Verwechslung zu verhüten, schreibt man jetzt fast allgemein (ausgenommen bei dem Triller) die Nachschläge in grosse Noten aus. Sie werden übrigens immer etwas schwächer vorgetragen, als die Hauptnote, zu der sie gehören, indem sie auf ein sogenanntes schlechtes Taktglied fallen.

§. 9.

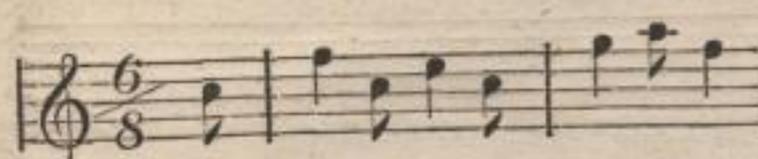
Der Anschlag oder Doppelvorschlag besteht aus zwei kleinen Noten, die einer grossen vorgesetzt werden, und von welchen immer eine höher, die andere tiefer ist, als die Hauptnote, zu welcher der Anschlag gehört. Z. B.

 Er erhält seine Geltung von der Note, vor der er steht. Z. B.

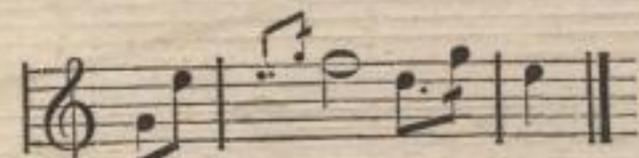
Schreibart: 

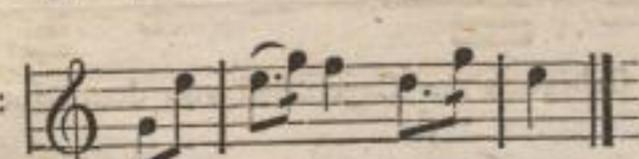
Ausführung: 

Der mehr oder weniger geschwinde Vortrag der Doppelvorschläge ist mehr der Willkühr überlassen, richtet sich aber doch nach dem Charakter und der Bewegung des ganzen Stücks. Der Doppelvorschlag, der mehr als eine Terz umfasst, kommt gewöhnlich bei Wiederholung einer oder sehr ähnlicher Noten vor, die, der Mannichfaltigkeit wegen, bei der Wiederholung verziert werden. z. B.

 verziert: 

Stehet aber bei der ersten Note des Doppelvorschlags ein Punkt, so muss er dem Takte gemäss und wie ein veränderlich-langer Vorschlag ausgeführt werden. Z. B.

Schreibart: 

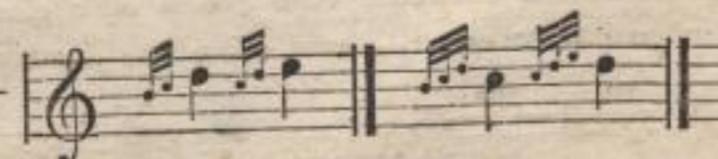
Ausführung: 

oder bei mehrstimmigen Sätzen:

Schreibart: 

Ausführung: 

§. 10.

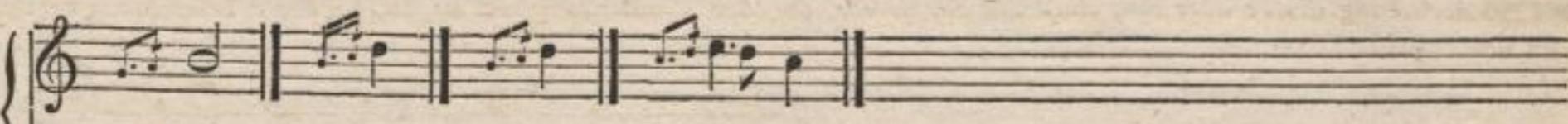
Der Schleifer besteht aus zwei oder drei stufenweise folgenden Vorschlägen, — 

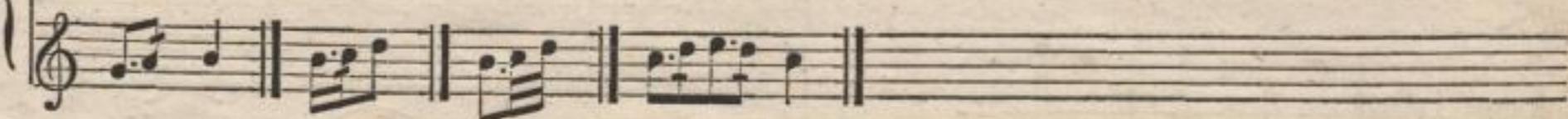
nimmt seine Dauer von der Note ab, vor der er steht, und wird auf- und absteigend gebraucht. Z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

Der schnellere oder langsamere Vortrag dieser Verzierung ist nach dem Charakter und der Bewegung des Stücks einzurichten. In sanften Kompositionen kommt der Schleifer auch mit einer punktirten Note vor, und muss dann ganz nach dem Takt vorgetragen werden. Z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 

§. 11.

Der Schneller besteht aus zwei kleinen Noten, von welchen die erste mit seiner Hauptnote auf einer Stelle, die zweite aber einen Ton höher steht. Er wird schnell vorgetragen, besonders muss sein zweiter Ton so kurz als möglich angeschlagen werden. Z. B.

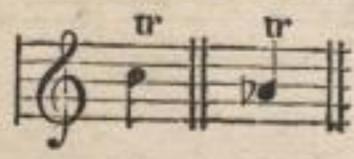
Schreibart: 

Ausführung: 

Er ist den Noten nach; dem Pralltriller gleich; aber in der Bewegung und im Gebrauch das Gegentheil von dem Mordenten.

§. 12.

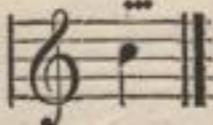
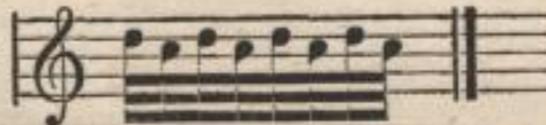
Der Triller (ital. *trillo*) ist die öftere geschwinde Abwechslung zweier neben einander liegenden Töne, die zufolge der Tonart des Stücks entweder eine grosse oder eine kleine Sekunde (einen ganzen oder halben Ton) gegen einander ausmachen. Sein Zeichen ist: *tr* oder *tr*, und seine Ausführung fängt allemal mit dem höheren Tone (mit der sogenannten Hilfsnote) an. Z. B.

 Ausführung:  Der Grad der Bewegung des Trillers richtet sich nach

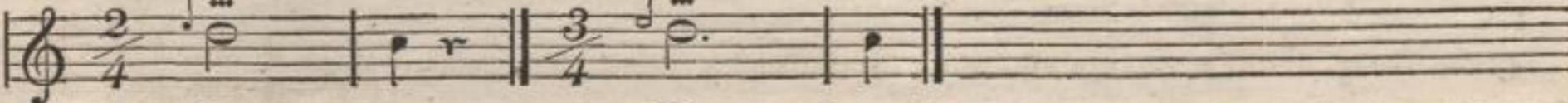
der Bewegung und vorzüglich nach dem Charakter des Stücks. Die Töne des Trillers müssen beide gleich stark, deutlich und schnell angegeben werden. Langdauernde Triller müssen in der Stärke zu- und abnehmen, und im gleichen Verhältniss muss die Schnelligkeit sich vermehren und vermindern.

§. 13.

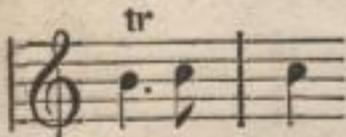
Der Triller wird bald ohne, bald mit dem Nachschlag, bald mit dem Zusatz von unten, bald mit dem Zusatz von oben gebraucht.

1) Der Triller ohne Nachschlag wird gewöhnlich also bezeichnet:  Ausführung: 

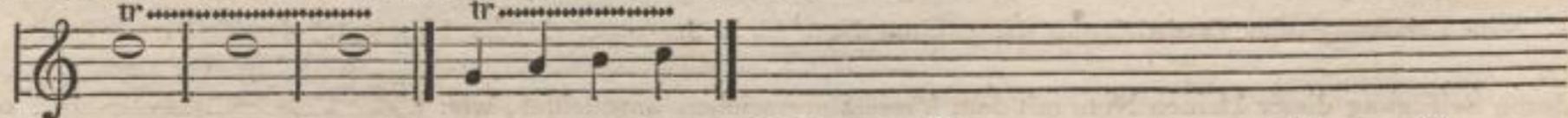
wofür manche Komponisten das Zeichen *tr* beifügen und den Nachschlag ausschreiben. Wenn der mit einem Triller bezeichneten Hauptnote ein Vorschlag vorgesetzt ist, so richtet sich die Ausführung des Trillers nach der Art des Vorschlages, je nachdem er unveränderlich kurz oder veränderlich lang ist. Im letzten Fall erhält der Vorschlag seine ganze Dauer, wie vor einer Note ohne Triller. Z. B.

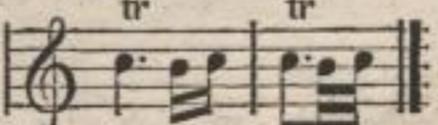
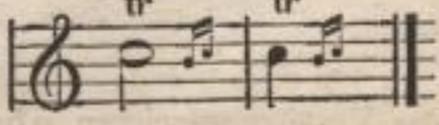
Schreibart: 
Ausführung: 

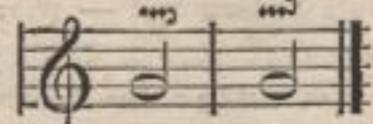
Der Nachschlag bleibt auch weg, wenn die erste Note des folgenden Taktes schon in dem vorhergehenden geschrieben ist, z. B.

 und in solchen Figuren, wie: 

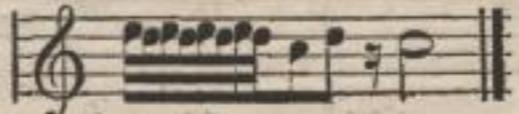
Das Fortdauern eines solchen Trillers ohne Nachschlag durch mehrere Takte hindurch über einer oder über verschiedenen Noten

wird so angezeigt: 

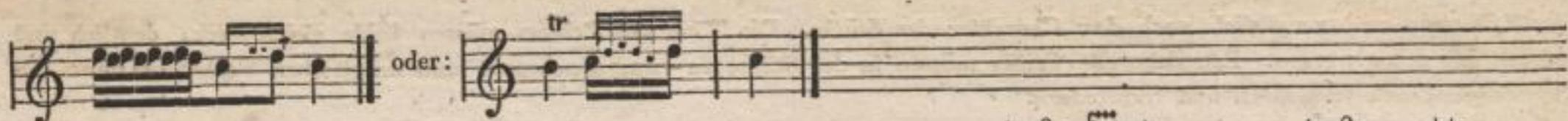
2) Der Triller mit dem Nachschlage wird entweder wie  oder wie 

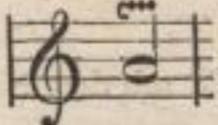
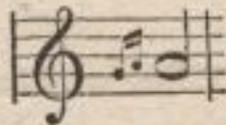
oder, jedoch heutzutage seltener, wie  angezeigt. Der Nachschlag wird in der Regel eben so geschwind vor-

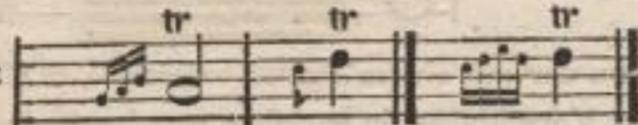
getragen, als der Triller selbst. Die langsamere Ausführung wird vom Komponisten gewöhnlich angegeben, und ist dann zu empfehlen, wenn mehrere Instrumente den Spielenden begleiten, der Triller nach einer Fermate oder Kadenz folgt, und die In-

strumente nach demselben zugleich mit einander einfallen — z. B.  In diesem Fall kann der Nach-

schlag auch durch Beifügung einer oder mehrerer Noten verzögert werden, z. B.



3) Der Triller mit dem Zusatz von unten wird gewöhnlich so angezeigt:  oder öfter:  zuweilen

auch:  Der Zusatz wird stets eben so schnell als der Triller ausgeführt. Z. B.

Schreibart:

Ausführung:



4) Der Triller mit dem Zusatz von oben hat gewöhnlich folgende Bezeichnung:



Dieser Zusatz wird so geschwind vorgetragen, als der Triller; z. B.

Schreibart:

Ausführung:



§. 14.

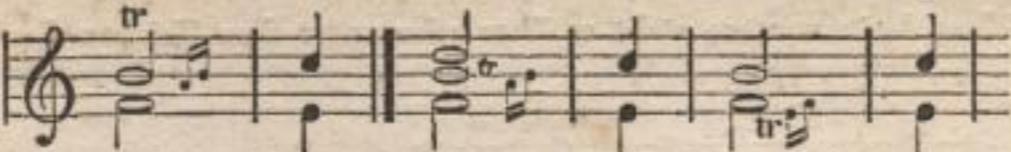
Die Erhöhung oder Erniedrigung der zweiten Note (d. h. der oberen, oder Hilfsnote) des Trillers während seiner Dauer wird durch Beifügung dieser kleinen Note mit dem Versetzungszeichen angedeutet, wie:  oder man schreibt

das Versetzungszeichen über den Triller, da, wo sich seine zweite Note ändern soll — wie:  Die Erhöhung oder Erniedrigung der ersten Note des Nachschlages wird durch das unter das Zeichen des Trillers gesetzte Versetzungszeichen angedeutet, z. B.

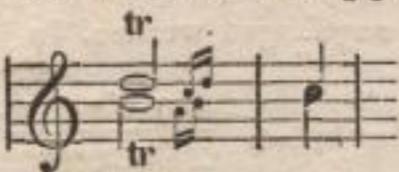
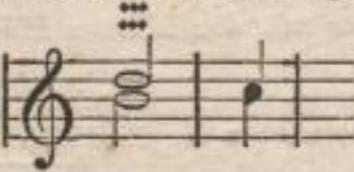


§. 15.

Wenn der Triller bei mehreren zugleich anzuschlagenden Noten vorkommt, so sieht man aus der Stelle, wo sein Zeichen

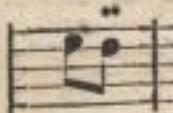
steht, welche Note der Triller trifft, z. B.  Im ersten Beispiele ge-

hört er der obern, im zweiten der mittlern, im dritten der untern Note an. Der Bestimmtheit wegen ist es am besten, in allen solchen Fällen den Nachschlag auszuschreiben. Der Doppeltriller, der zweistimmig geschlagen wird, muss auch durch doppelte

Zeichen angegeben werden, wie:  oder: 

§. 16.

Der Pralltriller (der kurze, halbe Triller) wird durch das Zeichen \ast angedeutet und folgendermassen ausgeführt:

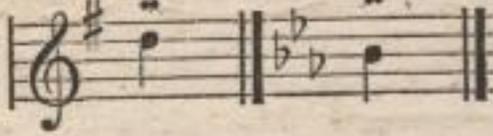
 das heisst:  Seine vorletzte, mit einem kleinen Strich bezeichnete Note darf nur angeschneilt, nur ganz kurz angeschlagen werden. Er kommt gewöhnlich auf Tönen vor, die um eine Sekunde steigen oder fallen, z. B.

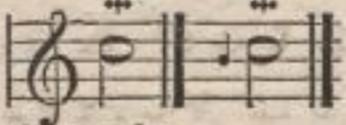
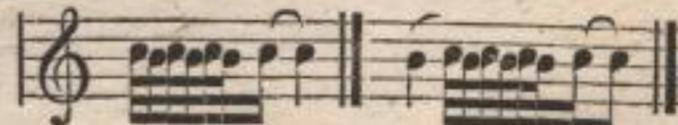


§. 17.

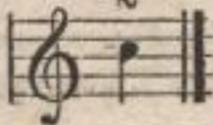
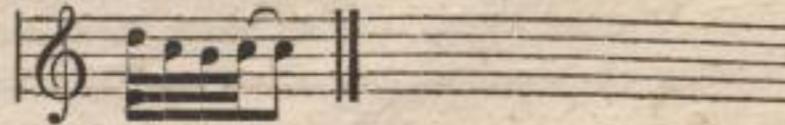
Der kurze Mordent hat das Zeichen \ast , der lange: $\ast\ast$. Jener wird stets schnell ausgeführt, z. B.

Schreibart:  Ausführung:  Die Hilfsnote des kurzen Mordenten wird, auch ohne besondere Andeutung, um einen halben Ton unterwärts genommen. Z. B.

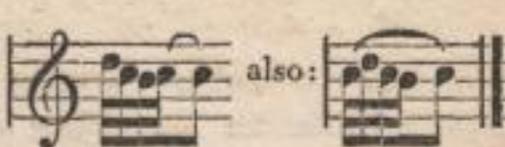
Schreibart:  Ausführung:  Bei dem langen Mordenten

wird die Hilfsnote mehr als einmal angeschlagen; z. B.  das heisst  Er kann daher nur auf Noten von längerer Dauer gebraucht werden.

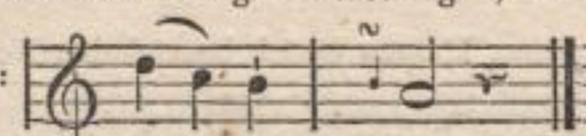
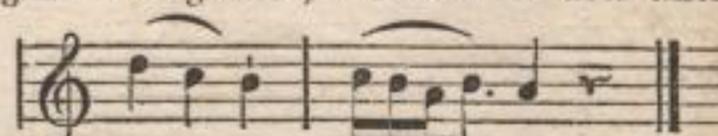
§. 18.

Der Doppelschlag \sim hat beigesezte Ausführung:  das heisst: 

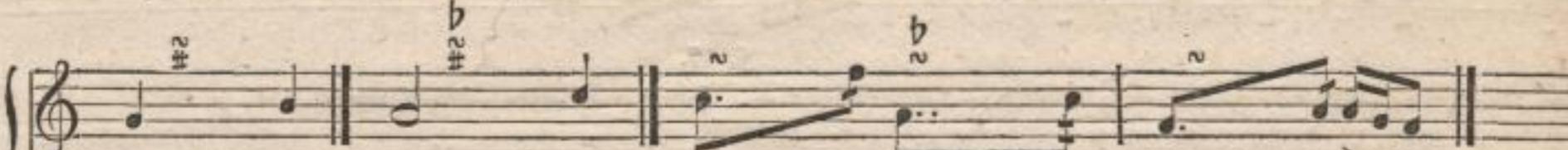
Kommt ein Versetzungszeichen darin vor, so steht es über oder unter dem Zeichen des Doppelschlags, z. B.

das heisst:  Oft wird er falsch ausgeführt, anstatt:  also: 

Wenn er keinen Zusatz hat, so muss er stets mit der höhern Hilfsnote angefangen werden. In jenem Fall hat er noch einen Vorschlag als Hilfsnote auf der Stufe der Hauptnote; z. B.  das heisst:  und man nennt ihn bisweilen den geschnellten Vorschlag, auch wohl die Rolle.

Steht der Doppelschlag auf veränderlich - langen Vorschlägen, so wird er doch ganz so ausgeführt, als wenn er über einer Hauptnote stände, z. B. Schreibart:  Ausführung: 

Wenn das Doppelschlagszeichen nicht über, sondern nach der Note steht, so wird er auch erst nach ihr ausgeführt, aber genau an die folgende Note angeschlossen. Eben so ist es, wenn er über einem Punkte steht, z. B.

Schreibart:  Ausführung: 

Neuntes Kapitel.

Vom Vortrage.

§. 1,

Die Art und Weise, wie die Musik durch den Spieler oder Sänger ausgeführt, d. h. dem Zuhörer dargestellt wird, macht den Vortrag (die Execution) derselben aus. Man fordert von dem Klavierspieler zunächst und vor Allem richtigen Vortrag, und nur von diesem ist hier die Rede. Der schöne, geschmack- und gefühl- oder ausdrucksvolle Vortrag setzt die Rich-

tigkeit des Spielens voraus, kann aber nur von der gereiften Kunsteinsicht und von dem verfeinerten Gefühl eines geübten Virtuosen erwartet, und nicht eigentlich gelehrt werden. Der Klavierspieler trägt richtig vor, wenn er die Komposition in Ansehung der einzelnen Töne sowohl, als der Tonfiguren, mit allen Vorzeichnungen und Manieren, im festgesetzten Takt und nach dem angedeutetem Zeitmaasse, allen musikalischen Bezeichnungen gemäss, so vollständig und genau wiedergibt, als es die Idee des Komponisten mit sich bringt.

§. 2.

Die blosse Fertigkeit des Spielers hat keinen Werth, wenn sein Vortrag nicht richtig ist, wenn er z. B. nur oben hin spielt, ohne die Töne deutlich, genau und vollständig anzugeben, oder wohl gar dies und jenes auslässt und verändert, die Manieren vernachlässigt und sich im Takte nicht gleich bleibt. Die Erwerbung des richtigen Vortrages kann daher nicht übereilt werden. Fleiss und Genauigkeit im Einzelnen, Kleineren und Leichten führen erst allmählig zu der Geschicklichkeit, das Ganze, das Grössere und das Schwere angemessen vorzutragen.

§. 3.

Der richtige Vortrag erfordert: 1) ein gutes musikalisches Gehör, welches sogleich alles Unreine und Ungleiche in den Tönen, und jeden Fehler wider den Takt und Rhythmus wahrnimmt; 2) die vertraute Bekanntschaft mit allen musikalischen Zeichen und vornehmlich mit den Regeln der guten Applicatur; 3) die Geistesgegenwart und Fertigkeit, das Musikstück nach allen seinen Bestandtheilen schnell aufzufassen, und seine Noten nach ihrer Geltung richtig zu treffen und zusammenhängend anzugeben.

Das mangelhafte musikalische Gehör lässt sich durch Aufmerksamkeit und dadurch verbessern, dass man gewöhnt wird, stets nur auf rein gestimmten Instrumenten zu spielen, oder auch sie selbst stimmen lernt. Fleiss, Uebung und ernstlicher Vorsatz befördern die beiden andern Erfordernisse. Sachen, die schwer in die Hand fallen, oder auch einzelne schwierige Passagen, sollte man erst langsam, mit sorgfältiger Aufmerksamkeit auf jede Note, üben, bis man nach und nach in den Stand kommt, sie eben so genau mit vermehrter Geschwindigkeit vorzutragen. Auch ist es nützlich und selbst bei einiger schon erworbenen Fertigkeit oft nothwendig, das Musikstück, ehe man es spielt, aufmerksam durchzulesen.

§. 4.

Von einigen Zeichen und Ausdrücken, die sich unmittelbar auf die Art des Vortrags beziehen, ist schon im 6ten Kapitel S. 17 und 18 die Rede gewesen. Die übrigen wichtigen Kunstwörter, mit denen man theils den Grad der (geschwindern oder langsameren) Bewegung, theils die Art des leidenschaftlichen (stärkeren oder schwächeren) Ausdrucks der Musik anzudeuten pflegt, folgen hier kürzlich mit ihren Erklärungen. Dem geübten feineren Gefühl und der Einsicht in den Charakter des ganzen Musikstücks bleibt es freilich zuletzt anheim gestellt, gerade die gehörige Bewegung und den angemessenen Ausdruck zu treffen. Da der leidenschaftliche Charakter der Musik sich nothwendig auch durch den Grad ihrer Bewegung ausdrückt, so bezeichnen die folgenden Kunstwörter grösstentheils zugleich das Tempo und den Ton der Empfindung (die eigene Stimmung des Gemüths), worin das Stück vorgetragen werden soll.

Adagio, langsam. Der Ausdruck ist gewöhnlich sanft klagend.

Molto adagio, sehr langsam. Gewöhnlich sehr traurig.

Largo, noch etwas langsamer als das *Adagio*.

Larghetto, weniger langsam als das *Largo*.

Lento, ohngefähr wie *Adagio*.

Andante, eigentlich gehend, d. h. ruhig, in gemässiger Bewegung, die das Mittel zwischen der schleichenden, schleppenden Bewegung des *Adagio* oder *Largo*, und zwischen dem muntern Lauf des *Allergro* hält.

Andantino, ein wenig geschwinder und lebhafter als das *Andante*.

Grave, ernst, langsamer als *Andante*.

Moderato, gemässigt, voll Ernst und Würde.

Maestoso, majestätisch, voll hoher Würde und Kraft; im Tempo mehr langsam, als geschwind. Ist es dem *Allergro* beigefügt, so bezeichnet es die ernste kräftige Behandlung des Ausdrucks.

Alla breve oder *alla capella*, bezeichnet eine geschwinde Bewegung, da jede Note ungefähr halb so lang, als gewöhnlich, Geltung erhält.

Allergro, eigentlich munter, also im lebhaften, geschwinden Tempo.

Allergro moderato, mit gemässiger Munterkeit, nicht gar zu geschwind.

Tempo giusto ist ungefähr so viel als *Moderato*, jedoch ist der Ausdruck dabei gewöhnlich weniger ernst und kräftig.

Comodo, (bequem, gemächlich) ist ungefähr so viel, als *Allergretto*.

Allergretto, (ein wenig munter), weniger geschwind als *Allergro*, doch auch nicht so langsam als *Andante*.

Allergro assai, *allegro di molto*, *allegro agitato*, *allegro vivace*, bezeichnet Alles einen hohen Grad der lebhaften, unruhigen Bewegung, folglich auch einen noch rascheren Gang, als das blosse *Allergro*.

Presto, (geschwind, rasch), noch schneller als *Allergro*.

Prestissimo, (sehr rasch), noch geschwinder als *Presto*.

Allegrissimo, (sehr munter), ist so viel als *Allergro assai*.

Vivace oder *vivo*, (lebhaft), ist so viel als *Allergro vivace*, und deutet einen raschen muntern Vortrag an. *Vivacissimo* (äusserst lebhaft) bezeichnet den noch höhern Grad der lebhaften Bewegung.

Allergro, ma non troppo (munter, aber nicht zu sehr), nicht zu rasch, ungefähr so viel als *un poco allegro*, ein wenig munter, etwas lebhaft.

Non troppo, *non tanto*, *non molto*, oder auch *meno*, wird bisweilen andern Vortragswörtern beigesezt, und deutet den gemässigten Grad an.

Piu moto oder *piu stretto*, kommt oft gegen das Ende oder mitten in einer Musik vor, und bezeichnet die Beschleunigung des Tempo.

Piu tosto (oder vielmehr) wird dem Hauptwort zur nähern Bestimmung beigesezt, z. B. *Andante, piu tosto Allegretto*, und ist so viel als *quasi* (gleichsam), d. h. beinahe, wie z. B. *Andante, quasi Allegretto*.

Alla Polacca, im gewöhnlichen Tempo der Polonaise.

Tempo di Minuetto, im Tempo der Minuet.

Der Charakter des Stücks und der Ausdruck im Vortrage desselben wird ferner durch folgende Worte angedeutet:

Affettuoso oder *con Affetto*, affektivoll, mit innigem Ausdruck der Empfindung.

Agitato oder *con Agitazione*, ungestüm, heftig, wild, unruhig.

Con Allegrezza, munter, fröhlich.

Amabile oder *amoroso*, lieblich, einschmeichelnd, zärtlich.

Con Anima, mit seelenvollem Ausdruck.

Animoso, muthig, herzhaft, kräftig.

Arioso oder *Cantabile*, gesangreich, melodisch, fließend und gefällig.

Brillante oder *con brio*, glänzend oder hervorstechend.

Capriccioso, eigensinnig (bei Stücken von sonderbarem, bizarrem Charakter).

Dolce, *dolcemente*, *con dolcezza*, süß, lieblich, schmeichelnd.

Doloroso, *con dolore*, wehmüthig.

Con Duolo, schmerzhaft.

Espressivo, *con espressione*, ausdrucksvoll, innig.

Flebile, sanft klagend.

Fuocoso, *con fuoco*, feurig, nachdrücklich.

Furioso, wild, wüthend.

Giocoso, scherzhaft.

Con gravità, mit Ernst, so viel als *Grave*.

Grazioso, *con grazia*, anmüthig, gefällig.

Innocente, *innocentemente*, ungekünstelt, anspruchlos, naiv.

Irresoluto, unentschlossen, schwankend, in zweifelhafter Bewegung.

Lagrimoso, *lamentoso*, *lamentabile*, wehklagend.

Languendo, *languente*, ermattend, sehmachtend.

Leggiere, *leggieremente*, leicht hin, flüchtig; eben so viel als *Negligente*.

Lugubre, düster, schwermüthig.

Lusingando, schmeichelnd, gefällig.

Mesto, betrübt, sehr traurig.

Parlante, redend, mehr dem Gespräch als dem Gesang sich nähernd; also dem *Cantabile* entgegengesetzt.

Pastorale, ländlich, idyllisch, naiv.

Patético, pathetisch, voll Affekt, leidenschaftlich, gross, erhaben.

Piangevolmente, betrübt.

Pietoso, weichherzig

Pomposo, prachtvoll, majestätisch.

Risoluto, entschlossen, beherzt, rüstig.

Scherzando, *Scherzo*, *Scherzoso*, scherzhaft, tändelnd.

Siciliano oder *alla Siciliana*, wie ein Sicilianischer Schäfertanz, ländlich, soviel als *Pastorale*.

Spiritoso, con spirito, feurig und kraftvoll.

Staccato, (Staccato), mit kurz abgestossenen Noten.

Ténero, con tenerezza, zärtlich, schmeichelnd.

Tenuto, mit ausgehaltenen, nachdrücklich festgehaltenen Noten.

Tranquillamente, gelassen, ohne Anstrengung.

Zeloso, con Zelo, mit Eifer und Nachdruck.

E n d e.

MB 8° 7788 (Rara)

Hinweise

| | | | |
|----------|--------------------|------|----|
| Signatur | MIB 80 7488 (Rare) | Stok | 42 |
|----------|--------------------|------|----|

RS

Bub

AK

Titelaufn. A AKB

FK

→ Klavierspiel

R

(19)

Bio K

Bild K

(SWK)

Sonderstandort

Signum

Ausleiha-
vermerk

steht: Magazin der Altbestände

41

III/0/260 Id-G 54/60

