

Theoretisch-technische  
 Lehre des Klavierspiels  
 von  
 A. VILLOING.

Nach der dritten Auflage des russischen

Originaltextes übersetzt.

Preis 12 Mark.

*Entf. Stat. Hall*

Verlag und Eigenthum

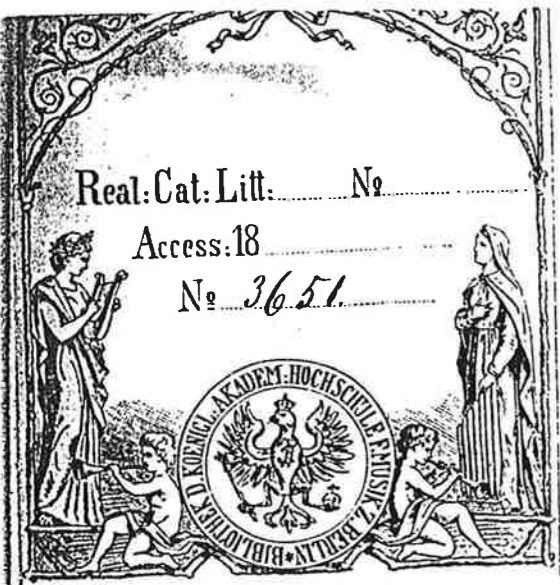
von

N. SIMROCK IN BERLIN.

Für Russland Eigenthum des Autors.

1875.

*Verlag des Verlegers*



V. Hölz



## VORWORT.

Die meisten Klavierschulen, sowohl ältere als auch neuere, genügen bei weitem nicht den Forderungen die die heutige Musik an dieselben stellt.

Die älteren Methoden sind in technischer Beziehung schon aus dem Grunde beim jetzigen Unterricht nicht anwendbar, weil die Mechanik des Klaviers und somit auch dessen Spielart eine völlige Umwandlung erlitten haben.

Die monotonen Klänge der Spinette, deren Ton durch Anreissen der Saiten mit Hilfe von Federkielen, — oder der Klavicymbel, wo derselbe durch Metallstifte, welche die Saiten berührten, hervor gebracht wurde, konnten diesen Instrumenten nicht anders entlockt werden als dadurch, dass man mit dem im zweiten Gelenk unter die flache Hand eingebogenen, gekrümmten Finger, die Tasten mit einem kurzen Schläge berührte oder richtiger gesagt, zwickte, weil bei starkem Aufdrücken der Tasten die Metallstifte sich an die Saiten gestemmt haben würden, wonach die Vibration letzterer und daher auch der Ton hätten aufhören müssen.

Es giebt leider auch jetzt noch viele Anhänger dieser traditionellen Methode, vorzugsweise in nerhalb der Czerny'schen Schule, die eben an den früheren flachen Tastenfall und den leicht beweglichen Hammermechanismus der wiener Instrumente gewöhnt sind.

Dieser frühere, vom zweiten Fingergelenk ausgehende Anschlag, wird jetzt durch hoehgehobenen Finger und dessen freien Schwung im dritten Gelenk ersetzt. Durch das Niederfallen des Fingers auf die Taste, hebt der Heber den Hammer in seiner Schulter mit Kraft gegen die Saiten. Der mit einer doppelten Auslösung versehene Hammer fällt augenblicklich auf seinen Fänger zurück, ohne die Saite länger als nothwendig zu berühren, daher dieselbe in ihren Schwingungen nicht gehemmt wird, wodurch sich die mannigfaltigsten Klangschattirungen ausführen lassen.

Die neueren Klavierschulen verfehlen bei all diesem reichen Klangmaterial ihren Zweck, indem sie den Schüler nicht belehren, Solches geschickt zu benutzen, und ihm nicht den Weg anbahnen zum schnellstmöglichen Ueberwinden aller zu Tage angehäuftten Schwierigkeiten, im Verein mit Tonbildung, und zwar aus dem Grunde, weil diesen Schulen eine analitische, durch Regeln und Beispiele unterstützte Darstellung der Bewegung der Finger, Handgelenke und Arme während des Spiels vollständig abgeht, so wie auch aus Mangel an Erfindung derartiger Uebungen, die nur bei einer vollkommen richtigen Haltung besagter Glieder sich ausführen lassen.

Die Grundzüge einer solchen Haltung sind in vorgeschriebenen Regeln (Seite 46 des II<sup>ten</sup> Theils vorliegender Schule von A bis J inclusiv) genau dargestellt, nebst Abbildung eines am Klavier sitzenden Spielers.

Auf Seite 47 beim Buchstaben D, zeigt Fig. 2 die Haltung der Finger, wie sie einen ausdrucksvolle Anschlag (*toucher*) oder besser gesagt, Tonbildung ermöglicht.

Einige der hier angeführten Regeln habe ich schon früher einmal in der Methode von *M. Clementi* angetroffen. Nach dieser Art des Anschlages bildete sich zuerst sein Schüler *J. Field* aus, dessen geperlte Gleichheit und Gebundenheit der Töne noch bis jetzt so Manchem im Gedächtniss geblieben. Alsdann kamen *Cramer*, *Kalkbrenner*, *Thalberg* und Andere, mit einem Worte, alle diejenigen Klavierspieler, welche die Eigenschaft eines vorzüglich runden, sonoren, mächtigen und edlen, mit Zartheit und Anmuth gepaarten und insbesondere sympathisch-bestrickenden, fesselnden Tons besaßen.

Nachdem ich mich über die Technik ausgesprochen, schreite ich zur Theorie über. Dabei muss ich wieder auf die soeben besprochenen Klavierschulen zurückkommen und das insofern, als der grösste Theil derselben durchaus keine systematische Aufeinanderfolge der darin enthaltenen theoretischen Mittheilungen verräth; es ist da Alles in krassester, unlogischer Weise zusammengewürfelt.

Bei Sängern, Geigern, Bläsern u.s.w. beginnt der Unterricht, nachdem vorausgehend Kenntniss von den Noten genommen, mit den Intervallen. Warum werden nun grade die Klavierspieler dieses universellen und wichtigsten Bildungsmittels beraubt?... Findet sich selbiges auch hin und wieder in manchen Schulen oberflächlich vertreten, so ist's todtes Glied, gewaltsam und unzusammenhängend eingeschaltet — als unvermeidliches Uebel, das in den Annalen der Theorie seine Berechtigung hat und mithin dem Schüler nicht vorenthalten werden darf. Praktische Verwerthung und eine dem Instrument entsprechende Auslegung der Intervalle ist mir bis dato noch in keiner Klavierschule vorgekommen.

Ich hingegen habe es mir in meinem Werke angelegen sein lassen, dem Schüler dieselben weniger im Sinne einer verknöcherten Hieroglyphe, denn als lebendigsten, unentbehrlichsten Lehrzweig beizubringen, der schon beim Erlernen der ganz elementaren Gegenstände wie Schlüssel, deren Noten, Tonleiterbildung etc. eine unumgängliche Basis bildet, geschweige denn in Sachen der Harmonie und des Kontrapunkts.

Aus dem Inhalte gegenwärtiger Schule wird die von mir angenommene Folgeordnung der Gegenstände in deren unumgänglicher Verknüpfung zu ersehen sein.

Was die Wahl der Musikstücke anbelangt, so suche ich die vielen trocknen, unmelodischen und uncharakteristischen Uebungsstücke — zu denen unter Anderm die sogenannte Schule der Geläufigkeit von *Czerny* gehört — sorgfältig zu vermeiden, da dieselben durchaus nicht zu dem auf dem Titelblatte pomphaft angegebenen Ziele führen und ausserdem dabei oft das ästhetische Gefühl des Vortrags beim Schüler ab stumpfen. Gleich am Anfang müssen dem Schüler seiner Fingerfertigkeit angemessene Stücke vorgelegt werden, welche Charakter, Gesang und Mannigfaltigkeit im Rhythmus darbieten, um den Geschmack und hauptsächlich den Styl der musikalischen Phraseologie auszubilden und zu läutern.

Für minderjährige Schüler ist am Anfange eine einstündige Uebungsbeschäftigung täglich hinreichend; etliche 10-20 Minuten von dieser Stunde, würde ich dem Schüler anrathen meinen gymnastischen Vorbereitungsübungen auf einer stummen Klaviatur zu widmen. Es versteht sich von selbst, dass derselbe nur diejenigen Uebungen vorzunehmen hat, welche seine physischen Kräfte nicht übersteigen. Erwachsene bedürfen überhaupt nicht mehr als einer anderthalb-, = zwei- und bei vollständiger Entwicklung der physischen Kräfte — nie zu überschreitenden dreistündigen Beschäftigung, und das mit einem Ruhepunkte von zehn Minuten zwischen jeder Stunde. Nach diesem System habe ich die beiden Brüder Rubinstein und viele Andere gebildet, und setze dieses Verfahren bis auf den heutigen Tag mit bestem Erfolge fort.

Es giebt viele Klavierspieler, die in Folge von physischer Ueberanstrengung sich so zu sagen überspielt und ihr musikalisches Gefühl abgestumpft haben; trotz einer ihnen mitunter zu Gebote stehenden riesenhaften Fingerfertigkeit bleiben diese Personen zumeist doch nur Stümper und Klavierpauker, und das eben, wie gesagt, in Folge unästhetischen Lebens.

Zuletzt muss ich noch folgenden Punkt berühren. Mehrere von den Herrn Musikern zeihen mich der Schuld, ich hätte meine Schüler ablagen mit zu hohen, ihrer Entwicklung nicht angemessenen Forderungen betreffs der Kenntniss der Akkorde. Die Triftigkeit dieser Anklage will mir durchaus nicht einleuchten, wenn ich abermals versetze, dass ich die Grenzlinie zwischen einer Harmonielehre und des theoretischen Theils einer Klavierschule genau inne zu halten weiss, und die vermeintliche Akkordtheorie nur in soweit ausdehne, als mir dieselbe als Nomenklatur vonnöthen, um dem Schüler die Möglichkeit zu gewähren, gleich von Anfang an ein System in seine Applikatur (Fingersetzung) zu bringen, was Jedem nur zum grössten Nutzen gereichen kann. Oder sollte mich etwa dafür ein Vorwurf treffen, dass ich trachte die Dinge beim rechten Namen zu nennen?!

Welch lernbegierigem Schüler dürfte es überdies lästig erscheinen, nach einer vorausgeleiteten übersichtlichen Bekanntschaft mit den Fundamental-Harmonien, sich für das höhere Studium der Harmonie und des Kontrapunktes vorbereitet zu fühlen?

Als eifriger, beseelter Verherr der Kunst, durchdrungen von dem Bewusstsein, wie unendlich viel noch zu sagen bleibt in Anbelang methodischen so wie artistischen Kunst-Werdens, — kann ich nicht umhin, am Schluss meiner Vorrede den Wunsch auszudrücken, es mögen meine in diesem Werke niedergelegten vieljährigen Beobachtungen, Erfahrungen und Nachforschungen den Grundstein bilden bei zukünftigen ähnlichen Versuchen und anregend wirken auf diejenigen Verfasser, denen die Sache überhaupt näher am Herzen liegt.

A. Villoing.



3651.

# INHALT.

## 1ster THEIL.

- Erstes Capitel.**  
Kenntniss der Töne und der Claviatur § 1 - 7.
- Zweites Capitel.**  
Von den Intervallen § 8.  
Auffindung der Intervalle:  
a. Auf der Claviatur § 9 - 12.  
b. Auf dem Notensystem § 13 - 17.  
c. Vertheilung der Intervalle unter die 5 Finger § 18 - 20.  
d. Hilfsmittel zur leichteren Erlernung der Intervalle § 21.
- Drittes Capitel.**  
a. Von den Schlüsseln § 22 - 27.  
b. Systematische Ordnung der Schlüssel § 28.  
c. Versetzung der Noten (Transposition) vermittelt der Schlüssel § 29.  
d. Gebrauch der verschiedenen Schlüssel § 30.
- Viertes Capitel.**  
Von den Noten und der Art und Weise wie dieselben in jedem Schlüssel aufzufinden sind § 31 - 32.  
a. Im *F* Schlüssel § 33 - 38.  
b. Im *G* Schlüssel § 39 - 42.  
c. In den anderen Schlüsseln § 43.  
d. Erleichterung des Notenlesens in jedem dieser Schlüssel § 44.  
e. Die vollständige Reihe der Töne § 45 - 46.
- Fünftes Capitel.**  
Vom Zeitmaass im Allgemeinen.  
a. Das Zeitmaass der Noten und Pausen § 47 - 48.  
b. Von der Verlängerung des Zeitmaasses der Noten und Pausen § 49 - 52.  
c. Verkürzung des Zeitmaasses § 53 - 54.  
d. Schaubarer Vortrag ungleicher Eintheilung.  
e. Vom Takte § 55.  
1. Bezeichnung des Taktes § 56 - 58.  
2. Einfache und zusammengesetzte Taktarten § 59 - 60.  
3. Accentuation der Takttheile § 61.  
4. Mittel zur gleichmässigen Vertheilung der Noten im Takte § 62.  
5. Ueber die Verschiedenheit des Accents der Takttheile im 6 und 3theiligen Takt § 63.  
6. Von den Taktpausen § 64.  
7. Von den Syncopen § 65.
- Sechstes Capitel.**  
Von den Versetzungs- oder Veränderungszeichen.  
a. Wirkung der Versetzungszeichen § 66.  
b. Zahl und Auffindung der Versetzungszeichen in systematischer Ordnung. Verhältnisszahl der Beenen zu den Kreuzen nebst Gebrauch derselben § 67 - 69.  
c. Intervalle die durch die Versetzungszeichen entstehen nebst deren Umkehrung § 70.
- Siebentes Capitel.**  
Von den Tongeschlechtern.  
a. Von den Modus des diatonischen Geschlechts § 72.  
b. Definition der Tonleiter.

- c. Ordnungsfolge der diatonischen Dur Scala § 73.  
d. Ordnungsfolge der diatonischen Moll Scala § 74.  
e. Ueber den Ursprung der 24 Töne und Tonleitern in der Musik § 75.  
f. Die chromatische Tonfolge § 76.  
g. Das enharmonische Geschlecht § 77.
- Achstes Capitel.**  
Von den Accorden § 78 - 79.  
a. Der reine Dreiklang § 80 - 88.  
b. Der Septimenaccord § 89 - 93.  
c. Auflösung der Noten, welche den Septimenaccord bilden § 94.
- Neuntes Capitel.**  
Kenntniss der Tonarten § 95.  
Uebergang des Dur Dreiklangs in seinen nächstverwandten Moll Dreiklang und umgekehrt § 96.  
Von der Auffindung der Tonart § 97.  
Enharmonische Zahl § 98.  
Reihenfolge der Tonarten § 99.  
Auffindung des Grundtones in einem Musikstücke § 100.  
Hauptaccorde auf den 7 Stufen der Dur Scala § 101.  
Nächstverwandte und Ausfüllungsaccorde § 102, a und b.  
a. Hauptaccorde auf den Stufen der Moll Tonleiter § 103 a.  
b. Dieselben in niedersteigender Richtung.  
c. Ausfüllungsaccorde.  
d. Accordenbeispiele auf den Stufen der Molltonleiter.  
e. Nächstverwandte und gleichnamige Töne.
- Zehntes Capitel.**  
Regel für die Bewegung der Finger, der Hände, des Armes und des Ellenbogens in deren Gelenken (*conditio sine qua non*) § 104.  
Fingersatz für Tonleitern und Accord-Passagen § 105.  
Vortrag der Tonleiter in steigender (a) und fallender Richtung (b).  
Allgemeine Regel für die Tonleitern in C, G, D, A u. E § 106.  
C dur und C moll § 107.  
Gebrochene Accorde (Arpeggien) § 108.  
Passagenbildung durch Accordbrechungen § 109.  
Anmerk. Auffindung der nachfolgenden Tonarten.  
G dur und G moll § 110.  
D .. " D .. § 111.  
A .. " A .. § 112.  
E .. " E .. § 113.  
H .. " H .. § 114 (Ausnahme).  
Fis .. " Fis .. § 115.  
Anmerk. Enharmonische Verwechslung der Dur Tonarten § 116.  
Ges dur und Fis moll § 117.  
Des .. " Cis .. § 118.  
As .. " Gis .. § 119.  
Es .. " Dis od. Es .. § 120.  
Anmerk. Enharmonische Verwechslung der Moll Tonarten § 121.  
B dur und B moll § 122.  
F .. " F .. § 123.  
Der Toneyklus (Quintenzirkel) § 124.  
a. Nächstverwandte Tonarten mit gleicher Vorzeichnung.  
b. Gleichnamige Tonarten.

## 2ter THEIL.

- Beschreibung zur correcten Ausführung der am Ende dieses Werkes enthaltenen Uebungen.  
Vorläufige Bemerkungen.  
Art und Weise des Vortrags.  
Haltung des Körpers (nebst Abbildung).  
a. Wie man vor dem Instrument sitzen soll.  
b. Haltung der Ellenbogen.  
c. Fingerstellung  
d. Haltung der Hände (nebst Abbildung).  
e. f. g. h. Bemerkungen.  
i. Wie das Handgelenk und der Arm auf den Fingerspitzen aufrecht gehalten werden müssen.
- Nº 1 - 40. Erklärung der Uebungen.  
„ 41 - 44. Tägliche Uebungen.  
„ 45. Erklärung der in der Musik vorkommenden Zeichen.  
„ 46. Abkürzungszeichen in der Notenschrift.  
„ 47. Vom Vortrage.  
„ 48. Bewegungs- und Ausdruckstermine in der Musik.  
„ 49. Verzierungen: Mordente, Vorschläge etc.  
„ 50. Die Triller.  
„ 51. Auswahl von Musikstücken zu einem vorläufigen Cursus.  
„ 52. Die Hauptaccorde in der Harmonie, Seite 28 - 31 nebst Ergänzung, Seite 38 der Notenbeispiele.  
„ 53. Ergänzung zu den Trillern, Seite 31 der Notenbeispiele.
- Ergänzungen zur zweiten Auflage.  
Zur Anmerkung im Cap. I nach § 7. Hand und Fingerstellung auf weissen Tasten, die Notenbeispiele  
+ 1, + 2, + 3 ..... Seite 34  
Ergänzung zu Nº 7, L. Notenbeispiel. .... 34  
AA Ergänzung zu Nº 8, A. .... 34  
BB Ergänzung zu Nº 8, B. .... 34  
Fingerstellung auf schwarzen Tasten + 4. .... 35  
Zusatz zu Nº 34 F. Die chromat. Tonleiter in grossen Terzen. .... 35  
Zusatz zu Nº 36 C. Die chromat. Tonleiter in kleinen Sexten. .... 35  
Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Moll Tonleitern in Sexten. .... 35  
Ergänzung zu § 104 zu den Vorbereitungsübungen der Tonleiter Seite 36 F u. zu den Notenbeisp Nº 19. .... 36  
Ergänzung zu § 105 und Nº 41 täglicher Uebungen. Tonleitern mit verschiedenem Accent F. .... 37-38  
Ergänzung zu § 64. Bedeutung der ungleich zusammengesetzten Taktarten. .... 38  
Ergänzung zu § 41 A täglicher Uebungen in den Notenbeispielen. Accorde mit Vorhalten. .... 38  
Ergänzung zu Nº 44 L Vorhalte über die Bassscala. .... 38  
Zusatz von 136. Accorde zu Nº 52 A und B der Notenbeispiele. Beisp. A. .... 39-42  
Ergänzung zu Nº 44 F-L Seite 26-27 der Notenbeispiele. .... 43-45  
Ergänzung zu § 62 Seite 30. Praktisches Beispiel des gleichen Zeit- und Taktmaasses. .... 43-45  
Ergänzung zu Nº 44 der täglichen Uebungen.  
Uebungen in Septaccordläufen für die rechte Hand. .... 46-51  
Uebungen in Septaccordläufen für die linke Hand. .... 52-57

## Vorwort zur II<sup>ten</sup> Auflage.

Kunst und Wissenschaft sind unendlich, wie die Zeit, und daher einer steten Vervollkommnung unterworfen. Die Kunst der Musik hat in unserem Zeitalter eine so hohe Entwicklungsstufe erreicht, dass der ausübende Künstler sich wohl kaum mehr mit dem blossen mechanischen Einstudieren von Stücken begnügen dürfte; er soll, vermitteltst theoretischer Kenntnisse, die Fähigkeit erlangen, tiefer eindringen zu können in das psychische Wesen eines Kunstwerks.

Im ersten Vorworte meiner Klavierschule habe ich mich schon dahin ausgesprochen, dass die meisten Schulen der nöthigen Gründlichkeit ermangeln; — nicht nur im Einzelnen, sondern auch in der Konzeption des Ganzen, — woraus ohne Weiteres zu schliessen, solche Schulen seien der Verfolgung edlerer Zwecke nicht gewachsen. Jenes Lückenhafte, jene gänzliche Abwesenheit von Fortschreitung, — chaotische Zusammenfügung von Paragraphen, und andererseits wieder jenes Ueberfüllen des praktischen Theiles mit Nichtigkeiten, — das Alles hat wohl seinen Zweck, der aber leider ist — Popularität und was die Leute noch so „Progressivität“ nennen!

Meine Denkungsweise ist in dieser Hinsicht eine andere, und dass veranlasst mich denn auch bei Veröffentlichung der zweiten Auflage auf diejenigen Mittel hinzuweisen, welche, in meiner Schule erläutert, die Entwicklung des Klavierspiels im vollkommensten Sinne des Wortes bezwecken sollen.

Wer wüsste nicht, dass das Erlernen eines beliebigen Gegenstandes einer Vorbereitung, und das einer wo möglich gründlichen bedarf, wiederumfalls Solidarität im Fortschritte, oder Fortschritt überhaupt — dahinzustellen wären. Dasselbe gilt nun auch von der Musik und in der Sphäre der letzteren, besonders vom Klavierspiel. Klavier — das Universalinstrument, gleichsam der Träger der Gesammt-Literatur aller Zeiten, erheischt selbstverständlich auch eine umfassendere, vielseitigere musikalische Bildung als irgend andere Instrumente, denen eine viel begrenzte und vorzugsweise subjektive Bedeutung beizumessen ist.

Durch vieljährige praktische Erfahrung im Klavierunterricht nach meiner Methode habe ich dermassen glückliche Erfolge erzielt, dass ich zur 2<sup>ten</sup> Auflage mit dem Willen geschritten bin, dieselbe durch neue technische Übungen, theoretisch kommentirt, zu vervollständigen, deren Hauptzweck, wie schon gesagt, darin bestehen soll, ein sowohl durch eminente Technik als auch durch andere unzählige Vorzüge ausgezeichnetes und besonders wenig ermüdendes Spiel zu befördern. Letzteres hängt wesentlich ab von einer (ich möchte fast sagen anatomisch-) regelmässigen Haltung des Körpers, der Arme, Hände und Finger, was die Meisten ausser Acht lassen. In welchem Grade ich mich dem oben angedeuteten Ziele genähert, mögen Diejenigen beurtheilen, welche schon aus der 1<sup>ten</sup> Ausgabe meiner Schule (in 1600 Ex.) einen nicht zu verleugnenden Nutzen gezogen haben, abgesehen von den Herren Plagiatoren und Trug-Autoren, die durch verkehrte Auslegung unheilstiftend, mir ins Zeug zu fahren bemüht sind. Ich erwähne hier absichtlich diese Herren.

In einem Werke, das unter dem Namen „Technik des Klavierspiels“ (техника фортепианной игры) erschienen ist, sind folgende Absurditäten ans Licht getreten: Wiederkäuer meiner Initiativen hat sich gleich zu Anfang eine schlechte Verdauung zu Schulden kommen lassen, indem er den groben Fehler begangen, in der linken Hand den 1<sup>ten</sup> Einklang unter dem 1<sup>ten</sup> Finger, die erste Sekunde unter dem 1<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Finger zu bezeichnen, wogegen sich ersterer de facto unter dem 5<sup>ten</sup> und letztere unter dem 5<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger befindet; auf ähnliche Weise werden bei ihm alle Intervalle in der linken Hand verkehrt bezeichnet. Sollte denn wirklich jenem Herrn die allererste Regel der Elementartheorie unbekannt haben, die da feststellt, dass alle Intervalle im Bereiche der Tonleiter die Tonika zum Ausgangspunkt haben und somit in aufwärtsgehender Ordnung (vom Bass zum Diskant) zu klassifizieren sind!? (anders ist es, versteht sich, bei abstrakten Intervallen-Schemen, wo die Lage eines Intervalls hinsichtlich anderer — und wiederum dieser Aller Verhältniss zur Tonleiter nicht in Erwägung zu ziehen sind.)

Alsdann würde auch dem Schüler durch blosses Herausschreiben meiner technischen Studien bei Weitem nicht geholfen sein, falls die Beschreibung dazu fehlte.

Ist's nicht ersichtlich, dass Solches nur zu dem Behufe ins Werk gesetzt worden, sich Leuten, die diese Übungen benutzen möchten, unentgeltlich zu machen? (doch nicht unentgeltlich!) Es lässt noch viel trauriger — einzugestehen, dass man Renegaten aufweisen kann, die dieser Schule ihre solide musikalische Ausbildung zu verdanken haben und jetzt deren Werth nicht mehr anerkennen wollen, ja sich geradezu mit Geringschätzung äussern über die Quelle, die ihr Talent gedeihen liess. Hat mir nicht einer der Tüchtigsten gesagt „Alle Wege führen nach Rom“!?... Viel Glück zur Wallfahrt! Wünsche glückliche Reise! — Endlich würde ich noch zweier Lehrer-Sekten erwähnen, deren Einflüsse sich die Welt wohl nicht zu entziehen vermag, die aber nichtsdestoweniger dem wahren Kultus beide gleich fern stehen.

Zur ersten — zähle ich diejenigen Herrn, denen Mühe über Alles — verhasst ist! Die sich heimisch fühlen in dem hergebrachten Schlendrian, wo der Schüler dasitzt und herumknabbert an einer wohlgesteteten und für längere Zeit angeschafften Schule, während der ihm zur Seite ruhende Lehrer ihn ruhig gewähren lässt und dabei jegliche theoretische Erklärung als durchaus überflüssig zu vermeiden sucht. Er begnügt sich mit gar Wenigem, ihn labt das Aroma des „Unbegreiflichen“!.... Solche Individuen wissen noch ausserdem sich durch ihren Aufzug bei den meisten Aeltern sehr schnell beliebt zu machen, indem sie dem Schüler die Kunst gleichsam als verschleierte Braut vorführen — wo Alles nur auf Instinkt, Ahnung beruht — keineswegs schaal, vom Hauche des absoluten Wissens angepestet! (Das Auge solcher Eltern ruht dann mit mystisch — erzitterndem Wohlgefallen auf jenen direkten Musensprosslingen.)

Zur 2<sup>ten</sup> und meines Erachtens nach viel gefährlicheren Gattung gehören, wenn man so sagen könnte, die Herrn Eklektiker. Sie richten gleich von vornherein an Eltern und Schüler die Frage, nach welcher Methode der zu beginnende Unterricht wohl erwünscht wäre? Ein derartiges Verfahren ist nichts weniger als rationell; es könnte nur von einem ganz Unerfahrenen, Ueberzeugungslosen ausgehen, — der sicher nicht behaupten dürfte zu denen zu gehören, die da durch vorbereitetes Studium sich vom „wahrhaft Nützlichen durchdrungen fühlen“, — oder von einem Frechen, der offene Verachtung für die Kunst hegt.

Das Gefährliche in diesem Falle ist nun, dass trotz aller Tendenzlosigkeit, diese Art Lehrer den Schüler auf's Unerbittlichste tyrannisiren, was eine freie Entwicklung der demselben innewohnenden Anlagen lähmt und zuweilen sogar die Empfänglichkeit desselben dermassen paralytirt, dass sich chronischer Stumpfsinn einstellt.

Welch moralische Erbitterung möge wohl da zu Zeiten über den gewissenhaften Lehrer kommen, wenn er gar oft gewahr wird, wie ähnliche Taschenspielerereien Eingang finden und nicht selten den Triumph davontragen.

## Zur III<sup>ten</sup> Auflage.

Vorliegende Uebersetzung meiner Klavierschule ward nach der dritten Auflage des russischen Originals vorgenommen, und also bearbeitet, liefere ich besagtes Werk der respectablen Pädagogen-Welt und dem wohlwollenden Publikum.

Bitte um Nachsicht für manche Unsauberkeiten in der Sprache, die bei der Eile, mit welcher die Uebersetzung vor sich gegangen, unmöglich alle beseitigt werden konnten. Uebrigens hoffe ich den richtigen Sinn nicht verfehlt, und mithin wenigstens gröberer Missverständnissen vorgebeugt zu haben.

A. Villoing.



Die Terz C-E ist gross (2 Töne); D-F klein (1½ Töne).  
 Die Quarte C-F ist rein (2½ Töne); F-H übermässig (3 Töne).  
 Die Quinte C-G ist rein (3½ Töne); H-F vermindert (3 Töne).  
 Die Sexte C-A ist gross (4½ Töne); E-C klein (4 Töne).  
 Die Septime C-H ist gross (5½ Töne); D-C klein (5 Töne).  
 Alle Octaven sind rein und enthalten 6 ganze Töne.

**Bemerkung über die Intervalle die aus natürlichen Tönen zusammengesetzt werden.**

Der Einklang und die Octave sind rein, die Secunde, Septime, Terz und Sexte können gross oder klein sein. Die Quarte ist rein oder übermässig. Die Quinte ist rein oder vermindert.

**Maasstabelle der Intervalle.**

NB. Die mittleren Zahlen deuten die Intervalle an, die darüber oder unter denselben stehenden bezeichnen ihre Grösse.

○	1 Ton,	2 Töne,	3 Töne,	3½ Töne,	4½ Töne,	5½ Töne,	6 Töne.
rein	gross	gross	übermässig	rein	gross	gross	rein
1	2	3	4	5	6	7	8
rein	klein	klein	rein	vermindert	klein	klein	rein
○	½ Ton,	1½ Töne,	2½ Töne,	3 Töne,	4 Töne,	5 Töne,	6 Töne.

Reine unveränderliche Consonanzen sind 1, 8, 4 und 5. Sie können nicht verändert werden, ohne ihre Reinheit zu verlieren.

Veränderliche Consonanzen, welche gross oder klein sein können und dabei Consonanzen bleiben, sind 3 und 6.

Dissonanzen sind 2 und 7, sowie auch die natürlich übermässige Quarte und verminderte Quinte.

Auf jeder von den 7 Stufen kann man die folgenden Intervalle bilden. Nämlich:

Einklänge, reine, sieben d.h. bei Wiederholung jeder der sieben natürlichen Stufen.

Secunden { grosse, fünf: auf der 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup> und 6<sup>ten</sup> Stufe.  
 keine, zwei: auf der 3<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.

Terzen { grosse, drei: auf der 1<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Stufe.  
 kleine, vier: auf der 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.

Quarten { übermässige, eine: auf der 4<sup>ten</sup> Stufe.  
 reine, sechs: auf der 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup>, 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.

Quinten { reine, sechs: auf der 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup> und 6<sup>ten</sup> Stufe.  
 verminderte, eine: auf der 7<sup>ten</sup> Stufe.

Sexten { grosse, vier: auf der 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Stufe.  
 kleine, drei: auf der 3<sup>ten</sup>, 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.

Septimen { grosse, zwei: auf der 1<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Stufe.  
 kleine, fünf: auf der 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup>, 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.

Octaven reine, sieben, d.h. auf jeder Stufe.

**Kenntniss der Intervalle auf dem Liniensystem.**

§ 13. Alle Tonintervalle werden auf dem Liniensystem dargestellt.

§ 14. Das Liniensystem besteht aus fünf Linien und vier Zwischenräumen, welche einer Folge von neun Stufen entsprechen und von unten nach oben gezählt werden.

§ 15. Wenn man durch eine grössere Fortschreitung der Töne genöthigt ist die Grenzen des Liniensystemes zu überschreiten, so werden demselben kurze Striche (Hülllinien) beigelegt, welche die notwendige Anzahl Linien ersetzen.

Der dem Liniensystem zunächstliegende Strich ist der erste.

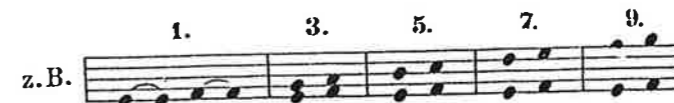


§ 16. Die durch Punkte auf dem Liniensystem bezeichneten Intervalle unterscheiden sich dadurch, dass der Einklang auf einer und derselben Stufe, die Secunde von einer Stufe zur zweiten, die Terz von einer Stufe zur dritten, die Quarte von einer Stufe zur vierten, die Quinte von einer Stufe zur fünften, die Sexte von einer Stufe zur sechsten, die Septime von einer Stufe zur siebenten und die Octave von einer Stufe zur achten schreitet.

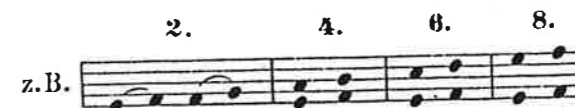
Abbildung der Intervalle auf dem Liniensystem.



§ 17. Alle die mit ungraden Zahlen bezeichneten Intervalle, also 1, 3, 5, 7 und 9, haben gleiche Richtung, weil sie immer von einer Linie zur Linie (d.h. von einer durchstrichenen zur durchstrichenen Note), oder von Zwischenlinie zu Zwischenlinie (d.h. von einer freien zur freien Note) schreiten.



Die mit graden Zahlen bezeichneten Intervalle wie 2, 4, 6 und 8 haben eine entgegengesetzte oder schräge Richtung, weil sie von einer Linie zu einem Zwischenraum (d.h. von einem durchstrichenen Punkte zu einem freien) oder von einem Zwischenraume zu einer Linie (d.h. von einem freien Punkte zu einem durchstrichenen) schreiten.



Eine gleichmässige Richtung haben also: 1, 3, 5, 7 und 9. Entgegengesetzte Richtung haben 2, 4, 6 und 8.

§ 18. Lage der Intervalle unter den fünf Fingern. Wenn man mit den fünf Fingern auf dem Clavier fünf auf einander folgende weisse Tasten andrückt, so enthält die rechte Hand in dieser natürlichen Lage:

- 5 Einklänge: unter dem 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger.
- 4 Secunden: vom 1<sup>ten</sup> zum 2<sup>ten</sup>, vom 2<sup>ten</sup> zum 3<sup>ten</sup>, vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> und vom 4<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Finger.
- 3 Terzen: vom 1<sup>ten</sup> zum 3<sup>ten</sup>, vom 2<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> und vom 3<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Finger.
- 2 Quartan: vom 1<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> und vom 2<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Finger.
- 1 Quinte: vom 1<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Finger.

Da die Ordnung aller Intervalle von unten hinauf bestimmt wird, so wird auch ihre Stellung in der linken Hand, eines gerade umgekehrten Fingersatzes bedürfen. Siehe Seite 1 der Notenbeispiele N<sup>o</sup> 1. A, B, C, D, E.





Notenversetzung vermittelt der Schlüssel (Transposition).

§ 29. Ein, auf einer und derselben Stufe des Liniensystems siebenmal wiederholter Punkt, erhält durch eine Schlüsselverwechslung jedesmal eine andere Benennung.



Der G=Schlüssel auf der ersten Linie wird nicht mehr gebraucht.

§ 30. Jede Stimme, so wie auch jedes Instrument, umfasst seiner Natur nach einen bestimmten Raum von Tönen, dessen Bezeichnung man möglichst in das Liniensystem einzuschreiben sucht. Deshalb wählt man einen diesem Raume angemessenen Schlüssel und vermeidet dadurch überflüssige Striche.

Der Umfang der Töne auf dem Clavier erfordert, dass man sich zweier übereinanderstehender, mit einer Klammer verbundener Liniensysteme und zweier Schlüssel bediene.

Der F=Schlüssel wird auf dem untern Liniensystem geschrieben und dient gewöhnlich für die linke Hand; der G=Schlüssel wird auf das obere Liniensystem gesetzt und ist für die rechte Hand bestimmt:



Zuweilen geschieht es, dass diese Regel unbefolgt bleibt, so dass, wenn man auf einem von den zwei eingeklammerten Notensystemen der Schlüssel wechselt, dieselbe Hand in einem andern Schlüssel zu spielen fortfährt. Manchmal spielen beide in einem Schlüssel und auf demselben Liniensystem. Manchmal werden die Hände übereinander gesetzt, so dass die rechte Hand abwärts und im F=Schlüssel spielt, während die linke sich in dem oberen Systeme und im G=Schlüssel bewegt. Manchmal spielt eine Hand fortwährend in einer bestimmten Lage, während die andere von einem Notensystem in das andere, und von einem Schlüssel in den andern springt.

### Kapitel IV.

#### Von den Noten und wie dieselben am leichtesten in jedem Schlüssel aufgesucht werden.

§ 31. Um auf systematischem Wege die Noten aufzusuchen, muss man sich merken, dass in jedem Schlüssel drei Gattungen Noten erscheinen: erstens im Liniensystem, zweitens unter, und drittens über demselben. Einer jeden von diesen drei Gattungen wird in jedem Schlüssel ein bestimmter Raum der Claviatur angewiesen.

Nothwendige Vorbemerkungen.

§ 32. Die Noten können durchstrichen oder frei sein (wie es schon § 17 angeführt wurde.)  
Durchstrichen: von einer Linie oder einem Striche siehe a.  
Frei: wenn sie zwischen zwei Linien, ohne Strich, über oder unter dem Striche stehen, siehe b.



Sind zwei Noten durch eine Stufe getrennt, so entsteht ein Intervall von einer Terz. Dasselbe geschieht wenn sie beide durchstrichen  $\frac{3}{2}$ , oder frei  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  sind.

Ist man mit dem Terzintervall vollkommen bekannt, so merke man sich nun:

- 1<sup>tes</sup> Die Note und Linie des Schlüssels auf dem Notensystem.
- 2<sup>tes</sup> Die ihr entsprechende Taste des Schlüssels auf der Claviatur und
- 3<sup>tes</sup> Den Zeigefinger der Schlüsseltaste, d.h. den 2<sup>ten</sup> Finger der linken Hand für den F=Schlüssel und den 2<sup>ten</sup> der rechten Hand für den G=Schlüssel.

Die Note des Schlüssels wird zum Auffinden aller übrigen Noten des Liniensystems in der steigenden oder fallenden Stufenordnung gebraucht.

Die Taste des Schlüssels dient dazu, die Tasten, welche diesen Noten entsprechen, aufzuzählen, und der Schlüssel- oder Zeigefinger weist darauf hin, wie die fünf Linien des Liniensystems mit den fünf Fingern der Hand übereinstimmen.

#### Noten des F=Schlüssels.

Erste Gattung: Noten im Liniensystem.

§ 33. Die Note des F=Schlüssels wird wie dieser auf der vierten Linie des Systems geschrieben; dabei wird man bemerken, dass eine freie Linie (die fünfte) über und drei freie Linien (die 3<sup>te</sup>, 2<sup>te</sup> und erste) unter der Schlüssellinie, in einer Terzenentfernung von einander liegend, übrig bleiben.



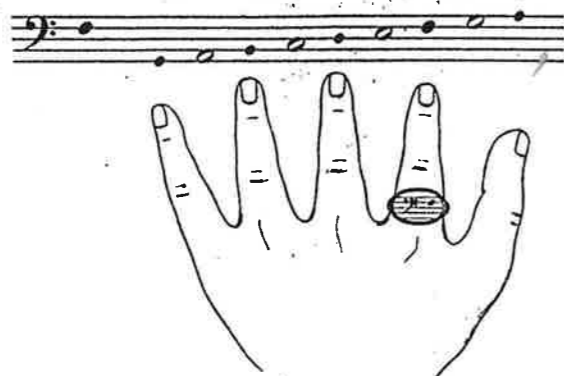
Nachdem man die Schlüsseltaste mit dem zweiten oder Zeige- und zugleich Schlüssel- und Zeigefinger der linken Hand angedrückt hat (wie es hier pag. 15 bei der gezeichneten Hand, oder noch besser § 45 bei der vollständigen Tonleiter der Claviatur zu sehen ist) und von derselben eine Terz hinaufgestiegen ist, kommt man auf die Taste A, deren Note auf der fünften Linie des Systems geschrieben wird. Sie wird mit dem ersten Finger angedrückt, ohne den zweiten Finger von der Schlüsseltaste loszulassen.

Wenn man ferner drei Terzen von der festgehaltenen Schlüsseltaste F abwärts geht, so kommt man auf die Tasten D, H und G, welche jetzt mit dem 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger angedrückt werden.

- Die Note der D-Taste wird auf der 3<sup>ten</sup> Linie,
- " " " H-Taste " " " 2<sup>ten</sup> Linie und
- " " " G-Taste " " " 1<sup>ten</sup> Linie geschrieben.

Zwischen den fünf angedrückten Tasten, deren Noten sich auf den fünf Linien des Systemes befinden, bemerkt man vier freie Tasten, deren Noten den vier Zwischenräumen angehören.

Die Note der tiefsten freien Taste *A* wird in dem ersten Zwischenraum geschrieben, die der eine Terz herauf folgenden Taste *C* in dem zweiten, die der weiter folgenden Taste *E* in dem dritten, und die der zuletzt folgenden oberen Taste *G* wird in dem vierten Zwischenraume geschrieben.

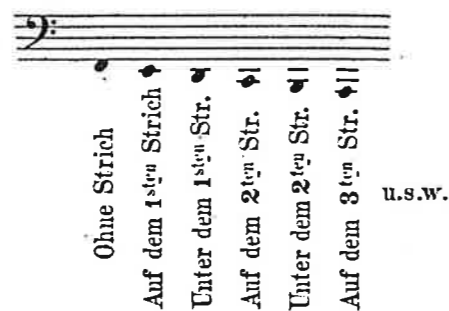


Zweite Gattung: Noten unter dem Notensystem.

§ 34. Unter dem Theile der Claviatur, welcher für die Noten, die im Liniensystem geschrieben sind, bestimmt ist, fängt links, mit der nach unten hin nachfolgenden Taste *F* der Theil der Claviatur an, deren Noten unter dem System entspricht.

Die Note der ersten Taste *F* wird ohne Strich geschrieben.  
Die Note der abwärtsfolgenden Taste *E* wird auf dem ersten,  
" " " " " " *D* " unter " "  
" " " " " " *C* " auf dem zweiten,  
" " " " " " *H* " unter " "

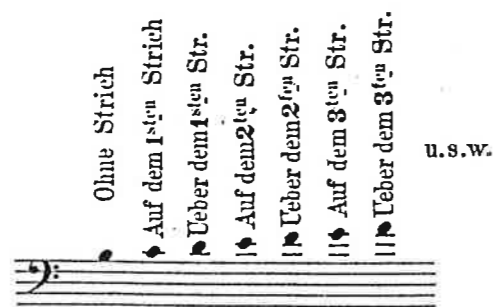
Strich geschrieben u. s. w.



Dritte Gattung: Noten über dem Notensystem.

§ 35. Die Note der ersten Taste *H*, welche sich rechts über dem für das System bestimmten Theil der Claviatur befindet, wird frei, d. h. ohne Strich geschrieben.

Die Note der aufwärts folgenden Taste *C* wird auf dem 1<sup>ten</sup> Striche,  
" " " " " " *D* " über " "  
" " " " " " *E* " auf den 2<sup>ten</sup> "  
" " " " " " *F* " über " " " geschrieben.



Bezeichnung der Theile der Tastatur, welche jede der drei Gattungen von Noten des *F*=Schlüssels einnimmt.

- a) Theil der Claviatur für die Noten die im Liniensysteme,  
b) " " " " " " " " unter dem Liniensysteme, und  
c) " " " " " " " " über dem Liniensysteme sind, also:

§ 36. Der Theil der Tasten, welcher für die im Liniensystem geschriebenen Noten bestimmt ist, fängt von der ersten Taste *G* an, die eine Septime unter der *F*=Schlüsseltaste liegt und endigt auf der Taste *A*, welche eine Terz über derselben Schlüsseltaste steht.

§ 37. Der Theil der Tasten, welcher für die unter dem Liniensystem geschriebenen Noten bestimmt ist, fängt von der um eine Octave tiefer von der *F*=Schlüsseltaste liegenden Taste *F* an (dessen Note ungestrichen geschrieben wird) und nimmt seine Richtung links nach unten.

§ 38. Für die über dem Liniensystem stehenden Noten, fängt der ihnen angehörige Tastentheil von der um eine Quarte höher von der *F*=Schlüsseltaste stehenden Taste *H* an (dessen Note ungestrichen geschrieben wird) und geht rechts hinauf. Vielgestrichene Noten sucht man zu vermeiden, indem man sie in das Liniensystem des *G*=Schlüssels schreibt.

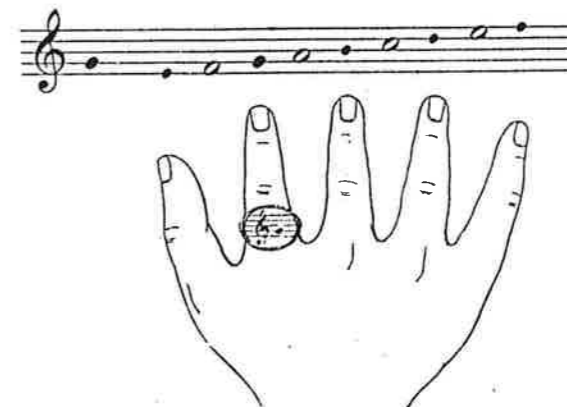
Noten des *G*=Schlüssels.

§ 39. Die Noten im *G*=Schlüssel werden auf dieselbe Art wie die des *F*=Schlüssels aufgesucht. Die Note *G* wird gleich ihrem Schlüssel auf der zweiten Linie des Systems geschrieben.



Unter dieser bleibt eine, und über derselben Schlüssellinie bleiben drei freie Linien übrig. Drückt man auf dem Clavier mit dem 2<sup>ten</sup> oder Zeige- und Schlüsselfinger der rechten Hand die Taste des *G*=Schlüssels an (§ 45), so wird man gleich einsehen, dass auch hier ein freier Finger, der erste, (Daumen) diessmal unter, und drei freie Finger, der 3<sup>te</sup>, 4<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup>, über der ausgehaltenen Schlüsseltaste bleiben und mit den fünf Linien des Systems übereinstimmen. Man greift alsdann und hält mit dem Daumen die um eine Terz tieferliegende Taste *E*, welche mit der Note der ersten Linie übereinstimmt. Nachher schreitet man von der aufgedrückten Schlüsseltaste drei Terzen hinauf und stellt den 3<sup>ten</sup> Finger auf die Taste *H*, den 4<sup>ten</sup> auf *D* und den 5<sup>ten</sup> Finger auf *F*, für die Noten der 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Linie.

Zwischen den fünf mit den fünf Fingern angedrückten Tasten der 5 Linien, bleiben vier freie Tasten, deren Noten in die vier Zwischenräume geschrieben werden, folglich: *F* in den 1<sup>ten</sup>, *A* in den 2<sup>ten</sup>, *C* in den 3<sup>ten</sup> und *E* in den 4<sup>ten</sup> Zwischenraum.



§ 40. Der Theil der Tasten, welcher für die im Liniensystem enthaltenen Noten bestimmt wird, fängt von der ersten Taste *E* an, die eine Terz unter der *G*-Schlüsseltaste liegt, und endet auf der Taste *F*, welche eine Septime über der Schlüsseltaste steht.

§ 41. Die unter dem Liniensystem geschriebenen Noten werden auf dem abwärts gehenden Theile der Tasten aufgesucht, welcher mit der Taste *D* (ohne Strich) beginnt und eine Quarte tiefer von der *G*-Schlüsseltaste liegt. Mit zuviel Strichen überladene Noten sind durch Versetzung in das *F*-Schlüsselsystem zu vermeiden.

§ 42. Die über dem Liniensystem geschriebenen Noten werden auf dem aufwärts gehenden Theile der Tasten gefunden, welcher mit der Taste *G* (die ohne Strich geschrieben wird) beginnt und die eine Octave höher von der *G*-Schlüsseltaste steht. Den hier mit zu vielen Strichen beladenen Noten, wird durch das Zeichen *al gra* abgeholfen. Siehe § 45 die vollständige Tonleiter.

Ohne Strich  
Auf den 1<sup>ten</sup> Strich  
Über den 1<sup>ten</sup> Strich  
Auf den 2<sup>ten</sup> Strich  
Über den 2<sup>ten</sup> Strich  
Auf den 3<sup>ten</sup> Strich  
Über den 3<sup>ten</sup> Strich  
u.s.w.

Ohne Strich  
Auf den 1<sup>ten</sup> Strich  
Unter den 1<sup>ten</sup> Strich  
Auf den 2<sup>ten</sup> Strich  
Unter den 2<sup>ten</sup> Strich  
Auf den 3<sup>ten</sup> Strich  
Unter den 3<sup>ten</sup> Strich  
u.s.w.

Abbildung der sieben Noten in ihren verschiedenen Lagen auf beiden Liniensystemen und in beiden für das Clavier gebräuchlichen Schlüssel.

### Noten der übrigen Schlüssel.

§ 43. Die Noten aller übrigen Schlüssel werden in derselben Weise aufgesucht und ihre Lage auf der Claviatur bestimmt (siehe § 45). Dabei hat man nur darauf zu sehen, dass man die Schlüssel-taste mit dem richtigen Finger andrücke, bei welchem die freigeblichenen Finger den freien Linien richtig entsprechen.



Wie das Lesen der Noten in den übrigen  
Schlüsseln erleichtert wird.

§ 44. Um das Notenlesen in den verschiedenen Schlüsseln zu erleichtern, werden — der *G*-Schlüssel auf der 2<sup>ten</sup> Linie und der *F*-Schlüssel auf der 4<sup>ten</sup> Linie zur Hilfe genommen. Die Kenntniss der Noten dieser beiden Schlüssel muss bereits vollkommen erworben worden sein.

Die Noten des (Tenor-) *C*-Schlüssels auf der vierten Linie werden eine Stufe tiefer, als die des *G*-Schlüssels gelesen und eine Octave tiefer vorgetragen.

Die Noten des (Alt-) *C*-Schlüssels auf der 3<sup>ten</sup> Linie werden eine Stufe höher, als die des *G*-Schlüssels gelesen und eine Octave tiefer ausgeführt.

Die Noten des (Sopran-) auf der 1<sup>ten</sup> Linie stehenden *C*-Schlüssels werden eine Terz tiefer gelesen und zugleich ausgeführt, als die des *G*-Schlüssels.

Die Noten des auf der ersten Linie stehenden altfranzösischen Violin- oder *G*-Schlüssels werden eine Terz höher gelesen und ausgeführt als im gewöhnlichen *G*-Schlüssel; leichter ist es noch, die Noten geradezu im *F*-Schlüssel zu lesen und zwei Octaven höher auszuführen.

Die Noten des auf der zweiten Linie stehenden *C*-Schlüssels (Mezzo-Sopran), werden eine Stufe höher im *F*-Schlüssel gelesen und eine Octave höher ausgeführt.

Die Noten des auf der dritten Linie stehenden alten *F*-Schlüssels (Baryton) werden eine Terz höher als die des gewöhnlichen *F*-Schlüssels der 4<sup>ten</sup> Linie gelesen und ausgeführt.

### Conleiter.

Das Zeichen *al 8<sup>va</sup>* wird über die Noten geschrieben, damit dieselben eine Octave höher gespielt werden. Dadurch wird eine zu grosse Anzahl von Strichen vermieden, welche das Lesen der Noten erschweren. Das Zeichen *loco* deutet die Stelle an, wo das *al 8<sup>va</sup>* aufhört und die Noten in ihrer ursprünglichen Lage wieder ausgeführt werden sollen.

# Die vollständige

Altfranzösischer  
Violinschlüssel.

Tabelle zur Uebersicht des vollständigen Stufenraumes, welchen das Clavier in den zwei ihm zugeeigneten Schlüsseln auf den zwei Liniensystemen beträgt, so wie auch des verhältnissmässigen Umfanges der Töne aller übrigen Schlüssel.

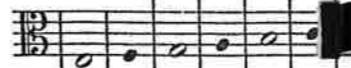
Soprano.



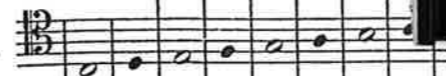
Mezzo  
Soprano.



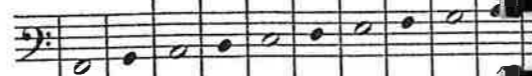
Alto.



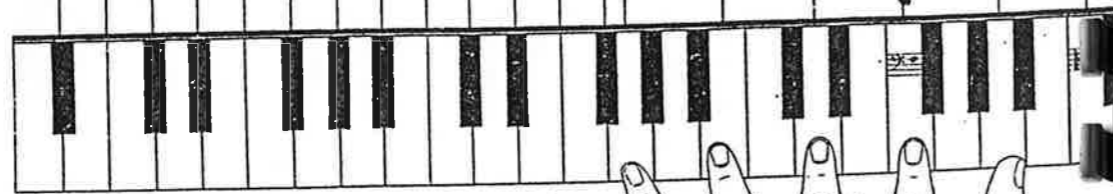
Tenore.



Barytono.

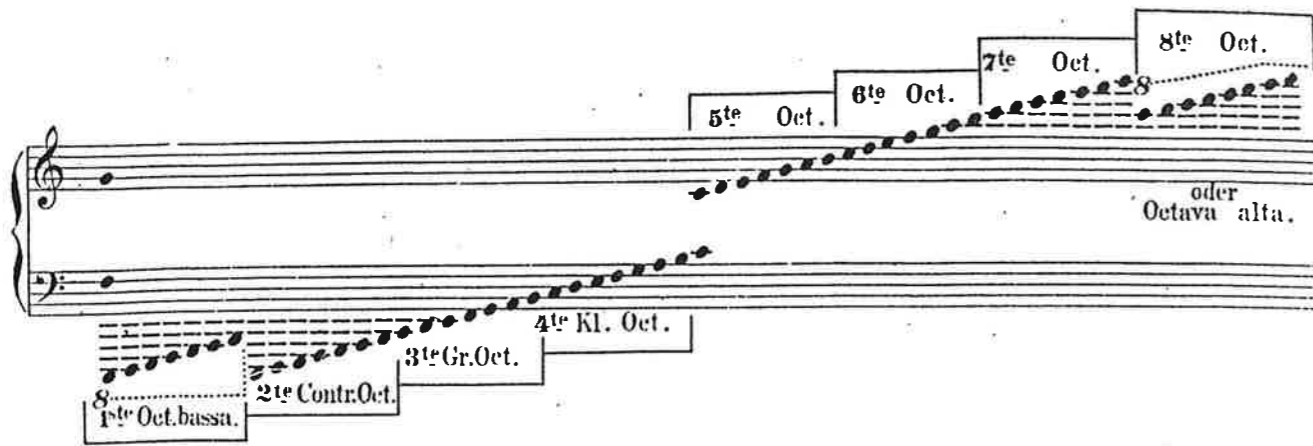


Piano - Forte.



Eine Octave tiefer zu spielen.

§ 46. Dem Gehör verständlicher Töne wird ein Raum von 8 Octaven anerkannt, weswegen die Claviatur noch in die 1<sup>te</sup> Octava bassa, 2<sup>te</sup> oder Contra-Octave, 3<sup>te</sup> grosse, 4<sup>te</sup> kleine, 5<sup>te</sup> einmal gestrichene, 6<sup>te</sup> zweimal gestrichene, 7<sup>te</sup> dreimal gestrichene und 8<sup>te</sup> oder viermal gestrichene Octave (octava alta) eingetheilt oder geradezu in 1<sup>te</sup>, 2<sup>te</sup>, 3<sup>te</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 7<sup>te</sup> und 8<sup>te</sup> Octave.

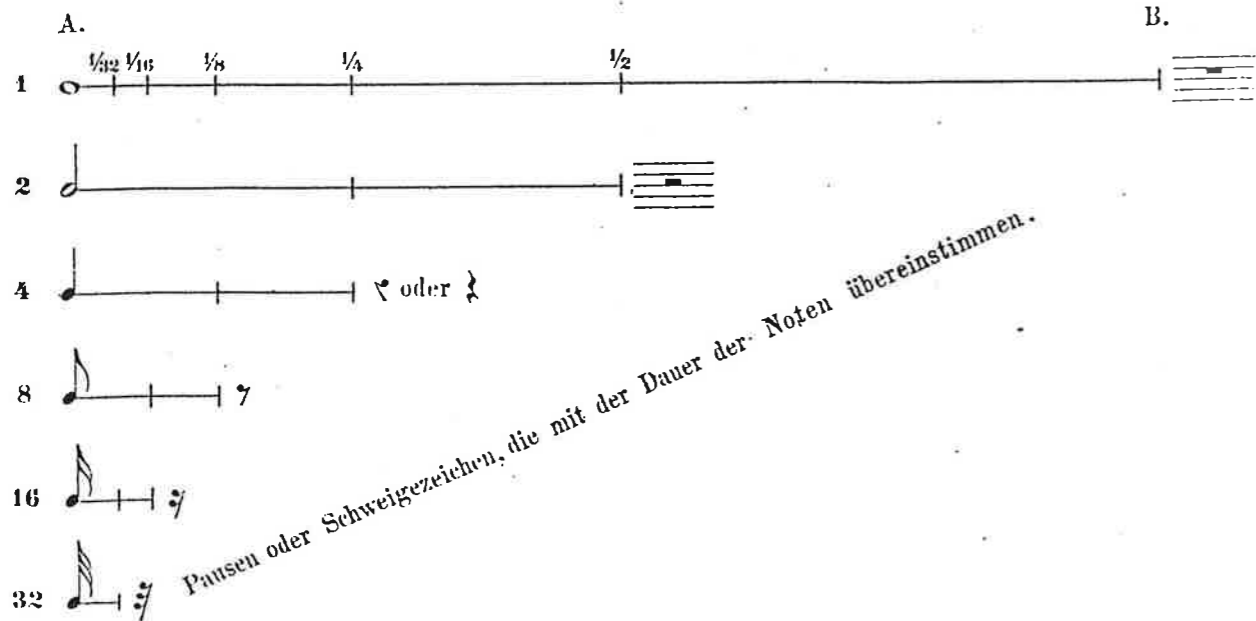


**Kapitel V.**

**Vom Zeitmaasse überhaupt.**

**a) Vom Zeitmaasse der Noten und Pausen.**

§ 47. Gesetzt, wir stellen uns den Zeitwerth oder die Dauer der ganzen Note durch die Länge der unten angegebenen Linie A - B vor, so sehen wir unmittelbar, dass die halbe Note der Hälfte, die Viertelnote einem Viertel, die Achtelnoten dem achten, das Sechzehnthel dem sechzehnten und ein Zweiunddreissigstheil dem zweiunddreissigsten Theile dieser Linie entspricht.



*Pausen oder Schweigezeichen, die mit der Dauer der Noten übereinstimmen.*

Hieraus erfolgt, dass die ganze Note zwei Halbe, die Halbe zwei Viertel das Viertel zwei Achtel, das Achtel zwei Sechzehnthelle, das Sechzehnthel zwei Zweiunddreissigstheile enthält. Das Zweiunddreissigstheil kann noch in zwei Vierundsechzigstheile und ein 64<sup>st</sup>theil in zwei 128<sup>st</sup>theile getheilt werden. Noten von solchem Werthe sind ihrer grossen Anzahl wegen nur bei langsamer Bewegung an- und ausführbar. (Siehe Seite 43 der Notenbeispiele.)

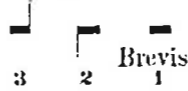


§ 48. Frühere Eintheilung der Noten und ihrer Pausen:

Maxima (Allerlängste)	Longa (Lange)	Brevis (Kurze)	Semi-brevis (Halbkurze)
Entspricht 8 ganzen Noten.	Entspricht 4 ganzen Noten.	Entspricht 2 ganzen Noten.	Oder ganze Noten, von welcher unser jetziges System des Zeitmaasses hergeleitet wird.

Longa.

Noten des alten Kirchengesanges.



Ihre Dauer wird durch die Betonung des Sylbenmaasses bestimmt. (Allg. Gesch. der Musik, Forkel, 2. Theil, Seite 430 - 444).

**b) Verlängerung des Notenzitmaasses.**

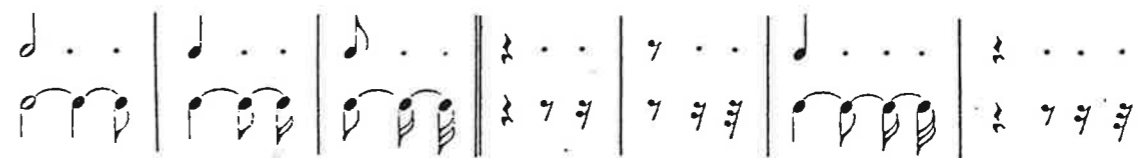
§ 49. Wenn zwei oder mehrere Noten auf einer und derselben Stufe des Systems stehen und durch Bogen gebunden sind, so wird die erste Note stärker betont und während der Dauer aller mit ihr gebundenen Noten ausgehalten.



§ 50. Folgt ein Punkt nach einer Note oder nach einer Pause, so verlängert er deren Dauer um die Hälfte ihres Werthes.



§ 51. Folgt ein Punkt nach dem zweiten Punkte, so verlängert er die Dauer um die Hälfte des vorhergehenden Punktes, der dritte Punkt um die Hälfte des zweiten.



§ 52. Der Ruhepunkt  $\frown$  (fermata, corona) verdoppelt den Werth der Note oder der Pause, über welcher er steht. Jedoch geschieht diese Verlängerung mehr nach Willkür und wird dem musikalischen Gefühle überlassen.



Wenn vor dem Schlusse eines Tonstücks auf einem Accorde, oder auf der darauf folgenden Pause, ein Ruhepunkt (manchmal mit der Ueberschrift *Cadenza*) steht, so deutet er an, dass dem Ausübenden freier Wille gelassen wird, über die im Stücke sich vorfindenden Themas oder Motive zu improvisiren. Nach mannigfaltigen Motivausarbeitungen, Läufen und Gängen, muss er verstehen, sich wieder in den Ton des Stückes einzufinden, um alsdann mit Dem, was nach dem Orgelpunkte folgt, zu schliessen.

Kömmt ein Ruhepunkt auf einen Schlusstrich  $\uparrow$  zu stehen, so deutet er an, dass ein Theil des Stückes zu Ende ist, und man nach demselben etwas aufhalten solle, ehe man zum folgenden übergeht.

Kömmt der Ruhepunkt auf einen gewöhnlichen Taktstrich  $\uparrow$  zu stehen, so soll damit ein kurzes augenblickliches Einhalten angedeutet werden.

c) Abkürzung des Notenzeitmaasses.

§ 53. Hier müssen wir die Zahlen, die dem Werthe der Noten entsprechen, wieder angeben und bemerken, dass zwischen den Zahlen 1 und 2 keine Zahl vorhanden bleibt. Zwischen den Zahlen 2 und 4 bleibt die Zahl 3, die einer Abkürzung fähig ist.

Diesem Grundsatz zufolge, wird die aus drei Noten bestehende Gruppe oder Triole  $\overset{3}{\text{note}}$  in ihrer Dauer auf zwei Noten derselben Gattung abgekürzt, so dass:

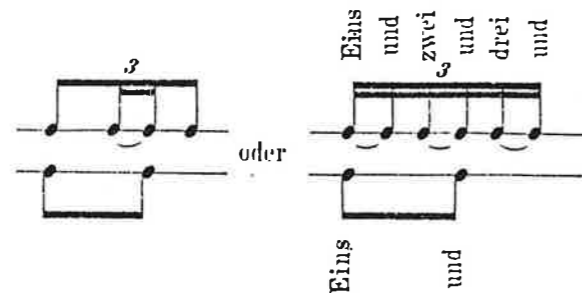
Eine Triole von drei Halben auf zwei Halbe,  
Eine „ „ Viertel „ „ Viertel

u.s.w. abgekürzt werden.



Im Vortrage dreier Noten auf zwei, werden die ersten Noten zusammen angeschlagen, die zweite der zwei Noten wird zwischen der zweiten und dritten Note der Triole angeschlagen; keineswegs aber mit der zweiten oder dritten zusammen, woraus eine unbehaglich hinkende Ausführung entstehen würde.

Vortrag dreier Noten auf zwei.



Zwischen den Zahlen 4 und 8, bleiben die Zahlen 5, 6 und 7, also werden die aus 5, 6 oder 7 Noten bestehenden Gruppen auf 4 Noten derselben Geltung verkürzt.

Gruppen von 9 bis 15 Noten werden auf 8,  
„ „ 17 bis 31 „ „ auf 16 Noten

derselben Geltung abgekürzt.

§ 54. Die aus 4 oder 5 Noten bestehenden Gruppen, werden auf 3 Noten derselben Geltung abgekürzt, wenn der Takt oder der Takttheil dreitheilig oder kurzweg ein Dreier ist.



Nach demselben Grundsatz werden Gruppen:

aus 7 bis 11 Noten inclusiv auf 6,  
„ 10 „ 17 „ „ „ 9,  
„ 13 „ 23 „ „ „ 12 Noten

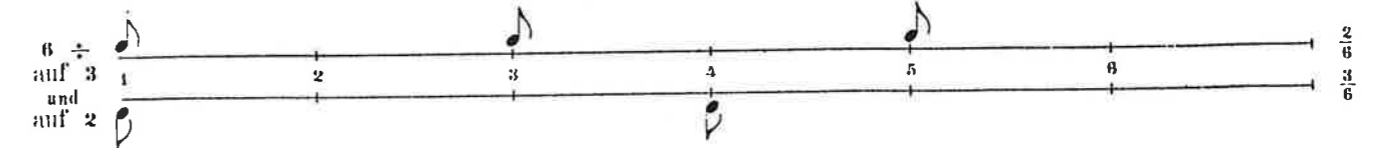
derselben Geltung abgekürzt.

Es pflegen nicht alle Tonsetzer sich einem solchen natürlich-rationellen Grundsatz zu unterwerfen. Zu Folge dessen ist es nöthig zu erwähnen, dass alle Läufe oder Passagen, deren Notenzahl mit Ziffern angedeutet und die keiner richtigen Eintheilung fähig sind, derart eingetheilt werden müssen, dass alle begleitenden Noten streng auf die Takttheile des Taktes fallen, ohne die darauf gebaute Passage oder den Lauf im Fluge des Vortrags aufzuhalten oder zu verunstalten.

Solche Ungleichheiten ist es rathsam zuerst mit der einen Hand einzüben. Wenn man der Passage und ihres wahren Ausdrucks völlig mächtig geworden, dann erst ist die Begleitung der anderen beizufügen.

d) Schaubarer Vortrag ungleicher Eintheilungen.

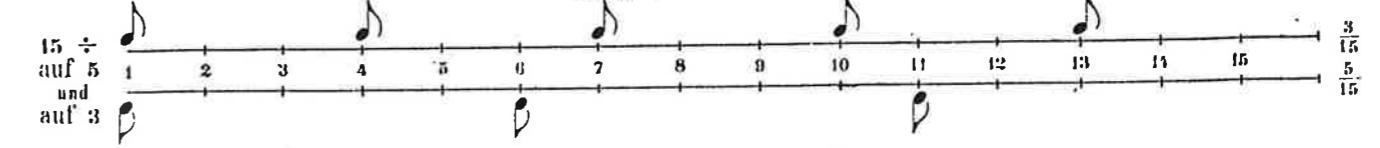
Ausführung dreier Noten auf zwei :



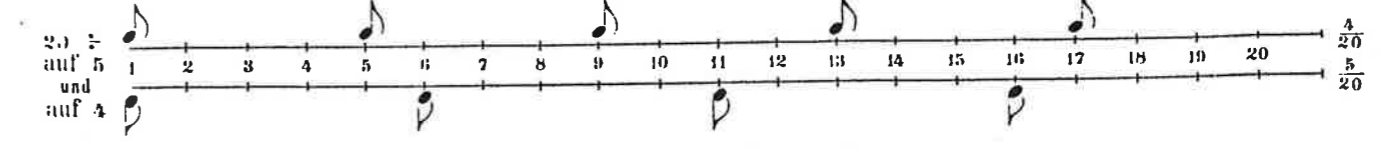
Ausführung von 4 Noten auf drei :



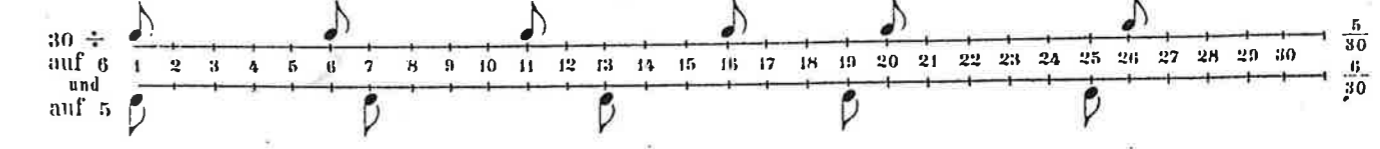
Ausführung von 5 Noten auf 3 :



Ausführung von 5 Noten auf 4 :

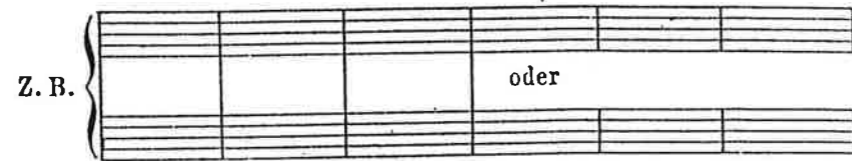


Ausführung von 6 Noten auf 5 :



e) Vom Takt.

§ 55. Die Musik wird, wie die Rede, in Phrasen getheilt. Die musikalische Phrase wird vermittelst Querstrichen, die das Liniensystem durstreichen, in Takte getheilt.



Alle Takte sind von gleicher Grösse und werden in Takttheile eingetheilt.

Alle Takttheile müssen auch von gleicher Grösse sein.

Die Takte können aus zwei, vier oder drei Takttheilen bestehen.

Taktbezeichnung.

§ 56. Der Takt wird durch Zeichen oder Zahlen im Anfange eines Stückes beim Schlüssel angedeutet.

Zwei übereinanderstehende Ziffern stellen eine Bruchzahl vor, die sich auf die ganze Note bezieht.

Die obere Zahl, oder der Zähler, bestimmt, wie viel Theile der ganzen Note im Takte enthalten sein sollen.

Die untere Zahl, oder der Nenner, deutet an, was für Theile der ganzen Note der Takt enthalten soll.

Beispiel  $\frac{2}{4}$  Wieviel Theile der ganzen Note? Zwei  
 $\frac{4}{4}$  Was für Theile „ „ Note? Viertel der ganzen Note.

§ 57. Alle Takte die beim Schlüssel mit einem durchstrichenen C, oder mit den Zählern  $\frac{2}{4}$  oder  $\frac{6}{8}$  angedeutet sind, werden in zwei Takttheile getheilt.

Diejenigen Takte die mit einem undurchstrichenen C, oder mit den Zählern  $\frac{4}{4}$  oder  $\frac{12}{8}$  angedeutet sind, werden in vier Takttheile getheilt.

Die Zähler  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{9}{8}$ , so wie auch das alte Zeichen  $\odot$ , deuten diejenigen Takte an, welche in drei Takttheile getheilt werden sollen.

Bemerkung. Die mit einem durchstrichenen C, mit der Zahl 2 oder  $\frac{2}{2}$  angedeuteten Takte, enthalten zwei halbe Noten (D D) und werden *alla breve* Tacte genannt. Die halben Noten werden in denselben eben so schnell, oft noch schneller, als die Viertelnoten eines *Allegro* bezeichneten  $\frac{2}{4}$  Taktes gespielt.

*Ala breve*

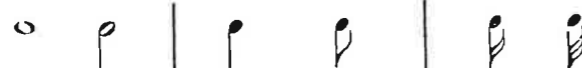
C. 2,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$  oder  $\frac{6}{8}$  werden in 2 Takttheile getheilt.

Wiederholung. C  $\frac{4}{4}$  „  $\frac{12}{8}$  „ „ 4 „ „

$\odot$   $\frac{3}{4}$  „  $\frac{9}{8}$  „ „ 3 „ „

§ 58. Als Nenner können nur solche Zahlen angewendet werden, welche die ganze Note oder eine der bereits angeführten Eintheilungen bezeichnen.

Nenner: 1 2 4 8 16 32



Mehr im Gebrauch sind die Nenner  $\frac{1}{4}$  u.  $\frac{1}{8}$

Von den einfachen und zusammengesetzten Taktarten.

§ 59. Die Takte können einfach oder zusammengesetzt sein. Die Zähler 2 und 3 deuten die einfachen Takte an, mit welchen alle übrigen Takte zusammengesetzt werden. Der Zähler 2 zeigt den geraden Takt oder Zweier an. Der Zähler 3 zeigt den ungeraden Takt oder Dreier an.

Zusammensetzung der Takte.

§ 60. Einfacher Zweier.



Zusammengesetzter Takt aus zwei einfachen Zweiern.



Einfacher Dreier.



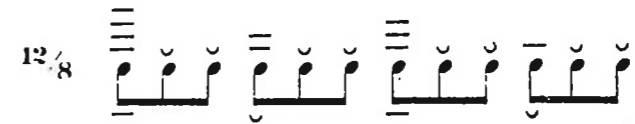
Zusammengesetzter Takt aus zwei einfachen Dreiern.



Zusammengesetzter Takt aus drei einfachen Dreiern.



Zusammengesetzter Takt aus vier einfachen Dreiern.



Von der Betonung der Takttheile oder Accenten.

§ 61. Die Takte enthalten Takttheile mit starker — (Niederschlag) und schwacher ~ Betonung (Aufschlag). Im zweitheiligen Takte wird der erste Takttheil stark —, der zweite schwach ~ betont.

Im viertheiligen Takte wird der erste und dritte Takttheil stark, der zweite und vierte schwach betont. Im dreitheiligen Takte wird der erste stark, der zweite und dritte Takttheil schwach betont.

In Frankreich und Italien bezeichnet man im dreitheiligen Takte den ersten und zweiten Takttheil beide mit dem Niederschlag, und den dritten allein mit dem Aufschlag. Da es aber einmal angenommen ist, den ersten Takttheil für den stärksten zu halten, so ist es doch zweckmässiger, den zweiten in der Luft anzugeben und etwas schwächer als den ersten, aber stärker als den dritten zu betonen, weil er doch der schwächste Theil des dreitheiligen Taktes ist.

Der erste Takttheil eines jeden Taktes ist in der Regel der stärkste und wird vom Dirigenten durch einen Niederschlag angegeben.

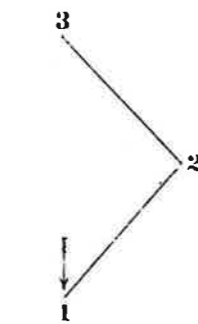
Alle übrigen Takttheile sind verhältnissmässig schwächer und werden durch den Aufschlag in der Luft angegeben.

Durch die richtige Betonung der starken Takttheile erhält die Musik ihren natürlich-rythmischen Ausdruck.

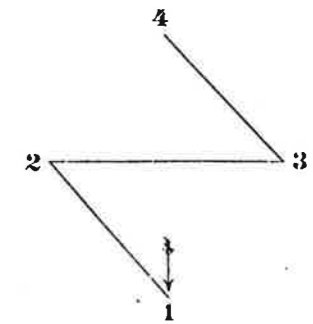
Einfache Andeutung der Takttheile.



in zwei Takttheile.



in drei Takttheile.



in vier Takttheile.



Verschiedene Betonungen, die man einer und derselben musikalischen Phrase geben kann, wenn man ihre einfachen Takte verbindet und zusammengesetzte Takte daraus macht.

Musikalische Phrase aus einfachen Zweiern.



Zusammengesetzte Takte aus 2 Zweiern.



Zusammengesetzte Takte aus 4 Zweiern.



Musikalische Phrase aus einfachen Dreiern.



Zusammengesetzte Takte aus 2 Dreiern.



Zusammengesetzte Takte aus 4 Dreiern.



Zusammengesetzte Takte aus 3 Dreiern.



Hilfsmittel zur gleichmässigen Ausführung der Noten im Takt.

§ 62. Um eine gehörige Gleichheit im Vortrage zu erhalten, wenn viele Noten im Takte stehen, muss man oft die Takttheile nochmals einer Theilung unterwerfen, was sich aus Folgendem erweist.

Zweitheilige Takte.

In den Takten die mit einem durchstrichenen C, oder dem Zähler 2/ bezeichnet sind, anstatt eins-zwei zu zählen, werden die Takttheile verdoppelt und eins, zwei, drei und vier halbe Takttheile gezählt.

Enthält der 2/4 Takt eine grosse Anzahl Noten und bedarf alsdann einer grösseren Zertheilung, so werden acht Vierteltakttheile folgendermassen gezählt: eins-und, zwei-und, drei-und, vier-und. Z.B. im 1<sup>ten</sup> Heft Op. 70 der Moscheles'schen Etuden N<sup>o</sup> 4 *E dur*.

Im 2/4 Takt mit Triolen ( ), der gewöhnlich ein schnelles Tempo bezeichnet, werden die Takttheile nicht zertheilt; gezählt wird: eins, zwei.

In dem mit dem Zähler 6/ bezeichneten Takt werden sechs Dritteltakttheile gezählt. Die Betonung fällt auf eins und vier; auch kann für den ersten Takttheil: Eins-zwei-drei, für den Zweiten Zwei-zwei-drei gezählt werden.

Viertheilige Takte.

In den Takten, welche mit einem undurchstrichenen C, oder mit dem Zähler 4/ bezeichnet sind, werden acht halbe Takttheile, und bei viel Noten enthaltenden Takten, sechzehn Vierteltakttheile gezählt. Bequemer ist es aber: eins-und, zwei-und, u.s.w. bis acht-und zu zählen. Siehe Seite 43, 44, 45 der Notenbeispiele der Clavierschule.

Wird der in vier Theile sich theilende Takt mit dem Zähler 12/ bezeichnet, so werden zwölf Dritteltakttheile folgendermassen gezählt: für den ersten Takttheil: eins, zwei, drei; für den zweiten Takttheil: zwei, zwei, drei; für den dritten: drei, zwei, drei; und für den vierten: vier, zwei, drei.

Dreitheilige Takte.

In dem Takte, der mit dem Zähler 3/ bezeichnet wird, zählt man sechs Halbtakttheile, mit Bezeichnung drei er Accente, nämlich auf eins, drei und fünf. Besser aber zähle man: eins-und, zwei-und, drei-und.

In dem mit dem Zähler 9/ bezeichneten Takte werden neun Dritteltakttheile gezählt. Besser aber: eins, zwei, drei; zwei, drei, drei; drei, zwei, drei.

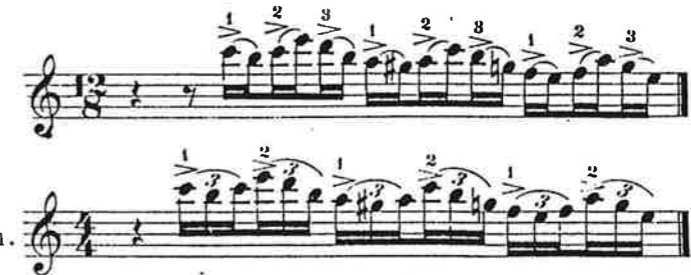
Unterschied, welcher hinsichtlich der Betonung der Takttheile, in den mit dem Zähler 6/ und dem Zähler 3/ bezeichneten Takten vorkommt.

§ 63. Der Unterschied, welcher zwischen dem Zähler 6/ und dem Zähler 3/, womit der Takt bezeichnet wird, besteht, liegt darin, dass der erste in zwei getheilt und zwei Accente, der zweite hingegen in drei getheilt wird und drei Accente führt.



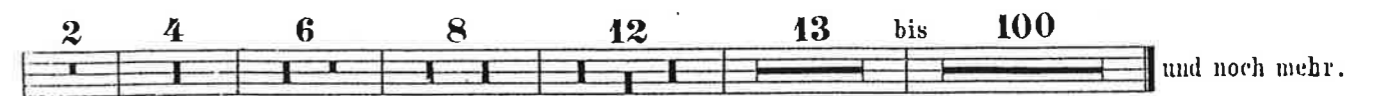
Dasselbe muss bei den Takttheilen, die in zwei oder drei getheilt werden können, auch beobachtet werden. Siehe Etude N<sup>o</sup> 1 von Moscheles, C dur Op. 70, erstes Heft.

Z. B. so:  
und nicht  
als wenn es  
vier Viertel wären.



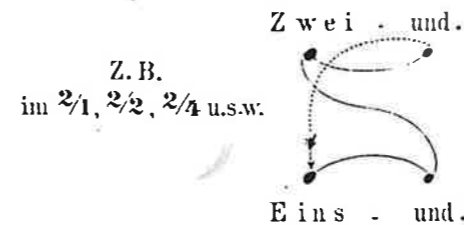
Von den Taktpausen.

§ 64. Pausen, welche ohne Ausnahme des Zeitmasses, mehrere Takte in sich enthalten.

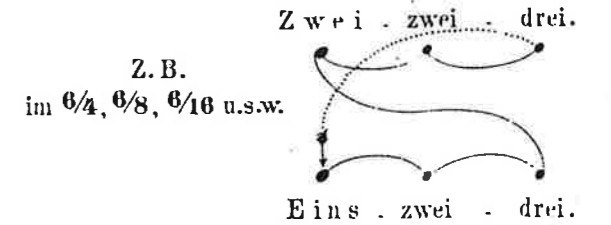


Zusammengesetzte Art der Taktandeutung bei einer Zergliederung seiner Takttheile in Halbe-, Drittel- und Vierteltakttheile, wie es im langsamen Zeitmaass gebräuchlich ist beim *Adagio*, *Largo* u.s.w. siehe S. 43 der Notenbsp.

Zweitheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in zwei Untertakttheile.

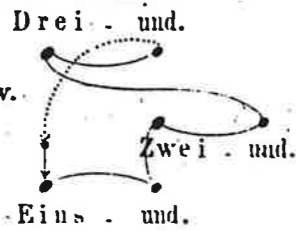


Zweitheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in seine drei Bruchtheile.



Dreitheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in seine zwei Untertakttheile.

So wie im 3/2, 3/4, 3/8 u.s.w.



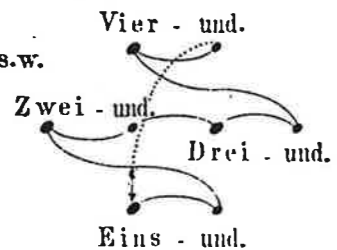
Dreitheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in seine Bruchtheile.

So wie im 9/4, 9/8, 9/16 u.s.w.



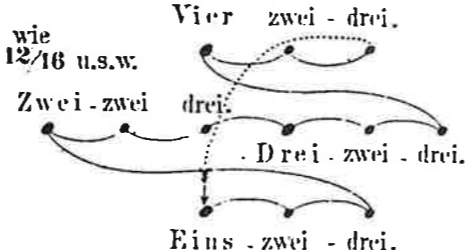
Viertheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in seine zwei Untertakttheile.

So wie im 4/2, 4/4 u.s.w.



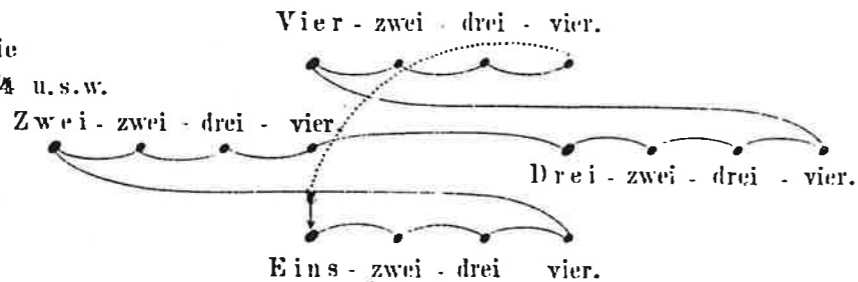
Viertheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in seine Bruchtheile.

So wie im 12/8, 12/16 u.s.w.



Viertheiliger Takt mit angedeuteter Zergliederung eines jeden Takttheils in vier Bruchtheile

So wie im 4/2, 4/4 u.s.w.



Siehe das Beigefügte in den Notenbeispielen Seite 37, 38, für die ungleichmässig zusammengesetzten Taktarten.

Von der Syncope.

§ 65. Die Syncope ist eine Note, deren Werth von den zwei letzten Takttheilen des vorhergehenden - auf die zwei ersten Takttheile des nächstfolgenden Taktes sich verlängert, siehe Beispiel A. Ebenso: Von einem Takttheil auf den folgenden, Beisp. B; oder: Von einem halben Takttheil auf den folgenden halben, Beisp. C; oder: Von einem Vierteltakttheil auf den folgenden Vierteltakttheil, Beisp. D.

Beispiel A. B. C. D. Musical notation examples showing syncopes in various time signatures.

Die Syncope dürfen auch vermittelt eines im folgenden Takte stehenden Punktes verlängert werden.

Z. B. Musical notation example showing a syncope with a dotted line extending to the next measure.

Die Syncope wird zuweilen durch Pausen unterbrochen:

Z. B. Musical notation example showing a syncope with a rest in the following measure.

Diese Art Syncope werden vorzüglich betont. Auch dürfen sie nicht wie die gewöhnlichen Begleitungsnoten leise und ohne besonderen Accent vorgetragen werden.

In allen angegebenen Fällen verursacht die Syncope eine dem natürlichen Ausdrucke entgegengesetzte Wirkung, nämlich die schwachen Takttheile erhalten dadurch eine stärkere Betonung, als die starken Takttheile. Auf diese Art wird die gleichlautende schläfrig-monotone Ruhe unterbrochen, und dem musikalischen Ausdrucke mehr Mannigfaltigkeit und Leben verliehen.

Kapitel VI.

Von den Veränderungs- oder Versetzungszeichen.

Wirkung der Versetzungszeichen.

§ 66. Steht ein Kreuz # (diësis) vor einer Note, so wird dieselbe um einen halben Ton (semilunium) erhöht und mit der Hinzufügung der Endsylbe is benannt, z.B. F wird Fis, E - Eis u.s.w.

Steht ein Doppelkreuz ## oder spanisches Kreuz x vor der Note, so wird sie um einen ganzen Ton (zwei semilunium) erhöht und mit dem Hinzusätze der Doppelendsylbe isis benannt, z.B. F wird Fisis, E - Eisis:

Das b vor einer Note versetzt dieselbe um einen halben Ton herab. Die Endsylbe es wird zu C, D, G, F hinzugefügt, die da Ces, Des, Fes, Ges heissen. E wird Es, A - As, und das H - B genannt.

Das Doppelte bb vor einer Note setzt dieselbe um einen ganzen Ton herab; es wird mit der Doppelendsylbe eses versehen, z.B. Ceses, Deses, Eses, Feses, Geses, Ases, Bb.

Das Quadrat q oder Be-quadro, vernichtet die Wirkung der #, x, b und bb, und bringt die Noten auf ihren natürlichen Standpunkt zurück, d.h. auf die weissen Tasten.

Zahl der Versetzungszeichen.

§ 67. a) Ein jeder der sieben Töne der natürlichen Leiter kann um einen halben Ton auf- oder abwärts versetzt werden; dadurch entstehen sieben Kreuze # und sieben Been b, von welchen die fünf ersten auf dem Clavier sichtbar auf fünf schwarze Tasten fallen. Die zwei letzten, das 6te # und 7te # und b sind scheinbar stellvertretende (enharmonische) Versetzungszeichen und werden auf dem Clavier vermittelt weisser Tasten vertreten.

Systematische Ordnung, die Versetzungszeichen aufzufinden.

b) Das erste Kreuz # erhält seinen Namen vom ersten Schlüssel und heisst F# oder Fis; die folgenden Kreuze werden gleich den Schlüsseln quintenweise aufwärts gefunden.

Table with columns: Sichtbare Kreuze, Vertretene Kreuze, and Scheinbar vertretene Been. Lists musical notations like Fis, Gis, Dis, Ais, Eis, His, Fes, Ces, Ges, Des, As, Es, B.

Die Note H welche das siebente Kreuz # andeutet, zeigt zugleich das erste b an; die folgenden Been werden quintenweise abwärts gefunden.

§ 68. Die Parallel- (Correspondenz-) zahl 8 bringt die # mit den b und umgekehrt, in Verbindung, wodurch die einen vermittelt der anderen aufgesucht werden können.

Nehmen wir z.B. G, von welchen Gis und Ges entstehen können und wissen wir, dass Gis das 3te # giebt, so braucht man, um die Parallelzahl 8 zu erhalten, zu 3 nur noch 5 hinzuzufügen und sieht folglich, dass Ges das 8te b sein muss.

§ 69. Beim Schlüssel dürfen die Versetzungszeichen nicht anders, als in ihrer systematischen Ordnung gebraucht werden.

Wird nur ein Versetzungszeichen beim Schlüssel gestellt, so muss es das erste sein; sollen zwei Zeichen gebraucht werden, so müssen es das erste und zweite sein u.s.w.

Die beim Schlüssel gestellten Versetzungszeichen wirken im Laufe eines Musikstücks auf ihre gleichnamigen Noten.

Diejenigen Zeichen, welche im Takte eine oder mehrere Noten versetzen, werden für dieselben Noten, so oft sie im Takte vorkommen, beibehalten.

Musical notation with labels: Geschrieben. Ausgeführt. Geschr. Ausgef. Geschr. Ausgef.

NB. Veraltete Regel: Wenn die letzte Note im Tacte ein Zeichen führt und der folgende Takt mit derselben Note anfängt, so wird dieses Versetzungszeichen ihr beibehalten.

Musical notation with labels: Geschrieben. Ausgeführt.

Intervalle, welche vermittelt der Versetzungszeichen entstehen und Umkehrungen derselben.

§ 70. Die Umkehrung eines Intervalls wird dadurch bewirkt, wenn man dessen tiefste oder Bassnote um eine Octave höher stellt, so dass die zuvor gewesene höchste Note zur tiefsten oder Bassnote des durch Umkehrung neuentstandenen Intervalls wird.

- In der Umkehrung wird der Einklang (1) zur Octave (8) die Secunde (2) zur Septime (7) die Terz (3) zur Sexte (6) die Quarte (4) zur Quinte (5) die Quinte (5) zur Quarte (4) die Sexte (6) zur Terz (3) die Septime (7) zur Secunde (2) die Octave (8) zum Einklang (1).

Die gegenseitige Beziehung der Intervalle in ihrer Umkehrung geschieht durch die Zahl 9.

Table with 2 rows and 8 columns showing interval relationships (Einklang, Secunde, etc.) and their sum to 9.

In der Umkehrung bleiben: die reinen Intervalle rein, die verminderten Intervalle werden übermässig, die kleinen .. gross, die grossen .. klein, die übermässigen .. vermindert.

Nimmt ein Halbton zwei Stufen auf dem Liniensystem ein, so wird er diatonischer oder grosser Halbton genannt.

Wird ein Halbton auf derselben Stufe vermittelt eines Versetzungszeichens bewirkt, so heisst er chromatischer oder kleiner Halbton.

Der grosse Halbton giebt eine kleine Secunde. Der kleine Halbton (semitonium) giebt den übermässigen Einklang (Prime).

Darstellung der Intervalle in der Umkehrung.

Musical notation with intervals: rein. vermin., gross. klein. vermin., überm. gross. klein. vermin., überm. rein. vermin. and tone counts: 8 Töne: 6 5 1/2 7 5 1/2 5 4 1/2 6 5 4 1/2 4 3 1/2 5 4 3 1/2 3

Musical notation with intervals: überm. rein. vermin., überm. gross. klein. vermin., überm. gross. klein., überm. rein. (\*) and tone counts: 4 Töne: 3 2 1/2 2 3 2 1/2 2 1 1/2 1 2 1 1/2 1 1/2 0 5 vermin. rein. überm. 6 vermin. klein. gross. überm. 7 vermin. klein. gross. 8 vermin. rein. überm. Töne: 3 3 1/2 4 3 1/2 4 4 1/2 5 4 1/2 5 5 1/2 5 1/2 6 6 1/2

(\*) Ueber die reine Octave hinaus kann keine Umkehrung mehr stattfinden ohne eine Wiederholung des Vorhergesagten zu werden; denn die übermässige Octave wird zum übermässigen Einklange, die None wird zur Secunde, wenn sie nicht als Vorhalt der Octave dient, die Decime wird zur Terz, die Undecime zur Quarte u.s.w.

Zu den drei beschriebenen Formen der Intervallenkenntniss § 20, namentlich: auf der Claviatur, auf dem Liniensystem und unter den fünf Fingern, bleibt hier noch die vierte Art — sie vermittelt des Gehörs bestimmen zu können, hinzuzufügen.

Kapitel VII.

Von den drei Musikgeschlechtern.

§ 71. Das erste ist das diatonische Geschlecht, welches aus einer Folge von fünf ganzen und zwei halben Tönen besteht. Die Stelle dieser zwei halben Töne bestimmt (der Modus) die Tongattung.

Das zweite ist das chromatische Geschlecht, welches eine Reihe von zwölf Halbtönen bildet.

Das dritte wird enharmonisches Geschlecht genannt. In diesem wechseln die Noten, Tasten und Töne aber bleiben dieselben Z.B. Fis und Ges, H und Ces u.s.w. Im Orchester und in Chören ist der Unterschied dem Gehör vernehmbar.

Streng genommen, müsste im enharmonischen Geschlecht die Octave in 24 Vierteltöne getheilt werden.

a) Von den zwei Modus des diatonischen Geschlechts.

§ 72. Das diatonische Geschlecht wird in zwei Tongattungen: die harte (dur, grosse) und die weiche (moll, kleine) getheilt.

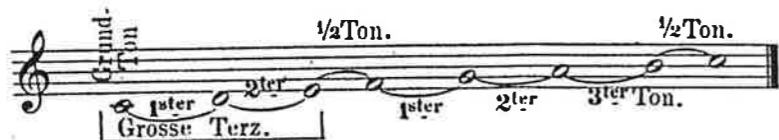
b) Die Tonleiter als Grundlage der Melodie, ist eine stufenweis geordnete Folge von Tönen.

c) Ordnung der diatonischen Durtonleiter.

§ 73. Die diatonische Durtonleiter bildet in steigender Ordnung eine Reihe von zwei ganzen, eines halben, drei ganzen und eines halben Tones.

Diese Zusammenstellung der Leiter zeigt eine grosse Terz von der 1<sup>ten</sup> (Grundtone) zur 3<sup>ten</sup> Stufe, weil sie zwei ganze Töne enthält.

Die Dur oder Mollstimmung wird durch die Terz vom Grundtone bestimmt.

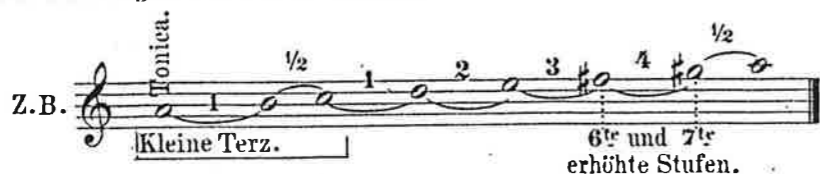


Die 1<sup>te</sup> Stufe der Tonleiter heisst *Tonica*, Grundton  
 „ 3<sup>te</sup> „ „ „ „ *Mediante*, Mittelton  
 „ 5<sup>te</sup> „ „ „ „ „ *Dominante*,  
 „ 7<sup>te</sup> „ „ „ „ „ *Leitton* (*note sensible*).

Die übrigen werden kurzweg zweite, vierte (oder Unterdominante) und sechste Stufe der Leiter genannt.

d) Ordnung der diatonischen Molltonleiter.

§ 74. Die melodisch-diatonische Molltonleiter bildet in steigender Ordnung eine Reihe von einem ganzen, einem halben, vier ganzen und einem halben Ton. Hieraus sieht man 1<sup>tes</sup>, dass die Terz vom Grundtone, aus einem und einem halben Ton bestehend, klein (moll) ist; 2<sup>tes</sup>, dass die sechste und siebente Stufe der Leiter (nach dem Gesetze der Anziehungskraft des oberen Grundtons) beide um einen halben Ton zu demselben näher haben herauf gerückt werden müssen.



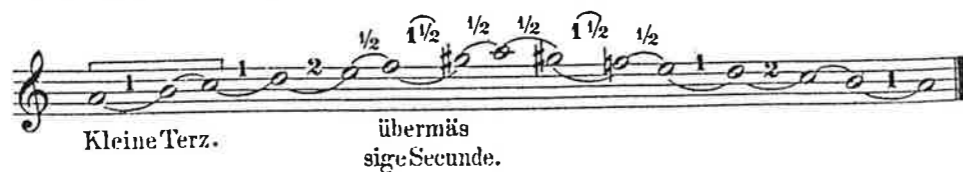
Abwärts giebt die Molltonleiter eine Reihe von zwei ganzen, einem halben, abermals zwei ganzen, einem halben und zuletzt noch einem ganzen Ton. Die erhöhte siebente und sechste Stufe wird dadurch einen halben Ton tiefer gesetzt, um die Leiter in ihren normalen Stand zu bringen. Hier wirkt die Anziehungskraft der 2<sup>ten</sup> und 6<sup>ten</sup> Stufe entgegengesetzt, nach dem tieferen Grundtone.



In der aufsteigenden Ordnung ist durch das Erhöhen der 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe die Molltonleiter künstlich zusammengestellt; im Herabsteigen ist sie natürlich, denn im letzten Falle wird man erst gewahr, wieviel Versetzungszeichen beim Schlüssel vorgezeichnet werden sollen.

Die alte harmonische Tonleiter wird aufwärts aus einem ganzen, einem halben, zwei ganzen, einem halben, anderthalb (des Leittones wegen) und einem halben Tone zusammengesetzt; abwärts wird umgekehrt dieselbe Ordnung beibehalten.

Aus dieser Zusammenstellung sieht man, dass die Terz vom Grundtone klein, die siebente Stufe allein erhöht ist, woher zwischen der 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe ein übermässiger Secundensprung entsteht.



Diese originell charakteristische Tonleiter kann, von einem tüchtigen Tonsetzer gebraucht, bezaubernde Effecte hervorrufen. Auch lässt sie sich noch mit der melodischen Tonleiter gut vereinigen, indem man abwechselnd die eine herauf, die andere abwärts benutzen kann. Die harmonische Tonleiter wirkt aufregend, die melodische hingegen beruhigend.



Kurzwiederholte erleichterte Uebersicht der Zusammenstellung der diatonischen Tonleitern.

Steigende diatonische Durtonordnung 2, 1/2, 3, 1/2 Töne;

Fallende „ „ „ 1/2, 3, 1/2, 2 Töne.

Steigende diatonisch-melodische Molltonordnung 1, 1/2, 4, 1/2 Töne;

Fallende „ „ „ 2, 1/2, 2, 1/2, 1 Töne.

Diatonisch-harmonische Molltonordnung.

Steigend: 1, 1/2, 2, 1/2, 1 1/2, 1/2 Töne,

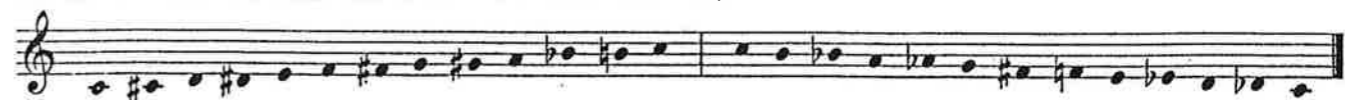
Fallend: 1/2, 1 1/2, 1/2, 2, 1/2, 1 Töne.

Ursprung der 24 Tonarten und Tonleitern.

§ 75. Zwischen den sieben weissen Tasten befinden sich fünf schwarze, was zusammen genommen zwölf ausmacht. Eine jede dieser Tasten wird als Grundton einer Dur- und einer Molltonleiter nach der oben angegebenen Zusammenstellung gebraucht. Dieses befördert die 24 Tonarten, von welchen 12 Dur und 12 Moll sind.

Chromatische Tonleiter.

§ 76. Die Tonleiter des chromatischen Geschlechts bildet eine Reihe von zwölf Halbtönen. Sie steht in einer näheren Verwandtschaft mit der Moll- als der Durtonart. Die Molltonleiter offenbart ein zarttrauerndes Gefühl, die chromatische ein schauernd-leidenschaftliches Entsetzen.



NB. In der Tonart C dur, schreibt man in der chromatischen Leiter B und Fis und nicht Ais und Ges, welche die fünften Versetzungszeichen in der systematischen Ordnung sind, und also keine Verwandtschaft mehr mit C dur haben.

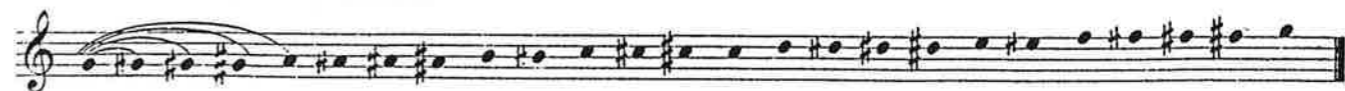
Das enharmonische Geschlecht.

§ 77. Eine enharmonische Tonleiter könnte nicht anders, als aus 24 Vierteltönen bestehen. Da solche asiatische Excentricitäten bei uns noch nicht einheimisch geworden und es noch keine Bezeichnung für eine solche giebt, so begnügen wir uns eines Notenwechsels mit Beibehaltung derselben Taste für beide Noten.

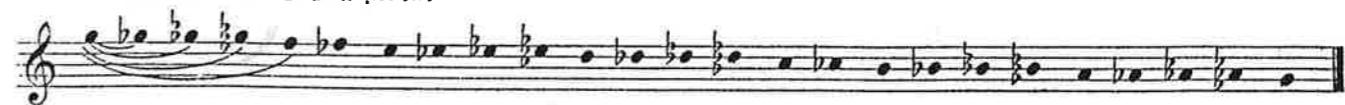
In Chören und im Orchester ist dennoch der Unterschied zwischen einem Fis und Ges, einem B und Ais u.s.w. fühlbar. Das # klingt scharf und hell, das b dumpf und düster.

Folgende Bezeichnungsweise liesse sich im Nothfalle für die enharmonische Tonleiter gebrauchen.

1/4 1/2 3/4 1 Ton u.s.w.



1/2 1/2 3/4 1 Ton u.s.w.



## Kapitel VIII.

### Von den Accorden.

§ 78. Die Benennung Accord giebt man einer Vereinigung mehrerer Töne, die zusammen angeschlagen werden. Da es angenommen ist, die Melodie durch die Tonleiter, und die Harmonie durch Accorde zu begründen, so sollen eigentlich diese letzteren zu einer regelrechten Zusammenfügung mehrerer zugleich fortschreitender Melodien dienen, denn eine Accordenfolge ohne melodischen Grund bleibt nur trockenes Werkzeug.

Hauptaccorde giebt es zwei in der Musik: den Dreiklang  $\triangle$  und den Dominantseptaccord (7).

Bezeichnung der Accorde:  $\triangle$  reiner Durdreiklang,  $\triangle$  reiner Molldreiklang,  $\triangle$  verminderter Dreiklang,  $\triangle$  übermässiger Dreiklang, 6 Sextaccord,  $\frac{6}{4}$  Quartsextaccord, 7 Septaccord,  $\frac{6}{5}$  Quintsextaccord,  $\frac{4}{3}$  Terzquartaccord, 2 Secundaccord.

§ 79. NB. Alle Intervalle eines Accords werden vom tiefsten Tone (Bass) aus bestimmt.

Von dem reinen Dreiklang (*Parfait*.)

§ 80. Der einfache reine Dreiklang wird aus der Terz und Quinte auf dem Grundton (Tonica-1<sup>te</sup> Stufe der Tonleiter) zusammengesetzt.


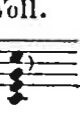

§ 81. NB. Soll ein Accord voll angeschlagen oder gegriffen werden, so fügt man ihm die obere Octave von seinem Bass hinzu.

§ 82. Im vollen Dreiklang offenbart sich eine Reihe von zwei Terzen und einer Quarte. Diese Quarte bestimmt und regelt den Fingersatz des Dreiklangs und seiner Versetzungen.

Im vollen Dreiklang steht die Quarte über den zwei Terzen.




Stellung der Noten,

der Hände- und Fingersatz.




	Einfach.	Voll.			
			Grundton.	■	■
			1	2	3
			■	■	■
			5	4	2
			Linke Hand.	■	■
				■	■
				5	4
				■	■
				1	Finger.

§ 83. NB. Die Umkehrung eines einfachen Accords geschieht, wenn man ihm seine Bassnote wegnimmt und eine Octave höher setzt, so dass sie über den gebliebenen Noten zu stehen kommt.

§ 84. Die erste Umkehrung (Versetzung) des reinen Dreiklangs giebt den Sextaccord (6); er besteht aus Terz und Sexte auf der dritten Stufe (Mediante) der Tonleiter. In der Ausfüllung dieses Accords vermittelt der oberen Octave seiner Bassnote, kommt die Quarte zwischen beiden Terzen zu stehen.

	Einfach.	Voll.			
			Stellung der Finger.	Rechte H.	■
			1	2	4
			■	■	■
			5	4	2
			Linke H.	■	■
				■	■
				5	4
				■	■
				1	Finger.

§ 85. Die zweite Umkehrung des einfachen Dreiklangs giebt den Quartsextenaccord ( $\frac{6}{4}$ ); er besteht aus Quarte und Sexte auf der fünften Stufe (Dominante) der Tonleiter. Ausgefüllt mit der oberen Octave seines Basses, kommt die Quarte im Accorde unter den zwei Terzen zu stehen.

	Einfach.	Voll.			
			Fingerstellung.	Rechte H.	■
			1	2	4
			■	■	■
			5	3	2
			Linke H.	■	■
				■	■
				5	4
				■	■
				1	Finger.

§ 86. Sehr wichtig ist es, die verschiedenen Lagen der Accorde vermittelt der am Ende der Schule angegebenen Notenbeispiele in Arpeggien N<sup>o</sup> 20, 21, 22 und 42 zu erlernen. Der Schüler muss beim Abheben der Hand von irgend einem Accord, ohne zu schwanken und die Lage der Finger zu verrücken, den untersten Finger auf irgend eine Taste stellend, fehlerfrei auf derselben einen ebensolchen Accord anschlagen können wie den, von welchem er die Hand abgenommen hat. Allgemein soll nie ein Accord anders, als mit seiner vorbereiteten Lage der Finger gegriffen werden.

Grundregeln.

§ 87. (1) Wenn in einem vollen Accorde, oben in der rechten oder unten in der linken Hand, eine Terz sich vorfindet, so muss sie mit dem 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger gegriffen werden.

(2) Beim Greifen einer Quarte muss immer ein Finger zwischen zweien frei bleiben, den Fall ausgenommen, dass dieselbe zwischen den 1<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Finger zu stehen kommt, welche von Natur einer grösseren Ausdehnung fähig sind.

§ 88. (3) Der volle Dreiklang ist Dur, wenn seine erste Terz (die Terz vom Grundtone) aus zwei ganzen, die folgende zweite Terz aus anderthalb und die Quarte aus zwei und einem halben Ton besteht. Diese Quarte bleibt stets rein und unverändert.

(4) Im vollständigen Molldreiklange muss die erste Terz (d.h. vom Grundtone) anderthalb, die folgende grosse Terz zwei ganze, und die Quarte wie vorhin zwei und einen halben Ton enthalten. Dasselbe betrifft auch die Versetzungen. Die Terz vom Grundtone bestimmt die Tonart.

(5) Die höchste Note der Quarte zeigt den Grundton.

Von Septaccord. (7)

§ 89. Der Sept oder Septimenaccord wird aus Terz, Quinte und Septime auf der 5<sup>ten</sup> Stufe (Dominante) der Tonleiter zusammengestellt.

Seinen Namen führt er von der Dissonanz der Septime, welche vom Zusammenstoss der fünften Stufe der Tonleiter mit der vierten Stufe entsteht. In den Umkehrungen des Accords wird diese Septime zur Secunde. Die Entfernung dieser Secunde vom neu eingetretenen Bass verleiht jeder Umkehrung des Accords seine Benennung, die da Quintsext- ( $\frac{6}{5}$ ), Terzquart- ( $\frac{4}{3}$ ) und Secundaccord (2) heissen werden.

§ 90. Wird der Septaccord mit seiner oberen Octave vom Bass ausgefüllt, so giebt er eine Folge von einer grossen Terz, zwei kleinen Terzen und einer grossen Secunde.




NB.1. Die grosse Terz besteht aus der Dominante (5<sup>ten</sup> Stufe) und der Leitnote (7<sup>ten</sup> Stufe). In den Versetzungen folgt die grosse Terz unmittelbar über der Secunde. Die höchste Note der grossen Terz giebt den Leitton, dieser Leitton weist um einen halben Ton hinauf auf die Tonika oder den Grundton.

NB.2. Wie früher die Quarte im Dreiklange und seinen Versetzungen den Fingersatz ordnete, so ordnet auch die Secunde den Fingersatz des Septaccords und seiner Umkehrungen.

Im vollen Septaccorde steht die Secunde über den drei Terzen oder zu viert.

	einfach.	voll.			
			Lage der Hände.	Rechte Hand.	■
				1	2
				■	■
				5	4
			Linke Hand.	■	■
				■	■
				3	2
				■	■
				3	4
				■	■
				1	Finger.

§ 91. Die erste Umkehrung des Septaccords giebt den Quintsextaccord auf der siebenten Stufe (Leitton) der Tonleiter und besteht aus Terz (kleiner), Quinte (verminderter) und Sexte (kleiner). In dem mit der oberen Octave seines Basses ausgefüllten  $\frac{6}{5}$  Accord findet man zwei Terzen unter und eine Terz über der Secunde; diese letzte steht zudritt.

	einfach.	voll.			
			Lage der Hände.	Rechte Hand.	■
				1	2
				■	■
				5	4
			Linke Hand.	■	■
				■	■
				3	2
				■	■
				3	4
				■	■
				1	Finger.

§ 92. Die zweite Umkehrung des Septaccords giebt den Terzquartaccord auf der zweiten Stufe der Tonleiter und besteht aus Terz (klein), Quarte (rein) und Sexte (gross). Im vollen, d.h. mit der oberen Octave seines Basses ausgefüllten  $\frac{4}{3}$  Accord findet man eine Terz unter, und zwei Terzen über der Secunde, die hier zu zweit gilt.

Lage der Hände.

Einfach, voll. Rechte H. Secunde zuzweit. Linke H.

§ 93. Aus der dritten Umkehrung des Septaccords entspringt der Secundaccord auf der vierten Stufe der Tonleiter. Im vollen Accord stehen die drei Terzen über der Secunde die zu-erst da steht.

Lage der Hände.

Einfach, voll. Rechte H. Secunde zu-erst. Linke H.

NB. Die Uebungen über den Septaccord und dessen Versetzungen sind in den Notenbeispielen, unter N<sup>o</sup> 23, 24, 25, 26 und 43 zu finden.

Richtung, welche bei der Auflösung der Noten, die den Septaccord bilden, zu beobachten ist.

§ 94. Der Septaccord besteht aus der Dominante (5<sup>te</sup> Stufe) der Leitnote (7<sup>te</sup> Stufe) der zweiten Stufe und der Dissonanz (4<sup>te</sup> Stufe) der Tonleiter.

(1) Die Dominante kann liegen bleiben, oder in ihrer Auflösung auf die dritte (Mediante) oder erste Stufe (Tonika) springen. Löset sich die Dominante in den Grundton (Tonika) auf, so entsteht ein befriedigender Schluss, der vollkommene Cadenz genannt wird. Bleibt aber die Dominante liegen, oder springt sie auf die dritte Stufe, so geschieht eine aufgehaltene oder gebrochene Cadenz.

(2) Die Leitnote soll einen halben Ton hinauf in den Grundton (1<sup>te</sup> Stufe) aufgelöst werden.

(3) Die zweite Stufe der Tonleiter löst sich um einen ganzen Ton in den Grundton hinab, kann aber auch zuweilen herauf, in die dritte Stufe (Mediante) besonders im Molltone, aufgelöst werden.

(4) Die vierte Stufe der Tonleiter und Dissonanz des Accords muss in den Durtönen einen halben Ton hinab, in den Molltönen einen ganzen Ton hinab, in die 3<sup>te</sup> Stufe der Leiter (Mediante) aufgelöst werden und bestimmt alsdann den Modus.

Beispiele zur Auflösung des Septaccords und seiner Versetzungen mit einer Hand.

Einfache. Vollständige. Auf dem Clavier erlaubt, im vierstimmigen reinen Satze verboten.

Vierstimmig. In Dur. In Moll. vollkommene Cadenz. vollkommene Cadenz.

Fünfstimmig. Dur. Moll.

Kapitel IX. Kenntniss der Tonarten.

§ 95. In der Musik giebt es zwei Tonarten, die keine Vorzeichnung beim Schlüssel führen; die eine wird C dur, die andere, ihre nächstverwandte, wird A moll genannt.

Nächstverwandt sind Durtöne mit Molltönen, wenn sie beim Schlüssel eine gleiche Zahl Versetzungszeichen führen.

Jeder Mollton kommt von seinem nächstverwandten Durton aus um eine kleine Terz (anderthalb Töne) tiefer zu stehen, und vice versa: Jeder Durton steht von seinem nächstverwandtem Mollton aus eine kleine Terz höher.

§ 96. Will man auf dem Clavier von einem einfachen Durdreiklang zu seinem nächstverwandten einfachen Molldreiklang übergehen, so nimmt man die obere Taste weg und fügt unter der gebliebenen grossen Terz eine kleine Terz hinzu.

Im Uebergange von einem einfachen Molldreiklang zu seinem nächstverwandten einfachen Durdreiklang, nimmt man die untere Taste (Bass) weg, und setzt über der gebliebenen grossen Terz eine kleine Terz hinauf.

Die grosse Terz ist feststehend, weil sie bei den Uebergängen in den Duraccorden unten, in den Mollaccorden oben beibehalten wird.

§ 97. Steigt man vom letzten beim Schlüssel vorgezeichneten Kreuz (F#) um einen halben Ton hinauf, so kennzeichnet sich der Durton. Geht man vom letzten Kreuz (F#) einen ganzen Ton hinab, so erhält man den nächstverwandten Mollton.

Um einen mit Been beim Schlüssel bezeichneten Mollton aufzusuchen, muss man vom letzten bzw. zwei ganzen Töne (eine grosse Terz) hinauf steigen. Um einen Durton mit Been aufzufinden, steigt man drei und einen halben Ton (eine Quinte) vom letzten b.

Tonarten ohne Vorzeichnung.

C dur und A moll.

1/2 Ton. Dur. 1 Ton. Moll. 2 Töne. 3 1/2 Töne. Moll. Dur. ebenso ebenso ebenso ebenso Enharmonische Töne. ebenso

Fragen.

- 1) Wodurch entsteht ein Durton mit  $\sharp\sharp$  ?  
 " " " Mollton "  $\flat\flat$  ?  
 " " " Mollton "  $\flat$  ?  
 " " " Durton "  $\sharp$  ?
- 2) Wo kommt das letzte  $\sharp$  von einem Durton zu stehen ?  
 " " " " " Mollton " " "  
 " " " " " Mollton " " "  
 " " " " " Durton " " "
- 3) Wo liegt der nächstverwandte Mollton eines Durton's ?  
 " " " " " Durton eines Mollton's ?

Enharmonische Zahl.

§ 98. Die Zahl 12 hilft die mit Kreuzen ( $\sharp$ ) bezeichneten Tonarten, enharmonisch in solche, die mit Beeren ( $\flat$ ) bezeichnet werden, verwandeln. Z.B. eine Tonart, die mit (3 $\sharp$ ) drei Kreuzen bezeichnet wird, kann nur durch eine mit (9 $\flat$ ) neun Beeren bezeichnete Tonart enharmonisch vertreten werden, weil 3 und 9 die enharmonische Zahl 12 ausmachen. Ebenso kann auch eine Tonart mit Beeren durch eine solche mit Kreuzen vertreten werden. Z.B. eine Tonart mit 7 $\flat$ , wird durch eine mit 5 $\sharp$  vertreten, je weniger Zeichen beim Schlüssel stehen, desto leichter wird die Ausführung. Die Tonart, welche mit 6 $\sharp$  bezeichnet wird, kann enharmonisch nur durch diejenige mit 6 $\flat$  vertreten werden. Die enharmonischen Tonarten, wie z.B. *F's* und *Ges*, werden vermittelt derselben Tasten ausgeführt, die Notenstufen allein wechseln.

§ 99. So wie die Durtonarten nach der ersten unvorbezeichneten *C dur* Tonart in einer steigenden Quintenfortschreitung folgen, so folgen auch nach der ersten Molltonart ohne Vorzeichnung *A moll* die folgenden Molltonarten. Fängt man die Quintenfortschreitung von einer dieser unbezeichneten Tonarten an, so findet man, dass bei jeder neueingetretenen ein neues Kreuz sich erzeugt. Ist man bei der Tonart angelangt, welche mit 6 $\sharp$  bezeichnet wird, so verwandelt man enharmonisch diese Tonart in diejenige, welche 6 $\flat$  beim Schlüssel führt; von dieser an, wird die steigende Quintenfortschreitung fortgesetzt und es entsteht daraus, dass bei jeder neueingetretenen Tonart ein  $\flat$  ausbleibt; geht man zuletzt noch eine Quinte herauf von jener, welche mit einem  $\flat$  bezeichnet war, so kommt man auf die erste unbezeichnete Dur oder Molltonart zurück.

Enharmonische

§ 100. Will man die Tonart eines Musikstückes aufsuchen, so muss man zuerst auf die Zahl der Versetzungszeichen, die beim Schlüssel stehen, Acht geben; da aber bei einer gleichen Anzahl Zeichen ein Stück sowohl im Dur, als im Molltone sein kann, so suche man in den Anfangstakten die Leitnote des Molltons auf, findet man dieselbe, so ist das Stück im Molltone, findet man sie nicht, so ist es im Durton. Noch erkennt man die Tonart eines Stückes je nachdem es mit einem vollen oder gebrochenen Accorde, auf dem Dreiklang oder Septaccord, oder einer ihrer Versetzungen anfängt. Fängt das Stück mit einer Tonleiter an, so bestimmt dieselbe auch schon die Tonart. Es giebt noch welche, die die Tonart nach der letzten Note eines Stückes bestimmen. — sollte aber der letzte Takt fehlen? — Wie dann?! — Oft ist der Ausübende durch eine unerwartete Modulation überrascht und entzückt; aber wie Viele giebt es wohl, die im Stande sind sich eine gehörige Rechenschaft über das Geschehene geben zu können? — Sollte dieses allein nicht schon hinlängliche Wissbegierde beim Schüler erregen, um nachzuforschen zu wollen, vermittelt welcher Accorde und in was für Töne solche Uebergänge geschehen? — Eine gewisse Vorkenntniss der Accorde ist wohl dazu erforderlich und für diejenigen, deren ernster Wille es ist, solche kennen zu lernen, sind die meisten in den Notenbeispielen Seite 28, 29, 30 angeben.

gebrauchen, sowohl auch ihre, auf gehörige Stufen fallenden Umkehrungen. Zuletzt kann man noch zwei Septaccorde willkürlich benutzen, von denen einer auf der 2<sup>ten</sup> Stufe (vom 11. accord abstammend) der zweite auf der 4<sup>ten</sup> Stufe (vom 13. Accord abstammend) steht. Diese zwei Septaccorde nebst Umkehrungen auf ihren gehörigen Stufen verleihen der Molltonleiter eine noch reichhaltigere Harmonisirung.

Accorde auf den Stufen der Molltonleiter.

Accorde 1 <sup>ter</sup> Gattung $\triangle$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{6}{\sharp 2}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{6}{\triangle}$
Stufen der Tonleiter	I,	II,	III,	IV,	V,	$\sharp$ VI,	$\sharp$ VI,	$\sharp$ VII,	$\sharp$ VII	
Accorde 2 <sup>ter</sup> Gattung	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{\sharp 5}$	$\frac{6}{5}$ und $\frac{6}{\triangle}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{\triangle}$	$\frac{6}{\triangle}$ und $\frac{6}{\triangle}$	$\frac{6}{\triangle}$ und $\frac{6}{\triangle}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{\triangle}$

Tonalaccorde der Molltonart.

- 4 Molldreiklänge auf der 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Stufe.
- 5 Durdreiklänge auf der 1<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup>, 6<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Stufe.
- 1 Uebermässiger Dreiklang auf der 3<sup>ten</sup> Stufe.
- 2 Verminderte Dreiklänge auf der 7<sup>ten</sup> erhöhten (Leitton) und 2<sup>ten</sup> Stufe.
- 4 kleine Septaccorde auf der 5<sup>ten</sup>, 7<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Stufe.
- 1 Verminderter Septaccord auf der 7<sup>ten</sup> Stufe.
- 3 grosse Septaccorde auf der 1<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> mit übermässiger Quinte und auf der 6<sup>ten</sup> natürlichen Stufe.
- 1 grosser Nonenaccord (9 $\sharp$ ) auf der 5<sup>ten</sup> Stufe, vermittelt der erhöhten 6<sup>ten</sup> Stufe der melodischen Tonleiter
- 1 kleiner Nonenaccord auf der 5<sup>ten</sup> Stufe.
- 1 Undecimenaccord auf der 5<sup>ten</sup> Stufe.
- 1 Terzdecimenaccord auf der 5<sup>ten</sup> Stufe.
- 1 übermässiger Sextaccord auf der 6<sup>ten</sup> natürlichen Stufe.

Kapitel X.

§ 104. Allgemein ist man zu wenig davon überzeugt, dass die Tonleiter solche Schwierigkeiten bietet, welche durchaus bedachter und wohlgeklärter Vorbereitungsübungen bedürfen. Desswegen sollen die Tonleiter durchaus nicht früher geübt werden, als bis man völlig der richtigen Stellung der Hände und Füße mächtig geworden, welches durch folgende in den Notenbeispielen angegebene Übungen am schnellsten zu erreichen ist. Siehe Seite 34 + 1. + 2. + 3; Seite 35 + 4; zurück — Seite 6, die Vorbereitungsübungen zur Tonleiter N<sup>o</sup> 18 und 19; weiter Seite 36 Beispiel F zum § 104.

Das Wirken der Finger, des Handgelenks, der Hände und der Ellenbogen beim Spielen — „Sine qua, non.“

Regeln:

- 1) Ein Finger darf nicht früher von der Taste abgehoben werden, als bis der folgende Finger auf der folgenden Taste nicht schon fest steht. — Einziges Mittel auf dem Clavier die Töne zu binden.
- 2) Steht der folgende Finger schon fest, so darf der frühere nicht mehr liegen bleiben.
- 3) Beim Zählen eins, muss der Finger mit Schwung auf die Taste niederfallen und sich anstemmen; beim Zählen zwei, müssen der zuvorgestellte und der zunächst zu stellende Finger gehoben werden. Letzterer darf nicht früher, als eins gesagt wird, niederfallen.  
 Zwei ist der Aufschwung oder die Vorbereitung. —  
 Eins ist der Niederfall des Fingers oder das Wirken (action).  
 Und wie die Vorbereitung, — derart auch die Wirkung. \*
- 4) In Tonleitern muss gleich nach dem Einsetzen des zweiten Fingers auf eins, bei zwei, auf drei Bewegungen zugleich Acht gegeben werden, welche mit der grössten Schnelligkeit und geschickt gemacht werden müssen, nämlich:  
 a) das Zurückziehen des Handgelenks nach einwärts gegen den fünften Finger, sich zugleich auf den zweiten Finger, wie auf einen Pfeiler stützend.

\* Sprichwort: „Was du säest, das erntest du.“

b) die Vorbereitung des Daumens unter dem 4<sup>ten</sup> oder 5<sup>ten</sup> Finger, je nachdem er die Stelle des einen oder anderen vertreten soll; und

c) das vorbereitende Heben des 3<sup>ten</sup> Fingers, welcher die folgende Taste anschlagen soll. Siehe Theil II, Seite 53, die Hand N<sup>o</sup> 1.

5) Beim Zurückziehen des Handgelenks und bei der Vorbereitung des Daumens, sowohl auch beim Herübersetzen des Handgelenks über den Daumen muss aufgepasst werden, dass die Arme sich nicht wie ein paar Flügel herauf und herunter bewegen.

6) Die grösste Aufmerksamkeit soll man darauf richten, dass der 3<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup> Finger beim Untersetzen des Daumens weder nachgeben noch schwach werden, wohl aber die Hand aufrecht halten.

7) Beim Einsetzen gleichviel welchen Fingers, hauptsächlich aber des Daumens, darf die Hand nicht mitsinken.

8) Das obere Fingerglied, welches den Finger an die Hand bindet, die Hand selbst und der Vorderarm, müssen bis zum Ellenbogen unter einer Horizontallinie stehen, ohne sich zu rühren, und derart gehalten werden, dass die oberen, die Finger an die Hand bindenden Gelenke weder sich heben — so dass die Knochen hervorragen, noch sich einbiegen und eine Höhlung verursachen.

9) Jeder Finger muss, nachdem er angeschlagen hat, derart hereingezogen werden, dass er auf dem weichen Fingerende und nicht auf dem Nagel zu stehen komme. Die Finger dürfen weder flach noch klauenartig gekrümmt gehalten werden; beides verhindert eine freie, schwingvolle Fingerbewegung.

10) Man setze sich etwas weiter vom Clavier zurück, damit die Ellenbogen um ein paar Zoll vor dem Körper zu stehen kommen und nicht an denselben gepresst bleiben. Die etwas auswärts gehaltenen Arme müssen, an welcher Stelle des Claviers es auch sei, sich frei hin und her bewegen können, ohne den Körper nach sich zu ziehen.

#### Regeln des Fingersatzes für die Tonleiter und gebrochenen Accorde.

§ 105. Die Tonleiter bildet eine Reihe Noten, welche mit einem bestimmten Fingersatz auf den ihnen entsprechenden Tasten nacheinander hergegeben werden.

a) Da die Tonleiter aus sieben Notestufen besteht, so muss erstens: wenn man von der Taste *C* anfängt, in der heraufsteigenden Ordnung, in der rechten Hand: *C* mit dem 1<sup>ten</sup>, *D* mit dem 2<sup>ten</sup> und *E* mit dem 3<sup>ten</sup> Finger gegriffen werden; zweitens: nach der schon beim Einsetzen des 2<sup>ten</sup> Fingers auf's Wort *zwei* geschehenen Vorbereitung (Kap. X § 104, Regel 4. a, b, c,) durch das Zurückziehen des Handgelenks und des Daumens unter den 4<sup>ten</sup> Finger — wird (ohne den 3<sup>ten</sup> Finger loszulassen) der Daumen (1<sup>ter</sup> Finger, Stellvertreter des 4<sup>ten</sup> Fingers) beim Worte *eins* auf die Taste *F* gestellt. Darnach wird auf *zwei*, das auf den Daumen gestützte Handgelenk von links nach rechts gedreht und herübergebracht: alsdann werden der 2<sup>te</sup> Finger auf *G* (§ 104, N<sup>o</sup> 4), der 3<sup>te</sup> auf *A* und der 4<sup>te</sup> auf *H* — zuerst auf *zwei* vorbereitet, nachher auf *eins* gestellt. Will man die Tonleiter weiter hinauf fortsetzen, so darf der Stützpfiler oder 4<sup>te</sup> Finger nicht losgelassen werden. Der Daumen muss diesmal unter den 5<sup>ten</sup> Finger (dessen Stellvertreter er wird — § 104 Regel 4) auf *zwei* vorbereitet und auf *eins* auf die Taste *C* eingesetzt werden. Will man die Tonleiter endigen, so geschieht es mit dem 5<sup>ten</sup> Finger.

b) In der abwärtssteigenden Ordnung der Tonleiter greift man *C* mit dem 5<sup>ten</sup>, *H* mit dem 4<sup>ten</sup>, *A* mit dem 3<sup>ten</sup>, *G* mit dem 2<sup>ten</sup> und *F* mit dem 1<sup>ten</sup> Finger; auf *zwei* wird die Hand mittelst Drehung im Handgelenke von rechts nach links über den Daumen, ihren Stützpfiler gebracht. Alsdann wird der 3<sup>te</sup> Finger auf *E* (nach dessen Einsetzen auf *eins* der Daumen erst auf *zwei* losgelassen und herausgesetzt wird), der 2<sup>te</sup> auf *D* und der 1<sup>te</sup> auf *C* gestellt. Will man die Tonleiter weiter hinab fortsetzen, so muss auch hier auf *zwei* — die Hand auf den Daumen gestützt, in ihrem Gelenk sich von rechts nach links drehend, herübersetzt werden um, nachher den auf *zwei* vorbereiteten 4<sup>ten</sup> Finger wieder bei *eins* auf *H* einzusetzen, und bei *zwei* den Daumen herausstellen. In der linken Hand wird abwärts das, was in der rechten aufwärts war, — und was in der rechten abwärts war, in der linken aufwärts gemacht.





Nachdem man die Tonleiter einigermassen zu einer befriedigenden Geläufigkeit gebracht hat, muss man dieselbe mit verschiedenartiger Accentuation üben, d.h. zu 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 unter einem Bogen gebundenen Noten auf einen, zuerst sehr mässigen Schlag des Metronoms, später allmählig geschwinder, jedoch nie mit einer solchen Schnelligkeit, die der Präcision und dem Drucke der Finger nachtheilig werden könnte. Siehe Seite 36 F der Notenbeispiele, den Zusatz zu § 105 des 1<sup>ten</sup> Theils und zu N<sup>o</sup> 41 der alltäglichen Uebungen.

Allgemeine Regeln des Fingersatzes für die Tonleitern in C, G, D, A und E dur und moll.

§ 106. Aufwärts fangen diese Tonleitern in der linken Hand mit dem 5<sup>ten</sup>, in der rechten mit dem 1<sup>ten</sup> Finger an.

Die dritten Finger beider Hände kommen zweimal zugleich auf die 3<sup>te</sup> und 6<sup>te</sup> Stufe der Tonleiter zu stehen. Nur nach dem Grundtone werden die vierten Finger über die Daumen gesetzt; die ersten Finger beider Hände kommen zu gleicher Zeit auf der Tonika zu stehen. Dasselbe geschieht in der abwärts folgenden Richtung der Tonleiter.

§ 107. C Dur O } In jeder dieser zwei Tonarten wird die Tonleiter mit dem in der allgemeinen C Moll 3b) Regel § 106 angegebenen Fingersatz gemacht. Siehe die Notenbeispiele der täglichen Uebungen N<sup>o</sup> 41, a, b, c, d, einfach; d, e, f, in Triolen.

Nach diesen einfachen folgen die Terzenleitern N<sup>o</sup> 41, g, h, i, für welche man vorläufig N<sup>o</sup> 33 des 2<sup>ten</sup> Theils (die Beschreibung lesen und die Vorbereitungsübungen der Notenbeispiele Seite 11, N<sup>o</sup> 33 A, B, C, D, E, genau auszuarbeiten hat. Seite 12, A und B, folgt der Fingersatz für Terzenleitern. Nach diesen folgen:

§ 108. a) Die Harpeggien auf den Dreiklang (Δ), 6<sup>ter</sup> und 4<sup>ter</sup> Accord in C dur und C moll. Notenbeispiele N<sup>o</sup> 42 A, B, C, D, E, F, G, H, I; alsdann:

b) Die Harpeggien auf den 7<sup>ten</sup>, 9<sup>ten</sup>, 4<sup>ter</sup> und 2<sup>ten</sup> Accord. Notenbeispiele N<sup>o</sup> 43, A, B, C, D. NB. Der Septaccord mit seinen Umkehrungen, wie schon § 102 gesagt worden, bleibt derselbe bei den gleichnamigen Dur- und Molltonarten (C dur, C moll).

§ 109. Nach den Harpeggien werden die gebrochenen Accordpassagen mit dem, jenen Accorden angehörigen Fingersatz gemacht.

Die gebrochenen Accordpassagen bedürfen gleichfalls vorbereitender Uebungen; diese sind in den Notenbeispielen N<sup>o</sup> 28, 29 und 30 für den Dreiklang mit Umkehrungen, und N<sup>o</sup> 31 und 32 für den Septaccord mit Varianten angegeben. Die Passagen selbst sind N<sup>o</sup> 44, A, B, C, D, angegeben.

Bemerkung. Im § 87, N<sup>o</sup> 1 ist schon erwähnt worden, dass Viele die tiefere grosse Terz, die sich im Dreiklang in der linken Hand, und die obere grosse Terz im 4<sup>ten</sup> Accord in der rechten — befindet, anstatt mit dem 5<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger, mit dem 5<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> zu greifen pflegen. Dieses ist allerdings nachtheilig und nur einem kurzzeitigem Eigensinn zuzuschreiben. Der vierte Finger bedarf seiner natürlichen Schwäche halber einer grösseren Ausbildung als der dritte, um mit diesem eine gleiche Kraft im Anschlage zu erringen. Desswegen ist es hier als Regel angenommen, die grosse Terz mit dem 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger auszuüben. Später kann man sich auch des 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Fingers (ad gusto) bedienen, d.h. wenn der 4<sup>te</sup> Finger schon gehörige Kraft wird erlangt haben.

Bei einer guten Ausbildung des vierten Fingers darf ein Schüler bei folgenden Passagen nie in Verlegenheit gerathen:

Linke Hand. Rechte Hand.

Diese Handlagen werden am besten durch die Harpeggien über den ausgehaltenen Septaccord und dessen Umkehrungen, wie es in den Notenbeispielen N<sup>o</sup> 42 angegeben wird, erlernt, und müssen in allen Tonarten geübt werden.

Ausnahmen:

1) Der Lauf in gebrochener Passage über den Sextaccord in C moll wird in der linken Hand durch den Fingersatz des Dreiklangs, in der rechten Hand durch den — des Quartsextaccords erleichtert. Dadurch fallen beide vierten Finger zugleich auf schwarze Tasten.

2) Der Lauf über den Septaccord wird erleichtert, wenn der 1<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup>, oder auch der 1<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup> Finger kreuzweise auf dem Secund-Intervall gestellt werden; in solchem Falle muss diese Secunde entweder aus zwei weissen, oder zwei schwarzen, also gleichfarbigen und nicht bunten Tasten bestehen.

Fingersatz.

	Secunde				
Rechte Hand oder	1	2	3	4	× 1
oder	1	2	4	5	× 1
Zum Beispiel auf	G,	H,	D,	F,	G
Linke Hand oder	4	3	2	1	× 4
oder	5	4	2	1	× 5

Diese gekreuzte Lage sucht man, im Falle einer bunten Secunde, zu vermeiden; Ausnahmefälle sind folgende:

Für die linke Hand allein tauglicher Fingersatz.

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

Fis, Ais, Cis, E, × Fis und noch Cis, Eis, Gis, H × Cis.

Fingersatz für die rechte Hand.

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

F, A, G, Es × F und C, E, G, B × C.

Die Leitnote von C moll ist H<sup>b</sup>.

Nachdem man die C dur-Tonleiter mit all ihrem Zubehör wird eingeübt haben, kann man den 1<sup>ten</sup> Theil der „Preludes et Exercices“ von Clementi anfangen zu spielen. In denselben werden Tonleitern in Terzen, Sexten, Decimen und in gerader und entgegengesetzter Bewegung vorkommen.

Bemerkung. Die nach der Tonart C folgenden Tonarten werden in einer steigenden Quintenfortschreitung aufgefunden. Bei jeder neuen Tonart mit Kreuzen kommt ein neues Kreuz (♯) mehr beim Schlüssel zu stehen. Ist die Tonart mit Breen, so fällt jedesmal bei der steigenden Quintenfortschreitung ein b weg.

Rathsam ist es, bei jeder neu aufgegebenen und erklärten Tonart, die gleichnamigen Dur und Moll (melodische und harmonische) Leitern mit den dazu gehörigen Dur- und Molldreiklängen, den Septaccord, mit ihren Umkehrungen und mit der richtigen Zahl Versetzungszeichen beim Schlüssel oder vor den Noten, die deren bedürfen, ausschreiben zu lassen.

§ 110. G dur 1 ♯ } Die Tonleitern, Harpeggien und Passagen auf allen Accorden werden mit dem G moll 2 b) bei der C Dur und Molltonart angegebenem Fingersatz gemacht. Der Leitton zu G moll ist Fis.

§ 111. D dur 2 ♯ } Die Tonleitern und Harpeggien werden gleich der Tonart C gemacht; die Passagen aber über den Δ, 6<sup>ter</sup> und 4<sup>ter</sup> Accord, werden in D dur wie in C moll behandelt, weil bei denselben die dritte Stufe auf eine schwarze Taste fällt; in D moll werden die Passagen wie in C dur behandelt, weil dieselben Accorde auf weisse Tasten zu stehen kommen. Der Leitton zu D moll ist Cis.

§ 112. A dur 3 ♯ } Die Tonleitern nach der allgemeinen Regel. A moll 0 } Die Passagen über die Accorde wie in D. Der Leitton zu A moll ist Gis.

§ 113. E dur 4 ♯ } Die Tonleitern nach der allgemeinen Regel. E moll 1 ♯ } Die Passagen über die Accorde wie in D. Der Leitton von E moll ist Dis.

§ 114. *H dur* 5 # } Ausnahme im Fingersatz :  
*H moll* 2 # } In diesen zwei Tonarten fängt die Leiter in der linken Hand mit dem 4<sup>ten</sup> Finger an. Die Daumen beider Hände fallen zugleich auf die 1<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup> Stufe der Tonleiter, also auf *H* und *E*.

Nach den Tonleitern werden die Harpeggien über alle der Tonart gehörigen Accorde gemacht.

NB. In der Tonart *H dur* werden die Passagen über den 6 und  $\frac{5}{4}$  Accord durch den Fingersatz des Dreiklangs erleichtert.

In der Tonart *H moll* wird die Passage des  $\frac{6}{4}$  Accords in der linken Hand durch den Fingersatz des 6<sup>ten</sup> Accords, in der rechten — durch den Fingersatz des Dreiklangs erleichtert.

Die Passagen über die 7<sup>ten</sup>,  $\frac{5}{3}$  und  $\frac{4}{3}$  Accorde werden durch den Fingersatz des Secundaccords erleichtert. Allgemein sind die bequemsten Lagen immer diejenigen, in welchen der 1<sup>te</sup> Finger auf eine weiße und der 4<sup>te</sup> Finger auf eine schwarze Taste zu stehen kommt. Die Leitnote von *H moll* ist *Ais*.

§ 115. *Fis dur* 6 # } Die Tonleiter in *Fis dur* fängt in der linken Hand mit dem 4<sup>ten</sup>, in der rechten mit dem 2<sup>ten</sup> Finger an. Die beiden Daumen kommen zugleich auf die 4<sup>te</sup> und 7<sup>te</sup> Stufe der Leiter d.h. auf *H* und *Eis* zu stehen.

In der Tonleiter *Fis moll* behält man für die linke Hand auf und abwärts den Fingersatz der Tonleiter *Fis dur* bei. Für die rechte wird aufwärts der Daumen auf die dritte und 7<sup>te</sup> Stufe gestellt. Auf den letzten höchsten Grundton stellt man den 3<sup>ten</sup> Finger, damit der 1<sup>te</sup> Finger abwärts auf die 6<sup>te</sup> und 3<sup>te</sup> Stufe zu stehen komme, d.h. auf *D* und *A*, und der 4<sup>te</sup> Finger auf *Gis*. Dadurch erweist sich der Fingersatz der nächstverwandten Tonart *A dur*.

Anderer brauchbarer Fingersatz.

Die Daumen beider Hände werden zugleich (auf und abwärts) auf die 3<sup>te</sup> und 7<sup>te</sup> Stufe gestellt, weshalb in der linken Hand mit dem 3<sup>ten</sup> Finger angefangen werden muss.

Die harmonische Tonleiter in *Fis moll* ist Seite 13 der Notenbeispiele angegeben.

Nach den Tonleitern werden die Harpeggien und Läufe über alle Accorde ausgeführt.

In *Fis moll* werden die Läufe des Dreiklangs und  $\frac{6}{4}$  Accords mit dem Fingersatz des Sextaccords leichter ausführbar.

Der Fingersatz des  $\frac{6}{5}$  und 2<sup>ten</sup> Accords erleichtert die Ausführung der Läufe über den 7<sup>ten</sup> und  $\frac{4}{3}$  Accord. Die Leitnote von *Fis moll* ist *Eis*.

§ 116. Bemerkung. Ist man durch aufwärtsschreitende Quinten bis zum Tone *Fis dur*, mit 6 # beim Schlüssel, angelangt, so muss eine enharmonische Verwechslung dieser Tonart in die, welche mit 6 b beim Schlüssel versehen wird und *Ges dur* heisst, gemacht werden. Von *Ges dur* an, wird aufwärts die Quintenfortschreitung fortgesetzt und es offenbart sich dasselbe, was schon § 98, 99 über die enharmonische Verwechslung erwähnt worden ist, sowohl in der Bemerkung § 109.

Vielzählig bezeichnete Tonarten, welche durch die enharmonische Verwechslung vermieden werden.

Zuwachs der Kreuze.						Enharmonische Verbindung der Tonarten durch den	Abnahme der Beenen.					
0	1	2	3	4	5		6	7	8	9	10	11
	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#
12	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b
5b	4b	3b	2b	1b								

Wechsel der Vorzeichnung in gleicher Zahl.

Vielzählig bezeichnete Tonarten, welche durch die enharmonische Verwechslung vermieden werden.

§ 117. *Ges dur* 6 b } Vermittelt der enharmonischen Verwechslung.  
 und anstatt *Ges moll* mit 9 b } Der Fingersatz der Tonleitern, Harpeggien und gebrochenen Accordläufe dieser Tonarten bleibt derselbe, wie er in *Fis dur* und *moll* war, weil beim enharmonischen behält man *Fis moll* mit 3 # } Notenwechsel doch dieselben Töne und Tasten beibehalten werden.

§ 118. *Des dur* 5 b } Allgemeine Regel. In den Durtonleitern, welche beim Schlüssel mit 5, 4, 3 und 2 Beenen (b) vorgezeichnet werden, wird in der linken Hand der dritte Finger auf die erste, der vierte auf die vierte Stufe der Tonleiter gestellt.  
 und anstatt *Des moll* mit 8 b }  
 wird enharmonisch *Cis moll* mit 4 # } gebraucht.

In der rechten Hand wird jede Tonleiter, deren erste Stufe auf eine schwarze Taste fällt, mit dem zweiten Finger angefangen; weiter wird der 1<sup>te</sup> Finger auf *C* und *F*, der 4<sup>te</sup> auf *B* und der 3<sup>te</sup> auf *Es* gestellt.

In *Cis moll* wird die Tonleiter in der linken Hand wie in *Des dur*, — in der rechten wie in *Fis moll* § 115 gemacht, wodurch in der abwärtsschreitenden Ordnung der Fingersatz der nächstverwandten Tonart *E dur* sich erweist.

Weniger angewandt, aber gut zu gebrauchen ist in der melodischen *Cis moll* Leiter der Fingersatz, wo die Daumen auf die 3<sup>te</sup> und 7<sup>te</sup> Stufe fallen, wie es in *Fis moll* § 115 der Fall war.

Nach den Tonleitern werden die Harpeggien und Läufe über alle Accorde vorgenommen. In *Des dur* und *Cis moll* werden die Passagen auf dem  $\Delta$  und  $\frac{6}{4}$  Accord durch den Fingersatz des 6<sup>ten</sup> Accords erleichtert, und die Läufe auf den 7<sup>ten</sup>,  $\frac{4}{3}$  und 2<sup>ten</sup> Accorden durch den Fingersatz des  $\frac{6}{5}$  Accords.

Die Leitnote zu *Cis moll* ist *His*.

§ 119. *As dur* 4 b } Die *As dur* Tonleiter wird nach der allgemeinen Regel § 118 gemacht.  
 anstatt *As moll* mit 7 b } In der Tonleiter *Gis moll* wird in der linken Hand aufwärts der Daumen auf die 3<sup>te</sup> und 7<sup>te</sup> Stufe, abwärts auf die 6<sup>te</sup> und 3<sup>te</sup> Stufe gestellt. In der rechten Hand wird auf und abwärts der Daumen auf der 3<sup>ten</sup> und 6<sup>ten</sup> Stufe gebraucht.  
 wird enharmonisch *Gis moll* mit 5 # } Nach den Tonleitern folgen die Harpeggien und Läufe. Die unbequemen Lagen der Läufe wie in *Des dur* § 118 erleichtert. Der Leitton von *Gis moll* ist *Fisis*.

§ 120. *Es dur* 3 b } Die Tonleiter *Es dur* nach der allgemeinen Regel.  
*Es moll* 6 b } In der *Es*-oder *Dis moll* Leiter werden die Daumen beider Hände auf und abwärts auf die 2<sup>te</sup> und 6<sup>te</sup> Stufe gestellt. Diese Tonleiter wird in beiden Händen mit dem 2<sup>ten</sup> Finger angefangen.

Harpeggien und Läufe über alle Accorde.

Die Läufe des  $\Delta$  und  $\frac{6}{4}$  Accords werden in *Es dur* durch den Fingersatz des 6<sup>ten</sup> Accords erleichtert. Die unbequemen Lagen der Läufe über die 7<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Accorde werden durch den Fingersatz des  $\frac{6}{5}$  und  $\frac{4}{3}$  Accords leichter ausgeführt.

Die beste Fingerstellung für die rechte Hand giebt der  $\frac{6}{5}$  Accord, für die linke Hand der  $\frac{4}{3}$  Accord, weil die vierten Finger auf eine schwarze Taste zu stehen kommen.

Die Leitnote zu *Es moll* ist *Dh*.

Die Leitnote zu *Dis moll* ist *Cisis* oder *x C*.

§ 121. Bemerkung. So wie die Tonart *Fis dur*, mit 6 #, einer enharmonischen Verwechslung in die Tonart *Ges dur* mit 6 b unterworfen war, so muss auch die von *Fis dur* nächstverwandte Tonart *Dis moll*, mit 6 #, in die Tonart *Es moll* mit 6 b verwandelt werden. *Es moll* mit 6 b ist die nächstverwandte Tonart von *Ges dur* mit 6 b. § 99 und 116.

§ 122. *B dur* 2 b } Die Leiter in *B dur* nach der allgemeinen Regel.  
*B moll* 5 b } In der Leiter *B moll* wird aufwärts in der linken Hand der Daumen auf die 2<sup>te</sup> und 6<sup>te</sup> Stufe, abwärts auf die 5<sup>te</sup> und 2<sup>te</sup> Stufe gestellt. In der rechten Hand wird auf und abwärts der Daumen auf der 2<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Stufe der Tonleiter gebraucht.

Harpeggien und Läufe über alle Accorde.  
 Im Laufe über den Dreiklang gebraucht man für die linke Hand den Fingersatz des  $\frac{6}{4}$ , für die rechte des 6<sup>ten</sup> Accords.

In *B moll* werden die Läufe über den  $\Delta$  und 6 Accord durch den Fingersatz des  $\frac{6}{4}$  Accords erleichtert. Den Lauf über den 2<sup>ten</sup> Accord erleichtert man in der linken Hand durch den Fingersatz des  $\frac{4}{3}$  Accords, in der rechten — des 7<sup>ten</sup> Accords.

Die Leitnote in *B moll* ist *Ah*.

§ 123. *F dur* 1 b } In diesen zwei Tonleitern werden die Daumen beider Hände auf die 1<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup> Stufe, oder *F* und *C* gestellt.  
*F moll* 4 b }

Folgen: die Harpeggien und Läufe aller Accorde.

Der Lauf über den 6<sup>ten</sup> Accord wird in *F moll* wie in *C moll* erleichtert.

Der Lauf über den 2<sup>ten</sup> Accord — wie in B § 122, d.h. L.H.  $\frac{4}{3}$ , R.H. 7<sup>ten</sup> Accord.

Die Leitnote von *F moll* ist *Eh*.

Nach Beendigung der einfachen- und Terzenleitern, der Harpeggien und gebrochenen Accordläufe in allen Tonarten, werden die Tonleitern in Sexten vorgenommen: für diese wird ein allgemeiner Fingersatz zuerst im 2<sup>ten</sup> Theile der Schule § 33 beschrieben, alsdann das Notenbeispiel Seite 35 N<sup>o</sup> 7 angegeben. Nach diesem übe man die Tonleitern in Octaven. Bei letzteren müssen die Hände sich bald in der Entfernung der Octave, bald der Terz und Sexte verhalten; ebenso werden zuletzt noch die Läufe über alle Accorde in den verschiedenen Entfernungen ihrer eigenen Intervalle tüchtig eingeübt.

## Zweiter Theil.

### TECHNIK.

Beschreibung, wie die am Ende dieser Schule in Notenbeispielen beigefügten Uebungen gemacht werden sollen.

Es haben sich so Manche zu Schulden kommen lassen, ungebeten folgende Uebungen abzuschreiben und bei Veröffentlichung eigener Schulen, solche verfälscht und verunstaltet herauszugeben.

Und doch haben diese Herrn Plagiatoren die Hauptsache dabei vergessen oder vorsätzlich übersehen, die darin besteht, dass der wahre Nutzen nicht in den Uebungen selbst enthalten ist, sondern in der damit streng verbundenen Beschreibung der Art und Weise, wie solche in Anwendung zu bringen sind.

Das Clavierspiel wird auf dreierlei Arten betrieben, nämlich: in der natürlichen, ausgedehnten und gedrängten Lage der Finger.

Der Vortrag selbst kann entweder gebunden (*legato*) oder abgestossen (*staccato*) sein.

Das Wichtigste ist, zuerst die gebundene Art zu erlernen: sie besteht in dem Verschmelzen der Bindung der Töne, welche bei den Clavierspielern sehr selten vollkommen ausgebildet ist und befriedigend sich äussert.

Viele bilden sich wohl ein, sie spielen gebunden und doch wird man gar bald eines unerträglichen Stossens und Ruckens in ihrem Spiele gewahr, welches durch Niederdruck der Handfläche und des Armes bei jeder angeschlagenen Note, oder durch einen zu trocknen Anschlag eines nicht ausgehaltenen, zu früh weggehobenen Fingers beim Uebergange von einer Taste zur anderen — entsteht: Andere wiederumspielen matt und undeutlich in zarten Passagen. Um diesen Mängeln abzuhelpen, muss man sorgfältig Folgendes beobachten.

Ehe man zu den Uebungen schreitet, soll man sich ja recht bemühen, die Stellung des Körpers, der Arme, der Hände und Finger in gehörige Ordnung zu bringen, denn von dieser hängt die ganze Zukunft eines fehlerfreien, kläugvollen, meisterhaften Spieles ab, welches zu einer leichteren Ueberwindung aller möglichen vorkommenden Schwierigkeiten führt und welches hauptsächlich den Schüler dabei nicht erschöpft.

Auch ist es nicht hinreichend, einen tüchtigen und kunstreichen Vortrag zu besitzen. Eine würdige, streng imponierende, unaffectierte Haltung ist dabei noch durchaus zu wünschen, denn alle Aftergebärden, Verdrehungen, hin und her Wackeln und Krummdrücken des Körpers sind nicht nur dem Spielenden ein Hinderniss im Vortrage, sondern zerstreuen auch die Aufmerksamkeit des Zuhörers, und bisweilen so arg, dass man sich dann genöthigt fühlt, die Augen zuzumachen, um dem musikalischen Eindruck sich hingeben und dem Gedanken folgen zu können, wenn er wachsendes Interesse erregt.

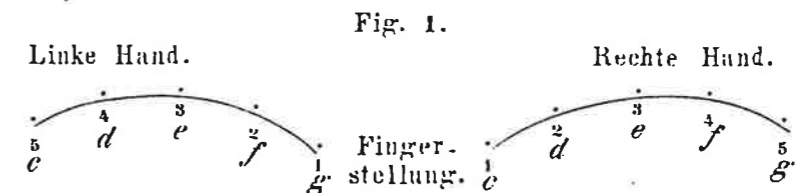


#### Wichtige Vorbemerkungen.

A. Man soll weder zu hoch noch zu niedrig sitzen; die Ellbogen müssen wenigstens einen Zoll weit vor dem Körper zu stehen kommen, und die Arme in der Höhe der zwei ersten Gelenke des dritten gestemten Fingers auf der Claviatur empor gehalten werden.

B. Die Ellbogen soll man eher auswärts als zu nahe beim Körper halten.

C. Die fünf Finger sollen halbkreisförmig (Fig. 1) auf fünf nach der Reihe liegende weisse Tasten *c, d, e, f, g* derart gestellt werden, dass die die Hand emporhaltenden beiden ersten Fingergelenke ein wenig (innerhalb im ersten Gelenke des Fingers) hineingezogen stehen bleiben, damit die äussersten Enden der Finger auf ihrem weichen Theile, und nicht auf den Nägeln, klauenartig eingekrümmt, zu stehen kommen.



D. Die Natur zeigt uns, wie ein Kind sich zuerst mit den Händen an irgend Etwas festzuhalten sucht, um auf die Füße sich stellen zu können. Hat es diesen Zweck erreicht, so fängt es an, nach und nach mit denselben anzutreten, alsdann geht es und zuletzt läuft und springt es.

Die Stemmkraft kann sich in den Füßen nicht anders, als bei einem strammen Hineinziehen des Knies entwickeln; dieselbe Stemmkraft des Fingers auf seinem weichen Ende entwickelt sich beim Hineinziehen seines ersten Gelenks (gleich dem Knie) derart, dass das erste und zweite Gelenk eine etwas senkrecht gerichtete Perpendiculärlinie bildet, wie es die Fig. 2 bei D andeutet: 1, das dritte Gelenk

(des 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Fingers) welches 1) die Finger an die Hand bindet, 2) die Hand und 3) der Arm, müssen bis zum Ellbogen gleich einer Horizontallinie sich verhalten. Wenn das erste Fingergelenk unter das zweite gekrümmt wird, so kommt der Finger auf den Nagel zu stehen und verliert da-

durch seine Stemmkraft und seinen freien Schwung. Eben so auch kann ein Mensch, der auf dem Fusse mit hervorstehendem Knie steht, nie so kräftig sich stemmen als derjenige, welcher mit eingezogenem Knie und geradegestemtem Fusse steht.

Tanzen lernt man auf den Spitzen (pointe) und nicht auf den Hacken. Die Stellung der Finger muss auf gleiche Art, durch ganz besondere Uebungen befördert werden.

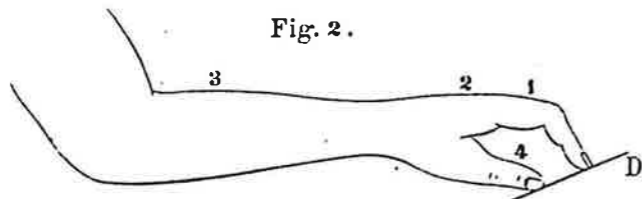


Fig. 2.

**E.** Zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger soll eine runde Oeffnung frei bleiben. Dadurch werden der zweite Finger und die Handfläche abgehalten, sich auf den Daumen niederzusetzen und seinem freien Auf- und Niederschwung zu hindern.

**F.** Die Hand darf nie beim kleinen (fünften) Finger niederhängen, weil die Finger dadurch ihren perpendicularen Anschlag verlieren, welcher einem eben solchen Niederfallen der Tasten entsprechen soll.

Dieses soll streng beobachtet werden, weil die Reinheit des Spieles davon abhängt, und meistens geschieht das Anhaken fremder Tasten nur durch ein schiefes (unperpendicular) Anschlagen der Finger.

**G.** Um den Ton beim Anschlagen der Tasten zu verstärken, darf mit der Hand weder nachgeschlagen noch nachgestossen werden. Die Fülle und Kraft des Tones soll einzig und allein durch den freien, schwungvollen Anschlag und Druck der Finger geschehen, auf welchen sich Hand und Arm zugleich, bis zum Ellbogen stützen.

**H.** Beim Heben sollen die Finger gerundet und nicht ausgestreckt oder hineingekrümmt werden.

**I.** Nach den obenerklärten Regeln soll sich der Schüler gewöhnen, die Arme und Hände, auf allen fünf Fingern gestemmt, aufrecht zu halten (sich Fig. 2). Durch dieses alleinige Aushalten gewinnen schon die Finger in kurzer Zeit mehr Kraft, als durch ein unbedachtes, unregelmässig vorbereitetes, mit Zeitverlust verbundenen, unnützes Wirken im Spiel.

Die offenbare Ursache davon ist im zweiten Theil Seite 46 beim Buchstaben D beschrieben und dargestellt. Will man den Grad der festen Haltung der Arme, Hände und Finger prüfen, so braucht man nur den Arm etwas von oben nach unten leicht zu drücken, oder denselben von unten empor zu heben: wenn bei dieser doppelten Prüfung der Arm fest stehen bleibt und weder hinab noch hinauf nachgiebt, so beweist dies, dass man nach diesem guten Erfolge fortsetzen soll, den Arm und die Hand bald auf vier, auf drei, auf zwei und zuletzt auf einem einzigen Finger frei, natürlich und nicht nervös angestrengt, gestellt zu halten.

In folgenden Beispielen wird der Gebrauch des Fingerwechsels angegeben.

Will man die Hand auf vier Finger stützen, so können dazu die 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup>, oder die 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup>, oder 5, 4, 3 und 1<sup>ten</sup>, oder 5, 3, 2, 1, oder 5, 4, 2 und 1<sup>ten</sup> Finger gebraucht werden.

Auf drei Fingern gestützt, werden: 1, 2, 3, oder 2, 3, 4, oder 3, 4, 5, oder 1, 2, 4, — 1, 3, 4, — 1, 4, 5, — 1, 2, 5, — 1, 3, 5, — 2, 3, 5, — 2, 4 und 5<sup>ten</sup> Finger gebraucht.

Auf zwei Fingern gestützt, werden 1<sup>ten</sup> und 2, 2-3, 3-4, 4-5, 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 2-5, oder 1<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger gebraucht.

Auf einem: den 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> oder 5<sup>ten</sup> Finger.

Ist man im Stande den Arm und das Handgelenk auf den Fingern gehörig auszuhalten, so geht man zu den Fingerübungen über.

In den bei N<sup>o</sup> 1, A, B, C, D, E und N<sup>o</sup> 3, A, B, C, D angegebenen Uebungen steht die Hand in ihrer natürlichen Lage, folglich sollen die unter den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, H vorgeschriebenen Regeln genau bei der Ausführung ersterer befolgt werden.

N<sup>o</sup> 1. Beim Einüben der Einklänge, welche in N<sup>o</sup> 1, A angegeben sind, werden die ganzen (weissen) Noten ausgehalten, um die Finger zu stärken, und die Viertel oder Achtel (schwarze) Noten angeschlagen.

In der Folge muss überall, wo ein Ruhepunkt  $\curvearrowright$  über der ganzen Note stehen wird, dieselbe während der ganzen Uebung ausgehalten werden.

Nachdem die fünf Finger auf fünf nacheinanderfolgende Tasten C, D, E, F und G festgestellt worden, muss beim Ueben, während man zwei zählt, der Daumen bis zur Oberfläche der Hand als Vorbereitung gehoben werden, um bei seinem Fallen und Anschlagen der Taste auf eins die Wirkung hervorzubringen. Beim Heben der übrigen, ein wenig rundgebogenen Finger auf zwei (Vorbereitung), muss das zweite Fingerglied sich über das dritte Fingerglied der feststehenden Finger hinaufschwingen, um auf eins (Wirkung) die Taste anzuschlagen. Nach dem Anschlage muss der festgestemte Finger in seinem ersten Gelenke hineingezogen werden, um auf seinem weichen Ende und nicht auf dem Nagel zu stehen. Siehe 1<sup>ten</sup> Theil § 104 N<sup>o</sup> 3 und 9, und 2<sup>ten</sup> Theil: Wichtige Vorbemerkungen D und H. Auf diese Art wird mit jedem Finger jede Taste zuerst acht mal, nachdem einzeln auf und abwärts mehrere mal angeschlagen.

Um die richtige Dauer der Noten während dem Ueben beizubehalten, wird der Gebrauch des Mälzischen Metronoms von grossem Nutzen sein. Mit 50 Schlägen auf die Minute kann man aufingen und die Schnelligkeit allmählig bis auf 100 Schläge treiben, mehr einstweilen nicht. Dabei wird abwechselnd ein Schlag auf zwei, für die Vorbereitung, der folgende auf eins, für die Wirkung, benutzt.

Noch muss hier sorgfältig aufgepasst werden, dass beim Anschlagen der Finger, hauptsächlich des ersten (Daumen), die Hand nicht mitsinke und dass die runde Oeffnung, die zwischen dem ersten und zweiten Finger bleiben soll, sich nicht schliesse.

In den Uebungen N<sup>o</sup> 1, B, C, D, E, wo Doppelgriffe sind, muss Acht gegeben werden, dass die Enden der beiden Finger sich gleich hoch heben und beim Niederfallen nicht ein Finger nach dem andern, sondern beide zugleich anschlagen.

N<sup>o</sup> 2. Hier, bei A, B, C, wo eine grössere Ausdehnung der Finger erfordert wird, setzt sich die Hand unwillkürlich bei Denen, so die Octave noch nicht greifen können. In diesem Falle ist rathsam, solche übertriebene Ausbreitung der Finger zu vermeiden und nur solche Uebungen zu gebrauchen, welche allmählig und sicher die Finger zu grösseren Spannungen vorbereiten.

N<sup>o</sup> 3. In den zwei Noten, welche bei A ein Secund-, B ein Terz-, C ein Quartintervall u.s.w. bilden und nacheinander angeschlagen werden, muss man den Finger auf zwei (Vorbereitung) heben und auf eins (Wirkung) niederfallen lassen.

Bei den Uebungen N<sup>o</sup> 3 A, B, C, ist die Ausführung der Noten in paralleler: bei D, E, F, G in entgegengesetzter Bewegung. Jedes Beispiel wird acht mal wiederholt.

Da im Pianoforte die Töne nach dem Anschlagen des Hammers an die Saiten bald verklingen und die Eigenschaft des Fortschwingens, Anschwellens und Abnehmens im Tone nicht besitzen, so können sie auch nicht gebunden werden. Das einzige Mittel, die Töne einigermassen zu binden, besteht darin, dass man die noch hallende Vibration der Saiten nach dem Anschlagen der Taste benutzt. Von dieser Taste darf der Finger nicht früher, als nach dem Anschlagen der folgenden Taste losgelassen werden. Nach diesem wird erst der Finger von der früher angeschlagenen Taste weggehoben.

N<sup>o</sup> 4. In den Uebungen N<sup>o</sup> 4, A, B, C, D werden die ganzen Noten mit den Daumen (1<sup>ten</sup> Finger) beider Hände auf eins angeschlagen und so lange auf den Tasten ausgehalten, bis man die darauf folgenden sieben Noten wird abgespielt haben. Nach dem Anschlage der Daumen auf eins, werden die zweiten Finger beider Hände auf zwei gehoben und schlagen auf eins wieder an. Weiter werden die dritten Finger auf zwei gehoben und schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 2<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger: die 4<sup>ten</sup> schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger: die 5<sup>ten</sup> schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 4<sup>ten</sup> Finger: die 4<sup>ten</sup> schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger: die 3<sup>ten</sup> schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 2<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger: die 2<sup>ten</sup> schlagen auf eins an.

Auf zwei hebt man die 1<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Finger. Nachdem schlagen die 1<sup>ten</sup> Finger die

ganze Note auf eins wieder an, die 2<sup>ten</sup> werden wieder auf zwei gehoben und mehrere mal das Frühere auf dieselbe Art wiederholt.\*

Beim Buchstaben A steht die Hand in ihrer natürlichen Quintenlage: bei B in der Sextenlage, wobei eine Taste zwischen dem 1<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Finger ausgelassen wird: bei C in der Septimenlage, wo zwei Tasten, und bei D in der Octavenlage, wo drei Tasten zwischen den 1<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Finger frei bleiben.

Diesjenigen, welche im Anfange nicht gleich mit beiden Händen diese Uebung ausführen können, müssen sie abwechselnd mit jeder Hand erst einzeln einüben. Sobald man sich aber fähig fühlt, mit beiden Händen dieselbe auszuführen, so muss man es auch thun, damit man durch ein zu langes Ueben mit einer Hand sich nicht gewöhne eine Schulter höher als die andere zu halten, wodurch der Körper seine regelrechte Haltung verlieren könnte.


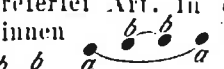
\* Dabei ist zu bemerken, dass die zweiten Finger (in ihrer Vorbereitung auf zwei) richtig über die Tasten gebracht werden, welche sie in den übrigen Lagen auf eins anzuschlagen haben.

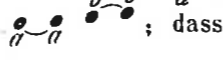
Rathsam ist es, alle Uebungen ohne besondere Uebertreibung zu studieren und sich zu merken, dass hier die Kraft nicht durch die Schnelligkeit, sondern die Schnelligkeit durch die Kraft sich entwickelt.



Nº 5. In dieser Uebung werden die ganzen Noten fortwährend ausgehalten, also auch alle Finger. Dadurch wird bezweckt, jedem Finger nach der Reihe die Möglichkeit zu geben, ein Accent der Note, mit welcher er anfängt, geben zu können. Desswegen soll der accentuirende Finger in seiner Vorbereitung auf zwei höher gehoben werden, um auf eins (bei der Wirkung) mit mehr Schwung und Kraft als die übrigen Finger anschlagen zu können.


Nº 6. Nachdem die fünf Finger ihre Stellung auf den, den ganzen Noten entsprechenden Tasten werden eingenommen haben, müssen auf zwei nur diejenigen zwei Finger gehoben werden, welche auf eins anschlagen sollen. Die übrigen Finger dürfen während der Zeit durchaus nicht nachgeben und ihre Stellung verlieren.

In der Uebung, wo die Einklänge nach der Reihe ausgehalten werden, müssen die Doppelgriffe zu erst mit gleicher Kraft angeschlagen werden; später aber mit Betonung der ersten von den drei gebundenen Noten, damit sich die Finger gewöhnen abwechselnd die Accente anzugeben.

Beim Aushalten eines jeden Einklangs wirken die übrigen vier Finger auf dreierlei Art. In der ersten Art wirken sie kreuzweise ; in der zweiten - von aussen nach innen  und

in der dritten - von den zwei tiefer - zu den zwei höher stehenden Fingern: ; dasselbe findet sich auch in der Fortschreitung der Noten.

Nº 7. Diese Nummer dient zur Fortsetzung der vorhergehenden, mit dem Unterschied, dass hier die Secunden, Terzen, Quartan und die Quinte ausgehalten werden. (Siehe noch Seite 34 L. die Ergänzung zu Nº 7 L.) Hier wirken die Finger auch auf dreierlei Art, erstens: von den zwei tieferen zu dem einen höher stehenden Finger , zweitens von den zwei höheren zu dem einen tiefer stehenden 

und drittens, von den zwei äusseren zu dem zwischenliegenden Finger .

Nº 8. Nach der Ausarbeitung der bei Nº 5, 6 und 7 angegebenen Uebungen, soll das Beispiel A, B - einfach, und Seite 34 in der Ergänzung zu Nº 8, AA und BB in Triolen zur Prüfung der Standkraft der Handfläche, der Unabhängigkeit der Finger und als Vorarbeit zum Triller dienen. Bei dieser Uebung müssen zuerst alle Finger auf den Tasten ausgehalten werden; nachdem wird nur ein Finger bis zum Einsatze des folgenden Fingers ausgehalten. Dabei wird auf zwei der Finger gehoben und auf eins eingesetzt, § 104. Regel 1, 2, 3.

Nº 9. Ausdehnung der Hand in der Sextenlage. Zwischen zwei Fingern wird nach der Reihe eine Terz ausgelassen. Alle unter den NNº 5, 6, 7 und 8 angegebenen Uebungen, welche in der natürlichen Lage der Hand gemacht worden sind, müssen auf alle ausgebreiteten Lagen von NNº 9, 10, 11 und 12 übertragen und den früheren Fingersatz in seinem Gange befolgend, eingeübt werden.

Nº 10. Ausdehnung der Hand in der Septimenlage mit Einsetzung von zwei Terzen zwischen verschiedenen Fingern, so wie es bei den Buchstaben A, B, C, D, F bezeichnet ist. Siehe Seite 34 die Ergänzung zu Nº 9, G, +1, +2, +3 auf den weissen und Seite 35 +4 auf den schwarzen Tasten mit dem Untersetzen des ersten Fingers zwischen den 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup>, alsdann zwischen den 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> und zuletzt zwischen den 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Finger.

Nº 11. Ausdehnung der Hand in der Octavenlage. Im vollen verminderten Septimenaccorde findet man zwischen den fünf Fingern vier Intervalle, jedes aus anderthalb Tönen bestehend, von diesen sind drei kleine Terzen, und eins eine übermässige Secunde.

Nº 12. Ausdehnung der Hand im grossen und kleinen Nonenaccord.

Nº 13. A und B giebt eine Uebung in der zusammengedrängten Lage der Finger welche, wie gewöhnlich, auf zwei sich heben und auf eins anschlagen.

Nº 14. Uebungen, die zu einer grösseren Fingerausdehnung führen. A giebt eine Terz-, B eine Quart- C eine Quintausdehnung.

Es sind so manche Gestelle erfunden worden, in welchen, wie in einer Art Folter, versucht wurde, durch Keile, Schrauben, Wirbeln u.s.w. den Fingern eine grössere Ausdehnung zu geben, wodurch aber so Manche sich die Nerven, Finger und Hände beschädigt haben. Bei einigen sind sie geschwächt, bei andern ganz gelähmt worden; bei den meisten aber ist in den Händen und Fingern ein nervöses Zittern nachgeblieben, welches zuletzt sich den übrigen Gliedern mittheilte. Diese bedauernswerthen Opfer haben es nicht eingesehen, dass die Ausdehnung der Finger mit derymnastischen Bewegung derselben eng verbunden steht und nur allmählig, mit Geduld erreicht werden kann. Ungeduld führt manchmal zu verzweifelten Einfällen und Thaten.

Haben sich nicht sogar Künstler gefunden, von welchen einer sich die Haut zwischen allen Fingern durchschnitt, ein anderer sich schlafen legte mit schweren angebundenen Gewichten, welche die vierten Finger hoben; andere steckten Pfropfen zwischen die Finger oder Stöcke unter den 4<sup>ten</sup>, welche an den 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger sich stemmten usw., erlitten aber alle mehr oder weniger traurige Folgen.

In der Uebung Nº 14 ist zu beobachten dass der zuletzt auf eins eingesetzte Finger nicht früher als auf zwei (nach dem Einsatze des folgenden Fingers auf eins) von seiner Taste losgelassen werden darf. Rathsam ist es, alles Dieses langsam zu üben und jeden Takt erst vier mal, dann zwei mal und zuletzt einmal zu machen.

Nº 15. Fortsetzung derselben Uebungen in einer grösseren Ausspannung und zu welcher durchaus nicht früher übergegangen werden darf, als nachdem die Schwierigkeiten der 14<sup>ten</sup> Nummer überwunden sind.

Nº 16. Uebungen der abgestossenen Art des Clavierspielles (staccato). Diese Art erfordert eine regelmässige Bewegung der Hand im Handgelenke, des Vorderarmes im Ellbogengelenke und des ganzen Armes im Schultergelenke.

Das Handgelenk hat drei Arten Bewegung: die perpendicularäre, horizontale — und elliptische — a) Die erste Bewegung des Handgelenks geschieht auf eine, den Fingern ähnliche Art.

Nachdem man irgend einen Finger der Hand, (so wie es im Anfange in den wichtigen Vorbe-merkungen bei den Buchstaben A, D und E angedeutet war) auf eine Taste gestellt haben wird, hebt man ihn auf zwei mittelst des Handgelenks allein wieder auf, ohne die Stellung des Armes und der Finger zu verändern; auf eins lässt man das Handgelenk und den Finger zugleich niederfallen und anschlagen. Dabei ist es höchst nöthig zu bemerken, dass der Arm weder bei zwei sich mithebe, noch bei eins mitsinke.

Beim Anschlagen auf eins geschieht oft folgender Fehler, nämlich: anstatt präcis auf eins anzuschlagen, lassen manche die Hand mit dem Finger nur bis zur Taste herunter und stossen alsdann die Taste mit einem ungeschickten Nachdruck des Armes und zuweilen des Körpers, was unwillkürlich sowohl das Spiel als den Spielenden lächerlich verunstaltet und zugleich der Vibration des Klanges schadet.

Schlägt der Finger mittelst des Handgelenks auf eins an, so muss er, nach seinem Niederfallen auf die bis zum Grunde der Claviatur niedergedrückten Taste, das Handgelenk so lange emporstemmen, bis zwei gesagt wird um es wieder zu heben.

Wenn einer oder mehrere Finger zugleich anschlagen, so müssen die unbenutzten Finger anderthalbmal so hoch als die Tiefe des Niederdruckes der Tasten ist, gehoben gehalten werden, um nicht die benachbarten Tasten mit anzuhaken.

b) Die zweite, d.h. horizontale Bewegung der Hand geschieht, wenn sie hin und zurück über den Daumen gebracht werden muss, welcher hier als Stützpfiler oder Axe der Hand und dem Arme dient. Wird aber der Daumen vor oder nach den andern Fingern untergesetzt, so müssen solche denselben Dienst verrichten, um das Handgelenk und den Arm stützen.

c) Die dritte, elliptische Bewegung der Hand, wird beim Tremolo und besonders bei den über die Octave hinausreichenden Sprüngen gebraucht.

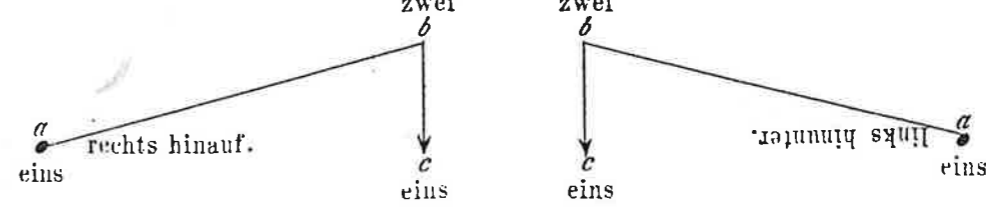
Die bei A angegebenen Beispiele sind in der natürlichen, gedrängten und ausgedehnten Lage der Finger; bei B in der mehrausgedehnten allein, zu welcher, wie schon gesagt, nicht früher übergegangen werden darf, als bis die Hand dazu fähig geworden sein wird. Bei solchen Ausdehnungen kommt die Hand besonders flach zu stehen, so dass die benachbarten Tasten in Gefahr kommen mit angehaakt zu werden, sich aber deshalb durch Misslaute rächen.

Nº 17. Die Hand rückt hier in Octaven von einem bestimmten Punkt aus, chromatisch zwei Octaven weit bei A hinauf, bei B hinunter, wodurch eine freiere Bewegung des Armes sich entwickelt.

Bei solchen Sprüngen der Hand darf der Körper durchaus nicht nach der Seite wo die Arme sich hinbewegen, mitschwenken sondern ruhig sich verhalten.

Die Arme müssen in der Vorbereitung auf zwei die Hände hoch über der Stelle hinaufschwingen, wo letztere auf eins perpendicular fallen und anschlagen sollen.

Die Länge des Unterarms bestimmt den Raum, in welchem der Arm zuerst im Ellbogengelenke, alsdann bei entfernteren Sprüngen im Schultergelenke sich bewegen muss.



Bei dem Punkt *a* dieses Beispiels schlägt (auf eins) die Hand die Octave an. Von da aus richtet sich die Hand rechts oder links schnell hinauf nach der Stelle *b*, wo *zwei* gesagt wird, um von da zuletzt perpendicular herunter zu fallen und bei *c* auf *eins* anzuschlagen.

**Nº 18. Vorbereitungsübungen für die Tonleitern.**

Kalkbrenners Handleiter oder Stemmleiste welche die Hände in einer gehörigen Lage aufrecht halten soll, entspricht durchaus nicht ihrer Bestimmung. Die Schüler, welche ihre Arme darauf stützen, verlieren durch den Druck auf die Leiste die Hälfte, wenn nicht mehr, der Kraft, die sie in den Fingerspitzen besitzen sollen, um die Hände und Arme aufrecht zu halten. Der Arm, welcher durch sein Uebergewicht natürlicherweise mehr gegen den Ellbogen hingezogen wird, lähmt diese Druckkraft der Fingerspitzen. Der Zweck der Handleiter wäre vollkommen erreicht wenn seine Oberfläche mit Nadeln oder scharfen Zacken versehen worden wäre, indem sie verhindert hätten, Arme und Hände auf der Leiste zu stemmen und die Finger genöthigt gewesen wären, auf den weichen Theil der Fingerspitzen sich zu stützen, wodurch die eigentliche Macht und Kraft des Anschlags entsteht. Es geht viel Zeit drauf, um sich an diese Stemmleiste zu gewöhnen – und dreimal so viel um sich davon zu entwöhnen. Uebungen, welche vollkommen zum erwähnten Ziele führen, indem sie bei einer unregelmässigen Haltung der Hand durchaus unausführbar werden, findet man in den Ergänzungsnotenbeispielen Seite 34. Nº 1: +1, +2, +3; noch Seite 6 Nº 19, E; Seite 7 Nº 28 K; Seite 8 Nº 29 C; Seite 9 Nº 30 C und Nº 32 K; Seite 10 A und B. Diese Uebungen bringen doppelten Nutzen, indem sie zur Ausbildung der Fingerfertigkeit und zur guten Haltung der Hände zugleich verhelfen.

Unumgänglich und dennoch schwer ist es einen gleichmässigen und gleichkräftigen Anschlag der Finger mittelst ihres eignen Schwunges und Fallens hervorzubringen, weil jede Nachhülfe durch Aufstemmen der Arme, Nachstossen der Hände, um einen kräftigeren Ton hervorzubringen, ein unangenehmes Poltern und Toben verursachen und zugleich ein unaesthetisches, nicht feines Gefühl voraussetzen.

Ist der Mechanismus nicht gehörig schulgerecht ausgebildet, so wird man auf jedem Schritt durch unüberwindliche Schwierigkeiten aufgehalten und gewissermassen verhindert, sich frei in die innigsten Gedanken und Schönheiten der Musik einzuweihen; desswegen giebt es auch Viele die eines unintelligenten technischen Unterrichts wegen, bald der Musik überdrüssig werden und solche vernachlässigen. In Nº 18 bei A, werden die ganzen Noten angeschlagen und ausgehalten: ihr Fingersatz ist mit grossen Ziffern angedeutet. Mit kleinen Ziffern wird der Fingersatz der Noten angegeben, welche während dem Aushalten der ganzen Noten gespielt werden. In dieser Uebung muss streng beobachtet werden, dass:

1<sup>tes</sup> Die Ellbogen sich beim Untersetzen des Daumens nicht heben und beim Heraussetzen desselben nicht fallen Fig. 1 Seite 53.

2<sup>tes</sup> Dasselbe ist beim Uebersetzen des Handgelenks über den Daumen und zurück zu beobachten.

3<sup>tes</sup> Beim Anschlagen des Daumens, besonders wenn solches unter der Hand geschieht, soll diese nicht mitfallen.

4<sup>tes</sup> Beim Anschlagen der übrigen Finger soll man nicht vergessen, sie auf dem weichen Ende gestemmt hineinzuziehen und die Regeln, die in der Einleitung bei A, B, D, E, F angegeben sind, zu befolgen.

5<sup>tes</sup> Die Finger welche über- oder untergesetzt werden, müssen bei *zwei* über diejenigen Tasten gebracht und vorbereitet stehen, welche auf *eins* angeschlagen werden sollen: also über und ja nicht auf die Taste, wie es viele zu thun pflegen und den Finger seines nothwendigen Schwunges berauben.

Bei dem Buchstaben B, nachdem die ersten Finger auf die angegebenen Noten *C* gestellt worden, um solche während der ganzen Uebung auszuhalten, müssen die zweiten Finger jedesmal die nebenstehenden Tasten (in der Linken *H*, in der Rechten *D*) auf *eins* anschlagen. Nach der Vorbereitung der Finger auf *zwei*, welche mittelst des Handgelenks übergesetzt worden sind, wird die Halbnote (Syncope) auf *eins* angeschlagen und gehalten, bis nach ihr noch *zwei* und *eins* ausgezählt sein wird; alsdann wird der Finger auf das drauf folgende *zwei* gehoben und der Schlag nochmals auf derselben Taste bei *eins* wiederholt; – auf das folgende *zwei*, kehrt das Handgelenk auf seine frühere Stelle zurück, indem man den zweiten Finger vorbereitet, über der neben ihm liegenden Taste gehoben hält, um sie wiederum auf *eins* anzuschlagen und die Uebung fortzusetzen.

In der Uebung bei C ist der Werth der Noten und das Zählen dabei überall gleich.

Bei D giebt es keine ausgehaltenen Noten. Hier muss der zuerst eingesetzte Finger so lange auf seiner Taste liegen bleiben, bis der folgende Finger angeschlagen haben; dabei ist noch zu bemerken, dass der Finger, welcher früher angeschlagen und der, der zunächst anschlagen wird, beide auf *zwei* gehoben werden. Angeschlagen wird auf *eins*.

E ist ein Beispiel zur Prüfung des gleichkräftigen und gleichmässigen Anschlags der Töne. Ist man in dieser Hinsicht nicht befriedigt, so gebrauche man Mälzels Metronom gegen die ungleichmässige Dauer der Noten, und gegen die ungleiche Kraft im Tone hebe und gebe man den Fingern mehr Schwung bei den schwachlautenden, und weniger bei den zugrell klingenden Noten.

Nº 19. In dieser Nummer bei A, B, C, D wird alles ebenso wie in Nº 18 B gemacht, mit dem Unterschied, dass nach den festgestellten beiden Daumen auf die Taste *C*, jetzt, zwei nebeneinander liegende Tasten immer mit dem 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Finger (in der rechten Hand *D* und *E*, in der linken – *H* und *A*) angeschlagen werden; – alsdann mittelst des sich auf dem Daumen drehenden Handgelenks werden – zwei Finger (der 2<sup>te</sup> und 3<sup>te</sup>, oder 3<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup>, oder 4<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup> Finger) in der Linken über *D* und *E*, in der Rechten über *H* und *A* richtig gebracht und hoch gehoben, um mit Schwung beide Tasten zugleich auf *eins* anschlagen zu können.

Bei E nach dem Einsatze der Daumen auf *C* wird in jeder Reihe Ziffern angedeutet, welche Noten ausgehalten oder gespielt und wieviel mal sie angeschlagen werden sollen, auch gilt hier alles, was auf Nº 18 Bezug hatte, nämlich: die mit grossen Ziffern bezeichneten Noten auszuhalten, und die mit kleineren Ziffern vermerkten zu spielen.

Bei F ist die Prüfung in der natürlichen.

Bei G in der gedrängten Lage der Finger.

Nº 20. Vorbereitungsübungen zu den Harpeggien über alle Lagen der Accorde.

Diese Uebungen, obgleich in ausgebreiteter Lage der Finger, gleichen denen, welche schon Nº 1, 2 und 3 in der natürlichen Lage derselben vorhanden waren, und werden nach denselben Vorschriften einstudiert.

Nº 21 und

Nº 22 sind die Umkehrungen der zwei zuerst angegebenen Accorde, und alles was in Nº 20 auf A, B, C, D, E ausgeführt wurde, wird auf diese Umkehrungen übertragen und ebenso eingeübt.

Nº 23. Vorbereitungsübungen für die Harpeggien über den Septaccord und seine Umkehrungen.

Nº 24, 25 und 26 sind die Umkehrungen des Septaccords, auf welchen alles was bei Nº 23 A B C und D angedeutet war, gemacht werden soll.

Nº 27. Vorbereitungsübungen der Läufe oder Passagen über den Dreiklang und seine Umkehrungen, welche, ausgenommen die breite Lage mit den Vorbereitungsübungen der Tonleiter correspondiren. Siehe die Beschreibung Nº 18 und 19.

In der linken Hand wird der Quartsextaccord mit der Quarte nach Unten.

In der rechten Hand wird der Dreiklang mit der Quarte nach Oben, gegriffen.

Bei A, B, C, D, E, F für Hände, welche die Octave nicht erreichen können.

Nº 28. Bei A bis L inclusiv für Hände, die die Octave greifen.

In dieser Uebung und in den folgenden Nº 32 mitgerechnet, muss noch mehr auf die Arme und besonders auf die Ellbogen Acht gegeben werden, dass sie beim Unter- und Zurücksetzen der Hand über den Daumen, wiewohl auch beim Untersetzen desselben, weder herauf noch herunter geschwungen werden. Siehe Fig. 1 Seite 53. Die Finger sollen die Hand fest emporhalten und ihr als Stützpfiler dienen, damit sie auf denselben wie auf einer Axe nach allen Seiten sich drehen und richten könne, ohne dass die Ellbogen dabei wie Flügel schwingen.

Nº 29. Hier wird in der linken Hand der Dreiklang, in welchem die Quarte oben, und in der rechten Hand der Quartsextaccord, in welchem die Quarte unten steht, angegeben.

Nº 30. Hier stehen beide Hände auf dem Sextaccord mit der Quarte in der Mitte.

In Nº 29 und 30 wird alles mit dem Fingersatze, der diesen Accorden eigen ist, gemacht, und in derselben Ordnung, wie es Nº 27 und 28 vorgeschrieben war, ausgeführt.

Nº 31. Vorbereitungsübungen zu den Passagen auf den Septaccord. Hier wird der einfache (nicht volle) Septaccord entweder mit den 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup>, oder mit den 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup>, oder mit den 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Fingern gegriffen.

Nimmt man den einfachen Septaccord mit dem Fingersatze der ersten Lage (1, 2, 3, 4), so können darauf alle bei A, B, C, D, E und F angegebenen Uebungen für kleine Hände gemacht werden, und

Nº 32. Von A bis L inclusiv sind dieselben für Hände, welche die Octave greifen. Dabei muss streng beobachtet werden, dass der Fingersatz von einer der gewählten und in Nº 30 angegebenen drei Lagen beim Ueben durchgängig beibehalten und keineswegs verändert werde.

Nº 33. Vorbereitungsübungen der Terzenleitern in allen Tonarten. A für die rechte – B für die linke Hand.

Dazu wird hier den Händen nach Bedürfniss eine der drei folgenden und bei Fig. 1, 2 und 3 angezeigten Stellungen, ihrer richtigen Haltung halber angewiesen, um den Terzenscalen eine gehörige Bindung beizubringen.

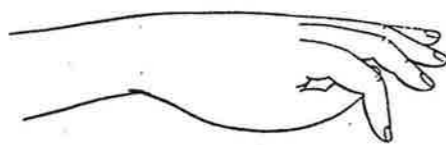
Haltung der Hände und Finger in den Vorbereitungsübungen zu den Terzentonleitern N° 33.

Zu N° 104, Regel 4.

Zu N° 18 der Übungen.

Zu N° 28 und 34 B gleichfalls.

Fig. 1.



Zu N° 33.

Fig. 2.

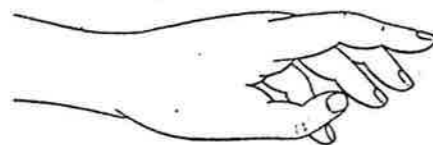
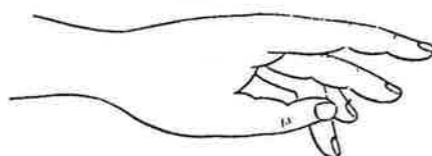


Fig. 3.



**Bemerkung.** In den Tonleitern in Terzen wird der 3<sup>te</sup> Finger zum Gefährten des 1<sup>ten</sup>, der 4<sup>te</sup> des 2<sup>ten</sup>, und der 5<sup>te</sup> des 3<sup>ten</sup> Fingers, und umgekehrt: der 1<sup>te</sup> Finger wird zum Gefährten des 3<sup>ten</sup>, der 2<sup>te</sup> des 4<sup>ten</sup>, und der 3<sup>te</sup> des 5<sup>ten</sup> Fingers.

**NB.** Noch können dem 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Finger, in zwei nacheinanderfolgenden Terzen, der 1<sup>te</sup> Finger zweimal zugleich als Gefährte dienen und umgekehrt.

Um einen Terzenlauf auf den sieben Stufen der Tonleiter zu ermöglichen, muss solcher folgenderweise eingetheilt werden, nämlich in 3, 2 und 2 nacheinander folgende Terzen wie es bei A, oder wie noch mehr der Gebrauch ist, in 3 und 4 nacheinander folgende Terzen, wie es bei B angegeben ist.

Die Bindung in den Terzenläufen, hinauf in der Rechten und hinunter in der linken Hand, wird durch das Aushalten des 4<sup>ten</sup> oder 5<sup>ten</sup> Fingers möglich gemacht. Ist die, nach dem Bindungsfinger folgende Terz mit dem 1<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup>, oder 1<sup>ten</sup> und 2<sup>ten</sup> Finger auf eins eingesetzt, so darf der Bindungsfinger nicht früher als auf zwei von seiner Taste weggehoben werden. Siehe Fig. 2 und 3. Um in der Terzenfolge die Bindung nicht zu unterbrechen, muss der 4<sup>te</sup> oder 5<sup>te</sup> Finger auf eine weisse Taste zu stehen kommen. Sollte aber der 4<sup>te</sup> oder 5<sup>te</sup> Finger auf eine schwarze Taste gestellt werden, so muss durchaus, ohne den Bindungsfinger loszulassen, ihr wieder eine schwarze Taste nachfolgen, welche leicht zu erreichen ist; aber ja nur keine weisse Taste, welche nicht anders als durch das Wegspringen von der schwarzen Taste erreicht werden kann und also die Bindung unterbrechen würde.

**NB. 1.** Das Beispiel A kann in *C dur.* hinauf und hinab, in *C moll* nur hinauf und in *A moll* nur hinab ungehindert angewandt werden. Wollte man diesen Fingersatz in den übrigen Tonleitern in Terzen gebrauchen, so würde derselbe sehr unbequem, holprich, ungleich und abgerissen ausfallen, mit einem Worte keine befriedigende Bindung geben können. Dagegen erleichtert das Beispiel B den Vortrag und die Bindung der Töne in den Terzentonleitern aller Tonarten.

**NB. 2.** Das Beispiel B dient zur allgemeinen Regel der *CDG* und *A dur* und *Moll*tonleitern. In den übrigen von *E* an nachfolgenden Tonarten besteht die Ausnahmsregel darin, dass die Tonleiter nicht, wie es beim Beispiel B angezeigt ist, angefangen und geendigt werden können. In ihrer Mitte aber verfallen die Leitern in die allgemeine Regel, in welcher angegeben wird, wechselweise zuerst drei, alsdann vier Terzen nacheinander folgen zu lassen.

Es giebt Künstler, die im dunkelhaften Vertrauen auf ihre Gewandtheit, sich einseitigerweise, die Einen des Fingersatzes A, die Anderen desjenigen unter B ausschliesslich bedienen und auch dem Schüler, einen von diesen Fingersätzen ohne Ausnahme für alle Terzenläufe aller Tonarten aufdringen wollen. Eine solche Ausführung könnte allenfalls in abgestossenen Leitern statt finden, in den gebundenen Terzentonleitern aber, wo es durchaus nöthig ist wenigstens einen Finger auf der Taste liegen zu lassen, damit der noch lautende Ton in den folgenden ohne Beihülfe des oft missbrauchten Pedals sich verschmelze und also gebunden werde, dazu kann ein solch willkürlicher Fingersatz wohl kaum dem Spieler verhelfen. Oft geschieht es sogar, dass abgestossene Notenpassagen, um gut zu gelingen, mit einem bindungsfähigen Fingersatz eingeübt werden müssen.

Vorbereitungsübungen zu den Sextenleitern N° 39 S: 19. A, B; S: 20 C, D; N° 38 C. S: 18 - 19.

Allgemeine Regel des Fingersatzes für die diatonischen Dur und Moll Sextenleitern.

In allen Dur und Moll (melodischen u. harmonischen) Tönen, wird für die Sextenleitern der folgende Fingersatz festgestellt und der brauchbarste sein. Nämlich: In der steigenden Ordnung werden von der dritten Stufe aus: 3, 2, 2 und 3 Sexten aufwärts nacheinander gemacht. Hier endigt man auf der 5<sup>ten</sup> Stufe. Abwärts wird von derselben 5<sup>ten</sup> Stufe angefangen und rückgängig 3, 2, 2 und 3 Sexten gemacht, die auf der 3<sup>ten</sup> Stufe endigen. Siehe Seite 35 der Notenbeispiele N° 7.

N° 34. Gewöhnliche chromatische Tonleiter mit verschiedenem Fingersatz. A, Jede Reihe Ziffern wird für beide Hände in diesem Beispiele gebraucht.

Die mittlere Reihe giebt den Fingersatz an, auf welchem die chromatische Terzentonleiter gegründet ist, und ist hier mit grossen Ziffern bezeichnet. Die obere und untere Reihe kleiner Ziffern, zeigen jede besondere Ausweichung im Fingersatz. Als Vorübungen zu der chromatischen Terzentonleiter werden die in N° 33 A und B angegebenen Notenbeispiele gebraucht.

B. In diesem Beispiele wird die chromatische Leiter in kleinen Terzen nach der, ihr zum Grunde angegebenen einfachen Tonleitern vorgetragen. Die Ziffern, welche über den Noten des oberen Notensystems stehen, werden in der rechten Hand zu den mittleren grossen Ziffern des Grundfingersatzes beigefügt. In der linken Hand gesellt man die Ziffern welche unter den Noten des unteren Systems stehen, zu den mittleren Ziffern des Grundfingersatzes.

In der chromatischen Leiter kleiner Terzen, wird der dritte Finger zum Gefährten des ersten, der vierte des zweiten und der fünfte des dritten Fingers in der rechten Hand; in der linken - ist der 3<sup>te</sup> der Gefährte des fünften, der zweite des vierten und der erste des dritten Fingers.

Nachdem eine Reihe von drei chromatischen Terzen (aufwärts in der rechten - abwärts in der linken Hand) gespielt sein wird, muss der fünfte Finger als Bindung zu der folgenden Terz liegen bleiben, - und nach einer Reihe von zwei Terzen (in derselben Richtung beider Hände ausgeführt) wird der vierte Finger bei der zweiten Terz losgelassen und der zweite Finger auf der schwarzen Taste als Bindung gebraucht. Siehe Fig. 1. Seite 53.

C. Anderer Fingersatz für die einfache chromatische Leiter.

In diesem Beispiele kommen der 1<sup>te</sup> und 3<sup>te</sup> Finger kreuzweise auf den Halbton, welcher aus zwei weissen Tasten besteht (*E-F* und *H-C*), zu stehen.

D. Chromatische Terzentonleiter, welche auf den Fingersatz der bei C angegeben war, gegründet ist.

E. Besonderer Fingersatz der chromatischen Terzentonleiter in Chopin's Etuden, 3<sup>tes</sup> Heft N° 18.

F. Ergänzung zu N° 34 F, Seite 35 der Notenbeispiele, chromatische Leiter in grossen Terzen.

N° 35. Chromatische Leiter in übermässigen Quartan.

In dieser Tonleiter werden sowohl der Daumen als der fünfte Finger, zweimal nacheinander auf den zwei weissen Tasten die den Halbton geben, gestellt, nämlich auf *E-F* und *H-C*. In den mittelsten grossen Zahlen wird der Grundfingersatz für beide Hände angegeben. Die kleinen Ziffern welche über diesen Grundzahlen stehen sind die Gefährten der rechten Hand, die unteren Ziffern die - der linken Hand.

Die kleinen Zahlen welche über dem oberen und unter dem unteren Notensystem stehen, zeigen die Ausweichungen im Fingersatz.

N° 36. Chromatische Leiter in grossen Sexten.

A. Diese Tonleiter wird mit dem Fingersatz, welcher in N° 35 für die übermässigen Quartanleitern angegeben war, gemacht. Die kleineren Zahlen, welche über dem oberen und unter dem tieferen Notensystem stehen, erleichtern den Fingersatz für kleine Hände.

B, zeigt einen anderen brauchbaren Fingersatz.

C. Chromatische Leiter in kleinen Sexten. Siehe die Ergänzung zu N° 34 C der Notenbeispiele S. 35.

Nº 37. Chromatische Leiter in Octaven.

Überall wo nach einer schwarzen Taste (in der rechten Hand aufwärts, in der linken abwärts) zwei weisse Tasten folgen, wird die Octave der schwarzen Tasten mit dem dritten und ersten Finger gegriffen; alsdann greifen der vierte mit dem ersten — und zuletzt der fünfte mit dem ersten Finger die darauf folgenden Octaven auf den zwei weissen Tasten. Dort aber, wo nach einer schwarzen Taste, aufwärts in der rechten und abwärts in der linken Hand, nur eine weisse Taste folgt, wird die schwarze Octave mit dem 1<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup>, die weisse folgende Octave mit dem 1<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup>, oder die schwarze mit dem 1<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup>, die weisse mit dem 1<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup>, oder noch besser: die schwarze Octave mit dem 1<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> und die weisse mit dem 1<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Finger angeschlagen, um eine Bindung hervorzubringen. Der erste Finger bleibt der Gefährte aller übrigen Finger.

Nº 38. Übungen besonderer Art des Ueber- und Untersetzens der Finger: A in Terzen, B in Quart, C in Sexten und D in Octaven. Hier lernt man den fünften Finger unter den vierten oder dritten oder zweiten zu setzen; ebenso den vierten Finger unter den dritten oder zweiten; oder den dritten unter den zweiten. Gleichermassen das Uebersetzen des 4<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> oder 2<sup>ten</sup> Fingers über den fünften Finger; oder des 3<sup>ten</sup>, wie auch des 2<sup>ten</sup> über den vierten; und noch des 2<sup>ten</sup> über den dritten Finger. Der erste Finger wird hier zum einzigen Gefährten aller übrigen Finger. Dadurch gewinnt er besonders an Schwung und Geschicklichkeit, weil er gezwungen wird sich in seinem oberen Gelenke auf gleiche Höhe mit den übrigen Fingern, mit denen er zusammen zu fallen hat, zu erheben, ohne dabei die Hand mit hinauf zu ziehen, noch beim Anschlagen dieselbe mit hinunterfallen zu lassen.

Nº 39. Übung gebundener Sexten in Secund- und Terzentfernung, bei A aufwärts, bei B abwärts. Dieselbe Übung in Secunden-, Terzen- und Quartentfernungen bei C aufwärts, bei D abwärts.

Nº 40. A. In dieser Übung nehmen die Hände ihren auszuhaltenden Stützpunkt mit dem Daumen auf der Taste D. Alle übrigen Finger ihrer Reihe nach; werden alsdann mittelst des Handgelenks über den aushaltenden Daumen hin und wieder zurück gebracht, um die Tasten in chromatischer Ordnung bis zur angegebenen Entfernung hin und wieder zurück anzuschlagen.

In den Übungen A, B, C und D muss besonders Acht gegeben werden, dass die Hände nicht nach der Seite des fünften Fingers hinsinken und dass die Ellbogen nicht herauf und herab bewegt werden. Jede Reihe Ziffern gilt für beide Hände. Mit den Ziffern, welche im Anfange den 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Finger andeuten, ist die Übung durchgängig ausführbar; für die Ziffern des 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Fingers sind in der Mitte die erreichbaren Grenzen angegeben.

B. In dieser Übung wird die, mit dem Daumen früher ausgehaltene Taste D mitgespielt.

C. Hier haben die Hände ihren Anhaltspunkt mit den 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Fingern nach der Reihe auf der Taste D, damit der Daumen vor und nach dem aushaltenden Finger gestellt werden könne. Alsdann werden (bei jedem aushaltenden Finger) bis zur angedeuteten möglichen Entfernung, hin und wieder zurück, die Tasten in chromatischer Ordnung mit dem Daumen angeschlagen. In der Mitte steht die Grenzziffern für die Daumen.

D. Hier werden die früher gehaltenen Daumen auf der Taste D bestimmt dieselbe mitzuspielen.

Nº 41. Unter den NNº 41, 42, 43 und 44 sind die alltäglichen Übungen angegeben.

Anzurathen ist es dem Lernenden, die Zeit seiner musikalischen Beschäftigungen folgenderweise zu ordnen. Zuerst müssen die alltäglichen Übungen gemacht werden, — alsdann übt man das aufgegebenes Stück ein — zuletzt liest man Noten nach den Intervallen und singt solche womöglich mit.

Da es in der Musik zwölf gleichnamige Dur und Molltöne gibt, so muss der Lernende jeden Tag sich eine dieser gleichnamigen Dur und Molltonarten wählen, um die täglichen Übungen darin durchzumachen. Auf diese Weise kann der Schüler in zwei Wochen alle zwölf Dur und Molltonarten durchgehen.

Eine solche anhaltende gewissenhafte Beschäftigung bringt unerwartet schnelle und gründliche Erfolge, wovon ich mich bei meiner langjährigen Praxis habe überzeugen können. Ein solches halbjähriges Üben gleicht nicht nur einem nach gewöhnlichen Schulen erteilten zweijährigen Unterricht, sondern es übertrifft ihn insofern, als hier die Theorie der Technik zur Basis gelegt worden, also auch noch zugleich gesorgt war, dem Schüler eine ausgebreitetere und geordnetere Kenntniss der wichtigsten und nothwendigsten Gegenstände der Kunst beizubringen.

Der Lernende muss, bevor er eine bestimmte Tonleiter zu machen anfängt, die im Kapitel X angegebene Regel des Fingersatzes der Tonart durchlesen, in welcher er nach der festgestellten Ordnungsfolge sich zu beschäftigen hat, — und das ganze Zubehör, welches bei der Tonart C dur und moll Nº 107 beschrieben war, in die betreffende Tonart übertragen und in Ausführung bringen. Nämlich:

Bei A, die einfache	Durtonleiter.
„ B, „ „	melodische Molltonleiter.
„ C, „ „	harmonische Molltonleiter.
„ D, „ „	Durtonleiter in Triolen.
„ E, „ „	Molltonleiter in Triolen (melodisch).
„ F, „ „	„ „ „ (harmonisch).
„ G, „ „	Durtonleiter in Terzen.
„ H, „ „	melodische Molltonleiter in Terzen.
„ I, „ „	harmonische „ „ Terzen.

NB. Hätte man vielleicht die Tonleiter in Sexten in seiner Gewalt, so füge man sie auch schon den täglichen Übungen bei.

Nº 42. Nach den Tonleitern werden verschiedenartige Harpeggien: in der linken Hand auf dem  $\Delta$  (Dreiklang), in der Rechten auf dem  $\Theta$  (Sextaccorde) zugleich gemacht; nämlich bei

A, mit Betonung der ersten Note der Triole;

B, gleichfalls, nur in Doppelgriffen;

C, mit Betonung der ersten von zwei — drei — oder vier — unter einem Bindungsbogen — sich befindenden Noten.

D, von diesem ausgehaltenen Accord wird hier nur derjenige Finger hoch gehoben, welcher angeschlagen soll; Solches muss ohne Uebereilung und mit einer gewissen Ausdauer auf der mit einem Ruhepunkt  $\odot$  bezeichneten Note gemacht werden.

E, hier wird die Hand auf zwei im Handgelenk gehoben, um beim Herunterfallen auf eins die Noten des Accords mittelst der Finger zu harpeggieren; einmal geschieht es aufwärts, das andere mal abwärts, zuerst ausgehalten, dann kurz abgerissen.

F, in diesem Beispiele wird das Harpeggieren des Accords mittelst des schrägen Fallens der dazu vorbereiteten Hand bewirkt. Zuerst wird der Accord ausgehalten, dann kurz abgehoben. Solches wird hier durch schräge Striche über den Accorden angedeutet. Die Finger müssen bei dem schrägen und starken Anschlag der Hand stramm gehalten werden. Eine solche Art, die Accorde anzuschlagen, bringt eine besondere energische und kräftige Wirkung hervor.

In der Musik sind die Bezeichnungen für den Ausdruck äusserst beschränkt. Es haben sich so manche Componisten die Mühe gegeben, hin und wieder besondere Zeichen in Gebrauch zu bringen; dennoch giebt es wenig solche, deren Absicht mit Zuverlässigkeit bestimmt werden könnte.

G. Alle Noten dieses Accords werden gleichzeitig angeschlagen, d.h. ohne sie zu harpeggieren.

H. Hier wird angeführt, einen und denselben Accord auf zwölf verschiedene Arten anzuschlagen, nämlich:

Beim 1<sup>ten</sup> Accord werden alle Noten zugleich mit dem Handgelenk angeschlagen und ausgehalten.

Im 2<sup>ten</sup> Accord geschieht dasselbe mit der Ausnahme, dass die Hand sogleich weggehoben wird.

Im 3<sup>ten</sup>, mit einem über dem Accorde gezogenen Strich —, müssen die Noten so zu sagen aufgedrückt und ausgehalten werden.

Im 4<sup>ten</sup> eben so, nur kurz abgedrückt und die Hand sogleich abgehoben.

Im 5<sup>ten</sup>, mit dem Zeichen  $\{$  vor dem Accorde, werden die Noten von unten hinauf mit den Fingern harpeggiert und ausgehalten.

Im 6<sup>ten</sup> eben so, — nur wird die Hand schnell abgehoben.

Im 7<sup>ten</sup>, mit demselben Zeichen  $\{$  nach dem Accorde, werden die Noten von Oben nach Unten harpeggiert und ausgehalten.

Im 8<sup>ten</sup> eben so, nur kurz abgestossen.

Im 9<sup>ten</sup> Accord wird durch einen queren Aufstrich  $\diagup$  das mit strammen Fingern hinaufschlagende ausgehaltene Harpeggio mittelst der quer fallenden Hand angegeben, welche links niedriger, rechts höher gehoben, zum Anschlagen vorbereitet gehalten wird.

Im 10<sup>ten</sup> dieselbe Art Harpeggio abgestossen.

Im 11<sup>ten</sup> Accord, welcher durch einen queren Niederstrich  $\diagdown$  bezeichnet ist, geschieht dasselbe hinunterschlagende ausgehaltene Harpeggio der querfallenden Hand, welche jetzt rechts niedriger und links höher zum Anschlagen vorbereitet wird.

Im 12<sup>ten</sup> Accorde gleicherweise, nur kurz abgestossen. Alle diese in Nº 42 bei H bezeichneten Arten, die Accorde anzuschlagen und zu harpeggieren, müssen auf jedem der fünf bei I, K, L, M, N angegebenen Accorden wiederholt werden, sowohl auch auf dem Septaccorde Nº 43 A und seinen  $B_{\frac{6}{3}}$ ,  $C_{\frac{4}{3}}$  und  $D_{\frac{2}{3}}$  Accordversetzungen.



Bemerkung N<sup>o</sup> 1. In einer Reihe Sextaccorde, bei welchen von den zwei mittleren Noten die tiefste in der rechten Hand, oder von den zwei mittleren die höchste in der linken Hand ausgelassen wird, können solche Accorde mit den 1<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Fingern gegriffen werden.

Z.B. Rechte Hand Linke Hand

besonders wenn der folgende Accord mit ersterem gebunden werden sollte, welcher alsdann mit dem 1<sup>ten</sup>, 2<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger gegriffen werden müsste.

Bemerkung N<sup>o</sup> 2. Veraltete Regel. Bei den durchstrichenen Accorden soll da, wo der Strich durchgeht, noch eine Note mit angeschlagen werden, und sogleich weggelassen werden. Heut zu Tage wird der Strich durch eine kleine Note ersetzt.

N<sup>o</sup> 43. Nach den Harpeggien über den Dreiklang und seine Umkehrungen, folgen die Harpeggien über den Septaccord in der linken und den  $\frac{6}{4}$ accord in der rechten Hand, wie es bei A angezeigt ist.

Auf jedem der drei folgenden Accorde: B, C, D, werden dieselben Harpeggien wiederholt.

N<sup>o</sup> 44. Nach diesen Harpeggien werden von einem Ende des Claviers zum andern die Passagen oder Läufe (siehe A) über den Dur- und Molltreiklang und dessen Umkehrungen, zuerst mit Betonung der ersten von den zwei gebundenen, und in den Läufen des Sextaccords und dessen Umkehrungen (siehe B), mit Betonung der ersten von den drei gebundenen Noten gemacht. Sobald die Gleichheit des Anschlags der Finger gehörig erlangt sein wird, müssen diese Betonungen ausbleiben und die Noten mit gleicher Kraft, ohne den Einsatz des Daumens zu hören, gespielt werden.

Bei C werden kreuzweise der 1<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup> Finger auf der grossen Secunde gebraucht.

Bei D werden alle fünf Finger nach der Reihe gebraucht; der 1<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup> Finger kreuzen auf der Secunde.

Bei E werden Harpeggien in einer ausgedehnteren Lage der Finger auf dem Dreiklange und je dem der fünf darauf folgenden Accorde gemacht.

Bei F wird in der linken Hand die Durtonleiter,

Bei G die Molltonleiter mit jedem ihr bei jeder Stufe gehörigen Accorde in der rechten Hand auf und abwärts in der Octavenlage begleitet.

Bei H Durtonleiter und

Bei I Molltonleiter mit Accorden in der Terzlage.

Bei K Durtonleiter und

Bei L Molltonleiter mit ihren Accorden in der Quintlage.

Verschiedene in der Musik anwendbare Zeichen.

N<sup>o</sup> 45.  $\text{\$}$  oder  $\text{\textcircled{2}}$  *Ritornell*. Wiederholungszeichen. Es bezeichnet den Theil des Stück's, mit welchem der folgende oder oft auch mehrere folgende Theile, welche am Ende ein solches Zeichen haben, beschlossen werden müssen. Gewöhnlich folgen nach einem solchen Zeichen die Worte: *D. S.* (*dal segno*, vom Zeichen) oder *D. C.* (*da capo*, vom Anfang) oder *D. C. al segno* (vom Anfange bis zum Zeichen) oder *D. C. al Fine*, vom Anfange bis zu der, mit dem Worte *Fine* oder mit  $\text{\textcircled{c}}$  angedeuteten Stelle. Oft steht noch: *D. C. al fine e poi la coda* d. h. vom Anfange bis zum Ende, nach welchem noch ein besonderer Schluss oder Schweif folgt.

oder *Reprise*. Wiederholungszeichen, welches zugleich das Stück in bestimmte Theile eintheilt.

Früher gebräuchliche zuvorkommende Zeichen die am Ende der Notenlinien und Seiten gestellt wurden.

Bezeichnung des Endes in einem Stück oder einem Theile desselben.

N<sup>o</sup> 46. Abkürzungszeichen in der Schrift.

Die Wiederholung der Noten wird durch Abkürzungszeichen ersetzt.

Ein Strich über oder unter der Ganznote bedeutet, dass sie achtmal angeschlagen, d. h. in 8 Achtel getheilt werden soll.

- Eine einmal durchstrichene Halbnote wird in 4 Achtel getheilt und vier mal angeschlagen.
- Eine einmal durchstrichene Viertelnote wird zwei mal angeschlagen.
- Eine mit zwei Strichen versehene Ganznote wird in 16 Sechzehnteile getheilt und 16 mal angeschlagen.
- Eine solche Halbnote wird in 8 Sechzehnteile getheilt und acht mal angeschlagen.
- Eine Viertelnote wird in 4 Sechzehnteile getheilt und 4 mal angeschlagen.
- Eine einmal durchstrichene punktirte Viertelnote wird in 3 Achtel getheilt und drei mal angeschlagen.
- Eine zweimal durchstrichene punktirte Viertelnote wird in 6 Sechzehnteile getheilt und 6 mal angeschlagen.
- Eine dreimal durchstrichene punktirte Viertelnote wird in 12 Zweiunddreissigsteile getheilt und zwölf mal angeschlagen.
- Eine mit drei Strichen versehene Ganznote wird in 32 Zweiunddreissigsteile getheilt und zweiunddreissigmal angeschlagen.
- Eine mit drei Strichen versehene punktirte Ganznote wird in Zweiunddreissigsteile getheilt und 48 mal angeschlagen.

Mit Querstrichen, Bolzen oder Balken wird angegeben, wie viel mal eine Notengruppe wiederholt werden soll.

Man schreibt:

Man spielt:

Man schreibt:

Man spielt:

Das Wort *segue* heisst nach angegebener Art fortfahren.

Das Wort *tremando* oder *tremolando* bedeutet, durch ein schnelles Hin- und Herschwingen der Hand im Handgelenke von rechts nach links oder umgekehrt selbige in continuirlicher Bewegung zu erhalten, wobei die Anzahl der auf einen Takt fallenden Noten bei dieser Geschwindigkeit nicht genau in Betracht kommt. Siehe S: 50 e\_elliptische

*tremol.* *segue* d. h. fortsetzen *segue*

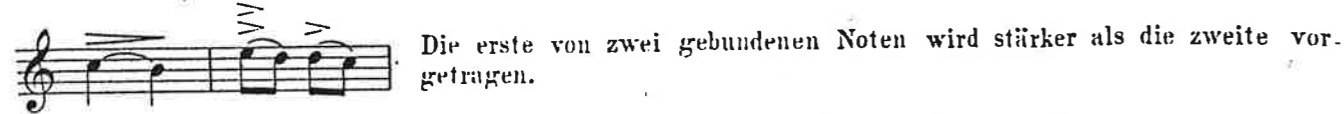
N<sup>o</sup> 47. Von der Betonung im Vortrage.

Von der gebundenen und abgestossenen Art des Vortrags ist bereits schon gesprochen worden, bleibt also die verschiedenartigen Betonungen zu erklären.

Bindungen können einfach, doppelt und dreifach vorkommen.



Die Zahl der Zeichen > welche hier über bestimmten Noten angebracht ist, zeigt die verhältnissmässige Stärke der Betonung welche bei jeder angegebenen Stelle den gebundenen Noten gegeben werden soll, woraus noch zu sehen ist, dass sie mit der Betonung der Takttheile in Verhältniss steht. Sieh § 61.



Die erste von zwei gebundenen Noten wird stärker als die zweite vorgetragen.

Dasselbe muss bei drei, vier, fünf, sechs, acht gebundenen Noten befolgt werden.



Bei den Noten, die eine Phrase anfangen, wird diese Betonung auch beobachtet. Oft hebt man Finger und Hand von der letztgebundenen Note weg, um der folgenden Phrase beim Eintreten mehr Deutlichkeit und etwas Abgesondertes zu geben.

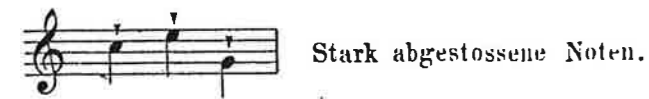
**Andante.**



Die Note, nach welcher eine Pause folgt ♩ 7, wird kurz abgehoben. Z.B. ♩ ♩ muss wie folgt ausgeführt werden.

Die Noten, welche ohne Vortrags- und Ausdruckszeichen geschrieben sind, sollen vorzugsweise gebunden gespielt werden. *M. Clementi.*

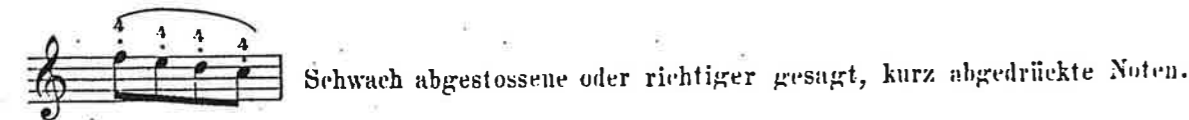
Abgestossene Noten werden folgenderweise bezeichnet und mit dem Handgelenk ausgeführt:



Stark abgestossene Noten.



Mässig abgestossene Noten.



Schwach abgestossene oder richtiger gesagt, kurz abgedrückte Noten.

*Field* und später Andere haben einen und denselben Finger für diese letzte gebunden abgestossene Art (*staccato-legato*) gebraucht.

Das *Staccato* oder Abstossen soll nicht missbraucht werden, — mit Verstand nach einem *legato* an gebracht, giebt es einen reizenden Contrast.

Bestimmte Regeln können schwerlich der Menge und Mannigfaltigkeit wegen durch Beispiele veranschaulicht werden; Geschmack, Gefühl und Begeisterung werden selbst sagen, wo und wann solche passend angebracht werden können. *Clementi.*

Steht über einigen Accorden das Wort *arpeggio* oder *arpeggiato*, so müssen dieselben auf folgende Art gebrochen vorgetragen werden:

Z.B. *Arpeg.*



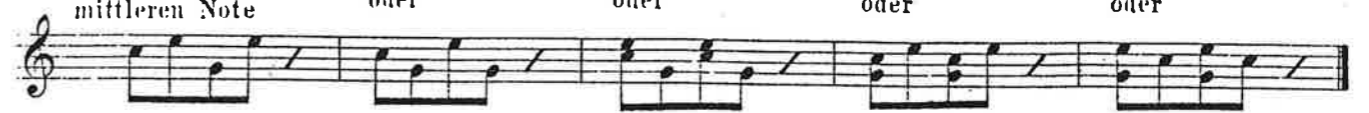
Von der tiefsten Note angefangen.

Von der höchsten Note angefangen.



Von der mittleren Note oder oder oder oder

Audere Arten.



Z.B. so zu spielen.



Nr. 48. Von der Bewegung und dem Ausdrucke in der Musik. Die Stufen des Verzögerns, der Schnelligkeit, der Kraft, der Mässigung, mit einem Worte alle Schattirungen der Töne und des Ausdruckes welche als unumgängliches Attribut der Musik zu betrachten sind, werden mehrentheils von den Componisten mit italienischen Ausdrücken bezeichnet, woher es nöthig ist, dass der Lernende den Sinn und die Bedeutung solcher gut fasse und verstehe.

Die schnellere oder langsamere Bewegung und der Ausdruck des Charakters, wird im Anfange eines Musikstücks angegeben.

Benennungen erster Stufen der rythmischen Bewegungen.

Langsame:	Mässige:	Schnelle:
1. <i>Grave</i> , ernst.	5. <i>Andante</i> , langsam be. wegt.	7. <i>Allegretto</i> , halb heiter.
2. <i>Adagio</i> , gedehnt.	6. <i>Andantino</i> , mässig be. wegt.	8. <i>Allegro</i> , heiter, lebhaft.
3. <i>Largo</i> , breit.		9. <i>Presto</i> , schnell.
4. <i>Larghetto</i> , minder breit.		10. <i>Prestissimo</i> , sehr schnell.

Will der Componist die Bedeutung dieser Bewegungen erster Categorie steigern oder schmälern, so stellt er vor dem Ausdrucksworte oder Bewegungsworte folgendes:

<i>Moderato</i> , mässig.	<i>Un poco</i> , ein wenig.
<i>Molto</i> , viel, sehr.	<i>Quasi</i> , beinahe.
<i>Assai</i> , ziemlich.	<i>Piu</i> , mehr.
<i>Ma non troppo</i> , nicht zu viel.	<i>Piu tosto</i> , vorzugsweise, eher.
<i>Mq non tanto</i> , nicht sehr.	<i>Meno</i> , weniger.

Liegt im Charakter des Stückes eine irgend schon bekannte Bewegung, so wird sie folgendermassen bezeichnet:

- Tempo di menuetto*, Menuetbewegung.
- Tempo di marcia*, Bewegung des Marsches.
- Tempo di ballo*, Tanzbewegung.
- Tempo di Polacca*, Polouaisenbewegung.

Wird im Laufe eines Musikstücks die im Anfange angegebene Bewegung verändert, und muss dieselbe später wieder eintreten, so geschieht es bei dem Worte *a tempo* oder *Tempo primo*. Mit *Tempo giusto* wird ein richtiges, durchaus nicht übereiltes *Tempo* gemeint. Es wird gewöhnlich für Stücke eines eignen Charakters gebraucht. Die Bewegung eines solchen Stückes wird der Einsicht des Ausübenden überlassen, welcher hier beweisen kann, dass er die Fähigkeit besitzt, in die Absichten, Feinheiten und den Styl des Componisten einzudringen. Ist der musikalische Charakter nicht hinlänglich genug durch die Benennungen erster Stufe angegeben, so muss der Componist ein ausführlicheres, bestimmteres Wort hinzusetzen.

Die Worte, welche mit mehr Bestimmtheit den Charakter und Ausdruck bezeichnen, sind folgende:

- Sostenuto* } passt zum *Largo*, *Larghetto* { Die Noten und Tacttheile müssen ihren vollen Werth aus Ausgehalten } und *Andante*. { gehalten werden.
- Affetuoso* } passt zu *Andante*, *Andantino* { Mit innigem, etwas Gemüthvoll } und *Larghetto*. { melancholischem Gefühl.
- Religioso* } passt zu *Andante* und { Mit imponirender Ruhe und Andächtig } *Andantino*. { erhabenem, lichtem Gefühl.
- Espressivo* } passt zu *Andante*, *Andantino* { Hier wird zuweilen die Strenge des Tactes aufgeopfert. Es Ausdrucksvoll } und *Larghetto*. { ist das sogenannte *Tempo rubato*.
- Tranquillo*, ruhig: passt zu *Largo*, *Larghetto*, *Andante* und *Andantino*, und verlangt Strenge im Tact und nichts Gedehntes.
- Cantabile*, gesangreich, passt zu *Andante*; zart und einfach-natürlich.
- Amoroso*, liebesentzückt, bei *Andante*, *Andantino*; mit beseeltem Ausdruck.
- Grazioso*, mit Grazie, bei *Andante*, *Andantino* und *Allegretto* anwendbar; mit einer besonderen eleganten und vollendeten Ausführung verbunden.
- Scherzando*, scherzend, passt zum *Allegretto*, *Presto*; erfordert grosse Leichtigkeit und sorglose Scherzhaftigkeit.
- Nobile*, edel: im *Allegro*. Rein, wahr und gewissenhaft.
- Maestoso*, majestätisch, ist vom *Largo* bis zum *Allegro* anwendbar. Grossartige imponirende Ausführung.
- Brillante*, glänzend, beim *Allegro* anwendbar; brausender, funkelnder Vortrag.
- Agitato*, unruhig, passt zum *Allegro*, *Presto*; lebhaft Ausführung bei wallender Gemüthsbewegung.
- Risoluto*, entschlossen, zum *Allegro*. Dreist, kräftig.
- Energico*, energisch, zum *Allegro*; wird kräftig betont.
- Vivace*, lebhaft, *Allegro*, *Presto*; schnelle, bewegte und deutliche rhythmische Ausführung.
- Furioso*, mit Wuth *Allegro*, *Presto*; mit der grössten Schnelligkeit, Kraft, heftig reissend.
- Spirituoso*, seelisch, *Allegro*; begeisterte, kräftige Ausführung.
- Animato*, beseelt, *Allegro*; mit helebter, inniger, ausdrucksvoller Ausführung.

Kommen zuweilen noch ähnliche Worte vor, so sind sie nichts Anderes als Varianten der vorher erwähnten Ausdrücke.

- Con comodo*, bequem, mehr bei *Allegro* gebräuchlich.
- Con moto*, mit Bewegung, bei *Andante* - *Allegro*.
- Con brio*, mit Lärm.
- Con fuoco*, mit Feuer, } zum *Allegro*.
- Con spirito*, mit Geist, }
- Con anima*, mit Seele, siehe *animato*, zum *Allegro*.
- Con amore*, mit Leidenschaft, siehe *amoroso*.

Ausdrücke, welche zur Bezeichnung der Stärkegrade des Tones gebraucht werden.

- Zur Verstärkung. *Poco forte*, abgekürzt *poco f*, etwas verstärkt.
- Mezzo forte*, abgek. *mez. f*, halb stark.
- Forte*, *for.* oder abgek. *f*, stark.
- Piu forte*, abgek. *piu f*, stärker.
- Zum Abnehmen. *Poco piano*, abgekürzt *poco p*, etwas schwächer.
- Mezzo piano*, abgek. *mez. p*, halb schwach.
- Piano*, abgek. *P* oder *p*, schwach.
- Piu piano*, abgek. *piu p*, schwächer.

*Fortissimo*, abgekürzt *ffmo* oder *ff* sehr stark.  
*Crescendo*, abgek. *cresc.* wachsend, verstärkend.  
Zeichen zum Anschwellen und Abnehmen des Tones.

*Pianissimo*, abgekürzt *pmo* oder *pp* sehr schwach.  
*Decrescendo*, abgek. *decresc.* abnehmend, verhallend.



- Forzando*, abgekürzt *fs*, verstärkt.
- Sforzato*, *sforzando* - *sf*.
- Rinforzando* - *rinf.* verstärkt.
- Vibrato* - *vibr.* stark bebend.

- Diminuendo*, abgek. *dim.* abnehmend.
- Smorzando*, - *smorz.* schwachend.
- Morendo*, - *mord* verschwindend.
- Perdendosi*, - *perd.* sich verlierend.
- Calando*, - *cal.* beruhigend.
- Affogando*, - *affog.* athemlos.
- Dolce*, - *dol.* sanft.
- Dolcissimo*, - *dolciss.* sanftest.

Zur Veränderung des Ausdrucks an verschiedenen Stellen eines Musikstückes und zur Erfüllung besonderer Absichten des Componisten, werden folgende Worte gebraucht:

- Ritardando*, abgekürzt *Ritard.* die Bewegung verzögernd.
- Rallando*, abgek. *Rall.* verzögernd.
- A piacere*, - *A piac.* nach Willkür.
- Ad libitum*, - *Ad libit.* nach Willkür.
- A tempo*, im Tact.
- Mezza voce*, mit halber Stimme.
- Sotto voce*, mit erhobener, vortretender Stimme.
- Con anima*, mit Seele, beseelt.
- Con espressione*, abgek. *con espress.* mit Ausdruck.
- Lamentabile*, - *Lament.* klagend, verzagend.
- Mesto*, Traurig.
- Flebile*, - *Fleb.* weinend.
- Leggiermente*, - *Legg.* mit Leichtigkeit.
- Tenuto*, *Tenuta*, - *ten.* mit Ausdauer der Note.
- Pedale*, - *ped.* das Pedal aufdrücken.
- Una corda*, das *piano* oder Harfenpedal zu nehmen.
- \*, das Pedal loslassen.*
- Ottava alta*, - *8<sup>a</sup> alla* } In der höheren Octave auszuführen.
- Ottava sopra*, - *8<sup>a</sup> sopra* }
- Ottava sotto*, - *8<sup>a</sup> sotto* }
- Ottava-bassa*, - *8<sup>a</sup> bassa*, eine Octave tiefer spielen.
- Con ottava*, - *con 8<sup>a</sup>* in Octaven
- Col ottava*, - *col 8<sup>a</sup>* mit der Octave zu spielen.

- ♩ mit der oberen,
- ♩ mit der tieferen Octave zu spielen:
- Loco* deutet die Stelle an, wo aufgehört werden soll in Octaven oder eine Octave höher oder tiefer zu spielen.
- Colla parte*, streng der Hauptstimme folgend.
- Replica*, die Antwort.
- Bis*; Wiederholung.
- Moto contrario*, entgegengesetzte Bewegung.
- Ritrogrado*, rückwärts gehende Bewegung.
- Attacca subito*, sogleich anzufangen.
- Attacca in Tempo*, im Tacte anzufangen.
- Solo*, eine Stimme oder Instrument allein.
- Tutti*, alle Stimmen oder Instrumente.
- Volti*, abgek. *V.* die Notenseite umwenden.
- Volti subito*, - *V.S.* schnell umdrehen.
- Fine*, Ende.
- Prima volta*, (abgek. *1<sup>ma</sup>*) wird auf den letzten, od. mehrere letzten mit einem Bogen gebundenen Tacte vor dem Wiederholungszeichen  $\text{||:}$  gestellt, welcher Tact, od. welche Tacte, nach der Wiederholung des Satzes übersprungen werden, um in die *Secunda volta* (abgek. *2<sup>da</sup>*) einzufallen, und von dieser Stelle an das Stück fortzusetzen.

Verzierungsnoten (Melismen.)

Nº 49. Darunter werden Gruppen von zwei, drei oder mehreren, gewöhnlich kleinen Noten verstanden, welche vor eine gewöhnliche Note gestellt werden. Die Zeit für ihre Ausführung wird immer vom Werthe der darauf folgenden Noten abgezogen.

Die *Appoggialura*\* besteht in einer kleinen Note, welche die Hälfte des Werthes der drauf folgenden erhält. Diese Regel darf keineswegs abgeändert werden.

Geschrieben wird:

Ausführung:

oder

\* Vorschlag.

Im erhabeneren Style, kann die kleine Note eher verlängert als abgekürzt werden.

Man schreibt:



Man spielt:



Um einer musikalischen Phrase mehr Prägnanz zu verleihen, werden den grossen Noten zuweilen kleine Noten beigefügt.

Solche kleine Noten werden mit Betonung, jedoch kurz und mit den folgenden Noten gebunden, gespielt.

Die kleine Note soll durchaus da, wo der Taktschlag für die folgende grosse Note fällt, und ja nicht früher, angeschlagen werden.

Kurzangeschlagene kleine Noten werden durchstrichen

Schreibart.



Ausführung.



In Doppelnoten.



Grupetto od. Doppelschläge, Mordente, Triller. Zeichen des Doppelschlags ∞.

Schreibart.



Ausführung.



Schreibart.



Ausführung.



Schreibart.



Ausführung.



Der Doppelschlag ist aus drei Noten zusammen gestellt.

Die 1<sup>te</sup> - ist die Hauptnote: auf- oder nach ihr wird das Zeichen ∞ gesetzt.

Die 2<sup>te</sup> - ist die Vorschlagsnote die eine Stufe höher

die 3<sup>te</sup> - ist die Hilfsnote „ „ „ tiefer steht.

Die Entfernung der 3<sup>ten</sup> oder tiefsten Note von der Hauptnote darf keinen halben Ton überschreiten.

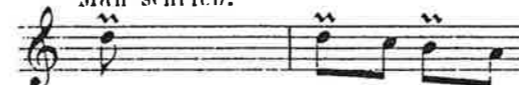
1<sup>te</sup> Bemerkung. Die hier angegebene Regel für die dritte oder tiefere Note des Vorschlags darf nicht ohne Ausnahme befolgt werden. Oft bekommt der Doppelschlag durch das Herabsteigen seiner dritten (tieferen) Note auf einen ganzen Ton, einen durchaus münlicheren, grossartigeren Ausdruck, als wenn diese Note hier nur einen halben Ton herabgestiegen wäre, wodurch eine matte, weibliche, zu italienische Wirkung im Ausdruck entstanden wäre. Bach, Händel und Mozart hatten ihre besondere Absicht beim Herabsteigen eines ganzen Tones statt des halben, für die dritte oder tiefere Note des Doppelschlags.

2<sup>te</sup> Bemerkung. Doppelschläge, welche im Adagio und überhaupt in Stücken langsamer Bewegung oder auf laugen Noten zu stehen kommen, sollen langsamer vorgetragen werden, als diejenigen, welche in Stücken schneller Bewegung und auf kurzen Noten angebracht werden.

Field war ein einziger Meister im Gebrauche der Melismen. Sänger und Instrumentalisten suchten ihm nachzuahmen: sein Ausdruck war stets natürlich, innig, ohne der mindesten Affectation.

Die Zeichen der Mordente ∞ oder ∞ werden jetzt genauer Ausführung wegen mehrentheils in kleinen Noten ausgeschrieben. Besteht ein Mordent (auch Beisser genannt) aus mehr als zwei Noten, so heisst

Man schrieb. er Pralltriller und wird wie folgt notirt ∞, ∞.



Man schreibt.



Man spielt.



Ein Mordent muss hell, scharf klingend (beissend - mordent) sein, also ganz seiner Benennung entsprechen, und nicht träge, matt und ungeschickt klingen.

Nº 50. Bezeichnung der Triller: tr, trm, ∞.

Die gute Eigenschaft eines Trillers besteht darin, dass er leicht, schnell und geperrt (*granito*) sei. Er wird durch das gleichmässige abwechselnde Anschlagen zweier nebeneinander, in der Entfernung eines halben oder ganzen Tones liegender (Noten, Stufen) Tasten gemacht, nämlich aus der mit (*tr*) dem Triller bezeichneten - und der, um eine Stufe höher stehenden Note.

Verschiedene Arten Triller.

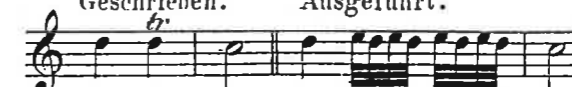
1) Der volle Triller (*cadence pleine*) d.h. der gewöhnliche Triller, welcher mit der Trillernote anfängt:



Geschrieben. Ausgeführt.

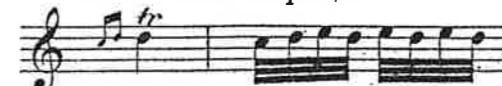
Geschrieben: Ausgeführt.

2) Gebrochener Triller (*cadence brisée*).



Geschrieben. Gespielt.

3) Vorbereiteter Triller (*cadence préparée*).



4) Vorbereiteter und geschlossener Triller (cadence préparé et terminée).

Geschrieben. Ausgeführt. verkürzt im schnellen Tempo.

Aus allen Beispielen ist zu sehen, dass der Triller mit seiner eignen Note endigt.

Ein fortwährender Triller auf einer langen Note wird gewöhnlich etwas langsamer angefangen und allmählig bis zur höchsten Schnelligkeit getrieben.

Z.B.

Der Triller wird gewöhnlich in der rechten Hand mit dem 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup>, oder 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> in der linken Hand mit dem 2<sup>ten</sup> und 1<sup>ten</sup>, oder 3<sup>ten</sup> und 1<sup>ten</sup> Finger gemacht, muss aber mit allen Fingern geübt und gemacht werden können.

Bei fortdauernden Trillern muss man verstehen, die Finger unbemerkt zu wechseln, damit man die Gleichheit und Kraft im Tone bis zuletzt beibehalte, denn einen lang fortdauernden Triller mit nur zwei Fingern ausführen zu wollen, würde viel zu ermüdend sein.

Die Ausübenden, deren Finger durch die N<sup>o</sup> 6, 7, 8 und 13 angegebenen Notenbeispiele streng und gewissenhaft ausarbeitet und richtig vorbereitet worden, dürfen weder bei der Ausführung noch im Fingersatz in Verlegenheit gerathen.

Zu den erst angedeuteten Beispielen sind hier noch drei vorzüglich nützliche Uebungen beigelegt siehe weiter a, b, c. Diese müssen zuerst langsam, kräftig und mit genauer Gleichheit gemacht werden. Später suche man nach und nach die Schattirungen des Tones und die Fingerfertigkeit in denselben zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Auch müssen sie an verschiedenen Stellen des Claviers geübt werden, damit solches nicht an Gleichheit im Tone verliere: siehe bei c.

Fingersatz: Mit der oberen Note des Trillers angefangen.

Rechte Hand. 21 31 32 42 43 53 54 54 53 43 42 32 31 21

Linke Hand. 12 13 23 24 34 35 45 45 35 34 24 23 13 12

Mit der Trillernote angefangen.

Rechte Hand. 12 13 23 24 34 35 45 45 35 34 24 23 13 12

Linke Hand. 21 31 32 42 43 53 54 54 53 43 42 32 31 21

Trillerbeispiel in halben und ganzen Tönen.

c 1)

Triller in halben und ganzen Tönen mit Abwechslung der Trillernote.

c 2)

Der Triller ist so Manchem schon von Natur gegeben. Field besass keinen wahren, natürlichen Triller, und musste ihn folgenderweise durch einen besondern Fingersatz ersetzten.

Er schrieb — und führte ihn so aus.

d)

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

Aus Unwissenheit hatten mehrere seiner Schüler diesen Triller als Regel angenommen und festgesetzt. Sie gebrauchten diese Passage allgemein und oft in solchen Stücken, zu deren Charakter sie höchst unpassend war und den eigentlichen Effekt nicht hergab.

Doppeltriller mit verschiedenem Fingersatz.

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

Dreifacher Triller.

Die Triller werden, wie schon gesagt, entweder von der Trillernote, oder von der mittrillernden Obernote angefangen, und müssen in beiden Fällen mit ihrer eignen Trillernote endigen. — Im ersten Fall ist die Beendigung des Trillers unregelmässig, weil sie mit einer ungeraden Zahl Noten geschieht, so wie 5, 7 oder 9, siehe Seite 31. N<sup>o</sup> 53 der Notenbeispiele, den Bass der 7<sup>ten</sup> Etude von Moscheles, und A, B, C. — Im zweiten Falle ist die Beendigung regelmässig, weil sie mit 4, 6 oder 8, also einer geraden Zahl Noten geschieht, von welchen hier auch die letzte — die Note des Trillers sein wird, siehe weiter Beispiel D.

Eine Ausnahme kann im ersten gegebenen Falle stattfinden wenn das, was nach dem Triller folgt, mit der Trillernote anfangen soll: siehe Etude von Moscheles N<sup>o</sup> 10 im Anfange bei E. In den letzten acht Tacten derselben Etude muss eigentlich die mit den Accorden verbundene Trillerkette so, wie es bei F angegeben ist, ausgeführt werden. Die Triller müssen in der rechten Hand zuerst zu a e h t Vierundsechzigtheilen auf jedes Achtel, wie bei F; — dann zu z w ö l f Vierundsechzigtheilen, wie bei G, und zuletzt zu sechs z e h n Hundertachtundzwanzigtheilen auf jedes Achtel, wie bei H eingeübt werden. Die Beispiele bei I und K sind für die linke Hand.

Notenverzeichnis für einen einstweilen hinreichenden Cursus.

Bertini, Die Kunst im Takte zu spielen.  
 Diabelli, vierhändige Stücke über fünf Noten, 2 Hfte.  
 Clementi, Préludes et exercices 1<sup>er</sup> cahier.  
 Hünten, air tyrolien Op. 38.  
 Heller, Etudes Op. 47. Liv. 1. N<sup>o</sup> 2.  
 — Préludes Op. 81 et 119.  
 Beethoven, 2 Sonates. Op. 49. N<sup>o</sup> 1 G moll. N<sup>o</sup> 2 G dur.  
 Hünten, 3 airs italiens Op. 65. Niobe, Zaira, Norma.  
 Mendelssohn-Bartholdy, Kinderstücke Op. 72.  
 Hünten, Air montagnard, Op. 67.  
 — Air italien Op. 81. N<sup>o</sup> 1.  
 — 3 airs ital: Giuramento, Parisina, Stradella. Op. 115.  
 Moscheles, Fantaisies à la Pasta, Malibran, Sontag Op. 72.  
 Hünten, Fantaisie Straniera, Op. 53.

Mendelssohn-Barth. Lieder ohne Worte, 8 Hefte.  
 — Rondo capricioso, Op. 14.  
 — Scherzo's 1. 2.  
 Moscheles, Etuden, Op. 70. 1 Heft.  
 Hummel, Polacca capriciosa, Op. 75.  
 Thalberg, L'art du chant, fantaisies préparatoires  
 Gazza ladra, Puritani, Barbier de Seville.  
 Liszt, Charité, Cujus animam, Solowey.  
 Beethoven, Sonate pathétique.  
 — Quasi fantasia, Cis moll.  
 — Appassionata, F moll.  
 Moscheles, Etudes, 2<sup>tes</sup> Heft. Op. 70.  
 — Op. 95. Kindermärchen, Terpsichore, Volksscene u.s.w. Charakter-Etuden.

*Doehler*, Solowey, Trio das Leben für den Czaar, Tarantelle, Nocturne.

*Henselt*, Etuden. 1 und 2 Heft.

*Chopin*, Vier Hefte.

Préludien.

*Thalberg*, grosse Fantasien: Don Juan. No 2. Elisir d'amore, Moses. Ueber zwei russische Lieder. Sonnambula.

*Schumann*. Traumeswirren, Vogel als Prophet, Carnival, Symphonische Etuden, Kreisleriana u.s.w.

*Liszt*, Andante aus Lucia, Chromatischer Galopp, Fantais: Don Juan, Freischütz, Prophet, Transcriptionen über Soireen von Rossini, Schubertscher Lieder, Lob der Thränen, Ave Maria, Erlkönig, Gretchen, Rhapsodien, Walzer v. Gounod, Concerte u.s.w.

Nebenher ist es durchaus notwendig, viel Musik zu lesen und besonders vierhändig, wozu ich Folgendes empfehle:

*Moscheles*, harmonisierte Tonleitern. Op. 107.

*Mozart*, Fantasie F moll.

*Hummel*. Sonate As dur.

*Moscheles*, Sonate Es dur.

*Czerny*. 6 Chöre von Händel, vierhändig, und

vierhändig umgearbeitete Quartette, Symphonien von *Haydn*, *Beethoven*, *Mendelssohn-Barth*, *Schubert*, *Schumann* etc. Alsdann auch Duette mit Streichinstrumenten, zuerst leichte von *Osborn* und *Bériot*, *Bériot* und *Fauconnier*, von *Haupt* u.s.w. fortwährend schwieriger, wie auch Sonaten mit Violine oder Violoncello und Trios von den genannten Componisten und auch von *Bach*, *Hummel*, *Weber*, *Rubinstein*: Quartette, Quintette von *Schumann*, Sextett von *Ries* und von *Hummel*, zuletzt Concerte mit Orchesterbegleitung von *Mozart*, No 1, 7, 8, *Ries*, No 1, 3, *Hummel*. A moll, H moll. *Moscheles*. G moll. C dur. *Weber's* Concertstück, *Rubinstein*. F dur, G dur, D moll, *Beethoven*, C moll, G dur. Es dur, *Liszt*. Es dur. *Schumann*, A moll, *Field*, 2, 4, 5, 6 u.s.w.

Bei einer mehr classischen Richtung nehme man:

*Clementi*, Préludes et exercices Liv. 2.

Sonates und Gradus ad Parnassum.

*Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, Sonaten bis zu den Letzten.

*Bach*, J.S. Suites françaises, — anglaises.

Sonaten mit Violine.

Das wohltemperirte Clavier. Präludien und Fugen.

Chromatische Fantasie.

Concerte für 1, 2 und 3 Claviere.

*Bach*, Emanuel, Sonaten.

*Bach*, Friedemann, Fantasien und Fugen.

*Händel*, Suiten und Fugen. Variationen.

*Scarlatti*, Sonaten, Gavotte, Menuetten, Sarabanden, Fugen etc.

*Beethoven*, 32 Variat. und andere Claviersachen.

*Mozart*, Claviersachen, Adagio, Gigue etc.

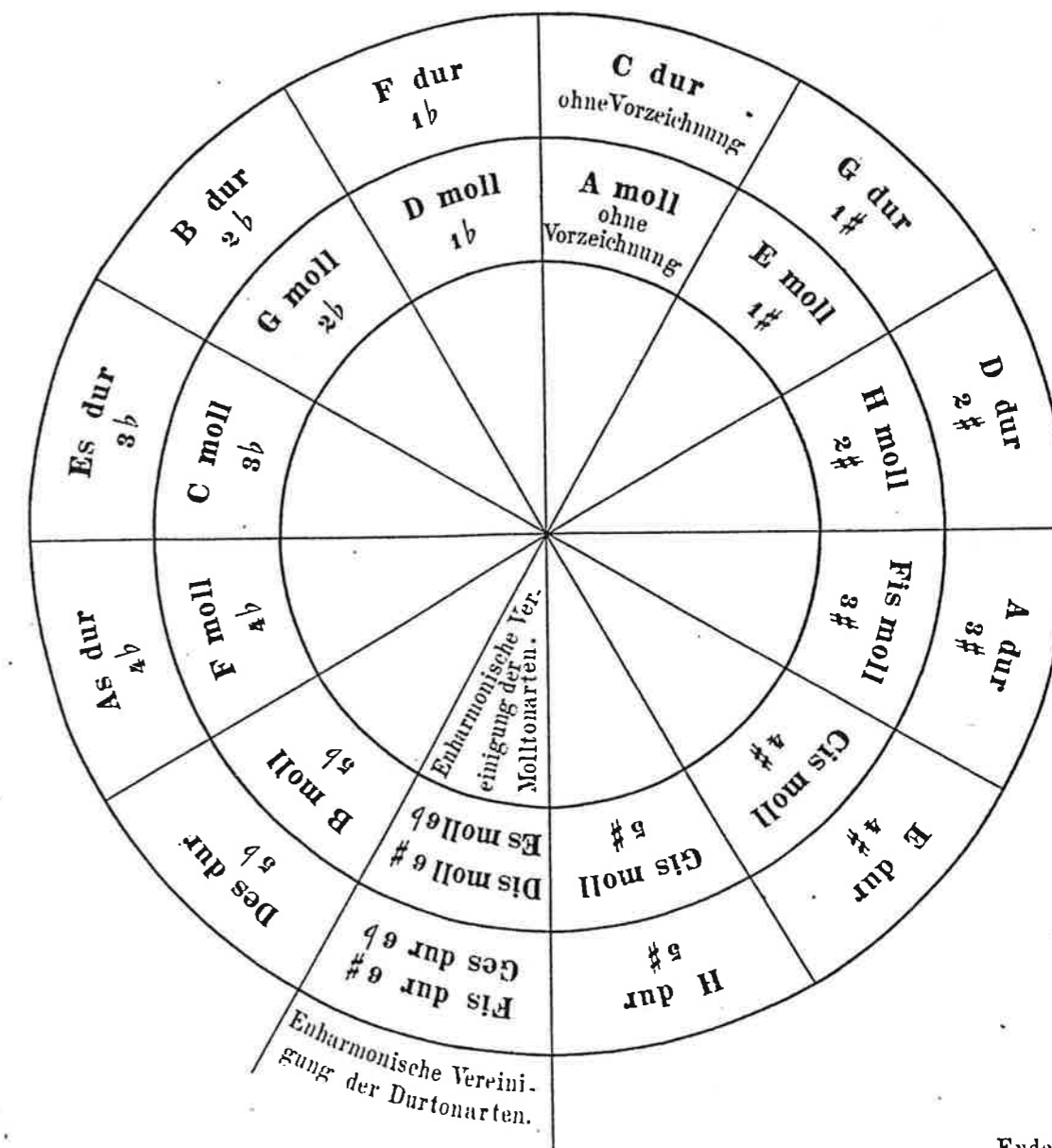
*Schulhoff's* und

*St. Saëns's* Transcriptionen von Bach's Violinsachen etc.

*Liszt's*, *Rubinstein's*, *Bülow's*, *Tausig's* und anderer Virtuosen Bravour. und fingerbrechende moderneren Sachen, sind in technischer Hinsicht auch zu empfehlen. In ästhetischer aber? — Das suche man überall sorgfältig auf, wo es sich nun vorfinden mag.... denn, wie Weide sagt, das Schöne liegt im Wahren, und das Wahre — führt zu Gott!

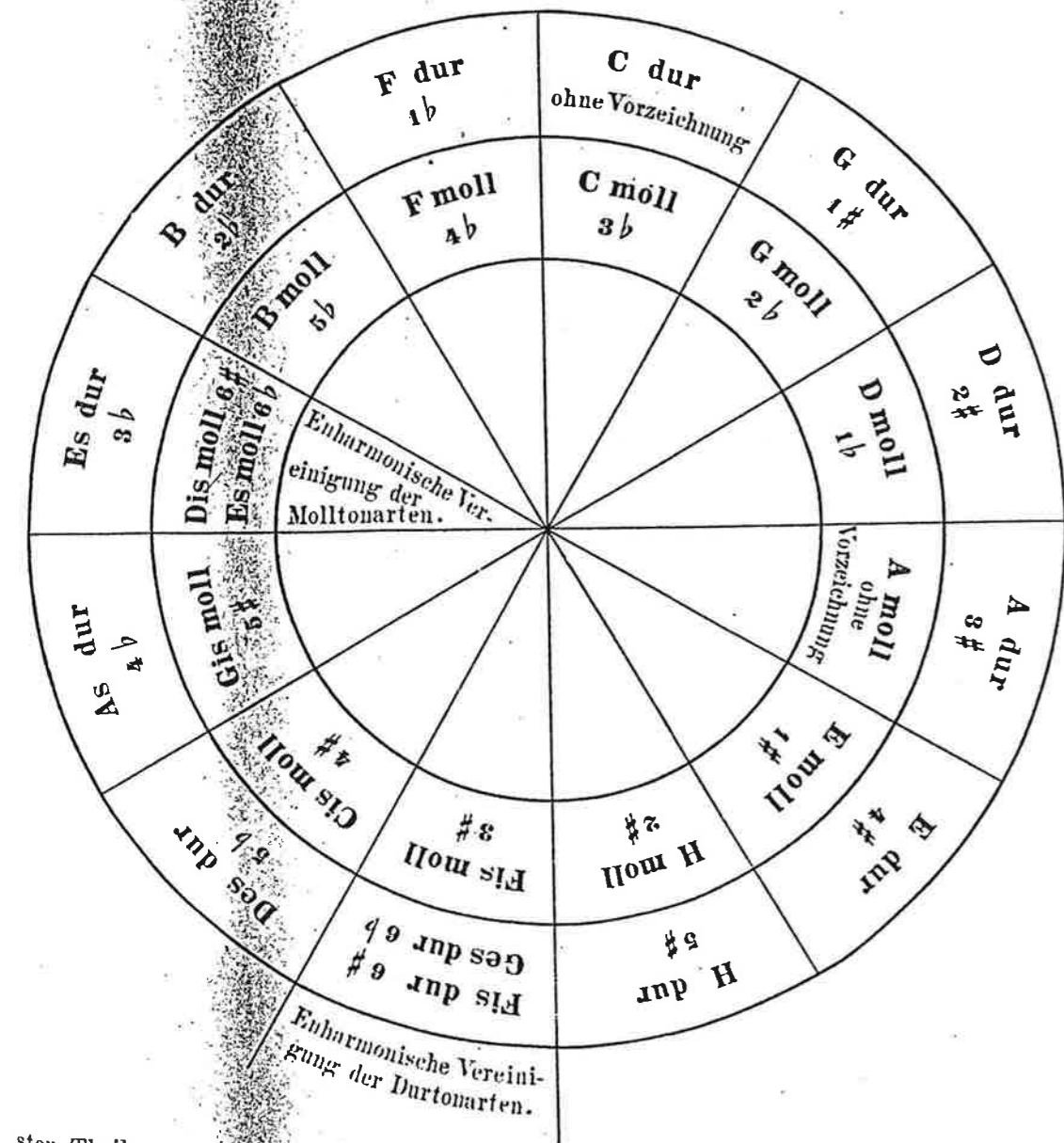
## TONBESTIMMEN

### A. Nächstverwandte oder gleichzählig bezeichnete Tonarten.



4.  
KREISE. (CYCLUS:)

B. Homonyme oder gleichnamige  
Tonarten.



sten Theils.







Nº 8. Probe. Siehe die Ergänzung Seite 34 AA, BB in Triolen.

A.

B.

Nº 9. A. B. C. D. E.

Siehe Seite 35 Ergänzung zu Nº 9 + 4. Nº 1. A.

B. C. D. E. F.

Nº 11. Verminderte Septaccorde.

Nº 12. Nonenaccorde. C dur, C moll., G dur, G moll., D dur, — moll.

A dur, — moll., E dur, — moll., H dur, — moll.

Ges dur, Fis moll., Des dur, Cis moll., As dur, Gis moll.

Es dur, — moll., B dur, — moll., F dur, — moll.

Nº 13.

Fingersatz für die rechte Hand.

Fingersatz für die linke Hand.

Rechte.

Linke.

Nº 14.

A. B.

Nº 15. A. B. C.

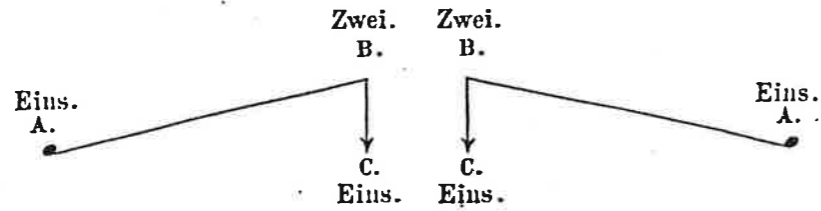
Nº 16. Mit dem Handgelenk. A.

B.

Nº 17.

A.

B.



Nº 18.

A. B. C.

1 <sup>te</sup> Reihe.	2	1	1	1	2	2	2	---	2	1	1	---	1	2	2	2				
2 <sup>te</sup> "	2	1	1	1	3	3	3	---	3	1	1	---	1	2	---		1	2	3	3
3 <sup>te</sup> "	2	1	1	1	4	4	4	---	4	1	1	---	1	2	---		2	4	4	
4 <sup>te</sup> "	2	1	1	1	5	5	5	---	5	1	1	---	1	2	---		2	5	5	

Probe. Nº 19.

D. E. A. B. C.

2	1	2	1	---	2	1	2	1	---	1	23	23	---	1	23	23	---	23	1	23	1	23	1	
2	1	3	1	---	2	1	3	1	---	1	23	34	---	1	23	34	23	34	23	1	34	1	34	1
2	1	4	1	---	2	1	4	1	---	1	23	45	---	1	23	45	23	45	23	1	45	1	45	1
2	1	5	1	---	2	1	5	1	---															

D. E. 4 mal. 4 mal. 4 mal. 1<sup>re</sup> Probe. 2<sup>re</sup> Probe.

F. G.

23	1	23	1	---	1	3	2	3	2	2	3	1	3	1	3	2	1	2	1				
23	1	34	1	---		4	3	4	3	3	4	1	4	1	4	3	1	3	1				
23	1	45	1	---		1	5	4	5	4	4	5	1	5	1	5	4	1	4	1			

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

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

Siehe die Ergänzung Seite 36 F.

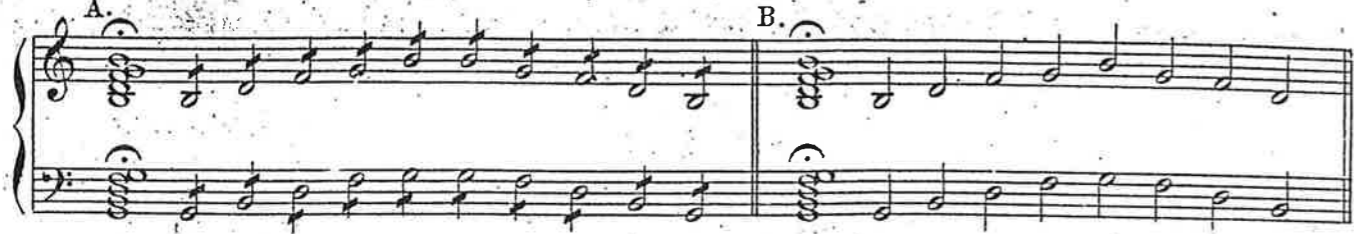
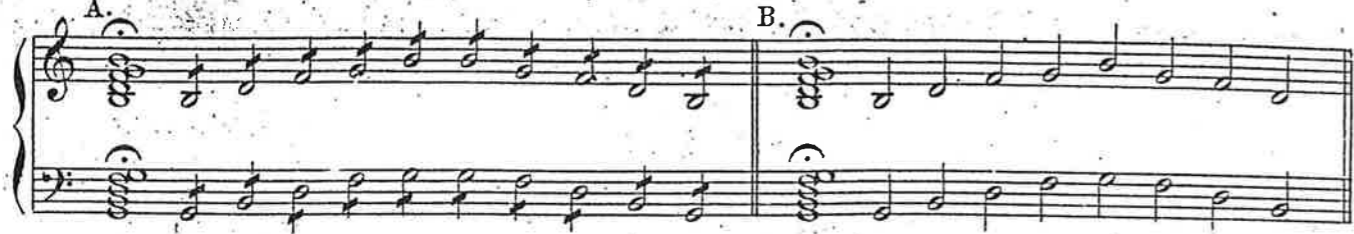
Nº 20.

A. B. C.

D. E. Nº 21. Nº 22.

simile.

Nº 23.

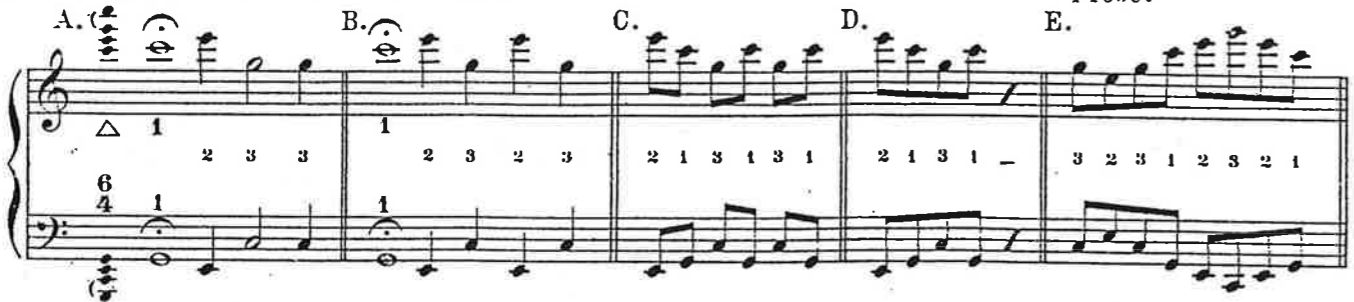
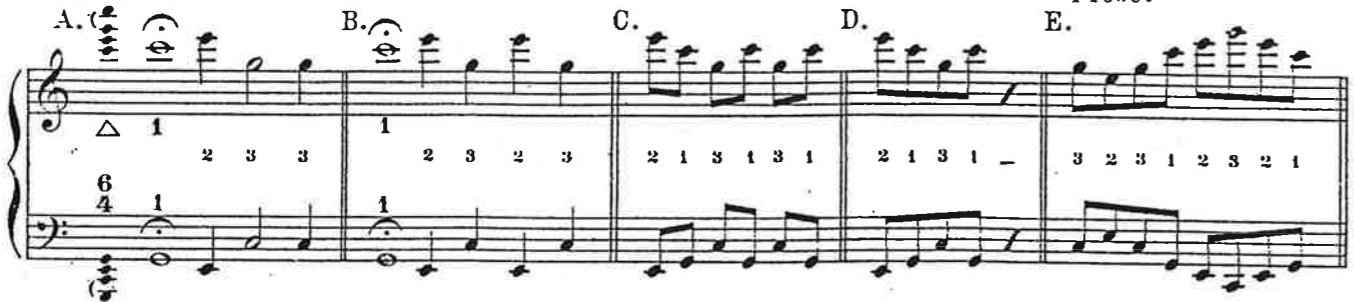
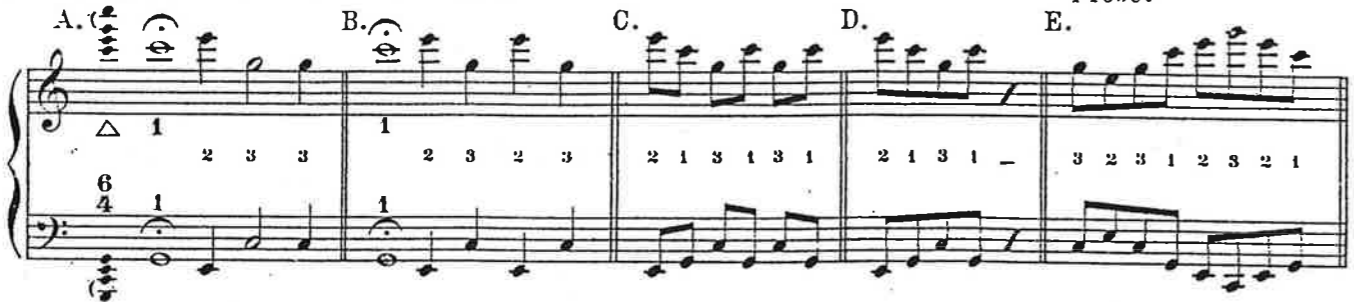
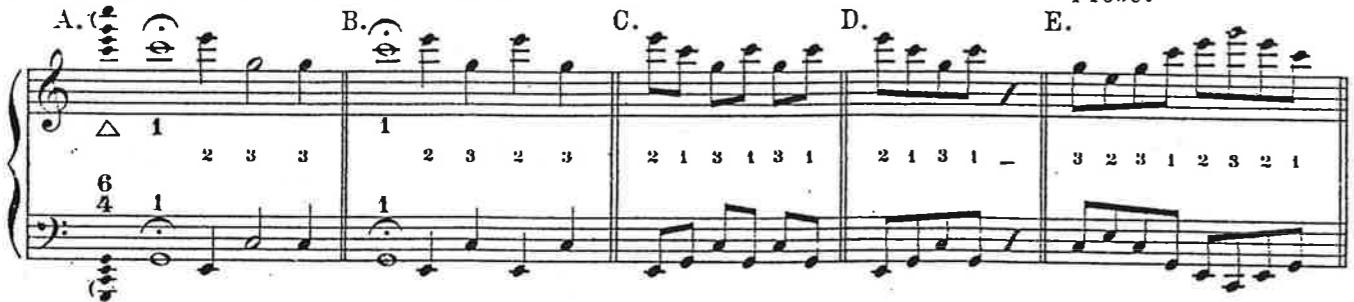
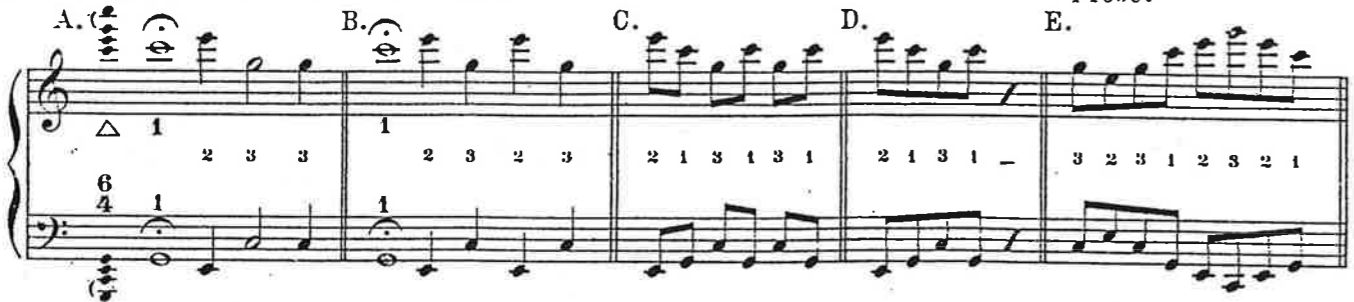
A.  B. 

Nº 24. Nº 25. Nº 26.

 Acc. simile.

Nº 27. Für kleine Hände zu brauchen.

Probe.

A.  B.  C.  D.  E. 

Nº 28. Für Hände, welche die Octave greifen.

A.  B.  C.  D.  E.  F.  G. 

Probe.

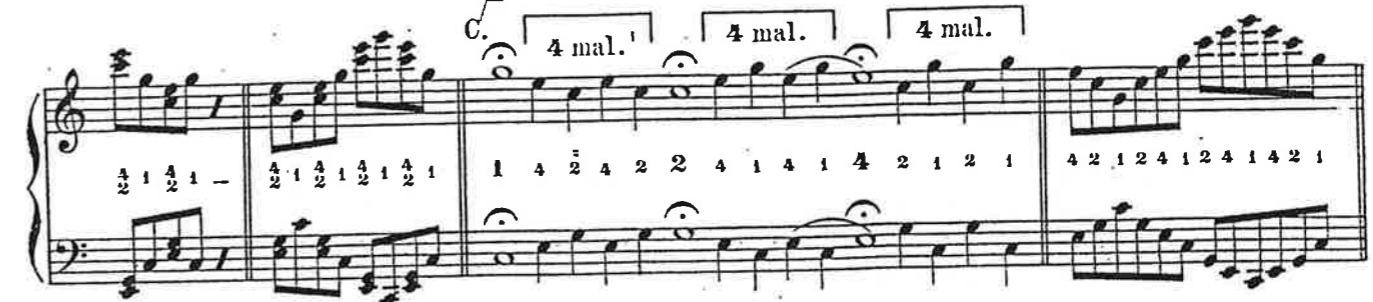
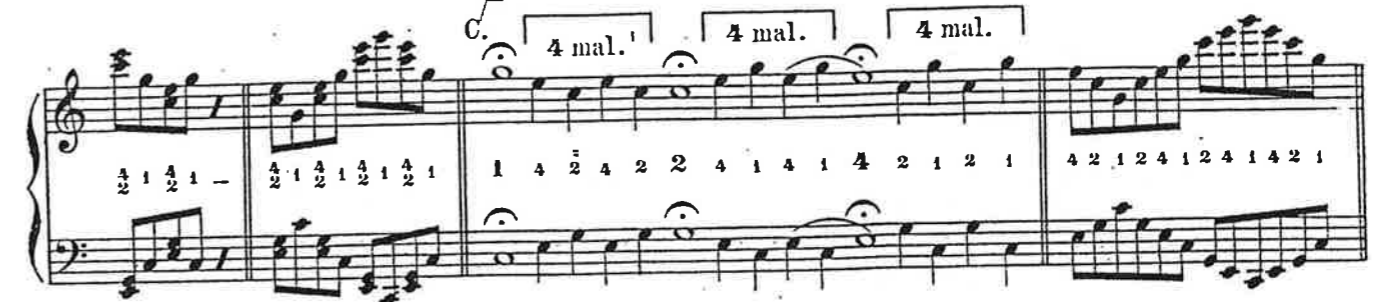
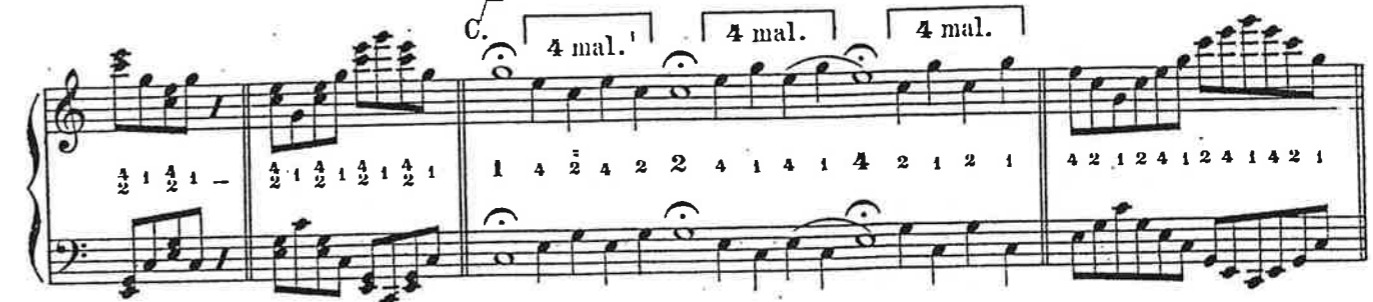
H.  I.  K.  4 mal.  4 mal.  4 mal.  L. 

Nº 29. Für kleine Hände.

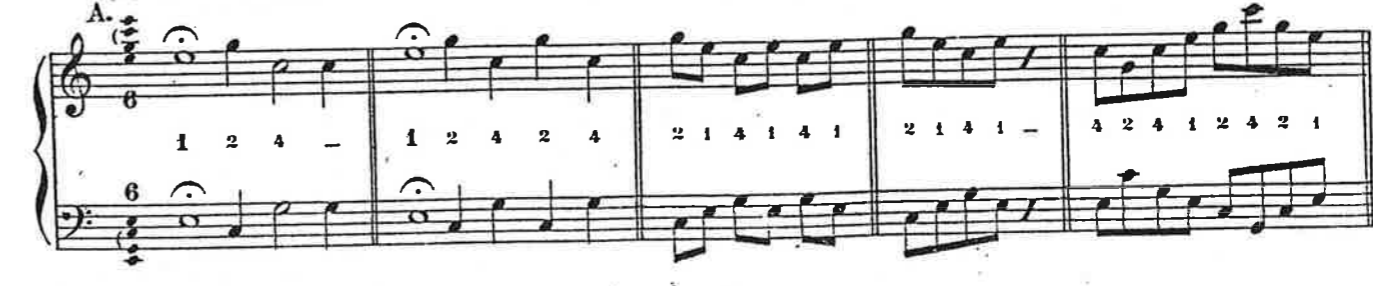
A. 

Für Hände, welche die Octave greifen.

B. 

C.  4 mal.  4 mal.  4 mal. 

Nº 30. Für kleine Hände.

A. 

Für Hände, welche die Octave greifen.

B. 



Nº 33. Vorbereitungsübungen zu den Terzenläufen.

A. Für die rechte Hand.

Musical notation for exercise A, right hand, in treble clef. It consists of four staves of music with various fingerings and slurs.

B. Für die linke Hand.

Musical notation for exercise B, left hand, in bass clef. It consists of four staves of music with various fingerings and slurs.

C. Für beide Hände.

Musical notation for exercise C, for both hands, in treble and bass clefs. It consists of three staves of music with various fingerings and slurs.

Rechte Hand.

Linke Hand.

Beispiel als Ausnahme.

Beispiel als allgemeine Regel.

A.

Rechte Hand.

Linke Hand.

B.

Rechte Hand.

E dur.

Linke Hand.

Melodisch.

E moll.

Harmonisch.

E moll.

H dur.

Ende.

Melodisch.

H moll.

Harmonisch.

H moll.

Fis dur.

Melodisch.

Fis moll.

Fis moll. Harmonisch, einfach. 8

Fis moll. Harmonisch in Terzen.

Des dur. 8

Cis moll. Melodisch. 8

Cis moll. Harmonisch, einfach.

Cis moll. Harmonisch in Terzen. 8

As dur. 8

Gis moll. Melodisch.

Gis moll. Harmonisch, einfach. 8

Gis moll. Harmonisch in Terzen. 8

Es dur. 8

Es moll. Melodisch.

Es moll. Harmonisch, einfach.

Es moll. Harmonisch in Terzen. 8

B dur. 8

B moll. Melodisch.

B moll. Harmonisch, einfach.

B moll. Harmonisch in Terzen. 8

F dur.

Melodisch.

F moll.

Harmonisch, einfach.

F moll.

Harmonisch in Terzen.

F moll.

Nº 34. Einfache Chromatische Leiter.

A.

Varianten.

Grundfingersatz.

Varianten.

Chromatische Leiter in Terzen.

Gefährten.

B.

Grundfingersatz.

Gefährten.

C.

Grundfingersatz.

D.

Grundfingersatz.

Fingersatz von Chopin.

E.

F. Ergänzung Seite 35, chromatische Leiter in grossen Terzen:

Nº 35. Chromatische Leiter in übermässigen Quartan.

A.

Nº 36. Chromatische Leiter in grossen Sexten.

A.

Anderer Fingersatz.

Die Daumen schleifen von der schwarzen auf die weisse Taste. Die 2ten und 5ten Finger schleifen zugleich.

B.

C. Ergänzung Seite 35, chromatische Leiter in kleinen Sexten.







Tägliche Übungen.

Nº 41. Einfache Tonleiter.  
C dur.

A.

Melodische Molltonleiter.

B.

Harmonische Molltonleiter.

C.

In Triolen.

D.

Drei und noch besser neun mal ohne Aufhalt zu wiederholen.

Melodische Molltonleiter in Triolen.

E.

3 oder 9 mal zu wiederholen.

F. Harmonische Molltonleiter in Triolen. Für andere Gruppierungen siehe die Ergänzung Seite 36, F zum § 105.

Dur-Tonleiter in Terzen.

G.

Mollmelodisch.

H.

Mollharmonisch.

I.

Nº 42. Harpeggio auf den Accorden. Der Ruhepunkt (◡) steht hier auf den Accorden, damit alle ihre Noten während der ganzen Übung ausgehalten werden.

A.

B.

Dasselbe zu 2, 3 und 4 Noten auf einen

H. I. K. L. N.

Auf diesen fünf Accorden werden alle früheren Harpeggios wiederholt.

Nº 43.

Der Accord wird durchgängig ausgehalten.

8 mal. 2 mal. 4 mal jeden Tact zu wiederholen. Dasselbe in Triolen.

Dasselbe in Triolen.

B. C. D.

Auf diesen drei Accorden werden dieselben Harpeggien wiederholt.

3 oder 9 mal wiederholen.

C. D.

3 oder 9 mal.

4 mal.

Dasselbe auf diesen Accorden.

Octaven-lage.

C-Dur.  
F.

C-Moll.  
G.

Terz-lage.

H.

I. C-Moll

Quint-lage.

K.

Siehe den Zusatz Seite 39, 40, 41 u. 42.

Fingersatz der Accorde.

M Dur accorde.

Moll accorde.

Segue Dur. u.s.w. Moll. u.s.w. Dur. u.s.w. Moll. u.s.w.

Ergänzung zu den Passagen jeder Tonart der täglichen Uebungen N<sup>o</sup> 44, C, und Ersatz des Beispiels D, wenn der Uebergang vom 1<sup>ten</sup> Finger nach dem 5<sup>ten</sup> in den Passagen unbequem sein würde.

Rechte Hand. Linke Hand.

52 Hauptaccorde in der Harmonie.

Vollkommene Dreiklänge mit ihren Umkehrungen. Septaccord mit seinen Umkehrungen.

Dur.	Moll.	Septaccord mit seinen Umkehrungen.		
1 <sup>te</sup> Umkehr.	1 <sup>te</sup> Umkehr.	1 <sup>te</sup> Umkehr.	2 <sup>te</sup> Umkehr.	3 <sup>te</sup> Umkehr.
6	6	7	6	4
4	4	5	3	2

Accord der grossen None, in welchem die None die Stelle der Dominante vertritt, oder substituirt. Dieser Accord entsteht durch das Hinzusetzen einer grossen Terz über den Dominantseptaccord.

Ursprüngliche Gestalt.	Wie er gebraucht wird.	1 <sup>te</sup> Umkehr.	2 <sup>te</sup> Umkehr.	3 <sup>te</sup> Umkehr.	Die 4 <sup>te</sup> Umkehr nur vorbereitet zu gebrauchen.
9	9	7	6	4	2
		5	3	2	6

Accord der kleinen None oder Substitution der Dominante: er entsteht durch das Hinzusetzen einer kleinen Terz über den Dominantseptaccord.

In Natur. Im Gebrauch. 1<sup>te</sup> Umk. 2<sup>te</sup> Umk. 3<sup>te</sup> Umk. 4<sup>te</sup> Umkehrung mit u. ohne Vorbereitung zu gebrauchen.

Undecimenaccord, oder Substitution der Leitnoten. Es werden zwei Terzen über den Dominantseptimenaccord hinzugefügt.

In Natur. Im Gebrauch. Die 1<sup>te</sup> Umkehrung nur mit Vorbereitung im strengen Satze zu gebrauchen. 2<sup>te</sup> Umk. 3<sup>te</sup> Umk. 4<sup>te</sup> Umkehrung ohne u. mit Vorbereitung zu brauchen.

Vereinigt mit der None.

Terzdecimenaccord, oder Substitution der 2<sup>ten</sup> Stufe der Tonart oder Quinte des Dominantseptimenaccords, es werden drei Terzen über denselben hinzugefügt.

Bedingungen:

Die 9<sup>ten</sup>, 11<sup>ten</sup> und 13<sup>ten</sup> Accorde dürfen nur in dem Falle als solche betrachtet werden, wenn diese Intervalle sich wirklich in der Entfernung der 9<sup>ten</sup>, 11<sup>ten</sup> und 13<sup>ten</sup> von der im Bass liegenden Dominante verhalten. Kommen diese Intervalle näher dem Basse zu stehen, dann werden sie als durchgehende Noten oder als Vorhalte betrachtet.

Die 9<sup>ten</sup>, 11<sup>ten</sup> und 13<sup>ten</sup> Accorde dürfen nur in dem Falle als solche betrachtet werden, wenn diese Intervalle sich wirklich in der Entfernung der 9<sup>ten</sup>, 11<sup>ten</sup> und 13<sup>ten</sup> von der im Bass liegenden Dominante verhalten. Kommen diese Intervalle näher dem Basse zu stehen, dann werden sie als durchgehende Noten oder als Vorhalte betrachtet.

Nimmt man dem Dominantseptaccord seinen Bass weg, so bleibt ein unvollkommener Dreiklang  $\Delta$  nach; seine Noten bedürfen derselben Anflösung, wie sie früher im Septaccord war.

1<sup>te</sup> Umk. 2<sup>te</sup> Umk.

Stufen VII II IV

Wird der Bass vom grossen Nonenaccord weggenommen, so entsteht ein Septaccord auf dem Leitton. Er wird in der Durtonart gebraucht.

1<sup>te</sup> Umkehr. 2<sup>te</sup> Umkehr. 3<sup>te</sup> Umkehr. mit Vorbereitung.

VII II IV VI

Wird der Bass von dem kleinen Nonenaccord weggenommen, so entsteht ein verminderter Septaccord, welcher auf der Leitnote der Molltonart allein seinen eigentlichen Sitz hat.

1<sup>te</sup> Umkehr. 2<sup>te</sup> Umkehr. 3<sup>te</sup> Umkehr.

VII II IV VI

Im Accorde der grossen Septime, muss sich der Leitton hinauf in den Grundton auflösen; sie kann als durchgehende Note wie bei N<sup>o</sup> 1, oder als Vorhaltsnote wie bei N<sup>o</sup> 2 erscheinen. In N<sup>o</sup> 3 löst sich die grosse Septime hinab.

N<sup>o</sup> 1. N<sup>o</sup> 2. N<sup>o</sup> 3.

Der übermässige Sextaccord. In der Auflösung steigt die übermässige Sexte einen halben Ton hinauf und der Bass einen halben Ton hinab, beide in die Dominante oder fünfte Stufe der folgenden Tonart.

IV V

Alle erwähnten Accorde werden hier auf einem Bass angebracht und zeigen die Tonarten an, in welche sie unmittelbar von Caus, leicht modulieren können.

C dur. C moll. As dur. A moll. F dur. F moll. F dur u. moll. Des dur. Cis moll. B dur u. moll. G dur. u. moll. Cis moll. B moll. G moll. E moll.

Stufen: I I III III V V V VII VII II IV VII II IV VI

B. F dur. F moll. Des dur. Cis moll. B dur. B moll. G dur. G moll. Es dur. E moll und E dur. E dur. E moll.

V V VII VII II II IV IV VI VI VI

Siehe die Ergänzung zu den Accorden Seite 38 A.

### Nº 53. Ergänzung zu den Trillern.

Moschelles, Etude. Nº 7.

Unregelmässige Beendigung.

Wird notirt:

Im schnellen Tempo.

Wird gespielt:

Von der Trillernote angefangen.

Wo die Zeit es erlaubt.

Im Adagio.

Regelmässige Beendigung, wenn mit der oberen Note des Trillers angefangen wird.

Moschelles, Etude Nº 10.

Ausnahmsweise endigt hier der Triller mit der tieferliegenden Note *Eis*, weil der folgende Tact mit der Trillernote anfangen soll.

Am Ende derselben Etude Kettentriller mit Accorden, zu acht Vierundsechzigtheile auf ein

In der linken Hand im Bass.

Zu 12 Vierundsechzigtheile auf ein

Zu 16 Hundertachtundzwanzigtheile auf ein

Im Bass gleichfalls zu zwölf 648 theilen auf ein für die linke Hand,

oder auch zu sechzehn 128 zigs- theilen auf ein

Ist geschrieben:

u. s. w.

Wird ausgeführt:

oder

Der Triller kann auch auf diese zwei Arten anfangen.

Geschrieben:

Ausgeführt:

u. s. w.

u. s. w.

Auf den drei folgenden Stellungen werden die auf der Seite 3, N° 8 A und B angegebenen einfachen Proben und Seite 34AA und BB die Prüfungen in Triolen gemacht.  
+ 1, Ergänzung zu N° 1, E; die Finger sollen in der Stellung der fünf mit  $\hat{\sim}$  bezeichneten Anfangsnoten gehalten werden.

zu N° 5, 9 A-I; NN° 10-12; NN° 23-26 in allen Tonarten und Lagen.

Rechte Hand.

Linke Hand.

zu N° 7, L.

zu N° 8, AA.

zu N° 8, BB.



+4, Stellung auf den schwarzen Tasten zur Ausarbeitung der Beispiele +1, +2 und +3, sowohl auch der Proben Seite 3, A und B einfach, und Seite 34, AA und BB in Triolen und *ad libitum* in entgegengesetzter Bewegung.

Ergänzung zu N<sup>o</sup> 9, K. Die Finger werden in der Stellung ausgehalten.

Handwritten musical notation for exercise N<sup>o</sup> 9, K, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings (e.g., 2 3 4 1 5).

Handwritten musical notation for exercise N<sup>o</sup> 9, K, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings (e.g., 2 1 3 4 5).

Chromatische Leiter in grossen Terzen.

Ergänzung zu N<sup>o</sup> 34, F.

Handwritten musical notation for chromatic scale in large thirds, with fingerings and notes like 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1.

Chromatische Leiter in kleinen Sexten.

Ergänzung zu N<sup>o</sup> 36, C.

Handwritten musical notation for chromatic scale in small sixths, with fingerings and notes like 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1.

Für die rechte Hand.

Handwritten musical notation for exercise N<sup>o</sup> 7, right hand, with fingerings and notes like 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Für die linke Hand.

Allgemeiner Fingersatz für alle Dur und Molltonleitern in Sexten; Letztere melodisch und harmonisch.

F. zu § 104. Vorbereitungsübung zur Tonleiter.

Handwritten musical notation for exercise F, first system, with treble and bass clefs and fingerings like 1 2 3 4 1 2 1 4 1 4 1.

Handwritten musical notation for exercise F, second system, with treble and bass clefs and fingerings like 5 4 3 2 1 3 4 3 1 3 4 3.

F. Ergänzung zu § 105 des 1<sup>ten</sup> Theils und zu N<sup>o</sup> 41 der täglichen Übungen.

Zu zwei Noten auf einen

Handwritten musical notation for exercise F, first part, with notes grouped in pairs and the word 'Segue' below.

Zu drei auf einen

Zu vier auf einen

Zu fünf

Handwritten musical notation for exercise F, second part, showing groups of three, four, and five notes.

Zu sechs

Zu sieben

Handwritten musical notation for exercise F, third part, showing groups of six and seven notes.

Zu acht

Zu neun

Handwritten musical notation for exercise F, fourth part, showing groups of eight and nine notes.

Art und Weise, die ungleich zusammengesetzten Tacte, wie 5/4, 7/4, 8/4, 9/4, 10/4, 11/4 anzugeben, mit Bezeichnung der rhythmischen Betonung, welche durch den Sinn der musikalischen Phrase bedingt wird. Ergänzung zur Seite 23, nach dem § 64.

Auf 2 und 3 Tacttheile.

Auf 3 und 2 Tacttheile.

Auf 3 und 4 Tacttheile.

Auf 4 und 3 Tacttheile.

Auf 2, 3 und 2 Tacttheile.

Auf 3, 2 und 3 Tacttheile.

Auf 4, 3 und 2 Tacttheile.

Auf 3, 4 und 3 Tacttheile.

Auf 4, 3 und 4 Tacttheile.

Ergänzung zu N° 41, A. Vorhalte.

Ergänzung zu N° 44, L. Vorhalte.

A. Die hier angegebenen 136 (und noch mehr) Accorde, können auf jeder Stufe der Tonleiter angebracht werden; von solchen gehören zur-Tonalität die, welche meistens ohne Vorzeichnungen sind; die Uebrigen sind einige als Vorhalte, andere als durchgehende Noten zu betrachten.  
Ergänzung zu N° 52, Seite 31, A und B.

Soprano.

Sopr. Alto Sexten. oder

Sopr. Alto. Dreistimmig.

Vierstimmig. Fünfstimmig.

Mezzo Sopr. Sexten dreistimmig. Vierstimmig.

Alto.

Alto.

Tenore.

Musical score for page 41, featuring piano accompaniment with multiple systems of staves. The score includes a section labeled "Basso." in the lower part of the fourth system.

Musical score for page 42, featuring piano accompaniment and vocal parts. The score includes several systems with annotations: "Sexten Basso col Soprano", "Basso col Alto", "Sextenaccorde.", and "Tenor und Bass." There are also asterisked annotations (\* and \*\*) at the bottom of the page.

\* Besondere effektvolle Verdoppelungen der Terzen und Sexten.  
 \*\* Dieses letzte Beispiel ist von H.K. Sieck.

Gleichmässiger Rythmus beim Uebergange vom kurzen zum langen Werthe der Noten zu beobachten, zum § 62, Seite 22.

Adagio.  $\text{♩} = 40$ .

Dieselbe Gleichmässigkeit im umgekehrten Falle.

Adagio.  $\text{♩} = 40$ .

Uebung für die rechte Hand; zu N<sup>o</sup> 44 des 2<sup>ten</sup> Theil's.

Musical score for page 47, featuring ten systems of guitar tablature. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and rhythmic markings (e.g., 8, 13, 2). The piece is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Musical score for page 48, featuring ten systems of guitar tablature. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and rhythmic markings (e.g., 8, 13, 2). The piece is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Musical score for page 49, featuring ten staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (e.g., 4, 5, 1, 2, 3) and rhythmic markings (e.g., 8, 2, 4, 1). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth-note and quarter-note patterns across the staves.

Musical score for page 50, featuring ten staves of guitar tablature. The notation includes various fret numbers (e.g., 4, 5, 1, 2, 3) and rhythmic markings (e.g., 8, 2, 4, 1). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth-note and quarter-note patterns across the staves.



Handwritten musical score for page 51, consisting of ten staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some staves begin with an '8' in a circle, possibly indicating an eighth note or a specific exercise marker. The exercises involve ascending and descending runs, chords, and intricate rhythmic exercises.

Uebung für die linke Hand.

$\text{♩}$  Deutet an, eine Octave tiefer zu spielen, d.h. in der Contraoctave.  
 $\text{♩}$  heisst einfach spielen.

Handwritten musical score for page 52, titled "Uebung für die linke Hand." It includes a legend at the top: a bass clef with a note indicates playing an octave lower (Contraoctave), and a standard note indicates simple playing. The score consists of ten staves, each with a treble and bass clef. The exercises are primarily for the left hand, featuring rhythmic patterns and fingerings. Some staves include a double bar line with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



Musical score for page 55, featuring ten staves of music. The notation includes various clefs (bass, alto, and tenor) and includes numerous fingerings (e.g., 4 5, 1 4 5, 4 1) and articulation marks. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for page 56, featuring ten staves of music. The notation includes various clefs (bass, alto, and tenor) and includes numerous fingerings (e.g., 4 5 4, 4 5 4, 4 1) and articulation marks. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat).

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various clefs (treble and bass), time signatures (6/8, 12/8, 3/4, 4/4), and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is dense and technical, typical of a guitar method book or a complex piece of music.