**Czerny, Carl**

**Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthigen zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen**
**Bd.: 1**

**Wolfenbüttel [ca. 1830]**
**4 Mus.th. 326-1**

# VOLLSTÄNDIGE theoretisch-practische PIANOFORTE-SCHULE

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen,

in 3 Theilen

verfasst von

## CARL CZERNY.

Op. 500.

| Subscript. Preis | | Ladenpreis |
|---|---|---|
| 3 Rthlr. — Ggr. | I^ter Theil | 4 Rthlr. 12 Ggr. |
| 2 Rthlr. 16 Ggr. | II^ter Theil | 4 Rthlr. — „ |
| 2 Rthlr. — „ | III^ter Theil | 3 Rthlr. — „ |

Wolfenbüttel
Hollesche Buch-Kunst- & Musikalien-Handlung.

# VOLLSTÄNDIGE
## theoretisch-practische
# PIANOFORTE-SCHULE
## von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,
und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen,

in 3 Theilen

verfasst von

# CARL CZERNY.

Op. 500.

| Subscript. Preis | | Ladenpreis |
|---|---|---|
| 3 Rthlr. — Ggr. | I^ter Theil. | 4 Rthlr. 12 Ggr. |
| 2 Rthlr. 16 Ggr. | II^ter Theil. | 4 Rthlr. — „ |
| 2 Rthlr. — „ | III^ter Theil. | 3 Rthlr. — „ |

Wolfenbüttel
Hollesche Buch-Kunst- & Musikalien-Handlung.

# INHALT DES ERSTEN THEILS.

# VORWORT.

Von Jahr zu Jahr gewinnt das Pianoforte-Spiel an Interesse und Ausbreitung in der Welt. Die Instrumente werden sowohl in Rücksicht des Tons wie der Behandlung ununterbrochen vervollkommt; die Melodie, der edelste Theil der Kunst, kann bereits auf die klangreichste und mannigfachste Art auf denselben vorgetragen werden; zahlreiche Künstler und Virtuosen entlocken ihm durch die Erfindung neuer Passagen Wirkungen, welche man früher nicht geahnet hat; – und immer fester wird die allgemeine Überzeugung, dass das Pianoforte durch kein anderes Instrument ersetzt oder verdunkelt werden kann, so wie es insbesondere für das schöne Geschlecht beinahe als das Einzige schicklich Brauchbare dasteht, da überdiess dessen Studium am allerwenigsten der Gesundheit irgend einen Nachtheil bringen kann.

Allein diese immerwährende Steigerung seiner Brauchbarkeit macht auch eine Steigerung und Vervollkommnung der Lehrbücher für dasselbe nothwendig, um die schon vorhandenen, aber immer noch zu verbessernden Erfahrungen mit all' jenen neuen Entdeckungen über die mechanische Ausbildung der Finger zu vereinigen, welche durch die neuesten Compositionen, durch den veredelten Geschmack, so wie durch die fortwährende Verbesserung der Instrumente natürlicher Weise bedingt werden, und welche dann auch auf den Vortrag der älteren Tonwerke von bedeutendem Einflusse sind.

Die bei weitem grösste Zahl derjenigen, welche das Pianoforte zu erlernen beginnen, besteht aus Kindern von 8 bis 12 Jahren; und wirklich muss man so früh wie möglich anfangen, wenn man es zu einem höhern Grade von Geschicklichkeit bringen will.

Allein eben darum ist es nothwendig, auch die ersten Anfangsgründe, auf denen doch Alles beruht, so klar, ausführlich und umfassend, wie nur möglich, darzustellen; denn eine lakonische Kürze ist da durchaus nicht an ihrem Platz, weil das noch ungebildete Kind sie nicht zu verstehen, und oft auch mancher Lehrer nicht zu entwickeln vermag.

In manchen Lehrbüchern werden die Regeln so kurz und bündig ausgesprochen, dass der Schüler deren Worte in einigen Minuten auswendig lernen kann. Dagegen aber bedarf es dann oft vieler Monathe, ja sogar Jahre, und unendlicher Erinnerungen des Lehrers, bis er sich endlich angewöhnt, sie praktisch richtig zu befolgen und auszuüben.

Diese Erfahrung wird gewiss jeder Lehrer unzählige Male gemacht haben.

Wie viele Schüler müssen überdiess später oft Jahre opfern, um nur dasjenige nachzuhohlen und zu verbessern, was in der Zeit des ersten Unterrichts versäumt oder falsch angewöhnt wurde!

Der erste Theil des gegenwärtigen Lehrbuches ist nach dieser Ansicht und mit dem Bestreben ausgearbeitet, dass der Anfänger jedes Alters, auf eine nicht abschreckende Art und ohne Zeit-Vergeudung, durch gründliches Aneignen aller Elementar-Gegenstände seinem Talent den geregelten Weg zur höhern Ausbildung eröffne, und dass selbst derjenige Schüler, dem seine Verhältnisse nicht gestatten, sich einen soliden Lehrer zu verschaffen, durch öftres aufmerksames Durchlesen jedes Kapitels und fleissiges Üben sämmtlicher Beispiele auch allein alle Mittel zum regelmässigen Fortschreiten finde; – so wie endlich auch mancher junge angehende Lehrer hier einen willkommnen und festen Anhaltspunkt finden möge, um seine Schüler vor Abwegen zu bewahren, und ihre Ausbildung schneller zu vollenden.

Die Ordnung, nach welcher in diesem ersten Theile die Gegenstände einander nachfolgen, ist so festgestellt, dass 1tens, die Schüler nicht auf einmal mit zu vielen Regeln überladen werden, – (*was besonders für Kinder immer ein grosser Fehler ist*), – und dass, 2tens, denselben nicht allzufrüh Dinge gelehrt werden, welche sie erst später fassen und benützen können, und welche zu unrechter Zeit nur Zeitverlust und Überdruss verursachen. Übrigens ist es nicht möglich, im Lehrbuch eine solche Nacheinanderfolge zu beobachten, dass sie für alle Schüler passe, und Vieles muss hierin der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben.

Der zweite Theil enthält die Lehre von der Fingersetzung, auf einfache Grundprinzipien zurückgeführt, und mit so vielen praktischen Beispielen versehen, dass der Schüler durch das Üben derselben, nebst der geordneten theoretischen Kenntniss, auch seinen Fingern all' die vielseitige mechanische Fertigkeit aneignen kann, ohne welche alles blosse Wissen unfruchtbar bleibt.

Mit gleicher Ausführlichkeit ist der dritte, vom Vortrag handelnde Theil bearbeitet worden, und ich habe möchlichst die Schwierigkeiten zu überwinden gesucht, welche darin liegen, durch klare Worte auch solche Gegenstände deutlich zu machen, welche meistens nur auf dem Gefühl, dem Gehör, der Fantasie, der Nachahmung und der Willkühr des Talents beruhen.

Indem ich getrachtet habe, durch die sorgfältige Ausarbeitung dieses Lehrbuchs einem vielseitig geäusserten Wunsche zu entsprechen, und die, durch eine dreissigjährige praktische Erfahrung im Unterrichtgeben gesammelten Grundsätze und Ansichten in einem systematisch geordneten Ganzen darzustellen, widme ich dasselbe hiemit den jugendlichen Talenten mit dem Wunsche, dasselbe zur gründlicheren und zugleich erleichterten und schnellern Erlernung einer angenehmen, weit verbreiteten und ehrenvollen Kunst mit Fleiss und Aufmerksamkeit zu benutzen; denn:

"Wie Gebrauch, so Nutzen."

*CARL CZERNY.*

# VORLÄUFIGE ANMERKUNGEN.

Es ist nothwendig, dass der Anfänger durch die ersten drei Monathe alle Werk-Tage, oder wenigstens viermal in der Woche, eine Lehrstunde erhalte, und auserdem sich noch täglich eine Stunde allein übe, da man das Erlernen der Anfangsgründe möglichst abzukürzen trachten muss. Die Gegenstände sind in Lectionen abgetheilt, indem der Inhalt einer jeden Lection dem Schüler leicht in einer Stunde vorläufig vorgelesen und erklärt werden kann. Nebstbei ist zu jeder Lection die Zeit angemerkt, welche zum bessern Einprägen und Ausüben der vorgetragenen Regeln nothwendig ist.

Natürlicher Weise hängt es von dem Alter, Talent und Fleiss des Schülers ab, in wiefern der Lehrer diese Zeit um einige Tage zu verlängern hat. Am Ende eines jeden Monaths sind alle bereits erlernten Gegenstände wieder neuerdings durch ein paar Tage vorzunehmen und die Hauptregeln vom Schüler auswendig aufzusagen. Alle einmal erlernten Übungsstückchen müssen stets fleissig durchgespielt, und nicht eher beiseite gesetzt werden, als bis der Schüler durch seine Fortschritte zum Einstudieren von grösseren und schwereren Sätzen geeignet ist.

## 1ste LECTION.

### VON DER HALTUNG DES KÖRPERS UND DER HÄNDE.

Die körperlichen Bewegungen haben auf das Pianoforte so vielen Einfluss, dass eine gute und anständige Haltung das Erste sein muss, worauf der Schüler aufmerksam gemacht, und in der Folge stets so oft erinnert werden muss, bis sie zur festen Gewohnheit geworden.

Denn beim Spiel müssen alle unnöthigen Bewegungen vermieden werden, da jede schiefe Lage, jede Grimasse, und sonstige üble Angewöhnung auf die Hände und Finger nachtheilig wirkt.

Demnach werde der Schüler vor Allem andern mit folgenden Regeln bekannt gemacht:

§ 1.

Der Sitz des Spielers muss genau in der Mitte vor der Tastatur, und von derselben so weit entfernt stehen, dass die frei herabhangenden Elbogen den Tasten um beiläufig 4 Zoll näher sein, als die Achsel, so dass die Bewegungen der Arme und Hände über die ganze Länge der Tastatur auf keine Weise durch den Vorderleib gehindert werden.

§ 2.

Die Höhe des Sessels muss nach der körperlichen Grösse des Spielers genau so bemessen werden, dass die Spitze der Elbogen um beiläufig 1 Zoll höher sey als die Oberfläche der Tasten; denn ein tiefer liegender Sitz hindert und ermüdet die Hände.

§ 3.

Der Sessel darf während dem Spiele niemals gerückt werden; eben so wenig darf der Spieler seinen Körper auf demselben hin und her schieben.

§ 4.

Die Haltung des Kopfs und des Oberleibs sei gerade, anständig und natürlich, ein klein wenig zu der Tastatur vorgebogen, so dass der Körper nicht die Rücklehne des Sessels berühre. Aber man hüthe sich, jemals eine gebückte und gekrümmte Haltung anzunehmen, da dieses eben so hässlich, als dem Spiele nachtheilig ist, und in längerer Zeit selbst der Gesundheit schädlich werden kann.

§ 5.

Der Spieler gewöhne sich ja nicht an, während dem Spiel Verbeugungen, oder sonstige Bewegungen mit dem Kopfe zu machen. Nur wenn beide Hände rechts in den höchsten Octaven, oder links in den tiefsten zu spielen haben, muss der Oberleib, (*jedoch ohne auf seinem Sitz zu rücken,*) denselben durch eine ruhige Seitenbewegung nachfolgen.

§ 6.

Die Füsse müssen auf dem Boden, nahe an den *Pedalen*, (*jedoch ohne diese zu berühren*) und bei Kindern auf einem angemessenen Schemel ruhen.

§ 7.

Die Arme dürfen weder an den Körper angedrückt, noch von ihm auswärts entfernt werden, sondern sie müssen nach ihrer natürlichen Schwere frei herabhängen, und jede schaukelnde und unruhige Bewegung vermeiden.

§ 8.

Die Oberfläche des Vorderarms, vom Elbogen bis zu den Knöcheln der gebogenen Finger, muss eine ganz gerade horizontale Linie bilden, und die Handgelenke dürfen weder abwärts eingebogen werden, noch aufwärts einen Hügel bilden. Die möglichst gerade Linie der Knöchel und der Handoberfläche ist eines der wichtigsten Erfordernisse des schönen Spiels.

§ 9.

Die Haltung der Finger ist beim Spielen in der Regel einwärts gebogen. Da die Finger von ungleicher Länge sind, so muss bei jedem Finger (*mit Ausnahme des Daumens*) diese Biegung in so weit Statt haben, dass alle Fingerspitzen mit dem gerade ausgestreckten Daumen eine gerade Linie bilden, wenn man diese Spitzen an einander drücken würde. Demnach haben die Fingergelenke eine halbrunde Form anzunehmen.

§ 10.

Aber die Finger dürfen niemals während dem Spiel zusammengedrückt, sondern stets so weit von einander abgesondert gehalten werden, dass jeder für sich, frei und unabhängig, bei ruhiger Hand, die nöthigen Bewegungen auf- und abwärts machen könne, da eben durch diese Bewegung der Anschlag auf die Tasten bewirkt wird.

§ 11.

Jede schiefe Haltung der Hand und der Finger, (*sei es ein oder auswärts,*) ist sehr übel. Die Finger müssen, ihrer Länge nach, mit der Länge der einzelnen Tasten eine Linie bilden, und nur bei Spannungen oder Sprüngen von dieser Regel, so viel als nöthig, abweichen.

§ 12.

Die Finger jeder Hand werden durch die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, bezeichnet, so dass der Daumen stets der erste Finger ist, welchem die übrigen, bis zum kleinen (5ten) Finger in der Ordnung nachfolgen.

§ 13.

Der Anschlag auf die Tasten geschieht mit der aussersten weichen Fingerspitze der 4 längeren Finger, und mit der äussern Schneide des Daumens, welcher dabei ein klein wenig einzubiegen ist. Man hüthe sich, die übrigen Finger so sehr einzubiegen, dass die Nägel auf die Tasten kommen würden. Die Tasten werden nicht auf ihrer äussersten Spitze, sondern in der Regel stets ungefähr einen halben Zoll weit einwärts von derselben angeschlagen.

§ 11.

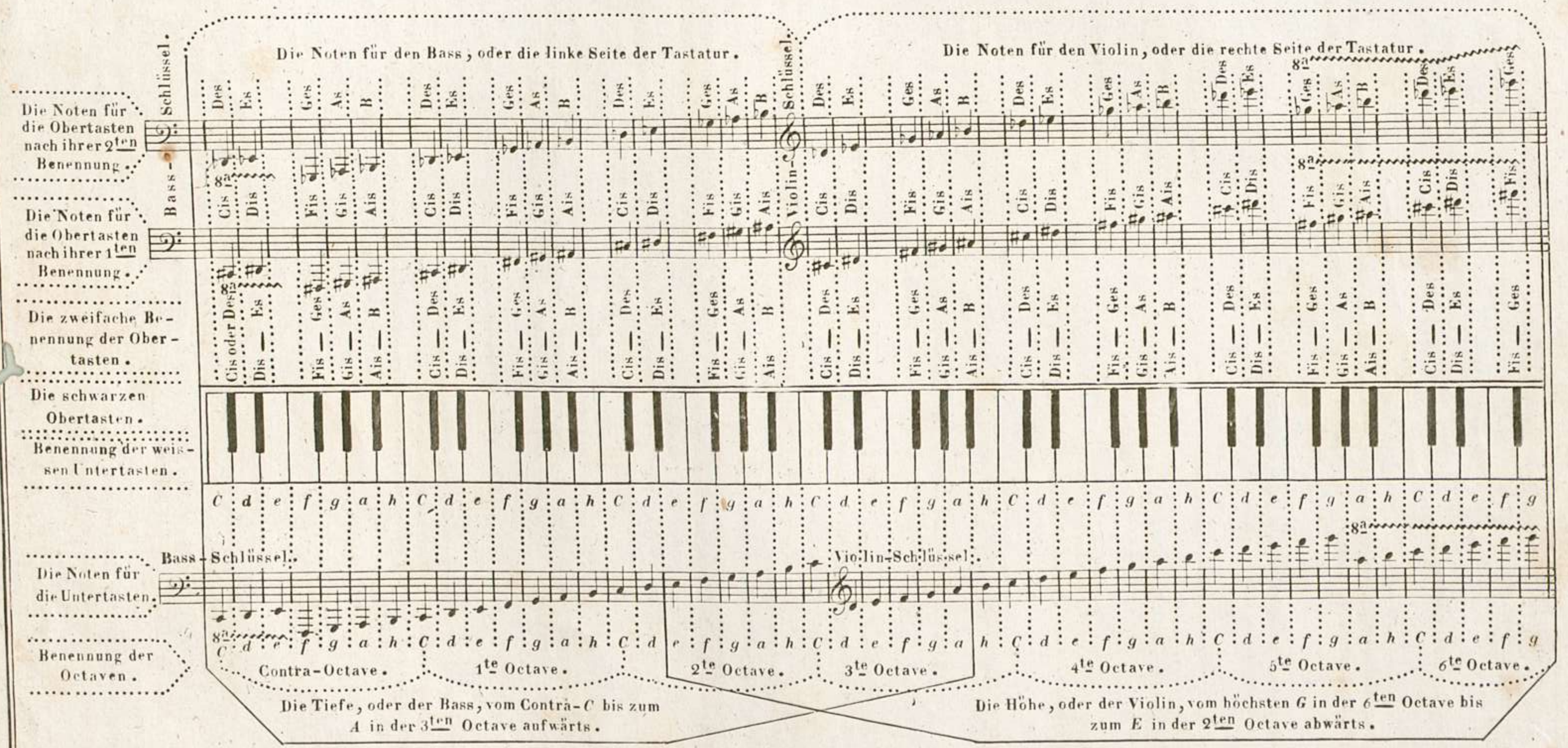
Der Spieler muss die Nägel stets so weit abkürzen, dass sie nie über die äusserste Fingerspitze hervorragen, weil man sonst das Klappern derselben auf den Tasten hören würde.

# PIANOFORTE – TABELLE.

## *ÜBERSICHT DER TASTATUR UND DER NOTEN*

eines Pianoforte von $6\frac{2}{3}$ Octaven, nämlich vom tiefsten Contra-*C* bis zum höchsten *G* der 6ten Octave.

Wenn die Tastatur nur 6 Octaven hat, so reicht sie vom Contra-*F* bis zum hohen *F* der 6ten Octave.




*Anmerkung.* Die gleichmässige Abtheilung der schwarzen Obertasten zu zweien und zu dreien, dient zum schnellen Auffinden jeder Untertaste, da die Taste *C* stets links neben den zwei Obertasten liegt, und die übrigen 6 Untertasten in gleicher Ordnung nachfolgen, nämlich *c, d, e, f, g, a, h*. – Das *F* liegt demnach immer links neben den drei Obertasten. Die Tasten werden in Octaven abgetheilt. Jede Octave enthält in Allem 12 Tasten, (7 Weisse und 5 Schwarze) welche sich in allen Octaven in derselben Ordnung wiederhohlen. Eine Taste bildet zur Nächstliegenden einen halben Ton. Die zweifache Benennung der Obertasten rührt daher, weil sie durch Noten auf doppelte Art geschrieben werden können, indem man zu denselben ein Kreuz (♯) oder ein Be (♭) links beifügt.

**Der Sitz des Spielers,**

genau in der Mitte vor der Tastatur, und so nahe an derselben, dass die frei herabhängenden Elbogen um 4 Zoll derselben näher seien, als die Achsel, wenn man mit halbgebogenen Fingern die Untertasten anschlägt. Der Sessel muss so hoch sein, dass die Spitze des Elbogens um 1 Zoll höher sei, als die Oberfläche der Tasten.

Der Bassschlüssel (𝄢), der beim Anfang einer jeden Zeile steht, zeigt an, dass man die Noten auf der tiefer klingenden linken Seite der Tastatur zu spielen habe. Der Violinschlüssel (𝄞) bedeutet, dass die ihm nachfolgenden Noten alle auf der hochklingenden rechten Seite der Tastatur zu nehmen sind. Die Noten werden entweder auf, oder zwischen die Linien, oder auch über und unter dieselben geschrieben, indem man da noch kleine Striche (Zusatzlinien) hinzufügt.
Noch ist zu bemerken, dass die Noten des Bassschlüssels auch noch höher (bis zum *A* der 3ten Octave), so wie die Violin-Noten dagegen noch tiefer (bis zum *E* der 2ten Octave) geschrieben werden können, so dass demnach die Mitteltöne der Tastatur in beiden Schlüsseln durch Noten bezeichnet vorkommen.

# FORTSETZUNG DER 1sten LECTION.

## VON DER KENNTNISS DER TASTEN.

§ 15.

Die Tastatur eines Pianoforte von dem grössten jetzt gebräuchlichen Umfang enthält in allem 80 Tasten. Die etwas ältern Instrumente enthalten deren, nach Maas ihrer Grösse, um 2 oder um 7 weniger. Der für die rechte Hand bestimmte Theil der Tastatur heisst die Höhe (*der Violin,*) weil er die hohen fein klingenden Töne enthält; der für die linke Hand bestimmte Theil heisst die Tiefe (*der Bass,*) weil da die Töne tief und schwer klingen. Wenn man also eine Reihe Töne nacheinander von der Linken zur Rechten anschlägt, so steigt man hinauf; von der Rechten zur Linken aber steigt man hinab, und diese Ausdrücke dürfen nicht verwechselt werden.

§ 16.

Die grössere Zahl der Tasten besteht aus den längeren, vorne breiteren Untertasten, (*gewöhnlich weiss, von Elfenbein;*) — die Minderzahl bilden die höher liegenden, kleinern schmalen Obertasten; (*gewöhnlich schwarz, von Ebenholz;*) und zwar in dem Verhältniss, dass immer zwischen 7 Untertasten 5 Obertasten vertheilt liegen.

§ 17.

Der Schüler bemerkt auf den ersten Blick, dass die schwarzen Obertasten überall auf zweierlei Art, nähmlich einmal zu zweien, und einmal zu dreien, von einander abgesondert sind. Diese ungleiche Abtheilung der Obertasten ist es nun, wodurch der Spieler eine schnelle Übersicht über alle Tasten gewinnt, und jede Einzelne zu unterscheiden vermag, was sonst bei den sich völlig gleichsehenden Untertasten allein weit schwerer zu finden wäre.

## *DIE UNTERTASTEN.*

§ 18.

Die 7 Untertasten, zwischen welchen die 5 Obertasten vertheilt sind, werden nach den 7 Alphabetbuchstaben: *C, D, E, F, G, A, H,* benannt, welche stets in dieser Ordnung von der Linken zur Rechten, (*also aufwärts, nähmlich vom Bass zum Violin,*) einander nachfolgen, und sich immer wiederhohlen.

§ 19.

Die Taste *C* liegt links neben den zwei Obertasten, und ist folglich auf der Tastatur so oft vorhanden, als es da zwei Obertasten neben einander gibt. (*Der Schüler hat nun alle in der Tastatur befindlichen C aufzusuchen und nach einander anzuschlagen, wobei ihm die hier beigefügte Abbildung der Tastatur behülflich sein kann.*) Nach dem *C* folgt (*also zwischen den zwei Oberstasten*) die Taste *D*, die neben ihm zur Rechten liegt. Nach diesem folgt *E*. Neben diesem liegt *F*, (*welches demnach neben den drei Obertasten links seine Stelle hat.*) Hierauf *G*, dann *A*, und endlich *H*. Nach diesem folgt wieder ein *C*; und so wiederholen sich alle 7 Tasten fort, bis ans Ende der Tastatur aufwärts.

§ 20.

Der Schüler muss fleissig alle Tasten aufsuchen, anschlagen, und laut nennen; und zwar zuerst alle auf der Tastatur befindlichen *C*, dann alle *D*, ferner alle *E*, u.s.f. worauf er alle Untertasten in der Ordnung, zuerst aufwärts, und später auch abwärts, (*nämlich, C, H, A, G, F, E, D,*) während dem Anschlagen fertig nennen lernen muss.

## *DIE EINTHEILUNG DER UNTERTASTEN.*

§ 21.

Alle Tasten eines gleichen Namens haben auch einen gleichen Klang, und sind nur durch die verschiedene Höhe und Tiefe von einander unterschieden. Diese gleichnamigen Tasten bilden, (*einer zum nächsten andern,*) Octaven, (*also genannt, weil in dem Raum von einem zum Andern, einschliesslich, acht zu einander gehörende Töne enthalten sind.*) So bildet demnach ein *C* zum nächsten *C* eine *Octave;* eben so ein *D* zum nächsten *D;* oder zwei *E*, zwei *F*, u.s.w.

§ 22.

Um nun alle diese *Octaven* von einander zu unterscheiden, werden die *C-C-Octaven* durch Zahlen bezeichnet, mit Ausnahme der tiefsten *Octave*, welche die *Contra-Octave* heisst. Nach dieser folgt die 1te, dann die 2te, dann die 3te, 4te, 5te *Octave* von *C* zu *C*, und endlich die höchsten Töne der 6ten *Octave*, so weit die Tastatur reicht. (*Man betrachte wieder die Abbildung.*)
(*Bei Fortepianos von kleinerem Umfange, welche im Bass nur bis F gehen, ist die Contra-Octave nicht vollständig und die tiefsten Contratöne bestehen demnach da nur aus 4 Untertasten und 3 Obertasten.*)

§ 23.

Wenn nun der Schüler wieder zur Übung die verschiedenen Tasten aufzusuchen, oder die vom Lehrer angeschlagenen zu benennen hat, muss er stets beizufügen wissen, in welcher *Octave* jeder Ton liegt.

## *DIE OBERTASTEN.*

§ 24.

Die 5 Obertasten, welche in jeder *Octave* enthalten sind, haben eine zweifache Benennung, welche sie von den beiden nächsten Untertasten erhalten, von welchen jede umgeben ist. Wird die Obertaste nach der links nebenliegenden Untertaste benannt, so bekommt sie zu der ursprünglichen Alphabetbenennung die Endsilbe *is*. Wird sie nach der rechts liegenden Untertaste benannt, so fügt man die Endsilbe *es* bei. Demnach heissen die 5 Obertasten wie folgt:

Die Obertaste zwischen *C* und *D* heisst *Cis* oder *Des*.
— „ — „ — „ *D* — *E* — „ *Dis* — *Es*.
— „ — „ — „ *F* — *G* — „ *Fis* — *Ges*.
— „ — „ — „ *G* — *A* — „ *Gis* — *As*.
— „ — „ — „ *A* — *H* — „ *Ais* — *B*.

Die allerletzte Benennung, (das *B*) ist demnach eine Ausnahme von der Regel.
Die Ursache dieser doppelten Benennung, und wann die Eine oder die Andere gebraucht werden muss, erfährt der Schüler erst mit der Notenkenntniss.

§ 25.

Diese Obertasten bilden eben so ihre *Octaven*, wie die Untern; z. B. *Cis* zu *Cis*, *Fis* zu *Fis*, *B* zu *B*, u. s. w. auch ist deren Aufsuchung in gleichem Maasse zu üben, so wie der Schüler auch oft alle Tasten: *c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c*, u. s. w., so wie auch mit der zweiten Benennung, (*c, des, d, es, e, f, ges*, u. s. w.) durch die ganze Tastatur vor und rückwärts anzuschlagen, und dabei laut zu benennen hat.

## VOM VERHÄLTNISS DER TÖNE ZU EINANDER.

§ 26.

Es giebt also auf dem Fortepiano, (*und in der Musik überhaupt*) nur zwölf verschiedene Töne, welche durch ihre Wiederhohlung in so vielen *Octaven*, und durch ihren höhern oder tiefern Klang, die ganze Tonmasse bilden, aus welcher die neuere Tonkunst besteht.

§ 27.

Jede Taste, gegen die nächstliegende gehalten, bildet einen halben Ton, (*oder deutlicher, sie ist, dem Klange nach, einen halben Ton von der andern entfernt.*) z. B. *C* zu *Cis*, *Dis* zu *E*, *F* zu *Fis*, sind halbe Töne. Eben so *E* zu *F*, und *H* zu *C*, weil zwischen diesen zwei Untertasten keine Oberstaste befindlich ist.

§ 28.

Wenn aber zwei Tasten durch eine dazwischenliegende getrennt sind, so bilden sie einen ganzen Ton. z. B. *C* zu *D*, oder *E* zu *Fis*, oder *B* zu *C*, oder *As* zu *B*, sind ganze Töne.

§ 29.

Es bedarf höchstens einiger Tage, um dem Schüler diese Kenntniss der Tastatur auf eine unauslöschliche Art einzuprägen, wenn der Lehrer die Geduld hat, alle hier angezeigten Hülfsmittel unverdrossen anzuwenden, und wenn der Schüler selber die nöthige Aufmerksamkeit zeigt.

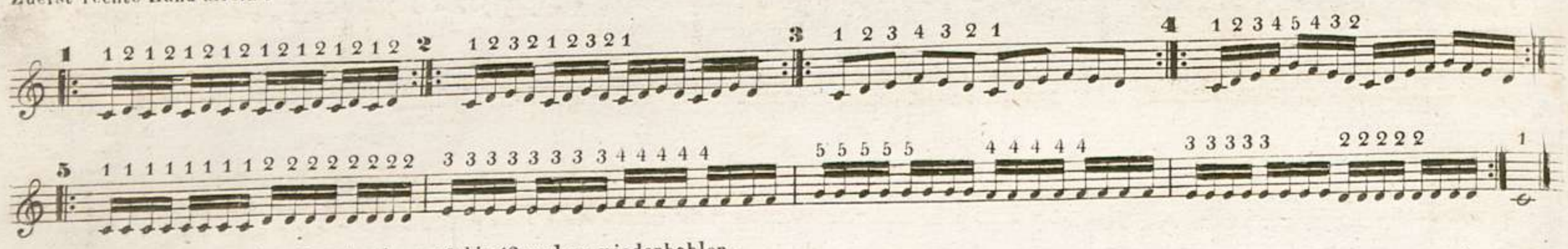
## 2te LECTION.

### DIE ERSTEN FINGERUBÜNGEN, UND FERNERE REGELN ÜBER DEN ANSCHLAG.

§ 1.

Sobald der Schüler die Namen der Tasten gut kennt, hat der Lehrer ihm (*auswendig*) folgende Übungen zu zeigen:

Zuerst rechte Hand allein.




Jede *Repitition* ist ohne Unterbrechung 10 bis 12 mal zu wiederhohlen.

§ 2.

Während dem Einüben derselben hat der Lehrer dem Schüler nach und nach folgende weitere Regeln über Haltung und Anschlag zu entwickeln und praktisch beobachten zu lassen.

§ 3.

Wenn man die regelmässig gebogenen 5 Finger ganz nahe über den 5 Tasten: *C, D, E, F, G*, hält, so sieht man, dass für jede Taste ein eigener Finger bestimmt ist. Die 5 Finger müssen demnach so weit von einander gehalten werden, dass jeder Finger seine Taste, bei völlig ruhiger Hand, genau in der Mitte, anschlagen könne, wobei der Daumen fast gerade ausgestreckt, und der kleine Finger nur ein wenig eingebogen gehalten werden muss. Auch muss die Spitze des Daumens stets bis zur Mitte der vordern Untertaste hineinreichen, und niemals dieselbe nur an ihrem aussern Ende anschlagen. Denn der Anschlag an die Untertasten wird von allen Fingern stets auf dem vordern breitern Theil derselben, genau in dessen Mitte, und niemals weder auf deren äusserer Spitze, noch auf deren schmaler Abtheilung zwischen den Obertasten, ausgeführt.

§ 4.

Diese Haltung aller 5 Finger muss stets dieselbe bleiben, wenn bei den obigen Übungen ein Finger seine Taste anschlägt.

§ 5.

So wie jeder Finger vor dem Anschlage ganz nahe an der Taste gehalten werden muss, (*jedoch ohne sie früher zu berühren,*) so muss er auch nach dem Anschlage in gleiche Entfernung wieder aufgehoben werden.

§ 6.

HAUPTREGEL. Jeder Finger muss genau in demselben Augenblicke aufgehoben werden, in dem der Nächstfolgende anschlägt.

Diese Regel ist für den Anfänger die wichtigste, und kann ihm nicht oft genug wiederhohlt werden.

§ 7.

In der ersten, nur für zwei Finger bestimmten Übung muss der Daumen das *C* in dem nähmlichen Augenblick verlassen, als der 2te Finger das *D* anschlägt, welches dann eben so in demselben Augenblick ausgelassen werden muss, wenn der Daumen das *C* wieder berührt.

§ 8.

Ein Gleiches geschieht in der 2ten Übung mit den 3 ersten Fingern; sodann mit 4, und endlich mit allen 5 Fingern, — so dass zwar das Gewicht der Hand immer auf den Tasten, aber immer nur auf einem Finger ruhe, während alle übrigen in der Luft schweben.

§ 9.

Als Ursache dieser Hauptregel wird dem Schüler folgendes entwickelt:

Zwei, oder gar mehrere neben einander liegende Tasten, bringen, wenn man sie zusammen anschlägt, eine sehr hässliche, übelstimmende Wirkung hervor, während sie, nach einander angeschlagen, angenehm klingen können. Da nun die Saiten einer jeden Taste lange nachklingen, wenn man die Taste fest hält, so würde durch allzulanges Halten eine sehr üble Disharmonie entstehen, welche man eben durch jene Hauptregel vermeiden muss.

§ 10.

Die 5te Übung hat den Zweck, dem Anfänger einen festen Anschlag und Ton anzugewöhnen, indem er eine Taste mit demselben Finger oft nacheinander anschlagen muss. Die Hand ist dabei über den 5 Tasten möglichst ruhig zu halten, so dass der öftere Anschlag immer nur durch die mässige Bewegung des einzelnen Fingers hervorgebracht wird.

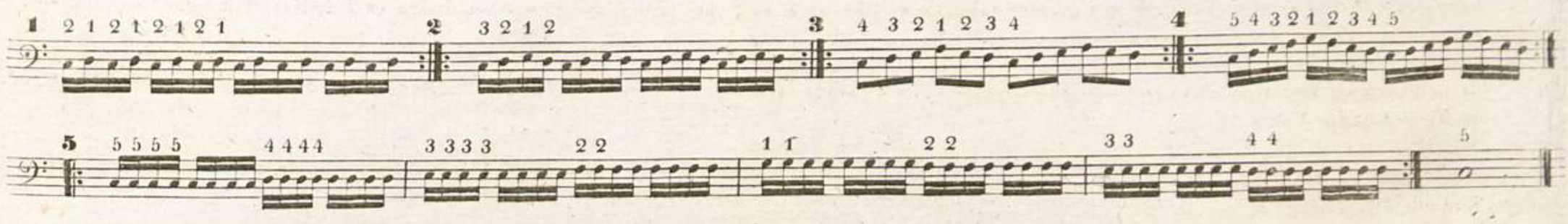
§ 11.

Der Anfänger hat sich bei diesen Übungen einen zwar mässig starken, aber die Tasten fest hinabdrückenden Anschlag anzugewöhnen, und natürlicher Weise müssen dieselben Anfangs sehr langsam, und sodann erst nach und nach geschwinder geübt werden, so wie sich die Beweglichkeit der Finger ohne innere Nervenanstrengung entwickelt.

§ 12.

Sobald die Finger der rechten Hand einige Übung und Unabhängigkeit erlangt haben, werden dieselben Beispiele in der linken Hand auf folgende Art vorgenommen:

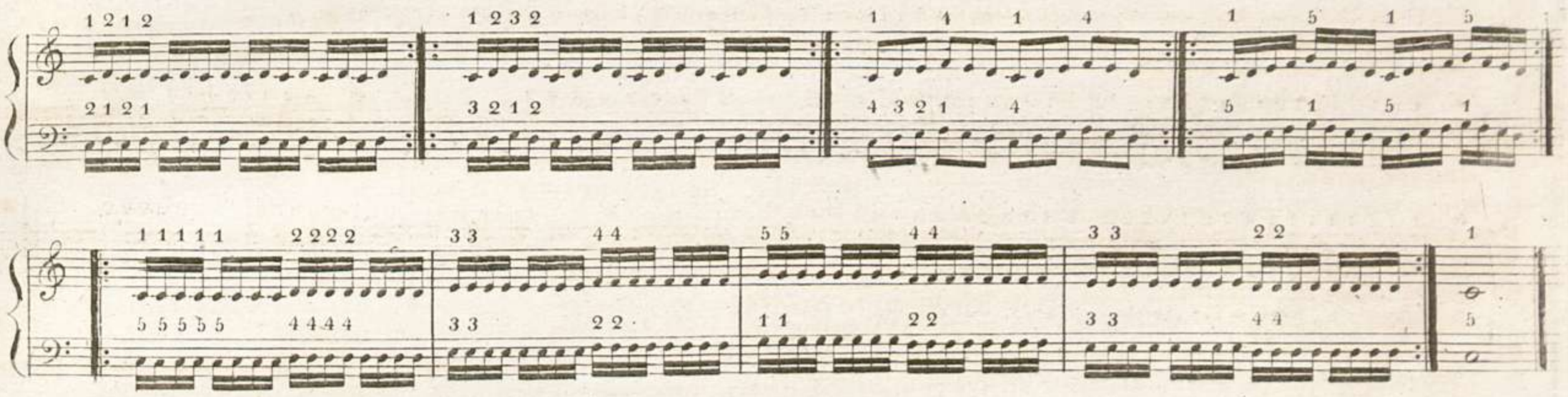
Erste Übungen für die linke Hand.




Alle für die rechte Hand gegebenen Regeln werden von der linken mit gleicher Genauigkeit befolgt, und überhaupt muss die Geschicklichkeit der linken Hand stets mit der rechten gleichen Schritt halten.

§ 13.

Ist dieses erreicht, so werden jene Übungen folgendermassen mit beiden Händen eingeübt:




§ 14.

Hier hat der Schüler hauptsächlich zu beachten, dass jeder Ton in beiden Händen zugleich angeschlagen werde. Dieses ist auf dem Fortepiano gar nicht leicht; denn da der Anschlag des Hammers auf die Saiten äusserst schnell geschieht, und nur der Nachhall länger dauert, so merkt man das geringste Nachschleppen oder spätere Anschlagen der einen Hand sogleich, wodurch die nothwendige Gleichheit verloren geht.

§ 15.

Dieser gleiche Anschlag kann nur erreicht werden, wenn beide Hände gleich ruhig gehalten, und alle Finger gleich hoch aufgehoben werden. Denjenige Finger, der sich weiter von den Tasten entfernt, oder der steifer gehalten wird, schlägt auch natürlicher Weise später an, und hiedurch ist jene Gleichheit gestört.

§ 16.

Alle diese Übungen müssen täglich wenigstens drei- bis viermal, (*jedesmal ungefähr eine halbe Stunde,*) unverdrossen geübt werden, so dass der Schüler, während er zu den nachfolgenden Gegenständen übergeht, dieselben bereits ziemlich schnell auszuführen im Stande sei.

§ 17.

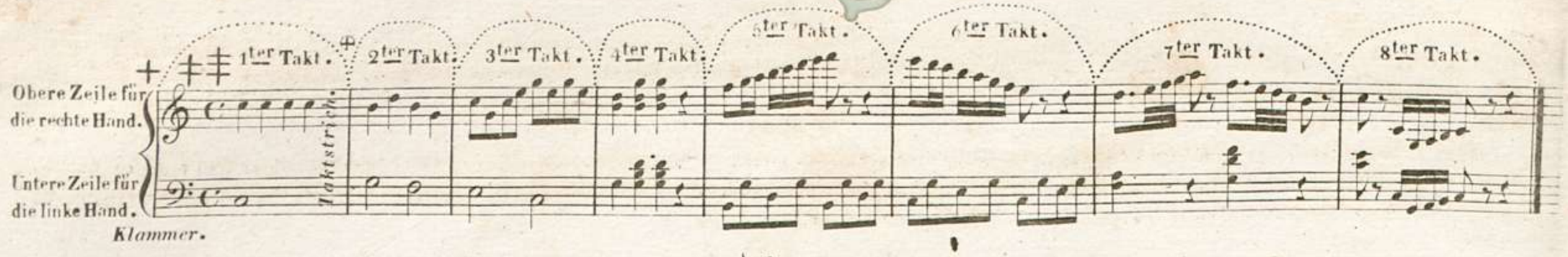
Die Fortsetzung und Vermehrung dieser Übungen folgt in der 4ten Lection.

## 3te LECTION.

### DIE KENNTNISS DER NOTEN.

§ 1.

Alle Töne und Tasten werden auf dem Papier durch Zeichen ausgedrückt, welche man Noten nennt, und die aus einem runden Punkte (*oder Kopf*) bestehen, an dem ein dünner Strich, auf- oder abwärts, angehängt ist. Der runde Punkt ist die Note. Folgender Notensatz wird eine vorläufige Übersicht gewähren:




§ 2.

Bei Ansicht dieses Beispiels wird der Schüler auf folgendes aufmerksam gemacht:

*A.* Die Noten werden auf zwei Zeilen gesetzt, welche der Notenplan heissen, und von welchen die obere für die rechte Hand, und die untere für die linke Hand bestimmt ist.

*B.* Diese zwei Zeilen werden gleich anfangs durch eine Klammer zusammen gebunden. (*siehe* +)

*C.* Unmittelbar nach der Klammer kommt ein Zeichen, Schlüssel genannt (*siehe* ‡), und zwar in der obern Zeile folgender: (𝄞) *Violin-Schlüssel* genannt, welcher bedeutet, dass alle auf dieser Zeile vorkommenden Noten auf der rechten Seite der Tastatur, (also im *Violin*) zu spielen sind; — in der untern Zeile der *Bass-Schlüssel* (𝄢) welcher anzeigt, dass alle auf dieser Zeile stehenden Noten auf der linken Seite der Tastatur (also im *Bass*) gespielt werden müssen.

*D.* Dass hierauf in beiden Zeilen nachfolgende Zeichen (C) heisst die Taktvorzeichnung (*siehe* ‡‡) und zeigt an, auf welche Art die Noten in Rücksicht des Zeitmasses, durch die überall vorkommenden Taktstriche (*siehe den ersten bei* ⊕), einzutheilen sind.

*E.* Der Raum zwischen zwei solchen Taktstrichen, so wie alle darin vorkommenden Noten, bilden einen Takt, wovon jeder im ganzen Stücke genau so lange dauern muss, wie der andere. Das obige Beispiel besteht demnach, wie man sieht, aus 8 solchen Takten.

*F.* Jede Zeile besteht aus fünf paralell gezogenen Linien, und die Noten werden theils auf diese, theils zwischen dieselben, (*siehe den 1ten und 2ten Takt der obern Zeile,*) theils über den 5 Linien, mittelst kleiner Querstriche, (*siehe den 5ten und 6ten Takt, obere Zeile,*) theils auch unter denselben, (*wie im 8ten Takte, obere Zeile,*) geschrieben.

*G.* Die Noten sind theils weisse, (*wie im 1ten, 2ten und 3ten Takt, untere Zeile,*) theils schwarze, (*wie alle übrigen*).

*H.* Die weissen Noten kommen bisweilen ohne allen dünnen Strich vor, (*siehe den 1ten Takt, untere Zeile.*) Dagegen haben die schwarzen Noten stets einen dünnen Strich an sich, und werden überdiess manchmal durch dickere Querstriche ein- zwei- auch mehrmal zusammen gebunden, (*wie im 3ten, 5ten, 6ten und 7ten Takt, obere Zeile.*)

*I.* Dieser mehrfache Unterschied bezeichnet die längere oder kürzere Dauer (Geschwindigkeit,) in welcher die angeschlagenen Töne einander nachfolgen sollen.

*K.* So wird demnach eine weisse Note ohne allen Strich, (*ganze Note* genannt,) verhältnissmässig am längsten gehalten, indem sie den ganzen Takt ausfüllt, und indem man also die Taste, welche sie vorstellt, so lange fest halten muss, als der ganze Takt dauert.

*L.* Weisse Noten mit Strich, (*halbe Noten* genannt,) dauern genau um die Hälfte weniger, als die ganze Note.

*M.* Schwarze, einzelnstehende Noten, (*Vierteln* genannt,) gelten wieder um die Hälfte weniger, als Halbe.

*N.* Einmalgebundene schwarze Noten, (*Achteln* genannt,) sind wieder um die Hälfte schneller zu spielen als Vierteln.

*O.* Und so vermehrt immer jeder neue Strich die Geschwindigkeit der Noten in demselben Verhältniss; — wodurch es dann möglich wird: dass ein Takt so lange daure, wie der Andere, obschon in manchem nur sehr wenig Noten, in dem Andern dagegen oft sehr viele vorkommen.

*P.* In den fünf letzten Tasten kommen nebst den Noten, noch verschiedene Zeichen vor, die man Pausen nennt; (𝄽) — diese bedeuten, dass man durch eine bestimmte Zeit keinen Finger auf den Tasten liegen lassen darf, sondern dass, da die Hand über den Tasten in der Luft schweben soll.

*Q.* Denn ausserdem muss, in der Regel, jede Note so lange gehalten werden, bis die nächstfolgende anzuschlagen ist, weil ausser jenen angezeigten Pausen keine Lücke oder Unterbrechung in dem Gesang, welchen die Noten bilden, entstehen darf.

*R.* Wenn zwei oder mehere Noten in einer Zeile, an einem einzigen dünnen Striche übereinander stehen, (*wie im 4ten Takt,*) so werden sie zusammen angeschlagen. Man nennt sie Doppeltöne, wenn nur zwei, und Accorde, wenn noch mehrere Noten auf diese Art übereinander stehen.

§ 3.

Wenn sich der Schüler alle diese Regeln vorläufig gut merkt, so erleichtert und verkürzt er sich ungemein den ganzen nachfolgenden Elementar-Unterricht.

## FORTSETZUNG DER 3ten LECTION.

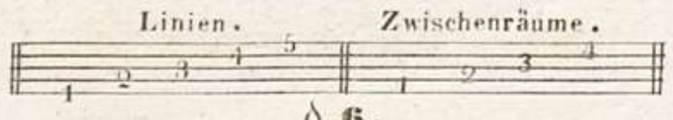
### DIE VIOLIN NOTEN.

§ 4.

Es ist nothwendig, dass der Anfänger die Violin-Noten gut kenne, ehe er die Bass-Noten lernt.

§ 5.

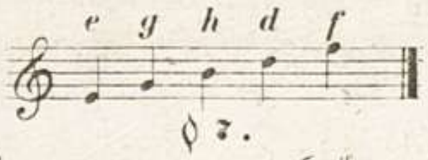
Die fünf Linien, aus welchen jede Zeile besteht, werden stets aufwärts gezählt, so dass die unterste die Erste, und die oberste die Fünfte heisst. Die vier leeren Räume, welche zwischen diesen Linien befindlich sind, heissen die Zwischenräume.




§ 6.

Die Note auf der ersten Linie (im *Violin-Schlüssel*) ist das *E* der 3ten *Octave*, (*also das fast genau in der Mitte der Tastatur befindliche*). Die Note auf der 2ten Linie ist das nächstliegende höhere *G*, auf der 3ten Linie das nächste *H*, auf der 4ten das nächste *D* der 4ten *Octave*, und auf der 5ten das nächste *F*. Denn so wie man aus den tiefern *Octaven* aufwärts in die höhern steigt, so steigen auch die Noten auf dem Papier aufwärts.

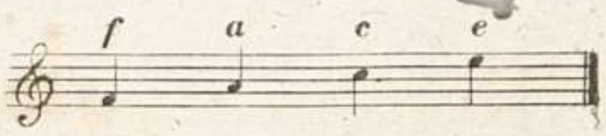
Die *Violin-Noten* auf den Linien:



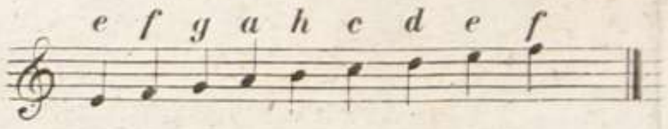

§ 7.

Die Tasten, welche beim Anschlagen dieser fünf Noten übersprungen werden, (*nämlich das F, A, C, E,*) werden durch die Noten in den vier Zwischenräumen bezeichnet.

Die Noten in den Zwischenräumen.



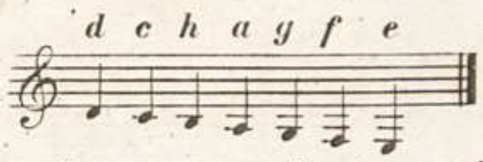

Folglich enthalten die Linien in Allem folgende 9 Noten.




§ 8.

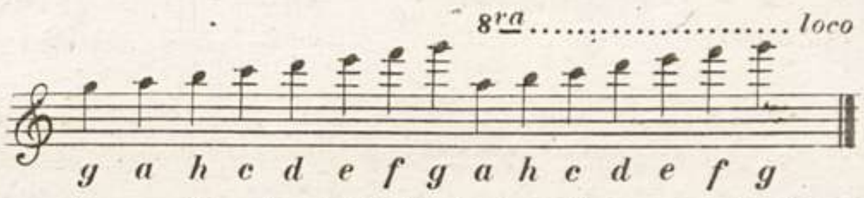
Da diese Noten für den ganzen *Violin* der Tastatur nicht hinreichen, so setzt man die tieferliegenden Töne unter, und die höhern über die Linien, indem man zu jeder einzelnen Note die weitern nöthigen Linien durch kleine Querstriche anzeigt, die man Zusatzlinien nennt, und welche ebenfalls entweder durch den Kopf der Note gehen, oder über, so wie auch unter ihn gesetzt werden.

Noten unter den Linien:




Das *D* liegt neben dem *E* in der 3ten *Octave*, und so folgen die Töne einander abwärts bis zum *E* der 2ten *Octave*.

Noten über den Linien:

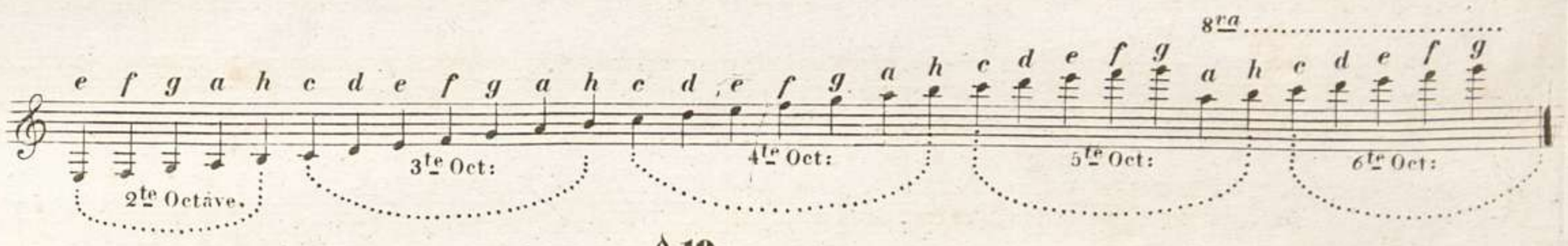



N.B. Da die höchsten Töne gar zu viele, dem Auge schwer zu übersehende Striche haben müssten, so schreibt man dieselben gemeiniglich um eine *Octave* tiefer, und setzt das Zeichen 8ra ..... darüber, welches bedeutet, dass sie um eine *Octave* höher gespielt werden müssen, als die Noten wirklich stehen. Dieses 8ra ..... gilt so lange, bis das Wörtchen *loco* nachfolgt.

§ 9.

Auf diese Art werden, wie man sieht, alle Untertasten vom *E* der 2ten *Octave* bis zum höchsten *F* (oder *G*) bequem und deutlich durch Noten ausgedrückt, und hier folgt noch die ganze Reihe derselben.

Alle Noten des *Violin*-Schlüssels.




§ 10.

Die Hauptsache ist nun, dass der Schüler baldmöglichst die Noten richtig und schnell lesen, und auf den gehörigen Tasten anschlagen lerne.

§ 11.

Das richtige Lesen ist die Sache des Auges, das richtige Anschlagen die Sache der Hand und der Finger. Beide Theile müssen nun unverdrossen, mit aller Anstrengung des Gedächtnisses geübt werden, um diese doppelte Kenntniss auf eine unfehlbare Art sich eigen zu machen, da auf derselben im Grunde das ganze *Clavierspiel* beruht.

§ 12.

Zur Angewöhnung des Schnell-lesens können folgende Mittel dienen:

*A.* Man lasse den Schüler die Noten oft laut nennen, indem man sie ihm willkührlich auf dem Papier mit einem dünnen Stäbchen zeigt.

*B.* Man lasse ihn ebenso die Noten auf den Tasten aufsuchen, anschlagen, und dabei ebenfalls laut nennen.

*C.* Man schlage willkührlich laut Tasten an, deren Noten der Schüler aufsuchen und anzeigen muss.

*D.* Wenn der Schüler mit der Feder umgehen kann, so lehre man ihn Notenschreiben, und dictire ihm durch blosses Anschlagen die einzelnen Töne, welche er aufschreiben muss.

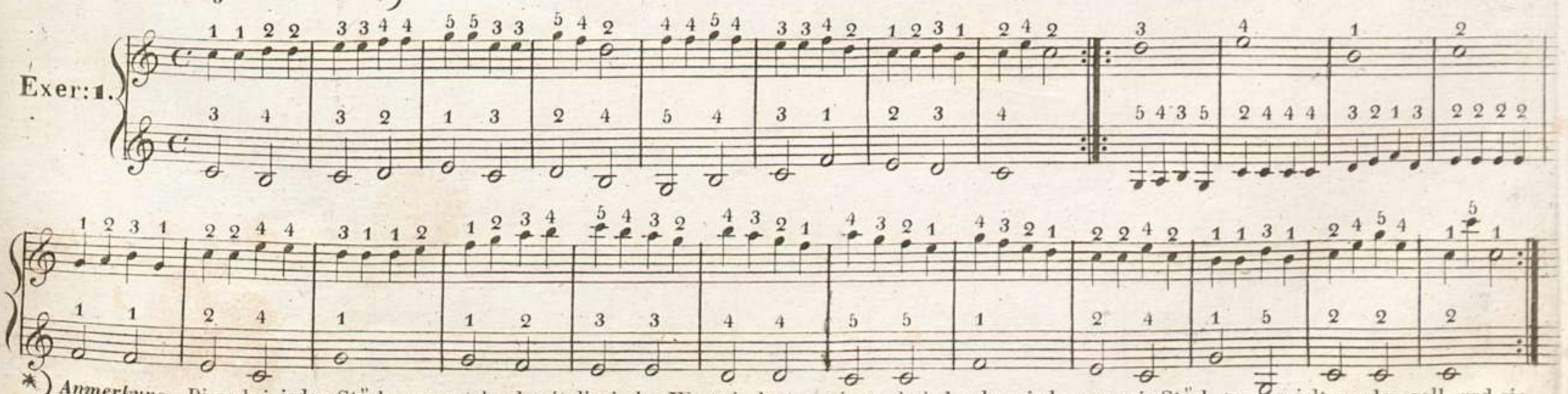
(Das Notenschreiben dürfte nicht nur das schnellste Mittel zur Erlernung der Noten sein, sondern es ist auch für die Folge von Nutzen, und es sollte daher bei keinem Schüler versäumt werden, um so mehr, als es weit leichter zu erlernen ist, als die Buchstabenschrift.)

§ 13.

Die nachfolgenden Stückchen, welche späterhin als Übungsstücke gehörig einzustudieren sind, können einstweilen zum Notenlesen dienen, indem man jede Hand allein die Noten aufsuchen, benennen und anschlagen lässt. Die vorgezeichnete Fingersetzung muss baldmöglichst beobachtet werden. Durch 1 wird in beiden Händen der Daumen bezeichnet, und so die übrigen Finger in der Ordnung bis zum 5ten (kleinen) Finger.

*Allegro moderato.* *)

Exer: 1.



*) *Anmerkung.* Diese, bei jedem Stücke voranstehenden italienischen Worte bedeuten, wie geschwind, oder wie langsam ein Stück gespielt werden soll, und sie werden erst in der Folge dem Schüler erklärt werden.

*Allegretto moderato.*

Ex: 2.

*Allegretto.*

Ex: 3.

8va..... 8va..... loco 8va..... loco

*Allegro non troppo.*

Ex: 4.

*Allegro.*

Ex: 5.

*Allegretto.*

Ex: 6.

8a

8a

*loco*

*Allegro.*

Ex: 7.

*Allegro vivace.*

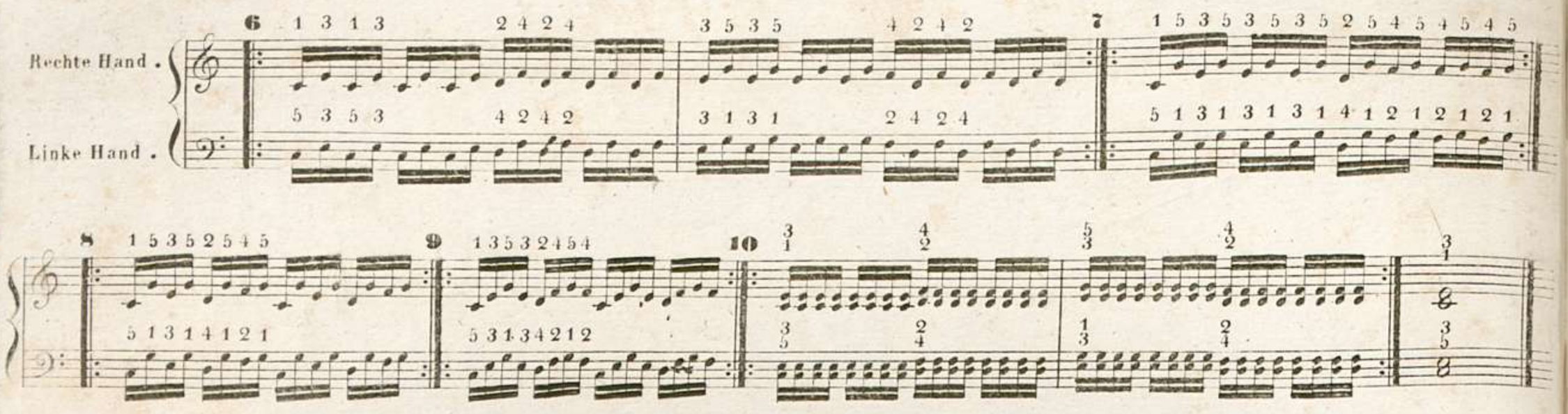
Ex: 8.

# 4te LECTION.

## FORTSETZUNG DER FINGERÜBUNGEN.

§ 1.

Während der Schüler in der Kenntniss der *Violin*-Noten die nöthigen Fortschritte macht, werden zur täglichen Übung der in der zweiten Lection angegebenen Studien, noch folgende beigefügt:




§ 2.

Diese Übungen müssen ebenfalls zuerst mit jeder Hand allein, und erst später mit beiden exerziert werden. Dieselbe ruhige Haltung der Hand über den 5 Tasten, und gemässigte Bewegung der einzelnen Finger, so wie alle übrigen Regeln des Anschlags, welche in der 2ten Lection entwickelt worden sind, müssen auch bei diesen neuen Übungen genau befolgt werden.

§ 3.

Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass selbst Schüler mit schwachem Gedächtniss alle diese Übungen bald auswendig zu lernen im Stande sind, wenn man ihnen mit ruhiger Geduld jede Hand einzeln, theils durch Vorspielen, theils durch eine klare wörtliche Darstellung, Ton für Ton zu zeigen weiss, und sie sowohl auf die Ähnlichkeiten, wie auf die Verschiedenheiten aller dieser Übungen aufmerksam macht.

§ 4.

Der erste Elementarunterricht zerfällt in zwei Theile, die mit einander gleichen Schritt halten müssen; nämlich:

*A.* In das Lernen der Noten, der Eintheilung, des Taktes, u.s.w.

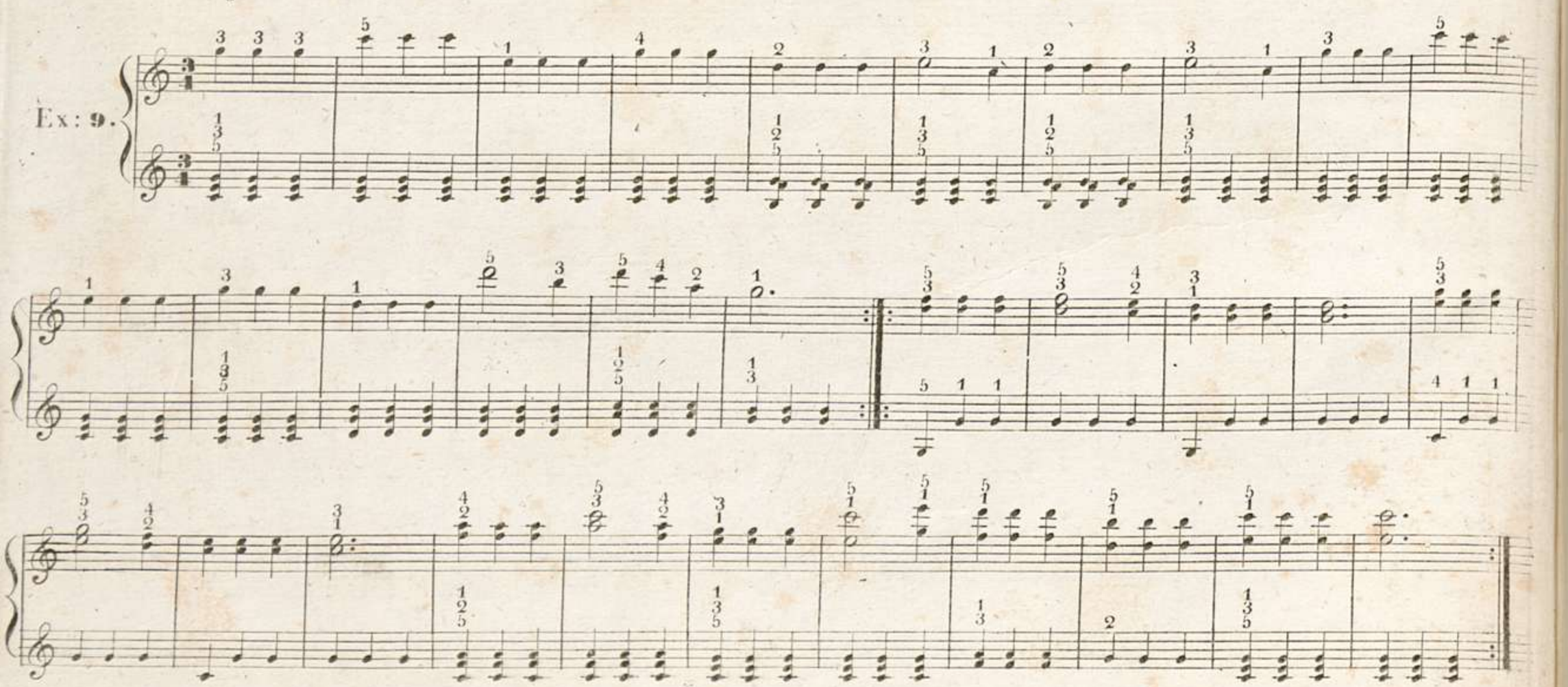
*B.* In die möglichst frühzeitige Entwicklung der Fingerfertigkeit durch das Üben auswendig gelernter zweckmässiger Passagen. Keines darf über dem Andern versäumt werden. Denn würde man so lange warten wollen, bis der Schüler die Fingerfertigkeit durch das Notenlesen erlangt, so ginge darüber unendlich viele Zeit verloren, und eine Schwierigkeit würde der andern im Wege stehen.

## FORTSETZUNG DER ÜBUNGSSTÜCKE.

Anfangs zum Erlernen der *Violin*-Noten, später zum Einstudieren bestimmt.

*Allegro molto.*

Ex: 9.



*Allegretto.*

Ex: 10.

8a ..... loco

*Allegro moderato.*

Ex: 11.

*Allegro vivace.*

Ex: 12.

*) *Anmerkung.* Am Schlusse dieses Bandes ist ein Verzeichniss mehrerer Sammlungen von Anfänger-Stückchen beigefügt, deren Auswahl dem Lehrer überlassen bleibt. Aber auf jeden Fall muss der Schüler eine grosse Zahl solcher geeigneten Tonstücke durchspielen, und auch später ins Reine lernen; denn nur hiedurch wird das Schnell-lesen und folglich das *Arista*-spielen erreicht.

# 5te LECTION.

## DIE KENNTNISS DER BASS NOTEN.

§ 1.

Das Erlernen der Bassnoten macht keine Schwierigkeiten, wenn man die bereits erlangte Notenkenntniss auf folgende Art in die Bass-*Octaven* überträgt.

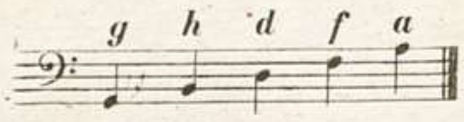
§ 2.

Die Note auf der ersten Linie im Bassschlüssel ist das *G* der ersten *Octave*. (*Man sehe die Abbildung der Tastatur*).

§ 3.

Die Note auf der 2ten Linie gibt das nähere höhere *H*, die 3te das *D*, die 4te das *F*, und die 5te das *A*.

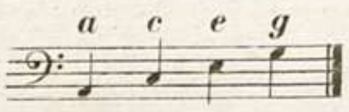
Bassnoten auf den Linien:



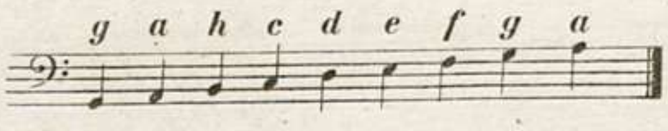

§ 4.

Die Noten in den Zwischenräumen geben auch die zwischenliegenden Tasten; nämlich:

Bassnoten in den Zwischenräumen:

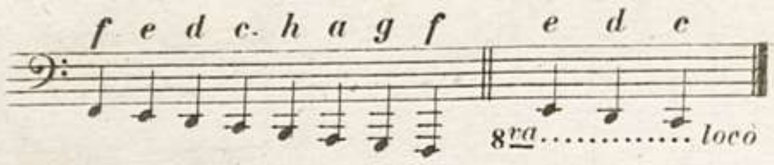



Folglich reichen alle diese Noten von dem *G* der ersten *Octave* bis zum *A* der zweiten *Octave*.




§ 5.

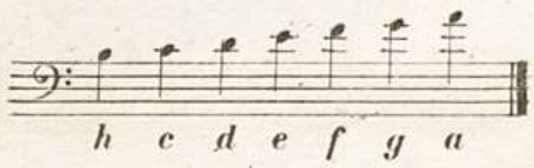
Die übrigen Tasten werden ebenfalls durch Zusatz-Linien bezeichnet. Nämlich die tiefern Töne bis zum *Contra-C*:




§ 6.

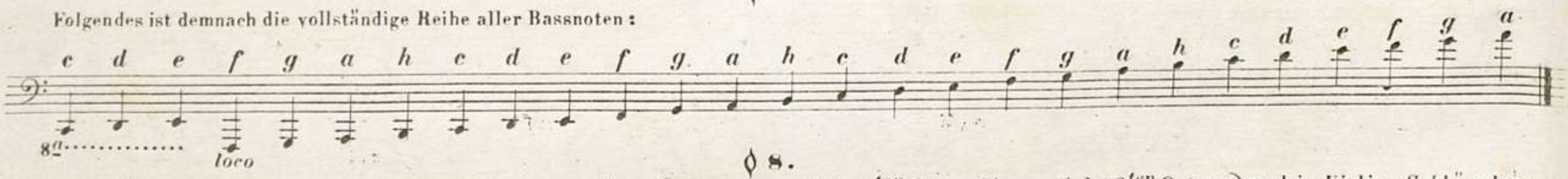
Die über den Linien geschriebenen Noten reichen im Bassschlüssel bis zum *A* der 3ten *Octave*.

Bassnoten über den Linien:




§ 7.

Folgendes ist demnach die vollständige Reihe aller Bassnoten:

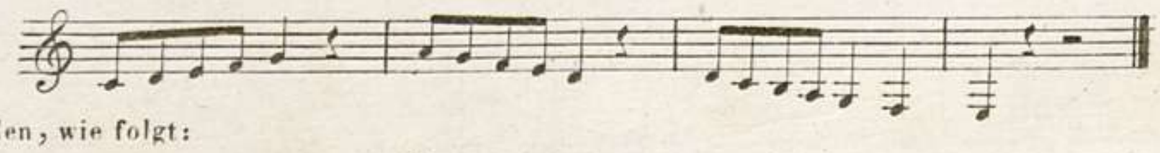



§ 8.

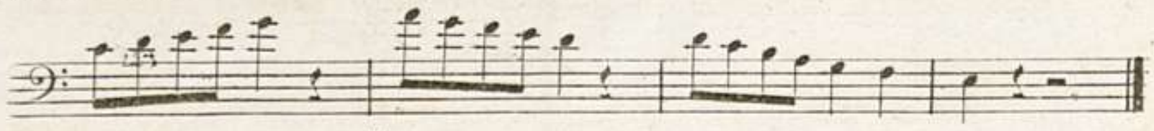
Der Schüler wird bemerken, dass eine Anzahl der letzten Töne, (*nämlich vom E der 2ten Octave bis zum A der 3ten Octave*) auch im *Violin-Schlüssel* vorkommt, und dass demnach diese 11 Töne in beiden Schlüsseln geschrieben werden können

§ 9.

So z.B., kann folgende im Violinschlüssel gesetzte Stelle:



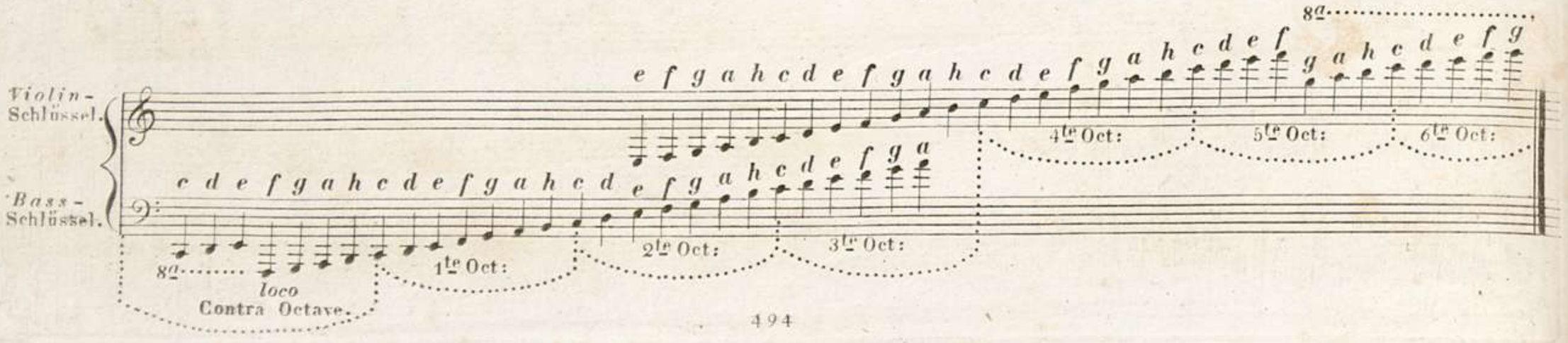
auch mit Bassnoten geschrieben werden, wie folgt:



Und in beiden Fällen wird sie genau auf denselben Tasten ausgeführt.

§ 10.

Hier folgt nun noch die allgemeine Übersicht aller in der Musik vorkommenden Noten in beiden Schlüsseln:

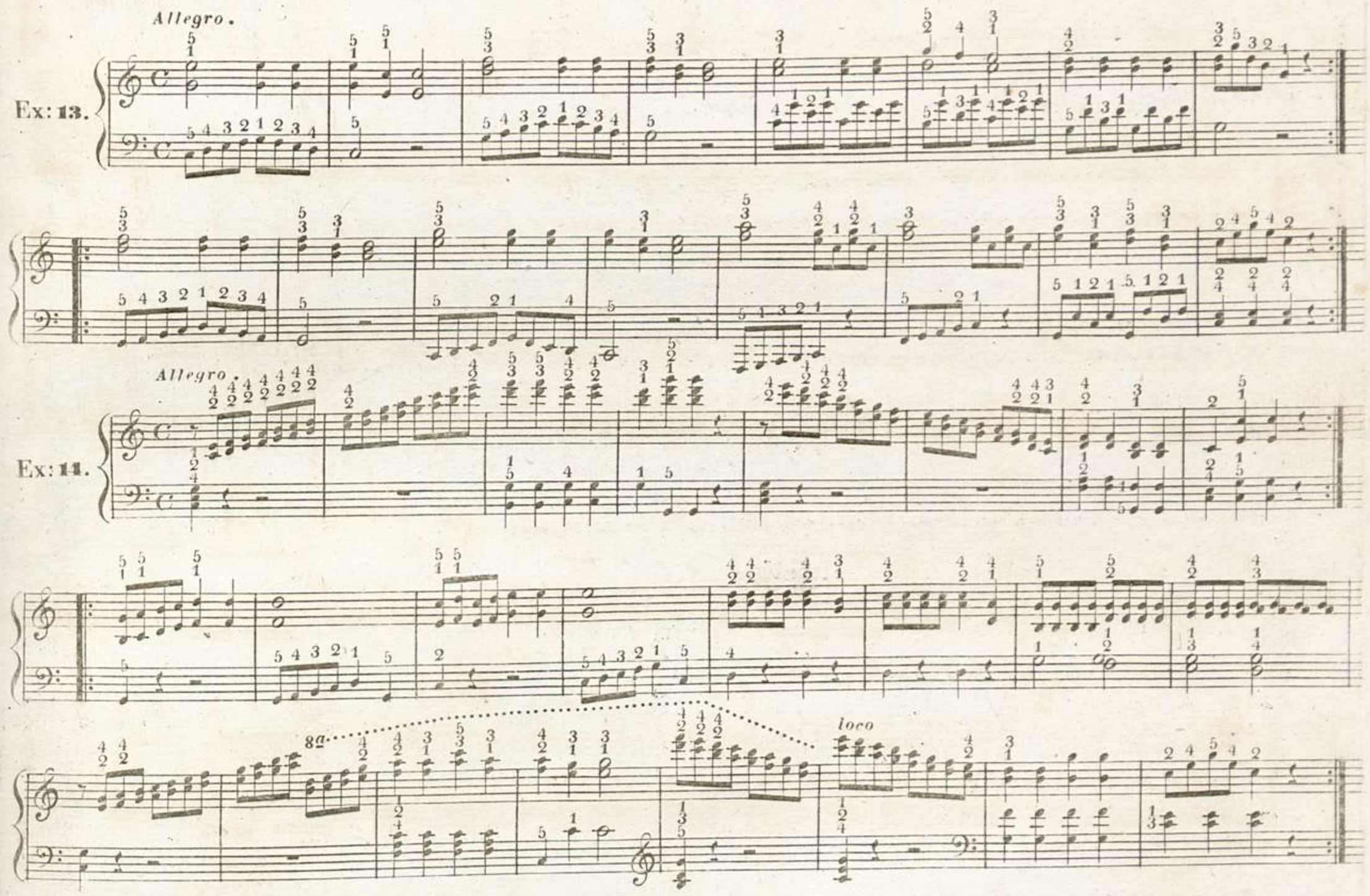


Gemeiniglich wird nur bis zum *Contra F* componirt, und die tiefsten 3 Tasten nur sehr selten gebraucht. Wenn diese 3 letzten mit der untern 8va bezeichnet erscheinen, so nimmt man die untere *Octave* dazu, nämlich:


## § 11.

Nun muss der Schüler das schnelle Lesen der Bassnoten auf dieselbe Art üben, wie früher bei den Violinnoten der Fall war, indem er einstweilen die linke Hand allein aus den nachfolgenden Übungsstücken oft durchspielt.

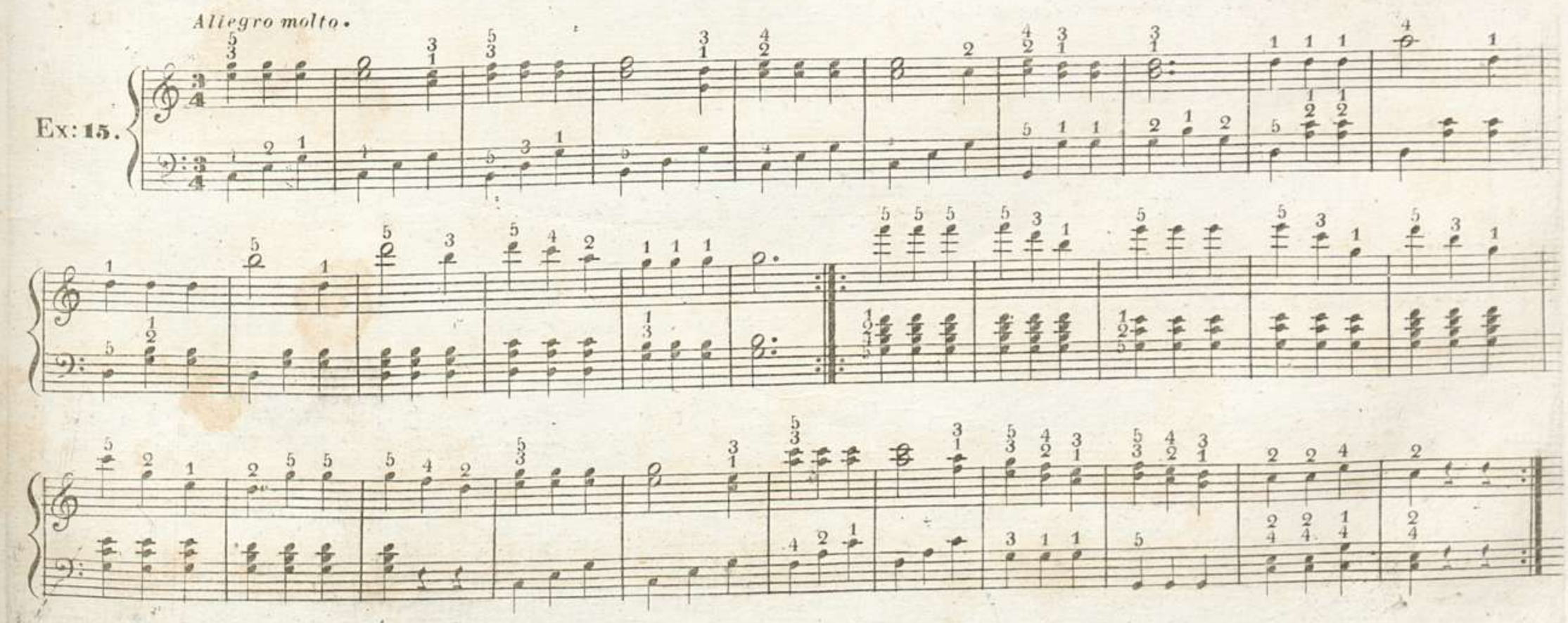
Ex: 13.




Ex: 14.




Ex: 15.



*Allegretto.*

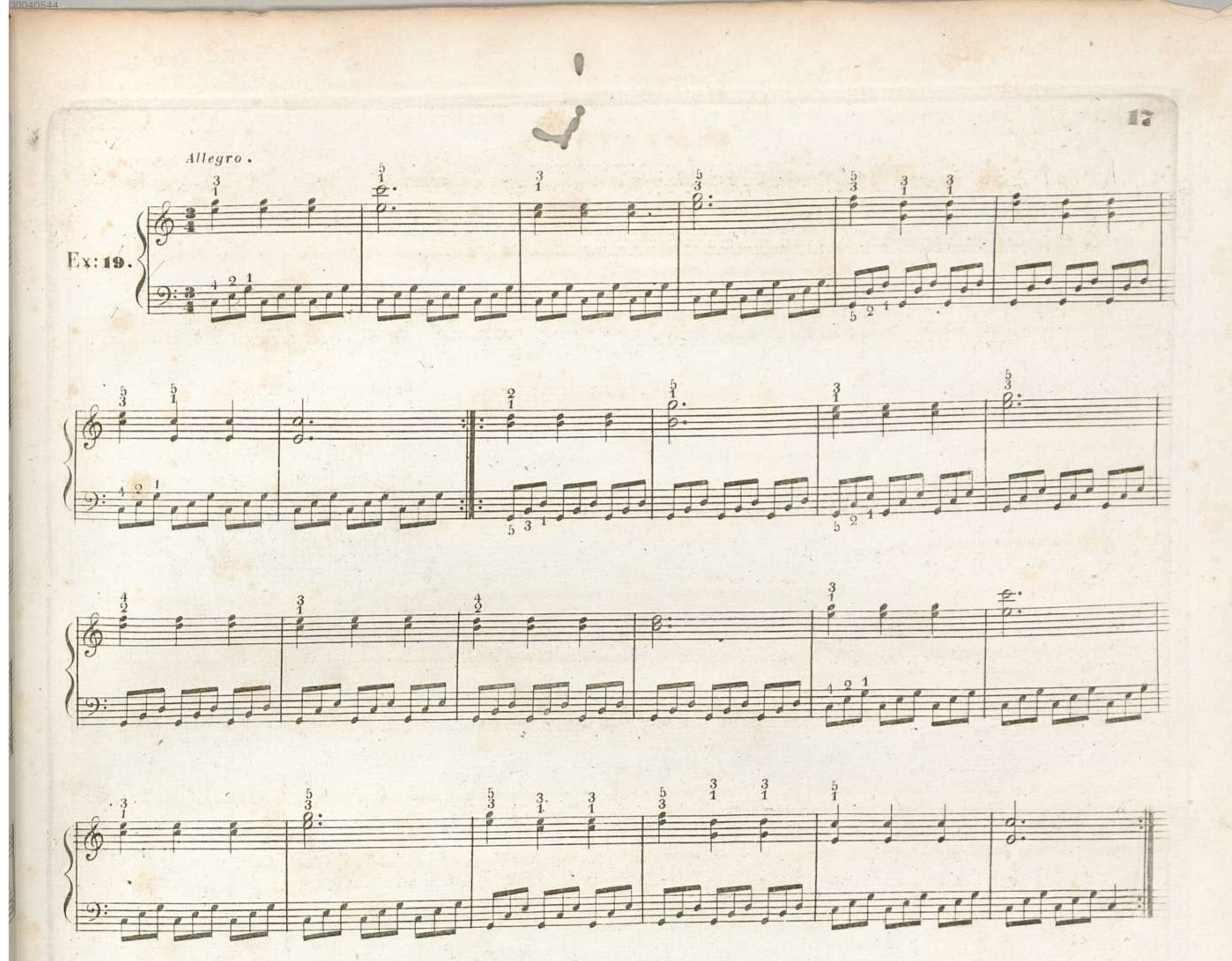
Ex: 16.

*Allegretto vivace.*

Ex: 17.

*Molto Allegro.*

Ex: 18.




## BESONDERE ANMERKUNG FÜR DEN LEHRER.

Bisher ist in dieser Schule der üblichen Methode gefolgt worden, nach welcher die Kenntniss der Tastatur der Kenntniss der Noten vorangeht. Allein nicht minder anwendbar ist die Art, dem Schüler vor allem andern eine vorläufige Kenntniss der Noten beizubringen, ehe man an die Kenntniss der Tastatur geht, und ehe man ihm überhaupt erlaubt, sich zum *Fortepiano* zu setzen.

Das hiebei zu beachtende Verfahren ist folgendes:

Der Lehrer nimmt ein unbeschriebenes Blatt Notenpapier mit ziemlich breiten Linien, (oder bei mehreren Schülern zugleich, eine grössere Tafel dieser Art,) zeigt, dass jede Zeile aus 5 Linien besteht, dass die Notenköpfe entweder auf, oder zwischen denselben geschrieben werden; dass es zwei Schlüsseln giebt, (*Violin* und *Bass*,) und so fort überhaupt alles, wie es in der 3ten, 5ten und 6ten Lection dieses Buches dargestellt worden ist.

Wenn der Schüler alle *Violin*- und *Bassnoten* geläufig zu nennen und nach den *Octaven* zu unterscheiden weiss, wird er erst zum *Fortepiano* zugelassen, und ihm die Lection über die Haltung vorgetragen.

Bei der Kenntniss der Tastatur wird ihm sogleich die schon bekannte, zu jeder Taste gehörige Note gezeigt, und so fort mit allen übrigen Gegenständen, besonders aber mit den Fingerübungen, der Unterricht nach den Regeln fortgesetzt.

Es hängt natürlicher Weise vom Lehrer ab, welche von beiden Methoden er überhaupt, oder bei manchen Schülern insbesondere anwenden will.

Beide führen zum Zweck, und man hat nur darauf zu sehen, dem Schüler alle diese, eben nicht sehr unterhaltenden Anfangsgründe so schnell, fasslich, und angenehm wie möglich beizubringen.

Bei Kindern, welche noch nicht im Lesen und Schreiben hinreichend geübt sind, dürfte übrigens auf jeden Fall die gewöhnliche, mit der Kenntniss der Tasten anfangende Methode die Zweckmässigere sein, weil man die mechanische Fertigkeit der Finger durch ein längeres Üben der *Scalen*, *Triller* und übrigen leichten Figuren eine Zeitlang auf angenehme Art auszubilden anfangen kann, ehe man zu der schwereren Kenntniss der Noten schreitet.

Ein Schüler, der täglich, oder wenigstens viermal in der Woche eine Lehrstunde nimmt, und sich nebstbei täglich eine Stunde allein übt, kann binnen drei bis vier Wochen von allen bisher besprochenen Gegenständen eine ziemlich genaue Kenntniss erhalten. Er trachte nur, baldmöglichst einige Geläufigkeit im Notenlesen, und durch die auswendig zu spielenden Übungen eine leichte Beweglichkeit in den Fingern sich anzueignen, um sogleich von diesen, natürlicher Weise wenig angenehmen Anfangsgründen zu andern anziehendern Gegenständen übergehen zu können.

# 6te LECTION.

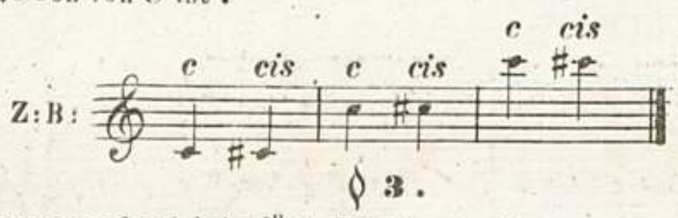
## VON DEN NOTEN, WELCHE DIE OBERTASTEN ANZEIGEN, UND VON DEN VORSETZUNGSZEICHEN. (♯, ♭ und ♮.)

§ 1.

Die Obertasten werden auf dem Papier nur dadurch angezeigt, dass man zu den schon bekannten Noten entweder ein *Kreuz* (♯) oder ein *Bee* (♭) beifügt, welches immer links neben der Note, und ganz nahe an derselben geschrieben wird.

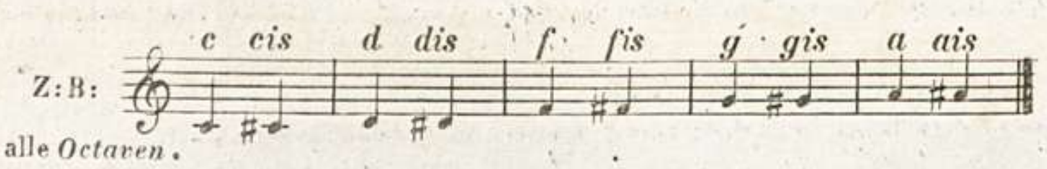
§ 2.

Ein Kreuz erhöhet die Note, bei welcher es steht, um einen halben Ton. Wenn also neben der Note *C* ein ♯ steht, so wird das nächstliegende *Cis* gegriffen, weil es der nächste, höherklingende halbe Ton von *C* ist.




§ 3.

Zufolge dieser Regel kann man alle fünf Obertasten durch beigefügte Kreutze anzeigen.



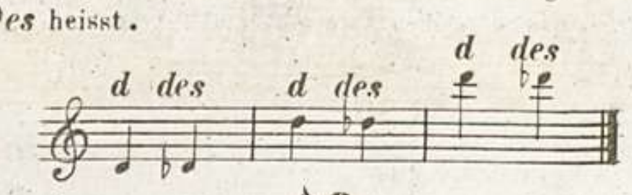

Und so in beiden Schlüsseln, durch alle *Octaven*.

§ 4.

Die ursprüngliche Note bekommt also durch Hinzufügung eines Kreutzes zu ihrer gewöhnlichen Benennung die Endsilbe *is*, (z.B. *Cis*, *Dis*,) und stellt die nächste, rechts liegende höhere Taste vor.

§ 5.

Ein Bee hat die entgegengesetzte Eigenschaft, dass es die Note um einen halben Ton erniedrigt. Wenn also z.B. neben der Note *D* ein ♭ steht, so greift man die nächste links liegende Obertaste, welche sodann *Des* heisst.

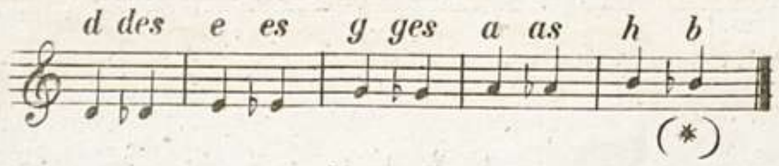



§ 6.

Diese Obertaste ist natürlicherweise dieselbe, die wir schon unter dem Namen *Cis* kennen gelernt haben, und nun sieht der Schüler die Ursache, wesshalb jede Obertaste eine zweifache Benennung hat, indem jene auf zwei Arten geschrieben werden kann.

§ 7.

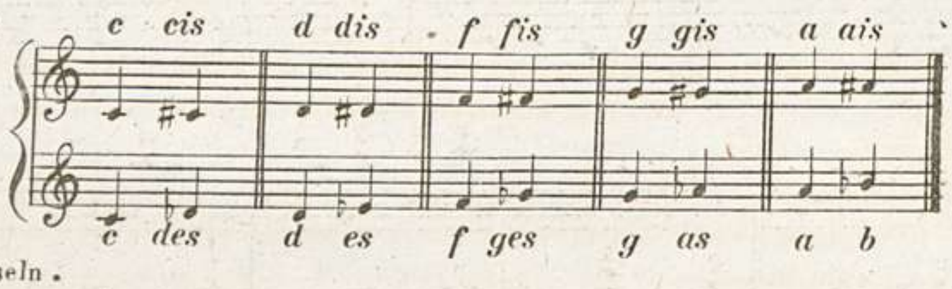
Denn durch die Beifügung eines ♭ erhält jede Note noch die Endsilbe *es* zu ihrer gewöhnlichen Benennung, wie man im Folgenden sieht:




(*) Nur die, durch ♭ *H* hervorgebrachte Note heisst kurzweg *Be*, (anstatt *hes*).

§ 8.

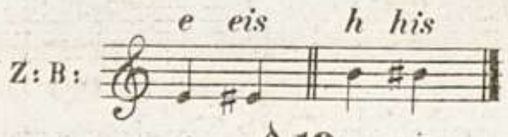
Demnach sind folgende zwei Zeilen auf denselben Tasten zu greifen:




und so in allen Octaven und in beiden Schlüsseln.

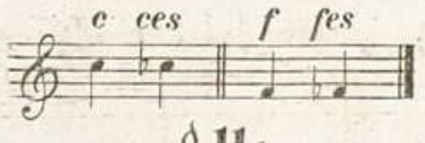
§ 9.

Da das ♯ jede Note ohne Ausnahme um einen halben Ton erhöht, so findet dieses auch Statt, wenn dasselbe neben den Noten *E* und *H* steht. Da neben diesen zwei Tasten rechts aufwärts keine Obertaste liegt, so muss man in solchem Falle statt dem *E* das *F* greifen, (*welches aber sodann Eis heisst*,) und statt dem *H*, das *C*, (*welches dann His genannt wird*).



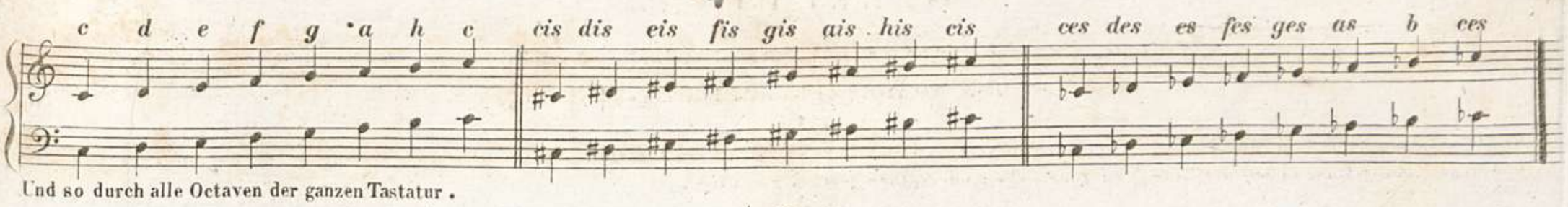

§ 10.

Ein Gleiches findet bei der Anwendung des ♭ statt. Wenn ein *B* neben *C* steht, so wird die Taste *H* gegriffen, welche dann aber *Ces* heisst. Ein *B* bei *F* giebt die Taste *E*, welche man sodann *Fes* nennen muss.




§ 11.

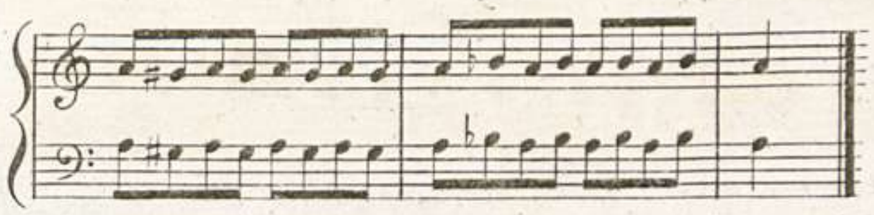
Man sieht hieraus, dass auch einige Untertasten durch die ♯ und ♭ eine doppelte Benennung erhalten können indem die ganze bekannte Notenreihe durch beigefügte ♯ oder ♭, um einen halben Ton aufwärts oder abwärts gerückt werden kann. Z.B.




Und so durch alle Octaven der ganzen Tastatur.

§ 12.

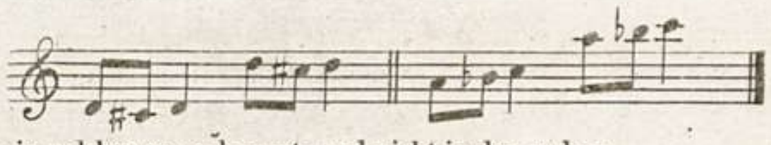
Wenn eine, mit ♯ oder ♭ bezeichnete Note in dem Raume eines Taktes öfter wiederhohlt wird, so gilt das ♯ (oder ♭) in diesem Takte jedesmal bei derselben, ohne dass es ferner dazu geschrieben wird, z. B.



Hier muss im ersten Takte nach dem *a* jedesmal *gis* angeschlagen werden, weil bei dem ersten *g* ein ♯ steht. Eben so ist im zweiten Takte das, bei dem ersten *h* stehende ♭, bei allen übrigen *h* geltend.

§ 13.

Wenn aber dieselbe Note in einer andern Octave wiederkehrt, so wird das ♯ oder ♭ meistens wieder dazu gesetzt, z. B.



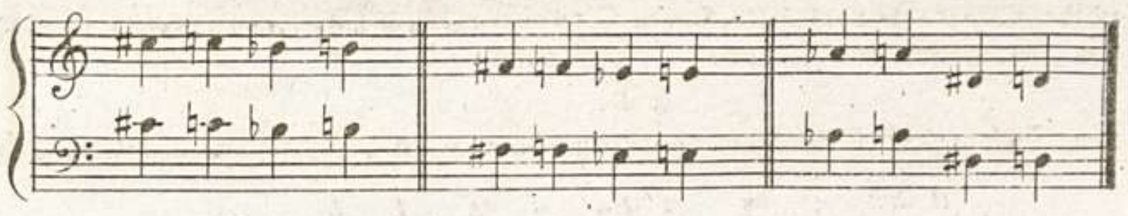
Eben so gilt ein Versetzungszeichen nur in der Zeile, in welcher es vorkommt, und nicht in der andern.

§ 14.

Der Schüler hat sich diese längere Geltung der Versetzungszeichen bei derselben Note von einem Taktstrich zum andern wohl zu merken, und deren Beachtung gut anzugewöhnen, weil beim schnellen Notenlesen sehr leicht dagegen gefehlt werden kann.

§ 15.

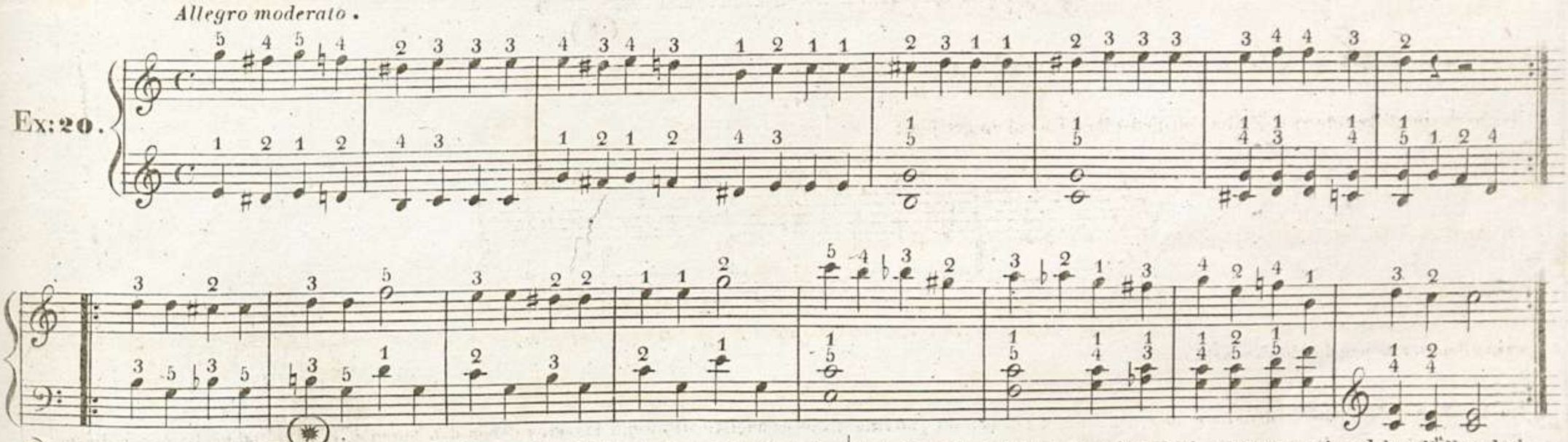
Wenn das ♯ oder ♭ in demselben Takte, und bei der Wiederhohlung derselben Note nicht mehr gelten soll, so setzt man zu dieser Note das Auflösungszeichen (♮) nach welchem sie wieder in ihrer ursprünglichen Lage gilt. z. B.



Hier folgen einige Übungsstücke zu den eben vorgetragenen Regeln.

*Allegro moderato.*

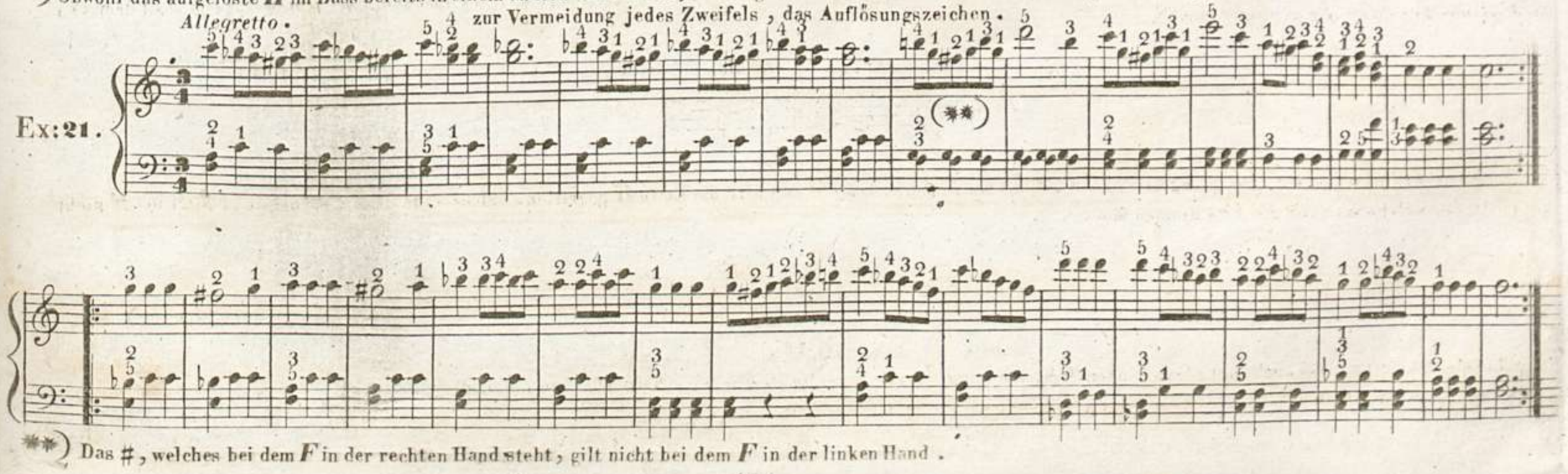
Ex: 20.



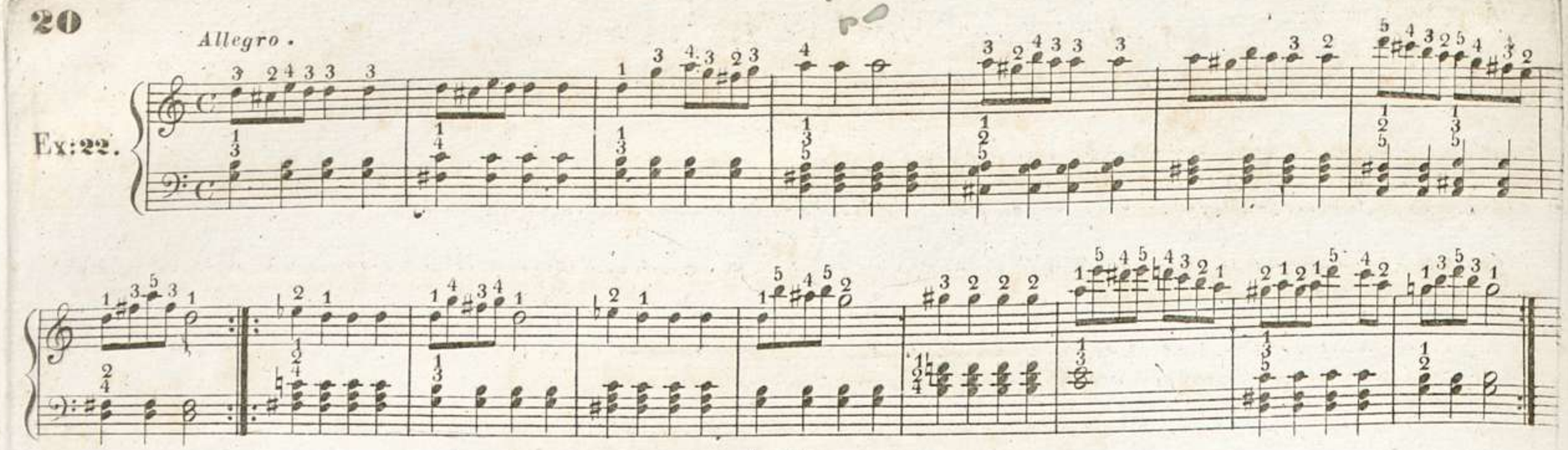
*) Obwohl das aufgelöste *H* im Bass bereits in einem andern Takte steht, und folglich das ♭ bei demselben nicht mehr gelten darf, so setzt man in solchen Fällen doch, zur Vermeidung jedes Zweifels, das Auflösungszeichen.

*Allegretto.*

Ex: 21.



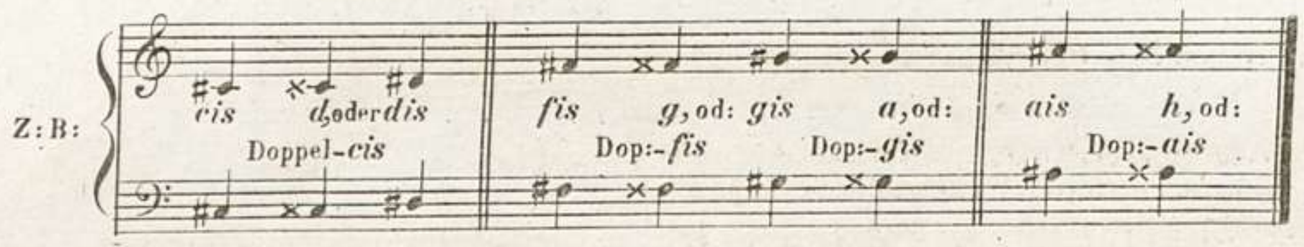
**) Das ♯, welches bei dem *F* in der rechten Hand steht, gilt nicht bei dem *F* in der linken Hand.



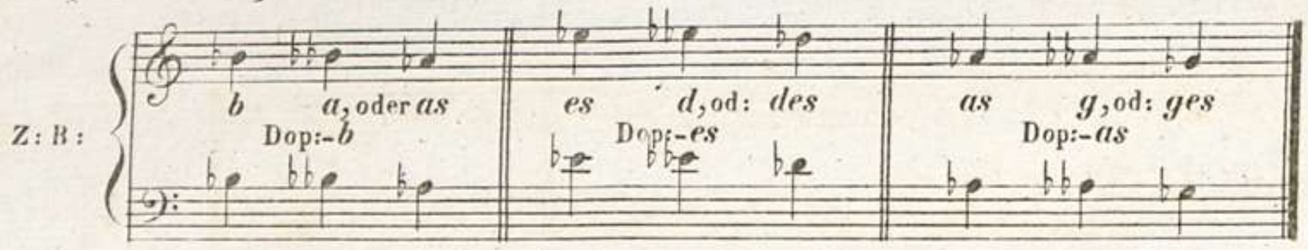

§ 16.

Es kommen in *Compositionen* Fälle, wo der Tonsetzer eine Note um zwei halbe Töne (*also um einen ganzen Ton*) höher oder tiefer versetzen muss. Dafür sind folgende Zeichen erfunden worden.

*A.* Das Doppelkreuz (×), welches eine Note um zwei halbe Töne erhöht. Wenn also z. B. ein × bei *C* steht, so greift man *D*, (*welches aber sodann Doppelcis heisst.*) Ein × bei *F* macht *G* (*oder eigentlich Doppelfis.*)

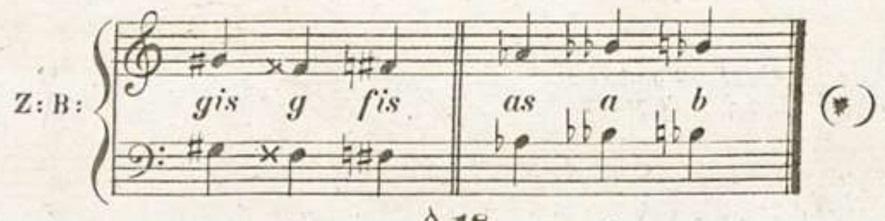



*B.* Das Doppel-*bee* (♭♭), welches die Note um zwei halbe Töne erniedrigt.
Ein ♭♭ bei *E* macht demnach *D* (oder Doppel-*es*).
Ein ♭♭ bei *H* macht *A* (Doppel-*bee*).




§ 17.

Wenn ein × oder ♭♭ wieder in ein einfaches Versetzungszeichen aufgelöst werden soll, so setzt man, der Deutlichkeit wegen, zu der Note ein ♮♯ (oder ♮♭) um anzuzeigen, dass von den Doppelzeichen nur das Eine aufgelöst wird, das Andere hingegen noch gilt.

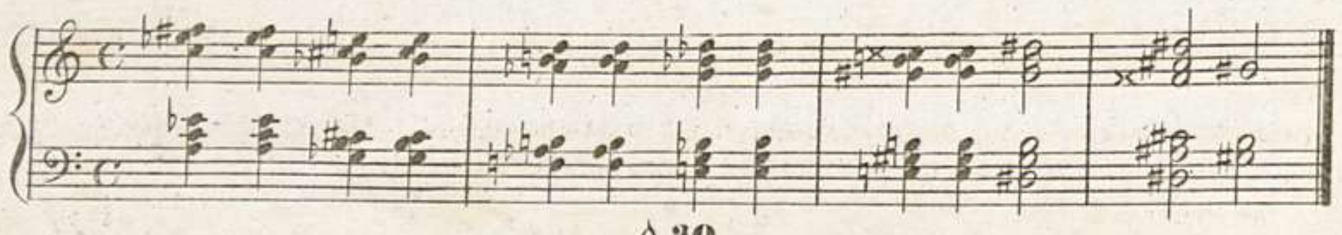



§ 18.

Wird aber das Doppelzeichen völlig in seine ursprüngliche Note aufgelöst, so setzt man ♮♮.

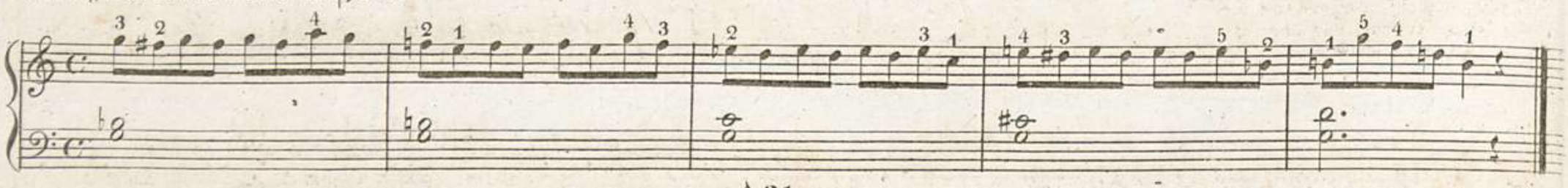
§ 19.

Alle diese Versetzungszeichen werden bei der betreffenden Note genau auf derselben Linie oder demselben Zwischenraum gesetzt, auf welchem die Note selber steht. Der Schüler hat besonders bei Doppeltönen und Accorden, wo öfter mehrere ♯ und ♭ übereinander stehen, genau zu beachten, welcher Note jedes Zeichen gilt. Z. B.



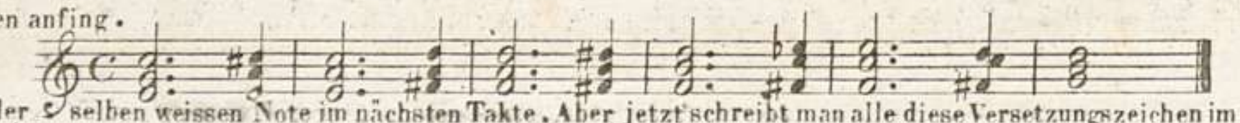
§ 20.

Obwohl in der Regel jedes im Takte vorkommende ♯ oder ♭ nur bis zum nächsten Taktstriche gilt, so setzt man doch im nächsten Takt bisweilen der Deutlichkeit wegen zu derselben Note ein ♮, z. B.



§ 21.

In der ältern Musik nahm man ehemals an, dass ein ♯ oder ♭ auch noch im nächsten Takte gelte, wenn der eine Takt mit einer solchen Note schloss und der andere gleich wieder mit derselben anfing.



Hier gelten alle ♯ und ♭ auch bei der selben weissen Note im nächsten Takte. Aber jetzt schreibt man alle diese Versetzungszeichen im nächsten Takte wieder neu hinzu.

*) Manche Tonsetzer lassen das ♮ weg und setzen dann bloss das einfache ♯ oder ♭, um anzuzeigen, dass das Doppelte nicht mehr gilt.

# FORTSETZUNG DER 6ten LECTION.

## VON DEN VORZEICHNUNGEN.

### § 22.

Die ♯ und ♭ werden auf zweifache Weise angewendet, nämlich:

*A.* Indem man sie zu jeder Note, wo es nöthig ist, eigends beisetzt.

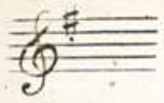
*B.* Indem man sie gleich beim Anfang des Stückes und jeder nachfolgenden Zeile gleich nach den Schlüsseln vorzeichnet.

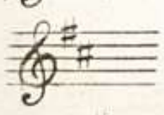
### § 23.

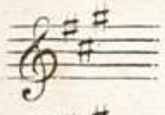
Ein solches, bereits Anfangs vorgezeichnetes ♯ oder ♭ gilt dann bei einer gewissen Note durch alle Octaven, ohne dass es im Stücke selber zu dieser Note besonders beigesetzt zu werden braucht.

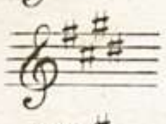
### § 24.

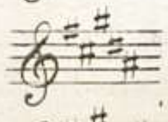
Obschon der Schüler erst später bei der Lehre von den Tonarten das Nähere über diesen Gegenstand erfahren wird, so ist es doch nützlich, wenn er vorläufig aus der folgenden Tabelle auswendig lernt, zu welcher Note jedes vorgezeichnete ♯ oder ♭ gehört.

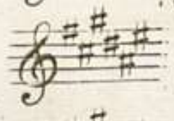
1 ♯  Dieses einzelne ♯ bezieht sich auf alle in der Tastatur enthaltenen *F*, statt welchen immer *Fis* gegriffen werden muss.

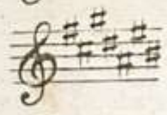
2 ♯  *Fis* und *Cis*, anstatt *F* und *C* zu greifen.

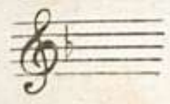
3 ♯  *Fis*, *Cis* und *Gis*, anstatt *F*, *C*, *G*.

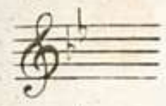
4 ♯  *Fis*, *Cis*, *Gis* und *Dis*, anstatt *F*, *C*, *G* und *D*.

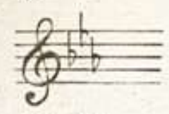
5 ♯  *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis* und *Ais*, anstatt *F*, *C*, *G*, *D* und *A*.
(Demnach bei allen Noten ein ♯, ausgenommen bei *E* und *H*.)

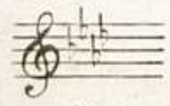
6 ♯  *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais* und *Eis*, anstatt *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E*.
(Also bei jeder Note ein ♯, nur nicht bei *H*.)

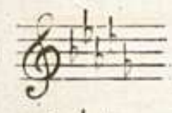
7 ♯  *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais*, *Eis* und *His*, anstatt *F*, *C*, *G*, *D*, *A*, *E* und *H*.
(Also bei jeder Note ohne Ausnahme ein ♯.)

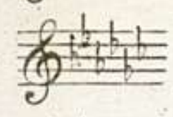
1 ♭  Anstatt allen *H* wird überall *B* gegriffen.

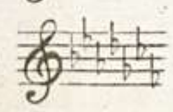
2 ♭  *B* und *Es*, anstatt *H* und *E*.

3 ♭  *B*, *Es* und *As*, anstatt *H*, *E* und *A*.

4 ♭  *B*, *Es*, *As* und *Des*, anstatt *H*, *E*, *A* und *D*.

5 ♭  *B*, *Es*, *As*, *Des* und *Ges*, anstatt *H*, *E*, *A*, *D* und *G*.
(Also bei allen Noten ein ♭, nur nicht bei *C* und *F*.)

6 ♭  *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges* und *Ces*, anstatt *H*, *E*, *A*, *D*, *G* und *C*.
(Also bei allen Noten ein ♭, nur nicht bei *F*.)

7 ♭  *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges*, *Ces* und *Fes*, anstatt *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C* und *F*.
(Also bei allen Noten ohne Ausnahme ein ♭.)

### § 25.

Mehr als 7 Zeichen können nicht beim Anfang vorgeschrieben werden, weil es nicht mehr als 7 Noten in der Musik gibt.

### § 26.

Die × und ♭♭, werden niemals vorgezeichnet, sondern kommen nur im Laufe des Stückes bei einzelnen Noten vor.

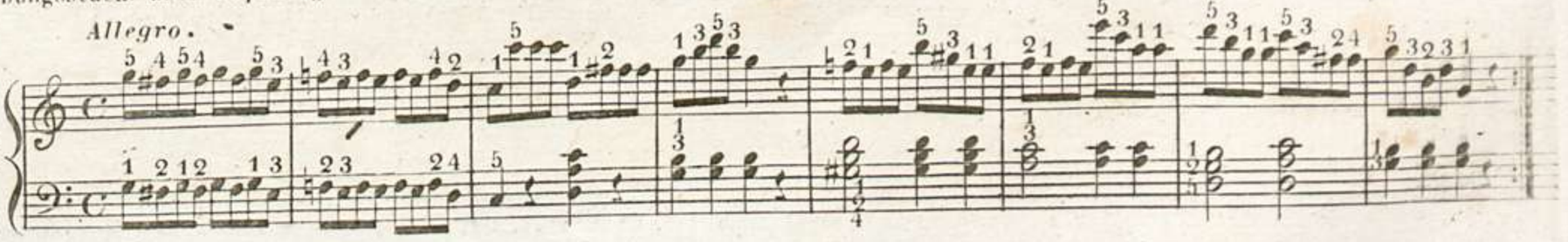
### § 27.

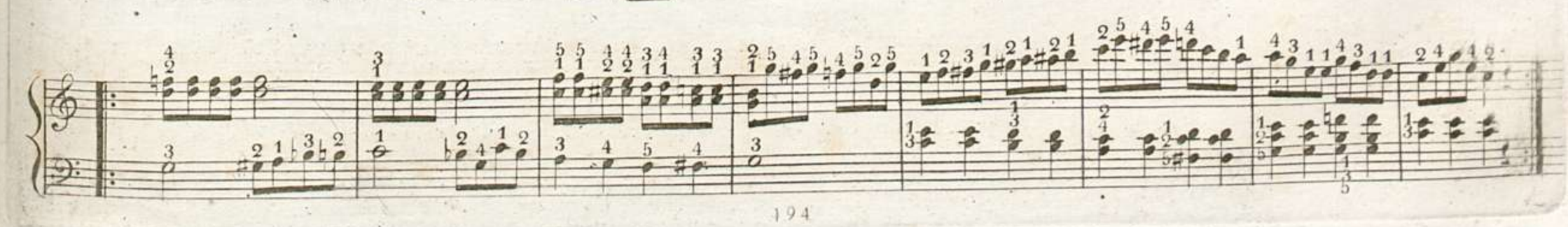
Die Anfangs vorgezeichneten ♯ oder ♭ nennt man *wesentliche*, und die im Stücke bei einzelnen Noten vorkommenden, *zufällige Versetzungszeichen*.

Fernere Beispiele und Übungsstücke über *zufällige* und *wesentliche Versetzungszeichen*.

**Ex: 23.**

Da in diesem Beispiele anfangs gar nichts vorgezeichnet ist, so kommen darin nur zufällige ♯ oder ♭ vor.



*Allegro moderato.*

Ex: 24. Das vorgezeichnete ♭ gilt bei jedem *H*.

(*) Die Auflösung gilt auch bei dem letzten *H*.

*Allegro.*

Ex: 25. Das vorgezeichnete ♯ gilt bei jedem *F*.

8a..... loco

*Allegro.*

Ex: 26. Die vorgezeichneten 2♭ gelten bei jedem *H* und *E*.

*Allegro vivace.*

**Ex: 27.** Die vorgezeichneten 2 # gelten bei jedem *F* und *C*.

*Andante.*

**Ex: 28.** Die 3 vorgezeichneten ♭ gelten bei jedem *H*, *Eu*. *A*.

*Allegretto.*

**Ex: 29.** Die 3 vorgezeichneten # gelten bei jedem *F*, *C* u. *G*.

*Allegretto moderato.*

**Ex: 30.**

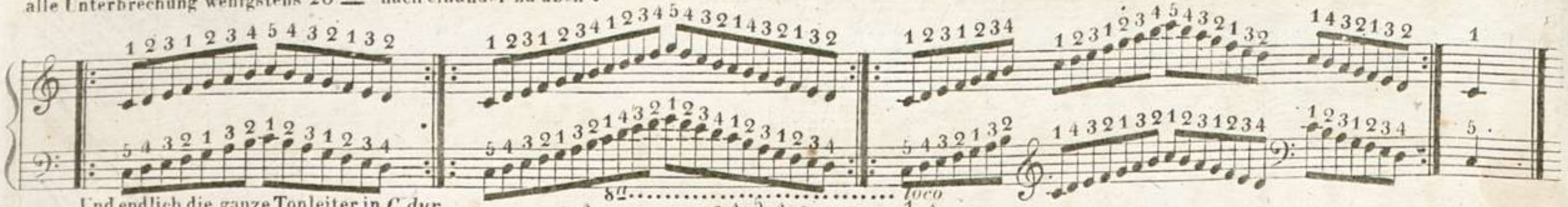
Beispiele von noch grösserer Anzahl vorgezeichneter # oder ♭ folgen später, nach der Lection von den Tonarten.

# 7te LECTION.

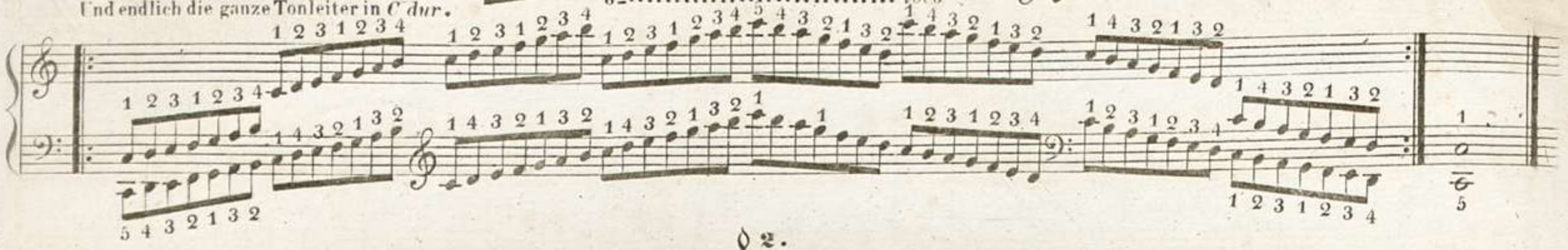
## ÜBER DEN GEBRAUCH UND DAS UNTERSETZEN DES DAUMENS.

§ 1.

Während mit allen diesen Gegenständen fortgefahren wird, sind den bisherigen, in der 2ten und 4ten Lection vorgeschriebenen Fingerübungen die folgenden beizufügen, bei welchen wieder anfangs jede Hand allein, langsam und mit grösster Aufmerksamkeit einstudirt werden muss. Jede *Repetition* ist sodann ohne alle Unterbrechung wenigstens 20mal nach einander zu üben.




Und endlich die ganze Tonleiter in *C dur*.



§ 2.

Aber bevor diese neuen Übungen vorgenommen werden, sind folgende wichtige Regeln über den Gebrauch des Daumens wohl zu merken.

§ 3.

Der Daumen ist in vieler Hinsicht der nützlichste Finger, weil nur durch dessen richtigen Gebrauch eine grössere Reihe von Tasten gleich und geläufig nach einander vorgetragen werden kann.

§ 4.

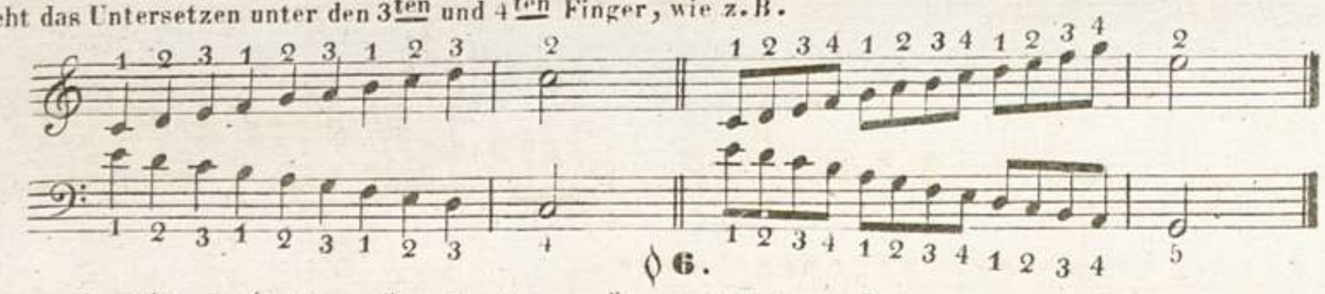
Dieser Gebrauch besteht darin, dass er entweder unter die übrigen Finger untergesetzt wird, wenn die rechte Hand aufwärts, oder die linke abwärts steigt; — oder auch, dass die übrigen Finger über ihn übergeschlagen werden, wenn die rechte Hand abwärts, und die linke aufwärts zu steigen hat.

§ 5.

Am häufigsten geschieht das Untersetzen unter den 3ten und 4ten Finger, wie z. B.

Rechte Hand.

Linke Hand.

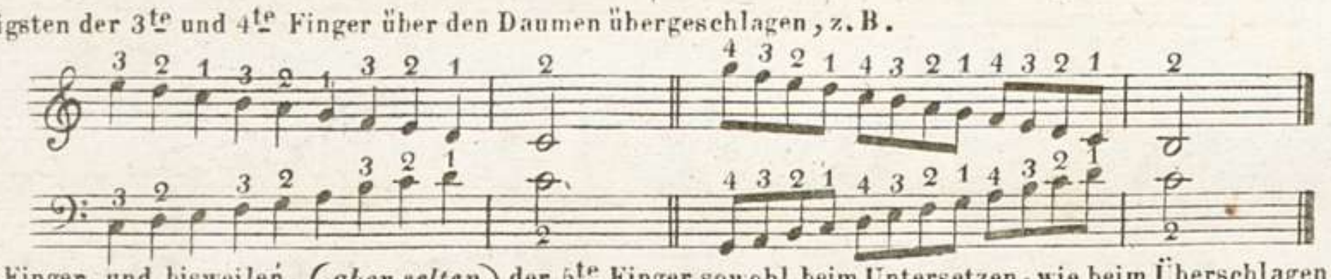


§ 6.

Eben so wird am häufigsten der 3te und 4te Finger über den Daumen übergeschlagen, z. B.

Rechte Hand.

Linke Hand.



Doch wird auch oft der 2te Finger, und bisweilen, (*aber selten*) der 5te Finger sowohl beim Untersetzen, wie beim Überschlagen angewendet.

§ 7.

Folgende Regeln müssen beim Untersetzen des Daumens genau beobachtet werden:

### ERSTE REGEL.

In demselben Augenblick, als der, dem Daumen nachfolgende Finger anschlägt, verlässt der Daumen seine Taste, biegt sich ein wenig einwärts, und zwar so weit, dass er, während die andern gebognen Finger fortspielen, sich unter denselben derjenigen Taste nähert, welche er dann wieder weiter anzuschlagen hat.

### ZWEITE REGEL.

Diese Bewegung unter den andern Fingern muss der Daumen stets über der Oberfläche der vordern Untertasten machen, und niemals darf er dabei eine herabhängende Lage ausser oder gar unter der Tastatur annehmen, oder eine kreisförmige Bewegung ausserhalb den Tasten machen.

### DRITTE REGEL.

Der vorhergehende Finger, nach welchem der Daumen unmittelbar wieder nachfolgt, muss so lange auf seiner Taste liegen bleiben, bis zu dem Augenblick, in welchem der Daumen wieder anschlägt.

### VIERTE REGEL.

Die übrigen vier Finger müssen während dem Untersetzen des Daumens ganz ruhig in ihrer gewöhnlichen gebogenen Haltung verbleiben, so dass die Bewegung des Daumens durch dieselbe bedeckt wird und dem Auge beinahe unsichtbar bleibt.

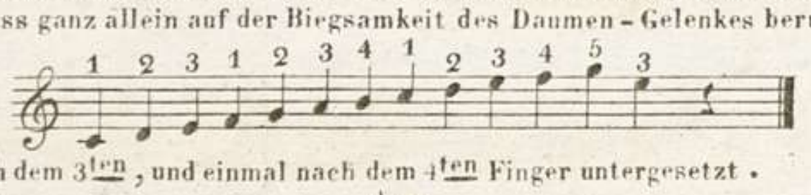
### FÜNFTE REGEL.

Die Hand darf während dem Untersetzen auf keine Weise schief gehalten werden, und eben so wenig eine rückwärtshüpfende Bewegung machen.

### SECHSTE REGEL.

Das Untersetzen des Daumens darf auf die Ruhe des Vorderarms nicht den geringsten Einfluss haben, und der Elbogen dabei durchaus keine Seitenbewegung machen. Denn das Untersetzen des Daumens muss ganz allein auf der Biegsamkeit des Daumen-Gelenkes beruhen.

Beispiel für die rechte Hand:



In diesem Beispiel wird der Daumen einmal nach dem 3ten, und einmal nach dem 4ten Finger untergesetzt.

§ 8.

In dem Augenblicke, als der 2te Finger das *D* anschlägt, verlässt der Daumen das erste *C*, und biegt sich ein wenig ein, so dass, während der 2te und 3te Finger das *D* und *E* anschlagen, und die Hand dabei natürlicherweise ein wenig (jedoch in gerader Haltung) weiter rückt, er schon nahe über dem *F* ruht, um es sogleich nach dem *E* anzuschlagen, — worauf dann eben so verfahren wird, während die andern Finger das *g, a, h* spielen. Dieses mit dem 4ten Finger angeschla-

gene *H* ist dann wieder mit dem nachfolgenden Daumen natürlich zu verbinden, worauf die übrigen Finger bis zum Kleinen nachfolgen.

§ 9.

Alle diese Regeln gelten auch für die linke Hand, wenn sie abwärts steigt.

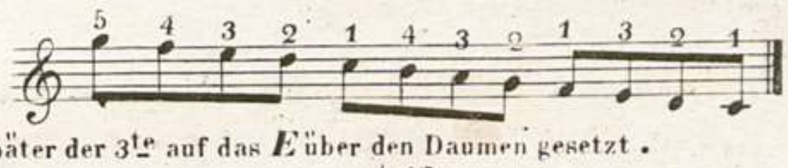
§ 10.

Es gibt für den Fortepianospieler nichts wichtigeres, als diese Fertigkeit des richtigen Untersetzens des Daumens, und man könnte keine grosseren Fehler begehen, als wenn man dabei stolpern, stecken bleiben, absetzen, die Hand aus ihrer natürlichen Lage bringen, oder mit dem Elbogen schaukeln, oder gar den Daumen über die andern Finger legen, und diese durch ihn gleichsam wegdrängen würde.

§ 11.

Das Überschlagen der längeren Finger über den Daumen ist minder schwierig, aber eben so wichtig, da die Hand eben sogleich abwärts wie aufwärts über die Tasten zu laufen im Stande sein muss.

Beispiel für die rechte Hand:



Hier wird einmal der 4te Finger auf das *H*, und später der 3te auf das *E* über den Daumen gesetzt.

§ 12.

Der Daumen muss seine Taste so lange halten, bis der übergesetzte Finger die Seinige anschlägt, weil auch da jedes frühere Auslassen eine Unterbrechung in der strengen Gleichheit des Laufes hervorbrächte, welche die erste Pflicht des Spielers, und der eigentliche Zweck aller dieser Regeln ist.

§ 13.

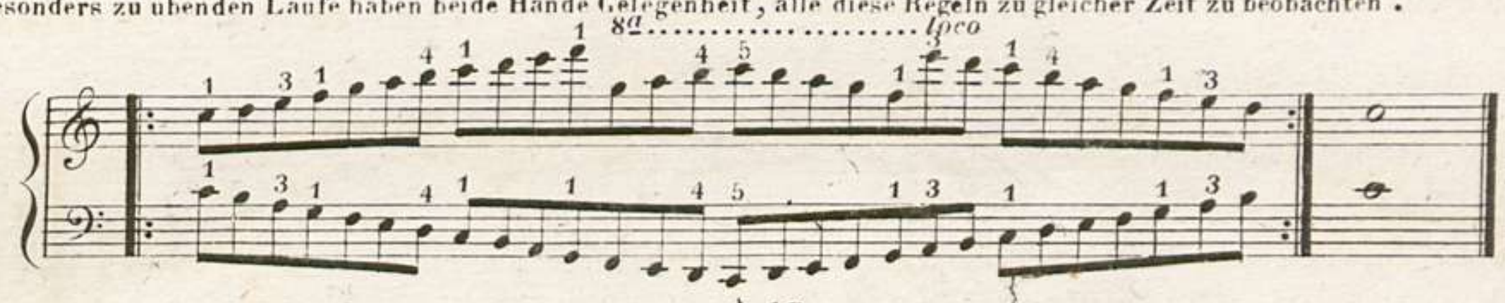
Die Ruhe der Hand und des Arms ist eben so genau wie bei dem Daumenuntersetzen zu beachten.

§ 14.

Dasselbe beobachtet die linke Hand beim Aufwärtssteigen.

§ 15.

Im folgenden, besonders zu übenden Laufe haben beide Hände Gelegenheit, alle diese Regeln zu gleicher Zeit zu beobachten.




§ 16.

Dieser entgegengesetzte Lauf kommt übrigens selten vor; aber um so öfter derjenige, in welchem beide Hände zugleich in Octaven auf- und abschreiten müssen. Dabei sind für jetzt noch folgende Bemerkungen wichtig.

§ 17.

Es ist als eine Regel fest gesetzt, dass bei einem Laufe über die Untertasten einmal 3 und einmal 4 Finger nacheinander genommen werden sollen, wenn nicht besondere Fälle eine Ausnahme nöthig machen.

§ 18.

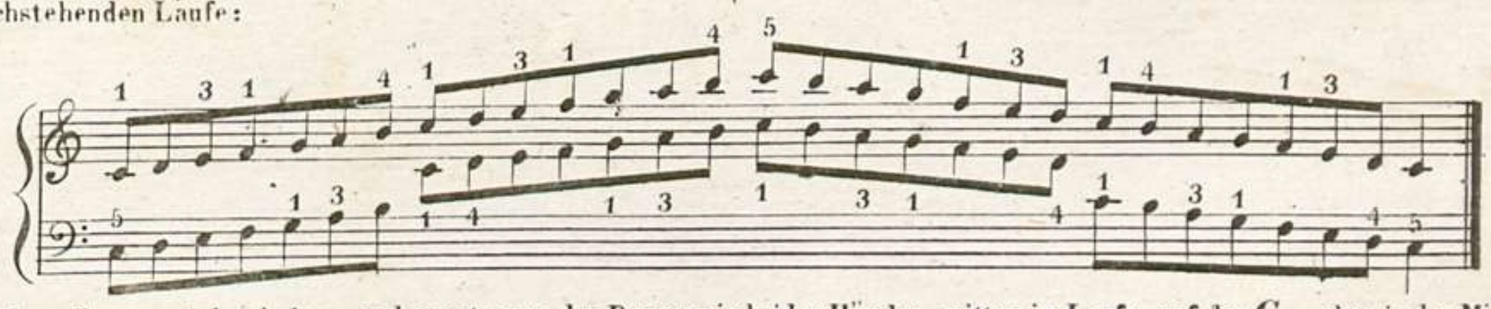
Hieraus folgt, dass man bei einem von *C* beginnenden Laufe aufwärts in der rechten Hand den Daumen stets auf *C* und auf *F* setzen, und beim Abwärtsgehen die andern Finger dergestalt überschlagen muss, dass ebenfalls der Daumen wieder auf *C* und *F* komme.

§ 19.

Der entgegengesetzte Bau der linken Hand bringt es aber mit sich, dass bei demselben von *C* beginnenden Laufe der Daumen natürlich auf *G* und *C* angeschlagen werden muss.

§ 20.

Da nun in dem nachstehenden Laufe:



beide Hände Eins und dasselbe zu spielen haben, so kommt zwar der Daumen in beiden Händen, mitten im Laufe, auf das *C*, — aber in der Mitte der Octave kommt er dagegen in der rechten Hand auf das *F*, und in der linken auf das *G*.

§ 21.

Dieser Unterschied in der Fingersetzung ist wegen der entgegengesetzten Form beider Hände nothwendig; aber er fällt dem Anfänger in der ersten Zeit sehr schwer, weil ein natürliches Gefühl die beiden Daumen verleitet, stets zugleich anschlagen zu wollen.

§ 22.

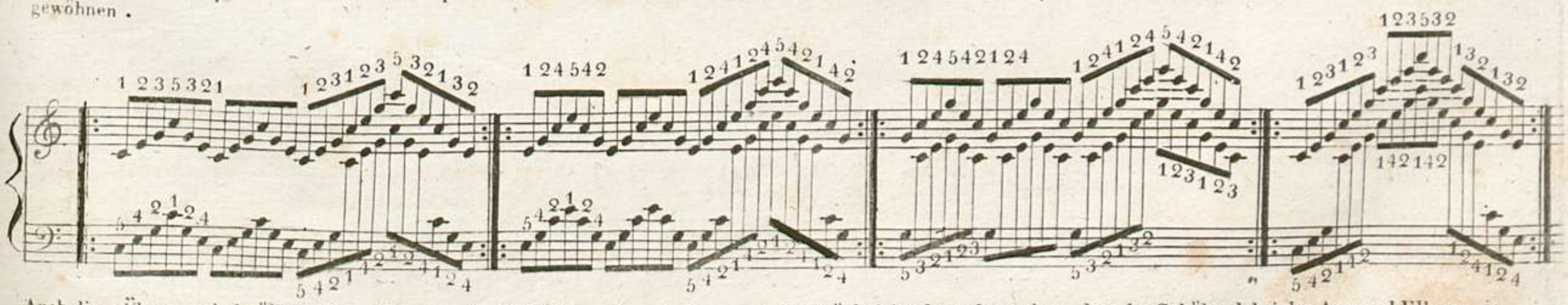
Um nun den beiden Händen die, in dieser Rücksicht sehr nothwendige Unabhängigkeit von einander zu verschaffen, muss der Schüler früher diesen Lauf mit jeder Hand allein üben, bis ihm jener verschiedene Anschlag völlig zur Gewohnheit geworden. Hierauf wird erst derselbe, anfangs äusserst langsam, mit beiden Händen geübt.

§ 23.

Die Angewöhnung aller dieser Regeln ist von entscheidendem Einfluss auf das Spiel und auf die übrigen Fortschritte; daher hat deren Wichtigkeit diese ausführliche Darstellung nöthig gemacht.

§ 24.

Einige Wochen später sind zu den eben besprochenen Übungen noch folgende beizufügen, um sich das Untersetzen und Überschlagen auch auf entferntere Tasten anzugewöhnen.



Auch diese Übungen sind völlig auf dieselbe Art wie die früheren einzustudieren, und vorzüglich ist darauf zu sehen, dass der Schüler dabei den Arm und Elbogen ja nicht hebe oder verdrehe.

# 8te LECTION.

## DIE ÜBUNG DER TONLEITERN (SCALEN) IN ALLEN DUR-TONARTEN.

§ 1.

Sobald der Schüler einige Kenntniss im Notenlesen, und einige Fertigkeit in den ersten Fingerübungen erlangt hat, sind mit ihm die *Scalen* (Tonleitern) in allen 12 *dur*-Tönen vorzunehmen, ihm nach und nach auswendig einzuüben, und sodann als ein feststehendes, nie mehr zu vernachlässigendes Studium durch die Zeit des übrigen Unterrichts täglich (wenigstens in Abtheilungen) zu wiederhohlen.

§ 2.

Alle Regeln über Haltung, Anschlag, schönen Ton, Reinheit, Fingersatz, Geschwindigkeit, ja sogar über den Vortrag, lassen sich während dem Einstudieren und Fortüben der Tonleiter entwickeln, wiederhohlen, und in praktische Ausübung bringen, so dass sie dem Schüler endlich zur natürlichen Gewohnheit werden.

§ 3.

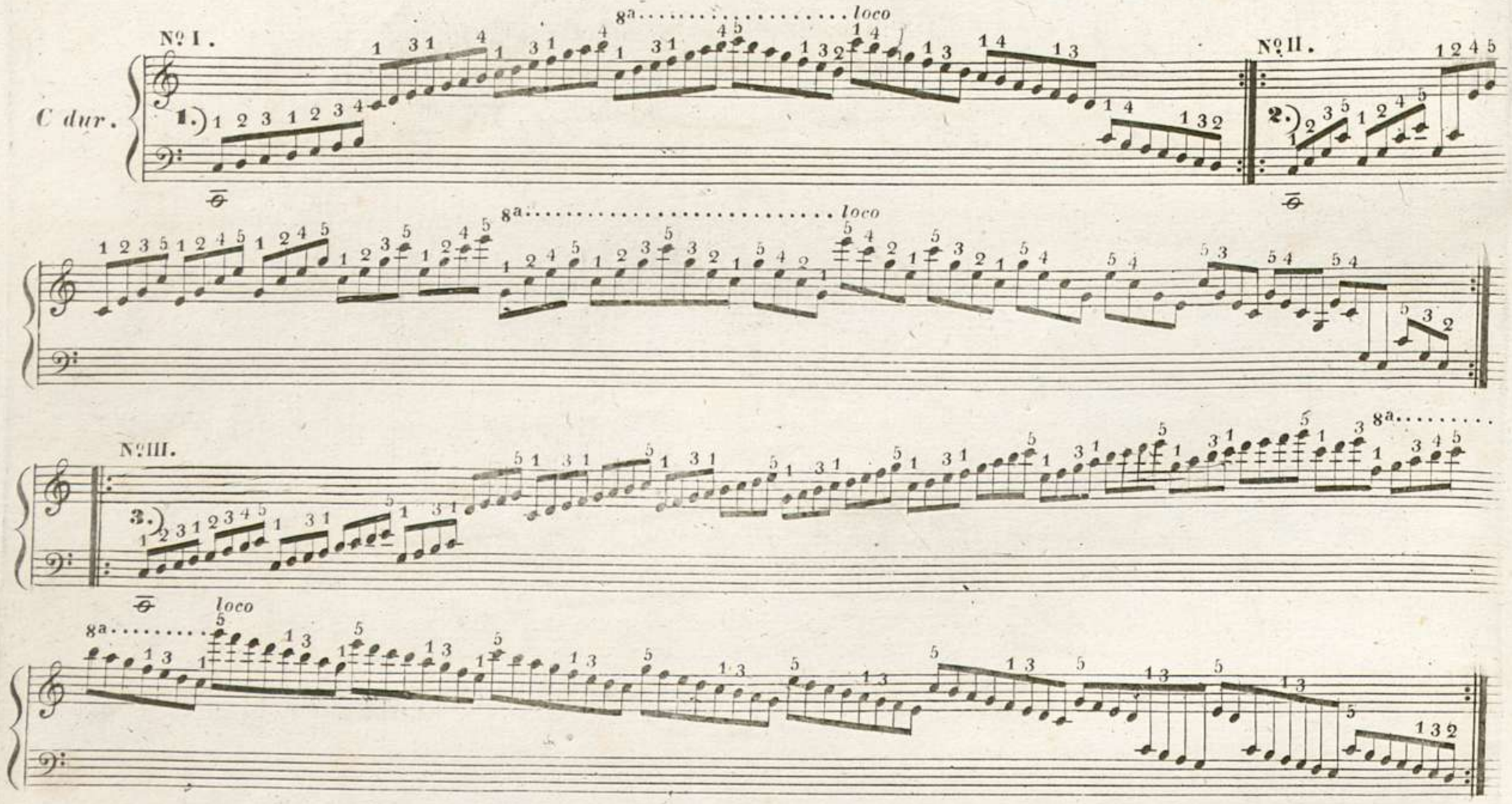
Diese Übungen folgen hier in derselben Gestalt und Ordnung nach, wie ich sie im Laufe meines, dem Unterrichtgeben vorzugsweise gewidmeten Lebens nach und nach ausbildete, und bei meinen Schülern mit entschiedenem Nutzen anwandte.

Durch den Zusammenhang vermittelst des *Septimen-Accords* gewinnen dieselben die Gestalt kleiner *Fantasien* oder Vorspiele, gewöhnen das Ohr des Schülers an die Wirkungen des Modulierens, und erleichtern ihm das Auswendiglernen derselben.

Die beigefügten Anmerkungen werden dazu beitragen, deren vielseitige Anwendung anschaulich zu machen.

## *GROSSE ÜBUNG*

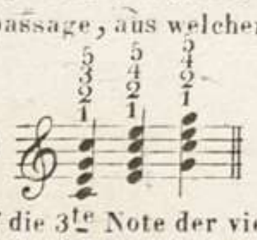
### DER TONLEITERN UND NOTHWENDIGSTEN PASSAGEN IN ALLEN 12 DUR-TONARTEN.




1.) Die Übung in *C* besteht aus 5 Passagen, welche zuerst mit der rechten Hand allein zu üben sind, während die linke Hand, um nicht unbeschäftigt zu sein, das tiefe *C* fest hält, ohne es jedoch bei den *Repetitionen* wieder anzuschlagen.

Alle 5 Passagen müssen ohne alle Unterbrechung fortgespielt werden, so dass die rechte Hand weder das tiefste noch das höchste *C* zweimal anschlagen, oder darauf länger stehen bleiben darf, sie mag nun die eine Passage repetiren oder zur andern übergehen. Jede Passage wird 2- bis 3-mal wiederhohlt, und im Fall ein besonderer Fehler abzugewöhnen ist, noch viel öfter.

2.) Auch diese Figur ist eine Grundpassage, aus welcher sich die Fingersetzung für unzählige andere herleiten lässt.

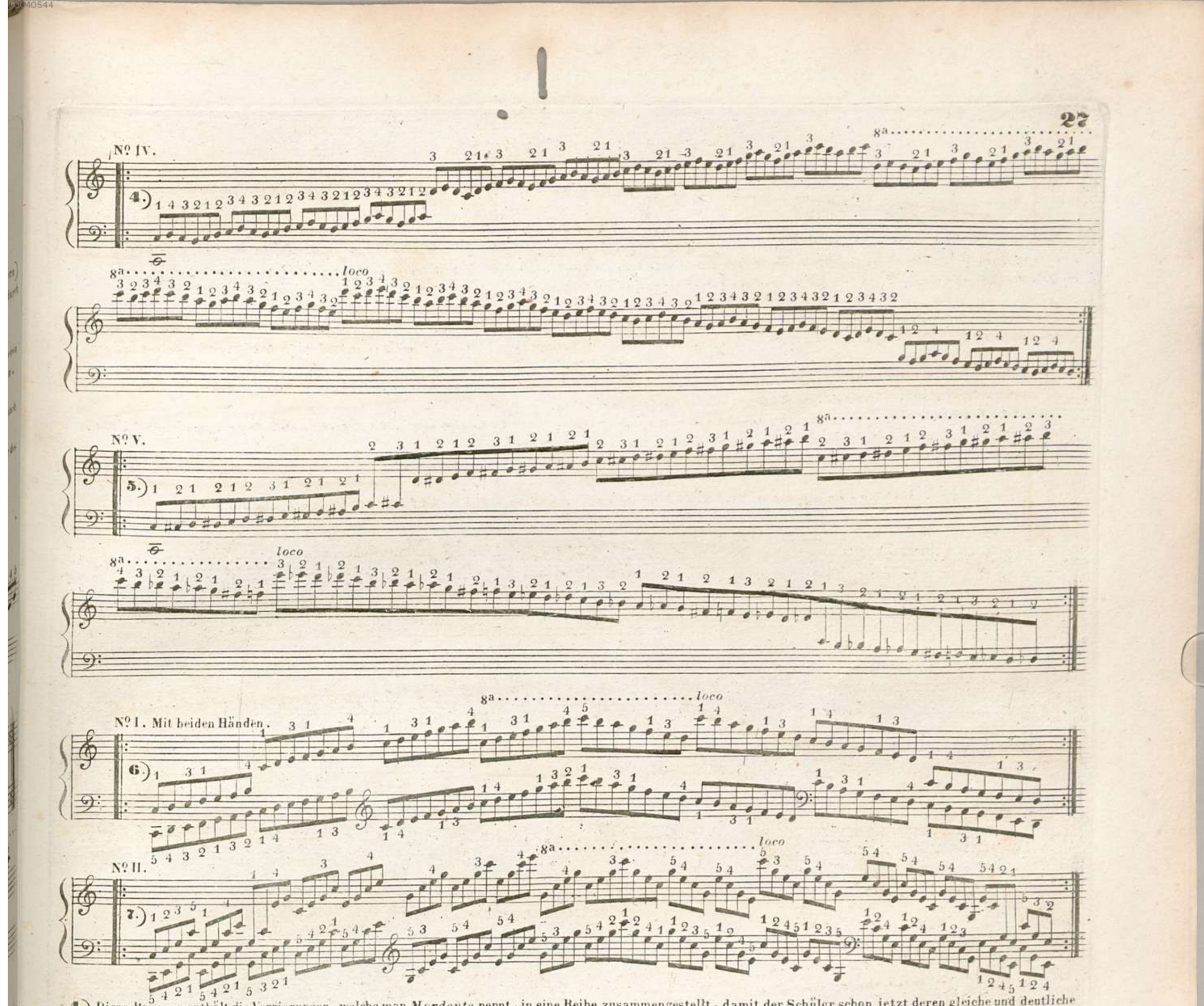
Sie besteht aus drei Positionen:  und nur in der ersten, vom Grundtone (hier *C*) anfangenden, kommt auf die 3te Note (*G*) der dritte Finger.

In den beiden andern ist stets auf die 3te Note der vierte Finger zu nehmen.

Man muss wohl acht geben, dass der Daumen, (während die andern Finger spielen,) nicht auswärts rücke, sondern stets von einer Taste zur andern über der Oberfläche der Untertasten gerade fortschreite, ohne höher als etwa $\frac{1}{4}$ Zoll aufgehoben zu werden. So auch der kleine Finger, welcher stets genau so lange liegen bleibt, bis der Daumen wieder anschlägt.

Die 3 mittleren Finger schlagen gebogen in der Mitte der Vordertasten an. Im Zurückgehen muss der Daumen seine Taste genau so lange halten, bis der kleine Finger anschlägt.

3.) Alle bei der 2ten Passage für den Daumen und kleinen Finger festgesetzten Regeln gelten auch hier; so wie in beiden Passagen jedes Rücken und Schaukeln des Arms und Elbogens streng zu vermeiden ist.




4.) Diese Passage enthält die Verzierungen, welche man *Mordente* nennt, in eine Reihe zusammengestellt, damit der Schüler schon jetzt deren gleiche und deutliche Ausführung sich eigen mache.

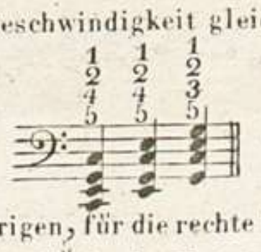
Dieselbe ruhige Haltung des Daumens und der 3 mittleren Finger, wie bei Nº **2** und **3**. Alle Töne gleich geschwind, gleich stark, und keinen länger gehalten, als bis der nächste kommt.

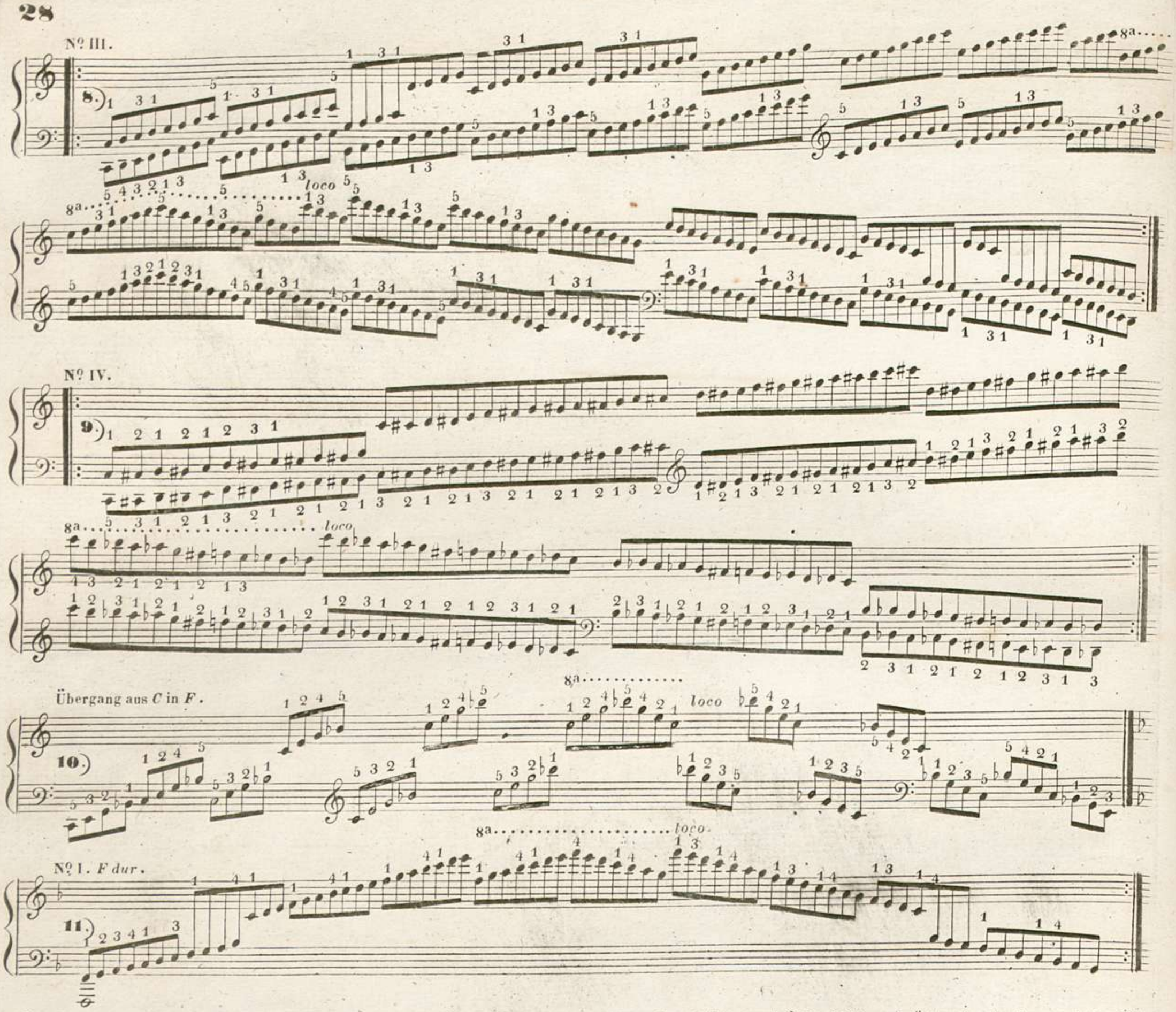
Der 3te Finger ist bei dieser Übung besonders beschäftigt, und es ist darauf zu sehen, dass er zu rechter Zeit aufgehoben werde, um dann nach dem 4ten Finger wieder deutlich anzuschlagen, und später dem Daumen auf derselben Taste Platz zu machen.

5.) Hier folgt nun die, für den Spieler so wesentlich wichtige Übung der *chromatischen Scala*.

Wir werden im 2ten Theile dieses Lehrbuches sehen, dass diese *Scala* eigentlich drei verschiedene, gleichbrauchbare Fingersetzungen haben kann. Hier ist einstweilen diejenige gewählt worden, welche für den Anfänger die zweckmässigste ist. Der 2te und 3te Finger muss da stets halb gebogen gehalten, und niemals ausgestreckt werden. Da der Daumen da verhältnissmässig am meisten beschäftigt ist, so muss seine Haltung leicht und beweglich sein, und es ist besonders darauf zu sehen, dass er weder zu hart, noch zu leicht anschlage, damit zwischen ihm und den andern Fingern gar keine Ungleichheit bemerkt werde. Auf den obersten drei Tasten wird der Daumen vermieden, und daher die Fingersetzung mit so vielen Fingern vermehrt, als bis zum höchsten Tone nothwendig sind. Man hüte sich, beim Herabsteigen die Hand schief zu halten, oder den Elbogen vom Körper mehr als gewöhnlich zu entfernen.

6.) Hier folgen dieselben Übungen für beide Hände. Es ist nicht nothwendig, die linke Hand einzeln zu üben, (vorausgesetzt, dass sie diese Übungen bereits einstudirt hat.) Denn wenn die rechte Hand derselben völlig mächtig ist, so hat die linke Hand ihr genau, und nach den schon bei den kleineren Übungen über den gleichen Anschlag gegebenen Regeln nachzufolgen, und an Geschwindigkeit gleich zu kommen.

7.) Auch für die linke Hand giebt es da 3 Positionen, nämlich:  wobei wohl zu beachten ist, dass der 3te Finger nur in der 3ten Position gebraucht werden darf; in den beiden Ersten der 4te. Alle übrigen, für die rechte Hand bei dieser Übung bereits gegebenen Regeln gelten auch für die Linke. Nämlich die ruhige Bewegung des Daumens nur über der breiten Oberfläche der Untertasten; das Vermeiden alles Schaukelns mit Arm und Elbogen; das gleiche und sehr mässige Aufheben der Finger, von denen auch hier keiner seine Taste länger halten darf, als bis die Nächstfolgende angeschlagen wird. u. s. w.




8.) Wenn die rechte Hand im Stande ist, diese *Scala* streng gleich vorzutragen, so dass besonders bei dem, nach jeden 8 Noten abwärts gehenden Sprunge keine Lükke oder Unterbrechung bemerkbar ist, so hat die linke Hand ihr nur in allem diesen genau nachzufolgen, um es eben so gut hervorzubringen.

NB. Die Mordenten-*Scala* wird mit beiden Händen nicht gespielt, da sie unter die seltenen, gesuchten, und folglich hier unter die Zweckwidrigen gehört.

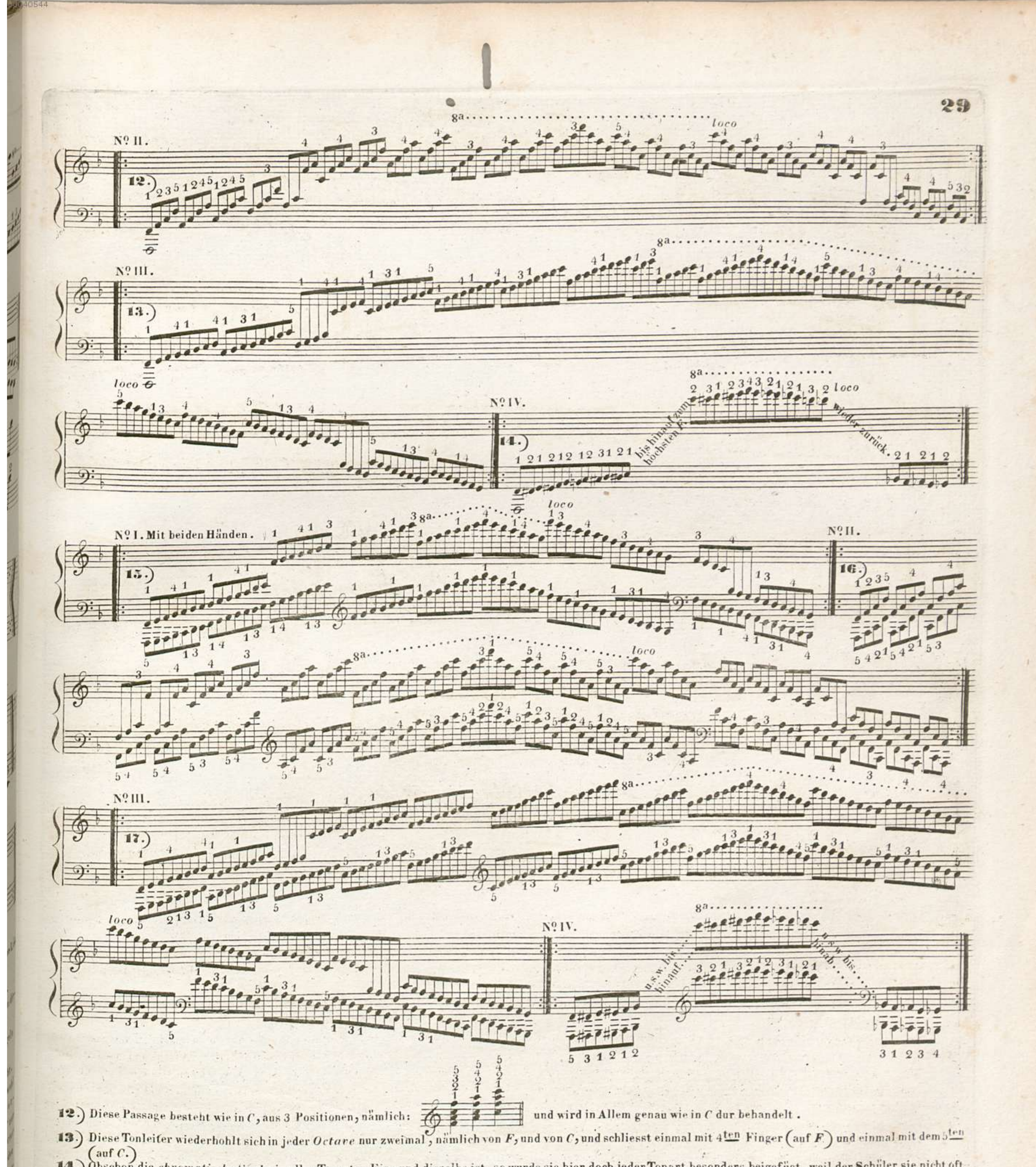
9.) Wenn diese *Scala* so tief anfängt, so nimmt man in der linken Hand auf den ersten Ton den 5ten oder 4ten Finger, (je nachdem die vorhergehenden Noten dieses nöthig machen,) trachtet aber gleich darnach, in die regelmässige Fingersetzung einzutreten.

Auch in der linken Hand müssen die Finger, welche auf die Obertasten kommen, halb gebogen sein, und überhaupt alle, für die rechte Hand gegebenen Regeln befolgt werden.

Die geringste Ungleichheit im Anschlage der beiden Hände macht hier eine doppelt hässliche Wirkung, weil diese *Scala* aus so vielen Misstönen besteht.

10.) Bei dieser Passage, welche als Übergang in die nächste Tonart (*F dur*) dient, muss eine Hand die andere auf denselben 4 Tasten ablösen, und man hat wohl Acht zu geben, dass der Daumen der linken Hand, die ihm zukommende Bewegung von einem *B* zum andern, stets über der Oberfläche der Obertasten vollbringe, weil jede einwärts schaukelnde Bewegung der Hand dabei sehr übel wäre. Eben so muss der Daumen der rechten Hand von einem *C* zum andern stets über der vordern Oberfläche der Untertasten (ungefähr $\frac{1}{2}$ Zoll hoch) hingleiten, so dass die Finger beider Hände stets von *Octave* zu *Octave* in ihrer gleichen Position bleiben. Die einander nachfolgenden beiden Daumen müssen sogleich nacheinander folgen, dass man den Unterschied der beiden Hände nicht im Geringsten merke. Eben so die beiden kleinen Finger. Die längeren Finger sind gebogen zu halten, und alle haben mit gleicher Fertigkeit anzuschlagen, ohne eine Taste länger zu halten als bis die Nächstfolgende angeschlagen wird. Das fleissige Üben dieser sehr häufig vorkommenden Figur ist für den Schüler höchst nützlich.

11.) Die *diatonische Scala* in *F dur* hat nur eine Obertaste, (nämlich *B* statt *H*) und der Daumen kommt (wie in *C dur*) auf *F* und *C*. Das höchste *F* wird mit dem 4ten Finger genommen. Übrigens gelten da alle Regeln wie in *C dur*.




**12.)** Diese Passage besteht wie in *C*, aus 3 Positionen, nämlich: und wird in Allem genau wie in *C* dur behandelt.

**13.)** Diese Tonleiter wiederhohlt sich in jeder *Octave* nur zweimal, nämlich von *F*, und von *C*, und schliesst einmal mit 4ten Finger (auf *F*) und einmal mit dem 5ten (auf *C*.)

**14.)** Obschon die *chromatische Scala* in allen Tonarten Eine und dieselbe ist, so wurde sie hier doch jeder Tonart besonders beigefügt, weil der Schüler sie nicht oft genug wiederhohlen kann, und weil er sich angewöhnen muss, dieselbe auf jeder Taste beschliessen zu können.

**15.)** In dieser Tonleiter kommt der Daumen in beiden Händen stets auf dieselben Tasten, nämlich auf *F* und *C*, und daher ist dieselbe viel leichter einzuüben, als in *C dur*. In allem Übrigen bleiben dieselben Regeln des Vortrags. Wenn der Schüler auf diese Art mit beiden Händen über die ganze Tastatur auf- und abfahren muss, so muss sich der obere Theil des Körpers nothwendig darnach auf die Seite bewegen, weil sonst die schief gehaltenen Arme dem geraden Anschlage hinderlich wären. Doch sei diese Körperbewegung anständig, ruhig, und nur so weit gehend, dass die Finger beider Hände nicht genöthigt seien, schief und seitwärts die Tasten anzuschlagen.

**16.)** Alles wie in *C*.

**17.)** Hier bleibt in der linken Hand die gewöhnliche Fingersetzung, wo stets Anfangs alle 5 Finger in der Ordnung genommen werden, und hierauf der 3te überschlagen wird.

Übergang aus *F* in *B*.

18.)

8a ..... loco

Nº I. in *B dur*.

19.)

8a ..... loco

Nº II.

20.)

8a ..... loco

Nº III.

u. s. w. bis hinauf.

8a .....

u. s. w. bis hinab.

Nº I. Mit beiden Händen.

21.)

8a ..... loco

Nº II.

22.)

8a ..... loco

Nº III.

u. s. f. bis hinauf.

8a .....

u. s. w. bis.

Übergang aus *B* in *Es*.

23.)

**18.)** Genau derselbe Vortrag wie bei dem Übergange aus *C* in *F*.

**19.)** In *B dur* enthält die Tonleiter zwei Obertasten, (*B* und *Es*) und der Daumen kommt ebenfalls, wie in den zwei früheren Tonarten, nur auf *C* und *F*. Die auf die Obertasten kommenden Finger müssen ebenfalls gebogen gehalten werden, um dem Daumen das Untersetzen zu erleichtern, und auch beim Herabsteigen beque-mer übergeschlagen werden zu können. Im Übrigen dieselbe Gleichheit des gebundenen Vortrags, wie in den früheren Tonarten.

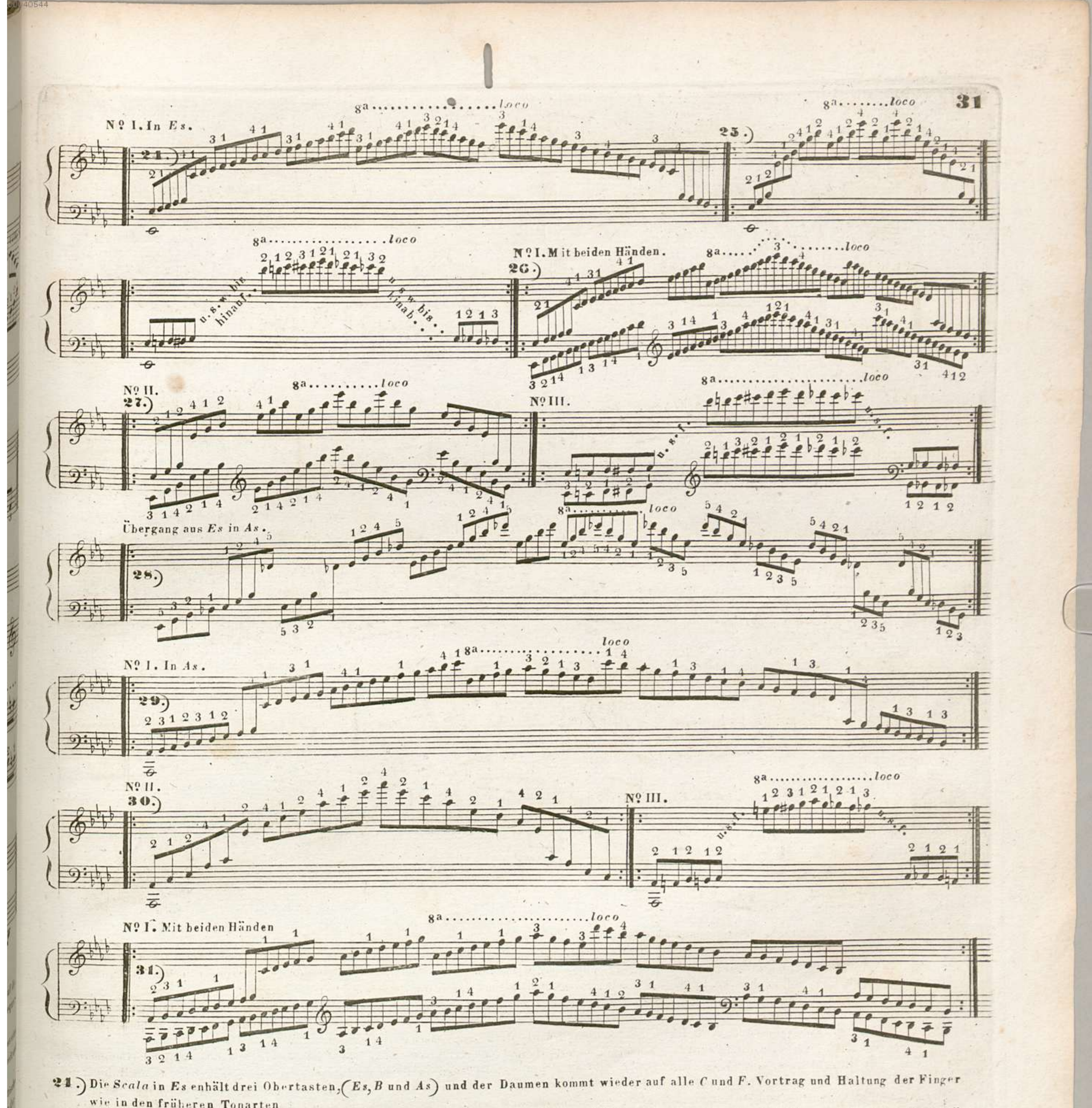
**20.)** Da bei dieser Passage der Daumen nicht auf die Obertaste kommen darf, und folglich auf eine entferntere Taste untersetzt werden muss, so erfordert dieses eine grössere Biegsamkeit der Finger, deren Haltung auch hier auf den Obertasten gebogen bleiben, und die Ruhe der Hand beibehalten muss, um die Gleichheit und Natürlichkeit des Vortrags eben so, wie in den vorigen Tonarten, genau beobachten zu können.

Die dritte Passage ist in den nachfolgenden Tonarten nicht gebräuchlich, und daher folgt nach der Accord-Passage von nun an stets sogleich die Chromatische.

**21.)** In der linken Hand kommt der 3te Finger auf *B*, und der 4te auf *Es*; folglich der Daumen auf *D* und *A*. Der Schüler hat vorzüglich die schiefe Haltung der Finger zu vermeiden, zu welcher diese *Scala* leicht verleiten kann. Auf das höchste *B* nimmt die linke Hand den 2ten Finger, weil man niemals mehr Finger überschlagen darf, als eben nöthig sind. Auch auf den Obertasten werden die linken Finger gebogen anschlagen, jedoch niemals so sehr eingebogen, wie dieses auf den Untertasten stets der Fall sein muss.

**22.)** Auch in der linken Hand muss man jedes unnatürliche Verdrehen und Schaukeln bei dieser Passage wohl vermeiden, und den Fingern die nöthige Geschmeidigkeit zu verschaffen trachten, welche da sowohl beim Überschlagen wie beim Untersetzen so nöthig ist, und am besten durch einen leichten und doch deutlich festen Anschlag erreicht wird.

**23.)** Die Fingersetzung bleibt bei allen hier vorkommenden Übergangs-Accorden stets dieselbe, so wie die Daumen immer die, bei dem ersten Übergang (nach *F*) angedeutete Bewegung über die Oberfläche der Tasten, ohne das geringste Schaukeln zu beobachten haben. In der gegenwärtigen Passage hat man noch besonders darauf zu sehen, dass die Mitteltöne *D* und *F* stets recht deutlich und wohlabgesondert vorgetragen werden.




**21.)** Die *Scala* in *Es* enhält drei Obertasten, (*Es*, *B* und *As*) und der Daumen kommt wieder auf alle *C* und *F*. Vortrag und Haltung der Finger wie in den früheren Tonarten

**25.)** Da hier im *Accorde* zwei verschiedene Obertasten vorkommen, nämlich (*Es* und *B*) so wäre die abwechselnde Figur nicht mehr zweckmässig, und die ununterbrochen fortlaufende ist in dieser Tonart weit weit nützlicher, da sie sehr häufig vorkommt, und auch dem Arm eine leichtere Beweglichkeit verschafft. Der 3te Finger wird in dieser Passage gar nicht gebraucht, und die Obertasten sind ebenfalls mit halbgebogenen Fingern anzuschlagen.

**26.)** In der linken Hand kommt der 3te Finger auf jedes *Es*, und der 4te auf jedes *As*: folglich der Daumen stets auf *G* und *D*.

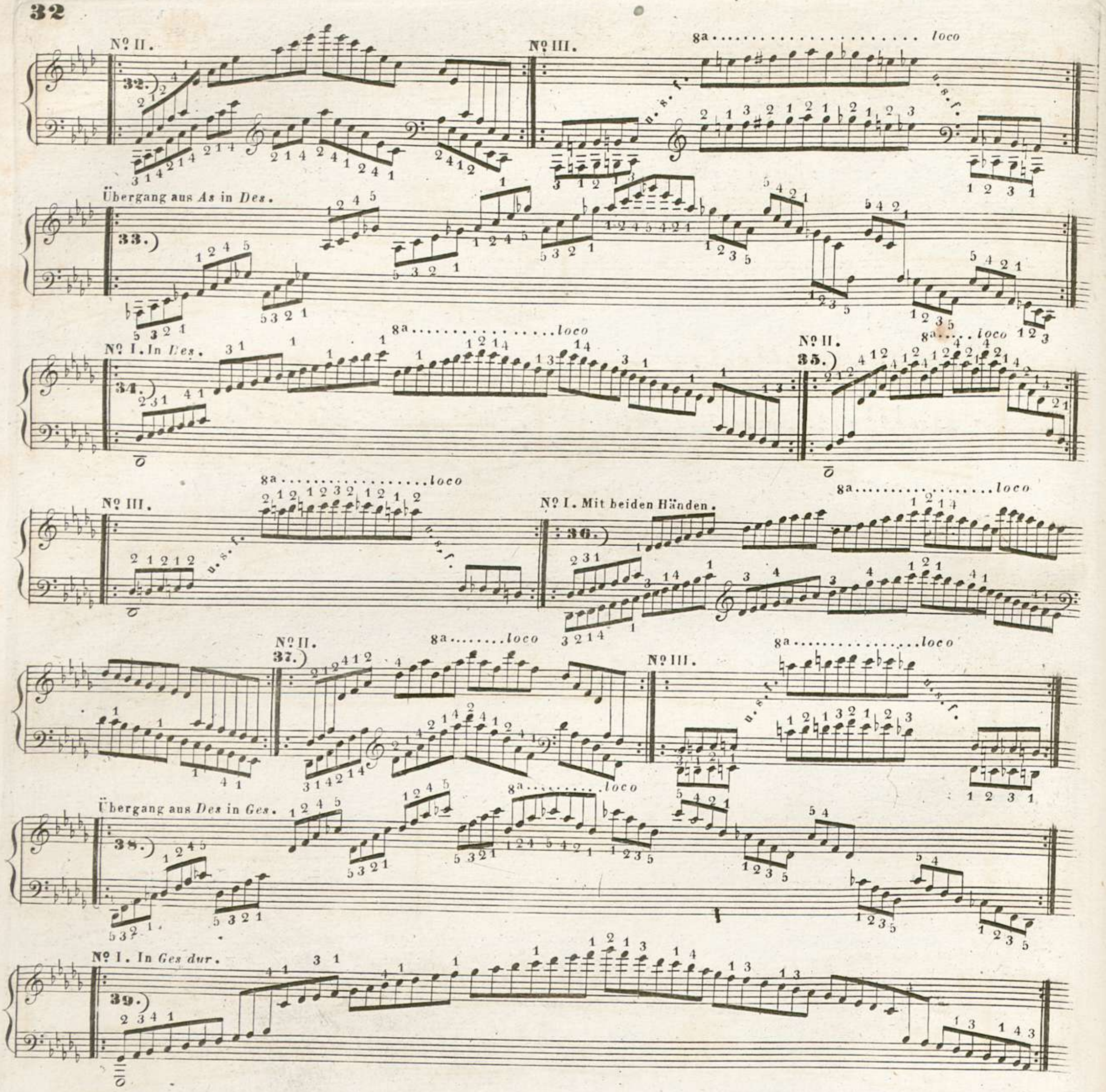
**27.)** In der linken Hand kommt nur auf das tiefste *Es* der 3te Finger, im Übrige alles wie in der rechten Hand.

**28.)** Fingersatz, Vortrag und Handhaltung wie im vorhergehenden Übergangs-Accord.

**29.)** *As dur* hat 4 Obertaste, nämlich (*B*, *Es* und *Des*) und der Daumen kommt wieder nur auf *C* und *F*.

**30.)** Alles genau eben so wie in *Es*.

**31.)** In der linken Hand kommt der 3te Finger auf *As* und der 4te auf *Des*, folglich der Daumen stets auf *C* und *G*.




**32.)** Alles wie in *Es*.

**33.)** Alles wie in den früheren Übergangs-Passagen.

**34.)** *Des dur* hat alle Obertasten, und nur die Untertasten *C* und *F*, auf welche der Daumen kommt. Diese Tonleiter ist sehr angenehm zu spielen, weil der Daumen unter dem gebogenen Mittelfinger bequem untersetzt werden kann. Auf das höchste *Des* kommt der 2te Finger, weil es für den Schüler am nützligsten ist, wenner seine Finger stets in der festgesetzten Ordnung hält.

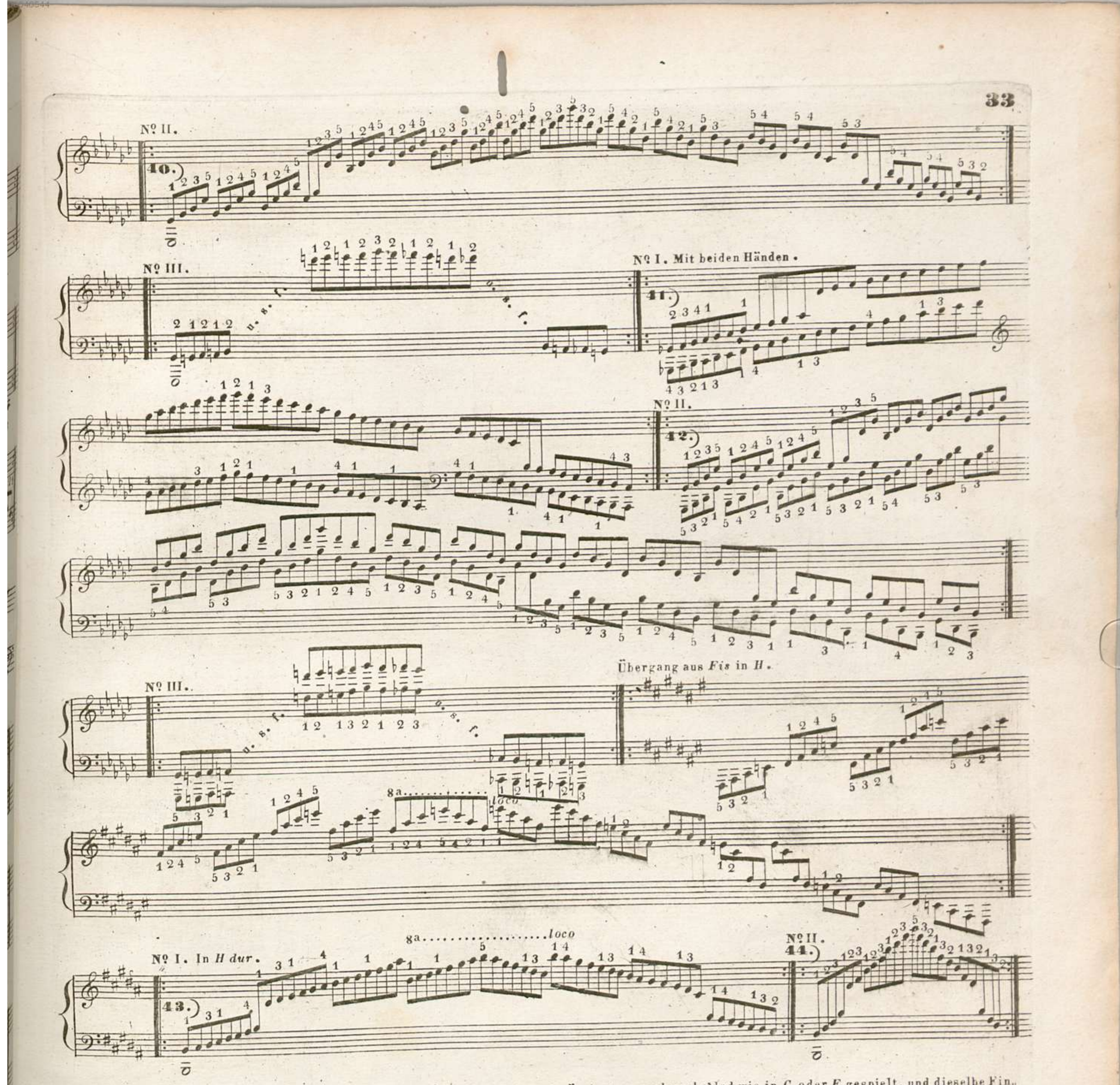
**35.)** Alles wie in *Es* oder *As*. Demnach ist die Accordenpassage in *Es*, *As* und *Des* genau Eine und dieselbe, weil die Tasten in allen 3 Tonarten dabei gleich weit von einander entfernt sind.

**36.)** Der Daumen kann auch in der linken Hand nur auf *F* und *C* kommen, und auf dem höchsten *Des* ist ebenfalls der 2te Finger zu nehmen.

**37.)** Alles wie in *Es* oder *As*.

**38.)** In allen Übergangs-Accorden bleibt derselbe Fingersatz und derselbe Vortrag.

**39.)** Auch hier sind alle Obertasten zu nehmen, und der Daumen kommt nur auf *Ces* und *F*. Aber da er demnach einmal eine nähere und einmal eine entferntere Untertaste zu greifen hat, (indem *Ces* dem *B* näher liegt, als *F* dem *Es*) so erschwert dieses einigermassen den richtigen und gleichen Vortrag, besonders in schnellem Tempo, und der Schüler hat demnach diese *Scala* mit besonderer Aufmerksamkeit zu üben.

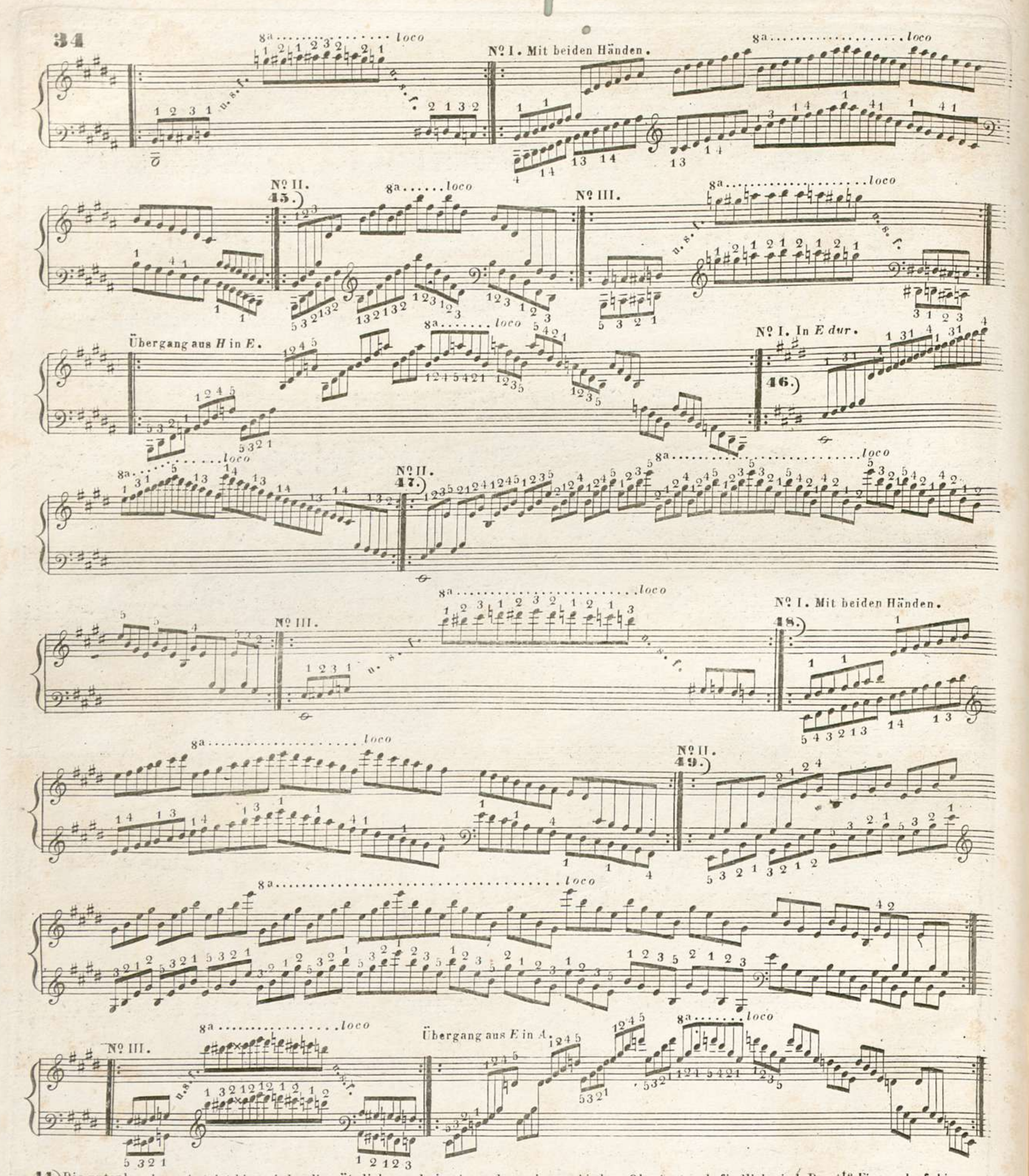



**10.)** Da diese Passage nur aus Obertasten besteht, so wird sie am zweckmässigsten so abwechselnd wie in *C* oder *F* gespielt, und dieselbe Fingersetzung nach den 3 Positionen: beobachtet, wie dort. Sie ist vorzugsweise nützlich, weil der Schüler eine sehr feste und ruhige Haltung der Hand und der Finger beobachten muss, um nicht von den schmalen Obertasten hinabzugleiten.

**11.)** Alles wie in der rechten Hand.

**12.)** Die linke Hand eben so fest und ruhig zu halten wie die Rechte. Die Fingersetzung ebenfalls nach den 3 Positionen:

**13.)** Alle Obertasten und dazu *H* und *E*, auf welche der Daumen kommt. Die *Scala* dieser Tonart ist die leichteste in Rücksicht auf die Gleichheit und Schönheit des Vortrags in jedem Grade der Geschwindigkeit, weil der Daumen stets auf die nächste Untertaste untergesetzt wird, und folglich dieses unter den gebogenen Mittelfingern sehr bequem thun kann.




44.) Die unterbrochene Art ist hier wieder die nützlichere, da im Accord zwei verschiedene Obertasten befindlich sind. Der 4te Finger darf hier gar nicht gebraucht werden.

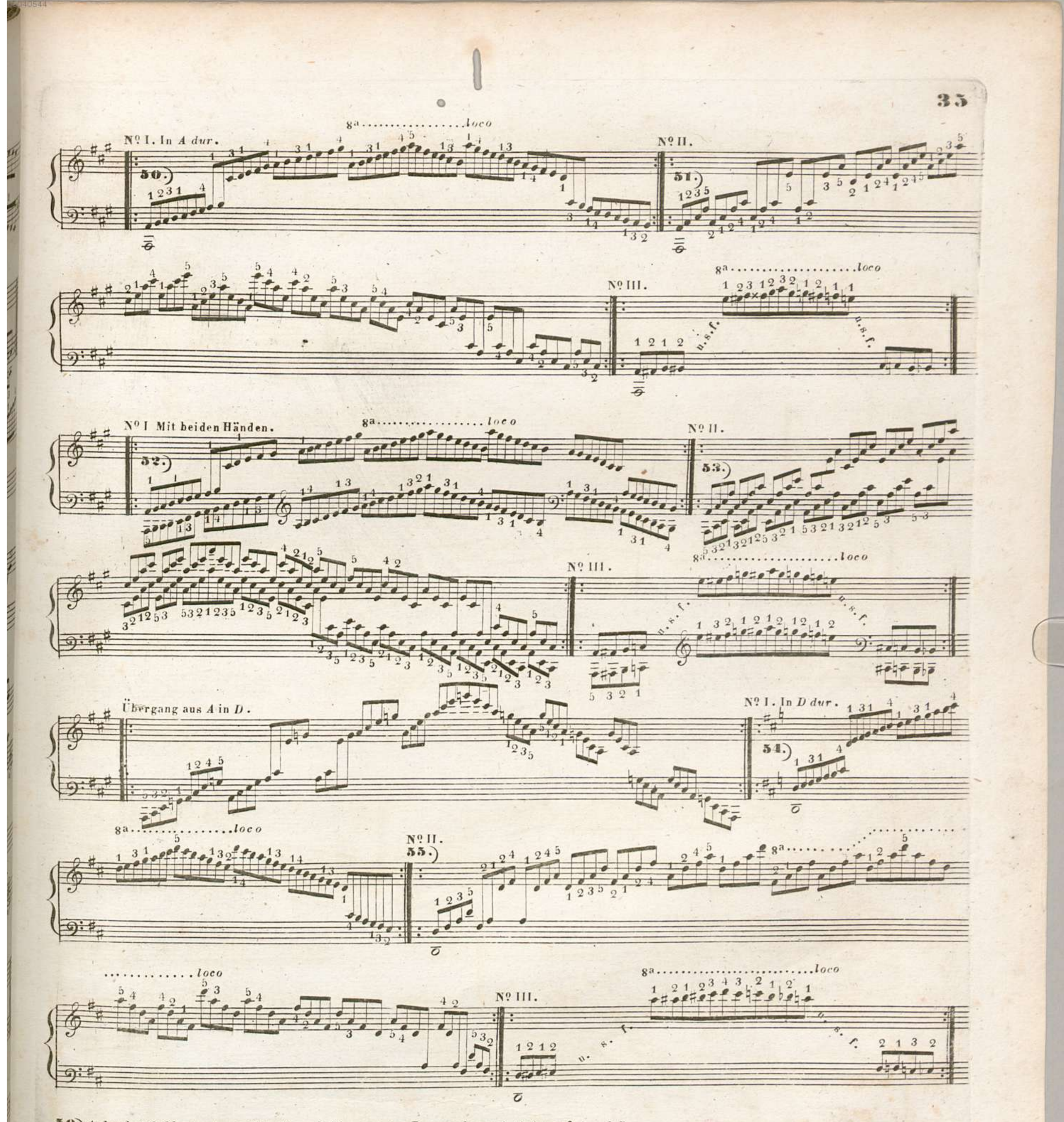
45.) Auch die linke Hand darf hier den 4ten Finger gar nicht gebrauchen.

46.) *E dur* hat 4 Obertasten, (nämlich *Fis, Cis, Gis* und *Dis*) und der Daumen kommt stets nur auf *E* und *A*.

47.) Da der Accord nur eine Obertaste enthält, (das *Cis*) so wird diese Passage wieder mit Abwechslungen gespielt, und hiebei die Geschmeidigkeit der Finger beim Untersetzen, ruhige Haltung der Hand und des Arms, so wie Gleichheit des Vortrags möglichst beobachtet.

48.) In der linken Hand kommt stets der 4te Finger auf *Fis*, und der 3te *Cis*; folglich der Daumen nur auf *H* und *E*.

49.) In der linken Hand wird der 4te Finger gar nicht gebraucht.




**50.)** *A dur* hat 3 Obertasten, *Fis*, *Cis* und *Gis*; und der Daumen kommt stets auf *A* und *D*.

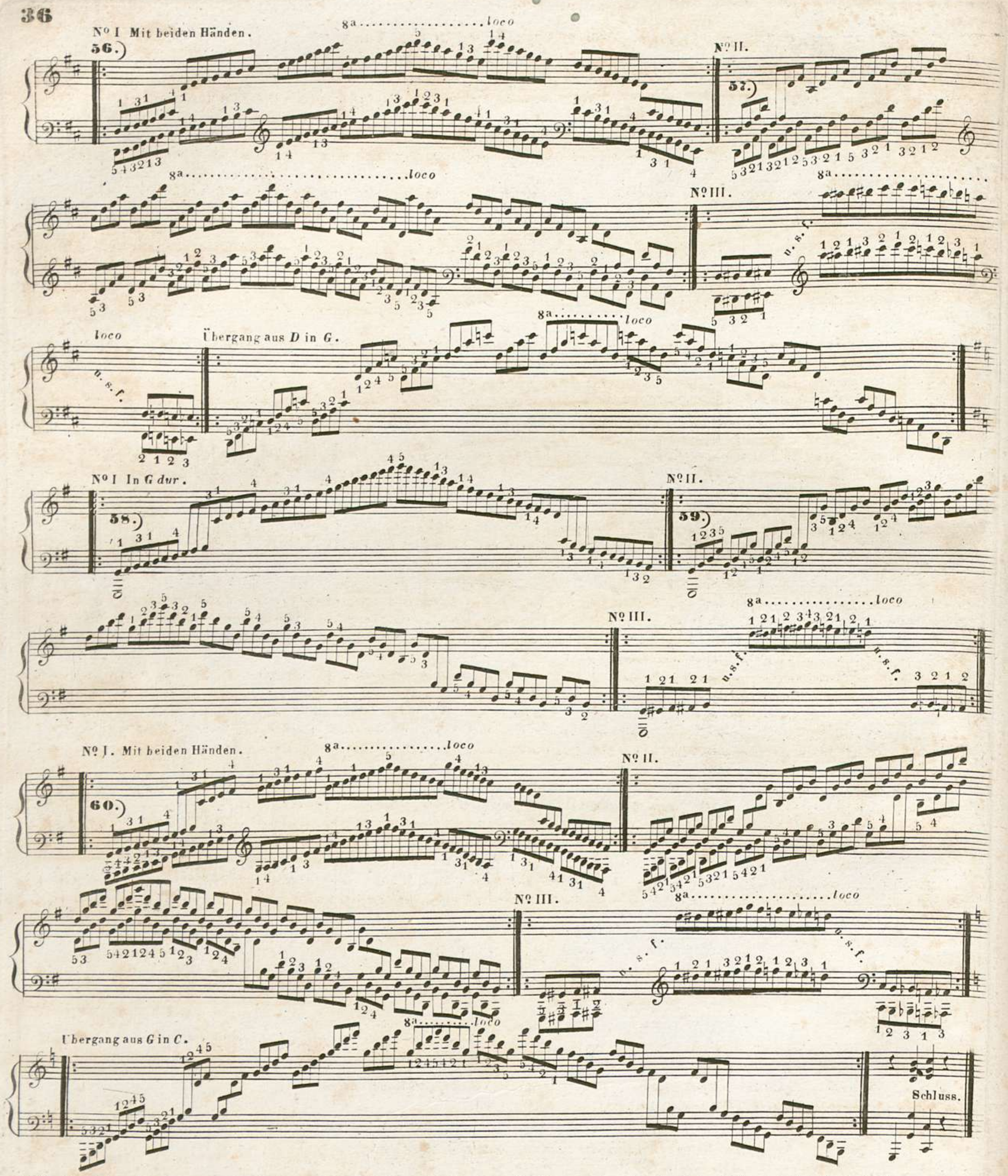
**51.)** Alles wie in *E dur*.

**52.)** In der linken Hand kommt der Daumen stets auf *E* und *A*, und folglich der 4te Finger auf jedes *H* und der 3te auf jedes *Fis*. Hierauf ist besonders beim Herabsteigen wohl zu achten. (Auf das erste, tiefste *A* muss jedoch natürlicherweise der 5te Finger kommen.)

**53.)** Alles wie in *E dur*.

**54.)** *D dur* hat 2 Obertasten (*Fis* und *Cis*) und der Daumen kommt stets auf *D* und *G*.

**55.)** Alles wie in *E* oder *A dur*. Demnach bleibt die Accordenpassage in *E*, *A* und *D dur* sich völlig gleich.




56.) In der linken Hand kommt der Daumen auf *A* und *D*; folglich der 4te Finger auf jedes *E* und der 3te auf jedes *H*. Auch dieses ist vorzüglich beim Herabsteigen wohl zu beachten, weil man sich da leicht irren kann.

57.) Alles wie in *E*, oder *A dur*.

58.) *G dur* hat nur eine Obertaste (das *Fis*,) und der Daumen kommt stets auf *G* und *C*.

59.) Diese Passage ist genau so, wie in *C* oder *F dur*; hat dieselben 3 Positionen, und folglich dieselbe Fingersetzung.

60.) In der linken Hand kommt der Daumen stets auf *D* und *G*; folglich der 4te Finger auf jedes *A*, und der 3te auf jedes *E*.

## SCHLUSSBEMERKUNG
### ZU DEN SCALEN UBUNGEN.

§ 4.

Die hier befolgte Ordnung erleichtert das Auswendiglernen aller dieser Übungen so sehr, daß ich stets, und zwar allen Schülern ohne Ausnahme, dieselben im Zeitraum eines Monaths, oder längstens in 6 Wochen einzustudieren pflegte. Denn wenn der Schüler nur die ersten 5 Passagen in *C dur* nebst dem Übergangsaccord nach *F* kennen gelernt hat, so wird er nur darauf aufmerksam gemacht, wie jede nachfolgende Tonart um eine Obertaste vermehrt wird, worauf, (von *H dur* angefangen,) diese Obertasten sich wieder, jedesmal um Eine, vermindern, bis man wieder in *C dur* anlangt.

Hiebei sind nur noch diejenigen Tasten zu merken, welche mit dem Daumen anzuschlagen sind, und dann ist kaum irgend eine Irrung mehr möglich.

§ 5.

Diejenigen Schüler, welche 3 Lectionen in einer Woche erhalten, können leicht in jeder Lection eine neue Tonart einstudieren, wozu es kaum mehr als einer Viertelstunde bedarf, wenn der Lehrer die Sache wohl zu erklären weiss; wobei jedoch die früher erlernten Tonarten immer zuvor durchgespielt werden müssen. Das fernere Üben des eben Erlernten bleibt stets dem Schüler in den Zwischentagen überlassen.

§ 6.

Es ist wohl zu merken, dass beim Exerzieren stets früher die rechte Hand allein alle Passagen jeder Tonart zu spielen hat, während die linke nur den Grundton hält, und dass erst darnach beide Hände zusammen üben dürfen.

Wenn alle 12 Tonarten einstudiert sind, so lässt der Lehrer in jeder Lection nur 4 durchspielen, um die Zeit zu sparen. Z. B. Montag die 4 ersten von *C dur* bis zum Übergangsaccord nach *As*. Mitwoch vom Übergang nach *As*, bis zum Übergang nach *E*.— Und Freytags die übrigen bis ans Ende. Aber in den Zwischentagen muss der Schüler alle 12 durchüben.

§ 7.

Wenn der Schüler alle 12 Tonarten ohne Stocken auswendig zu spielen weiss, dann erst fängt das eigentliche Üben derselben an, und von da an entwickelt sich auch deren grosser Nutzen. Denn sehr unrichtig würde man glauben, dass es damit abgethan sey, sie zu erlernen, um sie dann wieder bei Seite zu legen und zu vergessen. Indem der Lehrer in jeder Lection durch ungefähr eine Viertel = (auch halbe) Stunde diese Studien in 4 Tonarten durchspielen lässt, hat er alle Gelegenheit, unverdrossen alle Regeln über Haltung des Körpers, der Hände und der Finger, über gleichen und festen Anschlag und daraus folgenden schönen Ton, über die strenge Gleichheit der Nacheinanderfolge der Töne in jeder Rücksicht, u.s.f. so oft und so lange zu wiederhohlen, bis sie sämmtlich dem Schüler zur eingewurzelten Gewohnheit werden, so das derselbe alles hier erlernte Gute auch in allen übrigen Tonstücken anwenden lernt, welche er nebstbei, und in der Folge einzustudieren hat.

§ 8.

Wenn diese Übungen völlig genau und regelmässig eingeübt sind, (also ungefähr nach 3 Monathen) so muss darauf gesehen werden, dass der Schüler dieselben von Tag zu Tag immer um einen kleinen Grad geschwinder vorzutragen lerne. Denn sie sind auch das beste Mittel, um sich die nöthige Geläufigkeit, (selbst bis zum höchsten Grade) anzueignen, und in dieser Hinsicht sind sie selbst für den fertigen und vielgeübten Spieler noch eben so nützlich, wie für den Anfänger.

Auf diese Art könne selbst solche Schüler, deren Finger von der Natur nur sehr geringe Eigenschaften zum Fortepianospiel erhalten haben, doch alle die Geschwindigkeit erlangen, die in solchem Falle nur irgend möglich ist. Wenn man in einem ziemlich schnellen Tempo jede Passage ohne Ausnahme zweimal wiederhohlt, so kann das ununterbrochene Durchspielen aller 12 Tonarten in der vorgeschriebenen Ordnung ungefähr den Zeitraum von 25 bis 30 Minuten ausfüllen; und auf diese Art täglich vor Allem andern durchgeübt, müssen diese Übungen dem Spieler einen hohen Grad von Gewandheit und Sicherheit in allen Tonarten verschaffen, der sich zuletzt zur Virtuosität steigert.

§ 9.

Nach Erlangung einer bedeutenden Geschwindigkeit sind diese Übungen auch in Rücksicht auf die Grundregeln des Vortrags zu üben, indem man sie bald *forte*, bald *piano*, bald steng *legato*, bald mit dem leicht abrupfenden Anschlag (*sciolto*), bald auch aufwärts *crescendo*. und abwärts *diminuendo*, bisweilen auch langsam mit schwerem und gewichtigem Anschlag, und bisweilen auch mit möglichster Leichtigkeit *Prestissimo* vorzutragen lernen muss. Dieses fällt ungefähr in das zweite Iahr des Unterrichts.

§ 10.

Im 2ten, von der Fingersetzung handelnden Theile dieses Lehrbuches werden wir sehen, dass alle Hauptregeln des Fingersatzes auf diese Übungen und Scalen gegründet sind, und aus denselben entwickelt werden. Der Schüler hat demnach die überall bezeichnete Fingerordnung genau zu beachten.

## 9te LECTION.

### VON DEM WERTHE DER NOTEN UND DEREN EINTHEILUNG.

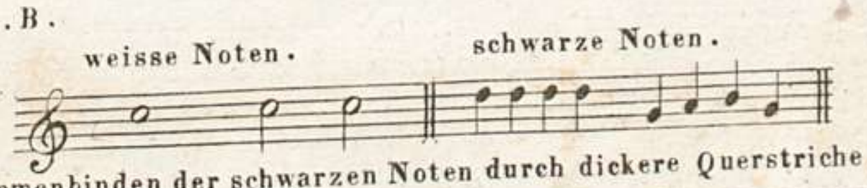
§ 1.

In der Musik werden die Töne auf sehr mannigfache Weise bald schnell, bald langsam nach einander angeschlagen.

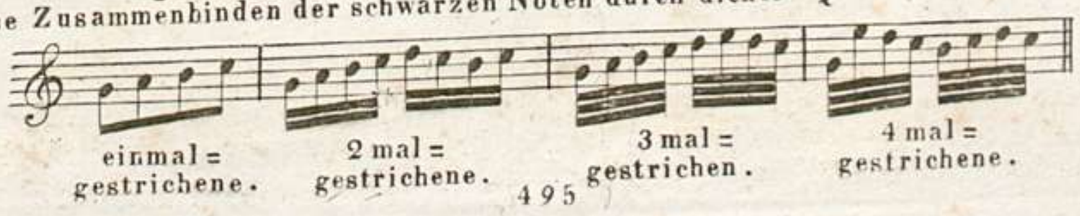
§ 2.

Wie lange jede Note auf ihrer Taste gehalten werden soll, bedient man sich folgender Mittel:

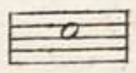
*a.*) Eine verschiedene Gestalt der Noten, z. B.

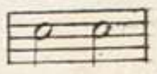


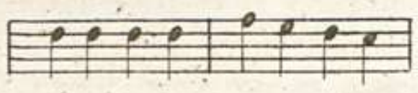

*b.*) Das ein-zwei-drei-bis vierfache Zusammenbinden der schwarzen Noten durch dickere Querstriche, z. B.

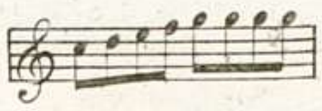


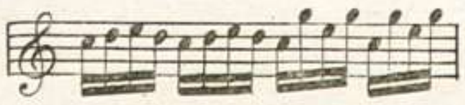
§ 3.

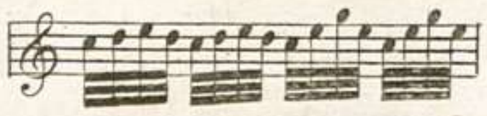
Die weisse Note ohne den dünnen Strich  nennt man eine ganze Note, und sie wird verhältnissmässig am längsten gehalten.

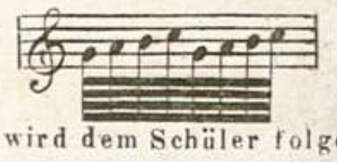
Weisse Noten mit dünnen Strichen  heissen halbe Noten, und man hält sie um die Hälfte weniger als eine Ganze.

Schwarze Noten, welche einzeln stehen  nennt man Viertel und sie sind ebenfalls wieder um die Hälfte schneller als Halbenoten zu spielen. Man sieht demnach, das die Benennung: Halbenoten, Viertelnoten, daher entstanden ist, weil in einer ganzen Note 2 Halbe (oder 4 Viertel) enthalten sind.

Einmal gestrichene schwarze Noten, welche man Achtel nennt  sind wieder um die Hälfte schneller als Vierteln zu spielen.

Zweimal gestrichene Noten  heissen Sechzehnteln, weil deren 16 in einer ganzen enthalten und wieder um die Hälfte schneller zu spielen sind als die Achteln.

Dreimal gestrichene  heissen Zweiunddreissigsteln, weil deren 32 auf eine Ganze kommen und um die Hälfte schneller als die Sechzehnteln zu spielen sind.

Viermal gestrichene  heissen Vierundsechzigsteln, sind wieder um die Hälfte schneller als die 32-steln.

Zu besserer Übersicht wird dem Schüler folgende Tabelle dienen.

## TABELLE

### *des Werths und der Eintheilung aller Naturgattungen.*

Eine ganze Note enthält:

2 Halbe = Noten.

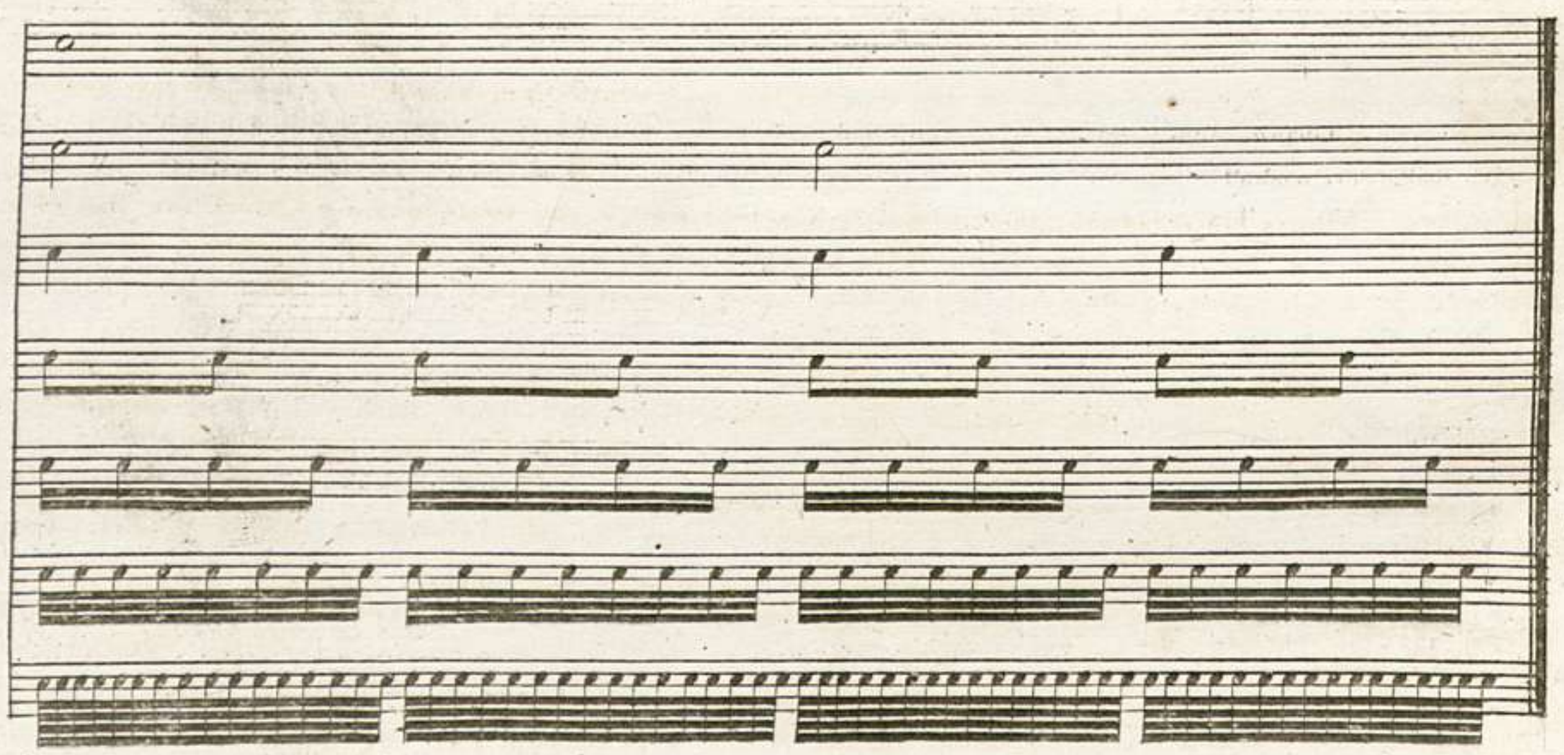
oder 4 Viertel = Noten.

oder 8 Achtel = Noten.

oder 16 Sechzehntel = Noten.

oder 32 Zweiunddreissigstel = Noten.

oder 64 Vierundsechzigstel = Noten.

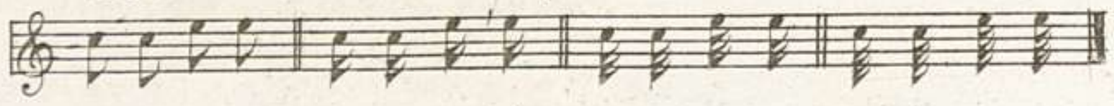


Man sieht, dass die verschiedene Geschwindigkeit der Noten hiedurch auf eine eben so deutliche als mannigfache Art ausgedrückt werden kann, und dass die Dauer oder Haltung jeder einzelnen Note nach dem Verhältniss zu den übrigen sowohl durch das Auge wie durch das Gehör aufgefunden und bestimmt werden kann.

## BESONDERE REGELN.

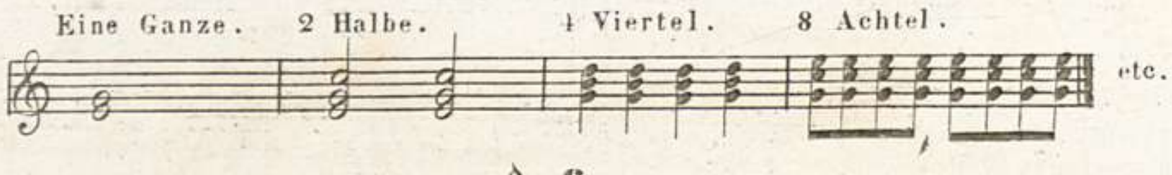
§ 1.

Wenn eine Achtel, Sechzehntel, etc: einzeln zu stehen kommt, so wird sie, ohne ihre Dauer zu verändern, folgendermassen geschrieben:



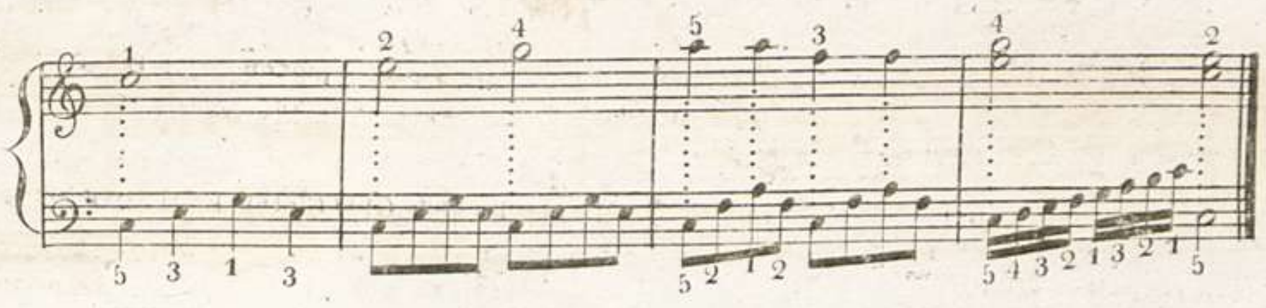

§ 5.

Wenn zwei oder mehrere Noten, als Doppeltöne oder als Accorde übereinander stehen, und demnach zusammen angeschlagen werden müssen, so haben sie doch nur die Dauer von einer einzelnen Note, z. B.




§ 6.

Wenn mehrere schnellere Noten auf eine langsamere anzuschlagen sind, so wird natürlicherweise die langsamere mit der Ersten von den schnelleren zugleich angeschlagen, und die andern folgen nach, z. B.

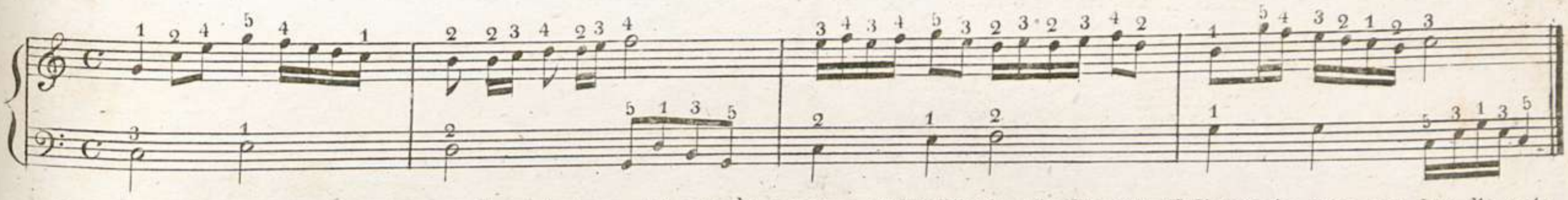


§ 7.

Eine jede Note ist auf ihrer Taste so lange fest zu halten, bis die nächste nachfolgt. So z.B. wird im obigen letzten Beispiele die erste ganze Note (das *C*) so lange gehalten, bis das *E* (die nächste halbe Note in derselben Hand) angeschlagen werden muss.

§ 8.

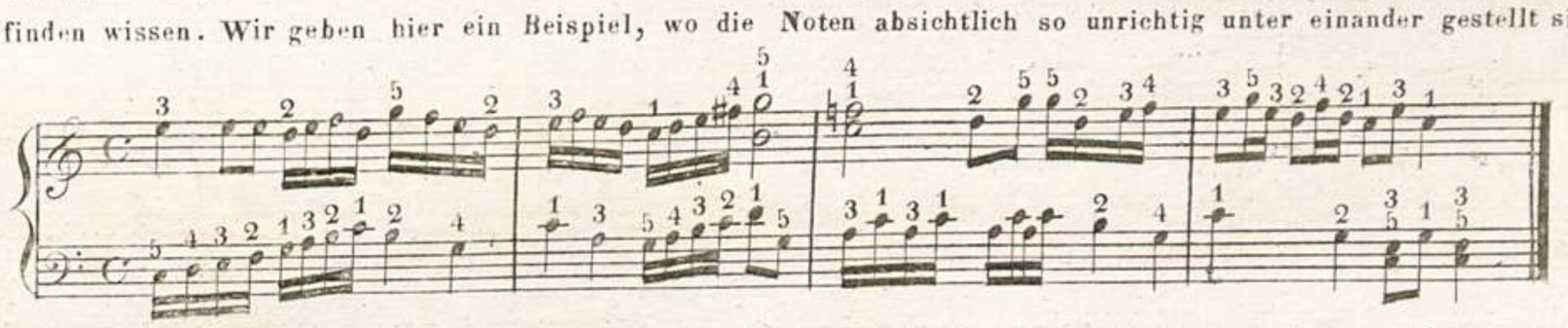
Wenn Noten von ungleichem und vermischtem Werthe einander nachfolgen, so muss der Spieler aus ihrer Gestalt, und aus der Anzahl ihrer Querstriche sogleich ersehen, zu welcher Gattung sie gehören, und nach welchem Verhältniss sie schneller oder langsamer vorzutragen sind; z.B.



In diesem Beispiel haben die 3 ersten Noten in der rechten Hand genau so vielen Werth, wie die erste Halbenote im Bass, nur dass die erste Viertel (das *C*) noch einmal so lange zu halten ist, wie die 2 nachfolgenden Achteln. Die nachfolgende Viertel (das obere *G*) bildet mit den 4 spätern Sechzehnteln wieder den Werth der zweiten untern halben Note. Und so ist es überall, weil nirgends ein Mangel an dem vorgeschriebenen Notenwerthe sein darf.

§ 9.

Zwar werden, besonders bei der jetzigen Vervollkommnung des Notenstichs, die Noten stets so genau unter einander gesetzt, dass man wenigstens schon hieraus entnehmen kann, welche in beiden Händen zugleich anzuschlagen sind. Aber selbst da, wo, besonders bei geschriebenen Musikalien, die Noten aus Nachlässigkeit in der einen Hand an unrechten Ort gestellt sind, kann und muss der Spieler stets aus dem Notenwerthe die Eintheilung sogleich zu finden wissen. Wir geben hier ein Beispiel, wo die Noten absichtlich so unrichtig unter einander gestellt sind.



Hier kommen gleich Anfangs die 4 ersten Sechzehnteln der linken Hand auf die Vietel der rechten. Die 4 nachfolgenden Sechzehnteln auf die 2 Achteln. Die 8 folgenden Sechzehnteln der rechten Hand werden auf die 2 untern Vierteln eingetheilt. Und so ist die Eintheilung der übrigen Takte aufzusuchen. (☆)

§ 10.

Von nun an kann der Schüler schon anfangen, alle früheren Übungsstückchen mit beiden Händen einzustudieren, indem er sich bemühen muss, in jeder Woche wenigstens 3 derselben zusammenhängend vortragen zu lernen.

## *FORTSETZUNG DER 9ten LECTION.*

### VON DEN TRIOLEN.

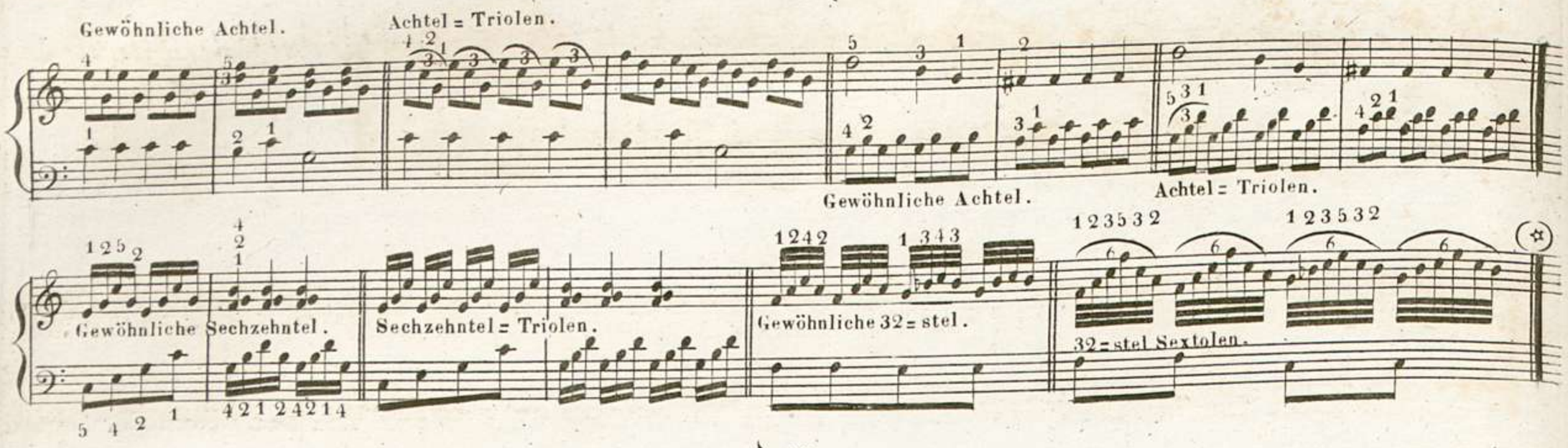
§ 11.

Wie wir eben gelehrt haben, sind in jeder langsameren Nottengattung 2 geschwindere enthalten, welche durch die Vermehrung des zusamen bindenden Querstrichs erkennbar sind. Diese zwei geschwinderen Noten können aber auch (bei jeder Notengattung) in Drei verwandelt und vermehrt werden, welche dann genau so viele Zeit einnehmen müssen, als früher die zwei, und daher natürlicherweise etwas schneller zu spielen sind.

Man nennt sie *Triolen*, und erkennt sie meistens daran, dass immer 3 oder 6 zusammengebunden werden; auch setzt man häufich die Zahl 3 oder 6 darüber, um sie von den gewöhnlichen, eben so oft gebunden Noten zu unterscheiden. Z. B.

(☆) Ieder Lehrer weiss, wie lange es bei den meisten Schülern währt, bis man ihnen eine richtige Eintheilung angewöhnt. Eines der besten Mittel hiezu ist, wenn der Lehrer nebenher ihnen bisweilen einige geschriebene Notenzeilen bringt, welche absichtlich auf die obige Art unrichtig eingetheilt sind, so dass der Schüler die Eintheilung anfangs mündlich, später aber auf den Tasten richtig entziffern muss.

Binnen wenigen Wochen wird der Schüler auf diese Weise genöthigt, auf die Gestalt und den Werth jeder Note genau aufzumerken, anstatt, wie es häufig geschieht, mechanisch nach dem Gehör fortzuspielen, ohne sich den Gegenstand deutlich erklären zu können.

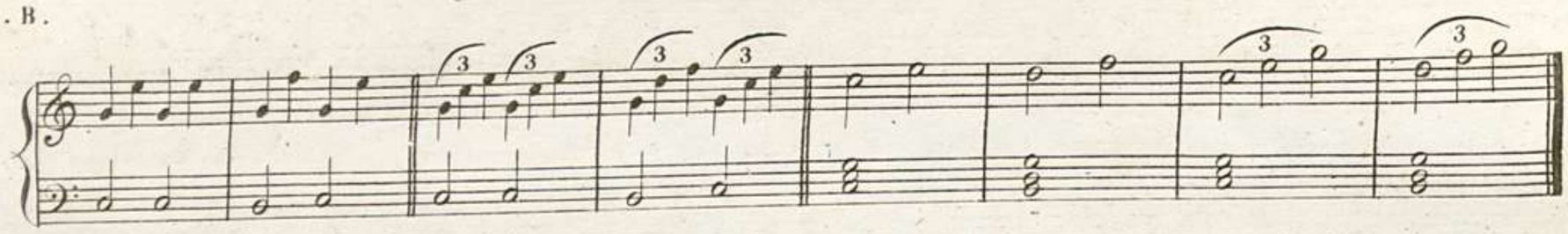



§ 12.

In allen diesen Beispielen wird man leicht finden, um wie viel schneller die *Triolen* zu spielen sind, da die Begleitungsnoten in der andern Hand stets dieselben bleiben.

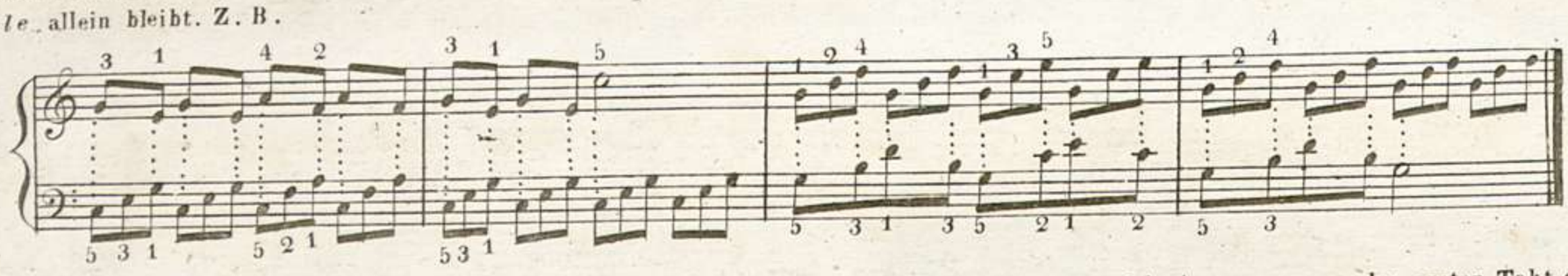
§ 13.

Auch aus den langsameren Notengattungen (Vierteln, sogar den Halbennoten) werden bisweilen *Triolen* gebildet, und wie die andern eingetheilt; z. B.

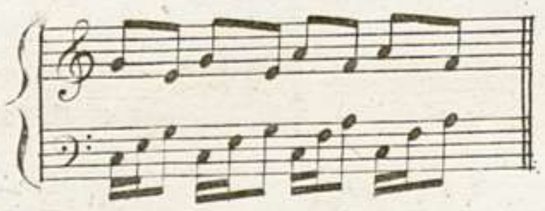


§ 14.

Wenn gewöhnliche Noten auf *Triolen* von dersenben Gattung dergestalt geschrieben werden, dass 3 auf 2 anzuschlagen sind, so theile sie der Anfänger einstweilen so ein, dass die zwei gewöhnlichen Noten auf die erste und auf die dritte *Triole* angeschlagen werden, und demnach die mittere *Triole* allein bleibt. Z. B.



Aber man hüthe sich die *Triolen* ungleich und hinkend anzuschlagen. Es wäre z. B. ganz falsch, wenn man den ersten Takt des vorigen Beispiels folgendermassen spielen wollte:



Demnach ist es besser, wenn man die zwei gewöhnlichen Noten etwas weniges ungleich anschlägt, um nur die Gleichheit der *Triolen* nicht zu stören.

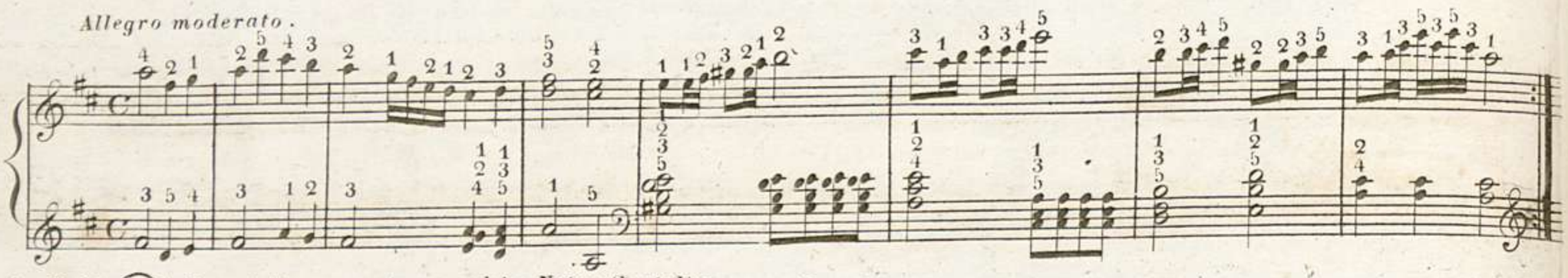
§ 15.

Die eigentliche Eintheilung solcher und ähnlicher Stellen kann dem Schüler erst später zu seiner Zeit deutlich gemacht werden.

## *ÜBUNGS = STÜCKE*

### *über die Eintheilung.*

*Ex.* 31.




(☆) Wenn das Zeichen 6 darüber steht, so nennt man solche Noten *Sextolen*.

8a

Allegro.

Ex: 32.

8a ..... loco

*Allegretto vivace.*

Ex: 33.

*Allegretto.*

8a ..... *loco*

Ex: 34.

*Allegretto.*

Ex: 35.

8a ..... *loco*

*Andante.*

*Ex:* **36.**

*Allegro.*

*Ex:* **37.**

# 10te LECTION.

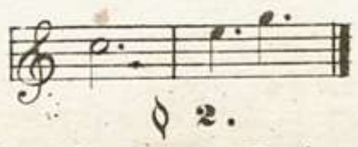
## FORTSETZUNG DER EINTHEILUNGSREGELN.

### *Von den Punkten.*

§ 1.

Sehr oft kommt der Fall, dass der Werth und die Haltung einer Note verlängert werden soll. Zu diesem Zwecke bedient man sich der Punkte, welche rechts ganz nahe neben die Note gesetzt werden.

Z.B.

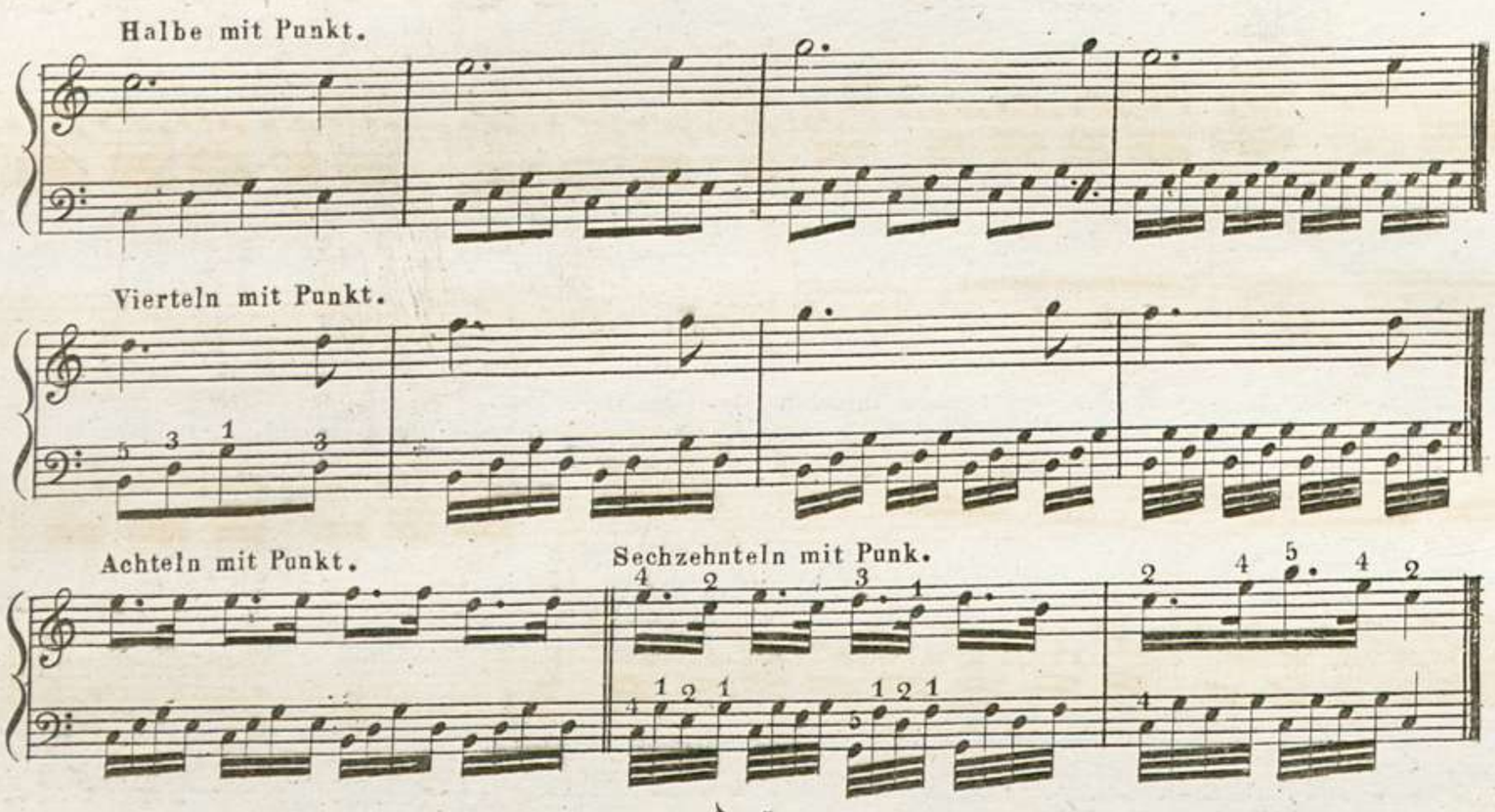


§ 2.

Ein solcher Punkt verlängert die Haltung der Note um die Hälfte ihres Werths. Demnach gilt eine Halbenote mit Punkt drei Vierteln, eine Viertel mit Punkt drei Achteln, eine Achtel mit Punkt drei Sechzehnteln, u.s.w.

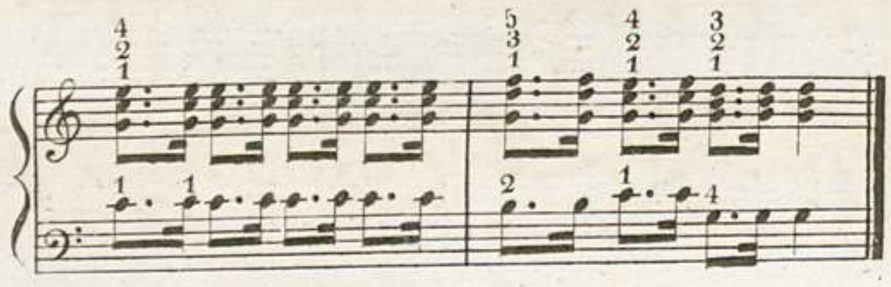
§ 3.

Wenn also in der einen Hand eine solche Note vorkommt, so können in der andern Hand so viele andere Noten von allen Gattungen darauf kommen, bis ihr Werth ausgefüllt ist. Z.B.




§ 4.

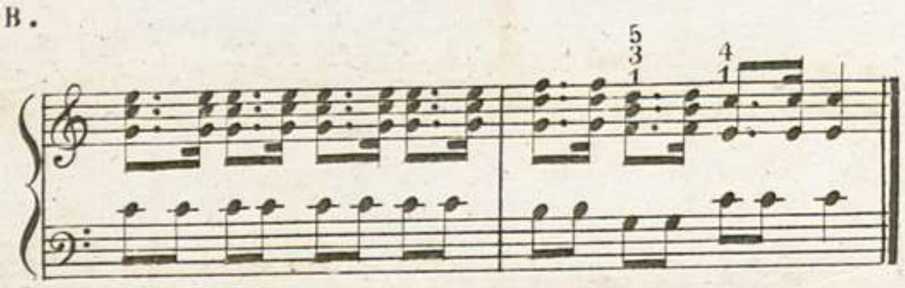
Solchen punktirten Noten folgen gemeiniglich Noten von geringerem Werthe nach, welche natürlicherweise verhältnissmässig schneller zu spielen sind. Z.B.



Hir muss nach jedem Sechzehntel sogleich das nächste punktirte Achtel nachfolgen.

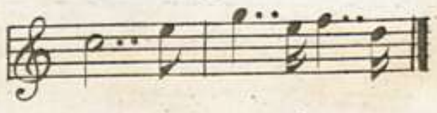
§ 5.

Wenn auf solche ungleiche Noten die eine Hand gleiche Noten auszuführen hat, so kommt die eine derselben auf den Punkt, und die schnellere Note wird allein angeschlagen. Z. B.

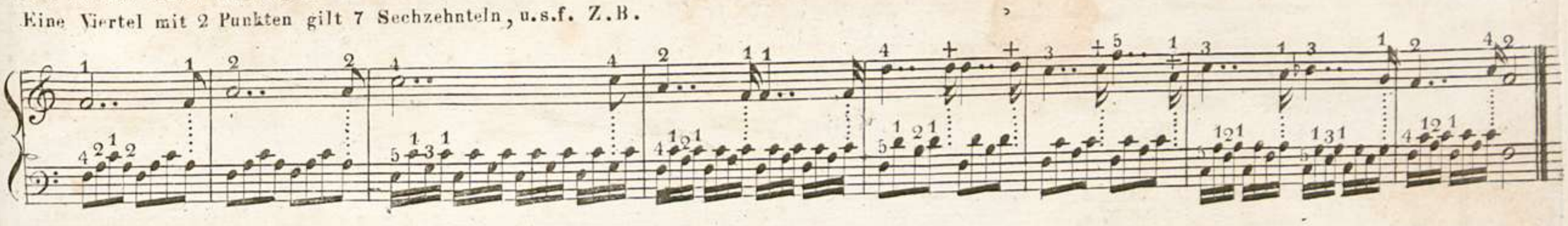


§ 6.

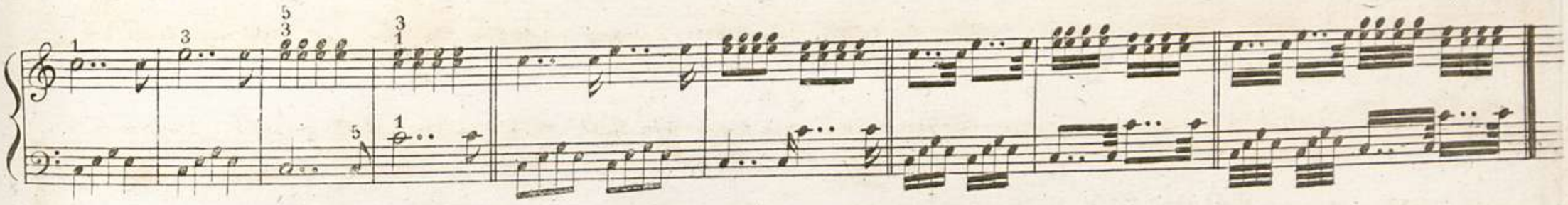
Es werden oft auch den Noten zwei solche Punkte beigefügt. Z. B.



Der zweite Punkt verlängert den ersten Punkt wiederum um die Hälfte seines Werths. Demnach gilt eine Halbenote mit 2 Punkten 7 Achteln. Eine Viertel mit 2 Punkten gilt 7 Sechzehnteln, u.s.f. Z.B.

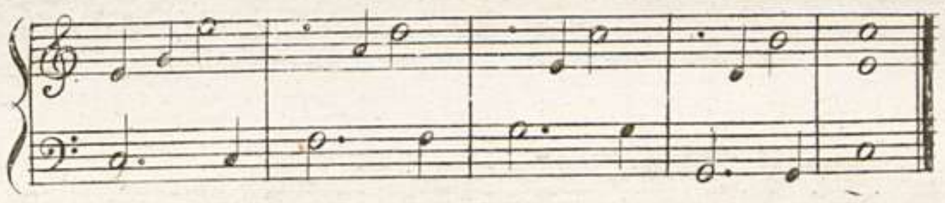


Die mit + bezeichneten Sechzehnteln mussen dem Basse nachgeschlagen werden, weil da nur Achteln befindlich sind. Dasselbe geschieht in folgendem Beispiel mit allen Noten, welche dem Doppelpunkte nachfolgen:



§ 7.

Bisweilen wird der, zu einer Note gehörige Punkt erst nach dem Taktstriche, in den nächstfolgenden Takt gesetzt, wo er ebenfalls die Hälfte seiner Note gilt. Z.B.

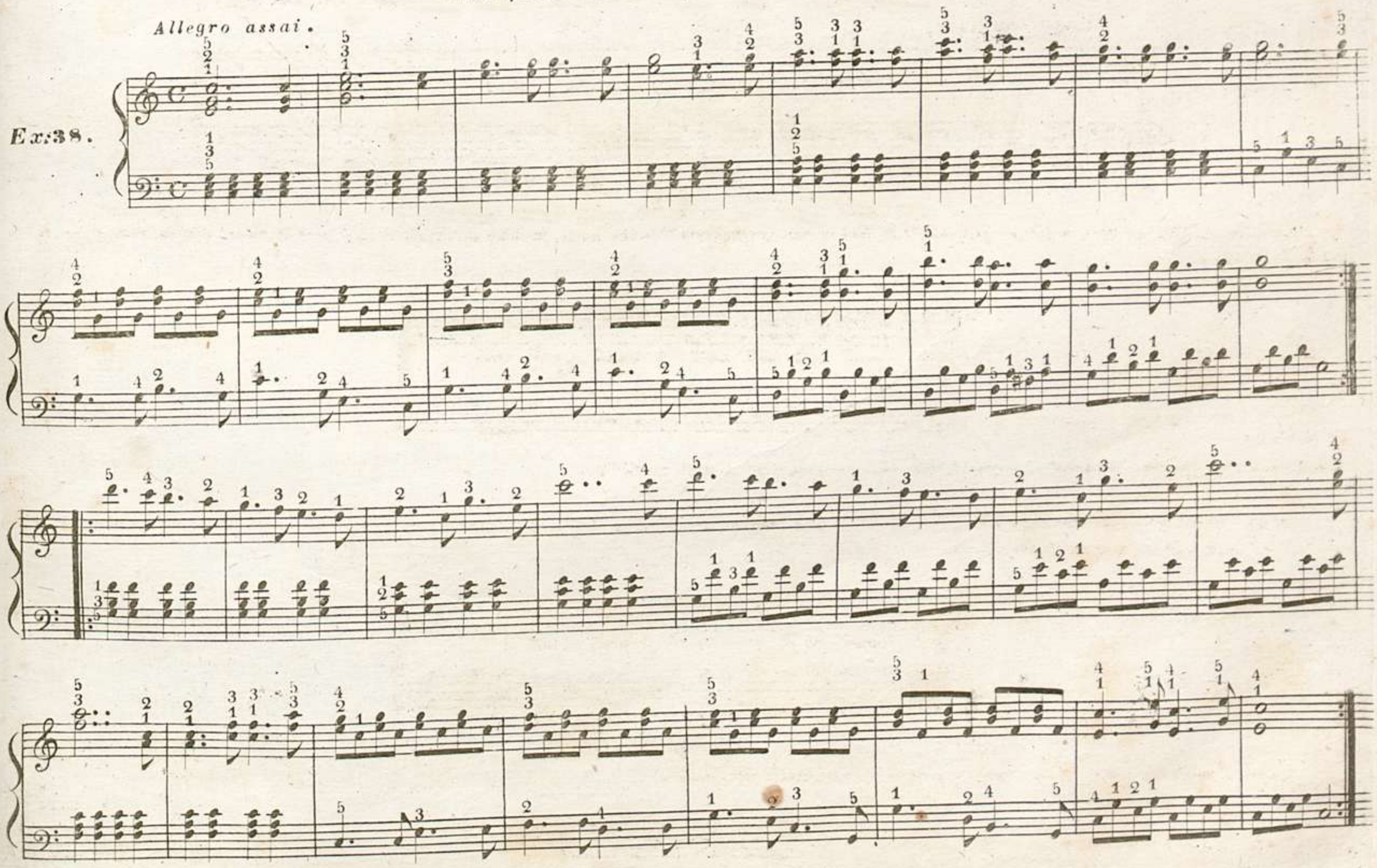


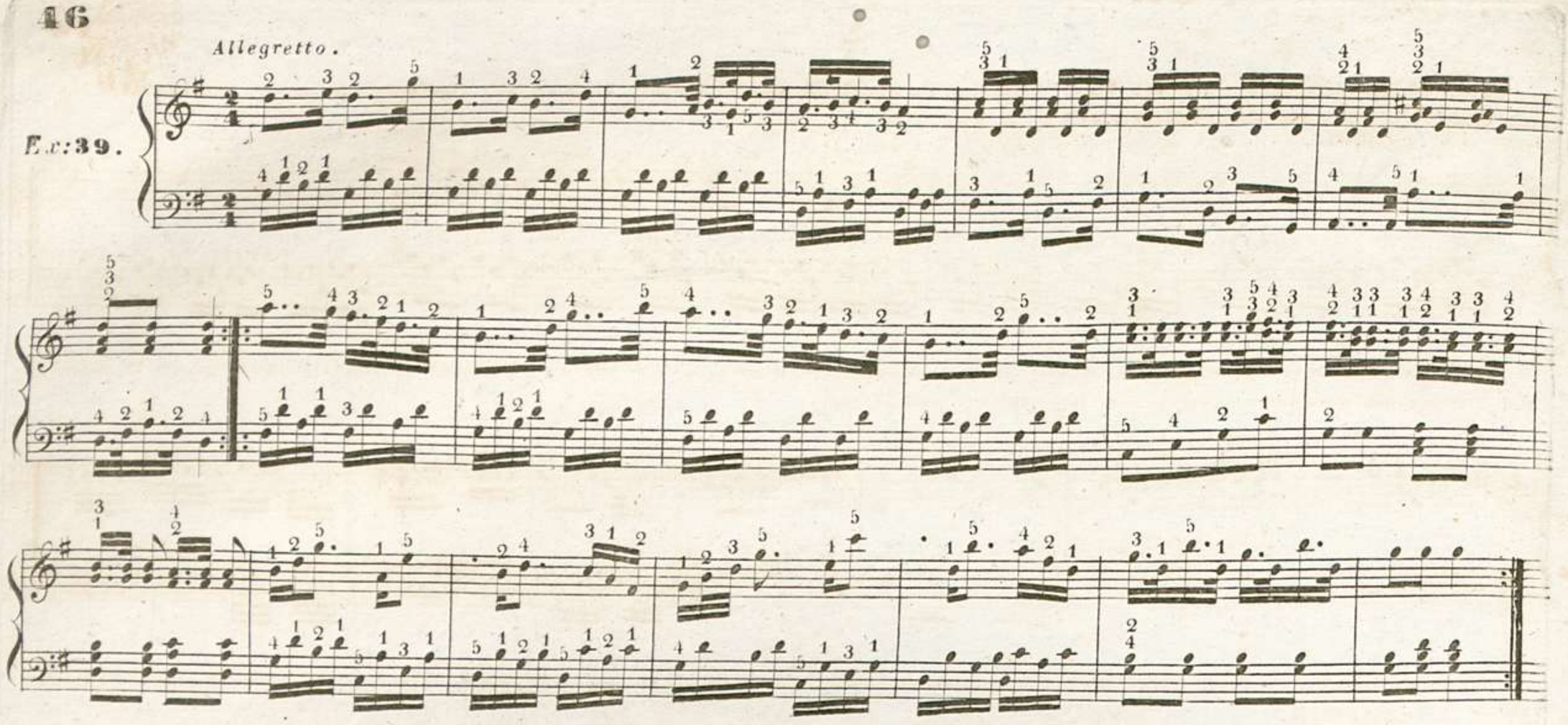
Hier wird in der rechten Hand die Halbenote noch im nächstfolgenden Takte durch die Dauer einer Viertel fortgehalten.

## *Beispiele über punktirte Noten*

*Allegro assai.*

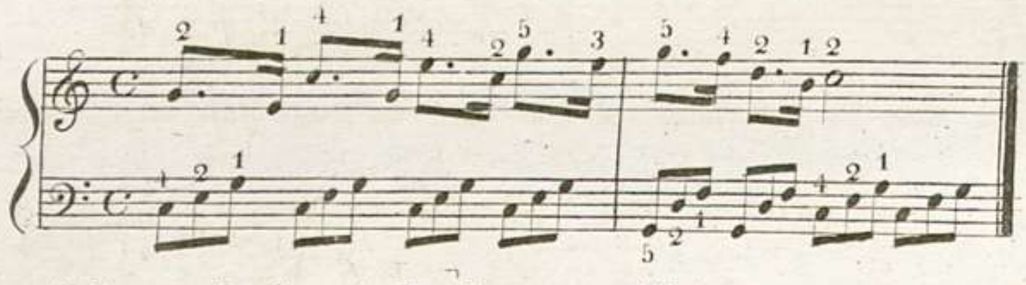
*Ex:38.*



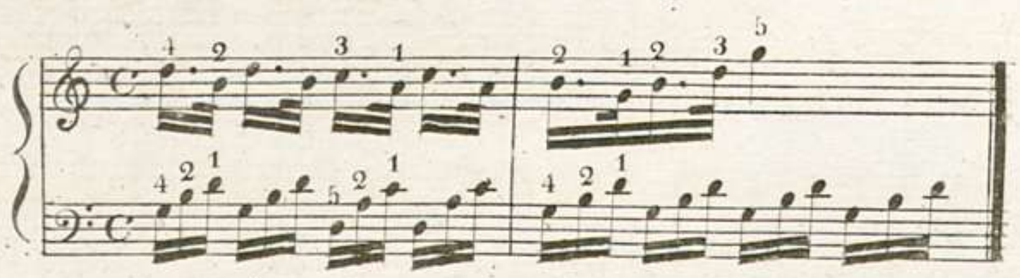



§ 8.

Wenn in solche punktirte Stellen *Triolen* einzutheilen sind, so wird die, nach dem Punkte folgende Note nach der letzten *Triole* angeschlagen. Z. B.



Dieses geschieht aber nur im langsamen Zeitmasse. In sehr schneller Bewegung schlägt man die geschwindere Note mit der dritten *Triole* an. Z. B.



Nun muss man sie scharf und schnell vortragen, um nicht der Art zu nahe zu kommen, von welcher im 14ten § der 8ten Lection bei der Lehre von den *Triolen* die Rede war.

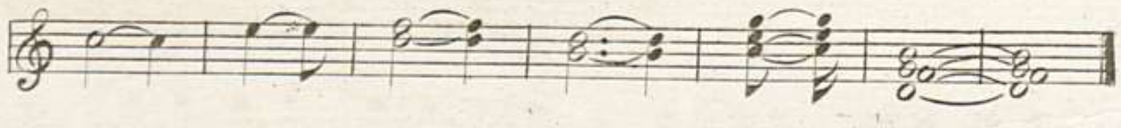
## *FORTSETZUNG DER 10ten LECTION.*

### VON DEN BINDUNGEN.

§ 9.

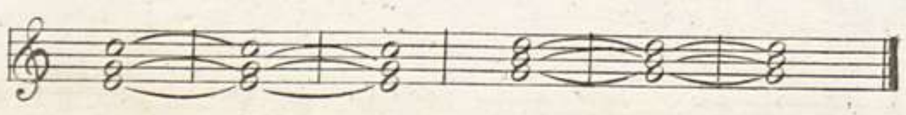
Die Bindungen ⌒ oder ‿ sind das zweite gebräuchliche Mittel um die Haltung der Noten zu verlängern.

Wenn zwischen zwei Noten, welche eine und dieselbe Taste bedeuten, ein solches Bindungszeichen befindlich ist, so wird die zweite Note nicht mehr angeschlagen, sondern nach ihrem Werthe fortgehalten. Z. B.



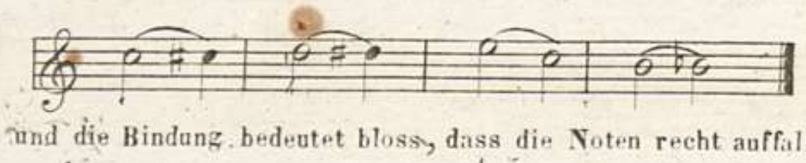
§ 10

Solche Bindungen können eine Note, oder einen Accord durch mehrere Takt verlängern, z. B.



§ 11.

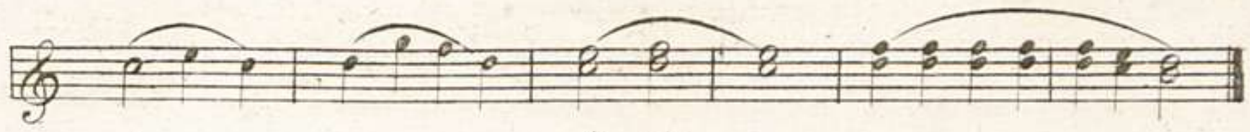
Es ist wohl zu merken, dass eine solche Bindung nicht mehr diese Bedeutung hat, wenn die zweite Note eine andere Taste anzeigt. Z. B.



Hier werden demnach alle Noten angeschlagen, und die Bindung bedeutet bloss, dass die Noten recht auffallend an einander zu binden sind.

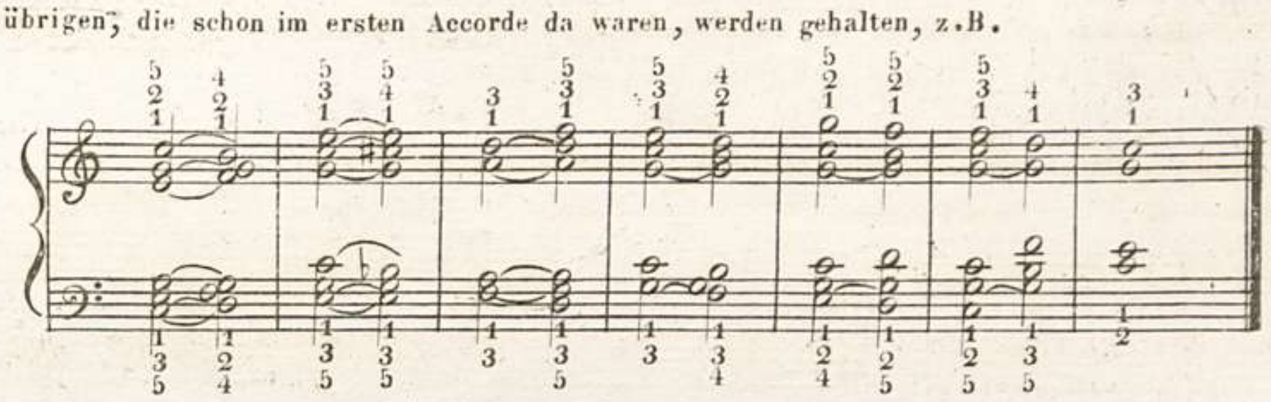
§ 12.

Wenn ferner zwischen zwei so gebundenen Noten eine (oder mehrere) fremde sich befinden, oder wenn das Bindungszeichen sich über mehrere Noten hinzieht, so werden ebenfalls Alle angeschlagen, denn dann bedeutet die Bindung ebenfalls nur ein besonderes Schleifen derselben. Z. B.



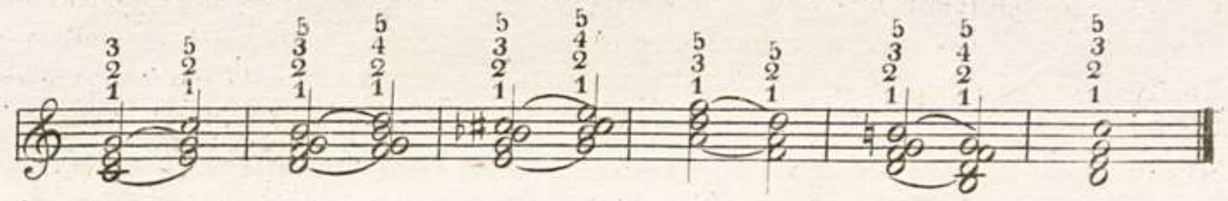
§ 13

Wenn zwischen zwei Accorden Bindungen Statt finden, und im zweiten Accord eine oder mehrere Noten verändert sind, so werden nur diese veränderten Noten angeschlagen, und alle übrigen, die schon im ersten Accorde da waren, werden gehalten, z. B.



§ 14.

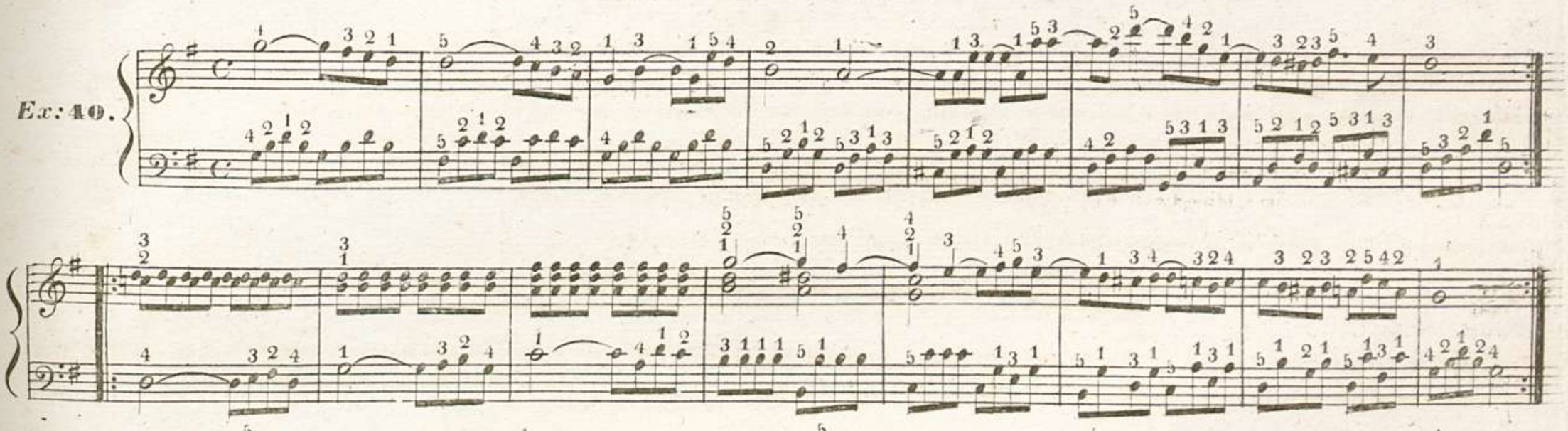
Wenn aber derselbe Accord in einer andern Lage nachfolgt, so müssen, ungeachtet aller Bindungen, sämmtliche Noten angeschlagen werden. Z. B.



## *HIER EINIGE ÜBUNGSSTÜCKE.*

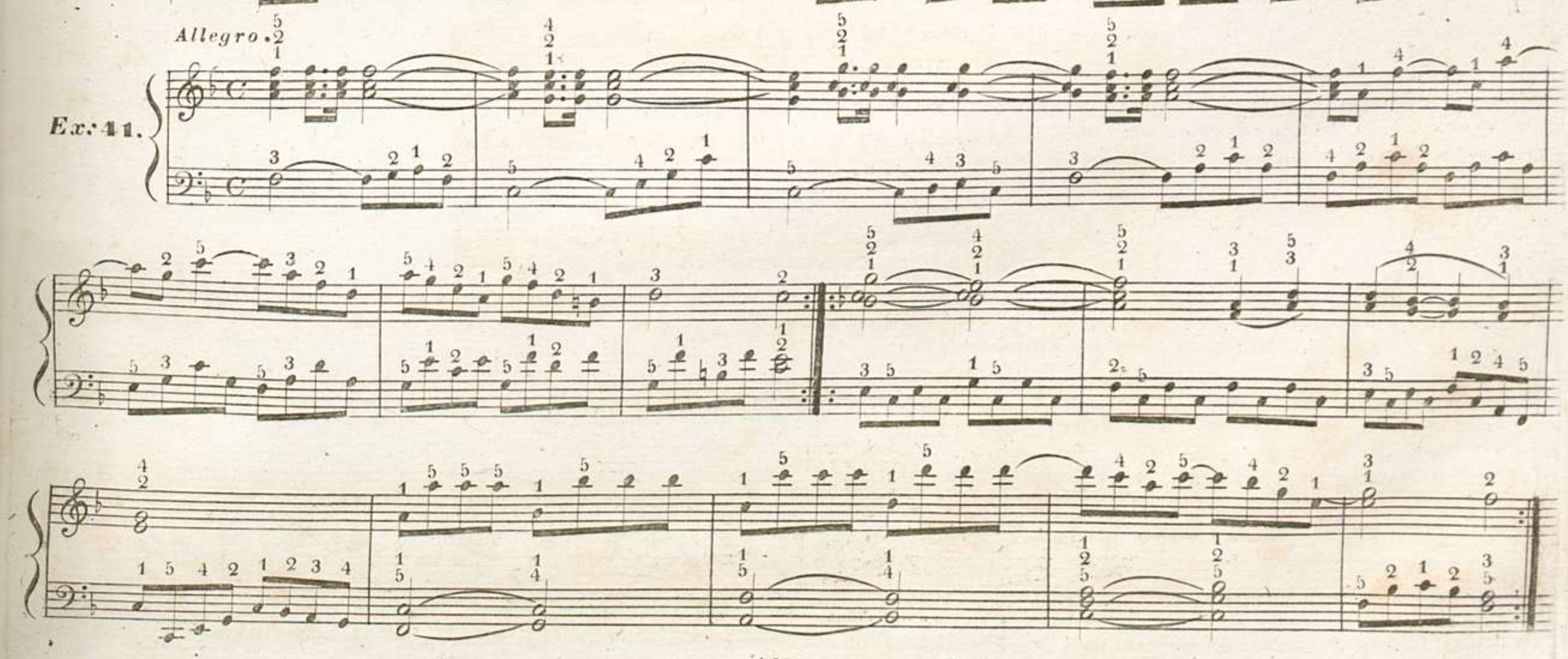
*über diese Bindungen.*

*Ex: 40.*



*Allegro.*

*Ex: 41.*



# 11te LECTION.

## FORTSETZUNG ÜBER DIE EINTHEILUNGSZEICHEN.

### *Von den Pausen.*

§ 1.

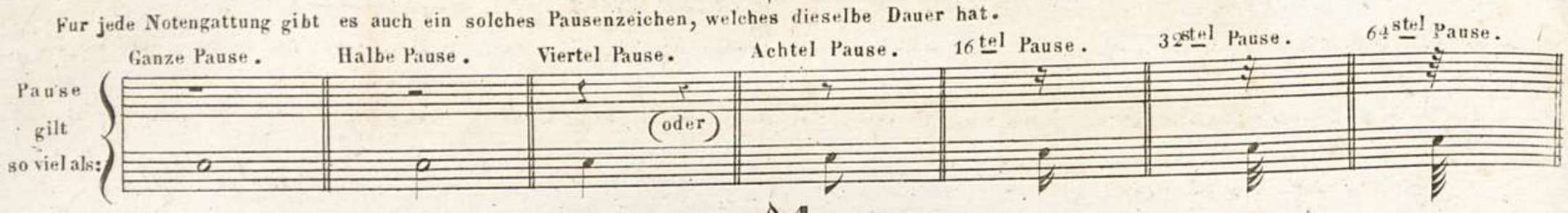
Die bisher besprochenen Zeichen haben alle den Zweck, das bestimmte Festhalten der Tasten von einer Note zur andern anzuzeigen.

§ 2.

Aber im Spiele muss sehr oft auch die eine oder die andere Hand, (bisweilen auch beide zugleich) durch ein bestimmtes Weilchen von den Tasten weggehoben werden, ohne jedoch das Zeitmass willkührlich zu unterbrechen. Man nennt dieses *pausieren*, und es sind dafür gewisse Zeichen erfunden worden, welche man Pausen nennt, und während welchen keine Taste gehalten werden darf.

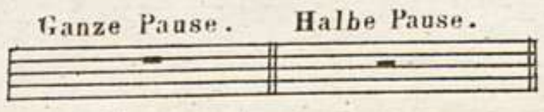
§ 3.

Fur jede Notengattung gibt es auch ein solches Pausenzeichen, welches dieselbe Dauer hat.



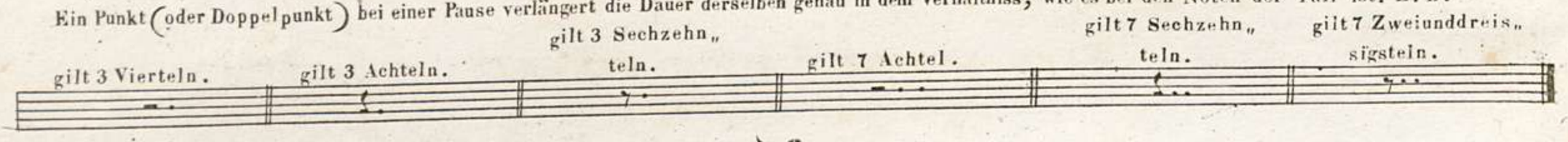

§ 4.

Die, sich ähnlich sehenden Ganzen und Halbenpausen unterscheidet man dadurch, dass die Ganze, an einer Linie abwärts, die Halbe aber aufwärts liegend geschrieben wird, z.B.



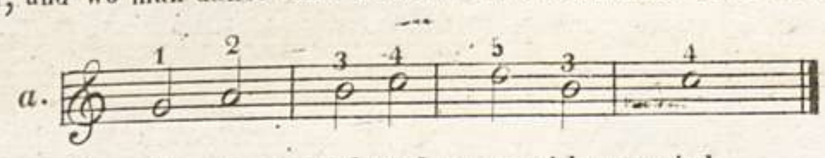

§ 5.

Ein Punkt (oder Doppelpunkt) bei einer Pause verlängert die Dauer derselben genau in dem Verhältniss, wie es bei den Noten der Fall ist. Z. B.

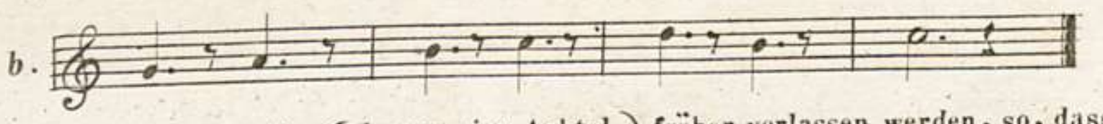



§ 6.

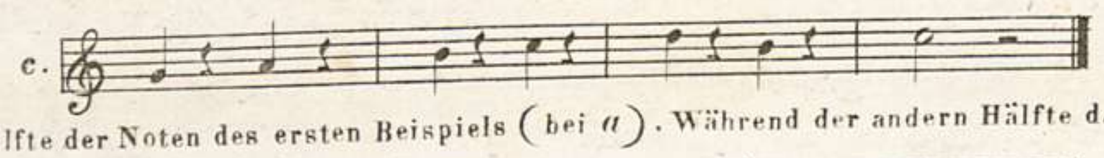
Die genaue Beobachtung der Pausen ist für den Schüler höchst wichtig und muss demselben bei Zeiten streng angewöhnt werden. Denn da in der Regel jede Note so lange gehalten werden muss, bis die nächstfolgende angeschlagen wird, so dienen die Pausen vorzüglich dazu, um anzuzeigen, wo dieses nicht Statt finden soll, und wo man daher eine Taste um eine bestimmte Zeit früher verlassen muss, z.B.



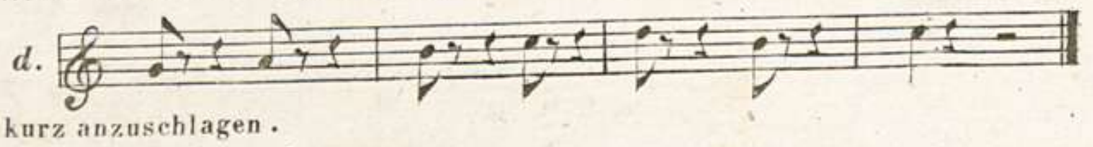

Hier muss jede Taste genau so lange gehalten werden, bis die nachfolgende angeschlagen wird.



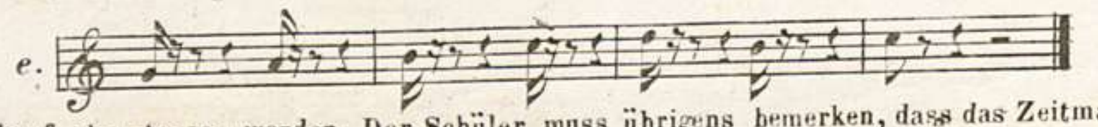

Hier muss jede Taste um den 4ten Theil des Notenwerths (also um eine Achtel) früher verlassen werden, so, dass zwischen diesen 7 Tönen keine eigentliche Verbindung Statt habe, obwohl jede Taste noch bedeutend auszuhalten ist, da der Punkt nach seinem Werthe den Klang verlängert.




Hier gilt jeder Ton genau die Hälfte der Noten des ersten Beispiels (bei *a*). Während der andern Hälfte darf man keinen Klang hören.

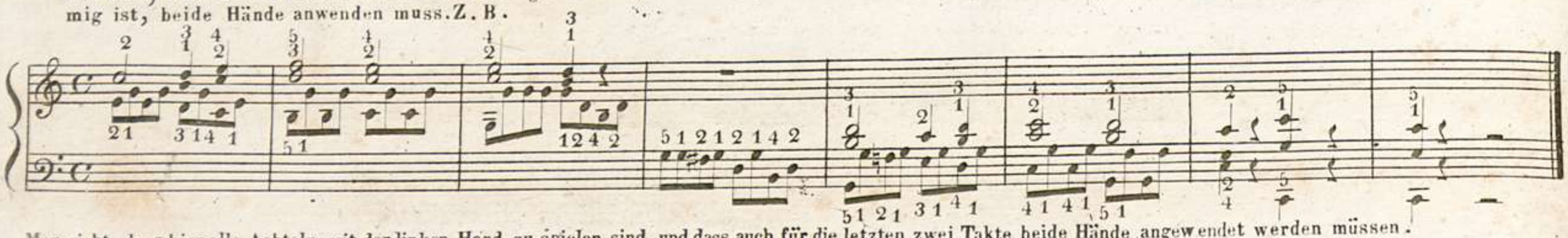



Hier sind die Töne schon ziemlich kurz anzuschlagen.




Hier endlich müssen sie schon scharf abgestossen werden. Der Schüler muss übrigens bemerken, dass das Zeitmass, in welchem die Töne nach einander folgen, in allen 5 Beispielen Eins und dasselbe sei. Denn die Dauer der halben Noten (bei *a*) wird durch die Pausen überall genau ersetzt. Nur das mehr oder minder kurze Abstossen macht den Unterschied. (☆)

(☆) Bisweilen wird dasjenige, was beide Hände zu spielen haben, nur auf eine Zeile gesetzt, während die andere Zeile ganz leer bleibt. Der Schüler kann aus dem Umstand, dass in der andern leeren Zeile auch gar keine Pausen stehen, meistens sicher erkennen, dass er für die eine Zeile, wenn da der Satz mehrstimmig ist, beide Hände anwenden muss. Z. B.



Man sieht, dass hier alle Achteln mit der linken Hand zu spielen sind, und dass auch für die letzten zwei Takte beide Hände angewendet werden müssen.

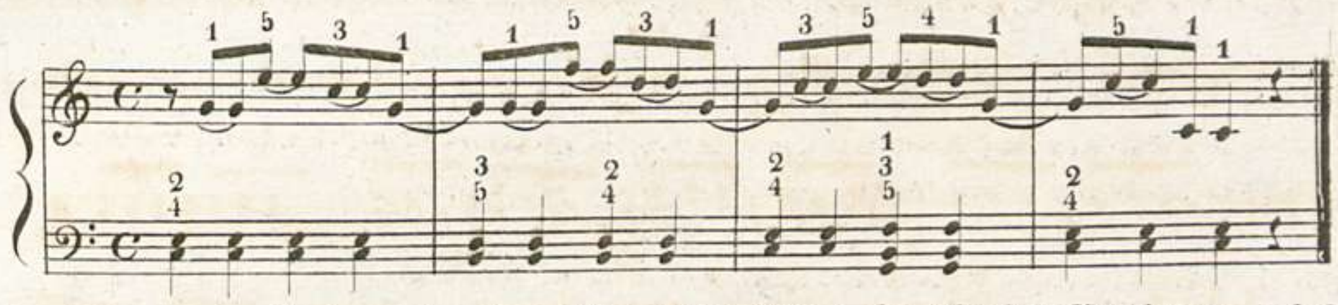
# FORTSETZUNG DER 11ten LECTION.

## VON DEN SYNKOPEN UND VOM MEHRSTIMMIGEN SATZE.

§ 7.

Unter der Benennung: synkopirte Noten: versteht man Folgendes:

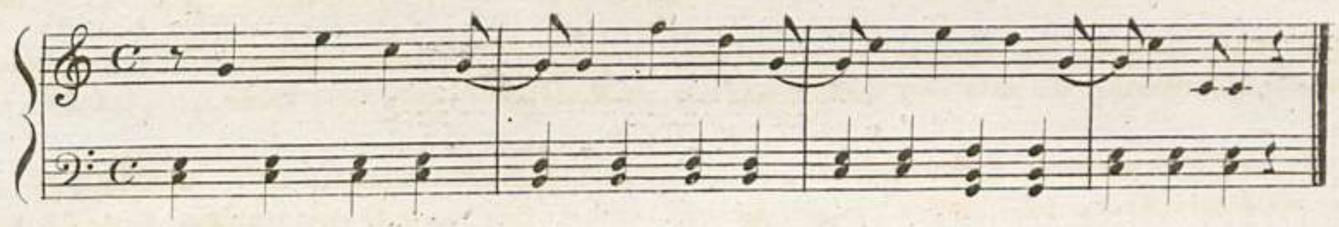
Wenn das nachstehende Beispiel gespielt wird:



so sieht man, dass zufolge der Lehre von den Bindungen der Bass stets auf eine stumme oder gebundene Note kommt, und dass die laute Note demselben nachgeschlagen wird.

Da aber diese Schreibart zu umständlich wäre, so hat man für diese Fälle eine bequemere gefunden, und das vorige Beispiel kann demnach folgendermassen geschrieben werden:

Das vorige Beispiel in synkopirten Noten.



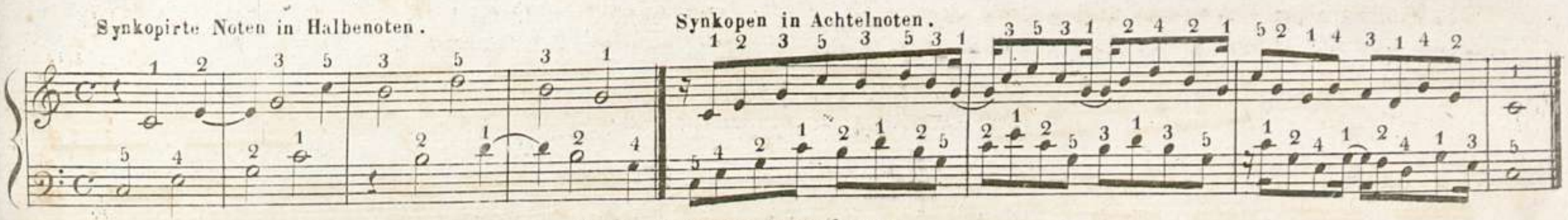
Hier sind in der rechten Hand ebenfalls Viertelnoten, wie im Bass. Aber da gleich anfangs eine Achtelpause vorangeht, so wird jede der obern Vierteln gleichsam entzweigeschnitten (*synkopirt*) und auf die zweite Hälfte derselben der gerade fortschreitende Bass angeschlagen. Nur am Ende jedes Taktes ist eine Achtel, welche mit der nächstfolgenden durch eine Bindung verknüpft ist, weil kein Notenwerth über einen Taktstrich hinaus dauern darf.

§ 8.

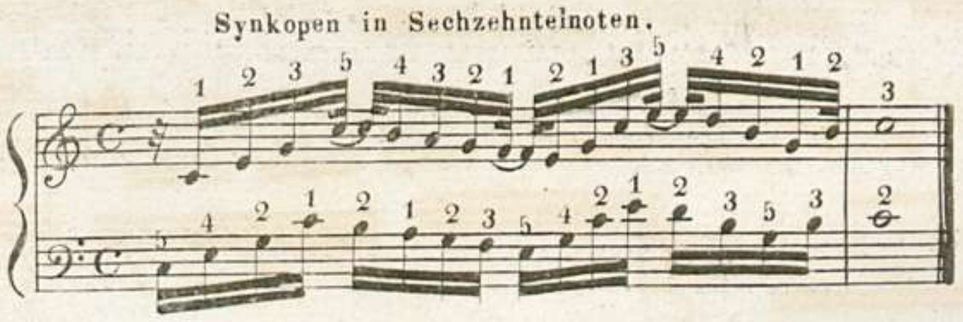
Diese synkopirten Noten finden bei jeder Notengattung statt. Z. B.

Synkopirte Noten in Halbenoten.

Synkopen in Achtelnoten.



Synkopen in Sechzehntelnoten.

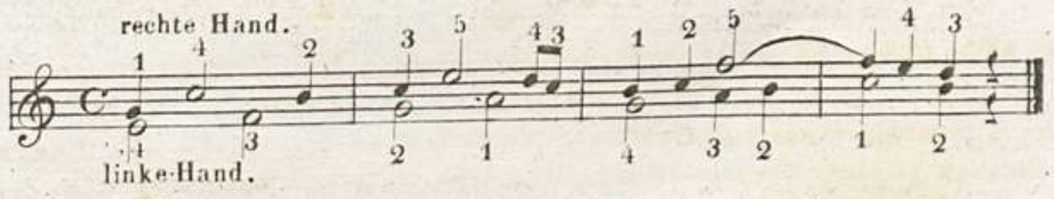


In Vierteln haben wir bereits das zuerst gegebene Beispiel geliefert.

## VOM MEHRSTIMMIGEN SATZE.

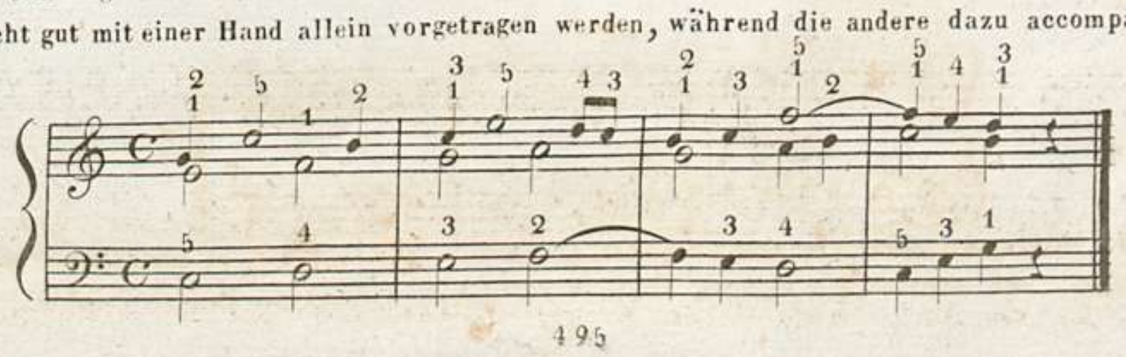
§ 9.

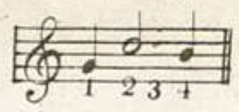
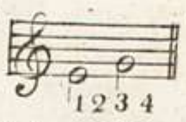
Wenn man folgende Stelle mit beiden Händen spielt:




so sieht man, dass hier jede Hand eine eigene Stimme ausführt.

Nun kann aber dieser Satz recht gut mit einer Hand allein vorgetragen werden, während die andere dazu accompagnirt. Z. B.



Die rechte Hand spielt hier zweistimmig, und muss diese zwei Stimmen dergestalt gegenseitig eintheilen, als ob jede derselben auf einer besonderen Zeile stände. Die oberste Stimme enthält 4 Vierteln, nämlich:  die tiefe Stimme enhält eben so viel, nämlich:  und da beide Stimmen zugleich ausgeführt werden, so dauern sie zusammen nicht länger, als die einfache Bassstimme, welche ebenfalls 4 Vierteln enthält.

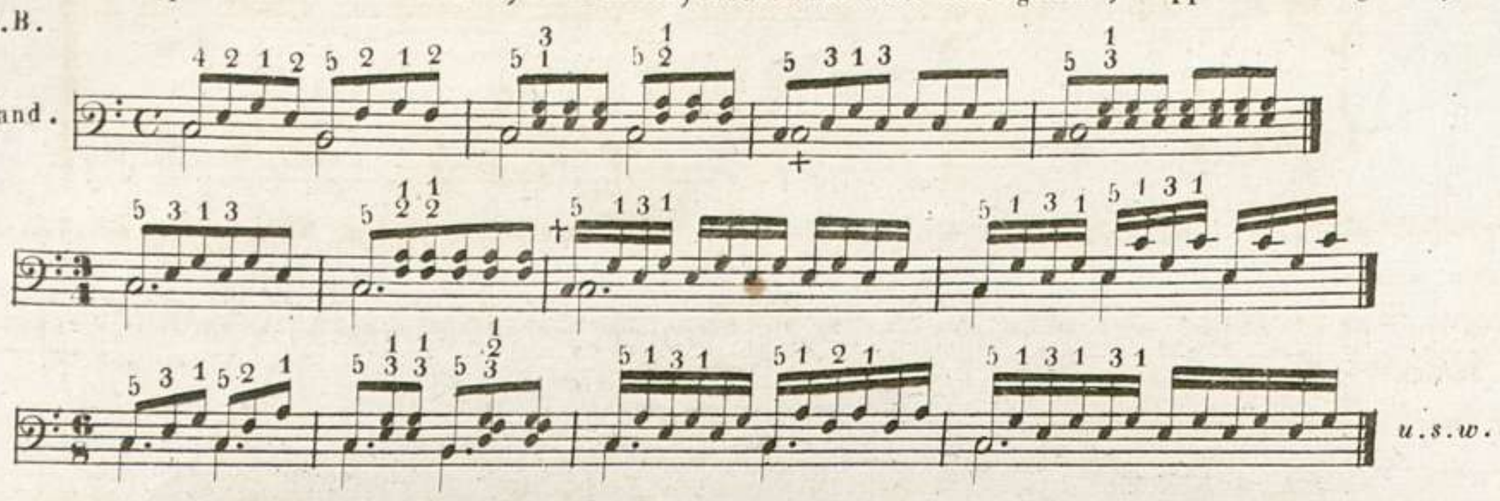
§ 10.

Man erkennt solche Doppelstimmen daran, dass die obern Noten mit den Strichen aufwärts, und die tiefern Noten mit den Strichen abwärts gerichtet sind.

§ 11.

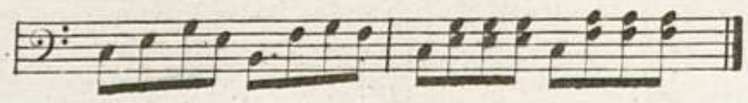
Oft hat eine einzige Note einen Doppelstrich auf- und abwärts, wodurch sie, obschon nur einer Taste geltend, doppelstimmig wird, und also einen zweifachen Werth erhält. Z.B.

Linke Hand.




In diesen Fällen wird die erste Note einer jeden Notengruppe, als Achtel (oder Sechzehntel) vermöge ihrem aufwärts gerichteten Strich eben so schnell gespielt, wie alle nachfolgenden desselben Werths. Sie steht aber deshalb zugleich als Halbe (oder Ganze, oder Vierte,) da, um während den andern fortgehalten zu werden.

Wenn ein Punkt bei ihr steht, so gilt er nur ihrer Eigenschaft als gehaltene Note, und hat demnach auf die Gleichheit der geschwinden Noten keinen Einfluss. Wo sie, (wie bei den mit + bezeichneten zwei Stellen) doppelt da steht, wird sie nur einmal angeschlagen. Demnach werden z.B. die zwei ersten Takte des obigen Exempels in Rücksicht auf die Eintheilung völlig so gespielt:

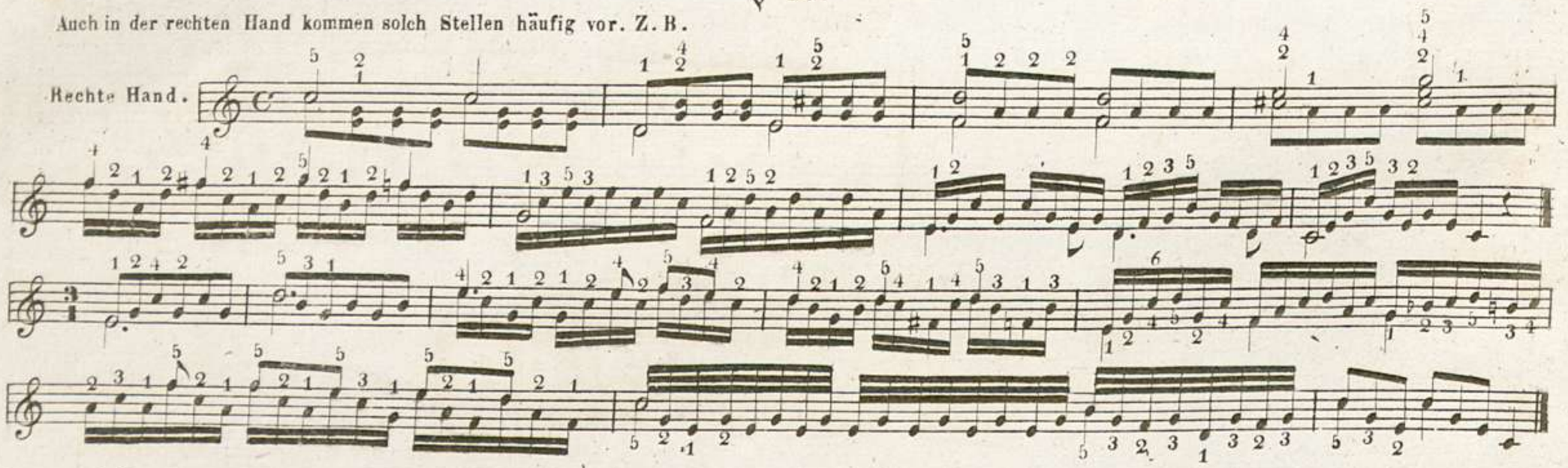


nur dass die unterste Note stets während den drei nachfolgenden Achteln fortgehalten wird.

§ 12.

Auch in der rechten Hand kommen solch Stellen häufig vor. Z.B.

Rechte Hand.



Immer und überall wird die langsame Doppelnote nach ihrem vollen Werthe fest gehalten, während die geschwindern Noten in ungestörter Gleichheit fortgespielt werden.

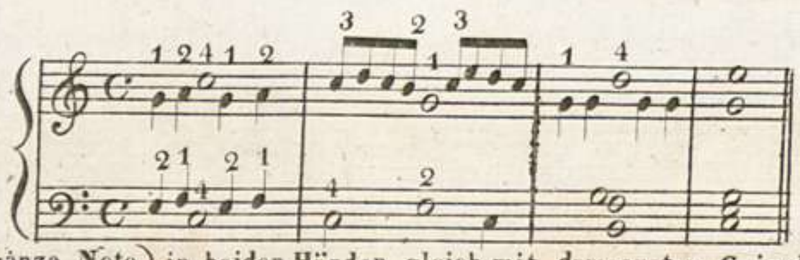
§ 13.

Übrigens kann der Schüler aus Allem diesem von Neuem beobachten, dass das Halten der Tasten stets durch die Noten deutlich bezeichnet wird, und dass man demnach ausserdem die Finger nie willkührlich auf den Tasten liegen lassen darf. (☆)

§ 14.

Weitere Regeln über mehrstimmige Sätze finden erst später ihren geeigneten Platz.

(☆) Bisweilen wird die ganze Note, sowohl in gestochenen wie in geschriebenen Musikalien, in die Mitte des Takts gesetzt, anstatt am Anfange desselben. Der Spieler muss sich aber dadurch ja nicht irre machen lassen; denn die ganze Note wird auch in diesem Falle gleich zu Anfang des Takts angeschlagen. Z.B.



Daher muss hier im ersten Takte das *C* (die ganze Note) in beiden Händen gleich mit dem ersten *G* in der rechten Hand und mit dem ersten *E* in der linken Hand zusammen angeschlagen, und während den übrigen Vierteln fortgehalten werden. Und so überall.

# FORTSETZUNG DER 11ten LECTION.

## ÜBER DIE EINTHEILUNG UNGLEICHER NOTENZAHLEN.

### § 15.

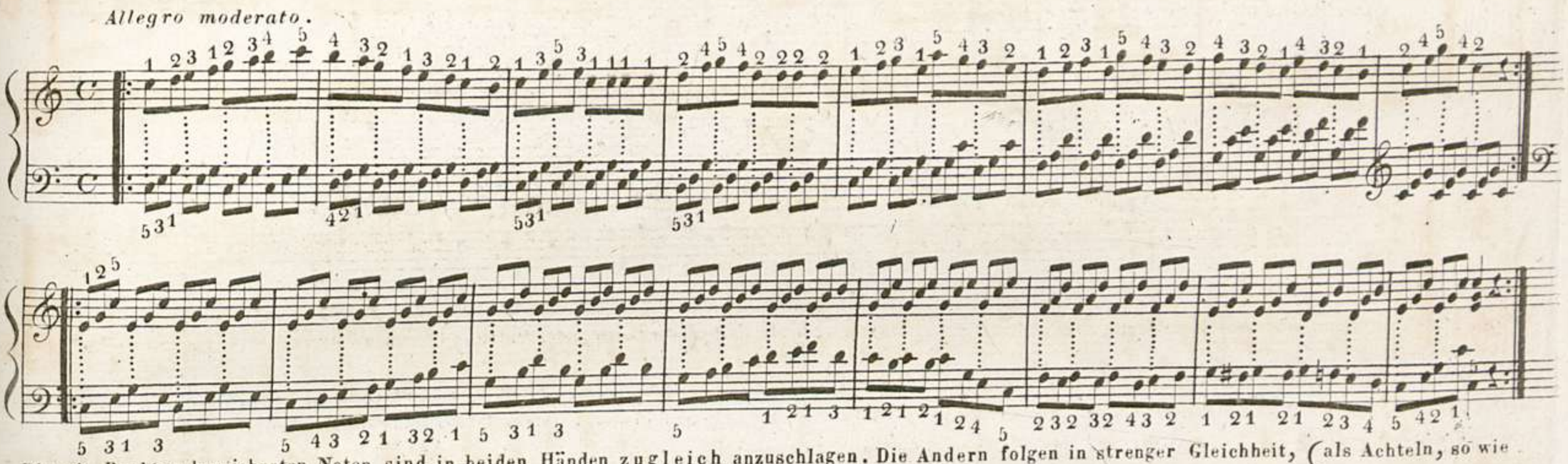
Wir haben schon in der 8ten Lection (§ 14) davon gesprochen, wie der Schüler einstweilen Triolen auf gleiche Noten einzutheilen hat.

### § 16

Wenn er aber bereits mehr Gewandheit erlangt hat, so muss er trachten, in solchen Fällen jede Hand so gleich zu spielen, als ob die Andere gar nicht da wäre.

Das beste Mittel hiezu ist, wenn er jede Hand allein zuvor so oft nach einander durchübt, bis Finger und Gehör sich an die strenge Gleichheit dergestalt gewöhnen, dass er auch mit beiden Händen gar nicht anders spielen kann. Z. B.

*Allegro moderato.*

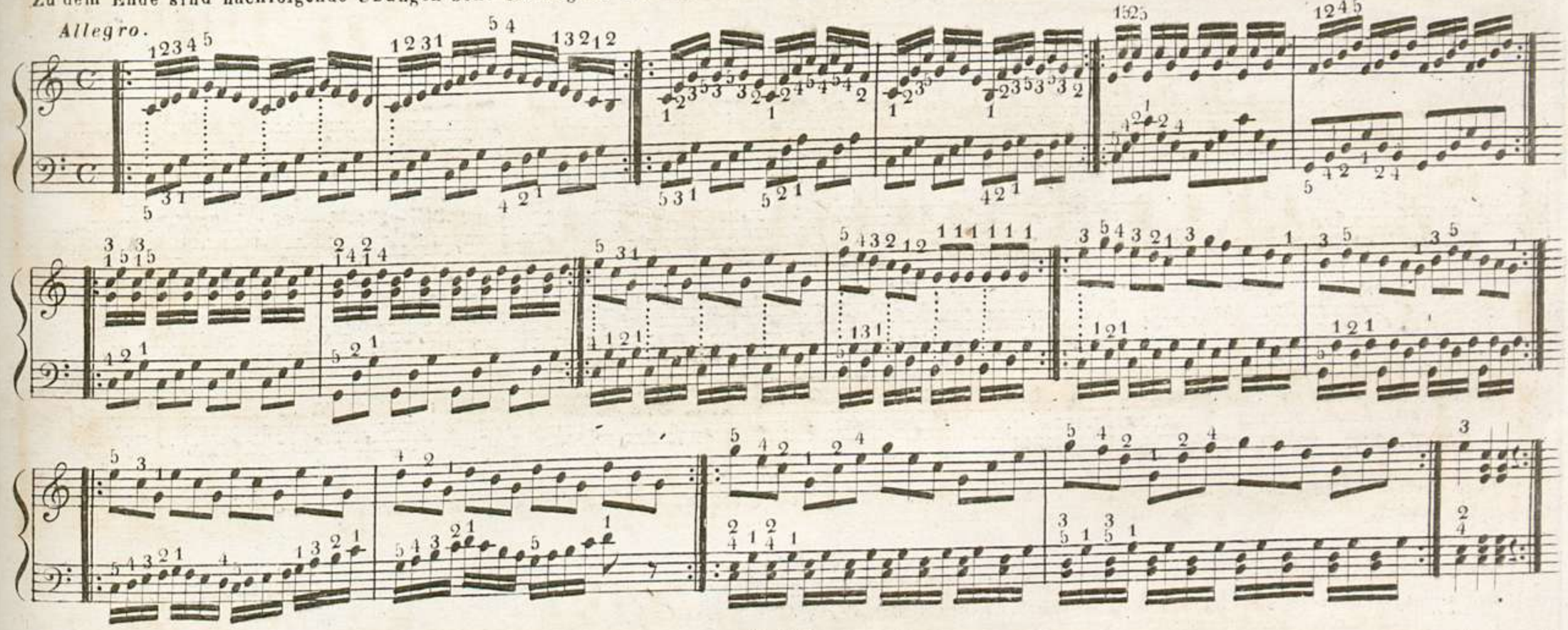


Die mit Punkten bezeichneten Noten sind in beiden Händen zugleich anzuschlagen. Die Andern folgen in strenger Gleichheit, (als Achteln, so wie als Triolen) nach, ohne an eine Eintheilung dabei denken zu wollen.

### § 17.

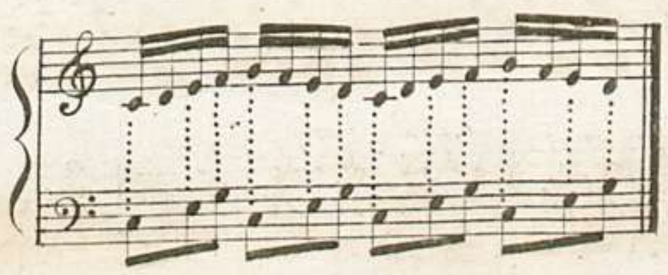
Dasselbe Mittel muss angewendet werden, wenn der Schüler 4 Noten auf Triolen einzutheilen hat. Zu dem Ende sind nachfolgende Übungen sehr fleissig zu exerzieren.

*Allegro.*



### § 18.

Wenn der Anfänger zum erstenmal eine solche Stelle durchbuchstabieren muss, so ist ihm natürlicherweise eine willkührliche Eintheilung zu erlauben. Z. B.



Denn solche Stellen sind langsam weit schwerer, als geschwind vorzutragen. Sobald er aber die Noten und den Fingersatz richtig zu beachten weiss, muss sogleich auf die obenangezeigte Art verfahren werden. Denn diese Art von Eintheilung ist nur eine Gewohnheitssache, und es wäre eben so schwer als unnütz, sie dem Schüler durch eine Berechnung des Notenwerths und des Anschlags begreiflich machen zu wollen.

# BEISPIELE ÜBER DIE 11te LECTION.

Allegro moderato.

Ex: 12.

FF P

FF Fz Fine.

P dol:

Da Capo.

Allegro.

Ex: 13.

F

Allegretto.

Ex: 11.

Ex: 45.

Allegro.

PP

Ex: 46.

Allegro moderato.

Ex: 47.

Allegro moderato.

Ex: 48.

Allegretto.

Anmerkung zu den Beispielen 46 u 47. Wenn auf gebundenen Noten der Fingersatz vorgezeichnet steht, so wird die gebundene Note doch nicht angeschlagen, sondern der Finger bleibt nur liegen.

# 12te LECTION.

## VON DEN TAKTARTEN.

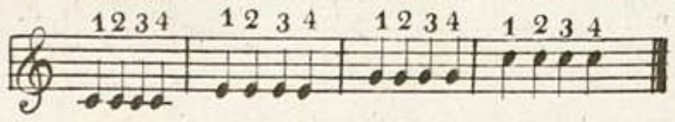
§ 1.

Jedes Musikstück wird, wie der Schüler bereits weiss, in Takte abgetheilt, welche durch die, über beide Linien abwärts gehenden Taktstriche bezeichnet werden, und von denen jeder (er mag nun sehr viele oder sehr wenige Noten enthalten,) genau so lange dauern muss wie der andere.

§ 2.

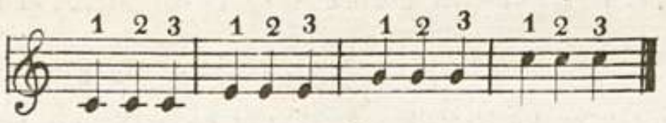
Jede grössere Anzahl Noten von gleichem Werthe lässt sich auf die 2 folgenden Arten abtheilen.

*a.*) Immer zu Vieren, z. B.




also in eine gerade Zahl.

*b.*) Immer zu Dreien, z. B.



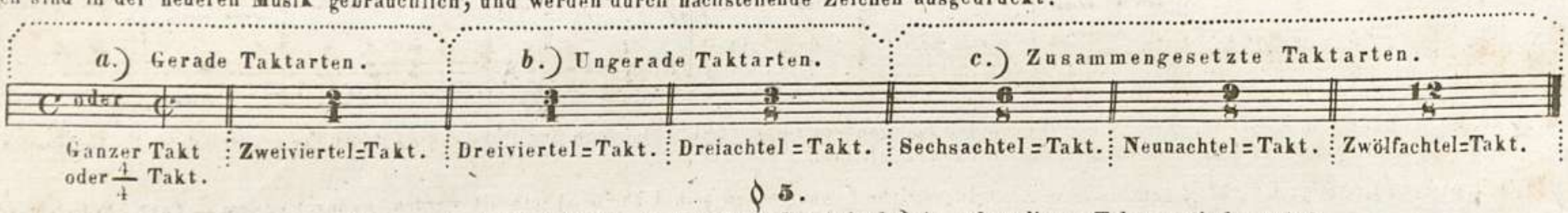

also in eine ungerade Zahl.

§ 3.

In der Musik gibt es gerade, ungerade, und zusammengesetzte Taktarten.

§ 4.

Gleich beim Anfange eines jeden Tonstückes wird unmittelbar nach den Schlüsseln und nach der Vorzeichnung das Taktzeichen gesetzt. Folgende Taktarten sind in der neueren Musik gebräuchlich, und werden durch nachstehende Zeichen ausgedrückt.




§ 5.

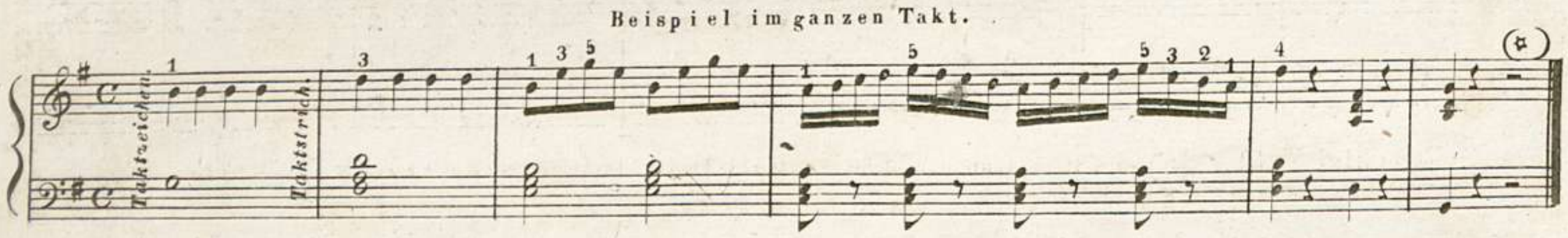
Schon die Benennung zeigt deutlich an, wie viel Takttheile, (Vierteln oder Achteln) in jedem dieser Takte enthalten sind.

### *Nähere Erklärung aller Taktarten.*

§ 6.

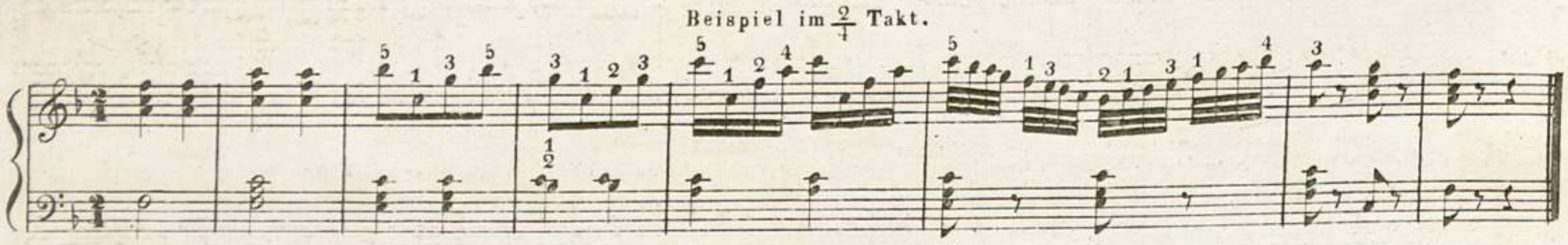
*A.*) Der ganze Takt. (C oder ¢). Er enhält 4 Vierteln, oder so viel Noten von jeder andern beliebigen Gattung, als genau den Werth von 4 Vierteln betragen. Eine ganze Note füllt ihn daher vollständig aus.

Beispiel im ganzen Takt.



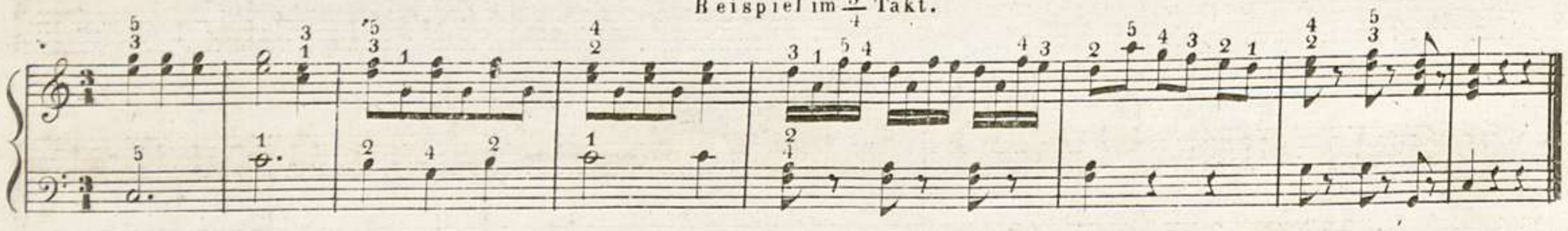

*B.*) Der Zweiviertel Takt. ($\frac{2}{4}$.) Dieser Takt beträgt genau die Hälfte des ganzen Takts, und eine halbe Note füllt ihn vollständig aus.

Beispiel im $\frac{2}{4}$ Takt.



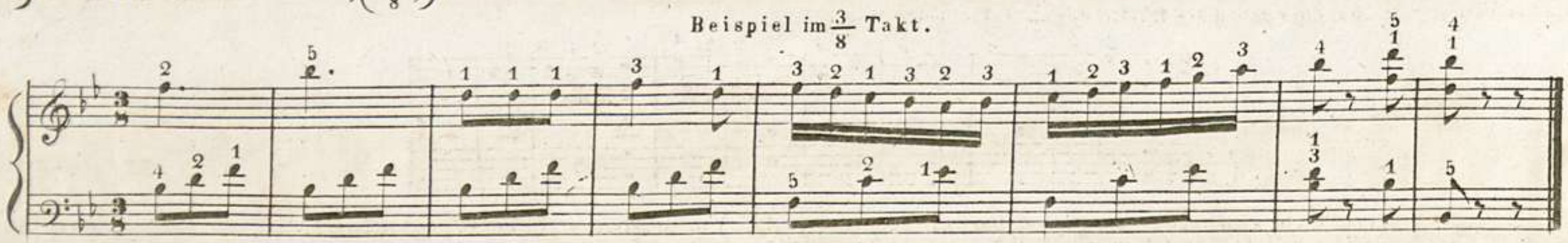
*C.*) Der Dreiviertel Takt, ($\frac{3}{4}$,) enthält 3 Vierteln, und um ihn durch eine Note auszufüllen, muss es eine Halbe mit einem Punkte sein.

Beispiel im $\frac{3}{4}$ Takt.



*D.*) Der Dreiachtel Takt, ($\frac{3}{8}$,) enthält nur 3 Achtel, und eine Viertel mit Punkt füllt ihn aus.

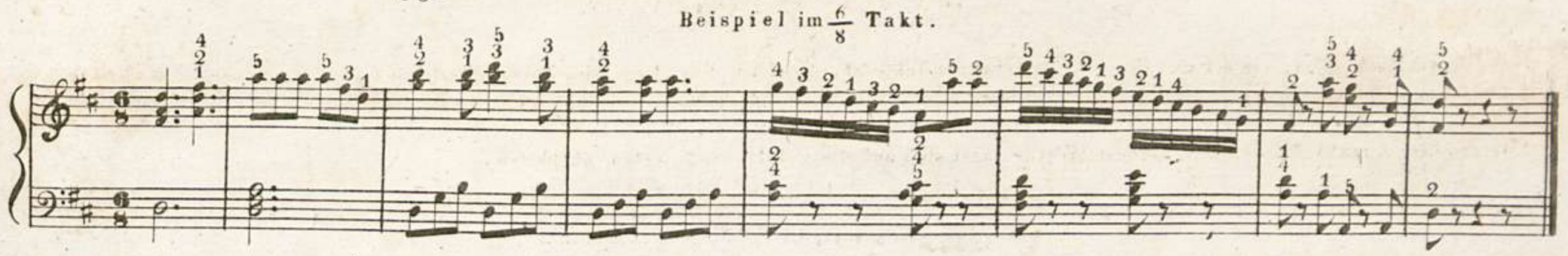
Beispiel im $\frac{3}{8}$ Takt.

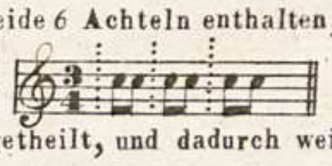
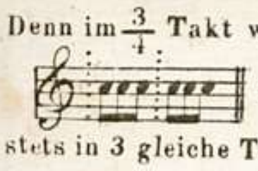


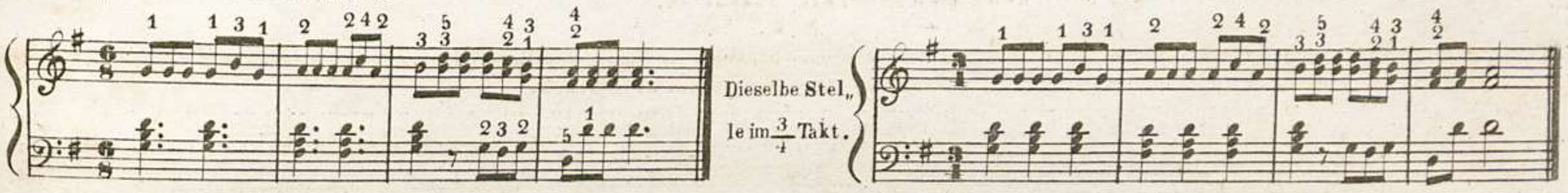
(☆) Man sieht in den letzten Takten, dass überall, wo nur wenige kurz anzuschlagende Noten vorkommen, die übrige Zeit mit entsprechenden Zeichen (Pausen) ausgefüllt ist, weil jeder Takt hier seine 4 Vierteln enthalten muss.

*E.*) Der Sechsachtel Takt, ($\frac{6}{8}$) enthält 6 Achteln, und eine halbe Note mit Punkt füllt ihn aus.

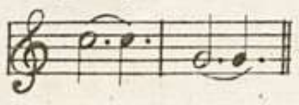
Beispiel im $\frac{6}{8}$ Takt.



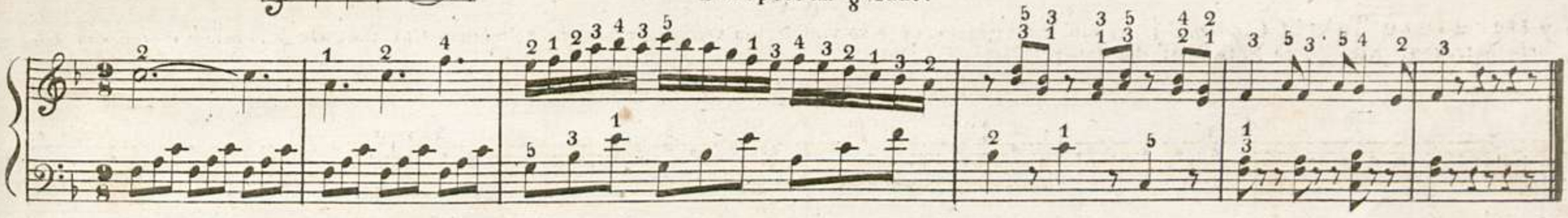
N.B. Man darf diesen Takt nicht mit dem $\frac{3}{4}$ Takt verwechseln, obwohl beide 6 Achteln enthalten, und durch eine halbe Note mit Punkt ausgefüllt werden. Denn im $\frac{3}{4}$ Takt werden die Achteln in 3 Theile abgetheilt, nämlich:  und im $\frac{6}{8}$ Takt dagegen nur in 2 Theile, nämlich:  so dass der $\frac{6}{8}$ Takt stets in zwei gleiche Hälften abgetheilt, und dadurch weit mehr dem $\frac{2}{4}$ Takt ähnlich wird, während der $\frac{3}{4}$ Takt stets in 3 gleiche Theile zerfällt. Z.B.




Man sieht, dass obwohl die rechte Hand in beiden Taktarten fast ganz dieselbe bleibt, dennoch der Unterschied durch die verschiedene Eintheilung so bedeutend wird, dass man einen ganz andern Gedanken zu hören glaubt.

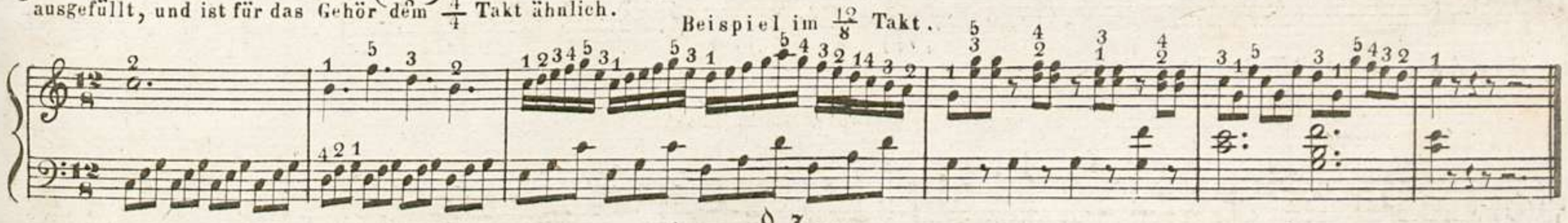
*F.*) Der Neunachtel Takt, ($\frac{9}{8}$) enthält neun Achteln, welche (zu dreien) in 3 Theile abgetheilt werden, wodurch er dem $\frac{3}{4}$ Takt ähnlich wird. Da es keine einzelne Note gibt, welche 9 Achteln enthält, so kann der einzelne Ton, welcher diesen Takt ganz ausfüllen soll, nur folgendermassen geschrieben werden: 

Beispiel im $\frac{9}{8}$ Takt.



*G.*) Der Zwölfachtel Takt, ($\frac{12}{8}$) enthält 12 Achteln, welche in 4 gleiche Theile abgetheilt werden. Er wird durch eine ganze Note mit Punkt ausgefüllt, und ist für das Gehör dem $\frac{4}{4}$ Takt ähnlich.

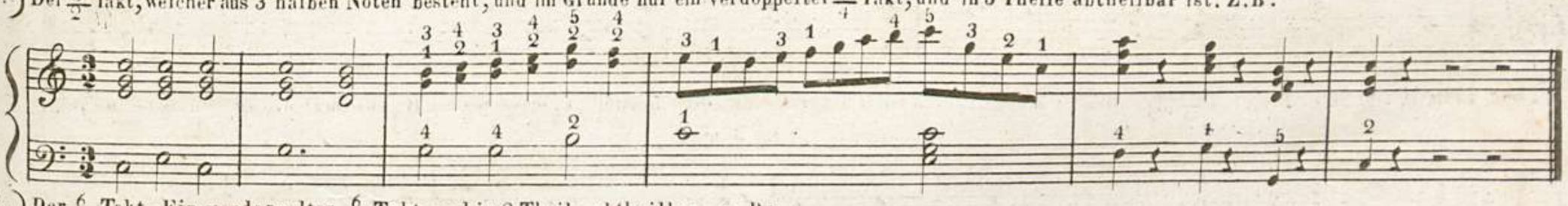
Beispiel im $\frac{12}{8}$ Takt.



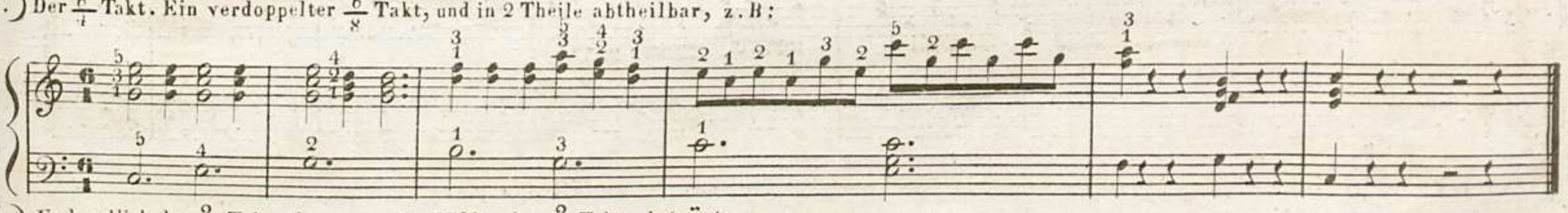
§ 7.

Es gibt noch einige andere Taktarten, welche aber selten gebraucht werden. Diese sind:

*A.*) Der $\frac{3}{2}$ Takt, welcher aus 3 halben Noten besteht, und im Grunde nur ein verdoppelter $\frac{3}{4}$ Takt, und in 3 Theile abtheilbar ist. Z.B:

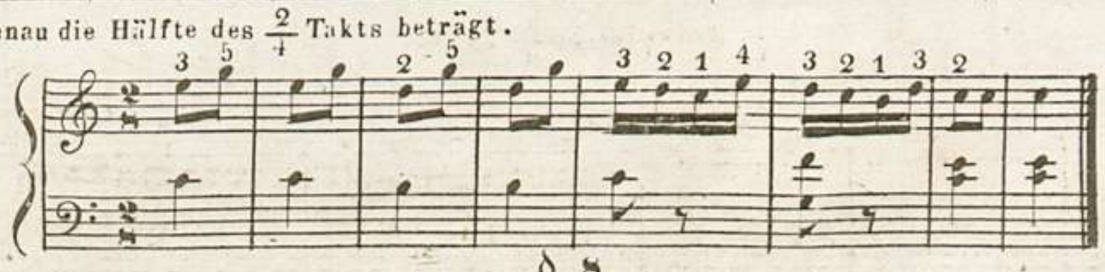


*B.*) Der $\frac{6}{4}$ Takt. Ein verdoppelter $\frac{6}{8}$ Takt, und in 2 Theile abtheilbar, z.B:



*C.*) Und endlich der $\frac{2}{8}$ Takt, der genau die Hälfte des $\frac{2}{4}$ Takts beträgt.

Zum Beispiel:



§ 8.

Das Zeichen des ganzen Takts wird bisweilen mit einem Querstriche versehen. (¢) Dann heisst er *Allabreve*, und bedeutet, dass man das ganze Tonstück noch einmal so schnell spielen soll, als sonst beim gewöhnlichen ganzen Takte (C) geschehen müsste.

§. 9.

Es ist zur Übung ungemein nützlich, wenn man den Schüler recht oft aus einzelnen Takten eines unbekannten Stückes die Taktart errathen lässt.

## Beispiele über alle gebräuchlichen Taktarten.

Lento e maestoso.

Ex: 49.

Allegro.

Ex: 50.

Allegro.

Ex: 51.

P cresc. F dim:

P

Allegretto.

Ex: 52.

P

Allegro vivace.

Ex: 53.

P

Ex: 54.

Allegretto.

Ex: 55.

Allegro.

Ex: 56.

Andante.

Ex: 57.

Allegro.

Ex: 58.

Allegretto.

Alterthümliche Taktart von 2 Ganzen oder 4 Halbenoten.

Ex: 59.

Lento.

Diese, in früherer Zeit gebräuchliche Taktart besteht, wie man sieht, aus 2 ganzen Takten. Um einen Takt mit einer Note auszufüllen, bedient man sich der Quadrat-Note:

# 13te LECTION.

## VON DER GENAUEN HALTUNG DES TAKTS UND DES TEMPO.

§ 1.

Unter Takthalten versteht man:

1tens Dass jede Note genau nach ihrem Werthe gehalten werde.

2tens Dass man die Noten richtig eintheile, und zur gehöriger Zeit anschlage.

3tens Dass jeder Takt genau so lange daure wie der andere.

4tens Endlich, dass man nirgends stottere, steckenbleibe und auf den Tasten willkührlich herumsuche.

§ 2.

Unter *Tempohalten* versteht man hingegen, dass das Zeitmass, oder die Bewegung, in welcher ein Tonstück angefangen wurde, (sei dieses nun langsam oder schnell) durch die ganze Dauer des Stücks streng beibehalten werde, und dass man folglich nicht etwa in einem langsam beginnenden Satz willkührlich schneller werde, und denselben gegen Ende übereile, oder auch, dass man nicht im Laufe eines schnellen Stückes zu schleppen anfange, und zuletzt langsamer schliesse, als man angefangen hat.

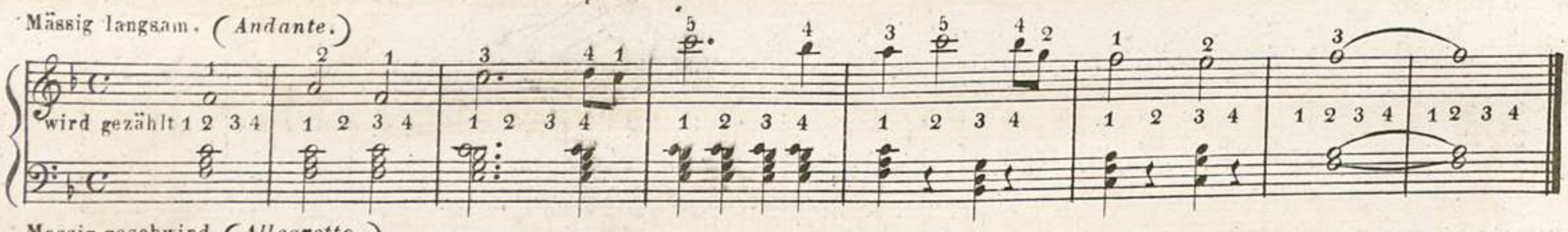
§ 3.

Um dem Schüler ein richtiges Takthalten anzugewöhnen, sind folgende Hülfsmittel anzuwenden:

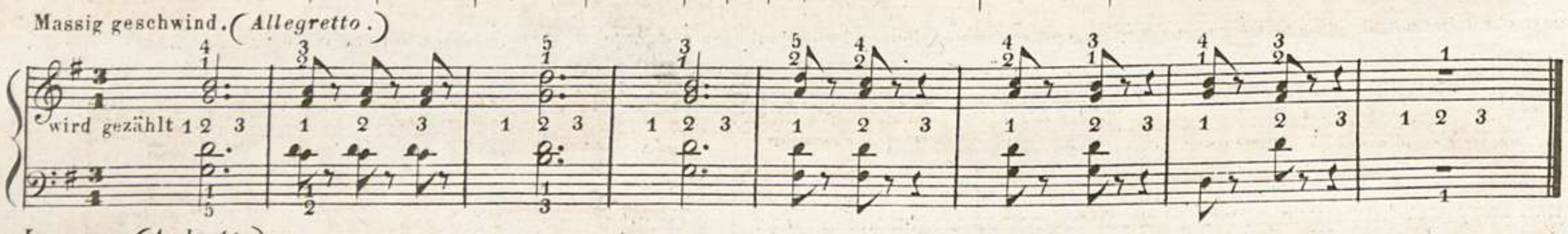
*a.*) Sobald der Schüler ein Stückchen so weit gut zu lesen vermag, dass er nirgends stottert, oder falsch greift, muss der Lehrer den Takt in seinen kleinern Theilen, (in Vierteln, Achteln, und im langsamen *Tempo*, nöthigenfalls auch in Sechzehnteln) nicht nur laut zählen, sondern auch diese Takttheile mit einem kleinen Hölzchen (*Bleistift, Feder u. dergl:*) bestimmt und laut und fest anschlagen. Dieses Taktschlagen hat vor dem blossen Zählen den Vorzug der Bestimmtheit und Kürze, und zugleich den Vortheil, dass der Lehrer damit zugleich allen Veränderungen des Ausdrucks folgen, und dieselben leiten kann. Es ist demnach durch die ganze Zeit des Elementar-Unterrichts, bis zur höheren Ausbildung des Schülers anzuwenden.

*b.*) Für den Schüler ist in der ersten Zeit das eigene laute Zählen auch mit Vortheil anzuwenden; jedoch vorzüglich bei jenen Stellen, wo es viele lang auszuhaltende Noten oder Pausen gibt. Z. B. im $\frac{4}{4}$ Takt:

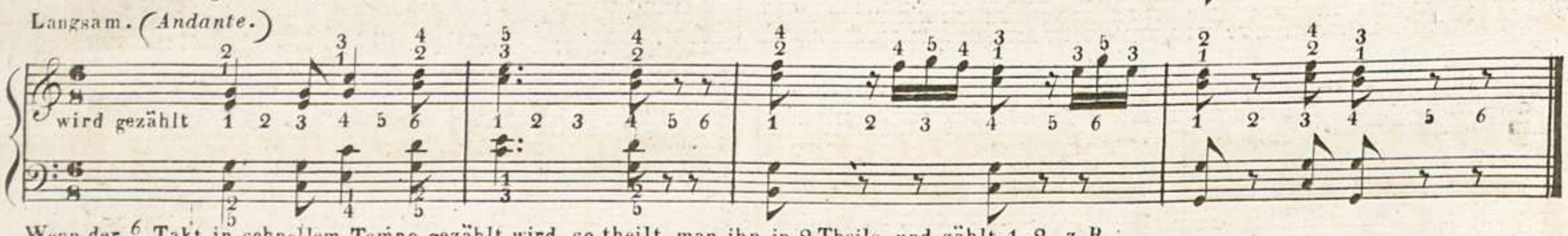
Mässig langsam. (*Andante.*)




Massig geschwind. (*Allegretto.*)

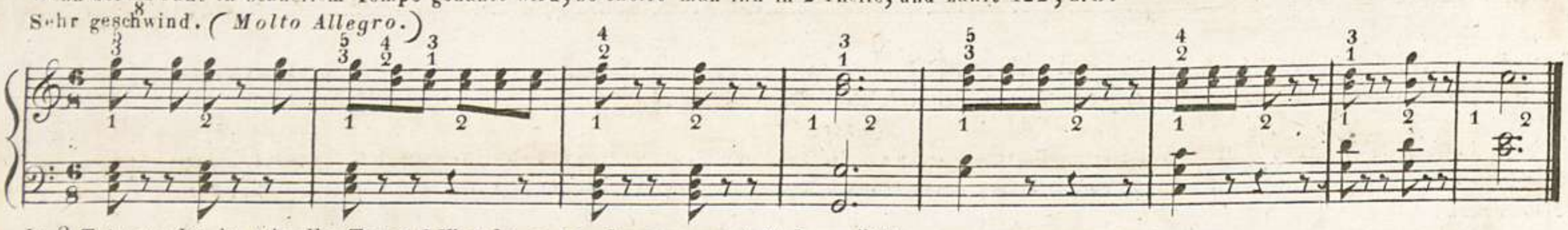



Langsam. (*Andante.*)




Wenn der $\frac{6}{8}$ Takt in schnellem Tempo gezählt wird, so theilt man ihn in 2 Theile, und zählt 1-2, z. B.

Sehr geschwind. (*Molto Allegro.*)

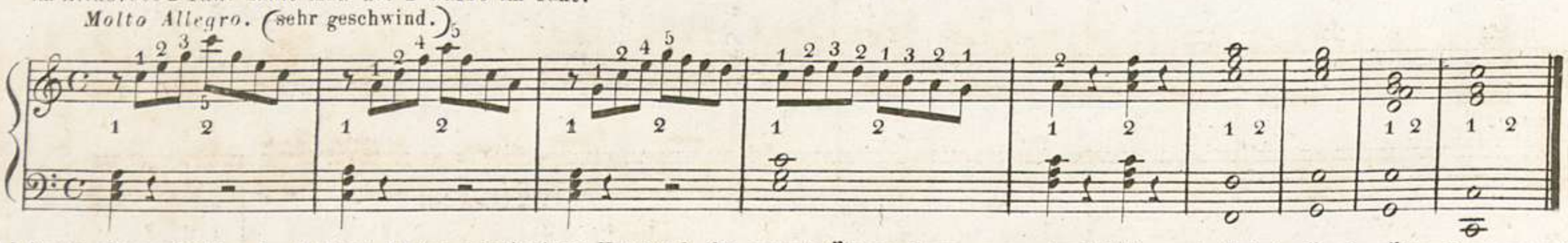


Im $\frac{2}{4}$ Takt werden im schnellen Tempo 2 Vieteln, und im langsamen 4 Achteln gezählt.

Im sehr langsamen *Tempo* des $\frac{3}{4}$ Takts zählt man 6 Achteln.

Im *Allabreve-Takt* zählt man nur 2 Halbe im Takt.

*Molto Allegro.* (sehr geschwind.)



Bei diesem eigenen Zählen des Schülers ist der schwierigste Umstand, ihn anzugewöhnen, dass er auch richtig und gleichmässig zähle. Denn wenn das Zählen ungleich und unsicher ist, so kann es mehr schaden als nützen. Daher ist das Zählen und Taktschlagen des Lehrers stets das Beste.

*c.*) Sehr nützlich ist es, wenn der Schüler bisweilen mit seinem Lehrer vierhändige Stücke einstudiert, wobei er jedoch nicht allein stets die obere, sondern auch mitunter die tiefe Bass-Stimme lernen muss. Wer die Gelegenheit hat, bisweilen, (jedoch erst später) Stücke mit Begleitung einer *Violine* oder *Flöte, etc:* einzustudieren, gewinnt dadurch ebenfalls sehr an Taktfestigkeit.

*d.*) Der Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* (Taktmessers) gehört unter die zweckmässigsten Mittel zum richtigen Takthalten; später wird hierüber ausführlicher gesprochen werden.

*e.*) Endlich muss der Schüler selber Taktschlagen lernen, während ihm der Lehrer etwas Zweckmässiges vorspielt. Hierüber sind ihm zuvörderst folgende Regeln und Grundsätze wohl zu erklären.

# FORTSETZUNG DER 13ten LECTION.

## ÜBER SCHWERE UND LEICHTE TAKTTHEILE, UND ÜBER DAS TAKTSCHLAGEN.

§ 4

Die Takttheile, (z.B. die Vierteln des ganzen Takts) werden in schwere (gute) und in leichte (schlechte) eingetheilt, und zwar aus folgenden Ursachen:

§ 5.

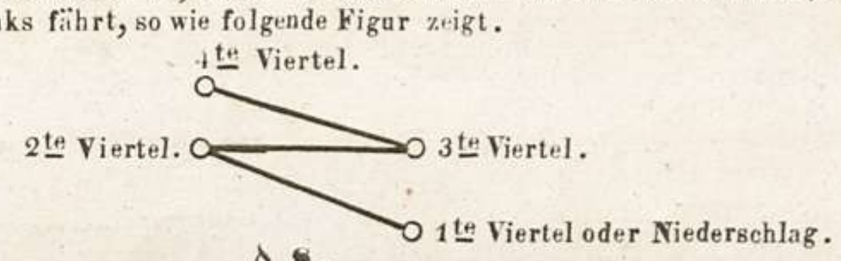
Obschon alle Vierteln eine gleiche Dauer haben, so legt doch das Gefühl und das musikalische Gehör auf die erste Viertel ein besonderes Gewicht, (*Accent* genannt,) daher ist dieses ein schwerer Takttheil, und heisst, (da man beim Taktgeben hiebei mit der Hand niederschlägt,) Niederschlag, oder Niederstreich.

§ 6.

Die zweite Viertel, die dem Gehör minder gewichtig erscheint, ist dagegen leicht. Die dritte wieder schwer, und die vierte leicht. (Selbst beim lauten Zählen gleicher Zahlen giebt man oft unwillkührlich auf die erste und dritte Zahl den Nachdruck. Z.B. *Eins*, zwei, *drei*, vier, *Eins*, zwei, *drei*, vier).

§ 7.

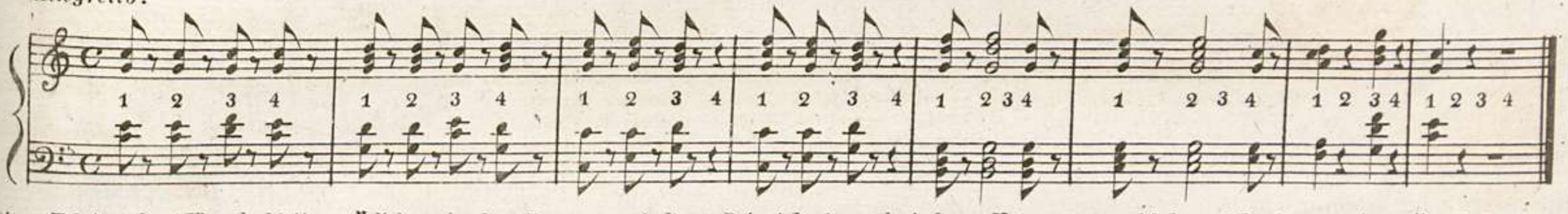
Beim Taktiren schlägt also die (rechte) Hand mit dem Anfang eines jeden Taktes auf einen festen Gegenstand nieder, und gibt dann durch scharfe, bestimte, (ja nicht wellenförmig schaukelnde) Bewegungen die andern Takttheile an, indem sie beim zweiten Viertel links aufwärts, beim dritten, Viertel gerade (*horizontal*) rechts, und beim vierten Viertel wieder aufwärts etwas links fährt, so wie folgende Figur zeigt.




§ 8.

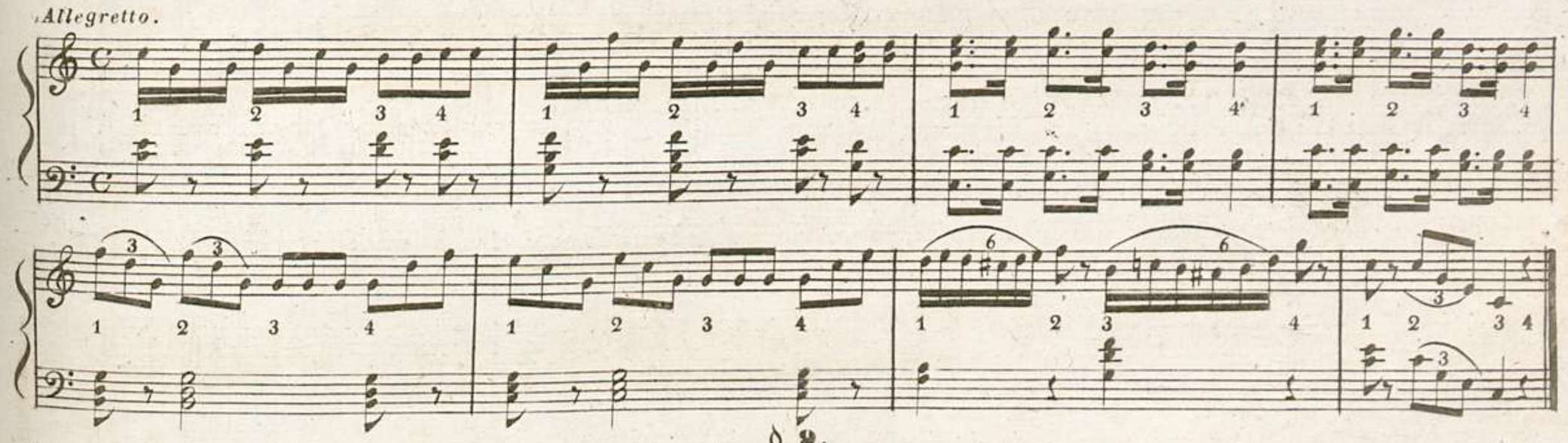
Diese Handbewegung muss so berechnet sein, dass die Hand genau beim Anfange einer jeden Viertel auf dem durch O bezeichneten äussersten Punkte anlangt. Z.B.

*Allegretto.*



Dieses Taktiren der 4 Vierteln bleibt natürlicherweise dasselbe, wenn auch dieses Beispiel mit geschwinderen Noten von verschiedenem Werthe vermehrt wäre. Z.B.

*Allegretto.*



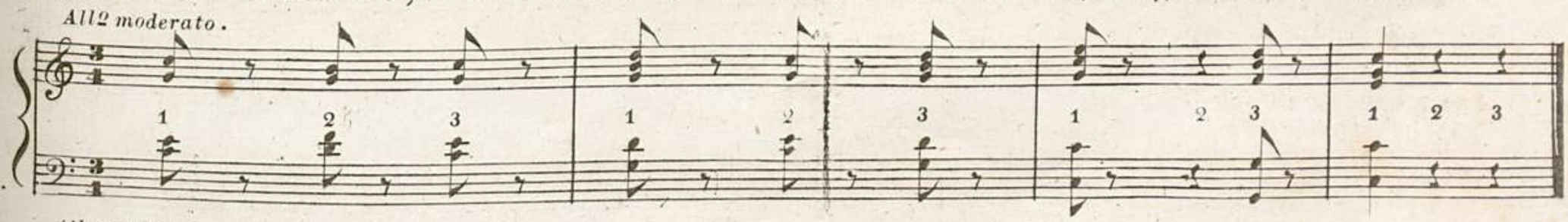
§ 9.

Diese Taktirung wird bei allen geraden Taktarten, ($\frac{4}{4}, \frac{12}{8}, \frac{2}{4}, ¢$) beobachtet, nur dass beim $\frac{2}{4}$, und beim *Allabreve*=Takt die Hand nach dem Niederstreich nur eine Bewegung aufwärts macht, weil da jeder Takt nur einen leichten Takttheil enthält.

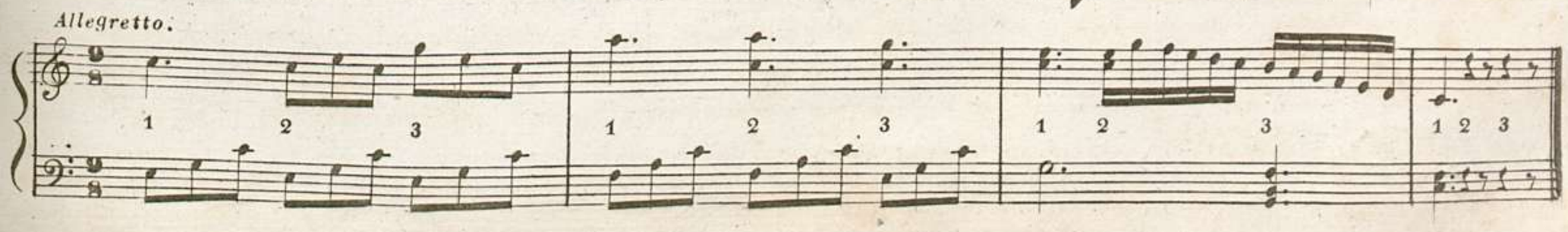
§ 10.

Bei ungeraden Taktarten ($\frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{9}{8}, \frac{3}{2}$) ist der erste Takttheil schwer, die zwei andern aber leicht. Z:B: *Eins*, zwei, drei, *Eins*, zwei, drei; demnach macht die Hand bei *Eins* den Niederstreich, und bei *zwei* und *drei* eine, immer etwas höhere Bewegung aufwärts, und zwar die dritte etwas links. Z.B.

*Allo moderato.*

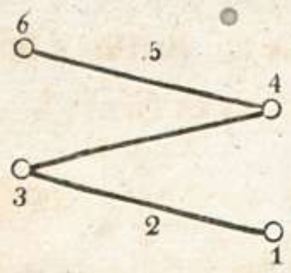


*Allegretto.*



§ 11.

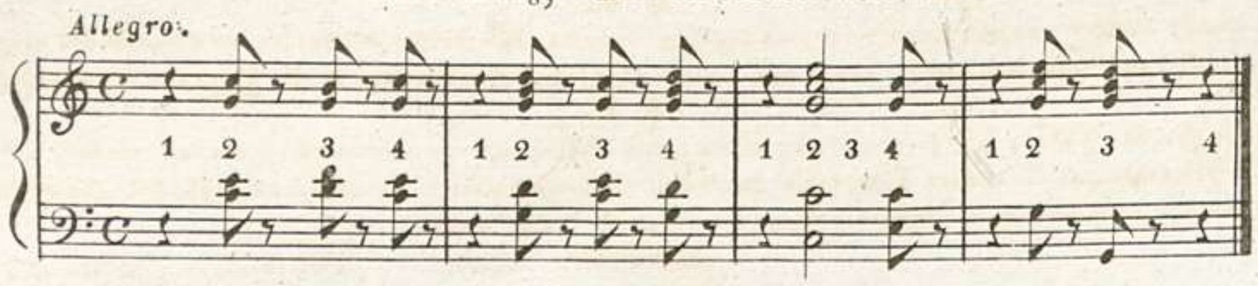
Der $\frac{6}{8}$ Takt wird langsamen Tempo wie der $\frac{4}{4}$ Takt mit der Hand taktirt, so dass deren erste Bewegung auf 3, die 2te auf 4, und die 3te auf 6 kommt; nämlich:




folglich: *Eins*, zwei, *drei*, *vier*, fünf, *sechs*. Ist aber das Tempo sehr schnell, so taktirt man wie im $\frac{2}{4}$ Takt, so dass der Aufstreich auf 4 fällt.

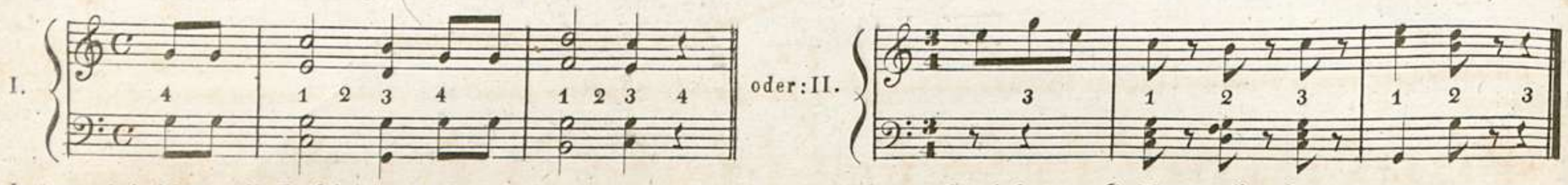
§ 12.

Wenn ein Stück oder ein Takt in beiden Händen mit einer Pause anfängt, so muss der Schüler diese Pause in Gedanken zählen: z:B:




§ 13.

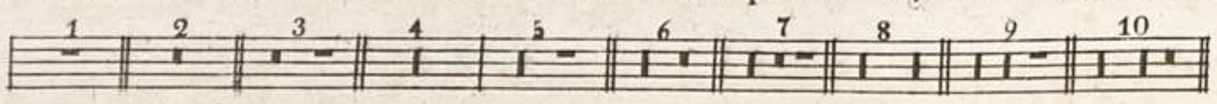
Bisweilen fängt ein Tonstück nicht mit dem vollständigen Takte an, sondern nur mit einem Theile desselben, den man den Aufstreich nennt, weil da beim Taktiren die Hand nicht mit dem Niederschlag anfangen darf. Z. B.




Im ersten Beispiel muss die Hand bei den 2 Achteln, welche den Aufstreich bilden, aufgehoben werden, indem man (bei lautem Zählen) die Zahl *Vier* ausspricht. Denn die Hand darf ihren Niederstreich stets, (ohne alle Ausnahme) nur beim Taktanfang (Taktstrich) machen.
Im zweiten Beispiel sieht man an den untern Pausen, dass die obern 3 Achteln keine *Triolen* sind. Man lässt demnach die erste Achtel leer spielen, und macht den Aufstreich (mit der Zahl *drei*) erst auf dem *G*, (der zweiten Achtel). Wäre im Bass nur eine Viertelpause allein, so wären die obern Achteln *Triolen*, und der Aufstreich schon mit dem ersten *E* zu machen.

§ 14.

Bei Tonstücken mit Begleitung anderer Instrumente kommen bisweilen mehrere Takte zu pausiren vor, die man folgendermassen schreibt:



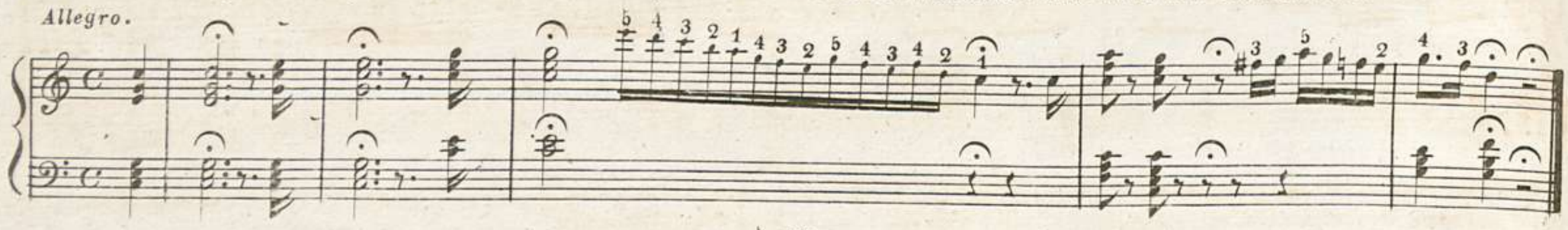

Man zählt da in Gedanken so viele ganze Takte, (jedoch von jener Taktart, in welcher das Stück componirt ist,) als das Zeichen und die darüber gesetzte Zahl angibt, und fällt dann genau im *Tempo* mit der nächstfolgenden ersten Note wieder ein.

Die ganze Pause dient zum Ausfüllen eines ganzen Takts in jeder Taktart.

## *Von den Haltungen.*

§ 15.

Wenn über einer Note, (oder Pause) folgendes Zeichen steht: 𝄐, so wird diese Note, oder Pause, weit über ihren Werth ausgehalten, und zwar im langsamen *Tempo* durch die Dauer eines ganzen Takts, und im schnellen durch zwei, und auch mehrere Takte. Während der Halte findet kein Tactiren statt.




§ 16.

Die im 3ten Takte vorkommenden kleinen Sehzehntelnoten, werden *Verzierungsnoten* genannt.

§ 17.

Die Haltungen und Verzierungen, (welche bisweilen sehr lang sind, und sodann *Cadenzen* heissen,) sind die einzigen Fälle, wo man aus dem Zeitmass völlig heraustreten darf, und wo folglich eine Art von Willkühr Statt findet, über welche welche wir erst in der Folge sprechen werden.

## *Taktübungen.*

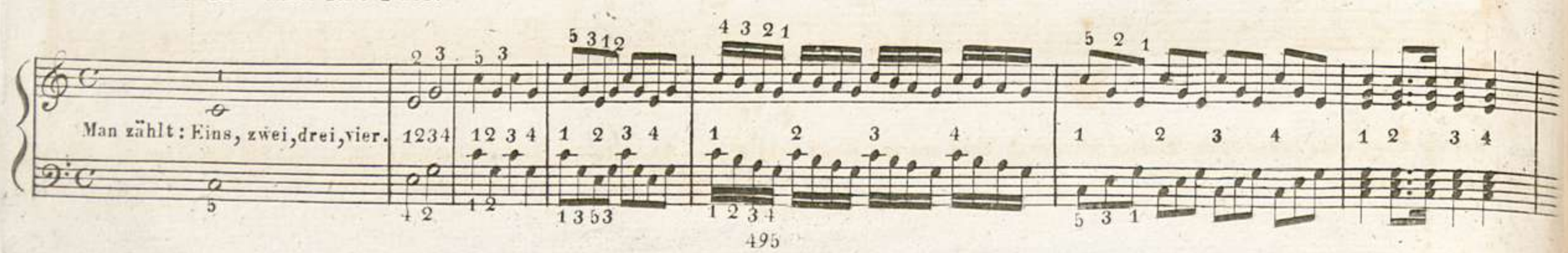
§ 18.

Diese Taktübungen muss der Schüler durch mehrere Tage auf folgende verschiedene Arten exerzieren.

1tens Indem der Schüler mit dem Lehrer zugleich laut zählt.
2tens Indem der Schüler allein laut zählt, während der Lehrer mit der Hand leise und nur sichtbar taktirt.
3tens Indem der Schüler gar nicht zählt und nur der Lehrer taktirt. (Früher laut, später leise.)
4tens Indem weder taktirt noch gezählt wird.
5tens Endlich, indem der Lehrer selber diese Übungen vorspielt, während der Schüler laut zählt und zugleich mit der Hand taktirt.

§ 19.

Wer ein Mälzelsches *Metronom* besitzt, kann dabei das *Tempo* nach und nach in folgenden Nummern schlagen lassen: ♩ = 80, 84, 88, 92, 100, und so fort von Nummer zu Nummer bis ♩ = 144.



Im folgenden Beispiel ist das *Tempo* viel langsamer zu nehmen, nach dem *Metronom* ungefähr in den Nummern: ♩ = 80, 84, 88, 92, 96, bis 100.

II. Man zählt: Eins, zwei.

II. Man zählt: Eins, zwei, drei.

Und auf diese Art alle in der 11ten Lection befindlichen Aufgaben

## *Anmerkung.*

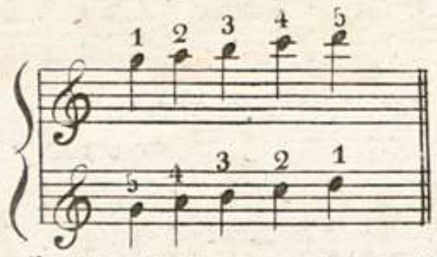
Wenn *im langsamen Tempo* Triolen auf 2 gleiche Noten einzutheilen sind, so muss die Genauigkeit dieser Eintheilung folgendermassen gesucht werden. Man theilt im Gedanken jede einzelne *Triolen*= Note in zwei gleiche Theile, folglich 3 *Triolen* in 6, um die Hälfte geschwindere Noten. Auf die 4te Note dieser in Gedanken vermehrten Noten kommt sodann die 2te Note der andern Hand. Z. B.

*Adagio.*

*Ausführung.*

Demnach kommt die 2te gleiche Note stets auf die 2te Hälfte der mittleren *Triole*.

Wir fügen hier noch eine vierhändige Übung bei, welche den doppelten Zweck hat, dem Schüler die Verschiedenheit des Notenwerths recht einzuprägen, und zugleich, als eine nützliche Fingerübung zu dienen. Die obere, für den Schüler bestimmte Stimme ist durchaus nur aus den folgenden fünf Noten gebildet:




und die hier vorgezeichneten 5 Finger gelten folglich überall, jeder nämlich auf seiner angewiesenen Taste. Die Bassbegleitung, welche für den Lehrer bestimmt ist, enthält nur die grösseren Takttheile: Vierteln und Achteln.

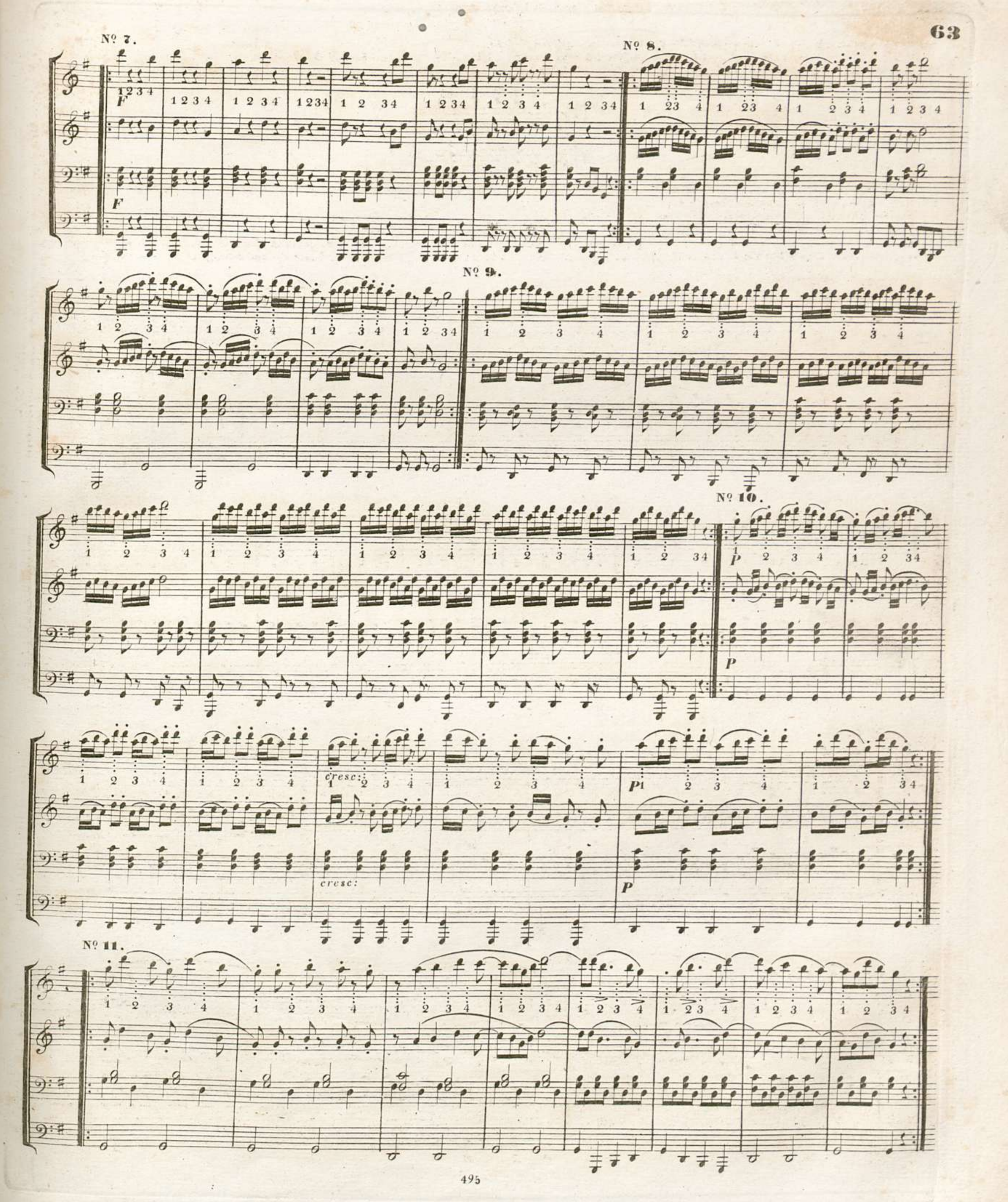
Der Schüler zählt überall 4 Vierteln, und zwar anfangs in einem mässig schnellen Zeitmasse. Bei der, später eintretenden langsameren Bewegung zählt er die Vierteln noch einmal so langsam als zuvor. Die beiden Hände müssen stets ruhig über ihren angewiesenen 5 Tasten gehalten werden. Später kann der Schüler auch bisweilen die untere Bassstimme, als eine vortheilhafte Taktübung durchspielen, während der Lehrer die Oberstimme übernimmt. Anfangs hat der Schüler laut zu zählen; später nur in Gedanken, während der Lehrer laut zählt. Zuletzt fällt alles Zählen weg. Wenn die Übung gut im Takt geht, dann sind auch die Vortragszeichen zu beobachten.

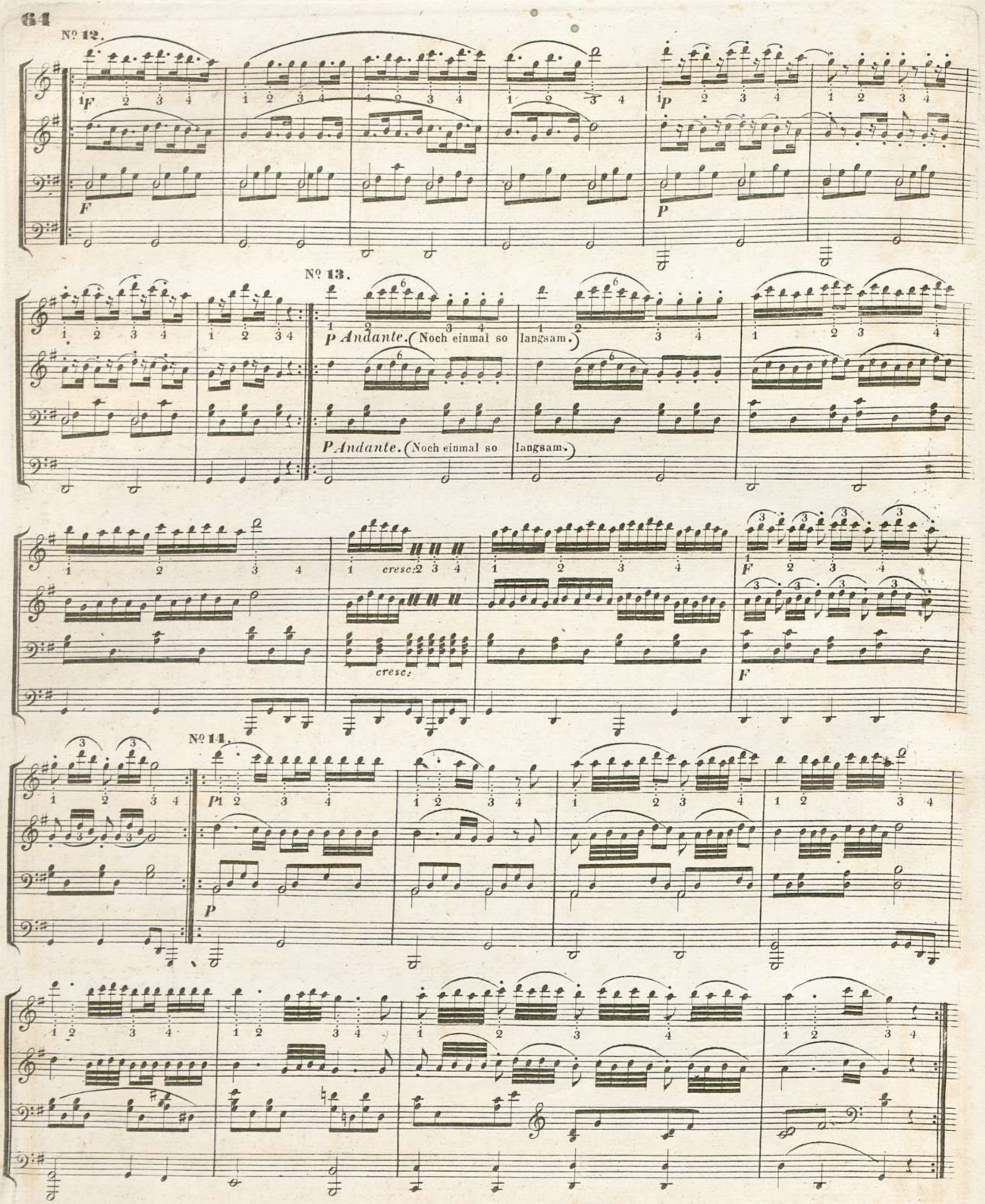
Nº 1. *Allegro moderato.* — Nº 2.

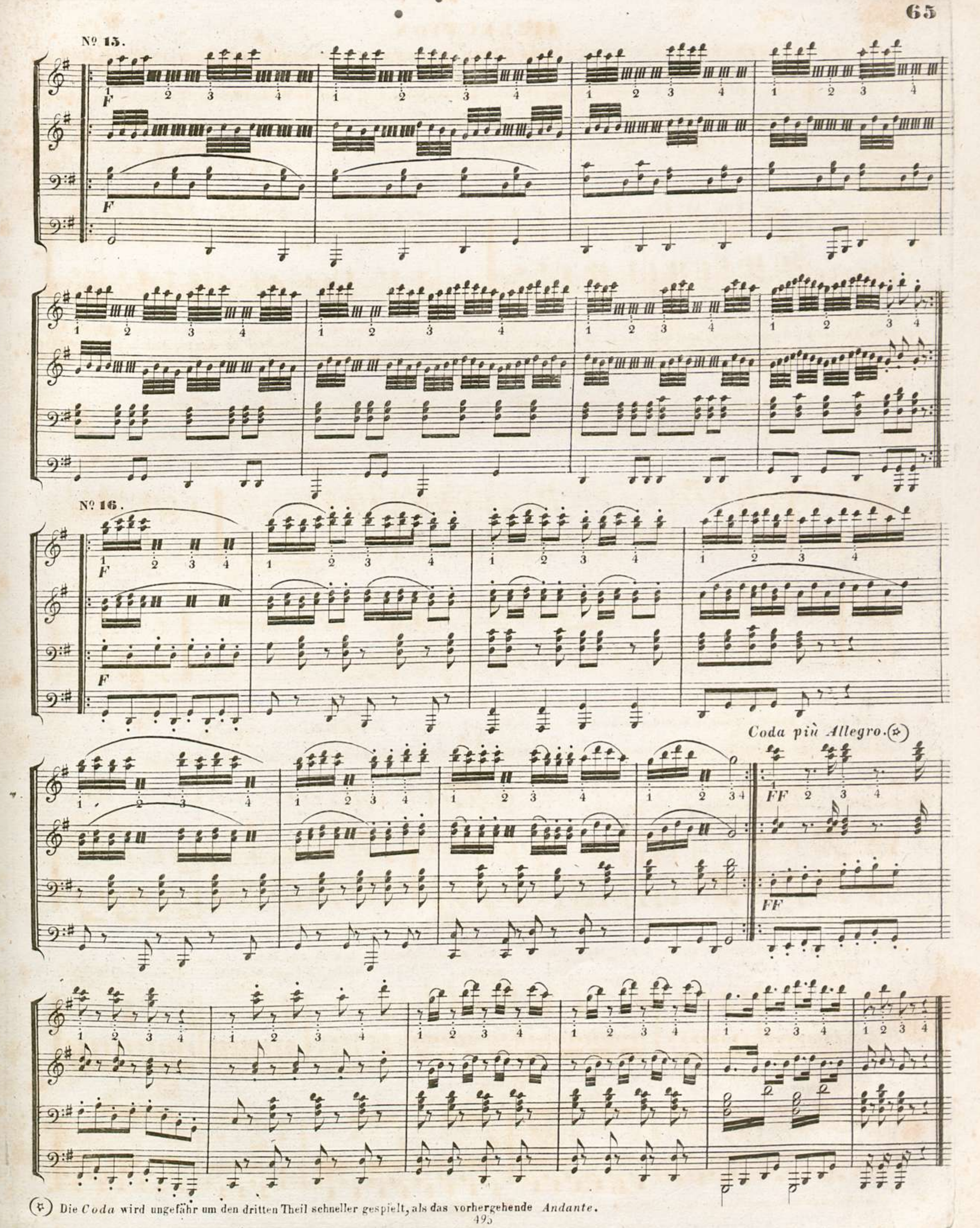
Nº 3.

Nº 4. — Nº 5.

Nº 6.


Nº 7.
Nº 8.
Nº 9.
Nº 10.
Nº 11.
F
P
cresc:


Nº 12.
F
P
Nº 13.
P Andante. (Noch einmal so langsam.)
P Andante. (Noch einmal so langsam.)
cresc.
cresc.
F
F
Nº 14.
P
P




(✡) Die *Coda* wird ungefähr um den dritten Theil schneller gespielt, als das vorhergehende *Andante*.

# 14te LECTION.

## VON DEN WIEDERHOHLUNGS— ABKÜRZUNGS—UND ANDERN IN DER MUSIK GEBRÄUCHLICHEN ZEICHEN.

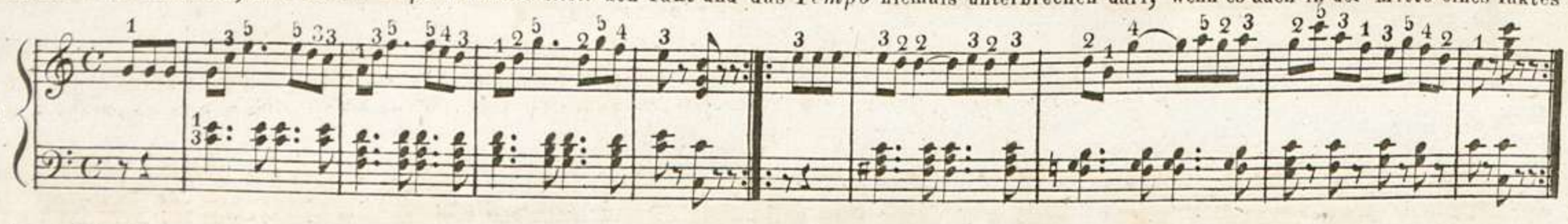
§ 1.

Das Zeichen :‖: welches der Schüler in den meisten Übungs= Stückchen bemerkt haben wird, heisst ein Wiederhohlungs = (*Repetitions=*) *Zeichen*, und bedeutet, wenn die mittleren Punkte sich, wie oben, auf beiden Seiten befinden, dass man sowohl das Vorhergegangene, wie das Nachfolgende wiederhohlen muss. Sind die Punkte nur links :‖ so wiederhohlt man nur den ersten, schon einmal gespielten Theil; sind sie aber nur rechts, ‖: so wird nur der zweite nachfolgende Theil repetirt.

§ 2.

Es ist wohl zu merken, dass dieses *Repetitionszeichen* den Takt und das *Tempo* niemals unterbrechen darf, wenn es auch in der Mitte eines Taktes steht.

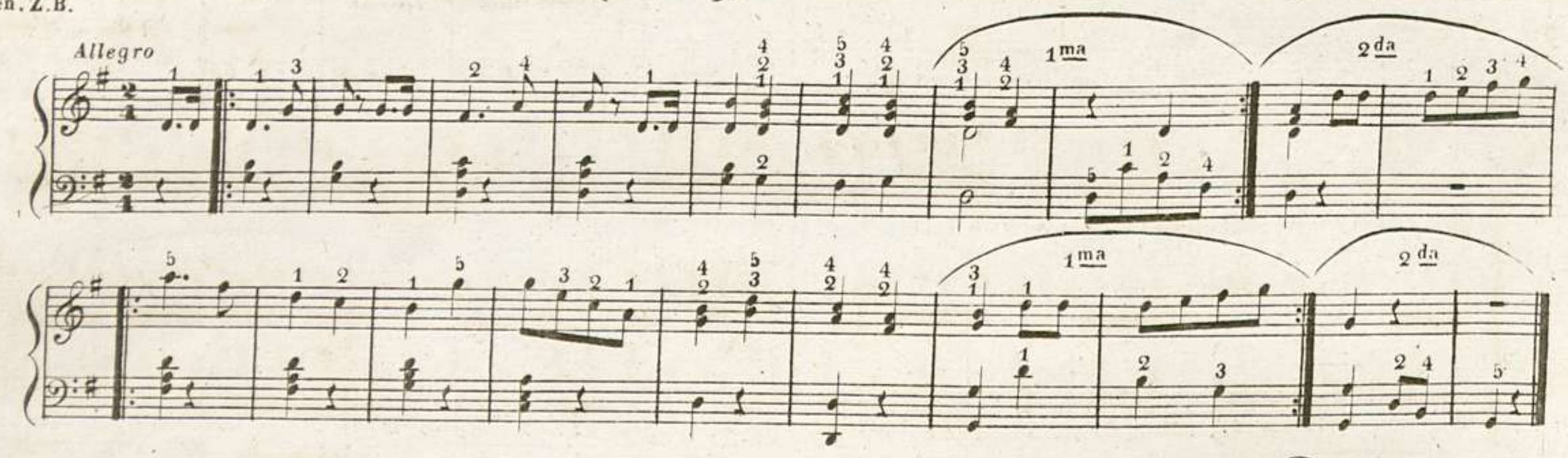
Z.B.



Der Aufstreich besteht hier aus 3 Achteln, und der 4te Takt enthält bis zum *Repetitionszeichen* nur 5 Achteln, was zusammen einen vollen ganzen Takt ausmacht, welcher bei der Wiederhohlung eben so streng im *Tempo* zu spielen ist, wie alle übrigen Takte. Der 2te Theil ist eben so; denn in jeder *Composition* wird auch beim Wiederhohlungszeichen die Zahl der Noten oder Pausen so berechnet, dass sie mit dem Aufstreich (wenn einer da ist) stets einen vollen Takt bilden, so dass man beim Taktiren stets ununterbrochen fortzählen.

§ 3.

Wenn über den letzten Takten vor dem Repetitionszeichen ein (1ma), und hierauf über den nächstfolgenden Takten ein (2da) steht, so wird beim zweiten Durchspielen der ersten *Repetition* alles das übersprungen (ausgelassen), was unter diesem (1ma) eingeklammert befindlich ist, und sogleich auf (2da) übergegangen. Z.B.

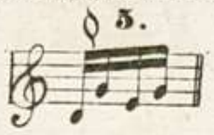
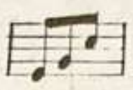


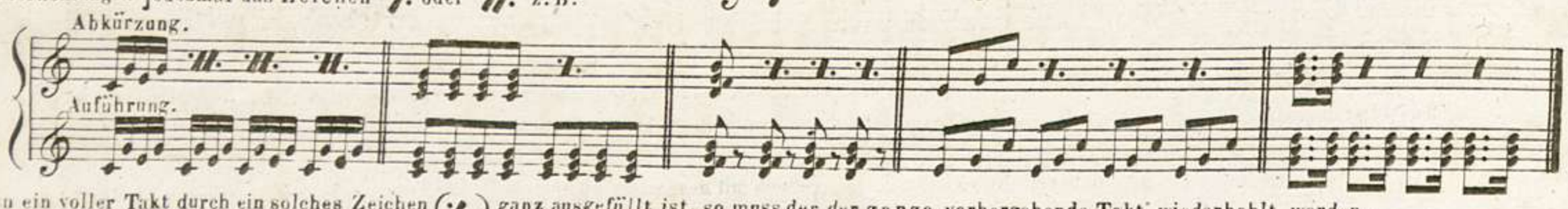

Man sieht, dass der Aufstreich nicht mehr wiederhohlt wird, weil das erste *Repetitionszeichen* erst darnach kommt. Die zwei (1ma) überschriebenen Takte werden das Erstemal gespielt. Das Zweitemal überspringt man sie und geht sogleich auf (2da) über. Im (2ten) Theile ist es eben so.

§ 4.

Um Raum und unnützes Schreiben zu sparen, hat man verschiedene Abkürzungszeichen erfunden, die der Schüler jetzt kennen lernen muss.

§ 5.

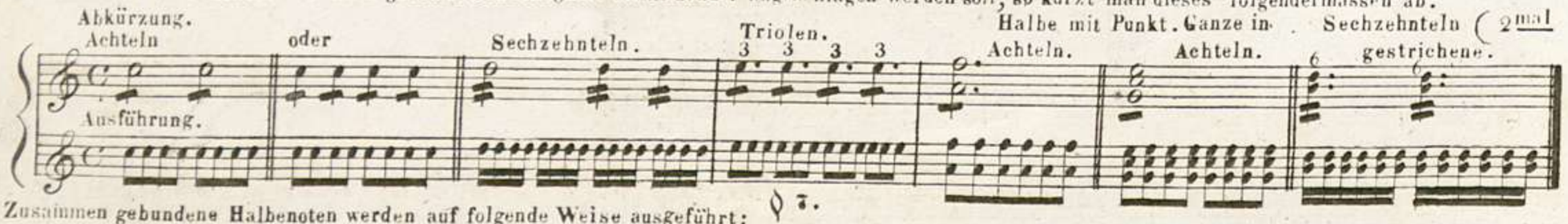
Wenn einige zusammengebundene Noten, z.B. folgende Notengruppe:  oder:  sich oft nach einander wiederhohlt, so setzt man für diese Wiederhohlungen jedesmal das Zeichen ⁄. oder ⁄⁄. z.B.




Wenn ein voller Takt durch ein solches Zeichen (⁄.) ganz ausgefüllt ist, so muss der der ganze vorhergehende Takt wiederhohlt werden.

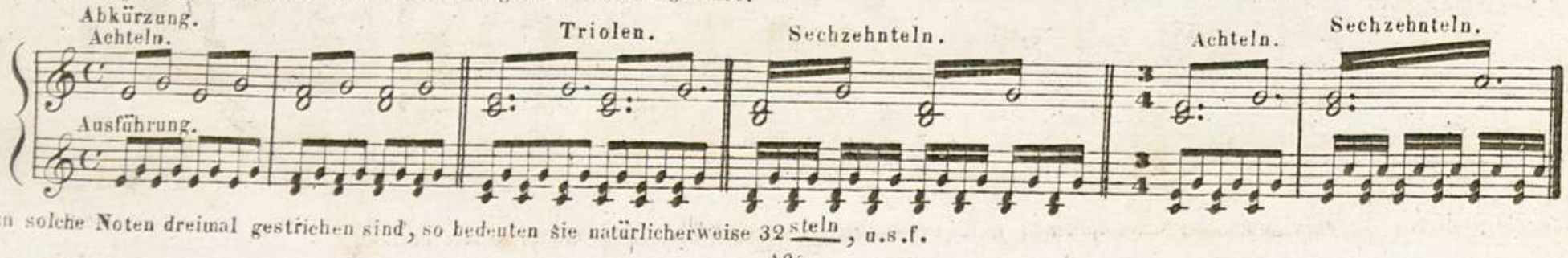
§ 6.

Wenn ein Ton oder *Accord* oft und in gleicher Schnelligkeit nacheinander angeschlagen werden soll, so kürzt man dieses folgendermassen ab.




Zusammen gebundene Halbenoten werden auf folgende Weise ausgeführt:

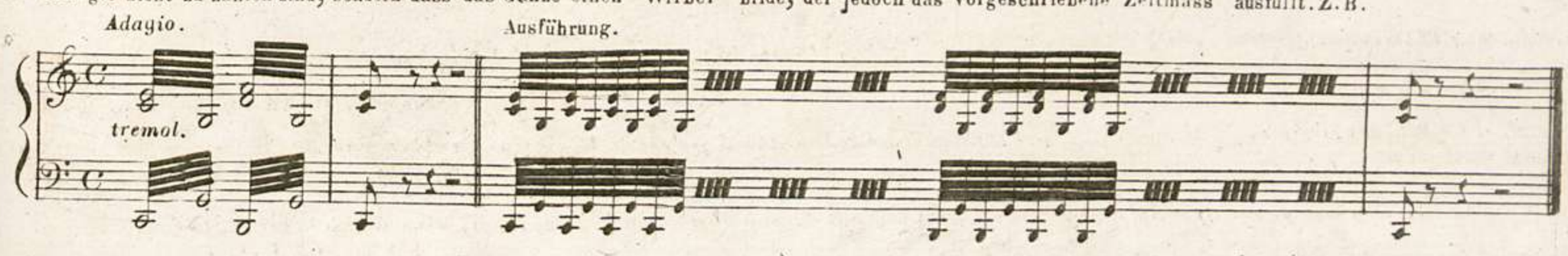
§ 7.




Wenn solche Noten dreimal gestrichen sind, so bedeuten sie natürlicherweise 32steln, u.s.f.

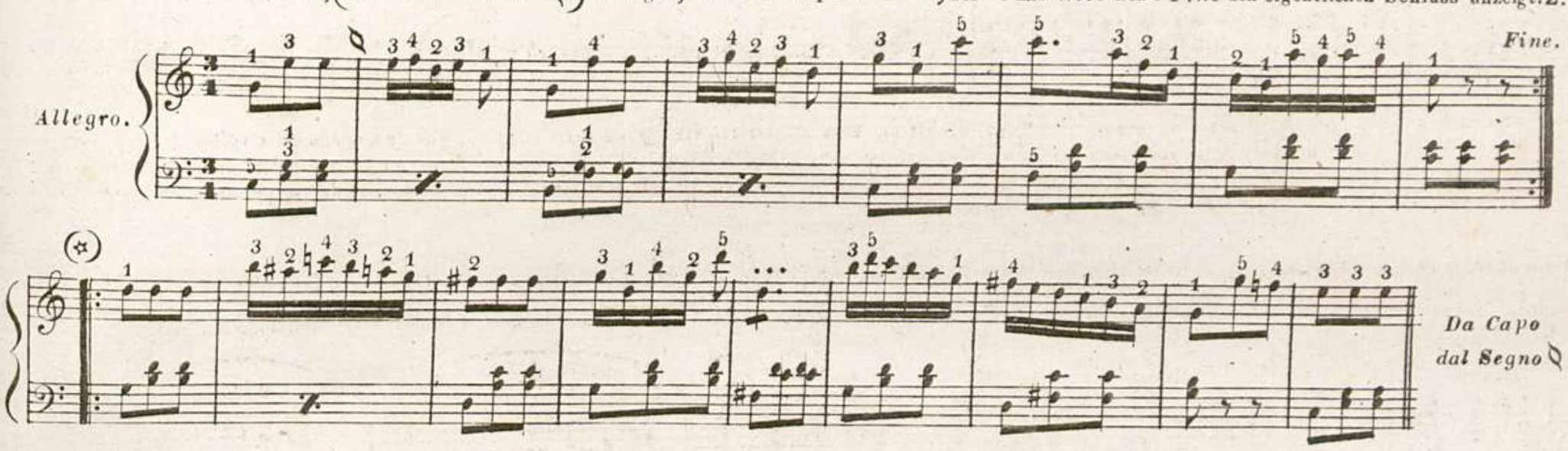
§ 8.

Wenn bei solchen mehrmal gestrichenen Noten das Wort (*tremol:*) steht, so müssen sie mit möglichster Schnelligkeit gespielt werden, so dass die einzelnen Töne gar nicht zu zählen sind, sondern dass das Ganze einen Wirbel bilde, der jedoch das vorgeschriebene Zeitmass ausfüllt. Z. B.




§ 9.

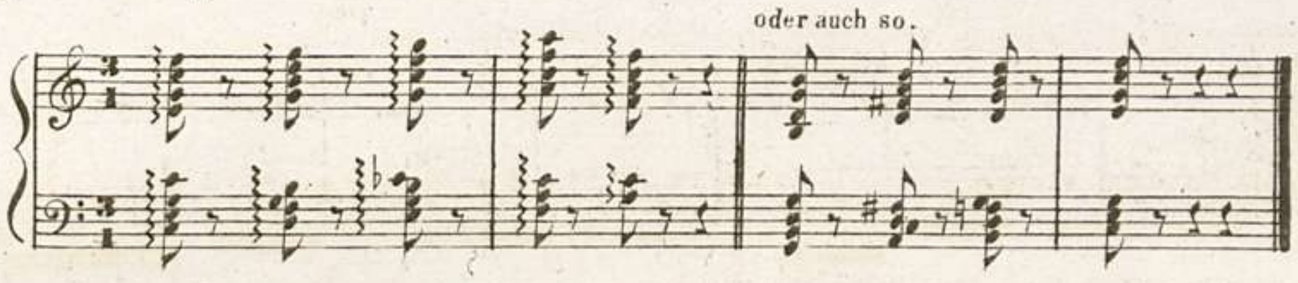
Bisweilen stehen am Ende eines Stückes die Worte: *Da Capo*, oder *dal Segno* ♁: Dieses bedeutet, dass da nicht der eigentliche Schluss des Stückes ist, sondern dass man wieder von Anfang, (oder von den Zeichen ♁) anfangen, und so weit spielen müsse, bis wo das Wörtchen: *Fine* den eigentlichen Schluss anzeigt. Z. B.



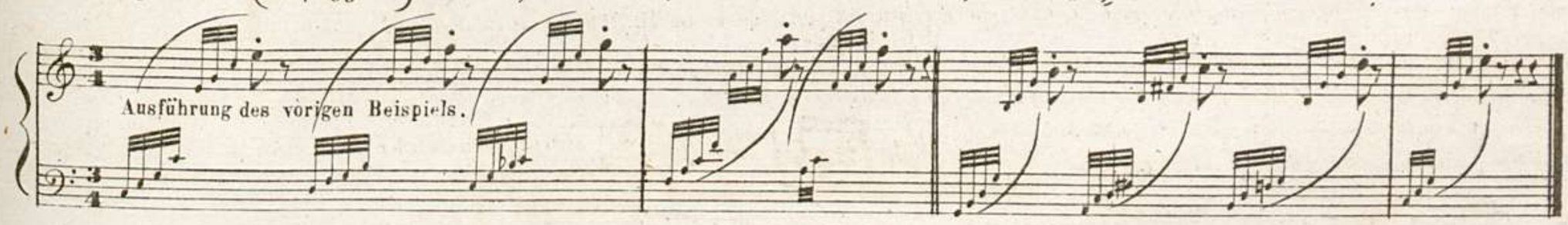

## *Vom Arpeggiren.*

§ 10.

Wenn *Accorde* und Doppeltöne mit folgenden Zeichen versehen sind:



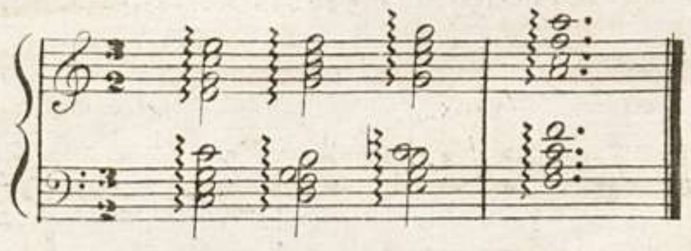

so werden sie gebrochen (*arpeggirt*) das heisst, nach einander, stets von unten hinauf, angeschlagen; nämlich:

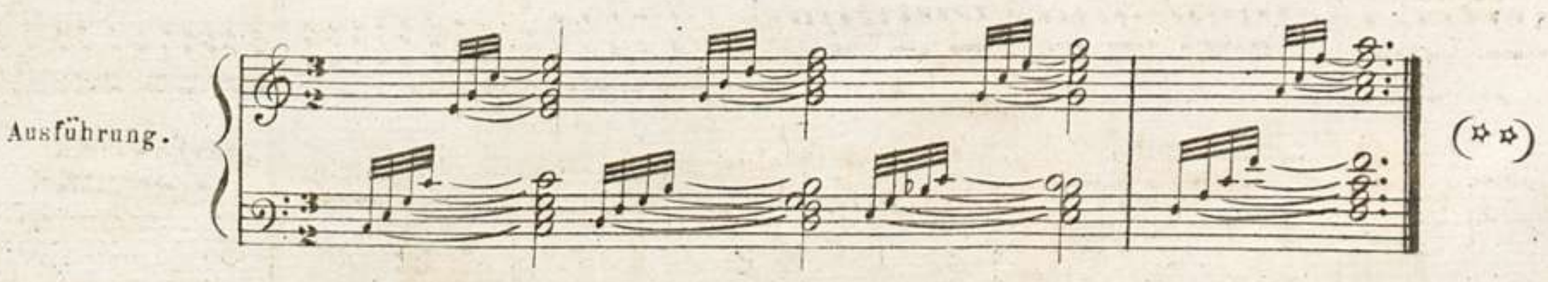



Wie man sieht, muss da die rechte Hand stets der linken nachfolgen, und niemals dürfen beide zugleich solche *Accorde* anschlagen. Diese arpeggirten Töne müssen aber sehr schnell einander nachfolgen, so dass der obere Ton und die Pause genau im Takte fortgehen.

§ 11.

Bestehen aber die also bezeichneten *Accorde* aus gehaltenen Noten, so müssen, jedoch mit demselben *Arpeggiren*, die Finger auf den Tasten liegen bleiben. Z. B.






(☆) Da hier das *Repetitionszeichen* von der doppelten Art ist, welche beiden Theilen gilt, so wird auch der ganze 2te Theil (zusammen mit den *da Capo*) ebenfalls wiederhohlt.

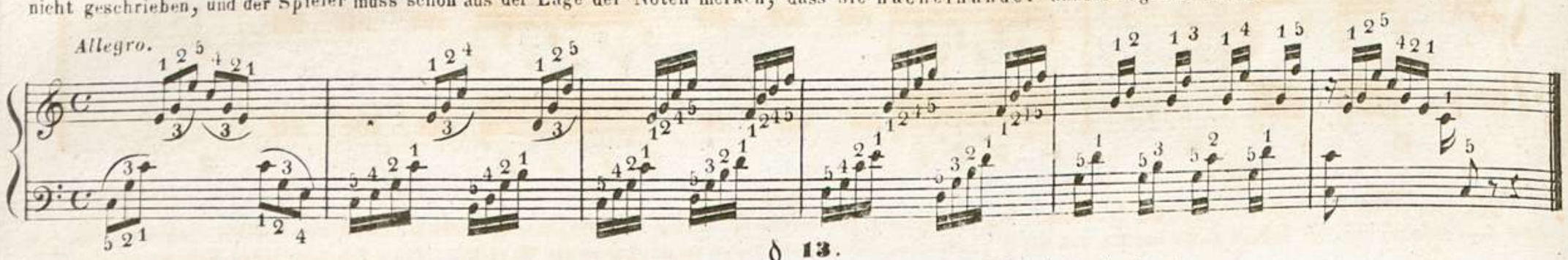
(☆☆) Die Bindungen bedeuten hier, dass die kleinen Noten später als Halbe nur gehalten, und nicht mehr angeschlagen werden dürfen.

# FORTSETZUNG DER 14ten LECTION.

## BESODERE REGELN ÜBER DIE EINTHEILUNG.

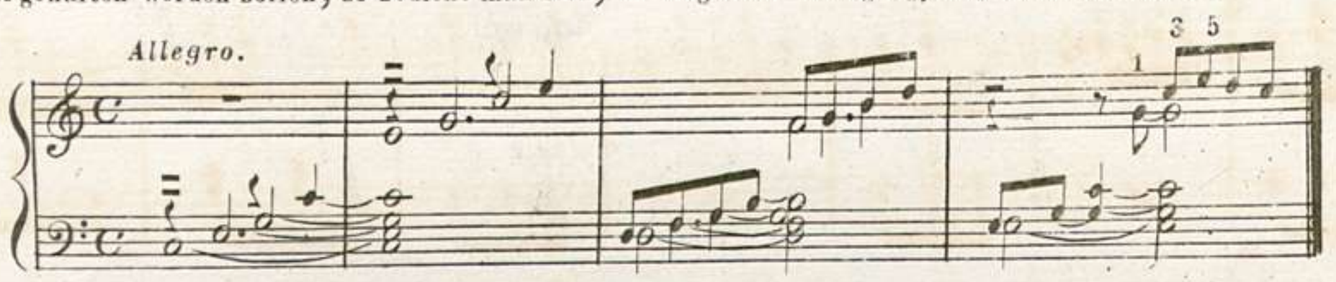
§ 12.

Wenn in beiden Händen gebrochene, jedoch mit nacheinander folgenden Noten geschriebene *Accorde* vorkommen, so werden bisweilen die dazu gehörigen Pausen nicht geschrieben, und der Spieler muss schon aus der Lage der Noten merken, dass sie nacheinander anzuschlagen sind. Z.B.




§ 13.

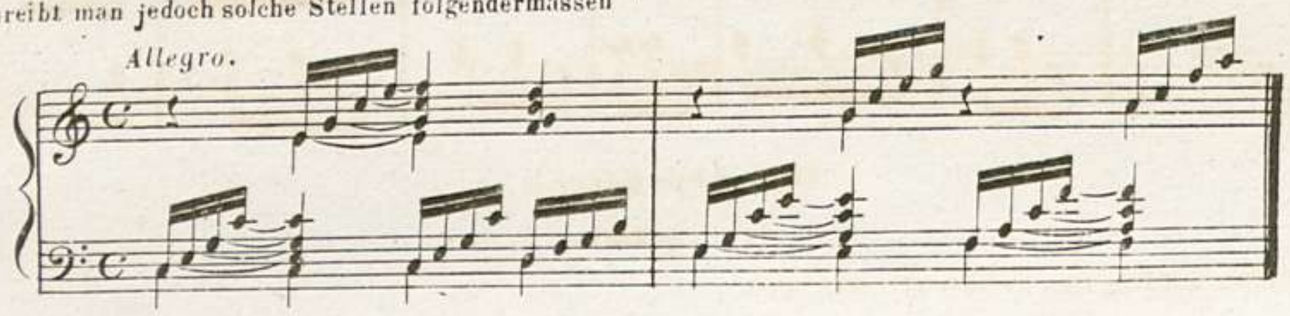
Wenn solche *Accorde* fest gehalten werden sollen, so bedient man sich, in langsamer Bewegung, folgender Schreibart:




In den ersten 2 Takten folgen die Töne als Vierteln, und in den 2 letzten als Achteln gleichmässig einander nach, und nur das feste Forthalten eines jeden Tons macht diese Schreibart nothwendig.

§ 14.

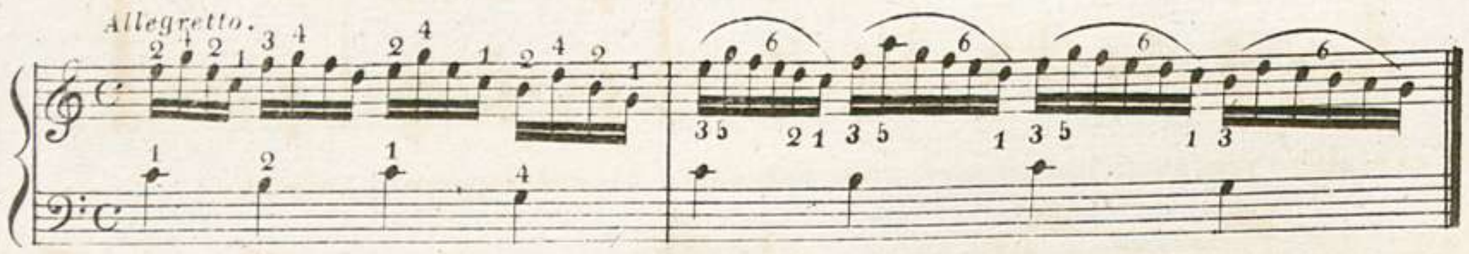
In geschwindern Noten schreibt man jedoch solche Stellen folgendermassen




Die Bindungen gelten hier dem ganzen nachfolgenden *Accord*, welcher folglich gar nicht angeschlagen sondern nur gehalten werden muss.

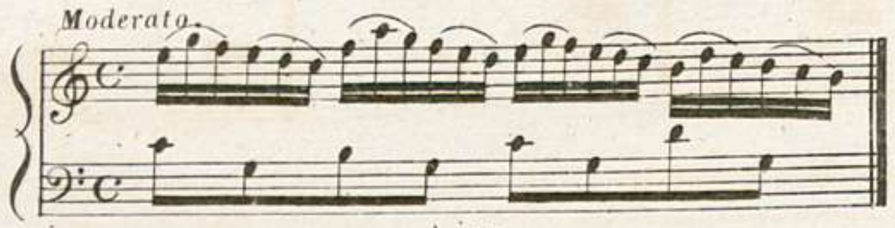
§ 15.

So wie aus 2 Achteln 3 *Triolen* gemacht werden können, so können auch aus 4 Sechzehnteln 6 *Sextolen* gemacht werden. Z.B.



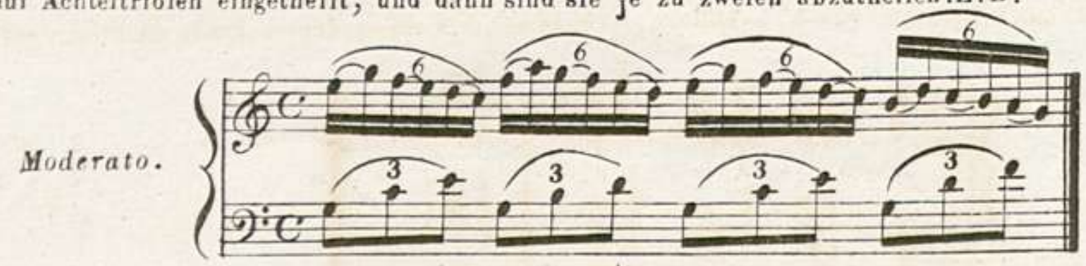

§ 16.

Wenn diese *Sextolen* auf gewöhnliche Achteln einzutheilen sind, so kommen natürlicherweise 3 auf Eine. Z.B.



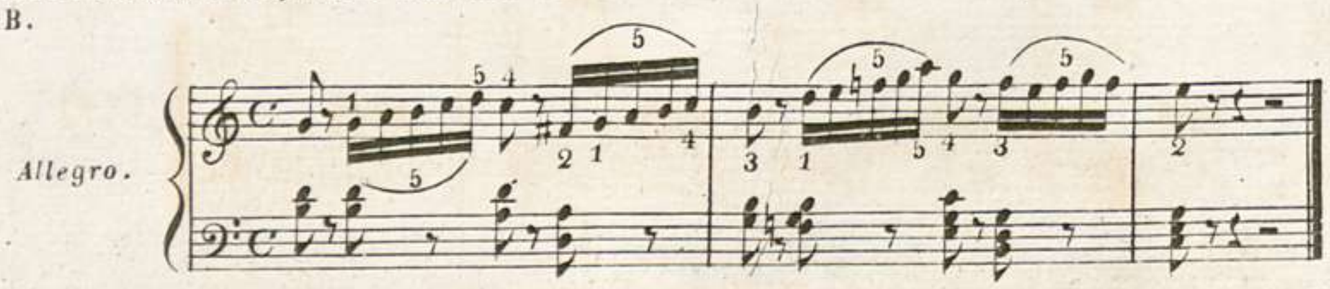

§ 17.

Aber bisweilen werden sie auf Achteltriolen eingetheilt, und dann sind sie je zu zweien abzutheilen. Z.B.




§ 18.

Oft kommen ungleiche Notenzahlen vor, welche dann nach Verhältniss in die Takttheile hineingebracht werden müssen. Man schreibt gewöhnlich die Zahl der Noten darüber. Z.B.

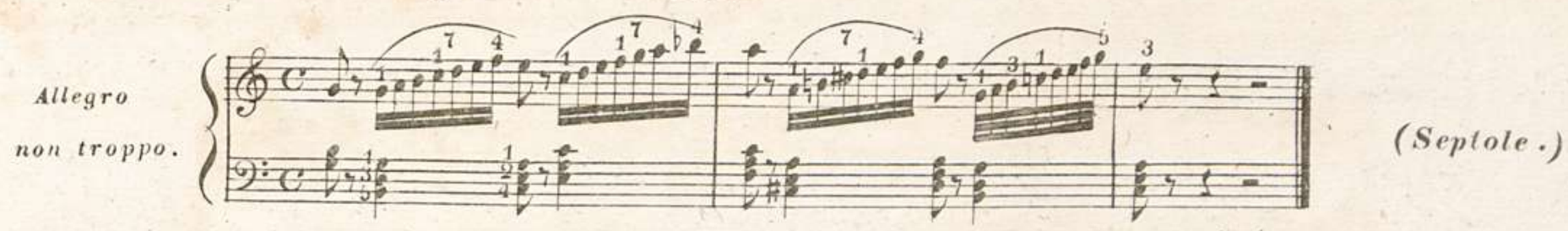



(*Quintole.*)

Da hier 5 Noten auf eine Viertel kommen, so müssen sie etwas schneller als wirkliche Sechzehnteln, und etwas weniger schnell, als solche *Sextolen* gespielt werden.

§ 19.

Auch 7 Sechzehnteln können auf eine Viertel geschrieben werden. Z.B.

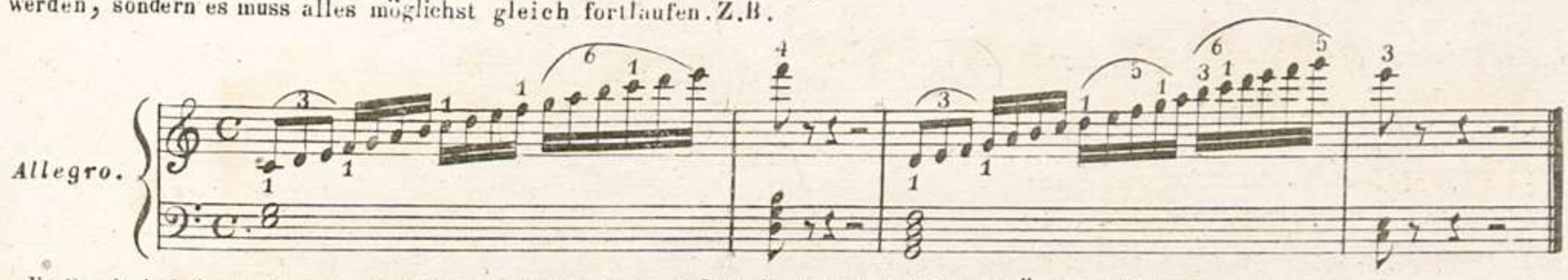



(Septole.)

Diese müssen etwas schneller als *Sextolen*, und etwas weniger schnell als wirkliche 32_steln vorgetragen werden, da die Dauer der Vierteln stets sich gleich bleibt. Auch dieses findet bei allen andern Notengattungen Statt.

§ 20

Wenn in einem geschwinden Lauf ungleiche Notenzahlen vorkommen, so darf der Unterschied der Nottengattungen dem Gehör nicht durch Absonderung merkbar werden, sondern es muss alles möglichst gleich fortlaufen. Z.B.




Hier muss die Geschwindigkeit des Laufs nach und nach zunehmen, so dass das Ganze den Takt gehörig ausfüllt.

## FORTSETZUNG DER 14ten LECTION.

### VOM ÜBERSCHLAGEN UND INEINANDERGREIFEN DER HÄNDE.

§ 21.

Häufig kommen Stellen vor, wo die Hände übereinander geschlagen werden müssen, so dass z.B. die linke Hand, über der rechten kreuzweise gehalten, höher spielt, oder umgekehrt, dass die rechte Hand, über der linken, den Bass greift.

§ 22.

Dieses geschieht, um Wirkungen hervorzubringen, welche auf die gewöhnliche Art nicht erreicht werden könnten.

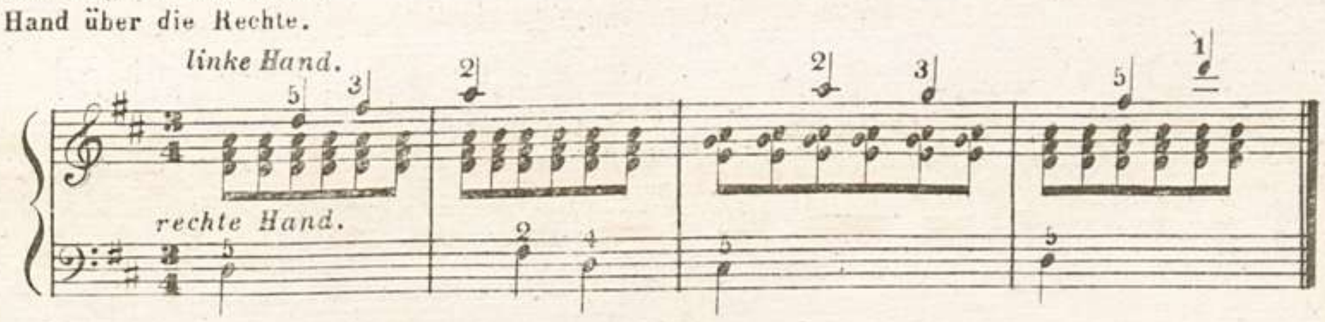
§ 23

In solchen Fällen muss stets diejenige Hand, welche den Sprung hat, über die andere, mehr stillstehende gelegt werden, jedoch ohne dass die Hände einander berühren dürfen.

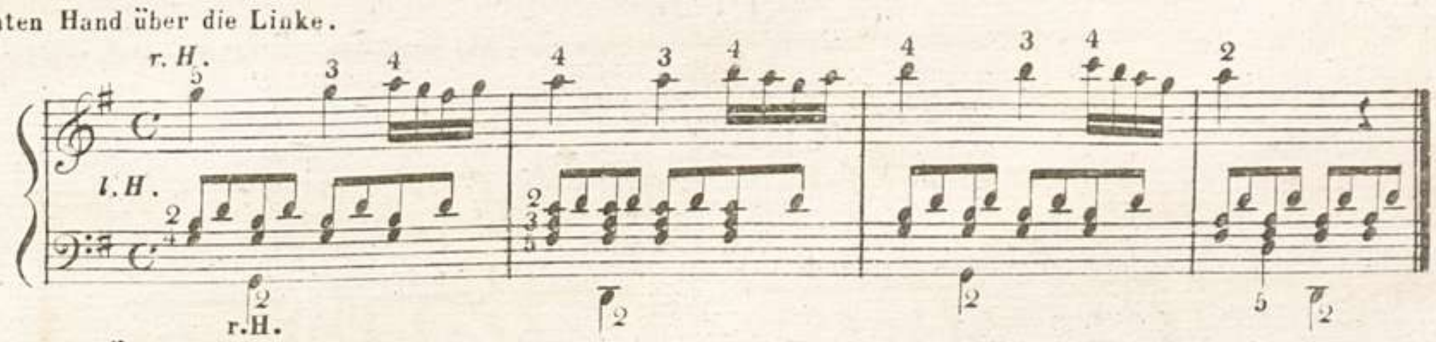
§ 24

Man erkennt meistens schon aus der Schreibart solcher Stellen, wann dieses Überschlagen Statt finden muss, weil da die gewöhnliche natürliche Lage der Hände stets unbequemer, oft gar nicht möglich wäre. Z.B.

Überschlagen der linken Hand über die Rechte.



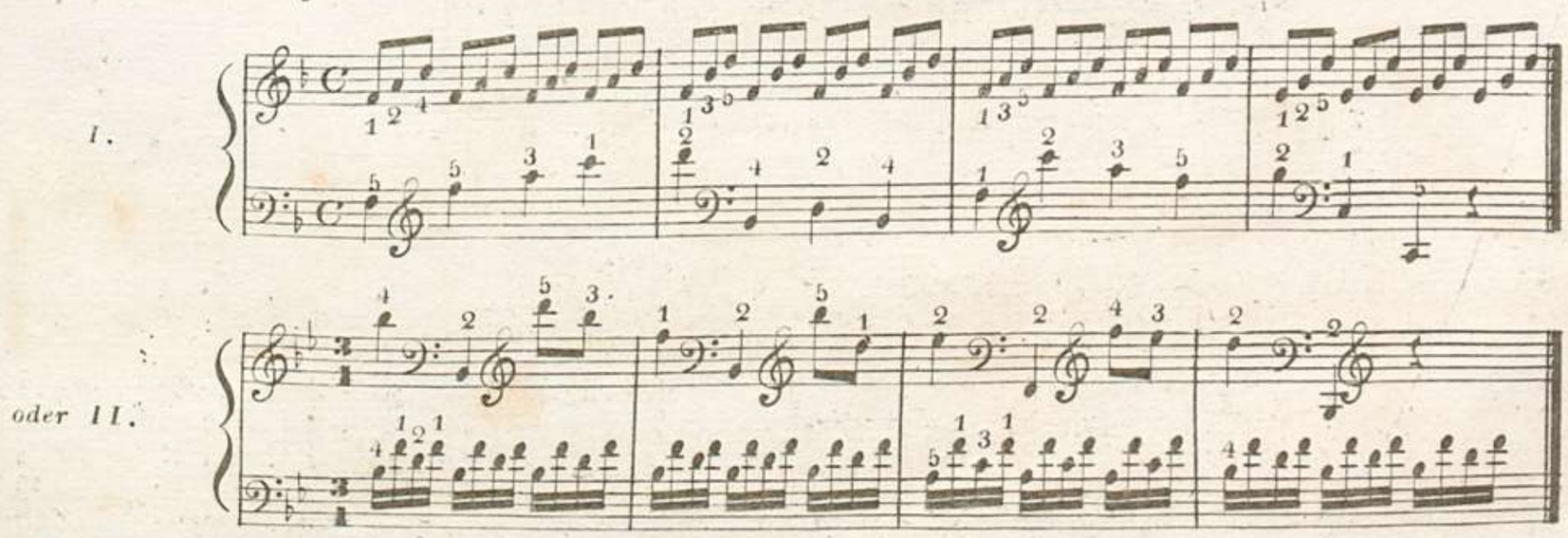

Überschlagen der rechten Hand über die Linke.




Man sehe darauf, dass bei diesem Überschlagen die Achseln nicht unnatürlich verrenkt werden.

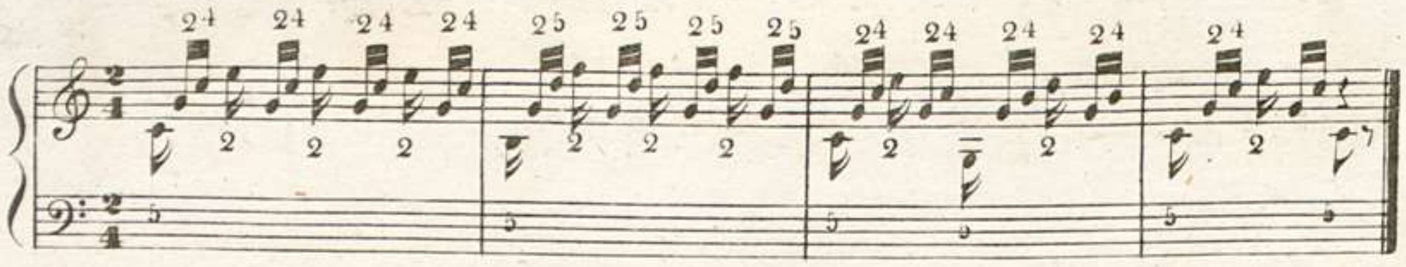
§ 25

Oft schreibt man dabei auch jede Hand in ihrer eigenen Zeile. Z.B.

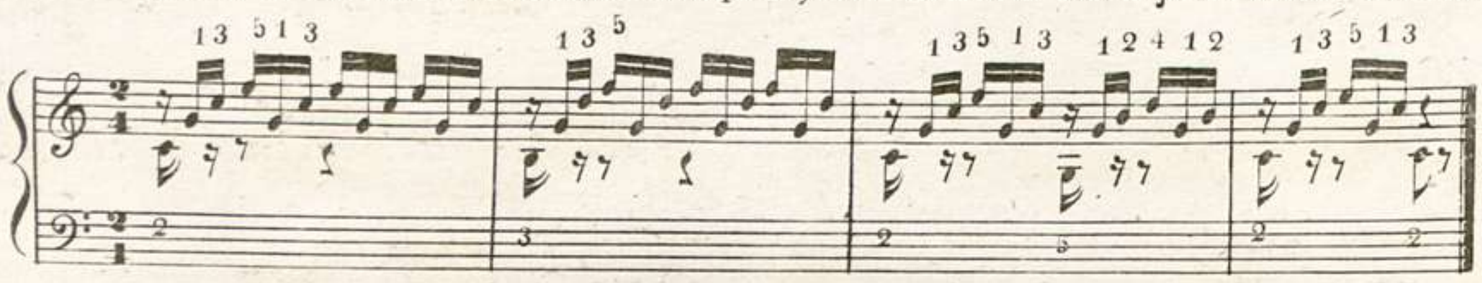


§ 26.

Bisweilen werden bei geschwinden Noten die dazu gehörigen Pausen weggelassen, und der Spieler sieht an den herab = und hinaufgehenden Notenstrichen, dass die Erstern mit der linken, und die Andern mit der rechten zu nehmen sind, so wie aus der Anzahl und Nacheinanderfolge derselben entnommen wird, ob sie als *Triolen*, oder *Sextolen*, oder als 16 teln *etc:* gespielt werden sollen.



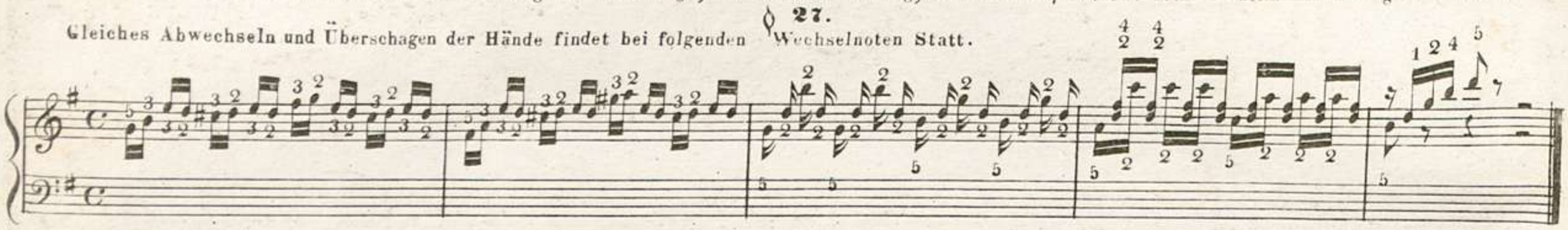
Hier muss jede einzelne Note, welche mit den zwei nachfolgenden Noten *Triolen* bildet, mit der linken Hand gespielt werden, welche über die rechte zu springen hat. Man könnte diese Stelle auch auf folgende weit natürlichere und leichtere Art spielen, wo nur die unterste Note in jedem Takte mit der Linken angeschlagen wird.



Allein da das Überschlagen eine ganz andere Wirkung hervorbringt, so ist es nothwendig, und der *Compositeur* setzt es niemahls ohne gute Ursache.

§ 27.

Gleiches Abwechseln und Überschagen der Hände findet bei folgenden Wechselnoten Statt.



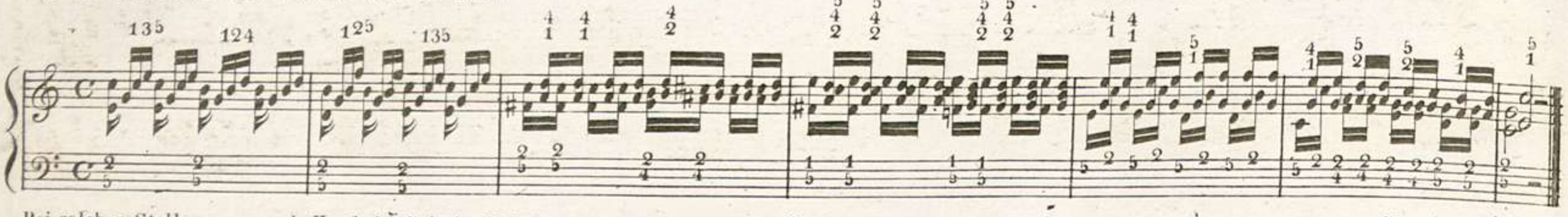
Auch hier spielt die linke Hand alle Noten, deren Striche abwärts gehen, und springt beim Überschlagen über die Rechte, weil diese ruhiger bleiben kann.

§ 28.

Es versteht sich, dass bei solchen Stellen die Regeln der ruhigen Handhaltung nicht so genau beobachtet werden können. Allein auch da muss man jede überflüssige Bewegung vermeiden, und die überspringende Hand muss so leicht gehalten werden, dass niemals ein zu starkes Gewicht auf die Tasten falle, und dass man jeden Grad der Stärke, auch im schnellsten Tempo, stets in seiner Macht behalte.

§ 29.

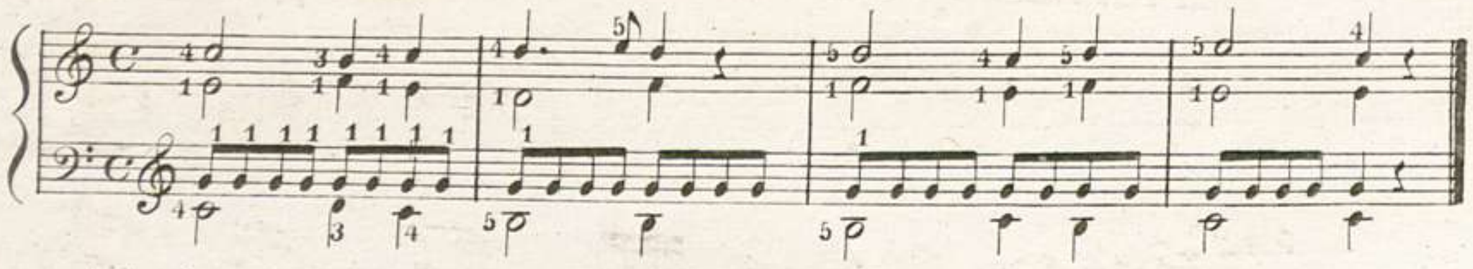
Dem Überschlagen ähnlich, ist das Eingreifen der Finger der einen Hand (meistens der Linken) in die Andere. Der Spieler hat nur darauf zu sehen, dass die eine Hand die Andere nicht hindernd berühre. Z.B.



Bei solchen Stellen muss jede Hand sich diejenige Haltung und Fingersetzung auswählen welche eben die bequemste ist, um dieselben deutlich auszuführen.

§ 30.

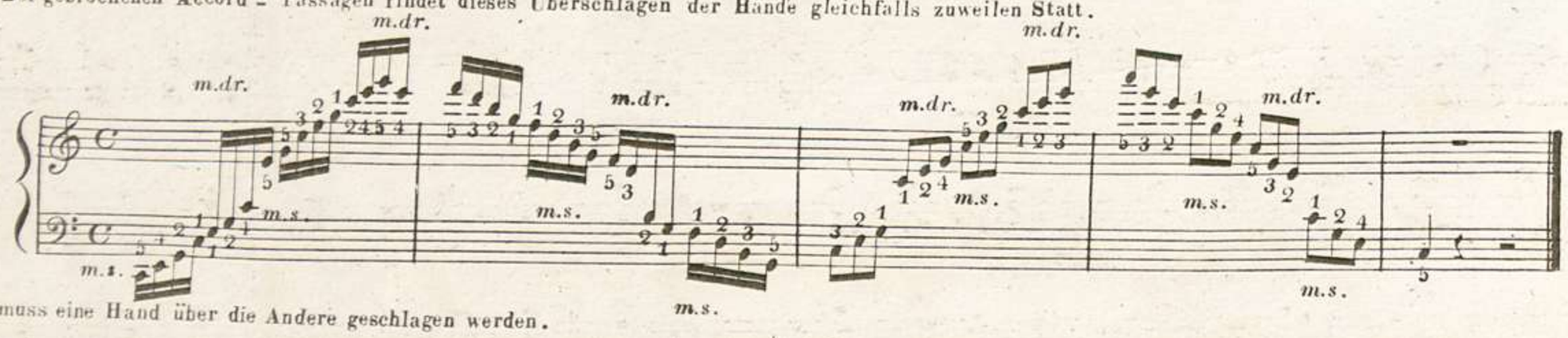
Auch in ruhigen Gesangstellen kommt dieses Eingreifen bisweilen vor. Z. B.



Hier muss der linke Daumen zwischen dem Daumen und zweiten Finger der rechten Hand gehalten werden.

§ 31.

Bei gebrochenen Accord = Passagen findet dieses Überschlagen der Hände gleichfalls zuweilen Statt.




Hier muss eine Hand über die Andere geschlagen werden.

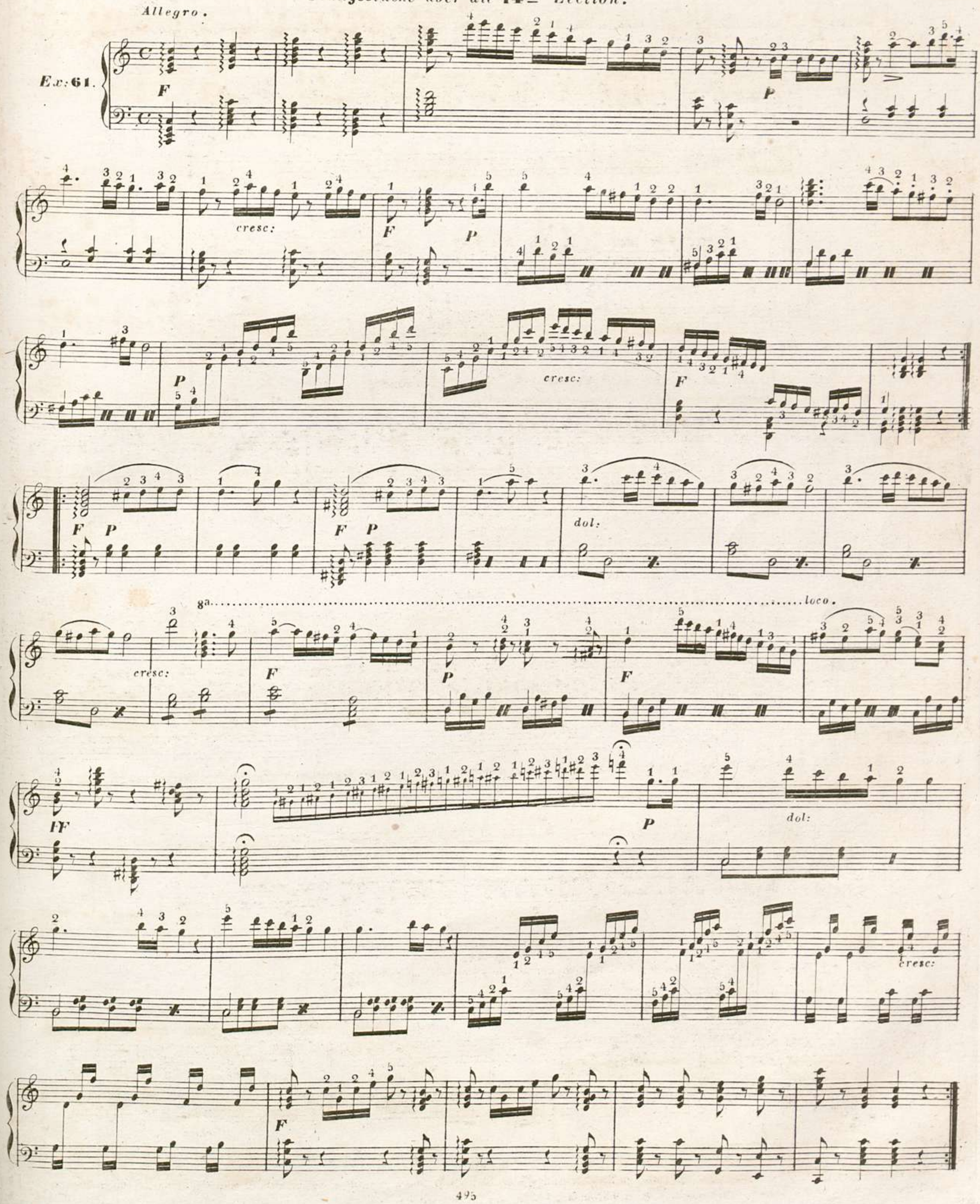
§ 32.

Das, im letzten Beispiel angezeigte: *m:s:* bedeutet die linke Hand, (*man'sinistra*). Das *m:dr:* bedeutet die rechte Hand, (*man'dritta* oder *destra*). Auf diese Art zeigt der Tonsetzer in zweifelhaften Fällen an, welche Hand eben spielen soll.

## Übungsstücke über die 14te Lection.

Allegro.

Ex: 61.



RONDO. *Allo vivace.*

Ex: 62.

P

8a

loco.

dol:

cresc:

F P

F

Cadeza.

Tempo

8a

cresc:

loco.

F

8a

loco.

F

Fine.

P dol: cresc: 8a loco. P 1a 2a cresc: F m.d. m.s. m.d. m.s. m.d.

Da Capo
senza Repetitione
sin al Fine. (✡)

(✡) (Den ersten Satz wieder durchzuspielen, jedoch ohne jeden Theil zu wiederhohlen.)

Ex: 63.

Allegro moderato.

P 1a 2a cresc: 8a loco. FP cresc: F sF 8a loco.

Allegretto

Ex: 64.

P

m.dr.

cresc:

F

m.d.

P

m.s.

cresc:

m.d.

F

m.d.

Allegro.

Ex: 65.

F

P

F

cresc:

F

m.d.

m.d.

m.d.

m.s.

m.s.

m.s.

Ex: 66.

Allegro.

F

dim:

8a

loco.

sF

P

cresc:

F

NB. Im 2ten Theile dieses letzten Beispiels müssen im 3ten, 4ten, 7ten und 8ten Takte die Vierteln und Halbenoten in der linken Hand nach ihren vollem Werthe fest gehalten werden.

Von nun an kann der Lehrer schon eine grössere und mannigfaltigere Auswahl von Tonstücken treffen, welche der Schüler fleissig und genau studieren muss.

## *Anmerkung.*

In diesem Zeitraume wird dem Schüler gelegenheitlich folgender kleine Begriff von der Benennung der *Intervallen* beigebracht:

§ 1.

Der Schüler weiss bereits, dass zwei gleichnamige Tasten eine *Octave* genannt werden, wie z:B: *C* zu *C*, *F* zu *F*. — Aber auch kleinere Entfernungen von einer Taste zur Andern haben ebenfalls besondere Benennungen, welche, so wie das Wort *Octave*, aus dem lateinischen entlehnt sind.

§ 2.

Wenn man zwei Tasten zugleich anschlägt, so ist die tieferliegende stets eine Grundnote oder ein Grundton zu der höherliegenden, welche letztere ein *Intervall* (oder Zwischenraum) heisst, und nach der kleineren oder grösseren Entfernung von der Grundnote, folgendermassen benannt wird:

Wir nehmen zu folgendem Beispiel das *C* als Grundnote an, und die verschiedenen *Intervalle* werden von derselben aufwärts (vom *Bass* zum *Violin*) berechnet.

*Unisono* oder Einklang. *Secunde.* *Terz.* *Quart.* *Quinte.* *Sext.* *Septime.* *Octave.* *None.* *Decime.*

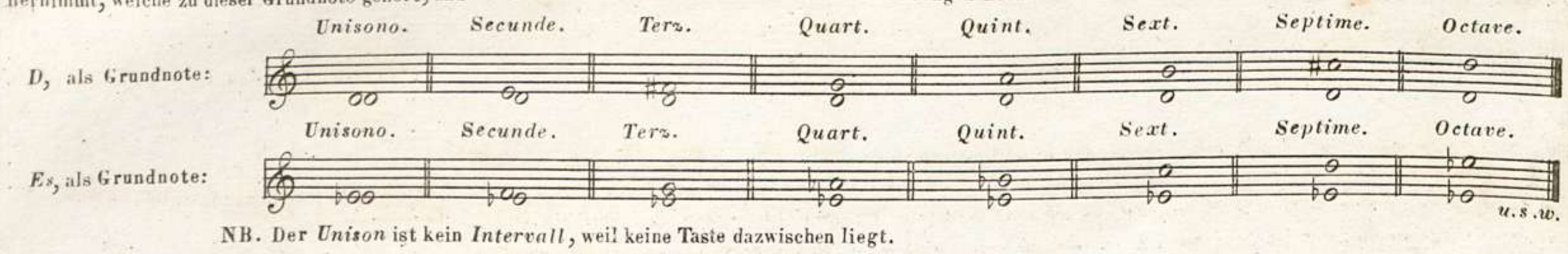
Man sieht, dass die zum *C* genommenen Tasten stets diejenigen sind, welche auch zu der *Scala* in dieser Tonart gehören.

§ 3.

Die zwei letzten *Intervalle* (*None* und *Decime*) sind eigentlich nur Wiederhohlungen der *Secunde*, und der *Terz*; wenn die rechte Hand noch weiter hinauf stiege, so gäbe es wieder nur *Quarten*, *Quinten*, *Sexten*, u.s.w.

§ 4

Jede beliebige Ober = oder Unter = Taste, die man anschlägt, kann die Grundnote einer solchen Reihe von *Intervallen* sein, wenn man diese letzteren aus der *Scala* hernimmt, welche zu dieser Grundnote gehört, und welche der Schüler schon aus den *Scalen* = Übungen kennt.




NB. Der *Unison* ist kein *Intervall*, weil keine Taste dazwischen liegt.

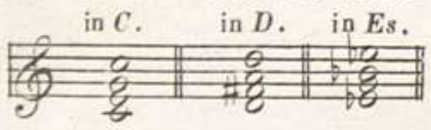
§ 5.

Wenn man eine *Secunde* anschlägt, so liegt zwischen diesen zwei Tasten nur eine Taste, welche überdiess gar nicht zu der Tonart und *Scala* gehört, z.B. C, Cis, D. Wenn man eine *Terz* anschlägt, so bleibt eine, zur *Scala* gehörige Taste dazwischen, z.B. C, D, E. Bei der *Quarte* bleiben zwei solche Töne dazwischen, z.B. C, D, E, F; bei der *Quinte*, 3 solche Töne, C, D, E, F, G, und so fort immer um einen Ton mehr.

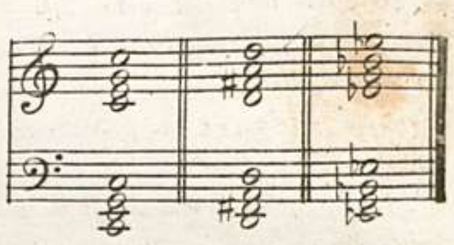
Daher entstanden auch die Benennungen.

§ 6.

Die *Terz*, die *Quint* und die *Octave* sind die am angenehmsten klingenden *Intervalle*, und wenn man sie zusammen anschlägt, so bilden sie einen *Accord*, welchen man den *vollkommenen Accord* nennt, z.B.




Wenn man diesen *Accord* noch so sehr verdoppelt, so bleibt er doch immer derselbe: z:B:



Und so in allen Tonarten, und von jeder beliebigen Taste, welche man zur Grundnote annimmt.

## 15te LECTION.

### VOM TEMPO (ZEITMASS, BEWEGUNG.)

§ 1.

Gleich beim Anfang eines jeden Tonstückes steht mit italienischen Worten vorgezeichnet, wie geschwind, oder wie langsam dasselbe vorzutragen sei.

§ 2.

Diese Vorzeichnung hat natürlicherweise Einfluss auf die einzelnen Noten und Takttheile, und so müssen z:B: die Vierteln und Achteln bei einer vorgeschriebenen langsamen Bewegung verhältnissmässig viel langsamer gespielt werden, als bei einer geschwinden.

Es gibt *Tempo's* wo die Achteln so geschwind zu spielen sind, dass es gar nicht möglich wäre, eine noch schnellere Notengattung anzuwenden. Dagegen wieder Andere, wo selbst Zweiunddreissigsteln bedeutend langsam vorzutragen sind.

§ 3.

Hier ist das Verzeichniss der gebräuchlichsten, auf die Bewegung sich beziehenden italienischen Ausdrücke mit ihrer erklärenden Bedeutung.

*Grave.* Äusserst langsam und schwerfällig, ernst.
*Largo.* Breit und gedehnt. Ungefähr derselbe Grad von Langsamkeit wie *Grave*.
*Larghetto.* Etwas weniger langsam, doch sehr gedehnt.
*Adagio.* Sehr langsam, doch nicht schleppend.
*Andante.* Langsam gehend. (weniger langsam als *Adagio*.)
*Andantino.* Ziemlich langsam gehend.
*Allegretto.* Etwas lebhaft. Munter, doch nicht eilend.
*Allegro.* Geschwind. Lebhaft. Rasch.
*Presto.* Sehr geschwind und lebhaft.
*Prestissimo.* So schnell wie möglich.

§ 4.

Diese Bezeichnungen der Bewegung werden noch durch folgende Beiwörter verstärkt, oder vermindert, oder deutlicher charakterisirt.

*Molto.* Sehr.
*Meno.* Weniger.
*Più.* Mehr.
*Non troppo.* Nicht zu sehr.
*Assai.* Sehr.
*Quasi.* Beinahe. Fast.
*Moderato.* Gemässigt.
*Moderatissimo.* Äusserst gemässigt.
*Giusto.* Mit Mass.
*Un poco.* Ein wenig. Etwas.
*Non tanto.* Nicht so sehr.
*Commodo.* Bequem, gemächlich.
*Con Moto.* Mit Bewegung.
*Mosso.* Rasch. Schnell.
*Con brio.* Mit Munterkeit.
*Con fuoco.* Mit Feuer. Aufgeweckt.
*Vivace.* Lebhaft. Mit Wärme.
*Brillante.* Glänzend. Hervorstehend. Auszeichnend.
*Capriccioso.* Mit Laune.
*Agitato.* Ängstlich bewegt.
*Lento.* Langsam.
*Risoluto.* Entschlossen. Mit kräftiger Bestimmtheit.
*Vivacissimo.* Äusserst lebhaft.
*Furioso.* Wild. Ungestüm.
*Con spirito.* Mit Geist. Bedeutend und wichtig.
*Scherzando.* Scherzend. Tändelnd. Leichtfertig.
*Con bravura.* Mit Kraft und Anstrengung. Die Schwierigkeiten mit Auszeichnung überwindend.
*Piacevole.* Vergnügt.
*Mesto.* Traurig.
*Amabile.* Lieblich.
*Dolente.* (*con dolore*) schmerzhaft. Mit Wehmuth.
*Maestoso.* Majestätisch. Grossartig. Erhaben.
*Affettuoso.* Leidenschaftlich. Rührend. Bewegt.
*Cantabile.* Singbar. Gesangvoll.
*Tranquillo.* (*quieto*) Ruhig.
*Sostenuto.* Zurückhaltend.
*Mancando.* Abnehmend, sich verlierend. *u.a.m.*

§ 5.

Man sieht, dass durch Hinzufügen dieser Beiwörter die verschiedenen Bewegungen des Tempo auf die mannigfachste, keine Zweifel zulassende Art vermehrt, vermindert, oder sonst näher bestimmt werden können, und dass es, von der langsamsten Bewegung bis zur schnellsten, unzählige Abstufungen gibt, welche auf jede Taktart anwendbar sind.

§ 6.

Manche dieser Beiwörter kommen auch häufig im Laufe des Stücks, bei einzelnen Noten vor, z.B. *meno mosso*, (weniger bewegt) *Più Allegro* (geschwinder) *Non tanto lento* (nicht sogar langsam).

§ 7.

Auch folgende, sich auf das *Tempo* beziehenden Bezeichnungen kommen oft bei einzelnen Stellen vor:

*a piacere* (oder *ad libitum*). Nach Belieben. Das heisst, ausser dem Zeitmasse, folglich dem Gefühl, oft auch der Fantasie des Spielers überlassen bleibend.
*a Tempo.* Nach einer solchen willkührlichen Verzögerung wieder im vorgeschriebenen Zeitmasse fortspielend.
*Tempo I^mo.* Im vorgeschriebenen ersten Zeitmasse, nach einer mitten im Stücke vorgekommenen Änderung des *Tempo*.
*accelerando.* Sich immer mehr beeilend.
*stringendo.* Drängend, immer schneller
*sempre più mosso, (più vivo, più di moto, più vivace, più presto, più stretto.)*
*Doppio movimento.* Noch einmal so schnell als das Vorhergehende. Verdoppelte Bewegung.
*L'istesso movimento.* Dieselbe Bewegung. Dasselbe *Tempo*, das schon früher vorgezeichnet war.

§ 8.

Endlich sind noch folgende charakteristische *Tempo*= Bezeichnungen für ganze Tonstück zu bemerken:

*Alla Polacca.* Das *Tempo* einer *Polonaise.* Gemässigtes, ruhiges *Allegretto.*
*Tempo di Menuetto.* Im Menuettenschritt.
*Tempo di Valze.* Im Walzertakt; rasch und lebhaft.
*Tempo di Marcia, (marciale).* Die mässige Bewegung eines militärischen Märschen, ein ruhiges
*Pastorale.* Ländlich, hirtenmässig, ruhiges *Allegretto.*

§ 9.

Jedes Tonstück macht nur dann die gehörige Wirkung, wenn es in dem vom Autor vorgezeichneten *Tempo* vorgetragen wird, und oft kann eine nur sehr geringe Abweichung von demselben, (sei es nun in's geschwindere oder langsamere Zeitmass) den Sinn, die Schönheit und Verständlichkeit desselben verderben.

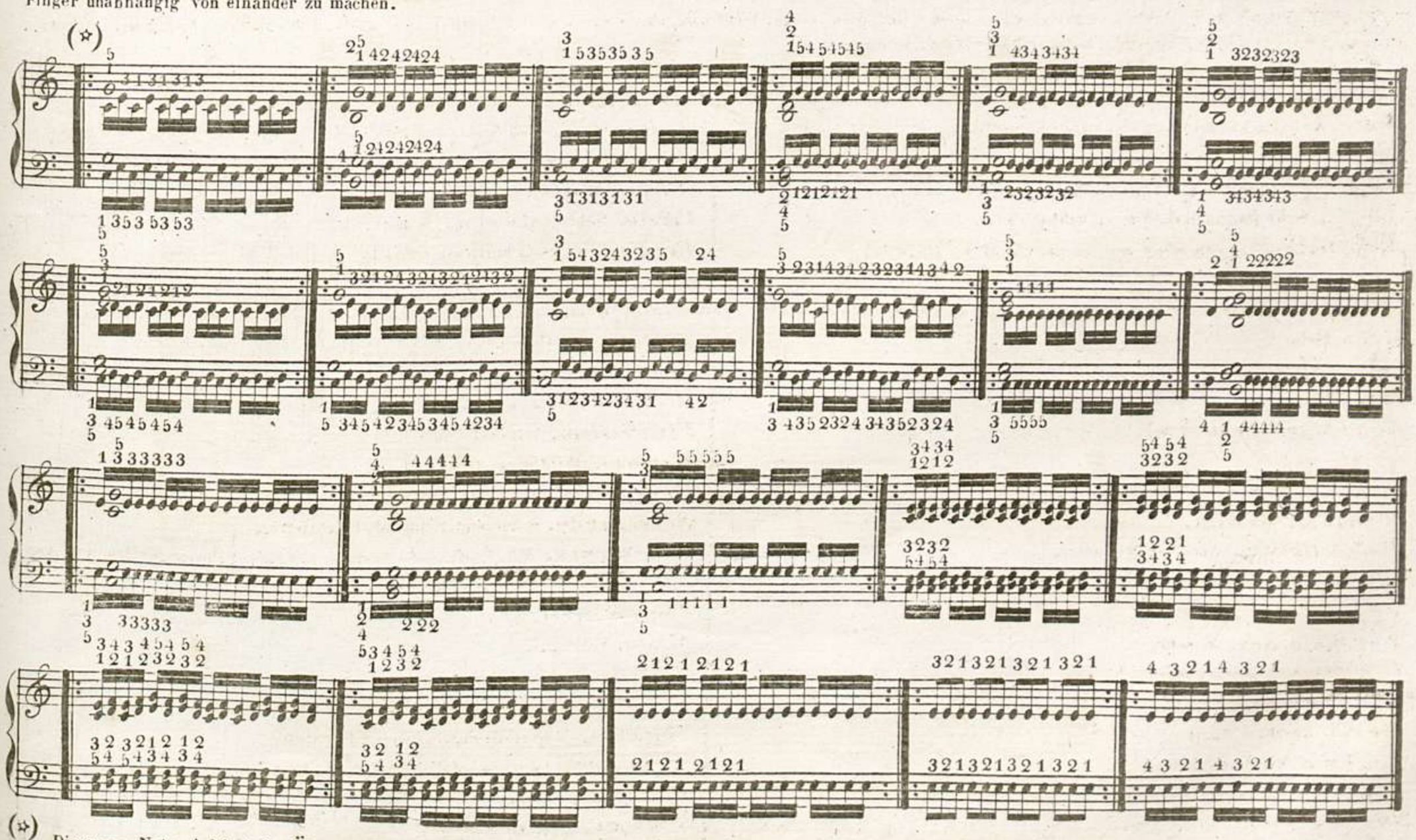
§ 10.

Allein von dem Anfänger kann natürlicherweise nicht gefordert werden, dass er jedes *Tempo* (besonders das *Allegro* und *Presto*) sogleich beobachte. Er muss durch eine geraume Zeit Alles langsam spielen, bis er die Noten richtig greifen und die Eintheilung genau beobachten lernt.

Dann erst wird das *Tempo* bei jedesmaligem Wiederhohlen nach und nach in so weit schneller genommen, als es die bis dahin überhaupt erlangte Geläufigkeit der Finger einstweilen möglich macht.

## *Fortsetzung der Fingerübungen.*

Während sich der Schüler alle eben besprochenen Kenntnisse erwirbt, sind den früheren Übungen nach und nach die nachstehenden beizufügen, und zwar um die Finger unabhängig von einander zu machen.



(☆) Die ganze Note wird in jeder Übung so lange fest gehalten, als man jeden Takt wiederhohlt, und darf demnach nicht mehr angeschlagen werden.

# 16te LECTION.

## VON DEN VERZIERUNGEN UND IHREN ZEICHEN.

§ 1.

Unter Verzierungen versteht man gewisse kleine Zusätze, welche den einfachen Noten eines Gesangs beigefugt werden, um ihm neuen Reitz zu geben, wenn er ohne dieselben allzuleer und kahl erscheinen sollte.

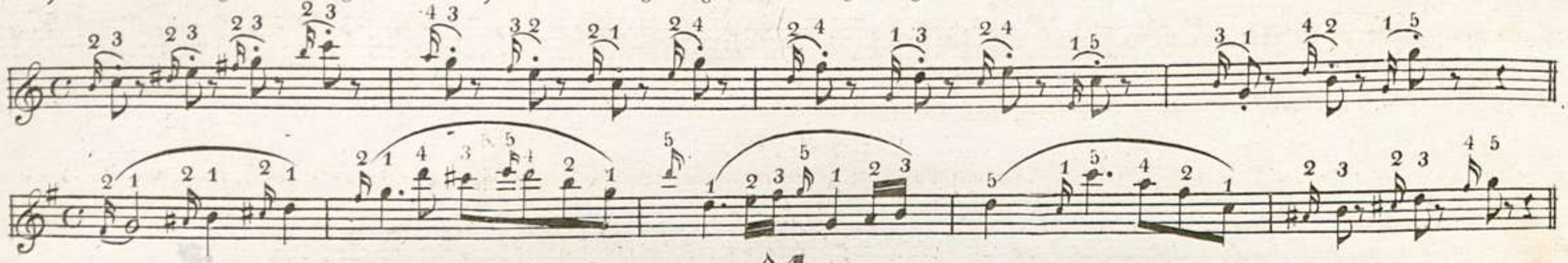
§ 2.

Solche Verzierungen werden entweder mit kleinen Noten, oder mit besonderen, über den Noten stehenden Zeichen angedeutet.

### *Von den mit Noten geschriebenen Verzierungen.*

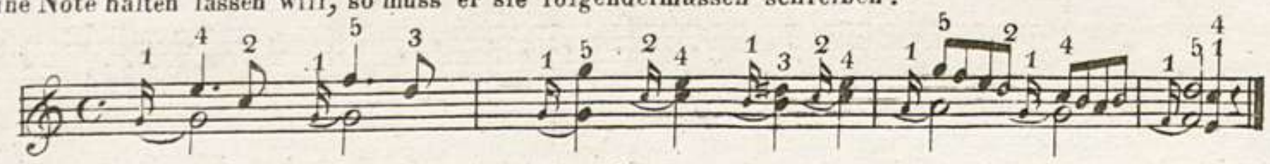
§ 3.

Die einfachste Verzierung besteht nur aus einer einzigen kleinen Note, welche der *Vorscchlag* heisst, Dieser Vorschlag muss in der Regel stets so schnell gespiell werden, dass er der nachfolgenden Note gar nichts von ihrem Werthe benimmt; auch darf er durchaus nicht gehalten werden, sondern der Finger, welcher ihn zu spielen hat, muss in dem Augenblicke aufgehoben werden, wie die nachfolgende grosse Note angeschlagen wird. Z. B.



§ 4.

Wenn der *Componist* die kleine Note halten lassen will, so muss er sie folgendermassen schreiben.



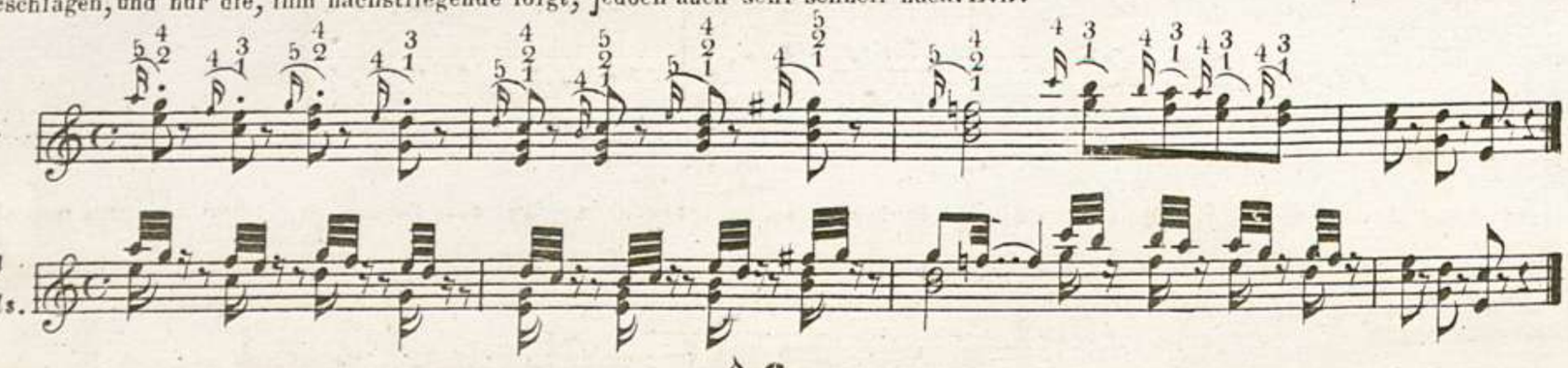
Auch in diesem Falle muss die obere Note dem Vorschlage schnell nachfolgen, während die untere, zufolge der Bindung, gehalten wird.

§ 5.

Wenn ein solcher einfacher Vorschlag bei Accorden oder Doppelnoten steht, so gehört er nur der, ihm zunächst liegenden Note an. Er wird daher mit allen übrigen zugleich angeschlagen, und nur die, ihm nächstliegende folgt, jedoch auch sehr schnell nach. Z.B.

*Moderato.*

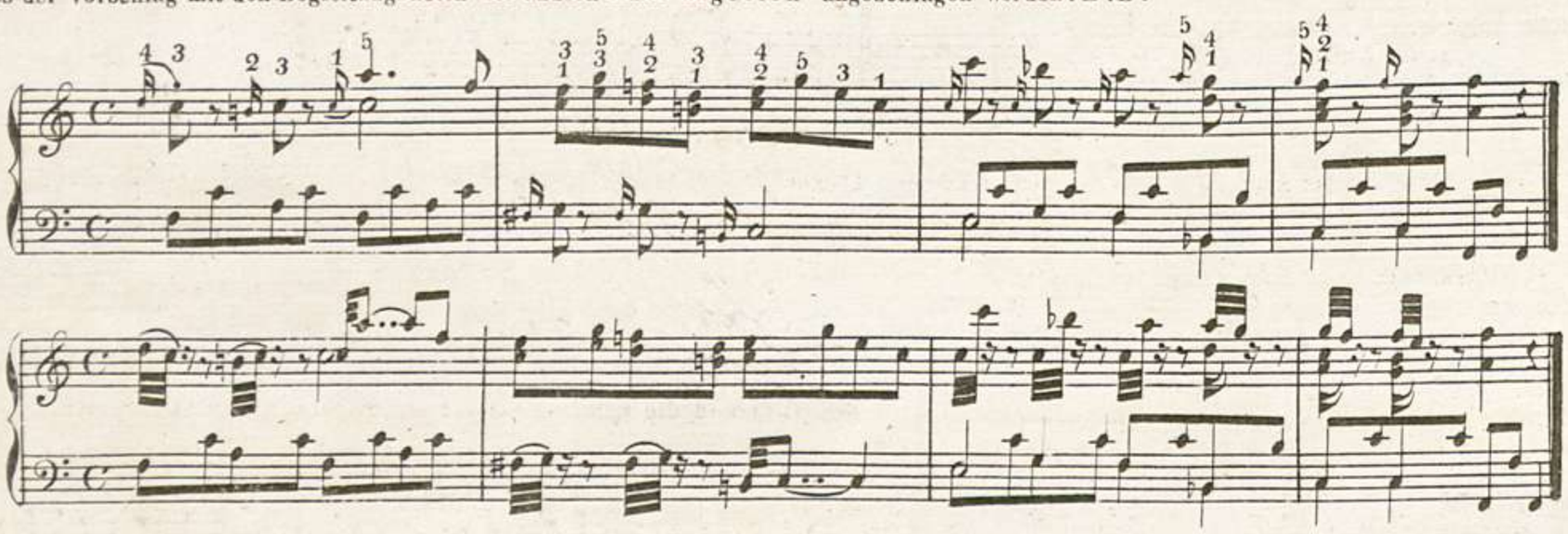
*Ausführung dieses Beispiels.*



§ 6.

Eben so muss der Vorschlag mit den Begleitungsnoten der andern Hand zugleich angeschlagen werden. Z. B.

*Ausführung.*

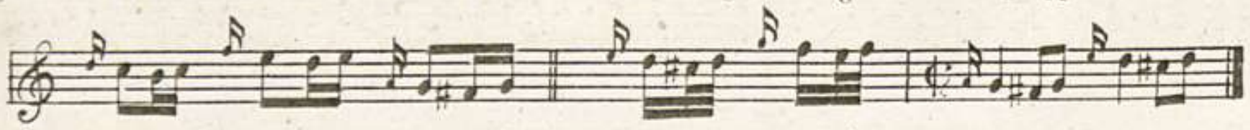


§ 7.

Der Schüler sieht aus allen diesen Beispielen, dass die kleine Note den Takt nicht im geringsten stören darf, da der Nachdruck, (*Accent*), den jede gewöhnliche Note nach ihrem Werthe erhalten muss, stets auf der grossen Note bleibt, als ob die vorhergehende kleine Note gar nicht da wäre.

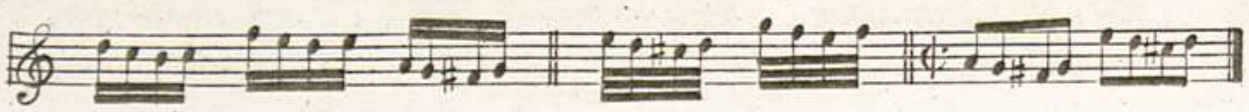
§ 8.

Eine Ausnahme von diesen Regeln ist wohl zu merken: Wenn nämlich der Vorschlag bei folgender Notengruppe vorkommt:



so sind alle vier Noten in gleicher Geschwindigkeit vorzutragen, wie folgt:

*Ausführung.*



§ 9.

Dieser Vorschlag hat übrigens noch eine andere Art von Ausführung, welche in älteren *Compositionen* häufig angewendet wurde, und daher vom Schüler wohl zu beachten ist, da auch jetzt noch manche Tonsetzer bisweilen davon Gebrauch machen.

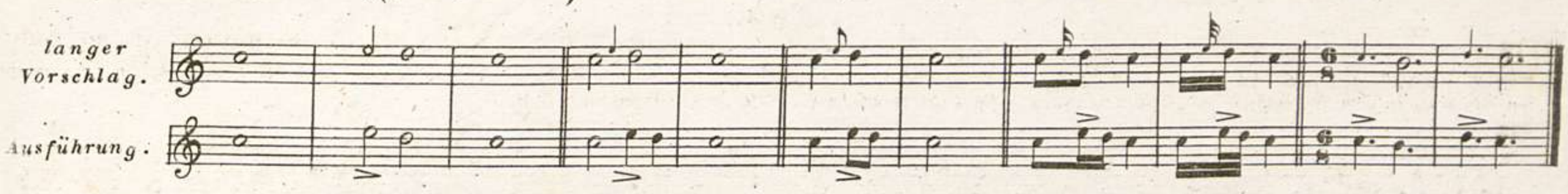
§ 10.

Es wird nämlich angenommen, dass die kleine Note als ein zum Gesang gehöriger Vorhalt anzusehen sei, welchen man, (zum Unterschied von dem kurzen Vorschlage) den langen oder *accentuirten* Vorschlag nannte.

§ 11.

In diesen Falle gilt die kleine Note die Hälfte von dem Werthe der nachfolgenden grossen, und benimmt folglich der Letzteren die eine Hälfte ihrer Haltung.

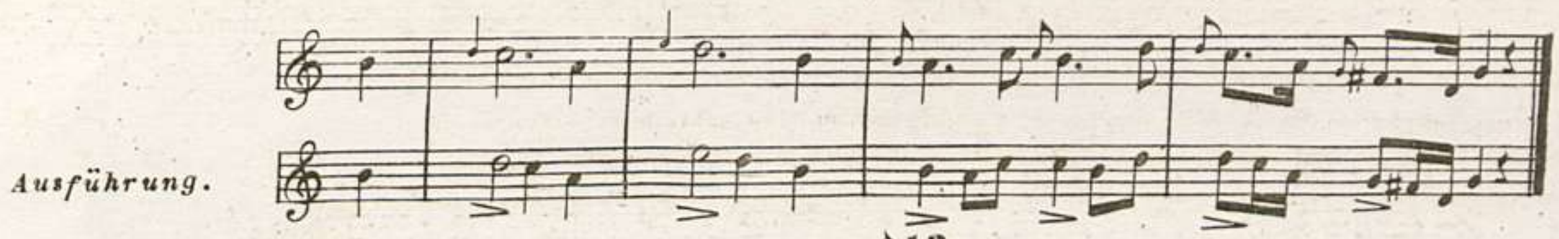
Ein solcher Vorschlag erscheint, (genau geschrieben) als eine kleinere Halbe, Viertel, oder Achtelnote. Z. B.




Der *Accent* fällt hier also auf den Vorschlag selber, während er bei kurzen Vorschlägen auf die nachfolgende Note fallen muss.

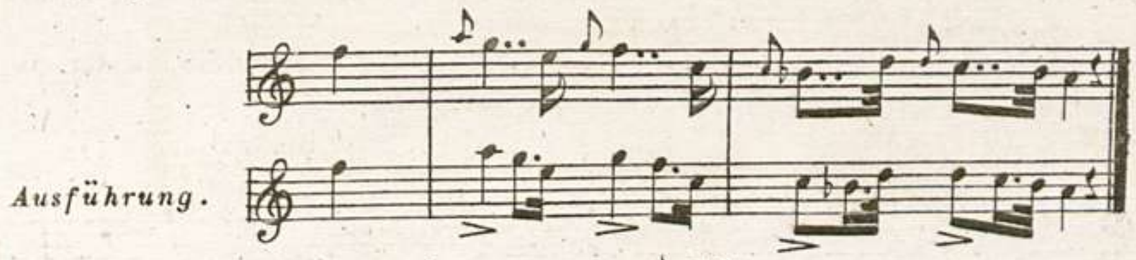
§ 12.

Wenn ein solcher langer Vorschlag bei einer Note mit Punkt steht, (die also dreitheilig ist,) so nimmt er ihr zwei Theile ihres Werths. Z. B.



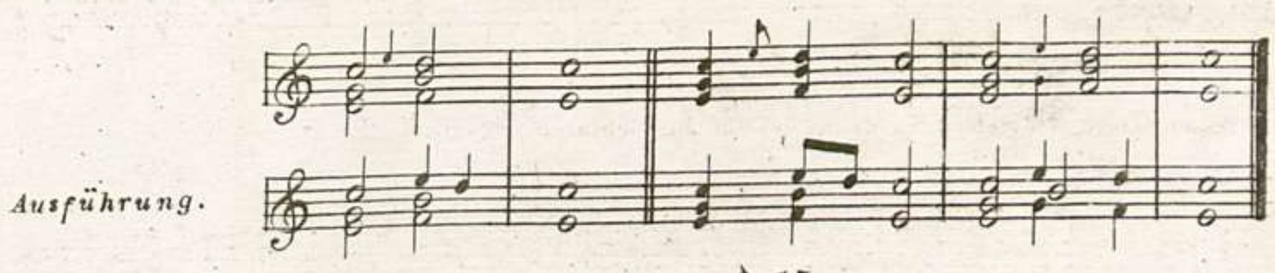

§ 13.

Steht er bei Noten mit 2 Punkten, so erhält er den Werth der Noten selber, welche dann erst mit ihrem ersten Punkte anzuschlagen ist. Z. B.




§ 14.

Bei Doppelnoten und *Accorden* verfährt man mit diesem langen Vorschlag eben so wie mit dem schnellen, indem man ihn mit allen übrigen Noten zugleich anschlägt, und nur die ihm nächststehende nachfolgen lässt. Z. B.



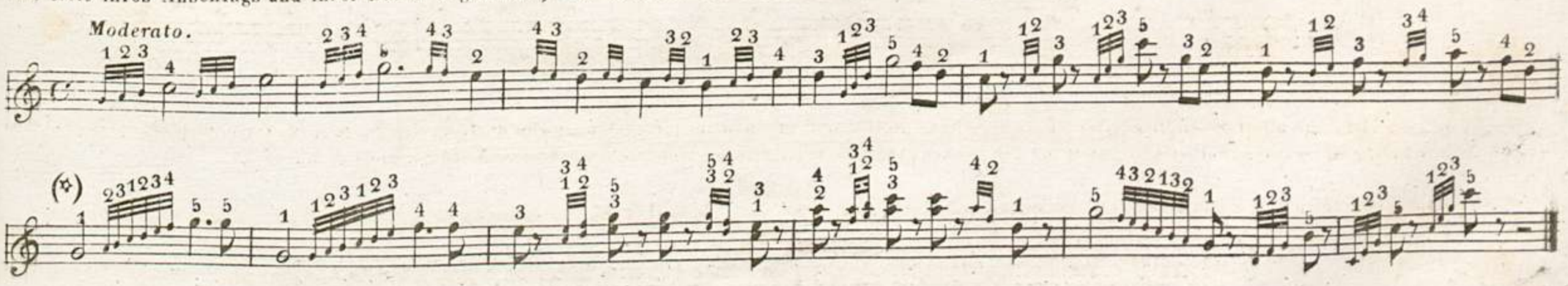

§ 15.

Übrigens werden jetzt solche Stellen meistens mit wirklichen grossen Noten ausgeschrieben, und da dieses viel bestimmter und bequemer ist, so dürfte dieser, (aus der alten Gesangsmusik entnommene) lange Vorschlag in der Folge mit Recht aus der *Fortepiano = Musik* völlig verschwinden.

Der kurze Vorschlag bleibt aber stets brauchbar.

§ 16.

Alle übrigen, aus mehreren kleinen Noten bestehenden Vorschläge werden stets so schnell gespielt, das sie weder der nachfolgenden Note etwas von der Zeit ihres Anschlags und ihrer Dauer wegnehmen, noch dass sie den Takt und die Eintheilung auf irgend eine Weise stören dürfen. Z. B.




(✡) Die im 7ten, 8ten und 11ten Takte vorkommenden längeren Läufe müssen, obwohl sie sehr schnell gehen, doch etwas früher, (noch während dem Zählen der 2ten Taktviertel) angefangen werden, weil die nächste grosse Note genau auf den dritten Takttheil fallen muss.

# FORTSETZUNG DER 16ten LECTION.

## VON DEN, DURCH BESONDERE ZEICHEN AUSGEDRÜCKTEN VERZIERUNGEN.

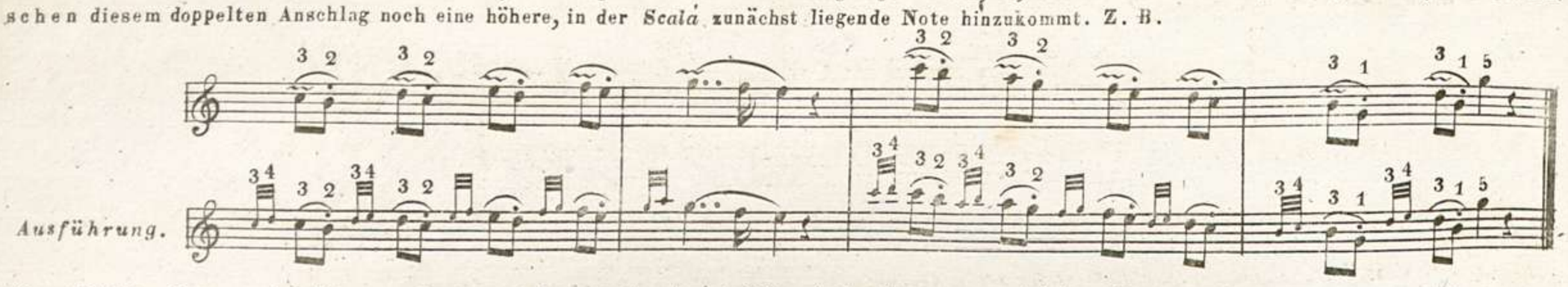
§ 17.

In der früheren Musik gab es ziemlich viele Verzierungszeichen. Aber da manche Verzierungen, als veraltet, gar nicht mehr gebraucht, andere dagegen weit bequemer und bestimmter mit wirklichen Noten geschrieben werden können, so sind jetzt nur noch folgende im Gebrauch:

a.) Der *Pralltriller* (oder *Schneller*). Sein Zeichen ist (~).
b.) Der *Mordent*. Sein Zeichen ist (∾).
c.) Der *Triller*. Sein Zeichen ist (tr~).

§ 18.

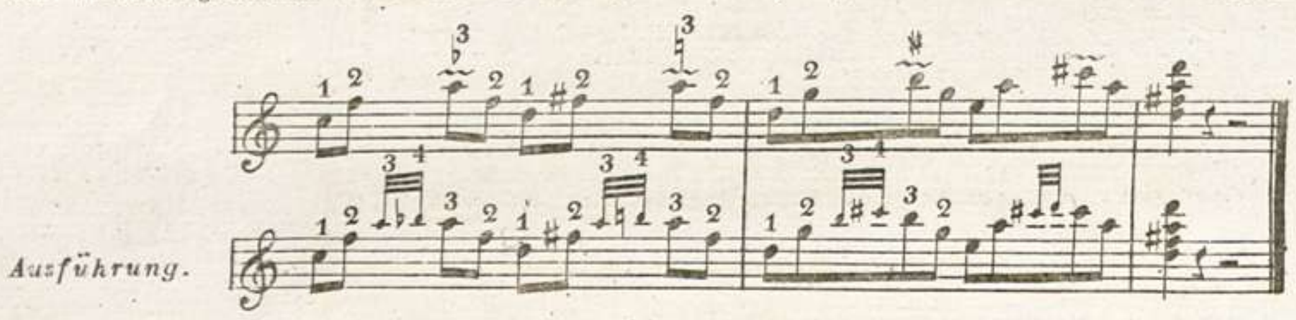
Der *Pralltriller* besteht aus zwei Tönen, die der geschriebenen Note beigefügt werden, so, dass diese zweimal angeschlagen wird, aber zwischen diesem doppelten Anschlag noch eine höhere, in der *Scala* zunächst liegende Note hinzukommt. Z. B.




Die zwei kleine Noten werden äusserst schnell gespielt, und der *Accent* fällt auf die dritte grossgeschriebene Note.

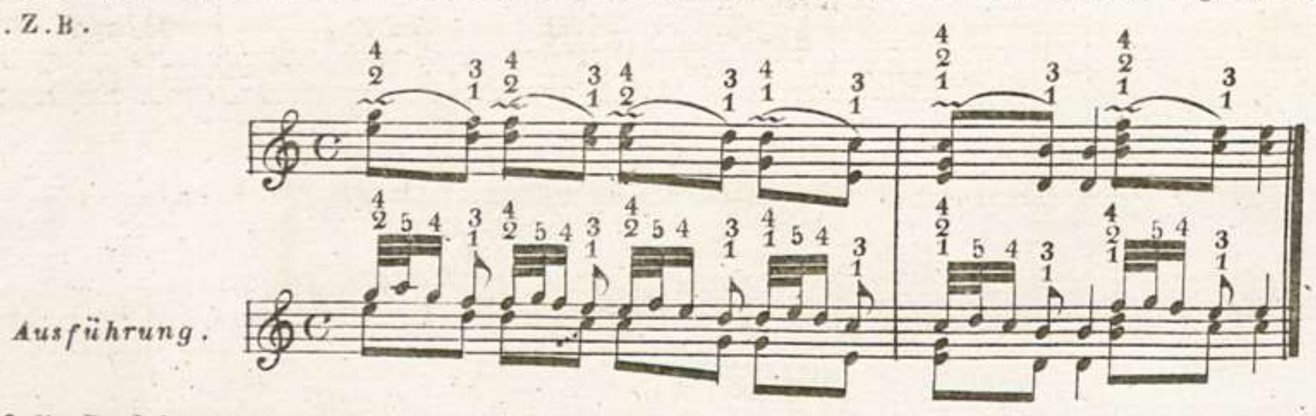
§ 19.

Die höhere Note des *Pralltrillers* muss stehts in der Tonleiter derjenigen Tonart genommen werden, in welcher die Stelle eben vorkommt, und wenn der Tonsetzer ein Versetzungszeichen über den *Pralltriller* setzt, so gilt es stets dieser oberen Note. Z. B.

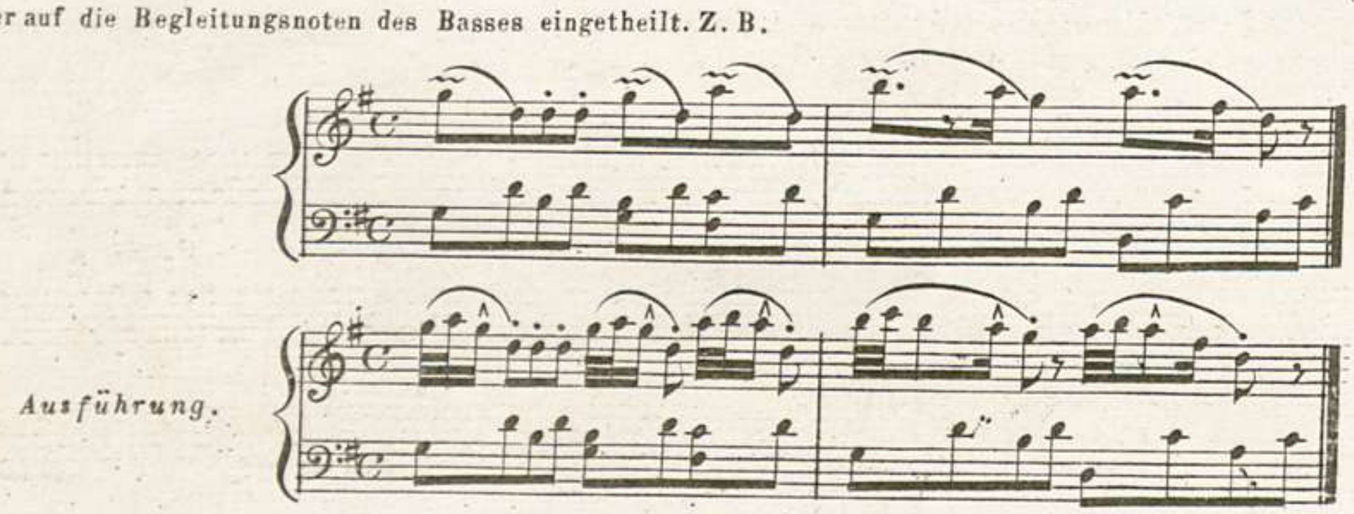



§ 20.

Wenn der *Pralltriller* über den Doppelnoten so wird seine erste kleine Note mit der untern zugleich angeschlagen, die andern kommen sehr schnell nach. Z. B.




Eben so wird er auf die Begleitungsnoten des Basses eingetheilt. Z. B.

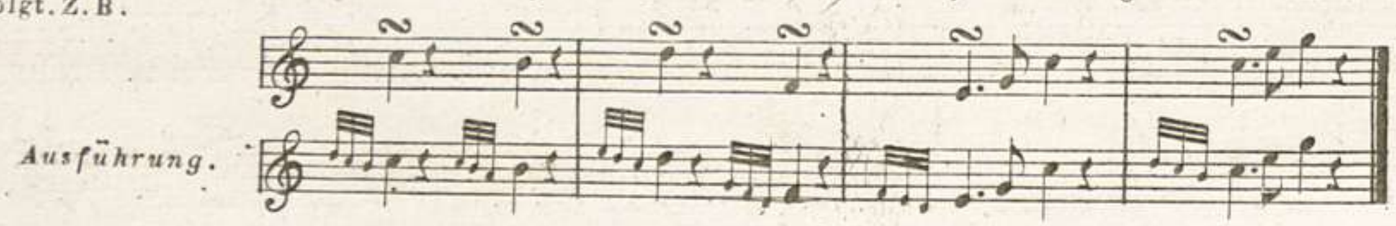



§ 21.

Der *Mordent* (auch *Doppelschlag* genannt) ist dreifach: denn er kann aus 3, aus 4, und aus 5 Noten bestehen.

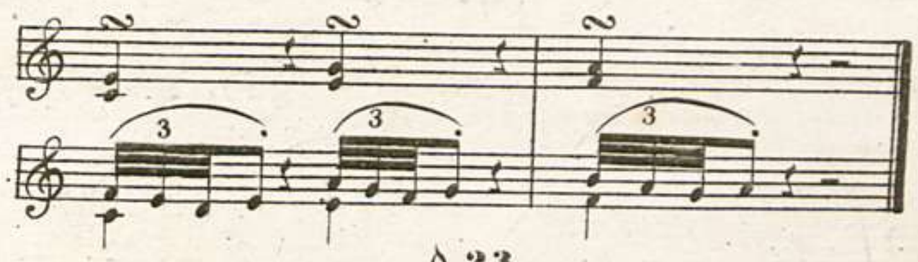
§ 22.

Der einfache *Mordent* fängt um eine Stufe höher an, als die geschriebene Grundnote, hierauf folgen 2 Noten in der *Scala* abwärts, worauf die geschriebene Note nachfolgt. Z. B.



Die 3 kleinen Noten sind äusserst schnell zu spielen, und der *Accent* fällt auf die geschriebene Grundnote. Die Eintheilung bei Doppeltönen und mit dem Basse ist wie bei den Pralltrillern. Z. B.

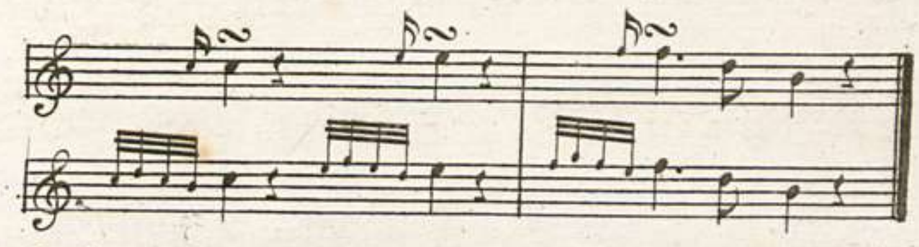
*Ausführung.*



§ 23.

Der *doppelte Mordent* fängt mit der Grundnote selber an, welcher dann alle übrigen Noten des einfachen Mordents nachfolgen. Diese Anfangsnote wird gemeiniglich klein geschrieben dazugesetzt. Z. B.

*Ausführung.*

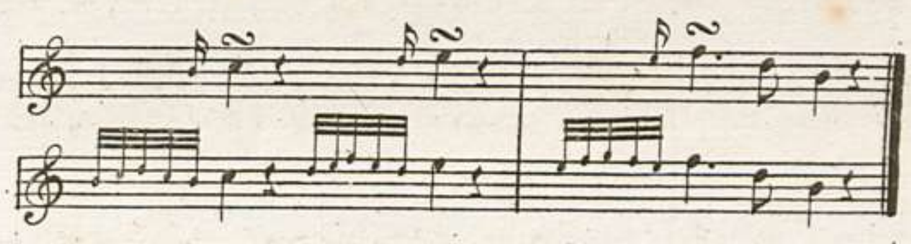


Alle übrigen Regeln wie beim einfachen Mordent.

§ 24.

Der *dreifache Mordent* fängt um eine Stufe tiefer an als der doppelte, worauf alles wie bei diesem nachfolgt.

*Ausführung.*

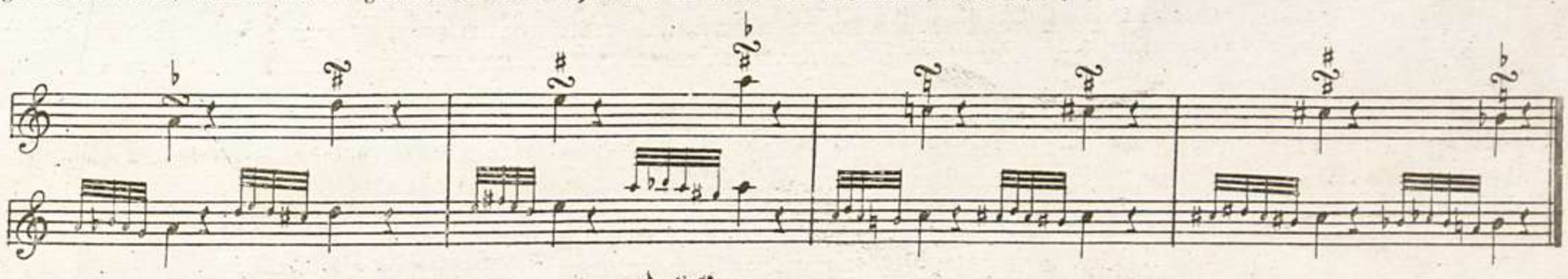


Alle übrigen Regeln bleiben dieselben.

§ 25.

Ein Versetzungszeichen über dem *Mordent* gilt seiner obersten, unter ihm aber der untersten Note. Z. B.

*Ausführung.*



§ 26.

Diese *Mordente* werden auf zwei verschiedene Arten angewendet, nämlich 1tes als Vorschlag, 2tens als Nachschlag oder als Verbindungsmittel zwischen zwei Noten.

§ 27.

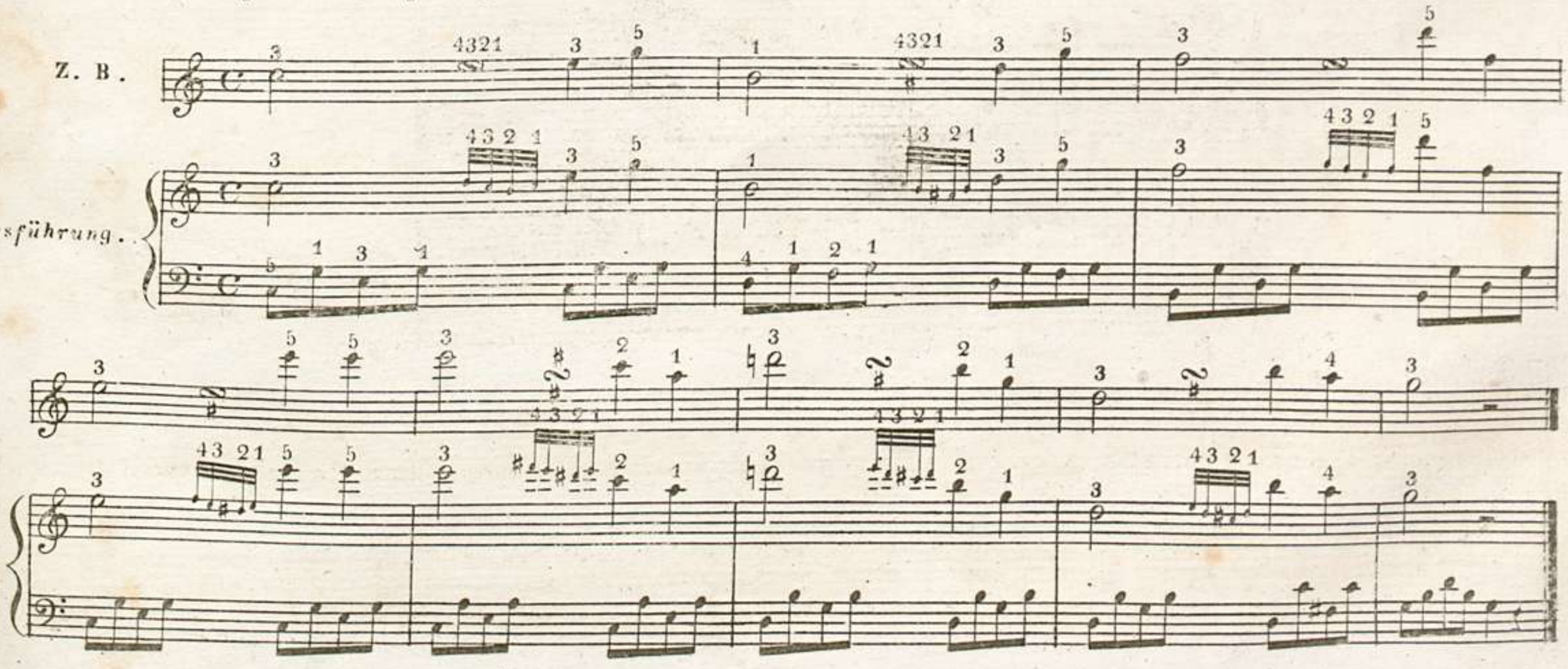
Wenn der *Mordent* gerade über einer Note steht, so wird er, als Vorschlag, auf die Art ausgeführt, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, und zwar stets der Einfache.

§ 28.

Wenn aber der *Mordent* sich zwischen zwei Noten befindet, so gilt er zwar auch der, ihm vorangehenden Note, wird aber so spät als möglich, nämlich kurz vor der nächstfolgenden Note angeschlagen. In dem Falle ist meistens der doppelte anwendbar.

Z. B.

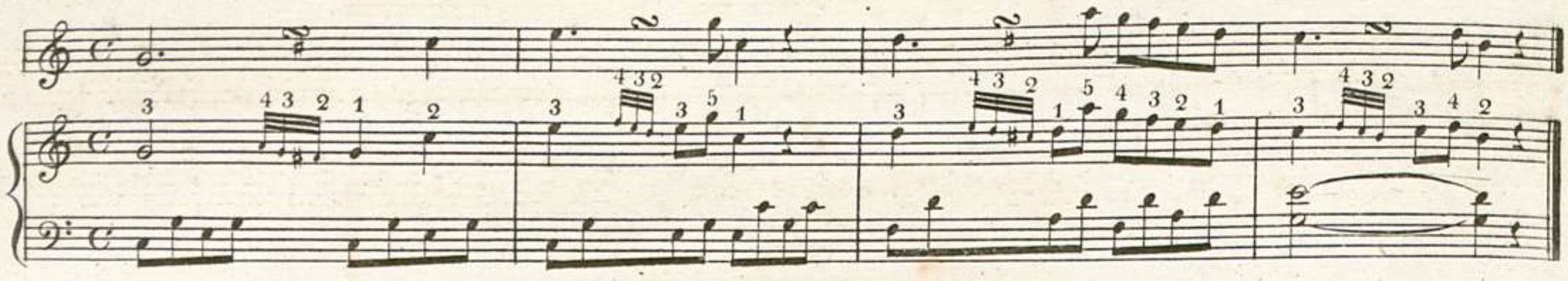
*Ausführung.*



Die letzte Note des Mordents muss hier stets die Grundnote sein, denn er darf mit keiner andern schliessen. Wenn dieses Beispiel langsam gespielt wird, so kommen die vier kleinen Noten erst nach der vierten Achtel. Wenn aber das *Tempo* schnell ist, so muss man trachten, dieselben auf die vier Achtel zu bringen. Auf jeden Fall sind die kleinen Noten alle gleich geschwind vorzutragen, und man darf auf keiner von denselben stehen bleiben

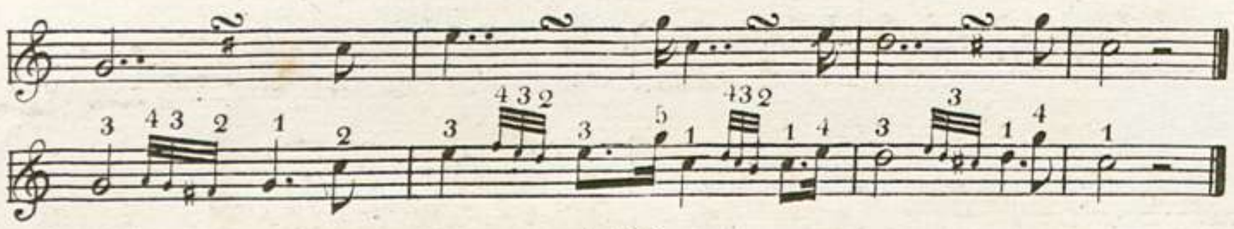
§ 29.

Wenn der Mordent über einem Punkte steht, welchem eine schnellere, aber zum vorigen Takttheil gehörige Note nachfolgt, so wird der Mordent kurz vor dem Punkte angebracht, so, dass die letzte Note des Mordents genau mit dem Punkte zugleich eintritt, hierauf durch die ganze Dauer des Punktes gehalten wird, bis die nächste Note nachzufolgen hat. Z. B.



§ 30.

Wenn bei der Note zwei Punkte stehen, so schliesst der Mordent, wie zuvor, auf dem ersten Punkt, und seine letzte Note bleibt nur um so viel länger liegen. Z. B.



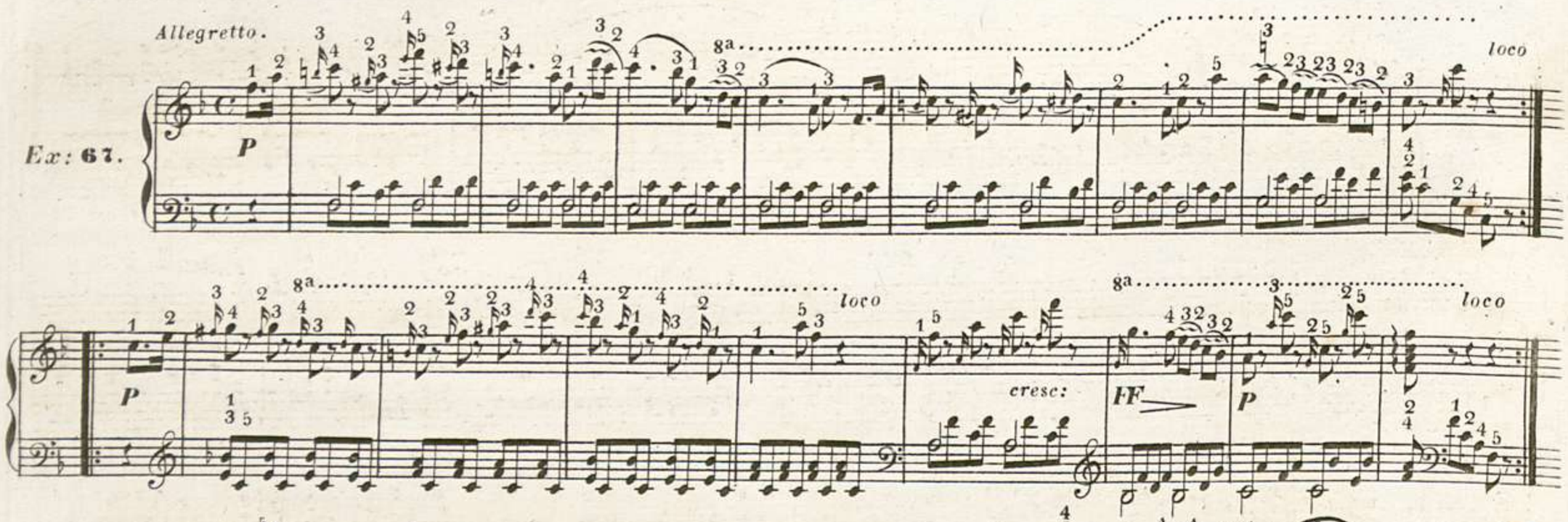
§ 31.

Wenn der Mordent als Verbindungsmittel gebraucht wird, so darf er nie mit seiner Grundnote anfangen, (weil sie schon früher angeschlagen worden ist;) dagegen muss er stets mit ihr schliessen.

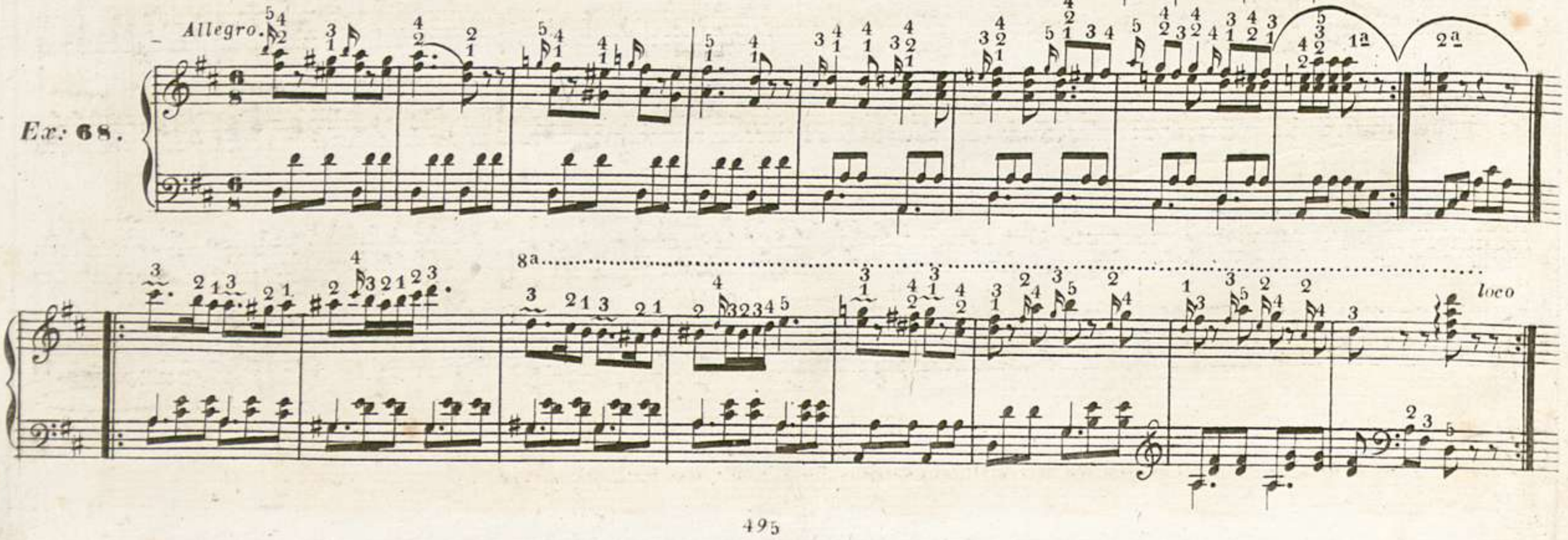
Er fängt demnach mit der obern Hilfsnote an. In sehr langsamen *Tempo* kann er auch, (als dreifacher Mordent,) mit der untern Hilfsnote anfangen.

## *Übungsstücke für die Verzierungen.*

*Ex:* 67.




*Ex:* 68.



Marcia. *Allegro non troppo.*

Ex: 69.

*F* *FF* *loco* *Fine.*

Trio.

*P dol:*

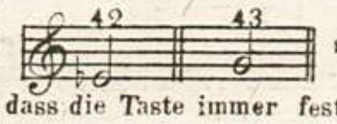
Marcia Da Capo.

Andante.

Ex: 70.

*P* *F* *loco* *P* *cresc:*

NB. (*langsame Vorschläge*)

(✡) (✡) Wenn über einer Note doppelter Fingersatz steht, wie hier:  so wird die Taste mit dem ersten Finger (nämlich hier mit dem 4ten) angeschlagen, und der 2te Finger löst den früheren dergestalt ab, dass die Taste immer fest fortgehalten wird.

dim: P cres: F

P cres: F

8a loco

Ex: 71. Allegro. F P

cres: F P

8a loco

Ex: 72. Allegro.

8a loco

8a

# 17te LECTION.

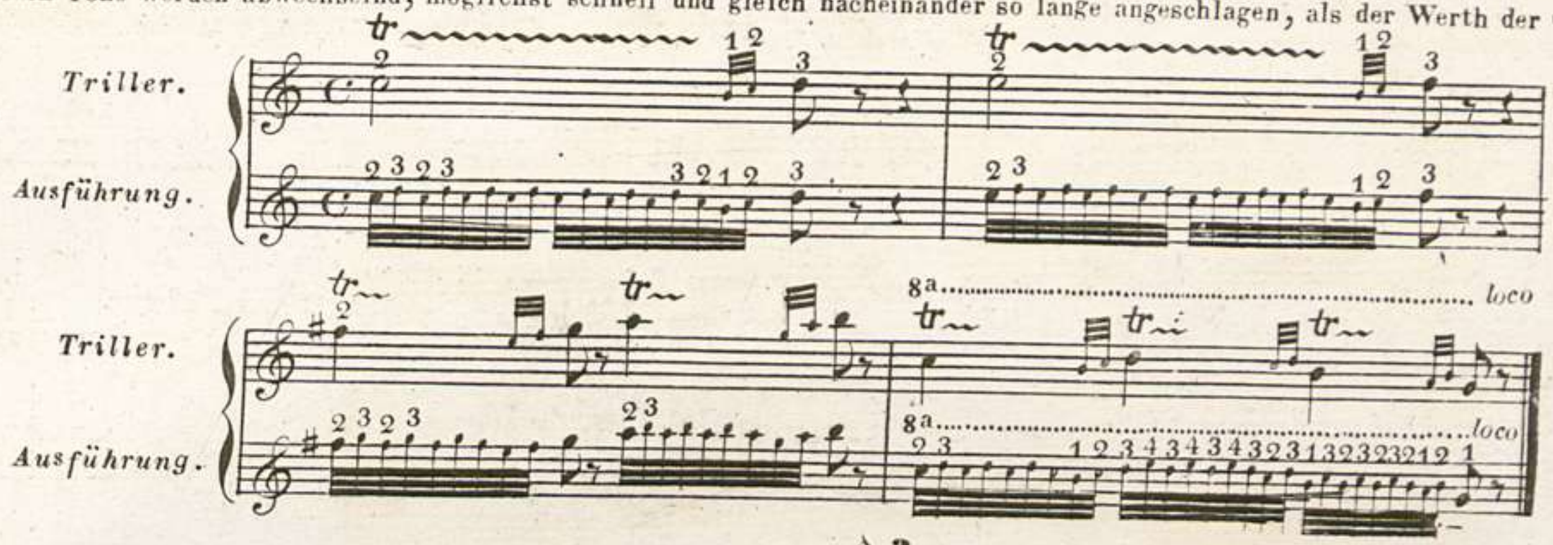
## VOM TRILLER.

§ 1.

Der Triller ist eine der schönsten und gebräuchlichsten Verzierungen in der Musik, und der vollkommene Vortrag desselben macht jedem Spieler besondere Ehre.

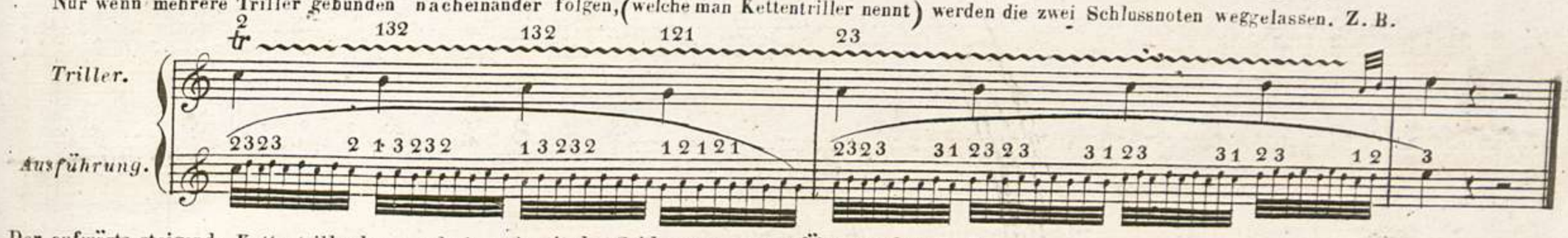
§ 2.

Sein Zeichen ist: (tr, oder tr~) über der Note, und er besteht aus zweien, nebeneinander liegenden halben oder ganzen Tönen, — (nämlich aus der geschriebenen Grundnote, und dem in der Tonleiter höher liegende ganzen oder halben Nebenton, welcher der Hilfston oder die Hilfsnote heisst.)
Diese beiden Töne werden abwechselnd, möglichst schnell und gleich nacheinander so lange angeschlagen, als der Werth der Grundnote dauert. Z. B.

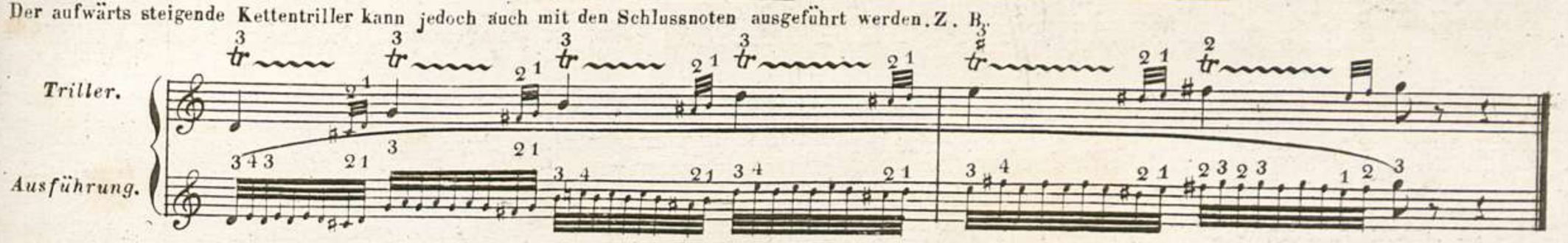



§ 3

Die zwei kleinen Schlussnoten hängen mit dem Triller in gleicher Geschwindigkeit zusammen und der tiefsten von beiden muss stets die Grundnote, (niemals die Hilfsnote) vorangehen.
Obschon man diese Schlussnoten gewöhnlich dazu schreibt, so müssen sie auch da hinzugefügt werden, wo dieses nicht der Fall ist.
Nur wenn mehrere Triller gebunden nacheinander folgen, (welche man Kettentriller nennt) werden die zwei Schlussnoten weggelassen. Z. B.




Der aufwärts steigende Kettentriller kann jedoch auch mit den Schlussnoten ausgeführt werden. Z. B.

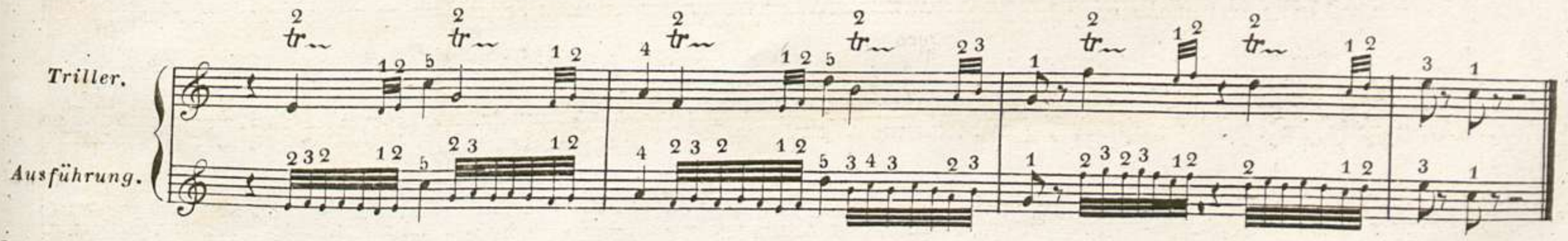



Anmerkung. Obschon hier die Ausführung überall mit einer bestimmten Anzahl von Noten ausgedrückt ist, so ist der Schüler keineswegs an diese Anzahl gebunden, sondern es hängt vom *Tempo* und folglich von der Dauer jeder Grundnote ab, aus wie vielen einzelnen Tönen der Triller jedesmal bestehen soll, wenn er nur schnell, gleich und deutlich ist

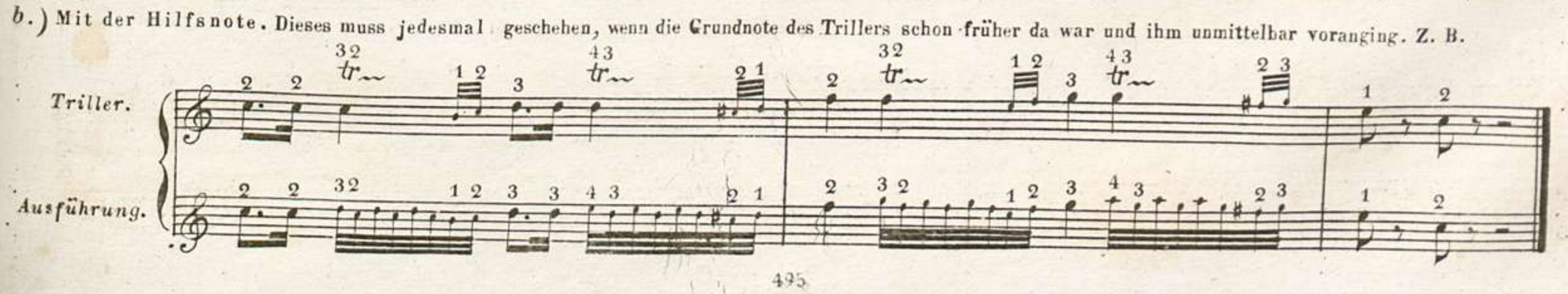
§ 4.

Der Triller kann auf drei Arten anfangen, nämlich:

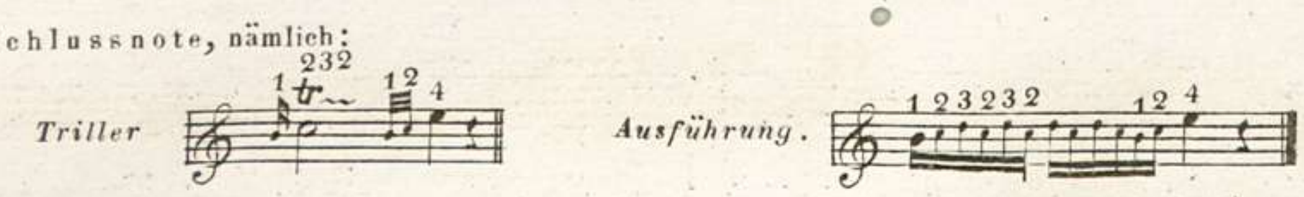
*a.*) Mit der Grundnote. Dieses geschieht, wenn dem Triller früher entweder gar nichts, oder eine andere Note voranging, welche von seiner Grundnote verschieden, und also auf einer andern Taste zu nehmen ist. Z. B.




*b.*) Mit der Hilfsnote. Dieses muss jedesmal geschehen, wenn die Grundnote des Trillers schon früher da war und ihm unmittelbar voranging. Z. B.



c.) Mit der untern Schlussnote, nämlich:

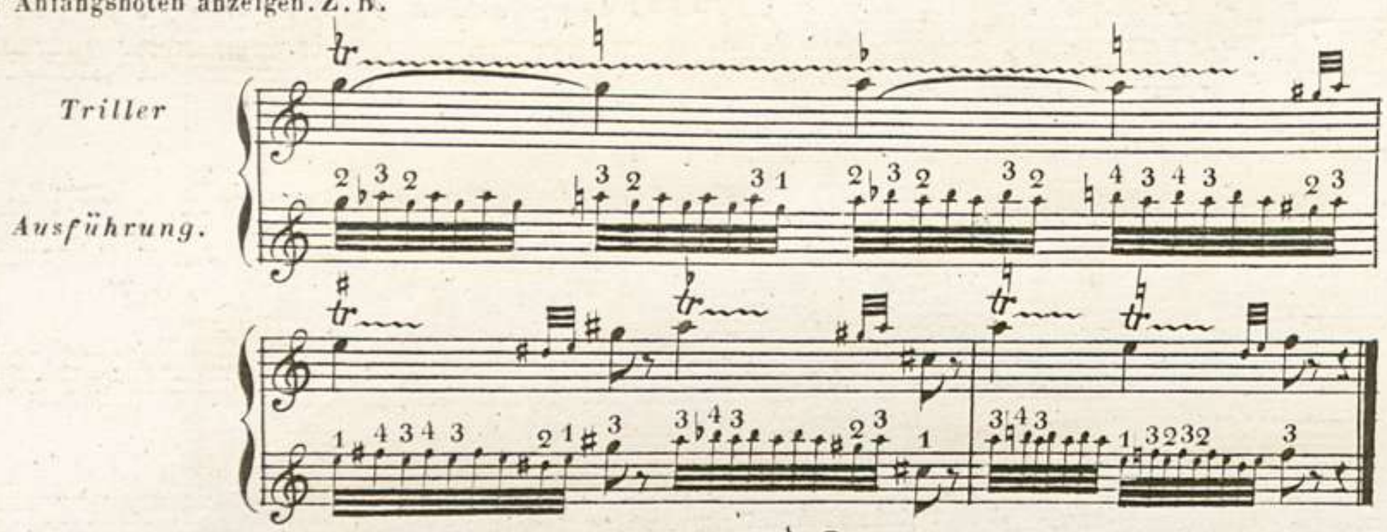



Dieses kann man sich bisweilen erlauben, wenn der Triller ziemlich lang ist, und man ihm dadurch einen besondern Nachdruck geben will.

Wenn übrigens der Tonsetzer durch eine vorangehende kleine Note ausdrücklich anzeigt, von welcher Gattung der Anfang sein soll, so muss man ihm, wie immer, gehorchen.

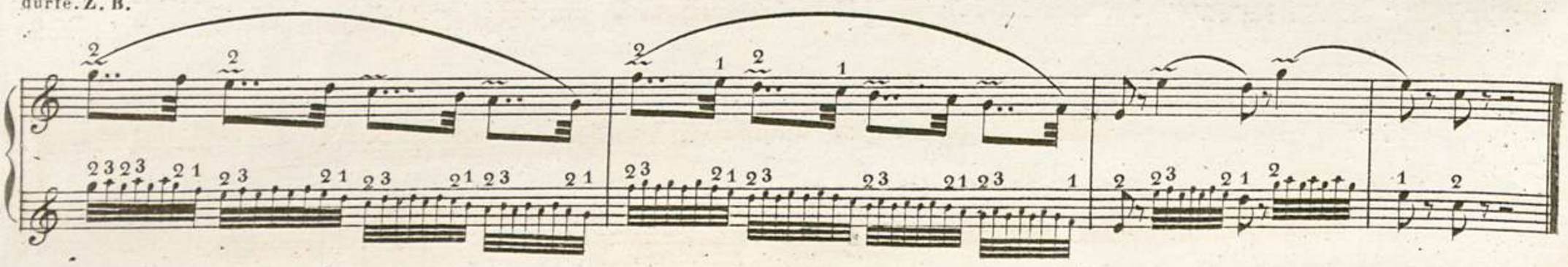
§ 5.

Die Hilfsnote muss stets in der vorgeschriebenen Tonart des Stückes, oder der eben vorkommenden Stelle genommen werden, und demnach ein halber oder ein ganzer Ton sein, je nachdem es die Tonleiter der Tonart eben bestimmt. Willkührliche Änderungen hierin, muss der Tonsetzer über dem Triller durch ♯, ♭, ♮, oder durch kleine Anfangsnoten anzeigen. Z. B.




§ 6.

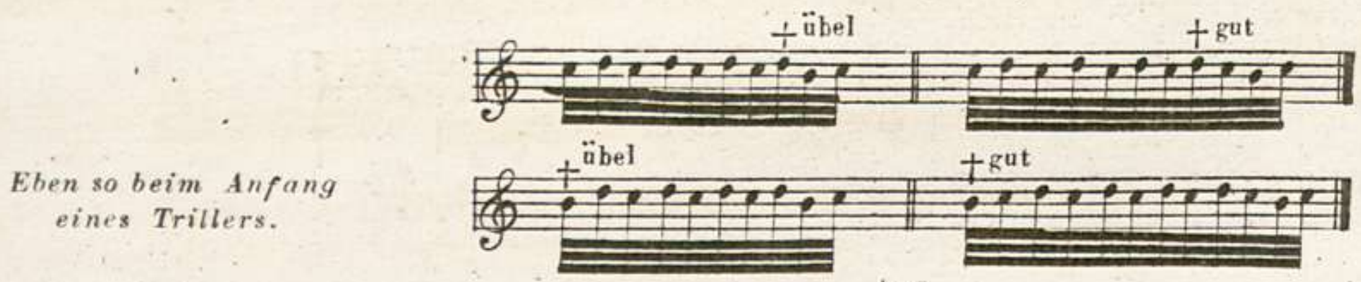
Manche Tonsetzer bedienen sich des einfacheren Zeichens der getrillerten Note, (~~~) wenn sie anzeigen wollen, dass der Triller keinen Schluss haben dürfe. Z. B.



In den zwei ersten Takten dürfte auf keinen Fall ein Schluss angebracht werden, weil die nächstfolgende Note schnell und abwärts gehend ist, und folglich selber schon den Schluss bildet. Diese Note muss mit dem Triller in gleicher Geschwindigkeit forteilen.

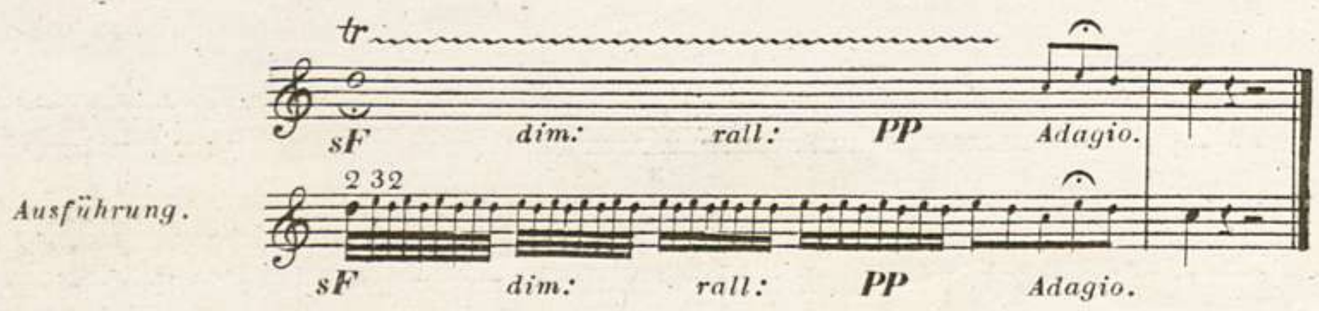
§ 7.

Dem untern Schlusstone muss stets der Grundton vorangehen. Es wäre sehr gefehlt, wenn man den Schlusston gleich dem Hilfstone nehmen wollte. Z. B.




§ 8.

Die Geschwindigkeit des Trillers ist unbegrenzt, vorausgesetzt, dass er deutlich und gleich ausgeführt wird. Doch muss er bisweilen immer langsamer werden, und gleichsam dahinsterben. Z. B.




Dieses Abnehmen muss in einem wohlberechneten gleichen Masse geschehen.

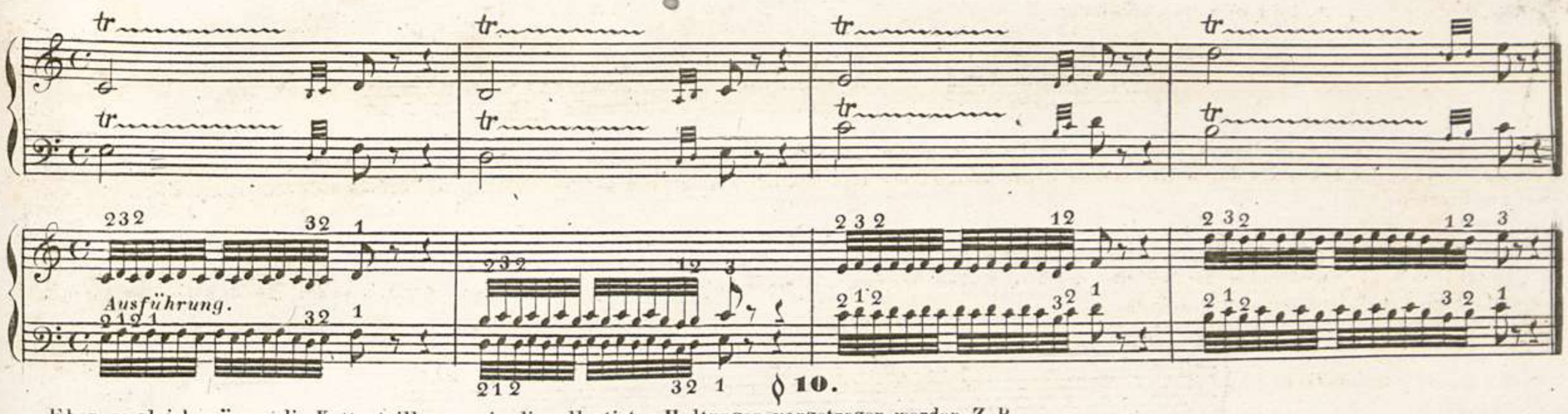
## FORTSETZUNG DER 17ten LECTION.

### DIE TRILLER MIT BEIDEN HÄNDEN UND DIE DOPPELTRILLER.

§ 9.

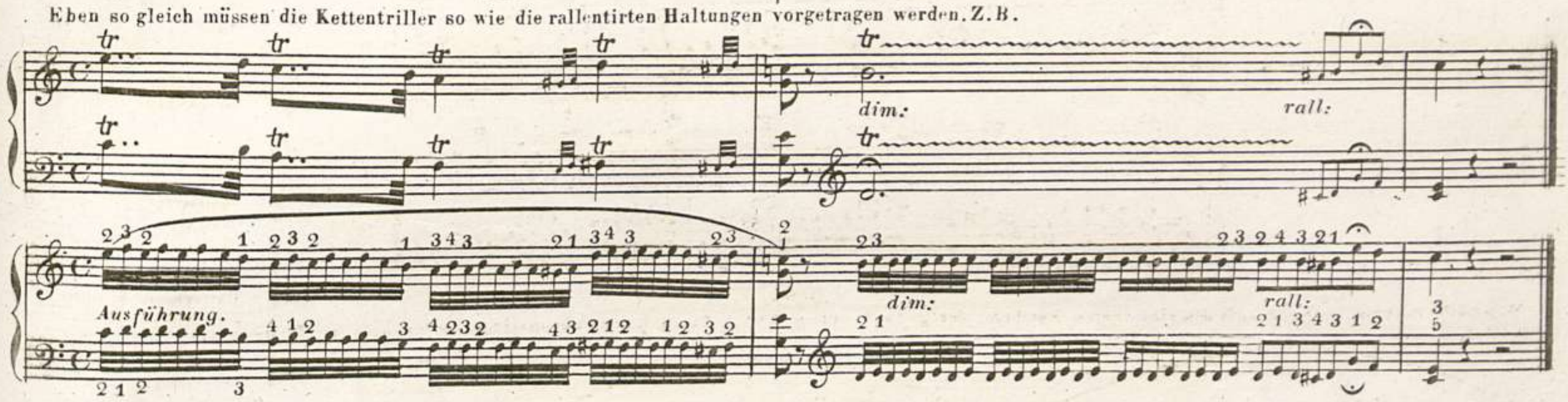
Wenn Triller in beiden Händen zugleich zu spielen sind, so muss die Anfangsnote in jeder Hand dieselbe sein; der Triller muss in beiden Händen mit ganz gleicher Geschwindigkeit gehen, und daher Note auf Note kommen, so dass stets die beiden Grundnoten zusammen, und die beiden Hilfsnoten zusammen angeschlagen werden.

Es macht eine sehr hässliche Wirkung, wenn da die geringste Ungleichheit Statt findet.




§ 10.

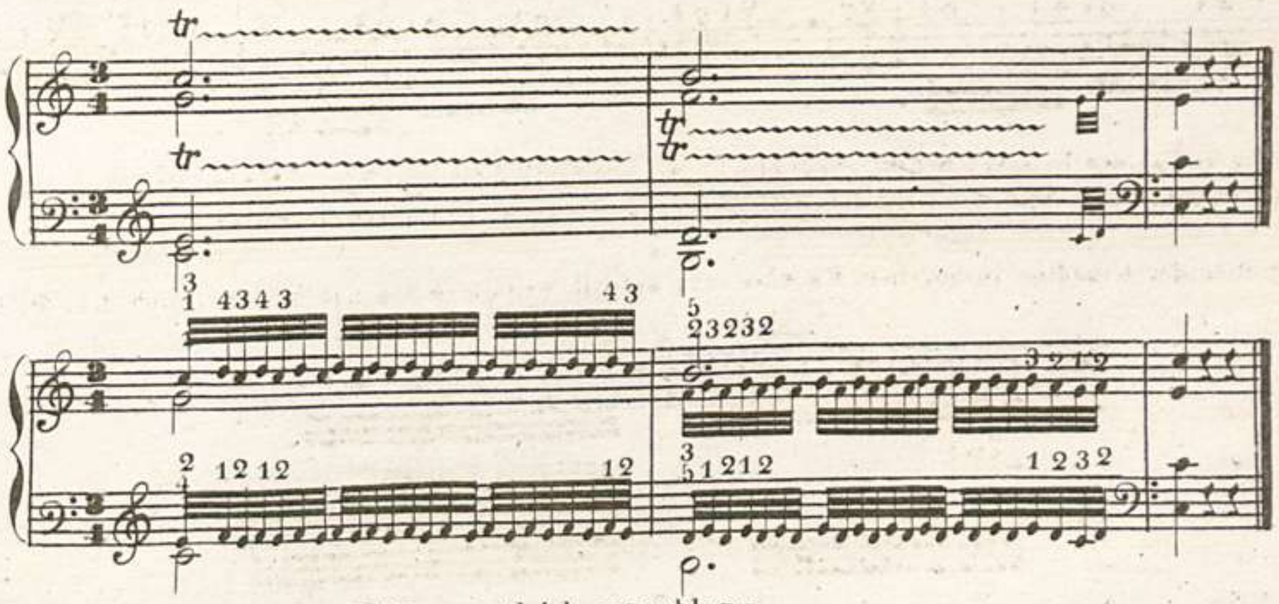
Eben so gleich müssen die Kettentriller so wie die rallentirten Haltungen vorgetragen werden. Z. B.




Man sieht, dass hier überall die Anzahl der Noten in beiden Händen ganz gleich ist. Eine Einzige zuviel, würde eine Verwirrung und Disharmonie verursachen.

§ 11.

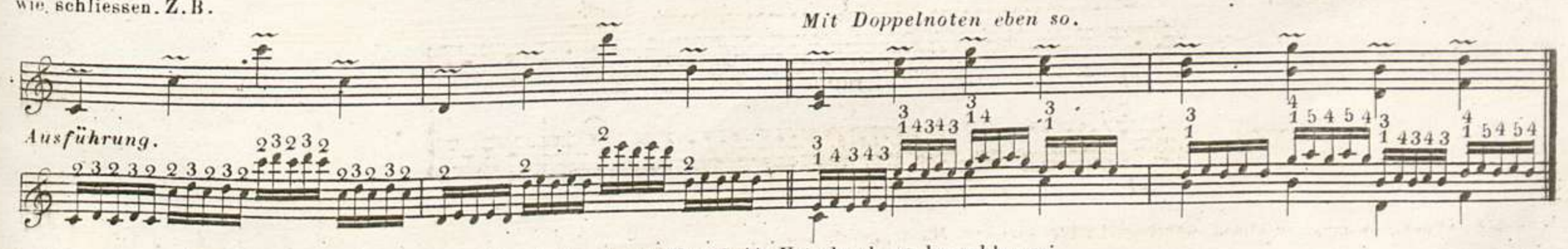
Wenn dem Triller in derselben Hand einzelne gehaltene Noten beigefügt sind, so werden sie während dem Triller, nach ihrem Werthe fest gehalten. Z. B.




Die gehaltene Note wird stets mit der Grundnote des Trillers zugleich angeschlagen.

§ 12.

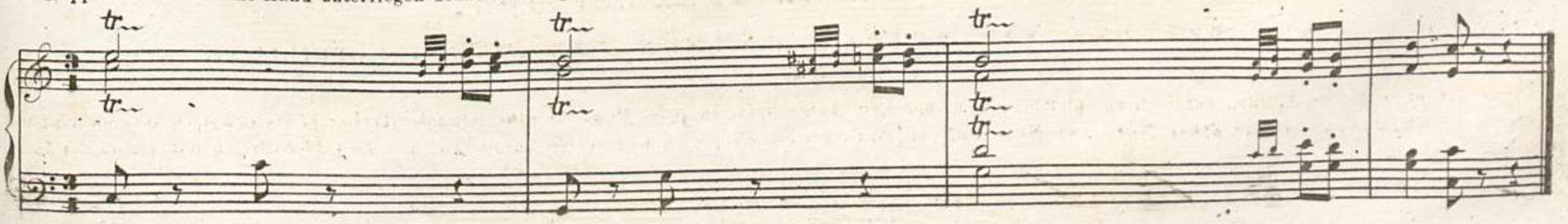
Trillersprünge, die schnell auf einander folgen, werden als getrillerte Noten ohne Schluss ausgeführt, und jeder muss mit der Grundnote sowohl anfangen, wie schliessen. Z. B.

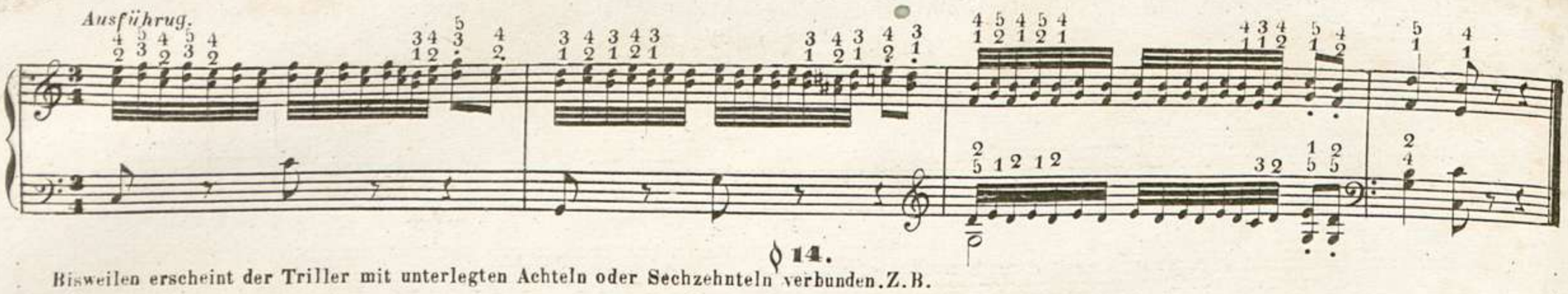



Der Sprung muss äusserst schnell geschehen, damit zwischen den Trillern keine Unterbrechung bemerkbar sei

§ 13.

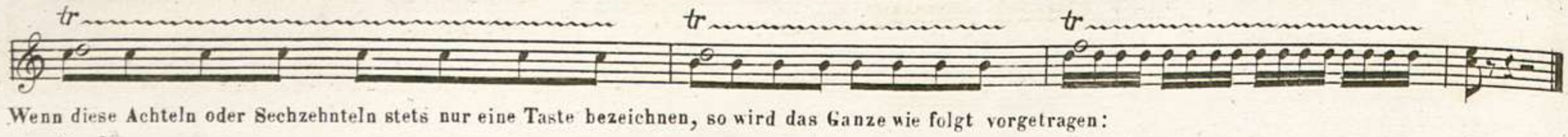
Doppeltriller für eine Hand unterliegen denselben Regeln wie die Einfachen. Z. B.



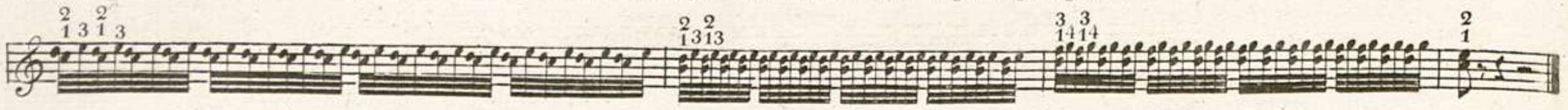



§ 14.

Bisweilen erscheint der Triller mit unterlegten Achteln oder Sechzehnteln verbunden. Z. B.



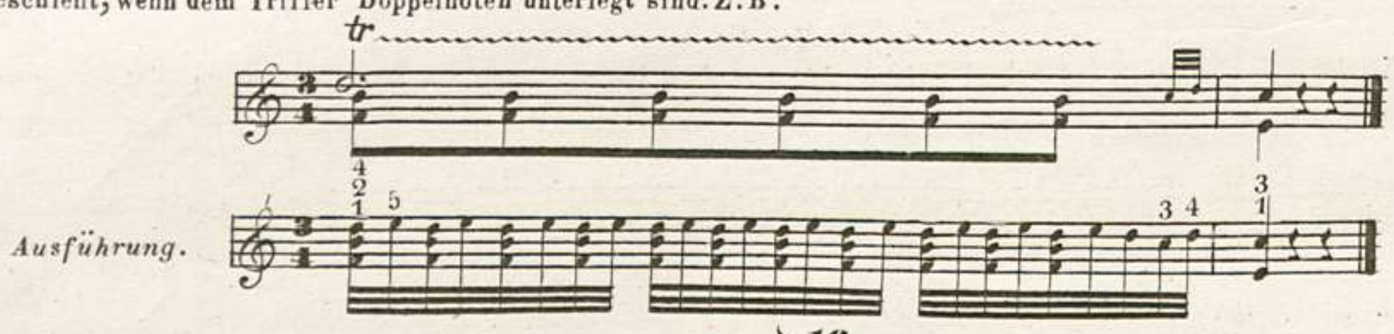
Wenn diese Achteln oder Sechzehnteln stets nur eine Taste bezeichnen, so wird das Ganze wie folgt vorgetragen:



Denn das Ganze ist hier nur ein erleichterter Doppeltriller. Man schlägt demnach die untere Note jedesmal mit der Grundnote. (niemals mit der Hilfsnote) des Trillers zugleich an, und zwar so oft, als diese Grundnote im Triller selber vorkommt, ohne sich an die vorgeschriebene Anzahl zu binden.

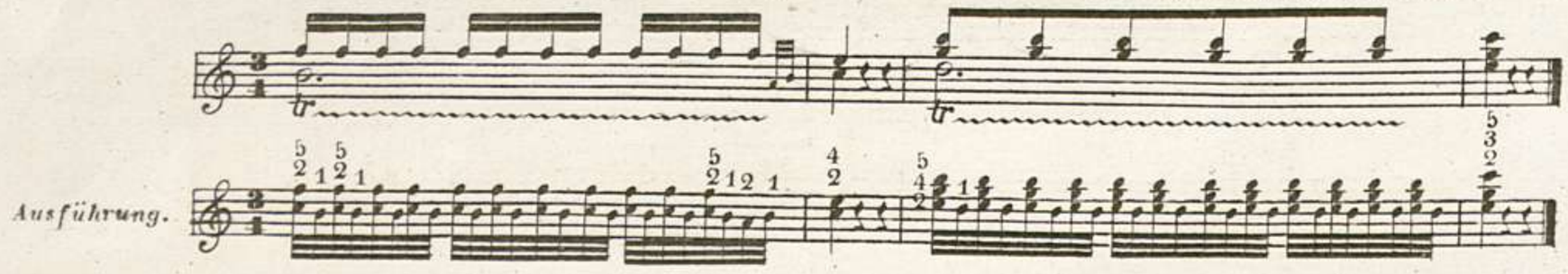
§ 15.

Ein gleiches geschieht, wenn dem Triller Doppelnoten unterlegt sind. Z. B.




§ 16.

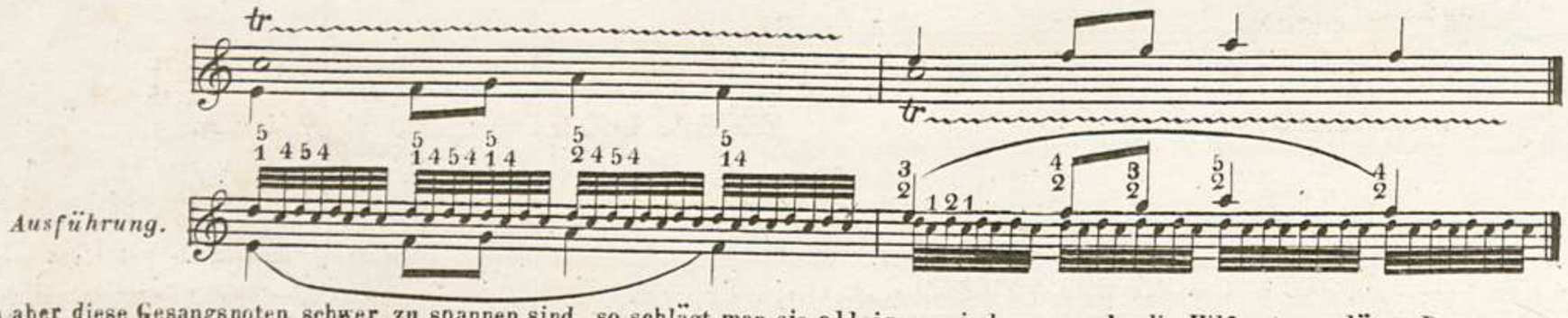
Wenn aber solche Noten über dem Triller stehen, so sind sie jedesmal mit der Hilfsnote zusammen anzuschlagen. Z. B.



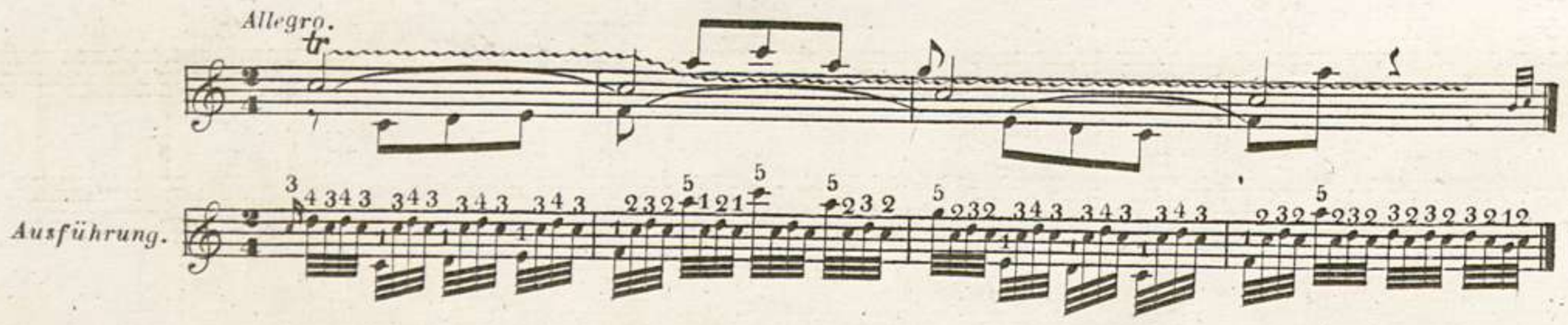

In der linken Hand ist alles dieses eben so.

§ 17.

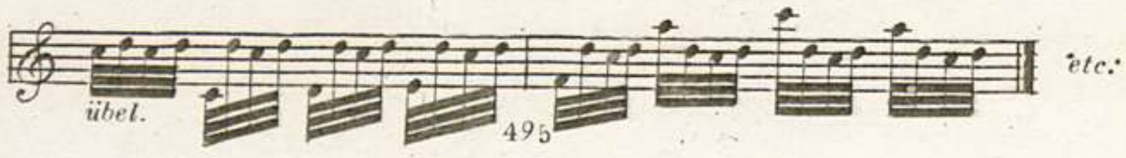
Bisweilen wird dem Triller ein Gesang in derselben Hand, entweder tiefer oder höher beigefügt. Diese Gesangsnoten müssen, (wenn sie nicht zu schnell sind,) mit der Hilfsnote des Trillers zusammen angeschlagen werden. Z. B.




Wenn aber diese Gesangsnoten schwer zu spannen sind, so schlägt man sie allein an, indem man da die Hilfsnote weglässt. Dann muss aber nach dieser Gesangsnote stets die Grundnote des Trillers nachfolgen. Z. B.

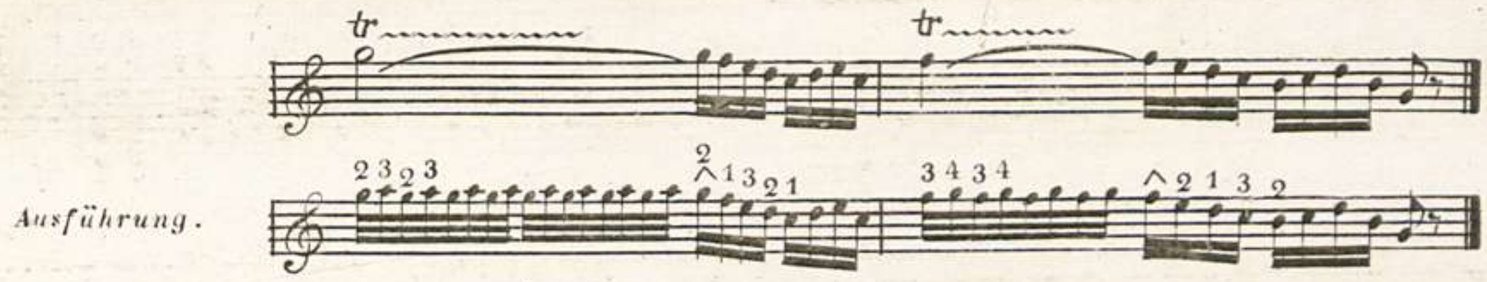



Man sieht hier, dass jeder Zwischentriller mit der Grundnote sowohl anfangen als enden muss. Das Gegentheil wäre sehr falsch. Z. B.

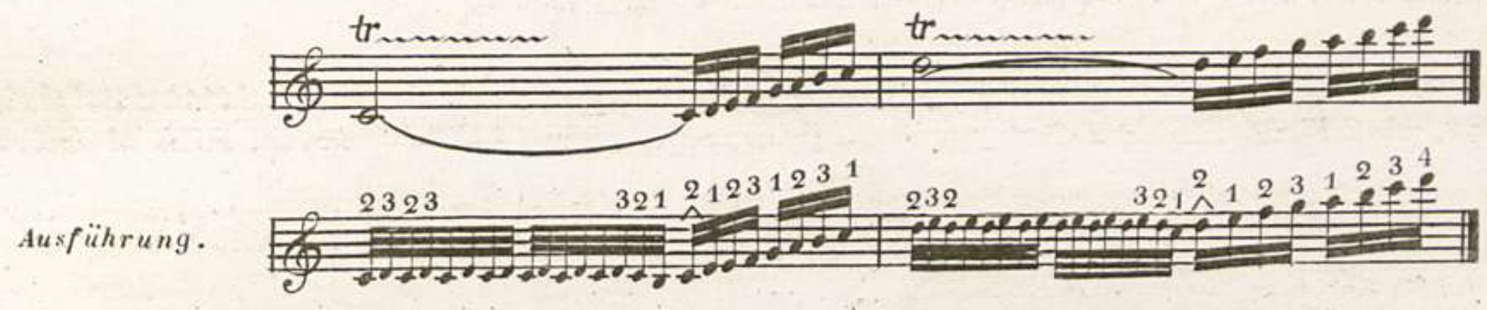


## § 19.

Wenn nach einem Triller seine Grundnote gebunden und von kurzen Werthe nachfolgt und hierauf die nächsten Noten abwärts gehen, so wird die gebundene Note streng im Takte angeschlagen, und zwar mit einigem Nachdruck, und ohne Trillerschluss. Z. B.

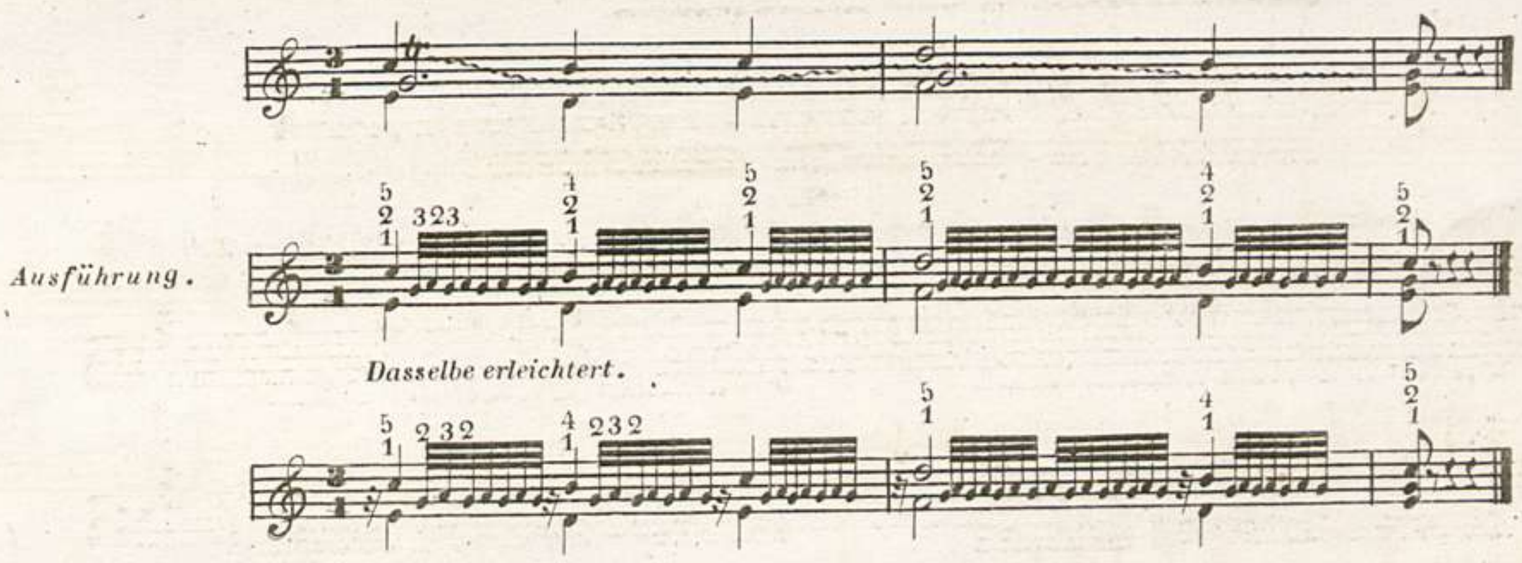



Wenn aber nach dieser gebundenen Note die folgenden aufwärts gehen, so muss derselben die untere Schlussnote des Trillers vorangehen. Z. B.




## § 20.

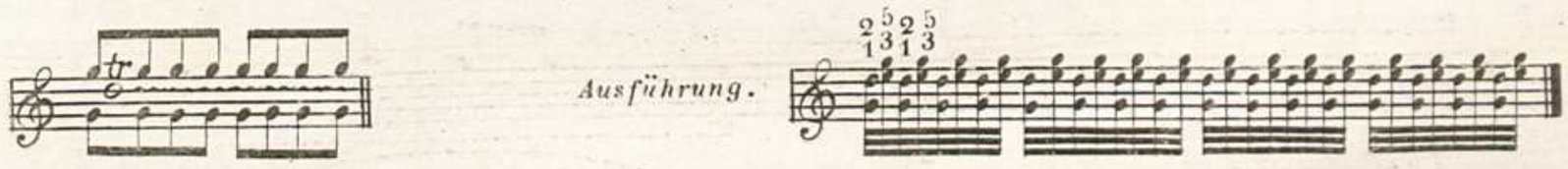
Man findet bisweilen den Triller in der Mitte zwischen Doppelnoten. In dem Falle werden die Doppelnoten mit der Grundnote des Trillers zugleich angeschlagen. Z. B.




Die erleichterte Stelle macht im schnellen Tempo eben so gute Wirkung, wie die schwerere. Nur müssen die Doppelnoten überall fest angeschlagen und gehalten werden.

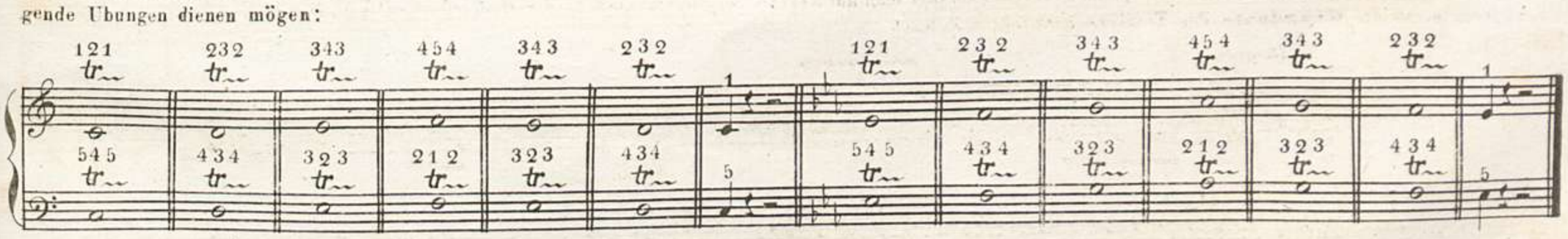
## § 21.

Die folgende Stelle hat eine besonder Ausführung nöthig.

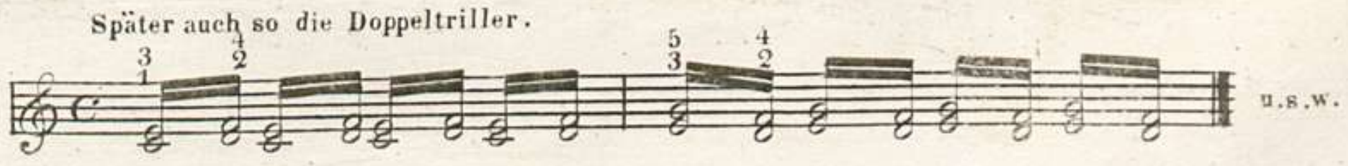



## § 22.

Der Schüler muss den Triller eine sehr aufmerksame und häufige Übung widmen. Beide Hände müssen eben so oft zusammen, als jede Hand insbesondere die Triller auf allen Unter- und Obertasten in allen Graden der Geschwindigkeit, und abwechselnd mit allen Fingern exerzieren, wozu einstweilen folgende Übungen dienen mögen:




Später auch so die Doppeltriller.




Die Haltung der Finger bei allen Trillern muss die bekannte, regelmässig gebogene sein, und kein Finger darf höher gehoben werden, als der andere.

## Übungsstücke über die Triller. (*)

Ex: 73.

Andante.

P

F

dim.

loco

P

Ex: 74.

Andante.

loco

Ex: 75.

Andantino.

P

cres.

(*) *Anmerkung.* Der Finger, welcher über einer Trillernote steht, gilt stets der Grundnote des Trillers.

F

dim:

F

F

All.o moderato.

Ex: 76.

F

P

F

P

F

P

cres:

F

sF

loco

Andate.

Ex: 77.

P

Allegro.

Ex: 78. (☆)

F

Lento.

Ex: 79.

P

F

Allegro.

Ex: 80. (☆☆)

(☆) Man sehe die Regeln im § 19.
(☆☆) Man sehe die Regeln im § 18.

# 18te LECTION.

## ÜBER DEN VORTRAG, AUSDRUCK, UND DIE DAFÜR ANGENOMMENEN ZEICHEN.

### VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

§ 1.

Eine jede Taste kann mehr oder minder stark oder schwach angeschlagen werden.

§ 2.

Eine jede Taste kann entweder kurz abgestossen, oder mehr oder weniger lange gehalten werden.

§ 3.

Das fest gesetzte Zeitmass kann bisweilen bei einzelnen Stellen verzögert, oder auch beschleunigt werden.

§ 4.

Aus der genauen, zusammenwirkenden Beobachtung dieser drei Hauptregeln besteht das, was man Vortrag und schönes Spiel nennt.

### VON DEM *FORTE* UND *PIANO*.

§ 5.

Wenn man ein Tonstück stets so eintönig fortspielen würde, wie man etwa das Einmaleins aufsagt, so würde es durchaus keine Wirkung machen, selbst wenn die *Composition* an sich noch so schön wäre.

§ 6.

Allein auch die blosse Abwechslung von Stark und Schwach wäre nicht hinreichend, da jedes von Beiden so viele Grade und Abstufungen hat, in welchen man die Tasten anschlagen kann, dass man jede Taste vom leisesten, kaum hörbaren Ertönen, durch immer sich vermehrende Kraft des Anschlags bis zur höchsten Stärke des Tons, deren das *Fortepiano* fähig ist, steigern, und anschwellen lassen kann.

§ 7.

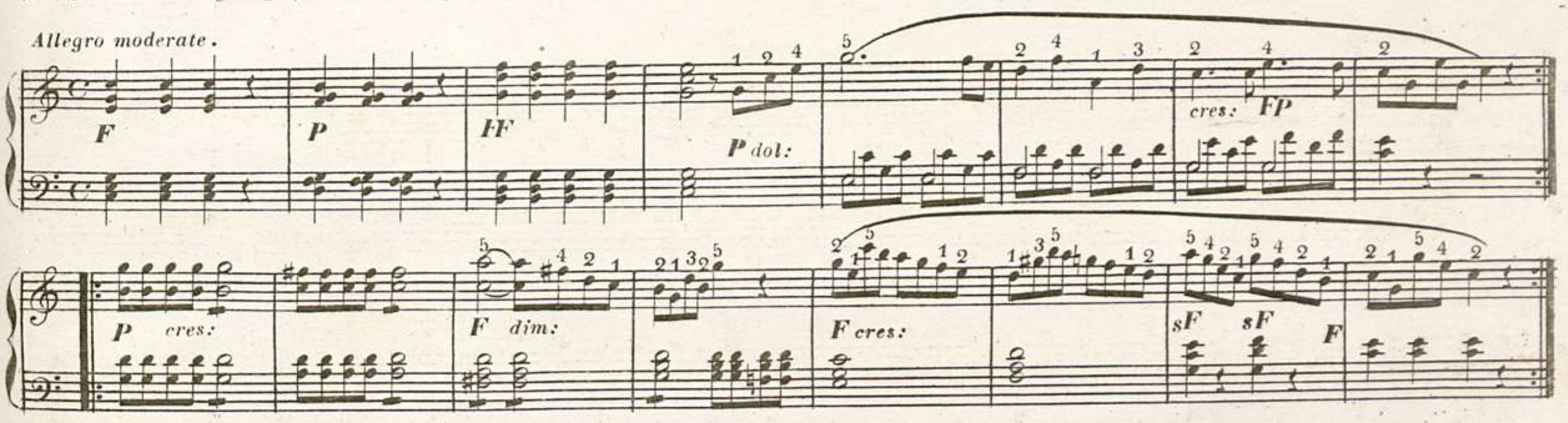
Für alle diese Grade der Stärke und Schwäche sind in der Musik folgende italienischen Ausdrücke gewählt worden, deren Bedeutung der Schüler genau würdigen, und von nun an streng beobachten lernen muss.

*F: (Forte)* stark.
*FF: (Fortissimo)* sehr stark.
*mF: (mezzo Forte)* halb stark, mittelmässig stark.
*P: (piano)* schwach.
*PP: (pianissimo)* sehr schwach.
*PF: (poco forte)* wenig stark.
*sF: Fz: sFz: sforzato)* scharf angeschlagen. (bezieht sich meistens nur auf einzelne Noten.)
*FP: (forte e piano)* einen Ton stark, alle übrigen schwach.

*cresc: (crescendo)* mit zunehmender Stärke, wachsend, anschwellend.
*dim:*, oder *dimin: (diminuendo)* mit abnehmender Stärke.
*decresc: (decrescendo)* ebenfalls abnehmend.
*dol: (dolce)* sanft.
*dolciss: (dolcissimo)* sehr sanft.
*delicatamente*, mit Zartheit.
*energico*, mit Kraft.
*marcato.* jede einzelne Note mit besonderem Nachdruck.

§ 8.

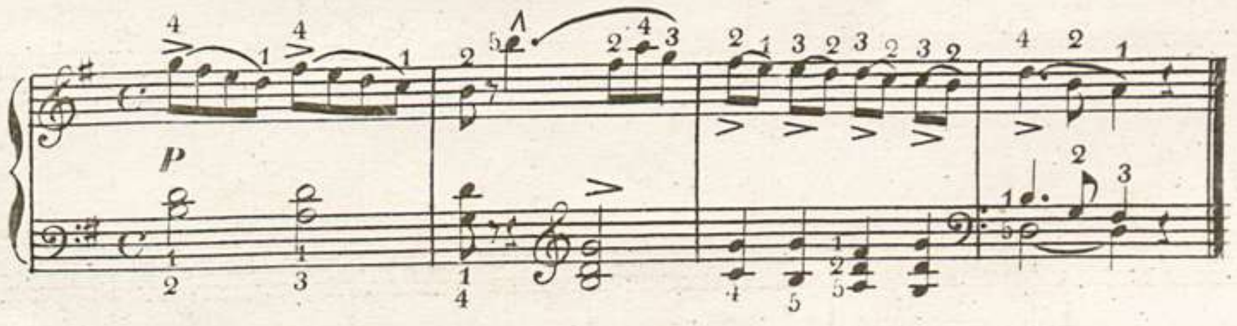
Jedes dieser Zeichen steht (meistens in seiner Abkürzung) zwischen beiden Zeilen des Notenplans, und gilt in der Regel beiden Händen zugleich. Seine Bedeutung fängt von der Note an, unter welcher es steht, und gilt so lange, bis wieder ein neues Zeichen eintritt. Z. B.




Hier wird der erste Takt stark, der zweite schwach angeschlagen. Der 3te Takt und die halbe Note des 4ten Takts sehr stark. Von den Achteln dieses Takts angefangen alles sanft, bis im 7ten Takt die 4 ersten Achteln etwas an Stärke wachsen müssen, worauf das *e* und *g* in beiden Händen stark angeschlagen wird, dem aber alles Übrige bis zur *Repetition piano* nachfolgt. Der 9te Takt fangt *piano* an, muss aber sogleich anzuschwellen beginnen und dieses durch zwei Takte immer zunehmend fortsetzen, bis beim Anfang des 11ten Takts das wirkliche *Forte* eintritt, welches aber sogleich wieder abzunehmen anfängt, bis zum Anfang des 13ten Takts, wo das *piano* aber auch wieder in ein, durch zwei Takte dauerndes *crescendo* übergeht, worauf die *sF:* im vorletzten Takt ein besonderes Herausheben der 1ten und 3ten Taktviertel anzeigen, welchem der letzte Takt kräftig nachfolgt

§ 9.

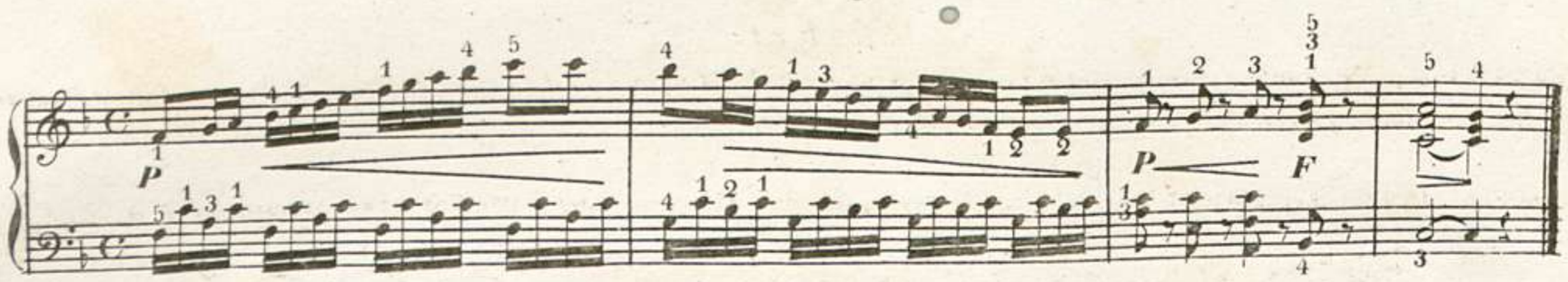
Um auf einzelne Töne besonderen Nachdruck zu legen, bedient man sich auch der Zeichen: oder welche man unter oder über die Note setzt. Z. B.




Da diese ganze Stelle *piano* zu spielen ist, so erhalten die mit > oder ∧ bezeichneten Noten einen kleinen Nachdruck, der ungefähr dem *mF:* nahe kommen kann, aber noch kein *sF:* sein darf. Wenn die Stelle *forte* zu spielen wäre, so müsste der Nachdruck natürlicherweise stärker sein.

§ 10.

Das *crescendo* wird auch durch das sich öffnende Zeichen <, so wie das *diminuendo* durch das sich schliessende Zeichen > ausgedrückt. Z. B.




§ 11.

So wie das leiseste *Pianissimo* doch immer deutlich und verständlich sein muss, so darf auch im Gegentheil selbst das *Fortissimo* niemals in ein übertriebenes Schlagen ausarten, wodurch der Ton widerlich oder wohl gar das Instrument verstimmt und verdorben würde. Der gute Spieler schlägt nie so stark, dass das *Clavier* darunter leide.

Das *Forte* muss durch einen stärkeren Druck, aber nie durch einen Schlag hervorgebracht werden, und daher auf die Ruhe der Hand und des Armes nie störend einwirken.

## VON DEM *LEGATO* UND *STACCATO*.

§ 12.

Wenn man eine angeschlagene Taste forthalt, so tönt sie, während die Schwingung der Saiten dauert, durch eine geraume Zeit so lange, bis man den Finger von der Taste weghebt.

§ 13.

Wenn man eine Taste kurz anschlägt, (abstosst,) so ist der Ton auch kurz, und dämpft sich sogleich.

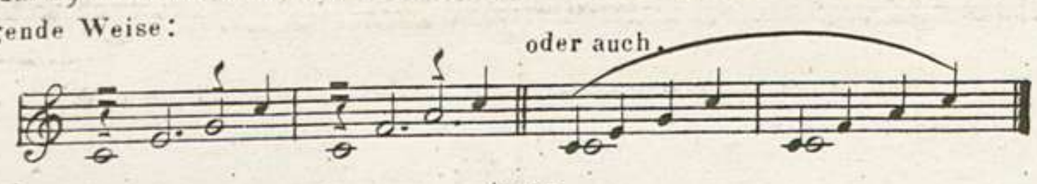
§ 14.

Es ist sehr wichtig, dass der Schüler bei Zeiten auf den Unterschied zwischen dem gehaltenen, dem gebundenen, und dem abgestossenen Anschlag aufmerksam gemacht, und auf die genaue Unterscheidung dieser drei Arten stets erinnert werde.

§ 15.

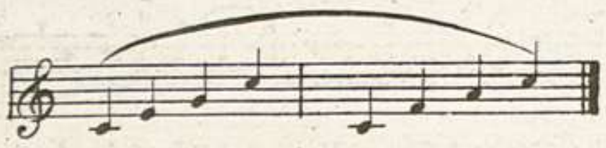
Der gehaltene Anschlag besteht darin, dass man eine oder mehrere Tasten forthält, während andere dazu angeschlagen werden.

Man bezeichnet diese Art auf folgende Weise:




§ 16.

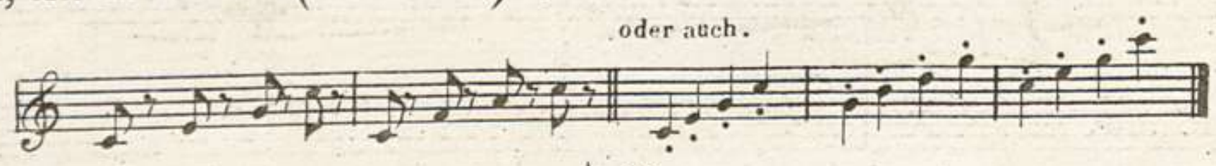
Der gebundene Anschlag ist derjenige, wo man eine Taste genau bis zu dem Augenblicke hält, in welchem die nächstfolgende angeschlagen wird. Z. B.



Diese Art ist es eigentlich, welche man durch das Wort *legato* (gebunden) bezeichnet, und man bedient sich der gerundeten Linien ⌒ oder ‿, welche man über oder unter die, also vorzutragenden Noten setzt, um dieses *legato* anzuzeigen, und welche man Schleifungsbogen nennt.

§ 17.

Im gestossenen Anschlage wird jede Taste früher vom Finger verlassen, bevor die nächstfolgende angeschlagen wird, und man zeigt dieses entweder durch die dazwischen liegenden Pausen, oder durch Punkte (‚ ‚ ‚ ‚ . . . .) an, welche letztere man über oder unter die Noten setzt. Z. B.

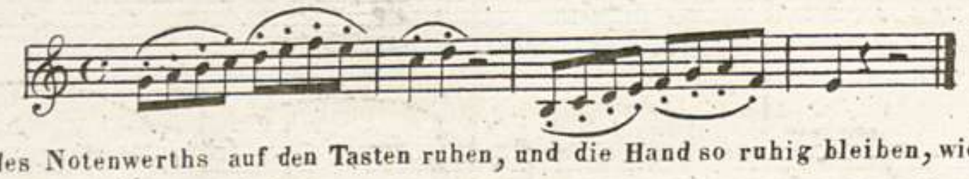



§ 18.

Dieses Abstossen wird durch das Wort *staccato* bezeichnet, und ist mehr durch ein leichtes Abprallen der Finger, als durch ein allzuhohes Aufheben der Hand hervorzubringen.

§ 19.

Bisweilen kommt das Schleifzeichen mit den Punkten vereinigt über den Noten vor, und bezeichnet dann das so genannte getragene Spiel, welches ein Mittelding zwischen *legato* und *staccato* ist. Z. B.



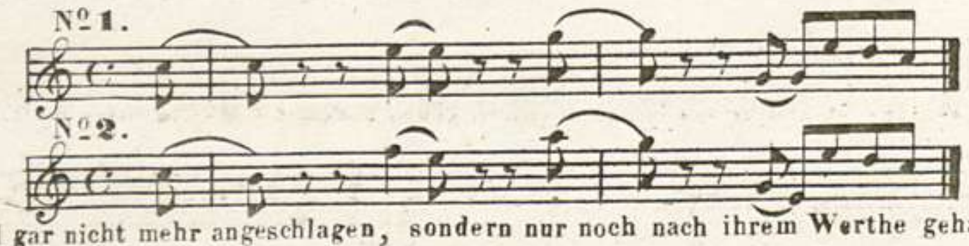
Hier muss der Finger durch die Hälfte des Notenwerths auf den Tasten ruhen, und die Hand so ruhig bleiben, wie beim *legato*, so dass die Töne nur durch ein leichtes Abrupfen der Fingerspitzen abgekürzt werden.

§ 20.

Da die Schleifzeichen auch oft zwischen zwei einzelnen Noten vorkommen, so sind sie ja nicht mit den Bindungszeichen zu verwechseln, wie aus folgendem Beispiel zu ersehen ist.

*Bindungszeichen.*

*Schleifzeichen.*




In Nº 1 wird das zweite gebundene Achtel gar nicht mehr angeschlagen, sondern nur noch nach ihrem Werthe gehalten, weil beide Achtel eine und dieselbe Taste bezeichnen.

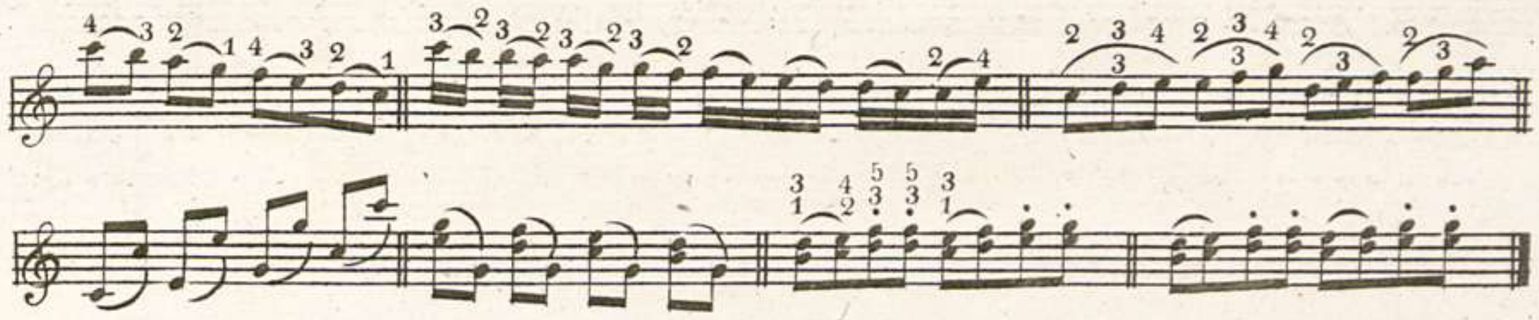
Aber in Nº 2 werden alle Achteln angeschlagen, weil sie verschiedene Tasten anzeigen, und das Schleifzeichen bedeutet da nur, dass die eine Achtel zur andern *legato* zu spielen ist.

§ 21.

Eben so dürfen die Punkte über oder unter den Noten nicht mit jenen verwechselt werden, welche bei den Noten stehen, weil diese letzteren bekanntlich den Werth einer Note verlängern, während die ersteren nur das Abstossen anzeigen

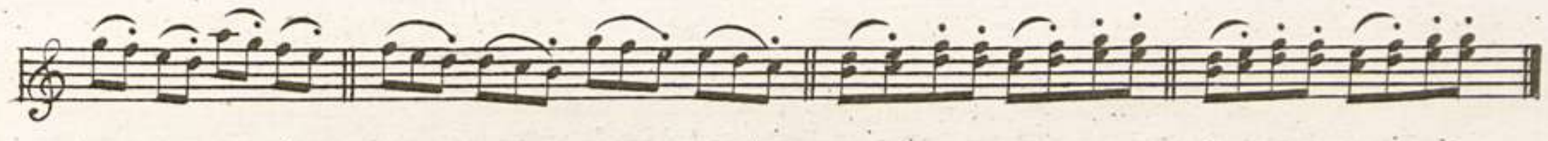
§ 22.

Wenn kleinere Schleifbogen über 2 oder 3 Noten abgetheilt stehen, so wird die zweite oder dritte Note etwas abgestossen. Z. B.



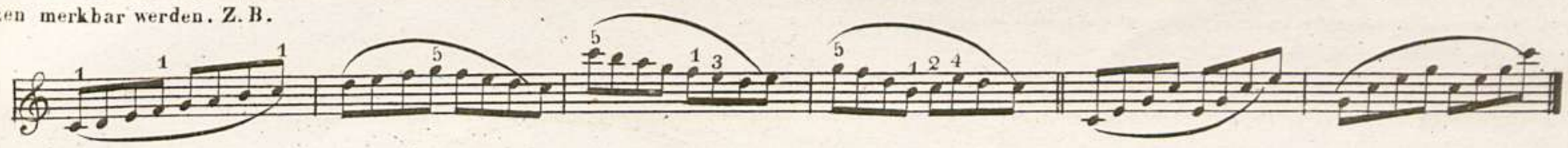
§ 23.

Dieses Abstossen muss noch kürzer sein, wenn über der 2ten (oder 3ten) Note ein Punkt steht.



§ 24.

Wenn aber Schleifbogen über mehreren Noten, obgleich abgetheilt, stehen, so wird angenommen, als ob es nur ein einziger wäre, und es darf kein Absetzen merkbar werden. Z. B.



Hier darf die letzte Note jedes Takts nicht abgerissen werden, sondern sie wird zur nächstfolgenden gebunden. Würde der Tonsetzer dieselbe abgerissen haben wollen, so müsste er einen Punkt darüber setzen.

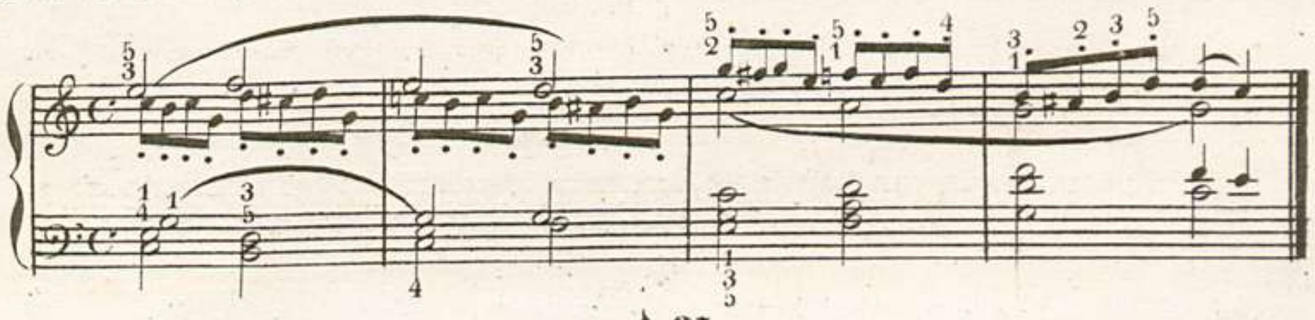
§ 25.

Oft werden die Bindungs- und Schleifzeichen vereinigt gefunden. Z. B.

Hier muss das Ganze *legato* gespielt, und dabei jedes einzelne Bindungszeichen nach seiner Geltung beachtet werden.

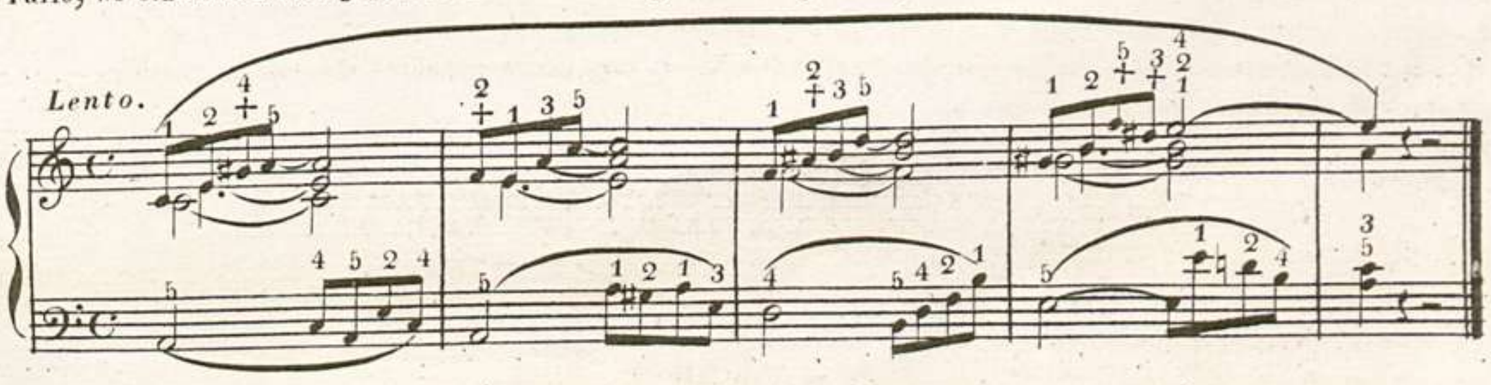
§ 26.

Manchmal muss eine Hand im mehrstimmigen Satze zugleich schleifen und stossen. Z. B.



§ 27.

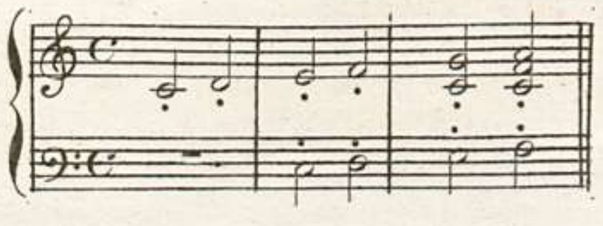
Bisweilen kommen Fälle, wo einzelne Noten gehalten und andere nur gebunden, oder geschliffen werden. Z. B.



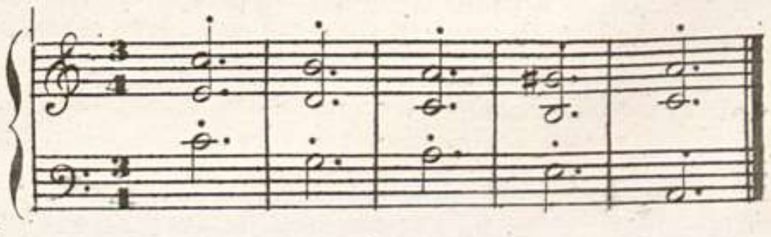

Hier werden in der rechten Hand alle Noten bis zum Taktstriche gehalten, ausgenommen jene, die wir hier mit + bezeichneten, und welche nur nach ihrem Werthe als Achteln zu schleifen sind. Auf solche Stellen hat der Spieler wohl Acht zu geben, denn ein längeres Halten dieser Misstöne würde eine sehr hässliche Harmonie hervorbringen.

§ 28.

Wenn Punkte über Noten von langen Werthe stehen, so werden diese Noten genau durch die Hälfte ihrer Geltung gehalten. Z. B.

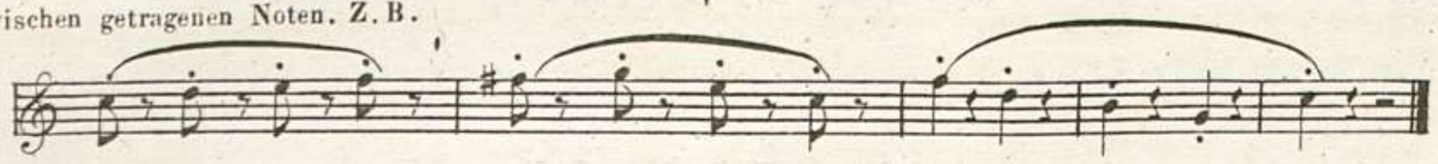


oder:

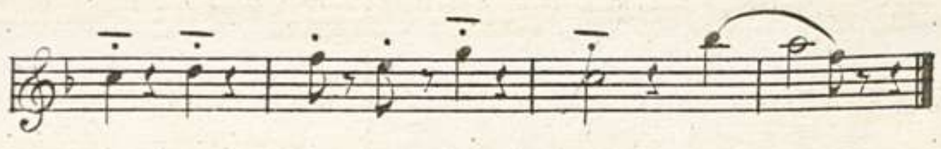


§ 29

Oft stehen Pausen zwischen getragenen Noten. Z. B.



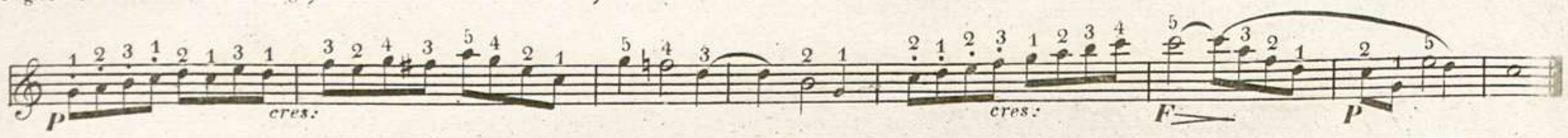
In diesem Falle mussen die Tasten mit besonderem Gewicht angeschlagen, und die Noten beinahe über ihren vollen Werthe gehalten werden. Um das besondere Halten eines einzelnen Tones auszudrücken, setzen manche Componisten ein ‾ über die Note. Z. B.



Eine solche Note wird beinahe über ihren vollen Werth gehalten.

§ 30.

Wenn gar nichts über den Noten steht, und dieselben auch durch keine Pausen getrennt sind, so werden sie in der Regel stets geschliffen vorgetragen, den das *Legato* ist die Regel, und das *Staccato* die Ausnahme. Wenn jedoch bei einer in gleichen Noten fortlaufenden Stelle, auch nur die ersten mit Punkten bezeichnet sind, so gilt dieses *Staccato* so lange, bis diese Stelle sich ändert, oder bis ein anderes Zeichen eintritt. Z. B.




Hier sind die zwei ersten Takte durchaus *Staccato* zu spielen, die zwei nachfolgenden *Legato*, hierauf der nächste Takt wieder durchaus *Staccato*, u. s. w. Doch setzt man gewöhnlich die Punkte überall, oder fügt die Wortchen *sempre staccato* (immer gestossen) dazu.

Die Benennungen, welche auf das Schleifen und Stossen Bezug haben, sind folgende:

***Legato.*** Geschliffen. Gebunden.

***Legatissimo (molto legato)*** sehr gebunden, den gehaltenen Spiele nahe kommend.

***Tenuto (ten:)*** (gehalten), wird auch über einzelne Noten gesetzt, welche dann mit Nachdruck anzuschlagen und fest zu halten sind.

***Staccato.*** Gestossen.

***Marcato, (ben marcato),*** mit besonderem Nachdruck (meist beim ***Staccato*** angewendet; doch auch beim ***Legato*** geltend.)

***Leggiermente, (leggiero, con Leggierezza)*** frei, leicht, wird auf das getragege, abgerupfte Spiel im schnellen *Tempo* am schicklisten angewendet, ☆) obschon es sowohl beim *Legato* wie beim *Staccato* anwendbar ist.

***Martellato.*** Gehämmert. Der höchste Grad des *Staccato*, ist bis jetzt nur selten von einigen Autoren angewendet worden, obwohl es einen allgemeinen Gebrauch verdient.

## *Vom Zurückhalten und Beschleunigen des Tempo.*

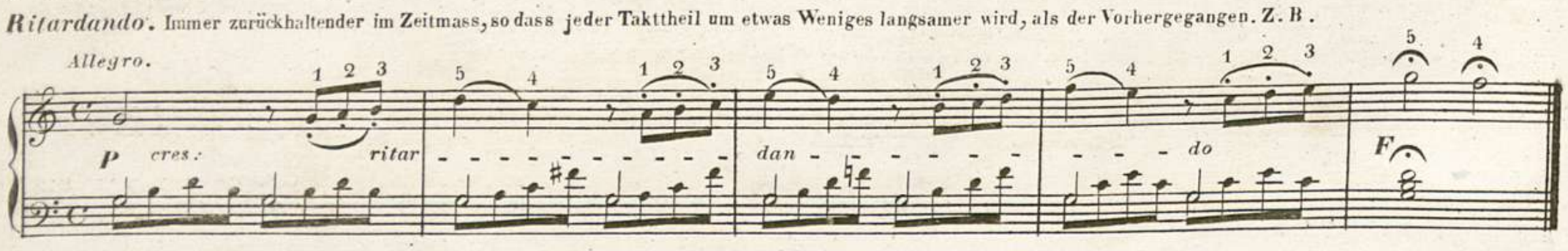
§ 31.

Manche Stellen erhalten dann erst ihre gehörige Bedeutung, wenn sie bis zu einem gewissen Grade im *Tempo* zurückgehalten, (gedehnt oder langsamer vorgetragen) werden, so wie bei andern das Zeitmass nach und nach beschleunigt, und lebhafter genommen werden muss.

§ 32.

Da dieses schon zum höheren Vortrage gehört, welchem der dritte Theil dieses Lehrbuches gewidmet ist, so wird hier einstweilen das Nothwendigste, so weit es der Anfänger fassen kann, angedeutet werden, indem sogleich das Verzeichniss der dabei üblichen italienischen Benennungen nachfolgt.

***Ritardando.*** Immer zurückhaltender im Zeitmass, so dass jeder Takttheil um etwas Weniges langsamer wird, als der Vorhergegangen. Z. B.

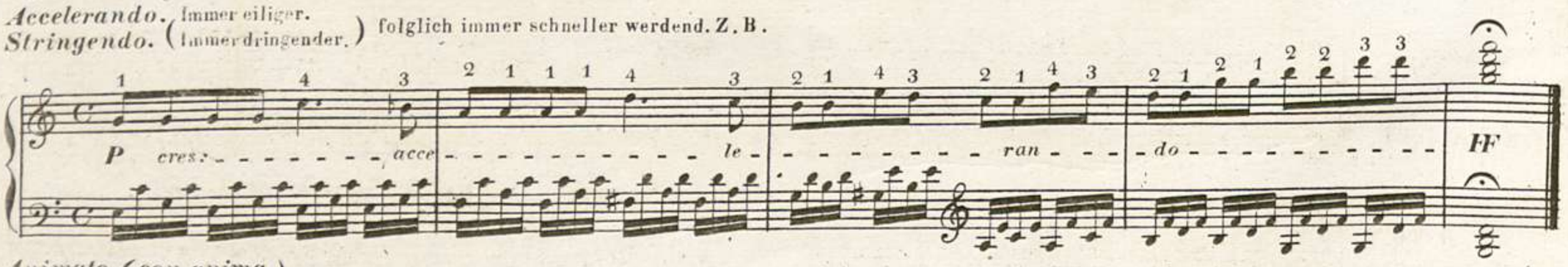



***Rallentando,***
***Slentando.*** ( Immer langsamer werdend. Ungefähr wie *ritardando* anzuwenden.

***Morendo.*** Absterbend. Nicht nur immer langsamer sondern auch immer schwächer werdend.

***Calando.*** Beruhigend.
***Smorzando.*** (Verlöschend.) Beziehen sich zwar mehr auf das Abnehmen der Stärke, lassen aber auch ein kleines Zurückhalten des *Tempo* zu

***Accelerando.*** Immer eiliger.
***Stringendo.*** (Immer dringender.) folglich immer schneller werdend. Z. B.




***Animato, (con anima,)***
***Vivo, vivace,*** ) lebhaft bewegt.

§ 33.

Sobald der Schüler mit allen diesen Gegenstanden bekannt geworden ist, müssen bei jedem ferner einzustudierenden Tonstücke alle vorkommenden Vortragszeichen genau beobachtet werden, und auch die bereits früher eingelernten Stückchen sind neuerdings in dieser Rucksicht wieder vorzunehmen.

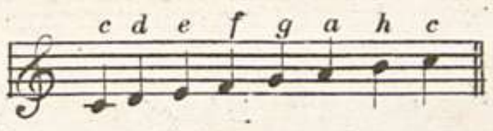
☆) *Anmerkung.* Da dieses getragene Spiel ausser dem Zeichen ⌒ keine italienisehe allgemein angenommene Bezeichnung hat, so schlagen wir dafür das Wort *sciolto* vor, da es die doppelte, gleichpassende Bedeutung von losgebunden, und frei, leicht, gelenk, (französisch *delié* und *agile*) hat, und demnach diese Spielmanier vollkommen richtig bezeichnet.

# 19te LECTION.

## VON DEN 24 TONARTEN.

§ 1.

Wenn man, von C anfangend, die Untertasten in folgender Ordnung nach einander anschlägt:




so bildet diese Tonreihe ein so wohllautendes Ganze, dass das Gehör davon völlig befriedigt wird. Diese Tonreihe würde unvollkommen klingen, wenn man sie von einer andern Taste als *C* beginnen wollte, und würde man einen fremdem Ton, (z. B. *Cis, Gis, B*) dazu fügen wollen, so wurde er fremdartig, ja misstönend dazwischen tönen.

§ 2.

Demnach bilden die Untertasten allein für sich eine **Tonart**, in welcher man, ohne Beihilfe der Obertasten, vollständige Tonstücke schreiben kann, wie wir an den ersten Übungsstückchen gesehen haben.

§ 3.

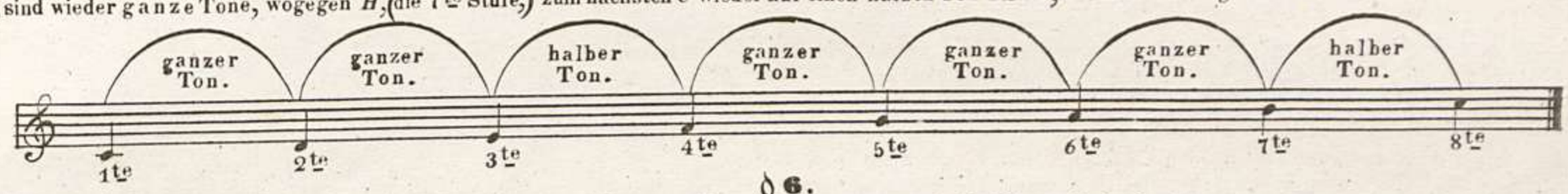
Alle zu dieser Tonart gehörigen Töne, (deren 7 sind, welche sich in jeder *Octave* wiederhohlen,) bilden nacheinander auf = oder abwärts angeschlagen, die **Tonleiter**, (oder *Scala*), und da diese Tonleiter, von C angefangen, am vollständigsten klingt, so ist demnach *C* als der **Grundton** angenommen worden, und die Tonart wird nach ihm die *C* = **Tonart** genannt.

§ 4.

Die zu dieser Tonart und Tonleiter gehörigen Töne werden **Stufen** genannt, und demnach ist *C* die erste Stufe, *D* die zweite, *E* die 3te, *F* die 4te, *G* die 5te, *A* *A* die 6te und *H* die 7te Stufe, und so durch alle *Octaven*.

§ 5.

Diese Stufen sind nicht alle gleich weit von einander entfernt. Denn von *C* zu *D* beträgt die Entfernung einen **ganzen** Ton, (weil die Obertaste *Cis* dazwischen liegt.) Von *D* zu *E* ebenfalls. Von *E* zu *F* aber, (also von der 3ten zur 4ten Stufe) beträgt die Entfernung nur einen **halben** Ton, weil gar keine Taste dazwischen liegt. *F* zu *G*, *G* zu *A*, *A* zu *H*, sind wieder **ganze** Töne, wogegen *H*, (die 7te Stufe,) zum nächsten *C* wieder nur einen halben Ton bildet, wie man aus folgendem ersieht.

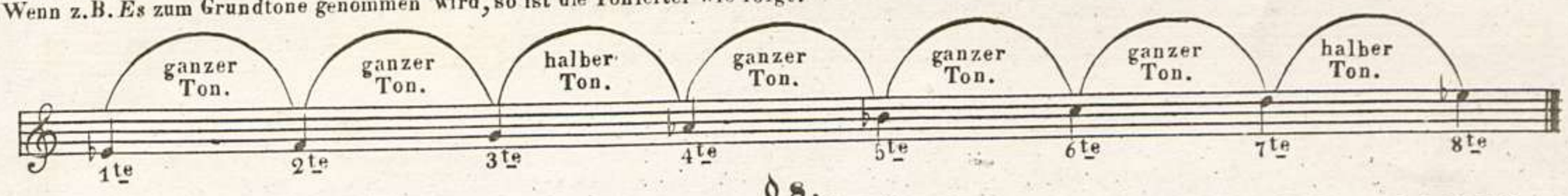



§ 6.

Demnach besteht die Tonleiter einer Octave aus 5 ganzen und 2 halben Tönen, und man nennt sie die *diatonische Scala*.

§ 7.

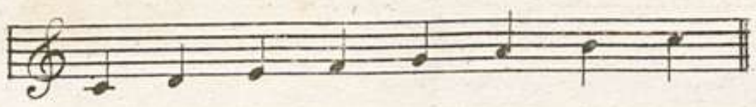
Nun kann aber jede Ober = oder Untertaste, ohne alle Ausnahme, der **Grundton** einer solchen diatonischen Tonleiter sein, wenn man, von ihm angefangen, die andern 7 Töne in derselben Stufenlage nacheinander anschlägt, wie wir eben von *C* gethan haben; das heisst, wenn wir wieder die 3 ersten Stufen als ganze Töne, die 3te zur 4ten als **halben** Ton, hierauf wieder die 3 nachfolgenden Stufen als **ganze** Töne, und endlich die 7te zur 8ten wieder als halben Ton aufsuchen, und zusammen stellen. Wenn z. B. *Es* zum Grundtone genommen wird, so ist die Tonleiter wie folgt:



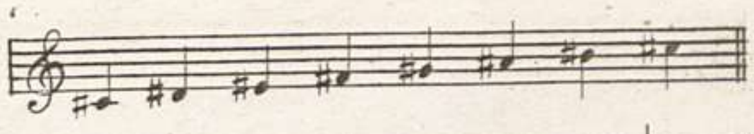

§ 8.

Da es nun in Allem 12 Töne in der Musik gibt, so gibt es natürlicherweise auch 12 Tonarten, und eben so viele *diatonische Scalen*; und da die 7 Noten, aus welchen die Tonschrift besteht, dabei stets nur in derselben Ordnung nacheinander gesetzt werden dürfen, wie im *C*, so dienen die Versetzungszeichen (♯ oder ♭) dazu, die gehörige Entfernung der Stufen von einander in jeder Tonart hervorzubringen. Hier folgen alle 12 Tonarten mit ihrer *diatonischen Scala*. Wir nennen sie die *Dur=Tonarten*, um sie von den *Mol=Tonarten* zu unterscheiden, welche wir dann sogleich kennen lernen werden.

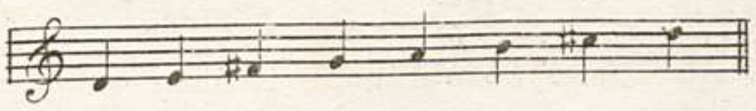
1. *C dur.*



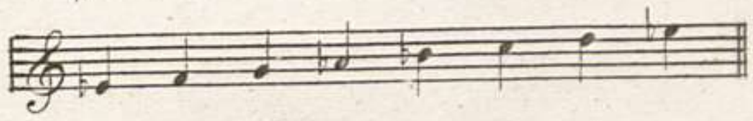
2. *Cis dur.*



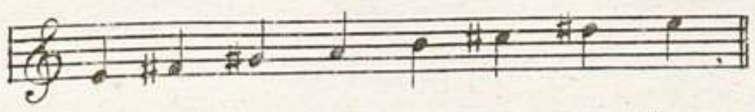
3. *D dur.*



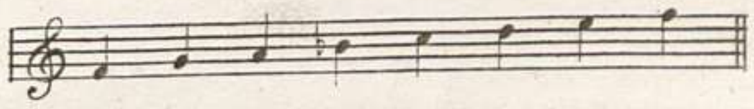
4. *Es dur.*



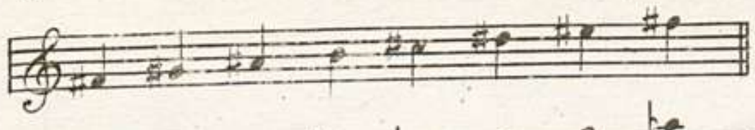
5. *E dur.*



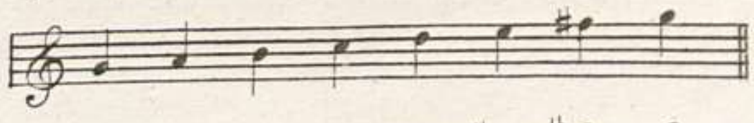
6. *F dur.*



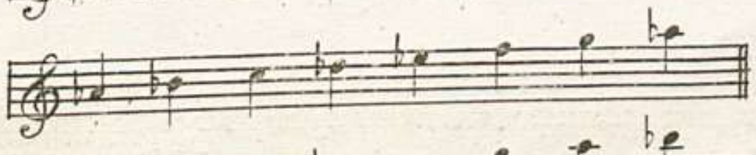
7. *Fis dur.*



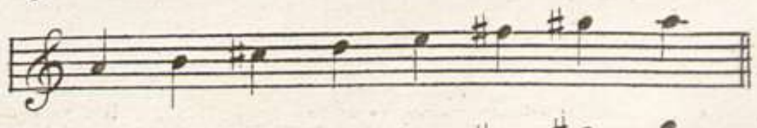
8. *G dur.*



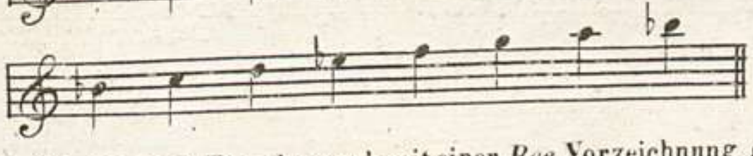
9. *As dur.*



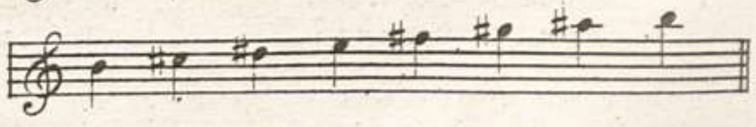
10. *A dur.*



11. *B dur.*

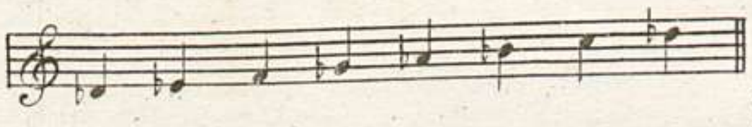


12. *H dur.*

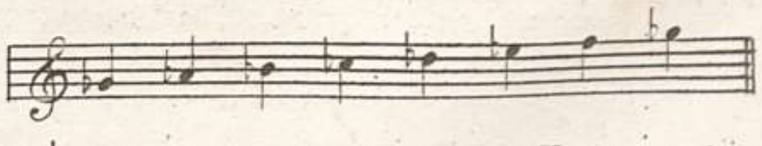


Es ist zu erinnern, das *Cis=dur* und *Fis=dur* auch mit einer *Bee*=Vorzeichnung geschrieben werden können, wonach sie aber *Des=dur* und *Ges=dur* heissen:

2. *Des dur.*



7. *Ges dur.*



§ 9.

Wenn in einer von diesen Tonarten ein Tonstück componirt wird, so kommen die dazu gehörigen ♯ oder ♭ nicht jedesmal bei der betreffenden Note vor, sondern sie werden gleich beim Anfang des Stückes, und dann beim Anfang jeder Zeile, unmittelbar nach den Schlüsseln vorgezeichnet.

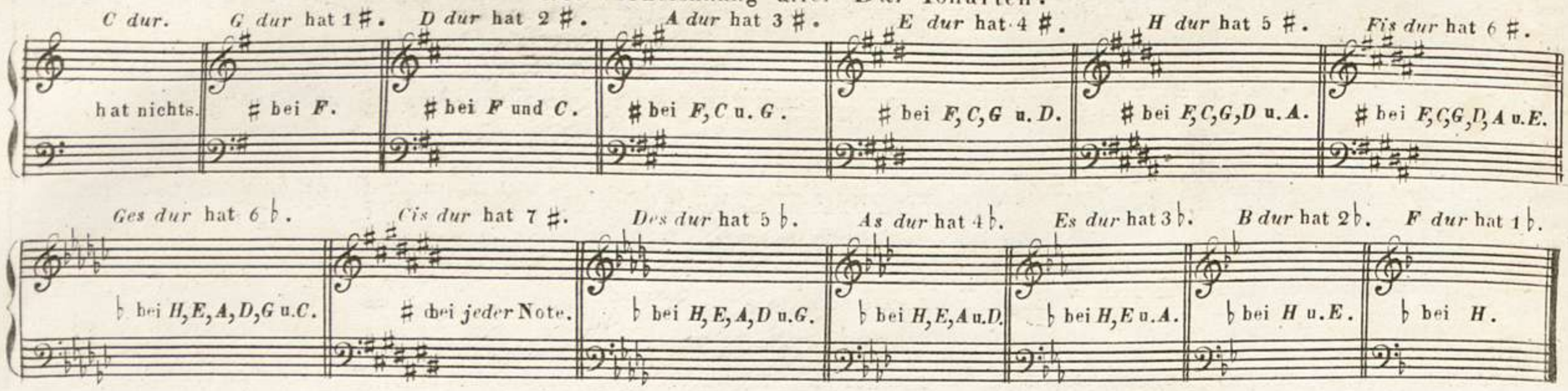
§ 10.

Aus der Zahl dieser vorgezeichneten ♯ (oder ♭) erkennt nun der Spieler sogleich, in welcher Tonart er das ganze Stück zu spielen hat; denn diese Vorzeichnung gilt dann durch alle *Octaven* immer derjenigen Note, welche erhöht oder erniedrigt werden muss, um die *diatonische* Tonleiter nach allen hier angegebenen Regeln hervorzubringen.

§ 11.

Die vorgezeichneten ♯ oder ♭ stehen immer auf der Linie oder dem Zwischenraume der Note zu welcher sie gehören, wie man aus Folgendem sieht.

Die Vorzeichnung aller *Dur* Tonarten.




§ 12.

Diese Vorzeichnung hat der Spieler beim Beginnen eines Stückes wohl ins Auge und ins Gedächtniss zu fassen, um sie stets bei jeder gehörigen Note anzuwenden, und um nie über die Tonart in Zweifel zu sein.

§ 13.

Da im Laufe eines Tonstückes oft auch bei andern Noten Versetzungszeichen vorkommen, (welche man *zufällige* nennt, weil sie nicht zur eigentlichen Tonart gehören,) so erhalten die wirklich vorgezeichneten den Namen der wesentlichen, und ihre Geltung kann nur bei einzelnen Noten im Laufe eines jeden Takts durch das Auflösungszeichen (♮) aufgehoben werden.

Von den *Mol*= Tonarten.

§ 14.

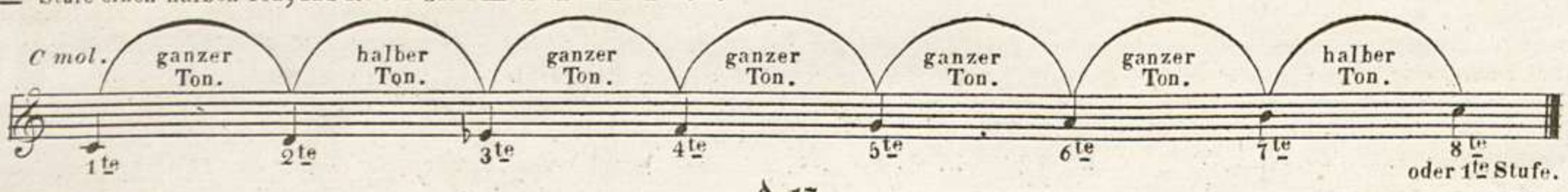
Die eben besprochenen 12 Tonarten werden desshalb die *Dur*= (oder harten) Tonarten genannt, weil jeder Ton noch eine *diatonische Scala* hat, welche man die *Mol*= (oder weiche) Tonleiter nennt. (Auch sagt man statt *dur*, *major*, oder gross, und statt *mol*, *minor*, oder klein.)

§ 15.

Auch in diesen *Mol*=Tonarten werden vollständige *Compositionen* geschrieben, und sie unterscheiden sich von den *Dur*=Tonarten durch Folgendes:

§ 16.

Die dritte Stufe der Tonleiter wird in der *Mol*= *Scala* um einen halben Ton tiefer genommen (also durch ein ♭ oder ein ♮ erniedrigt.) Hiedurch bildet die 2te zur 3ten Stufe einen halben Ton, und die 3te zur 4ten einen Ganzen. z. B.




§ 17.

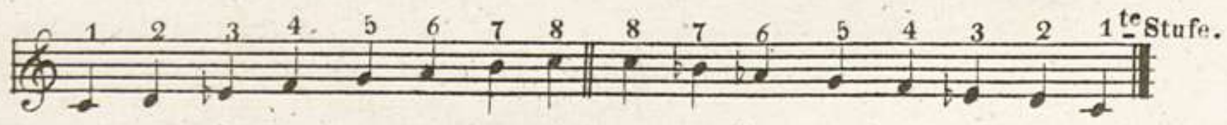
Der weiche, traurige Charakter, den diese 3te (kleine) Stufe der ganzen *Scala* gibt, hat diesen *Mol*=Tonarten den Beinamen *mol* (oder weich) verschafft, zum Unterschied von den härter und muntrer klingenden *Dur*=Tonarten.

§ 18.

Die übrigen Stufen bleiben, wie man oben sieht, bei der *Mol*=Tonleiter im Hinaufsteigen unverändert. Aber beim Herabsteigen erleiden diese *Mol*=*Scalen* noch eine bedeutende Veränderung. Denn wurde man die obige Tonleiter in *C*=*mol* eben so zurück spielen, wie sie dort aufwärts gehend steht, so klänge sie hart, widrig, und unbefriedigend, und würde also nicht die Eigenschaften haben, welche unter dem Namen der *diatonischen* Tonleiter verstanden werden.

§ 19.

Die Erfahrungen des Gehörs, (auf welchem im Grunde die ganze Musik beruht,) haben demnach gelehrt, dass im Herabsteigen auch die 7te und 6te Stufe, jede um einen halben Ton tiefer genommen werden müsse, wenn diese *Mol*=Tonleiter eine befriedigende Tonart bilden soll. Die vollständige *Scala* in *C mol* ist demnach wie folgt.



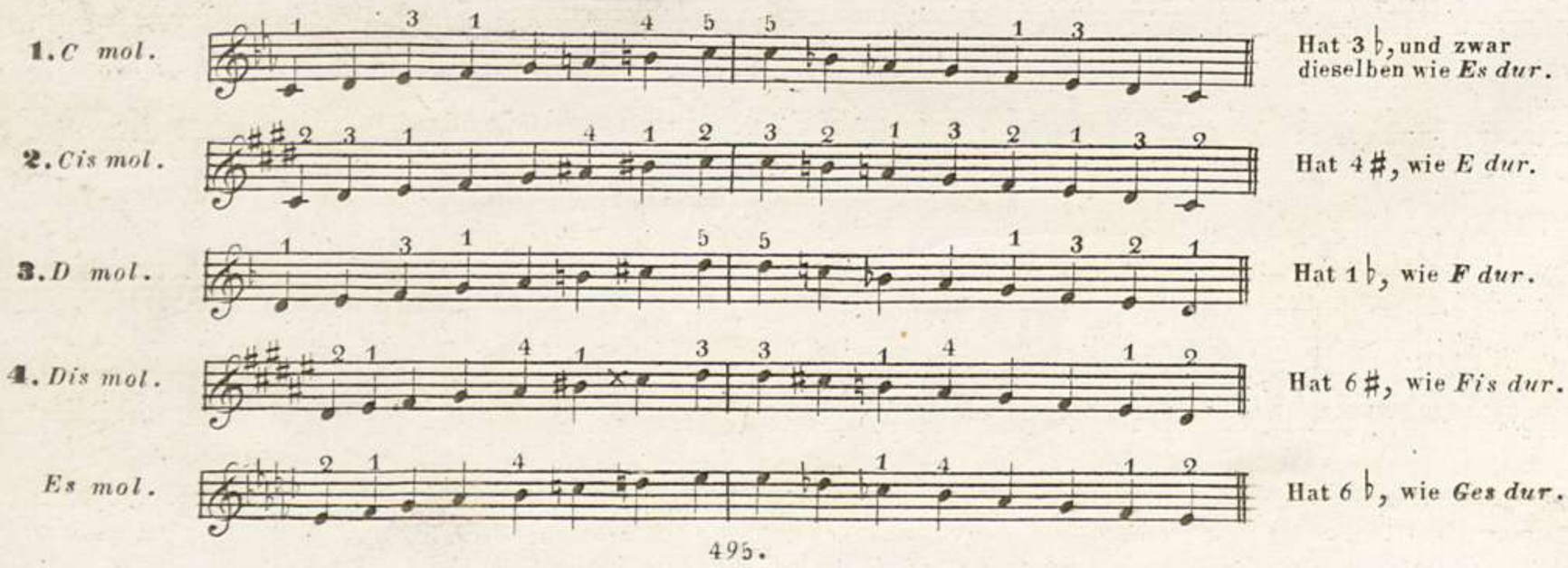

und der halbe Ton befindet sich im Herabsteigen zwischen der 6ten und 5ten, und zwischen der 3ten und 2ten Stufe.

§ 20.

Die Vorzeichnung wird bei diesen *Mol*=Tonleitern nach der Anzahl der ♯ oder ♭ bestimmt, welche beim Herabsteigen nöthig sind, und diejenige Versetzungszeichen, welche zum Hinaufsteigen nothwendig wären, werden dagegen jedesmal im Laufe des Stückes zu jeder betreffenden Note, (als Zufällige) beigefügt.

§ 21.

Hier folgen die Tonleiter in allen 12 *Mol*=Tonarten, mit der gehörigen Vorzeichnung:



5. *E mol.* — Hat 1 ♯, wie *G dur.*

6. *F mol.* — Hat 4 ♭, wie *As dur.*

7. *Fis mol.* — Hat 3 ♯, wie *A dur.*

8. *G mol.* — Hat 2 ♭, wie *B dur.*

9. *Gis mol.* — Hat 5 ♯, wie *H dur.*

*As mool.* — Hat 7 ♭ (folglich bei jeder Note Eins, so wie H dur haben würde, wenn man es, als Ces dur, mit ♭ schreiben wollte.)

10. *A mol.* — Hat nichts, wie *C dur.*

11. *B mol.* — Hat 5 ♭, wie *Des dur.*

12. *H mol.* — Hat 2 ♯, wie *D dur.*

§ 22.

Der Schüler wird bemerkt haben, dass immer zwei Tonarten, (eine *dur* und eine *mol*,) eine und dieselbe Vorzeichnung haben. So hat z.B. *C dur* und *A mol* gar keine. *B dur* und *G mol* haben 2 ♭; *A dur* und *Fis mol* haben 3 ♯, u.s.w.

§ 23.

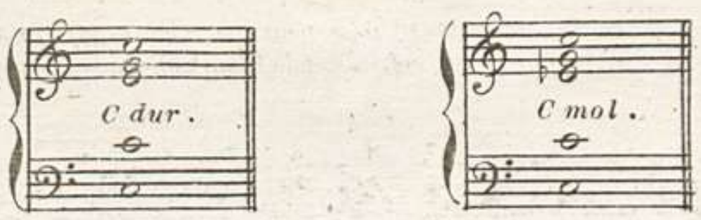
Diese gleiche Vorzeichnung bildet zwischen zwei solchen Tonarten eine Art von harmonischer Verwandschaft, so dass man sehr leicht aus der Einen in die Andere übergehen (*moduliren* kann.)

§ 24.

Unter den vielen verschiedenen *Accorden*, welche in der Musik möglich sind, befindet sich Einer, welcher jede Tonart dem Gehör eben so bestimmt anzeigt, wie die *diatonische Scala*. Er besteht aus der 1ten 3ten 5ten und 8ten Stufe dieser Tonleiter, und man nennt ihn den vollkommenen Accord, oder harmonischen Dreiklang, um ihn von vielen andern minder wohlklingenden *Accorden* zu unterscheiden.

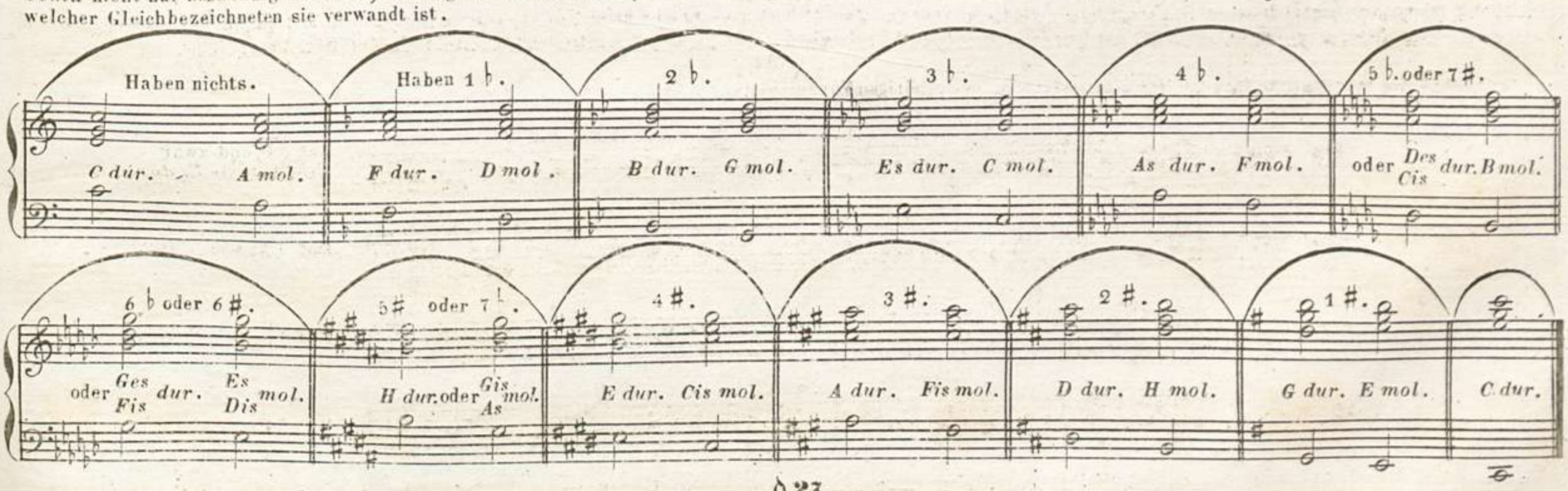
§ 25.

Auch dieser *Accord* kann entweder *dur* oder *mol* sein, je nachdem man die 3te Stufe gross oder klein dazu nimmt. Z.B.



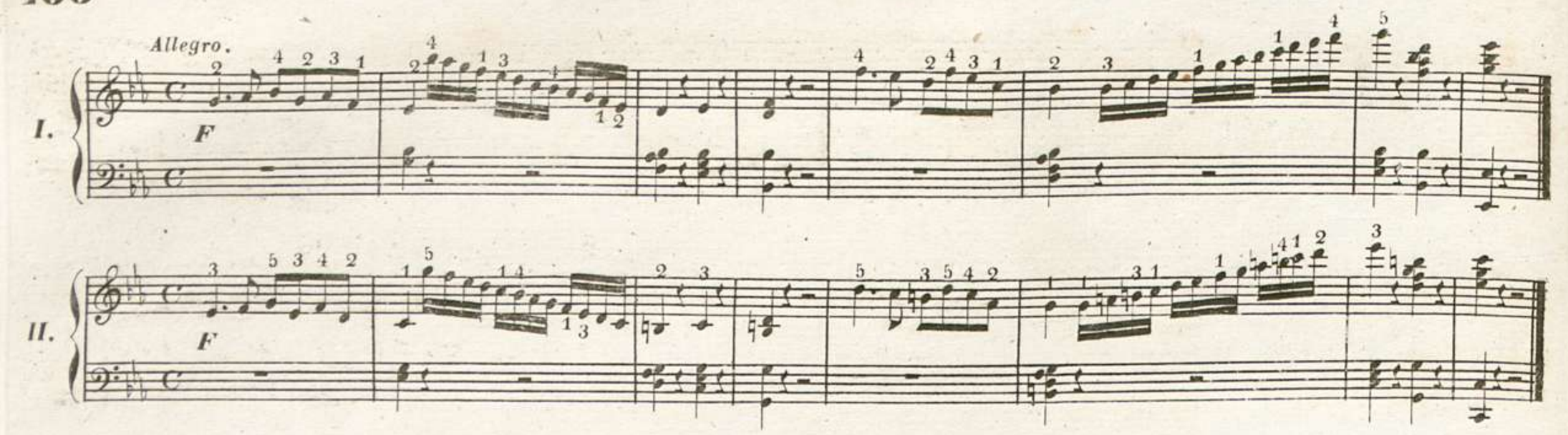

§ 26.

Hier folgen alle 24 Tonarten durch diesen *Accord* ausgedrückt, und nach ihrer Verwandschaft an einander gereiht, und der Schüler hat diese neue *Modulations-Scala* nicht nur auswendig zu lernen, und täglich durchzuspielen, sondern er muss auch genau aufzusagen wissen, wie viel ♯ oder ♭ jede Tonart hat, und mit welcher Gleichbezeichneten sie verwandt ist.




§ 27.

Um zu erkennen, in welcher Tonart ein Tonstück geschrieben ist, (ob nämlich in *Dur*, oder in der damit verwandten *Mol = Tonart*,) findet der Spieler meistens schon in den ersten Takten alle dem Gehör merkbaren Kennzeichen des Unterschiedes. Aber in seltenen, zweifelhaften Fällen kann der Anfänger die wahre Tonart sicher aus dem letzten Schlusston des ganzen Stückes ausfinden, da jede *Composition* in der vorgeschriebenen Tonart enden muss. Z.B.




Hier wird der Schüler bald erkennen, welcher von beiden Sätzen in *Es dur*, und welcher in *C mol* gesetzt ist.

§ 28.

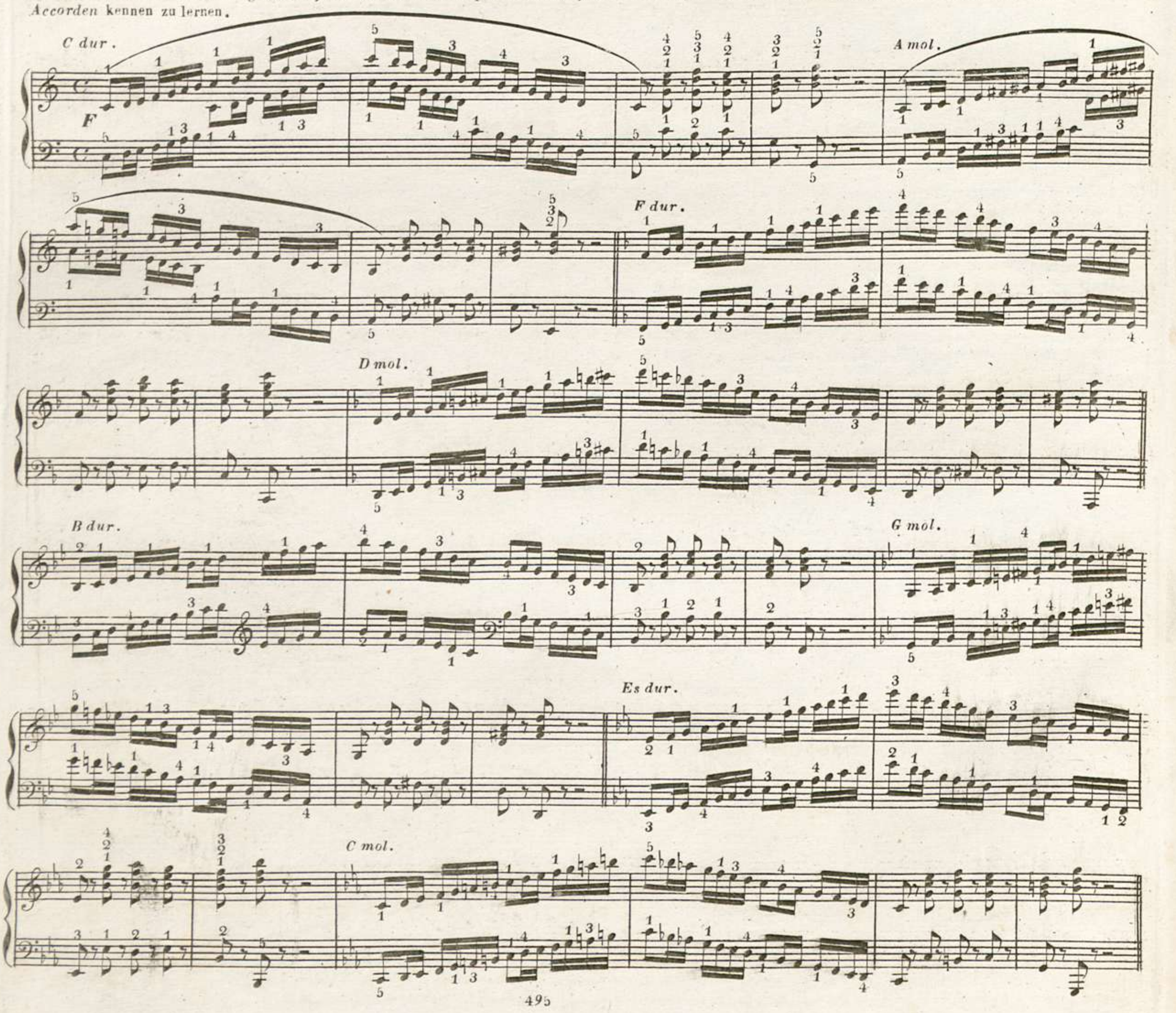
Bisweilen wechseln die Tonarten mitten im Laufe des Stückes wo dann die veränderte Vorzeichnung so lange gilt, bis die ursprüngliche wieder zurückkert.

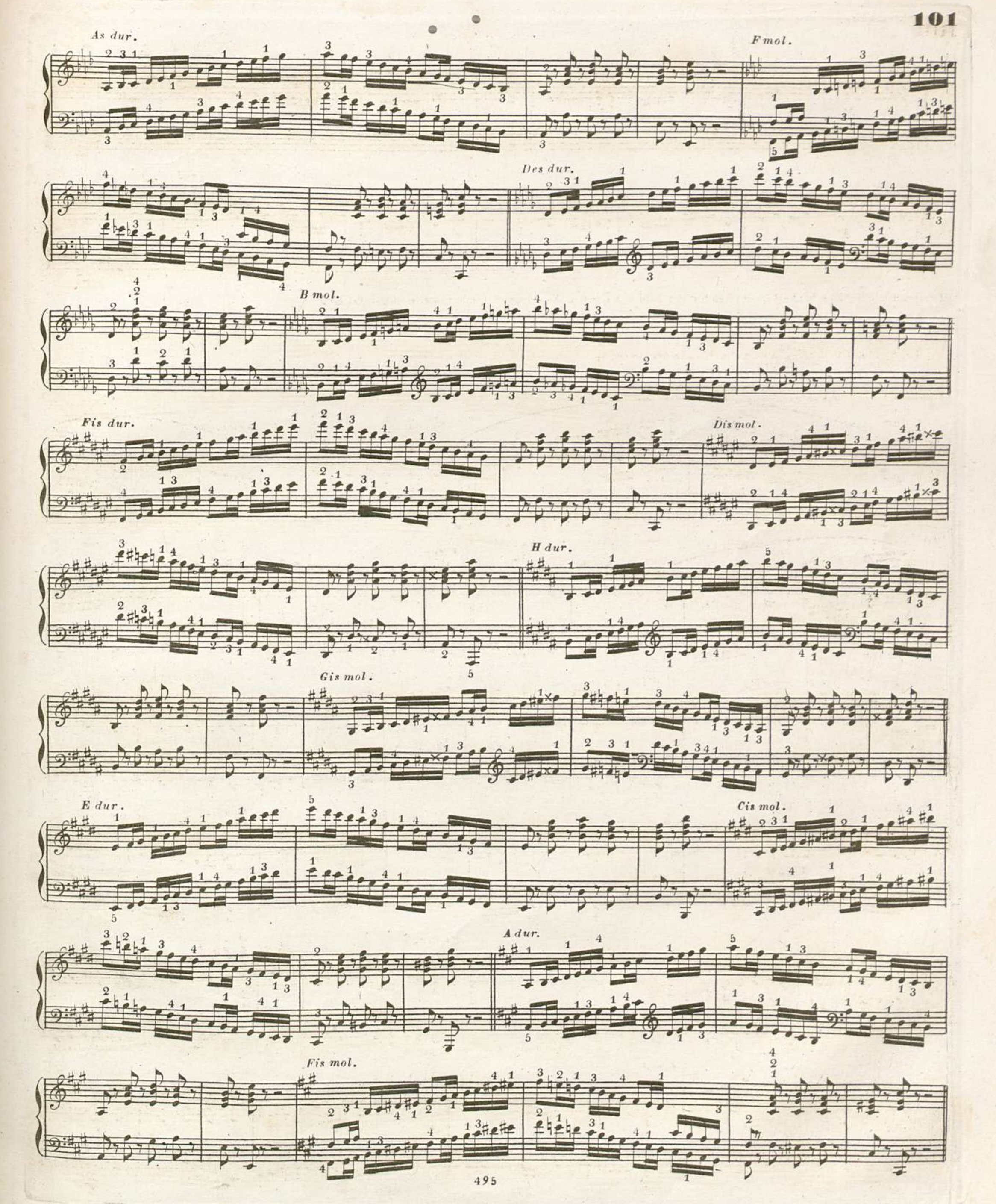
§ 29.

Manchmal endet ein Stück in *dur*, obwohl es in derselben *Mol* = Tonart anfing, und umgekehrt.

§ 30.

Wir lassen hier noch ein grösseres, wohl zu übendes Beispiel nachfolgen, um alle Tonarten mit ihrer Vorzeichnung, ihren *Scalen* und den gewöhnlichsten *Accorden* kennen zu lernen.




As dur.
F mol.
Des dur.
B mol.
Fis dur.
Dis mol.
H dur.
Gis mol.
E dur.
Cis mol.
A dur.
Fis mol.

D dur.

H mol.

G dur.

E mol.

C dur.

§ 31.

Viele Schüler werden so sehr nur an die leichteren Tonarten gewöhnt, dass sie vor jedem Tonstücke zurückschrecken, welches mit 4 oder 5 ♯ oder ♭ bezeichnet ist. Dieses ist ein grosser Fehler. Der gute Spieler muss alle Tonarten gleich geläufig lesen und vorzutragen wissen. Auch liegt die Schwierigkeit mehr in der Einbildung, und in dem Mangel an Gewohnheit; denn für die Finger ist eine Tonart so schwer wie die Andere, und nur das Auge muss sich an die grossere Zahl der Versetzungszeichen zu gewöhnen suchen.

Da wir in den leichteren Tonarten bereits eine hinreichende Anzahl Übungsstucke geliefirt haben, so lassen wir hier deren nur noch in den schwereren Tonarten Einige nachfolgen.

Ex: 81.

Allegro vivace. 8a ..... loco

F sF sF P dol:

loco FF P FF P PP

dol: cres:

loco F FF

Allegro.

Ex: 82.

P cres: loco F dim: P cres: P loco P dol: cres: PP cres: loco F dim - - e - rall - - PP dol: Tempo. loco cres: F P loco Fz

Allegretto.

Ex: 83.

P stacc: dol: cres:

8a

loco

dim:

pocoritard:

p

in Tempo.

cres:

F

loco

Allegretto moderato.

Ex:84.

P

8a

loco

cres:

sF

8a

loco

Allegro.

Ex:85.

F

P

cres:

F

F

P

F

P

cres:

sF

sF

F

Allegro.

Ex: 86.

P dol: loco

cres: F dim: P loco

Allegretto vivace.

Ex: 87.

P cres: F

cres: F P loco

P dol: loco

Allegro.

Ex: 88.

P cres: F (☆)

8a ..... loco

P cres:

8a ..... loco

F sF FF

Allegretto.

Ex: 89.

P FP FP

Allegro.

Ex: 90.

P cres: F P cres:

8a ..... loco

F

(☆) Der Schüler hat überall wohl Acht zu geben, bei welcher Note das 8a..... und das nachfolgende *loco* anfängt.

Andantino sostenuto.

Ex: 91.

P legato

dol:

Fine.

P

Fz

PP rall:

Da Capo.

Moderato

Ex: 92.

P

cres:

F

Non troppo Allegro.

Ex: 93.

Molto Allegro.

Ex: 94.

F

cres:

Allegro moderato.

Ex: 95.

F

sF

dim:

P

F

cres:

dim:

F

P

*Allegro.*

Ex. 96.

cres.

8a

F

Marcia funebre.

*Andante sostenuto*

Ex. 97.

sF

PP

FP

FF

Fine.

Pdol:

PPmorendo

Trio.

Pdol:

dol:

Fz

F

dim:

1a

2a

*Marcia da capo sin al Fine*
*ma senza Repetitione.*

# SCHLUSS ANMERKUNG.

## ZUM ERSTEN THEIL.

*Für den jüngeren, angehenden Lehrer dürfen folgende Bemerkugen über die Art des Unterrichtens nicht ohne Nutzen sein.*

§ 1.

Der Lehrer muss alle Regeln der von ihm angenommenen *Clavierschule* und Methode so gut auswendig inne haben, dass er jede derselben zu erläutern und dem Schüler auf eine ruhige, klare, unzweifelhafte Art vorzutragen im Stande ist.

§ 2.

Er muss des Spiels so weit mächtig sein, dass er alle Regeln der guten Haltung, des Anschlags, der Fingersetzung, des Takts und des Vortrags dem Schüler praktisch zeigen kann, indem er ihm nöthigenfalls jedes Stückchen und jede Stelle vorspielt.

§ 3

Ich habe stets gefunden, dass eine, zwar feste, aber freundliche, heitere, keine Ungeduld verrathende Weise des Unterrichtgebens bei allen Schülern immer die wirksamste war, und dass ich die verschiedensten *Charaktere*, von den weichlichsten und sanftesten bis zu den lebhaftesten, ja wilden und störrigen, zur Folgsamkeit und Aufmerksamkeit aneifern konnte, indem ich mich bestrebte, denselben alles Nöthige und Nützliche auf eine klare und ansprechende Art darzustellen, sie nie zu überladen, und jedem, auch dem trockensten Gegenstande eine anziehende Gestalt zu geben. Gute Laune ist beim Unterricht eben so vortheilhaft, wie im Leben überhaupt.

§ 4.

Ein sehr wichtiges Mittel ist hiebei eine glückliche Wahl der einzustudierenden Tonstücke. Man gewinnt nichts dabei, wenn man die jüngeren Schüler mit *Compositionen* plagt, welche ihnen altmodisch, unverständlich, geschmacklos oder allzu mühsam erscheinen; und jeder Schüler macht weit grössere Fortschritte, wenn er alle seine Aufgaben gerne und mit Vergnügen spielt. Dass sich damit alles Gründliche und Solide recht wohl vereinigen lässt, glaube ich aus der vielseitigsten Erfahrung versichern zu dürfen.

§ 5.

Die Tonstücke, welche aus Orchesterwerken übersetzt sind, wie *Ouverturen*, *Opernstücke*, so wie auch *Walzer, etc:* sind in der Regel nicht vortheilhaft. Dagegen sind jetzt aber die meisten ansprechenden und beliebten Melodien selbst von angesehenen Tonsetzern zu wirklichen *Clavierstücken*, in der Gestalt von Rondo's, *Variationen*, *Potpourris*, *etc:*; auf eine dem Instrumente zusagende Weise so zahlreich verarbeitet worden, dass jeder Lehrer hierin eine genügende Auswahl hat, um das Nützliche mit dem Angenehmen beim Unterricht zu vereinigen.

§ 6.

Vor Allem wähle man stets solche Stücke, welche geeignet sind, die Geläufigkeit zu entwickeln, und wo demnach die Melodie mit häufigen leichten Passagen und Läufen abwechselt. Häufig werden Schüler mit Tonstücken von entgegengesetzten Eigenschaften jahrelang abgemüht, indem man glaubt, ihnen bei Zeiten Ausdruck und Kenntniss der Harmonie anzueignen.

Aber die Erfahrung lehrt, dass dieser Zweck, zu früh verfolgt, selten erreicht wird, und dass man dagegen dasjenige versäumt, wozu jeder Schüler in der Regel hinreichendes Talent besitzt, und was ihn eigentlich allein erst zu allem Übrigen fähig macht.

§ 7.

Es gibt für den Lehrer nichts Wichtigeres, als baldmöglichst den Geschmack seiner Schüler zu bilden, und zu läutern. Dieses kann vorzüglich nur durch eine gute Wahl der Tonstucke erreicht werden.

Der gute Geschmack ist immer ein Beweis eines richtigen Sinnes und klaren Verstandes, und der Lehrer darf sich nicht durch pedantische Ansichten verleiten lassen, seinen Schülern durch trockene und abgeschmackte Aufgaben die Zeit zu rauben, und ihnen, wie so oft geschieht, die schöne Kunst zuwider zu machen.

§ 8.

So nützlich das Einstudieren der, jetzt so zahlreich erscheinenden Übungen oder *Etuden* sein kann, so darf der Lehrer doch seine Schüler damit nicht überladen. Er muss von der Ansicht ausgehen, dass jedes Tonstück, jedes *Rondo*, jede *Variation*, *etc:*, schon an sich eine Übung ist, und oft eine bessere, als die wirklichen *Etuden*, da es ein vollständiges Tonstück ist, in welchem die Melodie mit Passagen abwechselt, und da der Schüler ein solches gewiss lieber einstudiert, als solche *Etuden*, die, so gut sie auch an sich sein mögen, der Jugend doch meistens trocken und langweilig vorkommen. Die besten und nöthigsten Übungen bleiben stets die, in diesem Theile ausführlich angegebenen *Scalen* und übrigen Hilfsmittel, denn sie sind zur Entwicklung der Fertigkeit für die ersten Jahre vollkommen hinreichend; — aber auch unerlässlich.

§ 9.

Wenn der Schüler ein Tonstück halbwegs einstudiert hat, so muss sogleich ein neues begonnen, aber das frühere nebstbei stets fortgeübt werden, dass es nie vergessen werde, und immer vollkommener gehe. Es ist natürlich, dass ein neues Stück für den Schüler weit mehr Reitz hat, als ein bereits oft gespieltes, und dass es daher mit mehr Aufmerksamkeit und Vergnügen studiert wird. Aber der Schüler muss frühzeitig angewöhnt werden, denselben Reitz in dem schönen Vortrag zu finden, wenn ihm auch das Stückchen bereits alt und zu oft gespielt, scheinen mag. Man muss ihm begreiflich machen, dass es nicht sowohl darauf ankomme, was man spielt, sondern wie man es spielt, und dass ein, an sich unbedeutendes Tonstückchen durch eine richtige, gewandte und schöne Ausführung wieder neue Reize gewinnt, und sodann dem Spieler um so viel mehr Ehre macht.

§ 10.

Manche Lehrer haben den Grundsatz, dem Süler so lange ein Stück einstudieren zu wollen, bis es ganz vollkommen gehe, was bisweilen, mit Versäumniss anderer Fortschritte Monathe raubt

Andere Lehrer halten dagegen ihre Schüler bloss zum Lesen an, und achten gar nicht auf die Ausbildung des Vortrags eines einzelnen Stückes.

Die auf die erste Art unterrichteten Schüler können wohl ein mühsam eingelerntes Stückchen zuletzt vor Zuhörern spielen, und damit einigen Beifall gewinnen; aber ausserdem wissen sie fast gar nichts.

Diejenigen, welche dagegen auf die andere Art unterrichtet werden, haben wohl einige Kenntnisse und Übung im Kopfe, aber sie sind nicht im Stande, dem Zuhörer auch nur eine Zeile gelungen vorzutragen. Demnach sind beide *Extreme* verfehlt; — denn bei einer richtigen Benutzung der Zeit kann man, und muss man beides vereinigen.

§ 11.

Nichts spornt den Schüler mehr zur Aufmerksamkeit und zum fleissigen Einstudieren eines Stückes an, als der Gedanke, dass er dasselbe vor Zuhörern spielen soll. Daher muss es der Lehrer so oft als möglich veranstalten, dass sein Schüler ein wohleingeübtes Stückchen entweder seinen Verwandten oder einem bekannten Freunde, später auch vor kleineren Gesellschaften hören lasse. Hiedurch wird auch die so häufige Furcht und Zaghaftigkeit am sichersten geheilt und abgewöhnt.

§ 12.

Eine der grössten Schwierigkeiten ist die, den Schülern das Takthalten anzugewöhnen. Die Talente, welche Taktgefühl besitzen, sind zwar sehr häufig; häufiger als man glaubt. Aber auf dem *Fortepiano* steht dem Takthalten stets die Schwierigkeit entgegen, welche aus dem Überwinden der mechanischen

richtigen Ausübung entspringt, indem sich der Schüler nur zu lange mit Stottern, Steckenbleiben, Tastenaufsuchen, Fingersatz, Mangel an Geläufigkeit, u. s. w. abmüht, und daher trotz dem besten Taktgefühl, doch immer schwankend und ohne Takt spielt, und zuletzt sich diese Taktlosigkeit bloss desshalb angewöhnt, weil man seine mechanische Geschicklichkeit nicht frühzeitig genug ausbildete.

Zu den Mitteln, das Taktgefühl zu befestigen gehört:

*a.*) Dass der Lehrer beim Einstudieren die Takttheile mit einem Hölzchen laut und fest anschlage, und damit den Schüler nöthige, sowohl die schwereren wie die leichten Stellen stets in gleichem Zeitmass auszuführen, wobei der Lehrer noch nebst dem laut zählen kann. Es ist nicht sehr vortheilhaft, wenn man den Schüler zum Laut zählen oder gar zum Taktschlagen mit dem Fusse anhalten will. Doch muss und darf er in Gedanken mit zählen.

*b.*) Das Einstudieren von vierhändigen angemessenen Stückchen. Meistentheils muss der Lehrer dabei die Basstimme spielen. Doch ist es vortheilhaft, wenn bisweilen auch der Schüler eine solche Bassstimme einstudiert. Übrigens muss man den Schüler nicht zu viel vierhändig spielen lassen, weil er sonst die Übersicht über die ganze Tastatur verliert, und weil das *Solospielen* doch immer die Hauptsache bleibt.

*c.*) Wenn es möglich ist, dem Schüler bisweilen die Gelegenheit zu verschaffen, mit Begleitung eines andern Instrumentes, z. B. mit der *Violine*, *Flöte*, oder dem *Violoncell*, zu spielen, so ist das Einstudieren solcher *Compositionen* vom grossem Nutzen. Selbst kleine Gesangstücke mag der Schüler bisweilen *accompagniren* lernen.

*d.*) Der Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* ist erst viel später anzuempfehlen, und wird im 3ten Theile dieses Lehrbuches besprochen werden.

§ 13.

Man gestattet häufig den Schülern, schwerere Stellen etwas langsamer zu spielen, als das ganze Tonstück. Dieses ist ein grosser Fehler. Wenn eine etwas schwerere Stelle vorkommt, so muss sie einzeln vorgenommen, und so lange besonders geübt werden bis sie völlig richtig in dem *Tempo* des ganzen Stückes gehen kann, worauf sie noch im Zusammenhang mit dem Übrigen exerzirt werden muss. Wenn Stellen vorkommen, denen der Schüler noch gar nicht gewachsen ist, so ist es besser, das ganze Tonstück bis auf spätere Zeit beiseite zu legen.

§ 14.

Aber bei der Wahl der Tonstücke muss man stets, jedoch nach sehr kleinen Graden, vom Leichteren zum Schwereren fortschreiten, und der Lehrer muss schon im Voraus bei jedem Schüler sich einen kleinen Plan hierüber bilden.

§ 15.

Wenn man einen Schüler übernimmt, der schon früher einen fehlerhaften Unterricht gehabt, und sich daher manche Mängel angewöhnt hat, wie, z. B. eine schlechte Haltung, schlechten Fingersatz. Taktlosigkeit, Falschgreifen, Hacken und Schlagen, u.s.w. — so muss vor Allem andern ihm verbothen werden, etwas von den früher einstudierten Sachen zu wiederhohlen. Man fange sogleich die in diesen Theil vorkommenden kleineren und grösseren Übungen an, erklärt ihm nöthigenfalls noch einmahl alle Anfangsgründe, und gibt ihm sodann ganz neue, zweckmässige Stücke zum Einstudieren.

§ 16.

Die Unterrichts = Methode des gegenwärtigen Lehrbuches ist vorzüglich auf das Studium der *Scalen* gebaut. Diese *Scalen* findet man freilich in andern *Clavierschulen* auch; — aber die Anwendung und folglich auch der Nutzen derselben dürfte sehr verschieden sein. Gemeiniglich dienen sie meistens nur zur Erlernung der Noten, der Versetzungszeichen, der Tonarten, und allenfalls eines dürftigen Fingersatzes, und der Schüler müht sich unwillig eine Zeitlang damit ab, sehnt sich nach Unterhaltungs = Stückchen, und vergisst sie baldmöglichst.

Aber in der zusammenhängenden Ordnung, wie sie in gegenwärtigem Lehrbuch erscheinen, können und sollen sie auch noch den wichtigen Zweck erfüllen, die Geläufigkeit und Geschicklichkeit der Finger selbst bis zum höchsten Grade zu entwickeln und zu befördern. Sie sind daher nicht nur für den Anfänger, sondern auch fur den schon sehr vorgerückten Schüler, ja sogar für den gebildeten, geübten Spieler von gleich entschiedenen Nutzen, und es gibt keinen Grad von Geschicklichkeit, dem deren fortgesetztes Üben schon völlig entbehrlich wäre. Wie oft kann man nicht selbst bei Spielern, welche sich öffentlich hören lassen, bemerken, dass sie zum B. die *diatonische Scala* in *C dur* nicht vollkommen vorzutragen im Stande sind!

§ 17.

Dass die meisten Regeln des Fingersatzes sich aus diesen *Scalen* entwickeln lassen, so wie, dass die mechanischen Hilfsmittel des Vortrags schon mittelst derselben studiert werden konnen, wird im 2ten und 3ten Theile dieses Lehrbuches noch deutlicher bewiesen.

Demnach muss ein Theil dieser *Scalenübungen*, (und zwar jedesmal wenigstens 4 Tonarten), stets dasjenige sein, was der Schüler täglich vor Allem Andern durchübt, und während diesem Durchüben hat der Lehrer volle Gelegenheit, ihm sämmtliche Regeln des schönen Spiels, nämlich Gleichheit des Anschlags, Gleichheit der Geschwindigkeit, Geschmeidigkeit der Finger, (besonders des Daumens), Reinheit, richtigen Fingersatz, u.s.w. so oft einzuprägen, dass endlich der Schüler Alles dieses auf jede *Composition* überträgt, welche er einstudieren muss.

Wenn der Verfasser dieses Lehrbuches so glücklich war, in den 30 Jahren, welche er dem Unterrichtgeben widmete, eine so grosse Zahl der verschiedenartigsten Talente, (und darunter so viele, die früher durch schlechten Unterricht äusserst verwöhnt waren,) in kurzer Zeit auf den rechten Weg, und mitunter auf eine sehr bedeutende Stufe zu bringen, so verdankt er dieses vorzüglich der Benützung dieser Hilfsmittel.

§ 18.

Natürlicherweise bleibt jedem Lehrer die Wahl der Tonstücke überlassen, welche er für seine Schüler für die Zweckmässigsten hält. Da jedoch der Verfasser dieses Lehrbuches schon früher eine Anzahl von Werken für Schüler jeder Gattung herausgegeben hat, so erlaubt er sich, von denselben und andern geeigneten Compositionen ein Verzeichniss in fortschreitender Ordnung beizufügen.

richtigen Ausübung entspringt, indem sich der Schüler nur zu lange mit Stottern, Steckenbleiben, Tastenaufsuchen, Fingersatz, Mangel an Geläufigkeit, u. s. w. abmüht, und daher trotz dem besten Taktgefühl, doch immer schwankend und ohne Takt spielt, und zuletzt sich diese Taktlosigkeit bloss desshalb angewöhnt, weil man seine mechanische Geschicklichkeit nicht frühzeitig genug ausbildete.

Zu den Mitteln, das Taktgefühl zu befestigen gehört:

*a.*) Dass der Lehrer beim Einstudieren die Takttheile mit einem Hölzchen laut und fest anschlage, und damit den Schüler nöthige, sowohl die schwereren wie die leichten Stellen stets in gleichem Zeitmass auszuführen, wobei der Lehrer noch nebst dem laut zählen kann. Es ist nicht sehr vortheilhaft, wenn man den Schüler zum Laut zählen oder gar zum Taktschlagen mit dem Fusse anhalten will. Doch muss und darf er in Gedanken mit zählen.

*b.*) Das Einstudieren von vierhändigen angemessenen Stückchen. Meistentheils muss der Lehrer dabei die Basstimme spielen. Doch ist es vortheilhaft, wenn bisweilen auch der Schüler eine solche Bassstimme einstudiert. Übrigens muss man den Schüler nicht zu viel vierhändig spielen lassen, weil er sonst die Übersicht über die ganze Tastatur verliert, und weil das *Solospielen* doch immer die Hauptsache bleibt.

*c.*) Wenn es möglich ist, dem Schüler bisweilen die Gelegenheit zu verschaffen, mit Begleitung eines andern Instrumentes, z. B. mit der *Violine*, *Flöte*, oder dem *Violoncell*, zu spielen, so ist das Einstudieren solcher *Compositionen* vom grossem Nutzen. Selbst kleine Gesangstücke mag der Schüler bisweilen *accompagniren* lernen.

*d.*) Der Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* ist erst viel später anzuempfehlen, und wird im 3ten Theile dieses Lehrbuches besprochen werden.

§ 13.

Man gestaltet häufig den Schülern, schwerere Stellen etwas langsamer zu spielen, als das ganze Tonstück. Dieses ist ein grosser Fehler. Wenn eine etwas schwerere Stelle vorkommt, so muss sie einzeln vorgenommen, und so lange besonders geübt werden bis sie völlig richtig in dem *Tempo* des ganzen Stückes gehen kann, worauf sie noch im Zusammenhang mit dem Übrigen exerzirt werden muss. Wenn Stellen vorkommen, denen der Schüler noch gar nicht gewachsen ist, so ist es besser, das ganze Tonstück bis auf spätere Zeit beiseite zu legen.

§ 14.

Aber bei d … n sehr l … en fortschreiten, und der Lehrer muss schon i … hierüb …

Wenn man … erhafte … gel angewöhnt hat, wie, z. B. eine schlechte Haltu … en, Hac … andern ihm verbothen werden, etwas von den fr … ge sogl … und grösseren Übungen an, erklärt ihm nöth … ihm so … nstudieren.

Die Unterr … rzüglic … *alen* findet man freilich in andern *Clavierschule* … r Nutz … einiglich dienen sie meistens nur zur Erlernung d … l allenf … ler müht sich unwillig eine Zeitlang damit ab, … isst sie …

Aber in de … gem Le … och den wichtigen Zweck erfüllen, die Geläufigk … s zum … rn. Sie sind daher nicht nur für den Anfänger, s … r, ja s … ich entschiedenen Nutzen, und es gibt keinen G … n schon … t selbst bei Spielern, welche sich öffentlich hören … Scala … Stande sind!

Dass die m … entwic … mittel des Vortrags schon mittelst derselben studie … es Leh …

Demnach n … mal we … ler Schüler täglich vor Allem Andern durchübt, … Geleger … s, nämlich Gleichheit des Anschlags, Gleichh … (beso … satz, u. s. w. so oft einzuprägen, dass endlich de … rägt, w …

Wenn der … 30 Jahren, welche er dem Unterrichtgeben widmete, eine so grosse Zahl der verschiedenartigsten Talente, (und darunter so viele, die früher durch schlechten Unterricht äusserst verwöhnt waren,) in kurzer Zeit auf den rechten Weg, und mitunter auf eine sehr bedeutende Stufe zu bringen, so verdankt er dieses vorzüglich der Benützung dieser Hilfsmittel.

§ 18.

Natürlicherweise bleibt jedem Lehrer die Wahl der Tonstücke überlassen, welche er für seine Schüler für die Zweckmässigsten hält. Da jedoch der Verfasser dieses Lehrbuches schon früher eine Anzahl von Werken für Schüler jeder Gattung herausgegeben hat, so erlaubt er sich, von denselben und andern geeigneten Compositionen ein Verzeichniss in fortschreitender Ordnung beizufügen.