

522
Ausführliche
theoretisch-practische
ANWEISUNG

ZUM

PIANO-FORTE-SPIEL.

vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung,

verfaßt und

Majestät dem Kaiser von Russland



NICOLAUS I.

in tiefster Untertänigkeit zugeeignet

von

J. N. HUMMEL.

großherzoglich sächsischen Hofkapellmeister, Ritter der königl. französischen Ehrenlegion,
Mitglied mehrerer akademischer Gesellschaften.

Mit Privilegien.

Zweite Auflage.

Eigentum des Verlegers.



Eingetragen in das Archiv



der Musikalienhändler

Wien, bei Tobias Haslinger,
k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhändler.

31 5297

Unter dem
SCHUTZE



der kais. köngl. oesterreichischen
GESETZE.

und mit den allerhöchsten höchsten und hohen

PRIVILEGIEN

von



Allerhochachtungster

GROSSMÄCHTIGSTER KAISER,

Allergnädigster Kaiser und Herr!

Die Musik hat unter den schönen Künsten den bedeutendsten und ehrenvollsten Platz eingenommen, indem sie, einen wesentlichen Antheil an der Erziehung behauptend, durch ihren Einfluss auf Gefühl und Geschmack die moralisch-ästhetische Bildung befördert.

Unter den Werkzeugen ihrer Ausbildung ist in neuern Zeiten das Pianoforte für beide Geschlechter das gemein brauchbarste geworden; Lehrbücher für dieses Instrument sind zwar seit C. Ph. E. Bach's Vorgang und Muster in grosser Anzahl erschienen, allein mit Ausnahme einiger weniger, möchten sie mehr als Auszüge zu betrachten sein, worin das schon früher Gesagte, zum Theil nur mit andern Worten und Formen, in der Kürze wiederholt wurde, ohne dass dabei an Verbesserung und Fortschreitung viel gedacht und auf den erweiterten Umfang des Instruments besondere Rücksicht genommen worden wäre; dergestalt; dass bis jetzt viele Dinge zweifelhaft und unberichtigt geblieben sind.

Vieljährige Erfahrungen im Unterricht, anderseits der Wunsch, diese Mängel möglichst zu beseitigen und etwas Vollständigeres zu liefern, besonders aber die Ermuthigung einer erhabenen kunstübenden Kennerinn, IHRO MAJESTÄT Erlauchten Kaiserlichen Schwester MARIE PAULOWNA, Grossherzoginn zu Sachsen, W. E., welche von meiner Lehrart selbstthätige Kenntniss zu nehmen geruhte, haben mich veranlasst, diese ausführliche Anweisung zu schreiben.

Weniger dabei an einen beschränkten Umfang denkend, als vielmehr auf ein Werk ausgehend, das unserm Zeitalter angemessen, und nicht allein den Lernenden, sondern zugleich auch vielen Lehrenden von Nutzen sein könnte, war ich bemüht, das Ganze auf einen höhern Standpunkt zu stellen.

EW. KAISERLICHEN MAJESTÄT stete Geneigtheit, den Verbesserungen und Fortschritten in jedem Fache der Erkenntniss HÖCHST IHREN ermunternden Beifall und förderliche Theilnahme zu schenken; geruhte auch mein Unternehmen einer besondern Aufmerksamkeit zu würdigen, und mir huldreichst zu erlauben, diesem Werke HÖCHST IHREN ERHABENEN NAMEN voranstellen zu dürfen.

Indem ich nun das Glück dieser höchsten Vergünstigung mir anzueignen hierdurch mich erkühne, hege ich keinen andern Wunsch, als den, dass meine Arbeit dieser Auszeichnung würdig erscheinen, und EW. MAJESTÄT beifälliger Genehmigung sich abermals erfreuen möge.

In tiefster unverbrüchlichster Ehrfurcht und Verehrung ersterbe,

ALLERGNÄDIGSTER KAISER

Ew. Kaiserlich. Majestät

allerunterthänigster

J. N. Hummel.



	Seite.
Vorrede	IX.
Vorerinnerung für Ältern und Lehrer	XI.

ERSTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht	1.
Erstes Kapitel.	
Vom Sitze am Klavier	1.
Zweites Kapitel.	
Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger	1.
Drittes Kapitel.	
Vom Notenplan und von den Schlüsseln	2.
Viertes Kapitel.	
Von der Tastatur und den Noten	3.
Fünftes Kapitel.	
Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen	4.
Vorbereitende-Übungen	6.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Von den Versetzungszeichen	15.
Zweites Kapitel.	
Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen	20.
Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen	23.

DRITTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen	46.
Zweites Kapitel.	
Vom Zeitmass und Takt	49.
Drittes Kapitel.	
Wie man den Takt angeben soll	52.
Viertes Kapitel.	
Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen	53.
Fünftes Kapitel.	
Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben	56.
60 Übungsstücke aus allen Tonarten, worin die im ersten Theil erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind	59.
Zusatz Kapitel.	
Auswahl zweckmässiger Kompositionen fürs Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung	101.

ZWEITER THEIL.

EINLEITUNG.

Von Fingersätze überhaupt	105.
Erstes Kapitel.	
Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applikatur-Übungen	106.
Zweites Kapitel.	
Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen	167.

VIII

	Seite.
Drittes Kapitel.	
Vom Auslassen eines oder mehrer Finger; nebst Übungen	250.
Viertes Kapitel.	
Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Übungen	278.
Fünftes Kapitel.	
Von den Spannungen und Sprüngen; nebst Übungen	297.
Sechstes Kapitel.	
Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Oberasten; nebst Übungen	310.
Siebentes Kapitel.	
Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen	322.
Achstes Kapitel.	
Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauche eines und desselben Fingers auf zwei oder mehrern Tasten; nebst Übungen	335.
Neuntes Kapitel.	
Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände; nebst Übungen	370.
Zehntes Kapitel.	
Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl; nebst Fugen-Beispielen	379.

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Von den Ausschmückungen und Manieren (Verzierungen) überhaupt, nebst ihren Zeichen	393.
Zweites Kapitel.	
Vom Triller mit seinem Nachschlag	393.
Drittes Kapitel.	
Von dem uneigentlichen Triller oder der getrillerten Note ohne Nachschlag	397.
Viertes Kapitel.	
Vom Schneller	398.
Fünftes Kapitel.	
Vom Doppelschlag; (von Vielen <i>Mordent</i> genannt.)	398.
Sechstes Kapitel.	
Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen	399.
Praktische Beispiele	403.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.	
Vom Vortrage überhaupt	426.
Zweites Kapitel.	
Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend	427.
Drittes Kapitel.	
Vom Gebrauch der Pedale	453.
Viertes Kapitel.	
Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus	454.
Fünftes Kapitel.	
Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronoms	455.
Sechstes Kapitel.	
Vom Stimmen des Instruments	458.
Siebentes Kapitel.	
Vom freien Phantasiren (<i>Extemporiren</i>) und Präludiren	461.

Vorrede.

Das Pianoforte ist jetzt unter allen Instrumenten das gebräuchteste, und dies mit Recht; denn nicht nur, dass man auf ihm alle Fülle der Harmonie, auch der in mehrern Stimmen regelmässig ausgearbeiteten, leicht erlangen kann; nicht nur, dass sich auf ihm jede Art der Musik überhaupt, bis auf einen gewissen Grad genügend vortragen lässt, so dass es nicht nur als Instrument für sich, sondern auch als Repräsentant Aller zusammen, betrachtet und behandelt werden kann; nicht nur, dass es eben deshalb auch der ausreichendste, angemessenste und bequemste Begleiter, wie für den Gesang, so für andere Instrumente ist; so ist es und sein Spiel auch am wenigsten geeignet, auf die Gesundheit, selbst den schwächsten Körpers, nachtheilig einzurirken; anderer Inconvenienzen, die bei andern Instrumenten mehr oder weniger stattfinden, bei ihm aber keineswegs, nicht zu gedenken.

Diese Vorzüge, und auch der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit etwa zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so allgemein und überall eingeführt, und auch ein so hoher Grad von Kunstfertigkeit darauf von Vielen erlangt worden ist.

Durch diese Fortschritte hat nun auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt angenommen, und die sehr vermehrten, sehr gesteigerten Schwierigkeiten, die man zu besiegen gestrebt, haben bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, besonders auch im Fingersatze, eine bedeutende Veränderung nöthig gemacht.

Durch viele Freunde und Lehrer des Pianofortespiels aufgefordert, habe ich versucht, ein für die jetzige, neueingetretene Epoche dieses Instruments zweckmässiges Lehrbuch zu schreiben.

Wenn ich nun dem Publikum hiermit dies Lehrbuch, als eine Anleitung zum Klavierspielen, übergebe, so geschieht es nicht aus Eitelkeit, sondern einzig, um das Zutruuen zu ehren, das man meiner Liebe zur Kunst geschenkt hat, und aus dem Bestreben, vielleicht dadurch nützlich zu werden.

Es war dabei gleich Anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss, oder auch nur zunächst, für diejenigen zu schreiben, die nur überhaupt, und vornehmlich auf die bequemste und kürzeste Art, leidlich Klavierspielen lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse und Fertigkeiten sich zu eigen zu machen und sich zu gründlichen Spielern zu bilden die Absicht haben.

Auch erwarte man nicht, dass ich strebe, überall neu, originell, und gelehrt zu sein; im Gegentheil: ich habe alles das Gute und Nützliche, was verständige Männer, nach reiflicher Überlegung und langer Erfahrung, seit mehr als einem halben Jahrhundert hierüber geschrieben, soviel als möglich beizubehalten oder doch zu benutzen gesucht, und nur das hinzugefügt, was ich für die jetzige Spiel- und Schreibart zweckmässiger und passend fand, oder im umgekehrten Falle das weggelassen, was mir nunmehr überflüssig zu sein schien.

Übrigens habe ich gesucht eine möglichst stufenweis-fortschreitende Ordnung zu beobachten, manches bisher zweifelhaft Gebliebene festzustellen, im Vortrage durch Worte möglichst kurz und deutlich zu sein, und nirgends an hinreichenden praktischen Beispielen fehlen zu lassen.

Sollte es mir gelingen, durch dieses Lehrbuch, nicht allein der Gegenwart, sondern auch der Zukunft zu nützen, so werde ich es als die schönste Belohnung meiner Bemühung ansehen.

W e i m a r, im December 1827.

J. N. Hummel.

Zusatz bei der zweyten Ausgabe.

Es ist diesem Werke eine, weit über meine Erwartung reichende, günstige Aufnahme und weite Verbreitung geschenkt worden. Ich fühle mich dafür nicht nur zu lebhaftem Danke, sondern auch zu sorgfältiger Bemühung verpflichtet, für Verbesserung des Buchs in der neuen, nöthig gewordenen Ausgabe zu thun, was ich vermag und was ohne eine gänzliche Umgestaltung desselben möglich schien. Über diese Verbesserungen gebe ich hier kürzlich Rechenschaft.

In den Notenbeispielen ist Weniges, und nichts von so viel Bedeutung verändert worden, dass es nöthig wäre, es im Einzelnen anzuführen. Beträchtlicher sind die Veränderungen des Textes. Hier ist möglichst Sorge getragen worden: 1, für Verbesserung der Sprache überhaupt; 2, für genauere Bestimmung der Begriffe und der sie bezeichnenden Worte; 3, für manche, zwar kurze, doch, wie mir scheint, nicht unbedeutende Zusätze. Dieses dreies gilt vom ganzen Werke. Aber grössere und wesentlichere Abänderungen hat, ausser dem, der dritte Theil erhalten, so dass mehrere, und die für den schriftlichen Vortrag schwierigsten Kapitel entweder gänzlich um- oder grossentheils neu ausgearbeitet worden sind. Jenes ist vornehmlich der Fall mit den Kapiteln vom Vortrag überhaupt, vom schönen Vortrag und Ausdruck besonders: dies — mit dem Kapitel vom freien Phantasiren.

J. N. Hummel.

Vorerinnerung

für

Ältern und Lehrer.

Da von der Beschaffenheit des Grundunterrichts Alles abhängt, was darauf gebauet werden soll: so haben Ältern bei der Wahl eines Lehrers weniger auf die Wohlfeilheit des Unterrichts, als hauptsächlich darauf zu sehen, dass der Lehrer:

1.) ein Mann von gründlichen Kenntnissen sei, der selbst guten Unterricht genossen hat; weil die im Anfang durch Vernachlässigung entstandenen übeln Angewohnheiten später sehr schwer, oft gar nicht mehr abzugewöhnen sind;

2.) dass seine Lehrmethode bestimmt und fasslich sei, er die Kinder liebevoll, mit Geduld behandle, und Strenge nur eintreten lasse, wenn sie nothwendig wird;

3.) dass er auch sonst von einem Wesen sei, welches die Jugend nicht von sich entfernt, sondern mehr zu sich einladet; sie ermuntert und ihre Lust zum Lernen stärkt. —

Leider sind Ältern oft so eitel, zu verlangen, dass ihre Kinder schon nach kaum begonnenem Unterricht allerlei Stückchen spielen sollen, um dadurch Aufsehen zu erregen, bedenken aber nicht, dass dies nichts fruchtet, sondern schadet — schon dadurch, dass es einem gründlichen Elementar-Unterrichte die kostbare Zeit raubt, die zur Befestigung der Anfangsgründe so nöthig ist, ohne welche nichts Geordnetes und Gediegenes erreicht werden kann. Hat aber der Schüler schon eine gewisse Stufe der Ausbildung erreicht, so rathe ich selbst, ihn zuweilen vor einigen Personen spielen zu lassen; denn es spornt seinen Fleiss, und giebt ihm Muth und Sicherheit.

Jeder Anfänger bedarf wenigstens für das erste halbe Jahr, und wo möglich für ein ganzes Jahr täglich einer Stunde Unterrichts weil der Schüler noch unfähig ist, sich selbst helfen zu können: bleibt er aber sich zu lange überlassen, so ist zu befürchten, dass er durch Aneignung übler Gewohnheiten sich schade. Viele im Fortschreiten begriffene Spieler sind der irrigen Meinung, man müsse täglich sechs bis sieben Stunden spielen, um zum Ziele zu gelangen: ich kann jedoch versichern, dass ein regelmässiges, tägliches, aufmerksames Studium von höchstens drei Stunden zureichend ist; denn jede längere Übung stumpft den Geist ab, bewirkt ein mehr maschinenmässiges, als beseeltes Spiel, und hat für den Spieler meist den Nachtheil, dass, wenn er einmal ein so anhaltendes Exercitium entbehren muss, es ihn hindert, soll er plötzlich etwas vortragen, ohne sich erst einige Tage vorher wieder eingeübt zu haben. — Ich bin der Meinung, dass man, im Allgemeinen, Mädchen nicht vor dem siebenten, und Knaben nicht vor dem achten Jahre Musik lehren soll, es wäre denn, dass sie sich durch ein ganz ausgezeichnetes Talent und eine daraus entstehende besondere Neigung von selbst dazu hingezogen fühlten; denn in zu zartem Alter besitzen Kinder noch zu wenig Denkkraft, und bekommen oft schon Überdruß am Studium, ehe sie nur zur Einsicht seines Zwecks gelangt sind.

Für den Lehrer will ich hier nur noch bemerken:

1.) dass er an Allem, wodurch der Schüler sein Fortschreiten in der Kunst beweiset, lebhaften Antheil zeigen soll;

2.) dass er dem Schüler keine üblen Angewohnheiten zulasse ;

3.) dass er ihn, sobald er die nöthigsten Vorkenntnisse inne hat, nicht fortwährend mit dem etwas trocknen Exempelwesen beschäftige, sondern auch zuweilen gefällige, für das Pianoforte zu diesem Zweck eigens gesetzte Kleinigkeiten mit einmische,*) damit die Lust und Lernbegierde des Zöglings von Zeit zu Zeit gesteigert werde. (Die Gewohnheit mancher Lehrer, die Anfänger gleich mit schwierigen Stücken zu plagen, taugt durchaus nichts.)

4.) gewöhne der Lehrer den Schüler bei Zeiten, die Augen auf die Noten zu richten, und die Tasten nur durch das Gefühl der Finger, nach ihrer Entfernung von einander, aufzufinden. Da es bei vielen Schülern, besonders Kindern, der Fall ist, dass sie anfänglich gern auswendig zu spielen versuchen, wodurch sie nie zu einer Fertigkeit im Notenlesen gelangen: so fahre er, sobald er bemerkt, dass der Schüler das Stück, welches er eben lernt, zu sehr ins Gedächtniss fasst, damit nicht länger fort, sondern gebe ihm etwas Neues, damit er sich gezwungen sehe, nach Noten und nicht nach dem Gehör zu spielen.

5.) lasse er die Schüler nie zu geschwind spielen; denn dies ist der erste Schritt zu einem undeutlichen, unreinen Spiel.

6.) suche er dem Schüler gleich vom Anfange einen richtigen, deutlichen Anschlag und strenge gleichmässige Beobachtung des Zeitmasses (Tempo) anzueignen.

7.) soll der Lehrer, soviel als möglich, auf reine Stimmung des Instrumentes sehen, damit das Gehör des Schülers nicht verdorben, sondern vielmehr geschärft und verfeinert werde.

Will er überhaupt gute Fortschritte an seinem Schüler bemerken, so zeige er ihm einen heitern Antheil, behandle ihn mit Freundlichkeit und Geduld, und übertreibe ihn nicht; sei aber dennoch genau in seinem Unterricht. Auch halte er ihn schon Anfangs an, die Finger nicht länger oder kürzer auf den Tasten liegen zu lassen, als es nöthig ist, gebundene Noten anzuhalten und die kurzen leicht abzustossen, damit der Schüler Hand und Finger in die Gewalt bekomme, und sich kein lahmes, schwerfülliges Spiel angewöhne. Eben so halte er ihn gleich anfänglich zum Takt an, und gewöhne ihn, selbst mit zu zählen; er zeige ihm, wie er die Stelle spielen soll; lasse sie ihn langsam nachahmen und so lange üben, bis er sie vollkommen richtig vortragen kann.

Durch diese Methode wird der Zögling das, was er ausführt, auch gut ausführen, und in der Folge die besten Früchte davon tragen.

Der Verfasser.



*) Siehe die Auswahl solcher Kompositionen im Zusatz-Kapitel am Schlusse des ersten Theils.



Syrstet Ogeris.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht.

Erstes Kapitel.

Vom Sitze am Klavier.

§ 1.

Der Schüler sitzt *mitte*n am Klavier, eine Spanne, oder sechs bis zehn Zoll weit davon entfernt, je nachdem er erwachsen ist, kürzere oder längere Arme hat, damit die rechte Hand die höchsten, und die linke die tiefsten Tasten bequem erreichen kann, ohne die Stellung des Körpers zu verändern.

§ 2.

Der *Sitz* muss, weder zu hoch, noch zu niedrig, so beschaffen sein, dass beide Hände zwangsfrei, und gleichsam natürlich, auf den Tasten ruhen. Kindern unterstütze man die Füße, damit sie eine feste und ruhige Haltung bekommen.

Zweites Kapitel.

Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände, und der Finger.

Hierauf muss gleich anfänglich besondere Rücksicht genommen werden, weil jede Vernachlässigung die nachtheiligsten, selten ganz zu verbessernden, Folgen nach sich zieht, und nicht nur der Anstand, sondern auch Leichtigkeit, Rundung, Ausdruck und Kraft des Spiels nothwendig dabey leiden.

§ 1.

Die *Haltung* des Körpers sei gerade, weder vorwärts, noch zur Seite gebogen, und die der *Elbogen* ein wenig gegen den Leib gewendet, ohne sie demselben anzuschmiegen.

§ 2.

Die *Muskeln* der Arme und Hände müssen, frei von Austrengung, nur soviel Spannkraft annehmen, dass sie die Hände, und diese die Finger ohne Schlawheit zu tragen vermögen.

§ 3.

Die *Hände* halte man ein wenig gerundet, und (wie die Füße) etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird besonders auch der Gebrauch des Daumens auf den Obertasten sehr erleichtert. Ihre Lage darf weder höher, noch niedriger sein, als nöthig ist, die Vorderglieder der Finger zu beugen, um die Taste mittelst des Ballens vom Finger anzuschlagen, so dass der Daumen mit dem fünften Finger eine horizontale Linie auf der Klaviatur bildet.

Das platte Auflegen der Finger und gleichsam das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, sind ganz fehlerhaft, und verursachen ein mattes, lahmes Spiel.

5201.

Eigenthum und Verlag der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung
des Tobias Haslinger in Wien.

§ 4

Die Finger müssen, bei Spannungen ausgenommen, weder zu weit auseinanderstehen, noch zu dicht an einander kleben; denn jeder Finger soll natürlich über die Taste zu liegen kommen. Auch dürfen sie nicht länger, als vorgeschrieben ist, auf den Tasten ruhen, weil sonst die Deutlichkeit des Spiels verliert.

Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes. Da er der kürzeste Finger ist, so gewöhne man ihn immer etwas eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend, zu halten, damit er stets zum Untersetzen bereit sei; doch darf er nicht an andere Finger angedrückt, noch unter die Tastatur herabgehalten, oder wohl gar an die Klaviaturleiste angestemmt werden.

Um überhaupt die nöthige Leichtigkeit, Ruhe und Sicherheit im Spiele zu erlangen, muss jede heftige Bewegung der Elbogen und der Hände vermieden, und die Muskeln derselben dürfen nicht stärker angespannt werden, als eine ruhige und freie Haltung der Hand erfordert. Die Behendigkeit liegt nur in den Gliedern der Finger, die locker und leicht sich fortbewegen und nicht zu hoch von den Tasten erheben dürfen.*

§ 5.

Der Anschlag muss bestimmt und gleichmässig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden, weder Hand noch Finger aus der natürlich gebogenen Lage gebracht, und die Tasten müssen mehr vorwärts als rückwärts auf dem Griffbret angeschlagen werden, damit der Ton kraftvoller sei und die Passagen gerundeter hervortreten.

§ 6.

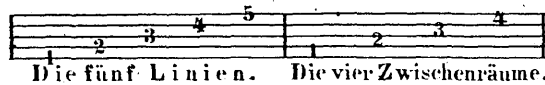
Endlich müssen Übelstände, wie: das Gesicht zu nahe an die Noten halten, Einbeissen der Lippen, Wackeln des Kopfes nach dem Zeitmass, etc. sorgfältig vermieden werden, weil sie theils der Gesundheit, theils dem Anstande zuwider sind.

Drittes Kapitel.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln.

§ 1.

Der Platz, worauf die Töne durch Zeichen (Noten) vorgestellt werden, heisst der Notenplan, dessen fünf Linien und vier Zwischenräume man aufwärts zählt; als:



Um die noch tiefern und noch höhern Töne zu bezeichnen, werden den Noten kleine Querstriche (Nebenlinien) gleichsam als Fortsetzung des Notenplanes, über und unter demselben hinzugefügt; als:



§ 2.

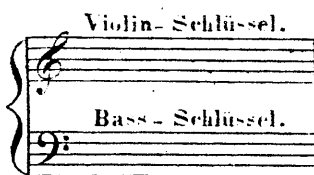
Für das Pianoforte hat man zwei übereinanderstehende Notenplane nöthig, den obern für die rechte, den untern für die linke Hand; oft dient auch Einer derselben beiden Händen zugleich. Beide Notenplane werden vorn durch eine Klammer verbunden; als:



*) *Logier's* Finger- und Handgelenkführer kann bei Anfängern so lange mit Nutzen angewandt werden, bis sie sich die richtige Haltung zu eigen gemacht haben.

§ 3.

Man bedient sich jetzt beim Pianoforte des *Violin* schlüssels für die hohen, und des *Bass* schlüssels für die tiefen Töne.*) Ersterem gehört die rechte Tastenreihe vom eingestrichenem τ aufwärts, letzterem die linke von diesem Tone abwärts. Beide Schlüssel werden gleich nach der Klammer vorgezeichnet; als:



Viertes Kapitel.

Von der Tastatur und den Noten.

Wie mühsam Kindern die Kenntniss der Tasten und Noten beizubringen ist, ohne ihre Lust und Geduld zu ermüden, fühlt jeder Lehrer: denn die bisher angewendete Methode war nicht immer die befriedigendste, da sie oft lernbegierigen Kindern beschwerlich und langweilig wurde. Ich habe die später angeführten zwei Methoden aus eigener Erfahrung beim Unterricht am bewährtesten gefunden.

§ 1.

Zuerst erkläre man dem Schüler, dass die Musik aus sieben unabhängigen Haupttönen bestehe, die der Folge nach aufwärts *c, d, e, f, g, a, h* heissen, und mit Einschluss des nach *h* wiederkehrenden *c*, eine *Oktave* ausmachen.

§ 2.

Man zeige ihm die sieben Töne der eingestrichenen Oktave auf dem Pianoforte, mache ihn dabei auf das unterhalb der zwei Obertasten liegende *c*, und unterhalb der drei Obertasten liegende *f*, besonders aufmerksam, und lasse ihn diese beiden Töne auf dem ganzen Klavier selbst aufsuchen; sodann lehre man ihn die zwischen *c* und *f*, und die zwischen *f* und dem nächsten *c* liegenden Tasten kennen, und gleichfalls durch alle Oktaven auffinden.

§ 3.

Ist er mit der ganzen Tastatur bekannt, so erkläre man ihm die Eintheilung derselben in die verschiedenen Oktaven; als: die *Contra*-, *grosse* und *kleine* Oktave des *Basses* und die *1. 2. 3* etc. gestrichene Oktave des *Violinschlüssels*.

§ 4.

Man vereinige die Notenkenntniss zugleich mit der Tastatur, und zwar nach einer der zwei folgenden Methoden, dem Temperament des Schülers am angemessensten.

Ist das Kind lebhaft und nicht sehr zum Nachdenken geneigt, so wähle man die *erste*^{a)} mehr mechanische und in die Augen fallende Methode; ist es aber von ruhigem und etwas denkendem Charakter, so verweise ich zur *zweiten*^{b)} mehr auf eigene Vergleichung und Beurtheilung der Tonstufenfolge gegründete Methode, die ich auch bei älteren Personen anzuwenden empfehle.

ERSTE METHODE.^{a)}

Man fange mit Erlernung der sieben Noten der *eingestrichenen* Oktave im *Violin*, und der *kleinen* Oktave im *Bass* an, und lasse den Schüler die Taste zugleich mit anschlagen; denn diese Abwechslung macht ihm Vergnügen, und bereitet seine Finger zum richtigen Tonanschlag vor.

*) Für den Klavierspieler von Beruf ist es wegen des *Accompagnements*, Partitur-Lesens, und des Studiums der Komposition durchaus nöthig, sich auch mit den Schlüsseln für *Sopran*, *Alt* und *Tenor* bekannt zu machen.

NOTEN- und PAUSEN-TABELLE.

	Auf eine $\frac{1}{4}$ Note gehen	eine $\frac{1}{2}$ oder ganze Taktzeit.
2	Zwei $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause.
4	Vier $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause. *)
8	Acht $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause.
16	Sechzehn $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause.
32	Zwei und dreissig $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause.
64	Vier und sechzig $\frac{1}{4}$ Noten.	eine $\frac{1}{2}$ Pause.

Man sieht hieraus, dass auf die Dauer einer $\frac{1}{4}$ Note z w e i $\frac{1}{4}$ Noten, auf eine $\frac{1}{2}$ Note z w e i $\frac{1}{2}$ Noten, und auf eine $\frac{1}{2}$ Note z w e i $\frac{1}{4}$ Noten u. s. w. gespielt werden müssen, um durch die Mehrzahl kleinerer Notentheile das Zeitmass der grössern auszufüllen.

§ 2.

Oft sollen drei Noten nur soviel gelten als zwei derselben Gattung; man nennet sie **Triolen** und bezeichnet sie gewöhnlich mit der Ziffer 3.

Die $\frac{1}{4}$ Noten-Triole
ist im Werthe gleich die $\frac{1}{2}$ Triole



zwei $\frac{1}{4}$ Noten, zwei $\frac{1}{2}$ Noten, u. s. w.

Folgende Beispiele, im Umfang von fünf Tönen, sollen die Finger an einen gleichförmigen Fortgang und Anschlag gewöhnen, und den Anfänger mit Noten und Tasten vertrauter machen. Er spiele sie daher anfangs langsam mit jeder Hand a l l e i n, dann mit beiden zusammen so lange, bis sie ihm nach und nach geläufig werden.

Mehr Finger dürfen nicht zugleich auf den Tasten liegen bleiben; denn dies verursacht ein schwerfälliges Spiel, welches später kaum zu verbessern ist; jeder Finger verlasse daher die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist.

Die Finger sind überall vom Daumen anfangend mit 1. 2. 3. 4. 5. bezeichnet. **)

*) Im französischen und englischen Notenstiche findet man die Viertel-Pause wie eine umgekehrte Achtelpause geformt, nämlich so: (v) da aber diese zu grosse Ähnlichkeit das Auge oft täuschen und Irrung veranlasst, so verdient die deutsche Viertel-Pause (z) bei weitem den Vorzug.

**) In englischer Elementar-Musik für's Pianoforte findet man den Daumen mit x, oder o, und den Zeigefinger mit 1. u. s. w. wie bei der Violine bezeichnet; allein ich halte das für unzweckmässig, denn der Daumen ist so gut als jeder andere, und bei jetziger Spielart sogar der unentbehrlichste Finger.

Vorbereitende Übungen.

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

u.s. fort wiederholt

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

u.s. fort wiederholt

u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

de
u.s. f.

u.s. f.

u.s. f.

2

3

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

wie früher
 auch von
G D und A
 anfangend.

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

U.S.W.

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

U. S. W.

7. 1 3 2 1 2 4 3 2 3 5 4 3 4 3 2 1
 5 3 4 5 4 2 3 4 3 1 2 3 2 3 4 5

U.S.W.

8. 1 3 2 4 3 5 2 4 3 5 2 4 1 3 2 4
 5 3 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 5 3 4 2

U. S. W.

9. 3 1 4 2 5 3 4 2 5 3 4 2 3 1 4 2
 3 5 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 3 5 2 4

U.S.W.

10. 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2
 5 4 3 4 3 2 3 2 1 2 3 4

In Triolen.

U. S. W.

1 2 3 4
 5 4 3 2

U.S.W.

U. S. W.

U.S.W.

11. 1 2 3 4 3 2 3 4 5 4 3 2
 5 4 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4

U. S. W.

12. 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 3 4
 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 3 2

U.S.W.

13. 3 2 1 4 3 2 5 4 3 4 3 2
 3 4 5 2 3 4 1 2 3 2 3 4

U. S. W.

14. 1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2
 5 4 3 4 3 2 3 2 1 2 3 4

U.S.W.

Triller Vorbereitung.

15.

1 2 —
5 4 —

U.S.W.

3 2 —
3 4 —

U.S.W.

2 3 —
4 3 —

U.S.W.

4 3 —
2 3 —

U.S.W.

3 4 —
3 2 —

U.S.W.

5 4 —
1 2 —

U.S.W.

16.

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

U.S.W.

17.

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

U.S.W.

18.

2 1 — 3 2 — 4 3 — 5 4 — 3 4 — 3 2 — 1 2 1
4 5 — 3 4 — 2 3 — 1 2 — 3 2 — 3 4 —
Nachschlag.
5 4 5

Übungs-Exempel mit Veränderungen in Bezug auf Notenwerth und Eintheilung.

19.

THEMA. **Var. I.**

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

Var. II.

1 2 3 2 3 4 3 2 1

Var. III.

1 2 3 2 3 4 3 2 1

Var. IV.

1 2 3 2

4 3 2 1

Var. V. **Var. VI.**

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

Var.VII.

Musical notation for Variation VII, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 3, 5, 5, 2, 5, 5, 4, 5, 5, 3, 2.

Var.VIII.

Musical notation for Variation VIII, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 3, 5, 5, 2, 5, 5, 4, 5, 5, 3, 2.

Var.IX.

Musical notation for Variation IX, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 3, 5, 5, 2, 5, 5, 4, 5, 5, 3, 2.

Musical notation for Variation X, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 4, 3, 2, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 4, 5, 3, 2.

Var. X.

Musical notation for Variation XI, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 1.

Var. XI.

Musical notation for Variation XII, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 1, 4, 3, 2, 1. The bass staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Var. XII.

Musical notation for Variation XII, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 4, 3, 5, 2, 4, 3, 1, 4, 3, 1. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 5, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 2.

Var. XIII.

Musical notation for Variation XIII, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 2, 5, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 2.

Var. XIV.

Musical notation for Variation XIV, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3.

Musical notation for Variation XIV (continued), consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 2, 3, 2, 1. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 4, 5, 2.

Var. XV.

Musical notation for Variation XV, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 1. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2.

Var. XVI.

Musical notation for Variation XVI, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 1, 4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 5, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 5, 2, 3, 2.

Var. XVII.

Var. XVIII.

Var. XIX.

Beispiele, um den Schüler in höhern und tiefern Noten zu üben, und ihn vorläufig einigermaßen an Tonleiter, Ausspannen und Einziehen der Finger zu gewöhnen.

20.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Versetzungszeichen.

§ 1.

Jeder der im vierten Kapitel 1 §. erwähnten sieben Haupttöne *c. d. e. f. g. a. h.* kann durch Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt werden. Dann bedient man sich grossentheils statt der Untertaste, der nächsthöheren oder nächstniedrigeren Obertaste, deren jede gegen die zunächstliegende Untertaste einen halben Ton bildet; daher betrachtet man die Töne der Obertasten als aus den natürlichen Tönen (Haupttönen) entstehend, und nennt sie *a b h a n g i g e* Töne. — (Der Unterschied zwischen kleinen und grossen halben Tönen ist nicht für das Gehör, sondern blos für's Auge, etc. wie später im dritten Kapitel gezeigt wird.)

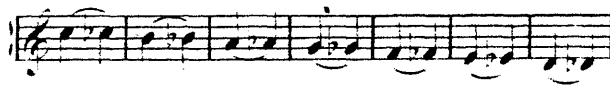
§ 2.

Es gibt einfache und doppelte Versetzungszeichen.

1.) Das einfache Kreuz (♯) erhöht die Note, vor der es steht, um einen kleinen halben Ton, welcher auf dem Pianoforte die nächste aufwärts liegende Taste ist; z. B.



2.) Das einfache Be (♭) erniedrigt sie um einen kleinen halben Ton, den die nächst abwärtsliegende Taste gibt; z. B.



§ 3.

Man pflegte bisher den durch ♯ erhöhten Noten die Sylbe *is*, und den durch ♭ erniedrigten die Sylbe *es* anzuhängen; zweckmässiger und natürlicher aber ist's, ihnen nur den Namen des vorgesetzten Zeichens beizufügen, als: *c* Kreuz, *d* Kreuz; — *a* Be, *g* Be, etc. denn dieses schliesst die genaueste Bestimmtheit der Note und ihres Versetzungszeichens zugleich ein, verhütet jede Irrung zwischen *is* und *es*, und ist überhaupt mit der Benennung anderer Nationen übereinstimmender. *)

§ 4.

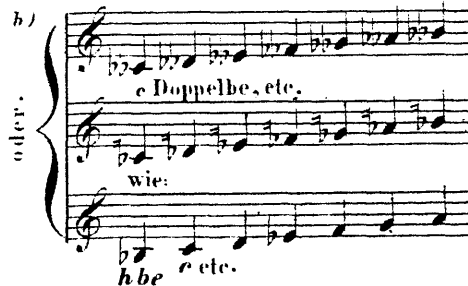
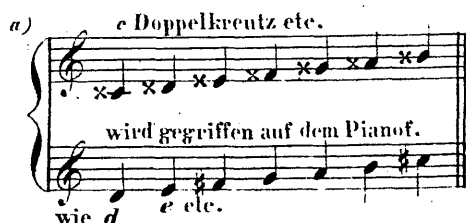
Das Auflösungszeichen ♯ (B quadrat) hebt ^{a)} das Kreuz oder ^{b)} das Be ganz auf, und giebt der Note ihren vorigen Namen, Ton und Standort auf dem Instrumente zurück; z. B.



§ 5.

Von den doppelten Versetzungszeichen.

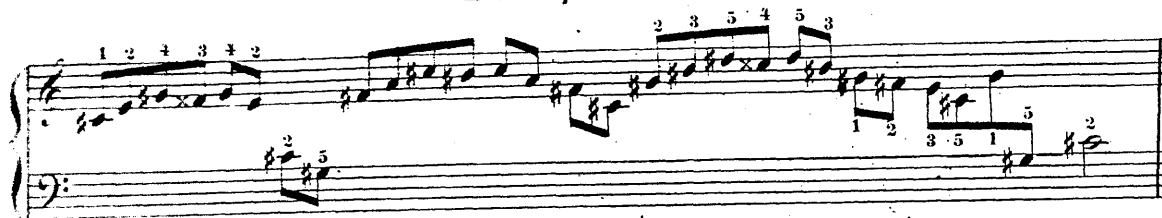
^{a)} Das Doppelkreuz (×) erhöht, und ^{b)} das Doppelbe (??) (oder ³⁾ auch ??) **) erniedrigt die Note um einen ganzen Ton, das ist: um zwei stufenweise auf- und absteigende Tasten; z. B.



*) So sagen die Italiener: *re diesis, fa diesis* etc. *re bemol, mi bemol* etc. die Franzosen: *ut dièse, re dièse* etc. *mi hémol, sol hémol* etc. die Engländer: *c sharp, b sharp* etc. *g flat, a flat, b flat* etc.

**) Da die bisherige Bezeichnung des Doppel-Be's das Auge leicht verwirrt, besonders bei Akkorden mit mehreren übereinanderstehenden *Been* und wir bereits ein ganz zweckmässiges einfaches Zeichen für das Doppel-Kreuz (×) besitzen, so wäre es wünschenswerth, dass auch das Doppel-Be durch ein einziges Zeichen ausgedrückt würde. Ich schlage daher obige Bezeichnungen vor; sollte aber Jemand eine zweckmässigere Figur auffinden, so wird es ihm die musikalische Welt Dank wissen.

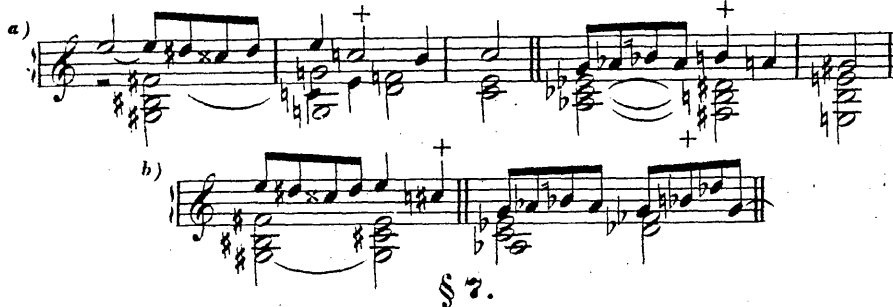
Beispiele.



§ 6.

a) Das \sharp hebt ebenfalls das Doppel-Kreuz und Doppel-Be-gan-z auf, und giebt der Note ihren ursprünglichen Namen, Ton und Standort auf dem Instrument.

b) Will man das \times oder \flat (\flat) in ein einfaches verwandeln, so muss, um alle Zweifel zu beseitigen, dem \sharp ausdrücklich noch das kleine \sharp oder \flat beigesetzt werden; z. B.



§ 7.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig:

- 1.) wesentlich, wenn sie gleich zu Anfange des Stücks nach dem Schlüssel vorgezeichnet stehen, und so die Haupttonart desselben bezeichnen; sie versetzen alsdann das ganze Stück hindurch diejenigen Noten, deren Stelle sie auf dem Notenplan einnehmen;
- 2.) zufällig, wenn sie im Laufe des Stücks den Noten selbst beigesetzt sind; sie gelten dann einen Takt hindurch, wenn sie nicht noch in demselben durch ein \sharp wieder ungültig gemacht werden. Steht jedoch vor der letzten Note des Taktes ein zufälliges \sharp oder \flat , und beginnt der folgende mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen a) auch noch für diese, wenn es nicht b) durch ein neues \sharp wieder aufgehoben, oder der natürliche Ton durch ein anderes Versetzungszeichen verändert wird; z. B.



Hier folgen einige kleine Beispiele, worin die Versetzungszeichen als zufällig vor den Noten, und als wesentlich zu Anfang vorgezeichnet, erscheinen.

Zufällig.

1.

1. Musical exercise 1: Treble clef with notes 1-2-3-4-5 and 3; Bass clef with notes 5-4-3-2-1 and 3. Includes slurs and fingerings.

2.

2. Musical exercise 2: Treble clef with notes 1-2-3-1-2 and 3-4; Bass clef with notes 5-4-3-2 and 3-2. Includes slurs and fingerings.

3.

3. Musical exercise 3: Treble clef with notes 1-2-3-4-5 and 3; Bass clef with notes 5-4-3-2-1 and 3. Includes slurs and fingerings.

4.

4. Musical exercise 4: Treble clef with notes 1-2-3-4 and 1-2-3-4; Bass clef with notes 5-4-3-2 and 5-4-3-2. Includes slurs and fingerings.

5.

5. Musical exercise 5: Treble clef with notes 1-3-2-4-3-5-2-4-3-2-1-2; Bass clef with notes 3-4-2-3-1-4-2-3-4-5-4. Includes slurs and fingerings.

6.

6. Musical exercise 6: Treble clef with notes 1-2-3-4 and 1-2-3-4; Bass clef with notes 5-4-3-2 and 5-4-3-2. Includes slurs and fingerings.

8. 3 4 5 4 9. 3 2 5 2 3 2 4 5 2

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

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

12. Wesentlich. 2 3 5 1 2

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

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

13. 2 5 4 3 4 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 5 1 2 3 4 5 5 3 4 2 4 2 1 2 3 1 2 3

Two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and fingerings (1-5). The second system is similar but includes a section marker '§ 8.' centered below the staves.

Zuweilen wird die Hauptvorzeichnung eines Stückes³⁾ durch eine neue Vorzeichnung aufgehoben. Folgendes Beispiel wird dies noch anschaulicher machen.

Wesentliche Versetzungszeichen, als Vorzeichnung, wodurch die Haupttonart des Stückes bestimmt wird. 2.) zufällige

Example 1.) Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (1-5) across two staves. The notation includes various intervals and rests.

Example 3.) neue Vorzeichnung. Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (1-5) across two staves. The notation includes various intervals and rests.

Rückkehr in die Haupttonart. Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (1-5) across two staves. The notation includes various intervals and rests.

und Vorzeichnung wie im Anfange. Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (1-5) across two staves. The notation includes various intervals and rests.

Zweites Kapitel.

Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen.

Dieses Kapitel, welches mit dem fünften des vorigen Abschnitts in enger Berührung steht, erfordert des Schülers besondere Aufmerksamkeit, indem es auf Taktgefühl und richtige Noteneintheilung bedeutenden Einfluss hat.

§ 1.

Die Punkte, so wie die Bindungen, verlängern den Werth der Noten. Ein Punkt verlängert die Note, hinter der er steht, um die Hälfte ihres bestimmten Werthes; folglich gilt eine zwei viertel Note mit dem Punkt drei Viertel; etc. z. B.

Eine $\frac{2}{4}$ Note mit dem Punkt gilt:

Ausführung.

Stehen zwei Punkte hinter der Note, so gilt der erste die Hälfte derselben, und der zweite die Hälfte des ersten Punktes; z. B.

Hinter der $\frac{2}{4}$ Note gilt der 1te Punkt $\frac{1}{4}$

Ausübung.

§ 2.

Punkte hinter Pausen haben gleiches Werth-Verhältniss mit den Punkten hinter den Noten; z. B.

Ein Punkt hinter der $\frac{8}{16}$ Pause hinter der $\frac{16}{32}$ Pause hinter der $\frac{32}{64}$ Pause

Ausübung.

und eben so gilt der zweite Punkt hinter Pausen wie hinter Noten:

die Hälfte des Ersten.

§ 3.

Der Bindungsbogen (—) wird zwischen zwei auf derselben Tonstufe stehenden Noten gebraucht, wenn der Werth der zweiten weniger als die Hälfte der ersten beträgt, und daher durch keinen Punkt ausgedrückt werden kann. Die zweite oder gebundene Note wird dann nicht wieder angeschlagen, sondern nur ihrem Werthe nach ausgehalten; z. B.

Er vertritt nur dann die Stelle des Punktes, wenn ^{a)} der Takt am Ende der Zeile getrennt wird, und der auf die zweite Hälfte fallende Punkt die folgende Zeile beginnt, oder wenn ^{b)} die auszuhaltende

le Note durch einen Taktstrich unterbrochen ist: als:

an-statt: an-statt:

§ 4.

Im mehrstimmigen Satze findet man auch Pausen ü b e r, oder u n t e r den Noten; sie bezeichnen den Stimmen-Eintritt und ihren Zeitwerth, nach dem sie ausgehalten werden sollen; z. B.

tritt ein im 1. 2. 3. 4^{ten} (Viertel), 1. 2. 3. 4^{ten} (Achtel.)

§ 5.

Synco-pen (Zerschneidungen) nennt man Noten, deren Rhythmus den fest fortschreitenden Taktgliedern bald voran geht, bald nachfolgt.

Melodie, vorangehend. nachfolgend.

vorangehend. nachfolgend.

§ 6.

Zu dem, was früher über die Triole gesagt worden, füge ich noch hinzu, dass sie
a) zuweilen in grösserer Notengattung, und
b) auch in Verbindung mit Pausen vorkommt; sie wird dann mit der Zahl 3 überschrieben.

rechte Hand.

linke Hand.

Oft werden solche dre i N o t e n der einen Hand gegen z w e i der andern gespielt; da aber dieses streng taktmässige Zusammenspielen dem Anfänger zu schwer fällt, so gestatte man ihm die zweite Note erst zur dritten anzuschlagen, doch nicht ohne Bemerkung, dass ihm dies nur vorläufig um seiner Schwäche willen gestattet werde und in Zukunft nicht so bleiben dürfe, z. B.

Ist er taktfester und seiner Finger mächtiger, so verliert sich die Ungleichheit des gegenseitigen Notenverhältnisses im Vortrag, wenn er auf das Richtige aufmerksam gemacht wird.

§ 7.


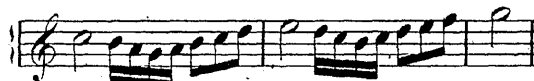
Die *Sextolen* (sechs zusammengestrichene Noten) sind von den *Triolen* ganz unterschieden, werden aber oftmals wegen fehlerhaften Zusammenbindens zweier *Triolen* mit diesen verwechselt.

Der Vortrag der *Sextole* ^{a)} zerfällt in drei zweigliedrige Theile, zweier *Triolen* ^{b)} aber nur in zwei dreigliedrige: z. B.

§ 8.

In der jetzigen Schreibart, besonders in den verzierten *Adagio's* u. d. g. findet man viele willkürliche Notenzahlen, als: 5.7.9.10.11.13.15. u. s. w. deren Vortrag bei strenger Takt-Eintheilung der Absicht des Komponisten nicht entsprechen würde; wollte man z. B. sieben Noten auf ein oder zwei Taktglieder regelmässig eintheilen, so würde der Vortrag, statt rund, ungleich, holprich und steif ausfallen; so würde zum Beispiel.

dieser Satz  alsdann so klingen:

 oder so: 

Um diesen Übelstand zu beseitigen, bindet man so viele Noten zusammen, als ^{a)} auf ein oder mehre Takttheile, oder ^{b)} auf den ganzen Takt gespielt werden sollen, und setzt ihre Zahl darüber, diese Noten müssen aber so egal, rund und zusammenhängend vorgetragen werden, dass nicht der mindeste Absatz oder Stillstand bemerkbar ist, und der Spieler weder früher, noch später mit ihnen fertig wird, als es das Zeitmass erfordert.

§ 9.

Zuweilen findet man Abkürzungen (*Abbreviaturen*), die ^{a)} durch eine einzige Note, oder ^{b)} durch eine einzelne Gruppe von Noten angedeutet, so oft wiederholt werden, als es der Werth der mit achtel, sechszehntel Strichen etc. oder Abkürzungszeichen bezeichneten Takttheile bestimmt.

^{a)} Notiz für Musikerleger!

Alle *Abbreviaturen* sollten aus gestochener Klaviermusik verbannt, und jede wiederkehrende Figur ganz ausgestochen werden.

Beispiele zur Erklärung dieses Kapitels.

1. Ein Punkt hinter der Note, laut § 1.

Eintheilung in 1 2 3 4 Viertel

in 1 2 3 4 Achtel.

3. Ein Punkt hinter der Pause § 2.

in 1 2 3 4 Viertel.

4. Zwei Punkte hinter der Note

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

§ 1. b)

10. *Syncope* (Zerschneidungen) § 5.

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

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

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

in 1. 2. 5. 4 Achtel.

1. 2. 5. 4.

11. *Verschiedenartige Triolen*. § 6.

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

in 1. 2 Zwei Viertel.

12.

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

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

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

18. Ungerade Notenzahlen. § 8.

Violin: 1. 2. 3. 4 Viertel.

Piano: 1 4 3 1 2 5 4 1 2 3 2 5

19.

Violin: in 1. 2. 3. 4 Viertel.

Piano: 5 1 2 4 5 1 2 4 5

20.

Violin: in 1. 2. 3. 4 Viertel.

Piano: 5 1 3 5 4 1 2 4 5 3 5

Piano: 4 2 5 3 4 2 5 3 4 2 1 5 3

Beispiele grösserer Notenzahlen kommen später vor, weil ihr Vortrag Anfängern noch zu schwer ist. —

Um allen Fingern beider Hände gleiche Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen, folgt nunmehr eine Sammlung kleiner Figuren-Übungen, im Umfange einer *Quinte*, bei stillstehender Hand, die anfangs mit jeder Hand einzeln, dann mit beiden zusammen so lange geübt werden müssen, bis sie ohne Zwang und mit gehöriger Rundung vorgetragen werden. Besonders erinnere man sich dabei der Regel, die Hände ganz ruhig zu halten, die Finger leicht (ohne sie hoch von den Tasten zu erheben) fortzuziehen, und sie nicht länger auf denselben liegen zu lassen, als es Rechtsens ist. *)

*) Hierbei kann *Logier's* Finger- und Handgelenkführer angewandt werden, und ist dem Schüler, besonders in Abwesenheit des Lehrers, der richtigen und ruhigen Haltung der Hände wegen, zu empfehlen.

Stammakorde. Vom Grundton aufgehend.

1.) 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11.) 12.) 13.) 14.) 15.) 16.) 17.) 18.) 19.) 20.) 21.) 22.) Von der *Terz* anfangend. 23.) 24.) 25.) 26.) 27.) 28.) 29.) 30.) 31.) 32.) 33.) 34.) 35.) 36.) 37.) 38.) Von der *Quinte* anfangend. 39.) 40.) 41.) 42.) 43.) 44.) 45.) 46.) 47.) 48.) 49.) 50.)

*) Die obern Finger gehören für die rechte, die untern für die linke Hand, die eine Oktave tiefer gespielt wird.

51.) 5 1 3 5 2 4 5 2 3 4 2 5 3.) 1 2 2 4 3 5 2 4

54.) 3 1 4 2 5 3 4 2 5 5.) 1 2 3 4

56.) 1 3 2 4 3 5 2 4 5 7.) 1 3 2 4 3 5 2 4

58.) 1 2 3 4 3 2 5 9.) 3 1 3 2 5 4 4 2

60.) 3 1 4 2 5 3 4 2 6 1.) 3 4 5 4 2

62.) 1 3 5 2 4 5 6 3.) 1 3 2 4 6 4.) 1 5 3 2 5 4

65.) 1 3 2 4 3 4 5 6 6.) 2 4 3 2 5 6 7.) 1 3 2 4

68.) 1 3 2 4 3 2 6 9.) 1 3 2 5 7 0.) 1 3 2 4

71.) 1 2 3 4 3 2 7 2.) 1 3 2 4 3 1 2 4 3 5 4 2 7 3.) 1 2

74.) 1 3 4 2 3 4 2 7 5.) 1 5 2 3 1 2 3 4 2 7 6.) 1 3 2 4

77.) 3 4 2 3 4 2 7 8.) 3 1 4 2 7 9.) 3 1 5 1 4 2 5 2

80.) 3 4 2 3 4 2 8 1.) 3 1 4 2 8 2.) 3 2 1 4 3 2

83.) 3 4 2 3 4 2 8 4.) 3 1 5 3 4 2 3 1 4 2 5 4 5 3 4 2 8 5.) 3 4 3 4 3 2

This page contains 36 numbered guitar exercises, each on a single staff. The exercises are arranged in 12 rows of three. Each exercise is a short melodic phrase, often consisting of a few measures of eighth or sixteenth notes. Many exercises include fingering numbers (1-5) written above or below the notes. Some exercises are marked with a '3' above the staff, indicating a triplet. The exercises are numbered 86 through 121, with some numbers appearing in multiple positions (e.g., 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121).

Ü b u n g e n

33

Im *Sext*- und *Septimen*-Umfange, wobei die *Quinte* in der rechten Hand immer mit dem vierten und in der linken mit dem zweiten Finger genommen wird.*

Vom Grundton anfangend.

1.) 2.) 3.)

4.) 5.) 6.) 7.)

8.) 9.) 10.)

11.) 12.) 13.)

14.) 15.) 16.)

17.) 18.) 19.)

20.) 21.) 22.)

23.) 24.) 25.)

Von der *Secunde* anfangend.

26.) 27.) 28.)

29.) 30.) 31.)

Von der *Terz* anfangend.

32.) 33.) 34.) 35.)

36.) 37.) 38.) 39.)

40.) 41.) 42.) 43.)

44.) 45.) 46.) 47.)

48.) 49.) 50.)

51.) 52.) 53.)

54.) 55.) 56.)

57.) 58.) 59.)

60.) Von der *Quarte* anfangend. 61.) 62.)

63.) 64.) 65.)

66.) 67.) 68.)

69.) 70.) 71.)

Von der *Quinte* anfangend.

72.) 73.) 74.) 75.)

76.) 77.) 78.) 79.)

80.) 81.) 82.) 83.)

84.) 85.) 86.) 87.)

88.) 89.) 90.)

91.) 92.) 93.)

94.) 95.) 96.)

97.) 98.) 99.)

100.) 101.) 102.)

103.) 104.) 105.) Von der *Sexte* anfangend.

106.) 107.) 108.) 109.)

110.) 5 2 4 5 3 1 4 111.) 2 1 3 112.) 2 4 1 3 113.) 5 2 4 5 3 4 1

114.) 5 2 4 2 1 4 115.) 2 1 3 116.) 3 2 4 3 1 4 117.) 5 2 4 5 3 2 1

118.) 2 4 1 3 119.) 1 3 120.) 5 2 4 3 4 5 3 4 3 1 4

121.) 5 2 4 1 3 122.) 2 3 1 123.) 2 4 1 3

124.) 1 4 125.) 1 1 4 126.) 5 2 1 3

127.) 5 1 2 1 3 128.) 2 4 1 129.) 2 1 3

130.) 5 2 1 4 3 131.) 2 1 3 132.) 5 4 2 4 3 1 2 1 4 3 1

133.) 5 4 1 1 2 1 2 3 134.) 2 1 2 1 135.) 2 1

136.) 3 2 3 1 137.) 2 1 138.) 2 1

Mehrstimmig

139.) 4 5 1 3 140.) 5 4 5 4 1 3 141.) 4 5 4 4 5 4 3 1 3 142.) 5 4 5 4 3 1

143.) 4 5 1 3 144.) 4 3 4 5 1 3 2 1 145.) 4 2 1 5 3 1 4 3 1

Vom Grundton anfangend.

1.) 2.) 3.)

4.) 5.) 6.)

7.) 8.) 9.)

Exercises 1 through 9 are arranged in three rows. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercise 1 starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercises 2 through 9 follow in the same key signature. Each exercise consists of a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. Exercises 1, 2, and 3 are on the first line. Exercises 4, 5, and 6 are on the second line. Exercises 7, 8, and 9 are on the third line.

Von der Secunde anfangend.

10.) 11.) 12.)

Exercises 10, 11, and 12 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 10 starts on the second line (D4). Exercises 11 and 12 start on the second space (E4).

Von der Terz anfangend.

13.) 14.) 15.)

Exercises 13, 14, and 15 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 13 starts on the second space (E4). Exercises 14 and 15 start on the third line (F4).

16.) 17.) 18.)

Exercises 16, 17, and 18 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 16 starts on the third space (F4). Exercises 17 and 18 start on the third line (F4).

19.) 20.) 21.)

Exercises 19, 20, and 21 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 19 starts on the third space (F4). Exercises 20 and 21 start on the third line (F4).

22.) 23.) 24.)

Exercises 22, 23, and 24 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 22 starts on the third space (F4). Exercises 23 and 24 start on the third line (F4).

25.) 26.) 27.)

Exercises 25, 26, and 27 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 25 starts on the third space (F4). Exercises 26 and 27 start on the third line (F4).

Von der Quarte anfangend.

28.) 29.) 30.)

Exercises 28, 29, and 30 are arranged in a single row on the first line of the staff. Each exercise starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 28 starts on the third line (F4). Exercises 29 and 30 start on the third space (F4).

31.) 32.) 33.) Von der *Quinte* anfangend.

34.) 35.) 36.)

37.) 38.) 39.)

40.) 41.) 42.)

43.) Von der *Sexte* anfangend. 44.) 45.)

46.) Von der *Septime* anfangend. 47.) 48.)

49.) 50.) 51.)

52.) 53.) 54.) Mehrstimmig.

55.) 56.) 57.) 58.)

59.) 60.)

U b u n g e n

Im Oktav-Umfange, wobei die *Quinte* in der rechten Hand mit dem dritten, und in der linken mit dem zweiten Finger genommen wird.

1.) Vom Grundton anfangend. 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11.) 12.) 13.) 14.) 15.) 16.) 17.) 18.) 19.) 20.) 21.) 22.) 23.) 24.) 25.) 26.) 27.) 28.) 29.) 30.) 31.) 32.) 33.)

34.) 35.) 36.)

37.) Von der *Terz* anfangend. 38.) 39.)

40.) 41.) 42.)

43.) 44.) 45.)

46.) 47.) 48.)

49.) 50.) 51.)

52.) 53.) 54.)

55.) 56.) 57.)

58.) 59.) 60.)

61.) 62.) 63.)

64.) 65.) 66.)

67.) 68.) 69.) Von der *Quarte* anfangend.

70.) 71.) 72.)

73.) Von der Quinte anfangend. 74.) 75.)

76.) 77.) 78.)

79.) 80.) 81.)

82.) 83.) 84.)

85.) 86.) 87.)

88.) 89.) 90.)

91.) 92.) 93.)

94.) 95.) 96.)

97.) 98.) 99.)

100.) 101.) 102.)

103.) 104.) 105.)

This page contains 21 rows of musical notation for guitar exercises, numbered 106 through 141. Each exercise is written on a single staff in treble clef. The exercises are organized as follows:

- Row 1: Exercises 106, 107, and 108.
- Row 2: Exercises 109, 110, and 111.
- Row 3: Exercises 112, 113, and 114.
- Row 4: Exercises 115, 116, and 117.
- Row 5: Exercises 118, 119, and 120.
- Row 6: Exercises 121, 122, and 123.
- Row 7: Exercises 124, 125, and 126.
- Row 8: Exercises 127, 128, and 129.
- Row 9: Exercises 130, 131, and 132.
- Row 10: Exercises 133, 134, and 135.
- Row 11: Exercises 136, 137, and 138.
- Row 12: Exercises 139, 140, and 141.

The notation includes various rhythmic patterns, often indicated by slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some exercises include a 3/4 time signature. The exercises are separated by double bar lines.

142.)³ 2 3 143.)³ 2 3 144.)³ 2 3

145.) Von der *Sexte* anfangend. 146.)⁴ 2 3 4 147.)⁴ 2 3 4

148.)⁴ 2 3 4 149.) Von der *Octave* anfangend. 150.)⁴ 2 3 4

151.)⁴ 2 3 5 2 3 152.)⁴ 2 3 5 3 2 153.)⁴ 2 3 5 3 2

154.)⁴ 2 3 5 2 3 155.)⁴ 2 3 5 2 3 156.)⁴ 2 3 5 2 3

157.)⁴ 2 3 5 2 3 158.)⁴ 2 3 5 2 3 159.)⁴ 2 3 5 2 3

160.)⁴ 2 3 5 4 2 3 161.)⁴ 2 3 5 4 2 3 162.)⁴ 2 3 5 4 2 3

163.)⁴ 2 3 5 4 2 3 164.)⁴ 2 3 5 4 2 3 165.)⁴ 2 3 5 4 2 3

166.)⁴ 2 3 5 4 2 3 167.)⁴ 2 3 5 4 2 3 168.)⁴ 2 3 5 4 2 3

169.)⁴ 2 3 5 4 2 3 170.)⁴ 2 3 5 4 2 3 171.)⁴ 2 3 5 4 2 3

172.)⁴ 2 3 5 4 2 3 173.)⁴ 2 3 5 4 2 3 174.)⁴ 2 3 5 4 2 3

175.)⁴ 2 3 5 4 2 3 176.)⁴ 2 3 5 4 2 3 177.)^{1/2} 2 3 5 4 2 3

178.) 179.) 180.)

181.) 182.) 183.)

184.) 185.) 186.)

187.) 188.) 189.)

190.) 191.) 192.)

193.) 194.) 195.)

196.) 197.) 198.)

199.) 200.) 201.)

202.) 203.) 204.)

205.) 206.) 207.)

208.) 209.) 210.)

DRITTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen.

§ 1.

Jedem Musikstücke liegt e i n e r der zwölf im Umfange der Oktave enthaltenen Töne zum Grunde, der die Haupttonart des Stücks bestimmt; es giebt daher eben so viele Tonarten, als verschiedene Töne.

Der Charakter einer Tonart aber hängt von der Tonleiter, nämlich: von der richtigen Stufenfolge der Töne ab. —

§ 2.

Man begreift unter dem Worte *Tonleiter (Scala)* die regelmässige Verbindung stufenweis auf- oder absteigender ganzer und halber Töne.

§ 3.

Es giebt grosse und kleine halbe Töne: ihren Unterschied haben Dilettanten nicht zu wissen nöthig; für den Musiker ist es jedoch zur Komposition, wegen des in der Harmonie liegenden Intervallen-Verhältnisses, wichtig:

a) der k l e i n e Halbton, der durch #, b, oder ♭ erzeugt wird, steht mit der vorhergehenden Note immer auf gleicher Stufe; z. B.



b) der g r o s s e aber auf der nächsten oben oder unten liegenden Stufe, wie:



Es enthält demnach:

c) ein g a n z e r Ton einen grossen und einen kleinen halben Ton; und es liegt zwischen den zwei Tasten, die den ganzen Ton ausmachen, immer eine in der Mitte.



§ 4.

Die Tonleiter wird *diatonisch* (natürlich) genannt, wenn sie aus ganzen und halben Tönen zusammengesetzt ist; *chromatisch* (künstlich) aber, wenn sie bloss aus halben Tönen besteht.

§ 5.

Jede der früher erwähnten zwölf Haupttonarten kann *dur* (hart, heiter) oder *moll* (weich, traurig = klingend) sein. Ersteres wird durch die g r o s s e, Letzteres durch die k l e i n e Terz bestimmt. Da nun von jeder der zwölf Tonstufen eine Tonart ausgeht, und diese sowohl *dur*, als *moll* sein kann, so entstehen zusammen vier und zwanzig Tonarten.

§ 6.

Um den Schüler in der Tonfolge der 24 diatonischen Tonleitern geübt und sicher zu machen, empfehle ich, ihm die ordnungsmässige Folge der ganzen und halben Töne der *dur*- und *moll-Scala*, auf und abwärts, so lange zu erklären, bis er sie fest inne hat. Man wähle dazu die *C dur* und *A moll* Tonleitern, als die leichtesten.

§ 7.

Die *Dur* Tonleiter enthält fünf g a n z e und zwei g r o s s e Halbtöne; Letztere liegen a u f w ä r t s von der 3^{ten} zur 4^{ten}, und von der 7^{ten} zur 8^{ten} Stufe; z. B.

Stamm-Tonleiter von C dur.

Stufe 1 2 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 3 4 5 6 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 7 8 9 5 ganze Töne. 4 3 2 ganze Töne.

Abwärts folgt die Tonfolge umgekehrt ganz dieselbe wie aufwärts.

§ 8.

Die *Moll-Tonleiter* unterscheidet sich ^{an} aufwärts von der *Dur-Tonleiter* nur durch die kleine Terz, indem hier der grosse Halbton von der zweiten zur dritten Stufe liegt; abwärts hingegen ist die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne gänzlich verschieden;

Stamm-Tonleiter von A moll.

Stufe 1 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 2 3 4 5 6 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 7 8 9 3 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 4 gr. $\frac{1}{2}$ Ton. 1

ganze Töne. 4 ganze Töne. 2 ganze Töne. 2 ganze Töne. 1 ganze Töne.

Man sieht hieraus, dass abwärts die zwei grossen Halbtöne von der sechsten zur fünften, und von der dritten zur zweiten Stufe zu liegen kommen: der Schüler beachte also besonders die abwärts gehende *moll-Tonleiter*, weil er nur hieraus die zur Vorzeichnung der *Moll-Tonarten* nöthige Zahl der Versetzungszeichen am leichtesten entnehmen kann.

Bei herabgehender *Moll-Tonleiter* wird auch häufig der siebente grosse Ton, statt der kleinen gebraucht, nur ist man über seine Anwendung noch sehr zweifelhaft. Ich meines Theils nehme den siebenten grossen Ton, wenn die Tonleiter der Harmonie der *Dominante* angehört, und den kleinen, wenn sie der *Tonica* unterliegt, behalte aber in beiden Fällen den kleinen sechsten Ton bei; als:

§ 9.

Um in allen Tonleitern eine praktische Übung zu geben, und scharf einzuprägen, wo die Versetzungszeichen jeder Tonart hingehören, schreibe man die Noten einer Tonleiter auf, und lasse von dem Schüler die nöthigen Versetzungszeichen nach dem Stufenbau der *C dur* und *A moll-Scala* § 7 und 8, an die gebührende Stelle setzen. Er wird dadurch weder die jeder Tonart zukommende Vorzeichnung verkennen, noch aus Mangel eines richtigen Gehörs eine falsche Tonfolge wählen; *) z. B.

G dur. Vorzeichnung. NB. Nebentonart *E moll*, mit gleicher Vorzeichnung wie *G dur*.

F dur. NB. Nebentonart *D moll* wie *F dur*.

NB. Diese Neben- oder Molltonarten stammen alle von den Durtonarten, welche dieselbe Vorzeichnung mit ihnen gemein haben, ab; die kleine Unterterz der Durtonart ist immer der Grundton der Neben- oder Molltonart.

*) Die schwankenden Begriffe, die ich bei vielen Personen (die oft recht artig spielten) hinsichtlich der richtigen *Scala*-Kenntniss fand, bewog mich über diesen Gegenstand mehr zu sagen, und zur Erlernung dessen ein erprobtes Mittel mitzutheilen. Auch kann hier mit dem Schüler bereits eine praktische Übung der leichtern im 2^{ten} Theil, Kap. 2, vorkommenden Tonleitern, als: *C, G, D, A, F, H^b, E^b dur*, und *A, E, H, D, G, C moll*, vorgenommen werden.

Hieraus sieht man, dass die Tonarten, die dem Spieler gleich zu Anfang des Stücks durch Vorzeichnung mehrerer oder weniger Versetzungszeichen angegeben werden, in praktischer Beziehung aus den Tonleitern entspringen.

§ 10.

Intervall heisst die Entfernung eines Tones von einem bestimmten andern Ton, den man Grundton nennt; z. B.



C ist hier der bestimmte Grundton; und die geringere oder grössere Entfernung der Töne von demselben gibt dem Intervall den Namen.

Um dem Schüler das sichere Auffinden der Intervalle, auch von andern Grundtönen ausgehend zu erleichtern, mache man ihn, obigem Beispiel zu Folge, aufmerksam, wie viele ganze und halbe Töne jedes Intervall enthält, und welche Folge sie haben. Eine nähere Bestimmung gehört nicht hieher, sondern in die Akkordenlehre.

§ 11.

Um zu wissen, wie viele # oder b in der Vorzeichnung jeder Dur- oder Moll-Tonart enthalten sind, und zur leichtern Erkenntniss ihrer Verwandtschaft unter gleicher Vorzeichnung, bedient man sich auch des sogenannten Quinten-Zirkels. Sucht man nämlich vom Grundton c aus die Quinte, von dieser wieder die Quinte u. s. f. bis man zu dem Grundton c zurückkehrt, so wird man finden, dass jede neue Quinte wiederum den Grundton zu einer neuen Tonart und Tonleiter giebt. Indem man nun den Schüler auf die Vorzeichnungen derselben verweist, lasse man ihn diese zugleich mit den nach § 9. von ihm selbst bezeichneten Tonleitern vergleichen.

Bei dieser Zusammenstellung wird er finden, dass G dur nur ein #, und zwar aufwärts auf der 7^{ten} Tonstufe bei f hat, dass bei D dur ein zweites # vor c ebenfalls wieder auf der 7^{ten} Tonstufe vom Haupttone dazu kommt; dass F dur nur ein Be, und zwar auf der 4^{ten} Tonstufe bei h hat, und dass in der Tonart H² dur ein zweites Be vor e als dessen 4^{te} Tonstufe ebenfalls wieder dazu kommt u. s. w. und dass die von G dur, D dur etc. abgeleitete, und durch gleiche Vorzeichnung mit ihnen verwandte Moll-Tonart E moll, H moll, und die von F dur, H² dur abgeleitete verwandte Tonart D moll, und G moll, etc. ist.



NB. Die Vorzeichnung der G² dur-Tonleiter ist dem Spieler meist bequemer, als die von F² dur.

§ 12.

Einem mit Harmonie noch nicht vertrauten Schüler wird es oft schwer, aus der Vorzeichnung des Stücks allein die verwandte Molltonart von der Dur-Tonart zu unterscheiden; man verweist ihn daher am sichersten auf die letzte unterste Bassnote des ganzen Stücks. *)

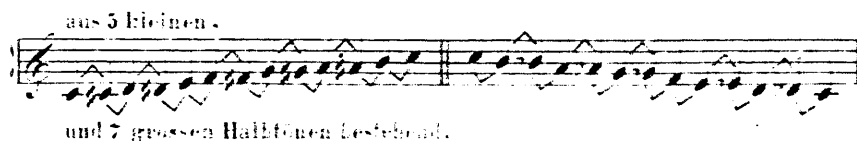
§ 13.

Ehe sich der Schüler an ein Stück wagt, empfehle ich ihm, zuvor die Leiter der Tonart, in der es gesetzt ist, zu spielen, damit sich sein Ohr an dieselbe gewöhne, und die vorgezeichneten # oder b seinem Gedächtniss besser einprägen.

§ 14.

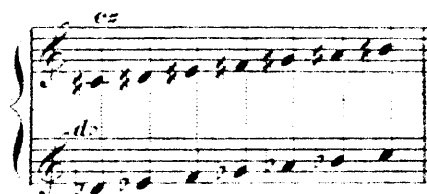
Das stufenweise Fortschreiten durch alle im Kreise der Oktave liegenden Unter- und Obertasten nennt man die chromatische, künstliche Tonleiter; z. B.

*) Ausnahmen finden sich in Kirchenmusik, auch wohl in neuerer Instrumentalmusik, für die Tonarten H² und E^b moll, welchen man zur Erleichterung zuweilen nur 2 und 3 Be, wie in ihrer Durtonart, vorzeichnet, und die übrigen im Verlauf des Stücks als zufällige hinzufügt. —



§ 15.

Ausserdem giebt es noch *enharmonische* Tonverwechslungen; sie sind mehr für den Komponisten, der gesetzmässigen Harmoniefolge und musikalischen Orthographie wegen, als für den Klavierspieler von Wichtigkeit; indem sich zwar die Noten für das Auge verändern, ihr Ton auf dem Pianoforte aber derselbe bleibt; als:



Zweites Kapitel.

Vom Zeitmass und Takt.

Man verbindet mit den Ausdrücken *Takt*, *Zeitmass*, meist gleiche Begriffe, ohne Rücksicht auf ihre Eigenthümlichkeit. Ich halte es daher für nöthig, diesen Gegenstand näher auseinander zu setzen.

§ 1.

Zeitmass ist die rhythmische gleichmässige Bewegung in der Musik, bei der unser Gefühl eine stets gleiche Anzahl von Theilen, welche zusammen ein Ganzes bilden, unterscheidet.

§ 2.

Diese Theile heissen *Takttheile*, und die stets gleiche Anzahl derselben, welche in ein Ganzes zusammentritt, bildet erst *Takte*.

§ 3.

Wir sehen hieraus, dass alles Rhythmische der Musik unter den Begriff *Zeitmass*, gehört, und dass das Wort *Takt* nur eine dem *Zeitmass* untergeordnete Eintheilung dieser rhythmischen, gleichmässigen Bewegung ist.

§ 4.

Demnach gebührt dem *Zeitmass*:

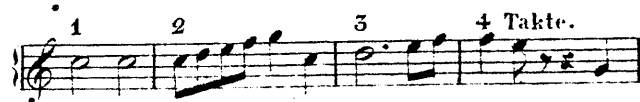
1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stücks gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stücks verändert erscheinen;

2.) die wörtliche Bestimmung des schnellern oder langsamern Grades der Bewegung (*Tempo*) und endlich:

3.) die Forderung, jenen angegebenen Grad der Bewegung immer gleichmässig fortzuführen, was man bisher unter *Takthalten* (mit dem *Zeitmass* nämlich) verstand.

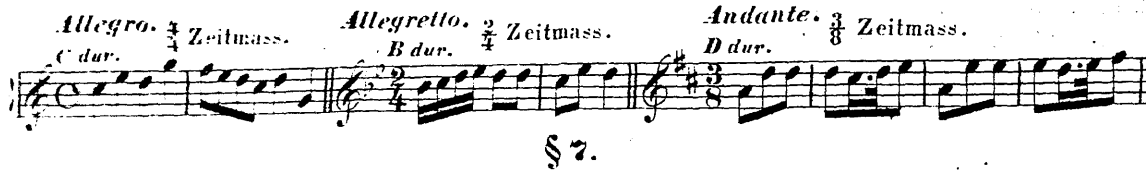
§ 5.

Unter *Takt* hingegen versteht man eine Gruppe Noten, die, dem bestimmten *Zeitmass* zufolge, vermittelst senkrecht durch den Notenplan gezogener Striche (*Taktstriche*) von den folgenden Noten getrennt werden, um dem Spieler die rhythmische Eintheilung des *Zeitmasses* deutlicher vor Augen zu legen. Es heisst also der zwischen zwei solchen Strichen befindliche Raum, mit den darin enthaltenen Noten, ein *Takt*; z. B.



§ 6.

Die *Zeitmass* werden (ein paar ausgenommen) durch zwei Bruchzahlen angegeben; die untere Zahl zeigt den Werth und die obere die Anzahl der im Takte enthaltenen *Takttheile* an. Wenn daher der Schüler ein Stück zu lernen anfängt, so betrachte er, ausser der Vorzeichnung, besonders das *Zeitmass*-zeichen, damit er sogleich die rhythmische Bewegung des Stücks erkenne. —



§ 7.

Die Takttheile werden in schwere (gute) und in leichte (schlechte) eingetheilt. Unter erstern versteht man solche, auf die unser natürliches Gefühl ein Gewicht legt. Die letztern gehen an unserm Ohre also vorüber, dass sie, gegen erstere, leicht und unbedeutend erscheinen.

Dem schweren Takttheile giebt man den Namen **Niederstreich**, so wie dem leichten **Aufstreich**, weil man beim Taktgeben erstern durch Niederschlagen, letztern durch Emporheben der Hand unterscheidet.

§ 8.

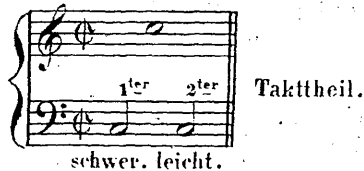
Es giebt gerade, ungerade, und zusammengesetzte Zeitmasse.

I.) **Gerade Zeitmasse** sind solche, deren Takttheile sich durch die Zahl **Zwei** theilen lassen; wovon jeder Erste schwer, und der Zweite leicht ist. Zu den geraden gehört:

1.) das **Vierviertel** ($\frac{4}{4}$) Zeitmass, welches durch **C** angezeigt wird, und streng genommen ein doppeltes $\frac{2}{4}$ Zeitmass ist, zerfällt durch die Zahl **2** in zweimal **2** Theile, wovon immer der erste schwer und der zweite leicht ist; jeder $\frac{4}{4}$ Takt enthält daher zwei schwere und zwei leichte Theile; als:



2.) das kleine **Allabreve** ($\frac{2}{2}$) Zeitmass, meist durch **C** angegeben; es enthält **zwei** Theile, deren jeder eine zweivierteil Note (ρ) ist; z. B.



3.) das **Zweivierteil** ($\frac{2}{4}$) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen **Allabreve** nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweivierteil Noten, hier Viertelnoten sind; z. B.



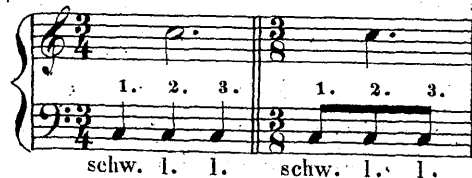
II.) **Ungerade Zeitmasse** sind solche, deren Takte in drei Theile zerfallen, wovon der erste schwer ist, die beiden andern leicht sind.

Zu den ungeraden gehört:

1.) das **dreizweitel** ($\frac{3}{2}$) Zeitmass, dessen Takttheile aus **3** Zweivierteilnoten bestehen, Da es aber keine dreitheilige Notenfigur giebt, so wird, will man alle **3** Takttheile durch **Eine** Note darstellen, der dritte Takttheil durch einen Punkt hinter derselben, ergänzt. —



2.) das **dreivierteil** ($\frac{3}{4}$), so wie das **dreiachtel** ($\frac{3}{8}$) Zeitmass unterscheidet sich vom vorigen nur durch die Verschiedenheit der Notengattung; als:



III.) **Zusammengesetzte Zeitmasse** sind solche, deren Takttheile in Ansehung ihrer Notengattung immer dieselben bleiben, und nur ihrer Anzahl nach vervielfacht erscheinen, so ist z. B.

das $\frac{6}{4}$	ein verdoppeltes	$\frac{3}{4}$	Z e i t m a s s e
.. $\frac{6}{8}$	$\frac{3}{8}$	
.. $\frac{9}{4}$	ein triplirtes	$\frac{3}{4}$	
.. $\frac{9}{8}$	$\frac{3}{8}$	
.. $\frac{12}{8}$	ein quadruplirtes	$\frac{3}{8}$	

Obgleich diese zusammengesetzten Zeitmasse in drei Theile zerfallen, so lassen sie sich dennoch, ihrer Vervielfachung wegen, durch die Zahl 2, 3, oder 4 auch immer wieder in 2, 3, oder 4 Haupttheile zerlegen, und erhalten dadurch, in Ansehung der Schwere oder Leichtigkeit derselben, beim Taktgeben eine gewisse Ähnlichkeit mit den einfachen geraden und ungeraden Zeitmassen.

So lässt sich

1.) Das ($\frac{6}{4}$) Zeitmass, in zweimal drei Viertel theilen, deren erster Takttheil schwer, die beiden andern leicht sind.

Da nun dieses Zeitmass eine Verdopplung dieser 3 Takttheile ist, so machen 3 Viertel zusammenwieder einen Haupttheil aus, und da die 6 Viertel als 2 Haupttheile erscheinen, so sieht man die Ähnlichkeit mit dem geraden $\frac{3}{2}$ Zeitmass; als:

2.) Das Sechsahtel ($\frac{6}{8}$) Zeitmass steht, mit Unterschied der Notengattung, in gleichem Verhältnisse mit dem $\frac{6}{4}$, und ist also in seinen Haupttheilen dem $\frac{3}{4}$ Zeitmass ganz ähnlich; als:

3.) Das Zwölfachtel ($\frac{12}{8}$) Zeitmass ist einvervielfachtes $\frac{3}{8}$ Zeitmass, in welchem das erste Achtel schwerer ist, als die beiden andern; da es aber auf diese Art in vier dreigliedrige Haupttheile zerfällt, so gleicht es dem $\frac{3}{4}$ Zeitmass; als:

4.) Das Neunviertel ($\frac{9}{4}$) und Neunahtel ($\frac{9}{8}$) Zeitmass hingegen ist, sowohl in Ansehung seiner dreitheiligen Natur, als auch seiner aus drei Haupttheilen bestehenden Zusammensetzung ungerader Art; denn, so wie die erste der Dreiviertel oder Achtelnoten (Takttheile) schwer, und die beiden andern leicht sind, so ist auch der erste der drei Haupttheile schwer, und die beiden andern leicht; woraus die Ähnlichkeit mit dem $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass entsteht.

Haupttheil.

Takttheile.

§ 9.

Die übrigen Zeitmasse, als: das grosse *Allabreve* ($\frac{3}{2} \cdot \frac{2}{1}$) $\frac{2}{8} \cdot \frac{2}{16}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{12}{4}$, u. s. w. übergehe ich, weil sie in der jetzigen Schreibart zwecklos und entbehrlich sind.

Ausserdem findet man in *J.S. Bach's 30 Variationen* und in *Mozart's Don Juan* gemischte, in den Werken alter Autoren verdoppelte, bei *Beethoven* und Andern im Laufe des Stücks sich verändernde Zeitmasse; bei *Gassmann* und einigen Andern sogar ganze Stücke ohne Taktstriche.

In meinen Sonaten (op. 83 und 106) findet man auch Einschaltungen halber Takte, welche den Zweck haben, theils die Idee nicht durch unnütze, blos taktergänzende Pausen zu unterbrechen, und somit den Effekt zu schwächen, theils den Fehler mehrerer ältern Autoren zu vermeiden, den Periodenschluss wider alles rhythmische Gefühl, im Auftakt zu endigen.

Drittes Kapitel.

Wie man den Takt angeben soll.

Von grossem Nutzen ist es dem Schüler, wenn er nun auch lernt, den Takt dieser verschiedenen Zeitmasse selbst anzugeben (oder zu schlagen); denn er erhält dadurch ein richtigeres Gefühl für Bestimmtheit im Zeitmass und für musikalischen Rhythmus überhaupt.

§ 1.

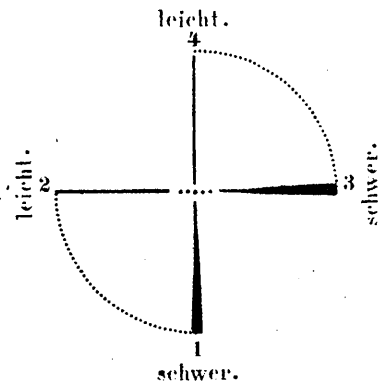
Der Takt wird mit der Hand, ohne Anstrengung, bestimmt und in gleichmässiger Bewegung auf folgende Art geschlagen. *)

BEISPIELE.

a) Durch zwei Schläge (oder Streiche) anzugebende Zeitmasse sind: das $\frac{3}{2}$ ^{tel} oder C und $\frac{2}{4}$ Zeitmass.

b) Durch vier Streiche anzugebende Zeitmasse sind das $\frac{4}{4}$ oder (C) $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ ^{tel}.

Streiche	Zeitmass
gleichmässige	gerades
	zusammengesetztes
ungleichmässige	zusammengesetztes



*) Die beigelegten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwer oder leicht ist.
 **) Oft wissen sehr geschickte Tonkünstler nicht den Takt auf eine zweckmässige Weise anzugeben, und machen ihn den Mitspielenden durch üble Angewohnheiten undeutlich. Man gebe daher den Takt immer natürlich und für Alle sichtbar; die Hand führe die Streiche ohngefähr bis über die Höhe des Kopfes; ihre Bewegung sei weder zu schwach noch zu stark, sondern bestimmt und ruhig.
 ***) Wird das $\frac{6}{8}$ Zeitmass so schnell genommen, das die 4 Streiche keine bequeme Führung der Hand gestatten, so gibt man wie beim $\frac{3}{4}$ Zeitmass, nur 2 gleiche Streiche an.

Presto. *2ter Streich.*

Derselbe Fall tritt beim schnellen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass ein, wie z. B. bei den *Beethovenschen Scherzi's* u. dgl. am Besten gibt man hier nur den Niederstreich oder schweren Taktheil an.

Presto. *1er Streich.*

oder *Allegro assai.* *1er Streich.*

c) Durch drei Streiche anzugebende sind: $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{9}{8}$.

	Streiche gleichmässige.	Zeitmasse ungerade einfache.			
			
			
				..	ungerade
				..	zusammengesetzte.

§ 2.

Um den Schüler gleich vom Anfange im Zeitmass (*Tempo*) zu befestigen, ist es gut, wenn der Lehrer laut mitzählt, und ihn später selbst an das Zählen gewöhnt; es versteht sich, dass bei langsamen Zeitbewegungen nicht die Haupttakttheile, sondern deren Glieder angegeben werden.

(1.) Hier zerfallen die 4 Takttheile in ihre 8 Glieder, so wie (2.) die 3 Takttheile in ihre 6 Glieder; das innere Gefühl zeigt, dass hier immer das erste von zwei Gliedern das schwere, und das zweite das leichtere ist.

Viertes Kapitel.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen.

§ 1.

Wiederholungszeichen gab er früher dreierlei: das grosse, kleine, und rückweisende; jetzt gebraucht man nur das eigentliche grosse Wiederholungszeichen, wonach entweder beide Theile eines Thema's oder Stück's,

oder der zweite Theil

je nachdem die kleinen Punkte oder Striche nach der einen, oder andern Seite hinweisen. *)

§ 2.

Soll der letzte oder mehrere Takte eines wiederkehrenden Satzes das zweitemal anders, als das erstemal gespielt, und somit übersprungen werden, so wird solches durch den Ausdruck *1^{ma} volta* (zum erstenmal) und *2^{da} volta* (zum zweitenmal) angezeigt, die beim zweitemal zu überspringenden Takte durch einen Bogen eingeschlossen, und sogleich zu *2^{da} volta* übergegangen; z. B.

*) Das kleine Wiederholungszeichen, das rückweisende , die mit *bis* bezeichneten Takte, die Fahne oder , der Notenweiser

§ 3.

Der **Schleifbogen** (—) . der nicht mit dem Bindungsbogen im zweiten Abschnitt Kap. 2. § 4 . zu verwechseln ist, erscheint bald über, bald unter den Noten, und bedeutet, dass die von ihm umfasste Notengruppe, ohne die Hand zu erheben, aneinander gezogen werden soll;

Das Wort **legato** (gebunden) zeigt ebenfalls an, dass die ganze musikalische Periode, bei der es steht, auch wenn kein Bogen darüber, geschliffen werden soll.

§ 4.

Das **Abstosszeichen** (••••• oder •••••) ^{a)} kommt über oder unter den Noten vor. Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben.

Steht es ^{b)} bei einer Reihe geschwinder Noten, so werden die Hände gar nicht erhoben, sondern die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts geschneilt. Mit jemehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgetragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.

§ 5.

Beim **Tragezeichen** (•••••), welches meist bei sangbaren Stellen angewandt wird, werden die Töne mit dem Finger, so zu sagen, einzeln gewogen, und erhalten dadurch, jeder für sich, einen gewissen allmählig gesteigerten Nachdruck; z. B.

§ 6.

Das **Bruchzeichen** (} oder {) zeigt an, dass die Töne eines Akkordes nicht zusammen, sondern von unten aufwärts mit möglichster Schnelligkeit nacheinander angeschlagen und gleichsam gerissen werden sollen. — Es kommt ^{a)} bei Stellen vor, wo die Finger auf den Tasten liegen bleiben müssen, ^{b)} wo es das Abstosszeichen verlangt, augenblicklich aufgehoben werden; und ^{c)} wo dem Akkord eine kurze Pause folgt;

als:

§ 7.

Das „Halt!“ (*Fermate*, Ruhezeichen) kommt sowohl im Anfange, als im Laufe und am Ende eines Stückes vor, und gebietet dem Spieler einen Ruhepunkt. — Steht dies Zeichen wie bei *a)* über den Noten, so ruhen die Finger einige Zeit auf den Tasten; steht es, wie bei *b)*, über den Pausen, so verlassen sie die Tasten sogleich und warten den Ruhepunkt ab.



Folgen zwei Halte hintereinander, die nur durch eine Verzierung getrennt werden, so verweilt man auf dem ersten kürzere Zeit, als auf dem zweiten, weil mit diesem erst die eigentliche Ruhe eintritt; z. B.



§ 8.

Das Anschwellungszeichen (*crescendo* oder $\text{<math>\text{<\/math>$) zeigt schon durch seine Form, dass *a)* die Stärke des Spiels von der Spitze nach der erweiterten Öffnung allmählig zunimmt; so wie sie *b)* beim Abnehmungszeichen (*decrescendo* oder $\text{<math>\text{>\/math>$) wieder allmählig abnimmt; als:



§ 9.

Das Nachdruckszeichen ($\text{<math>\text{^>\/math>$ oder $\text{<math>\text{>\/math>$) wird sowohl bei *piano*-als *forte*-Stellen angewandt, und hebt die Note, über der es steht, vor den andern etwas heraus; z. B.



§ 10.

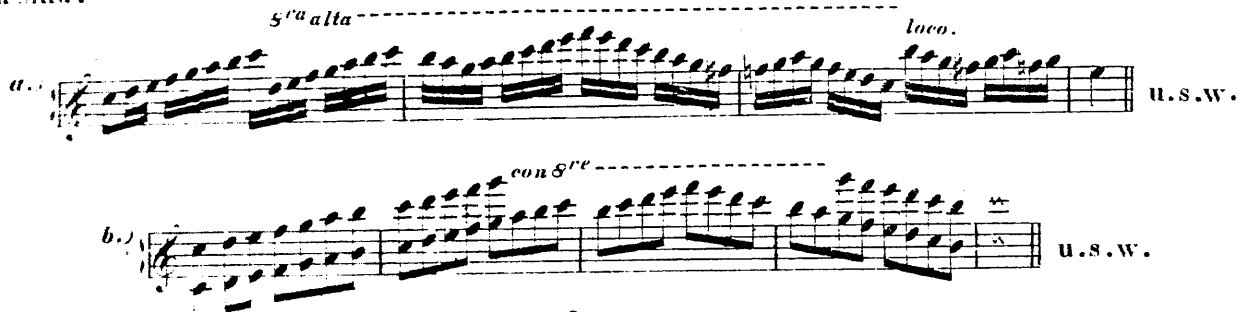
Das Wort *Tremolo* bedeutet die schnelle zitternde Bewegung *a)* zweier einzelner, oder *b)* mehrerer im Akkorde übereinandergebaute Töne. Beim Vortrag solcher Stellen achtet man *c)* weniger auf den Notewerth, als auf die strenge Ausfüllung des Zeitraumes; z. B.



*) Die sogenannte Schlussfermate (*Cadenza*, Tonfall) kam früher häufig in Konzerten etc. meist gegen Ende eines Stückes vor, und der Spieler suchte in ihr seine Hauptstärke zu entwickeln. Da aber die Konzerte eine andere Gestalt erhalten haben, und die Schwierigkeiten in der Komposition selbst vertheilt sind, so gebraucht man sie selten mehr. Kommt noch zuweilen in Sonaten oder Variationen ein solcher Haupt-Ruhepunkt vor, so giebt der Komponist selbst dem Spieler die Verzierung an.

§ 11.

a.) Die mit *5^{ta} alta* überschriebenen Stellen werden um eine Oktave höher gespielt, und das Wort *loco* führt dieselben auf ihren vorigen Standpunkt wieder zurück;
 b.) Durch die Bezeichnung *con 5^{ta}* wird angedeutet, dass die einfachen Noten als Oktaven gegriffen werden sollen; sie dient, um bei ganz hohen Noten die vielen Nebenlinien zu vermeiden, die dem Auge un- bequem sind.



§ 12.

Zur Aufhebung der Dämpfung bedient man sich des Zeichens \oplus , dem öfter auch das Wort *pedale* beigelegt wird, und zum Auslassen derselben eines sternartigen Zeichens \ast . Ein Mehreres hierüber, im dritten Theil.

Fünftes Kapitel.

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben.

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines Stücks und den darin im Allgemeinen herrschenden Affekt anzugeben, gewisser italienischer Wörter, die, wenn sie die Stärke oder Schwäche einzelner Töne, oder auch ganzer Perioden bezeichnen, meist in einzelne Buchstaben abgekürzt werden. *) Ich rathe, den Schüler in der Ausführung besonders auf die letztern frühzeitig achten zu lassen; denn seine Finger erhalten dadurch eine feinere Fühlung, bestimmtere Kraft, und machen ihn zu einem guten Vortrag geschickter.

WORTE, WELCHE DIE BEWEGUNG DES ZEITMASSES ANDEUTEN.

Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen.

<i>Grave</i>	} <i>assai</i>	} sehr	} schwerfällig ernst.
<i>Largo</i>			
<i>Larghetto</i>	} <i>non troppo</i>	} nicht zu sehr	} weniger langsam, doch etwas
<i>Lento</i>			
<i>Adagio</i>	} <i>maestoso</i>	} majestätisch	} langsam, aber seelenvoll.
<i>Andante</i>			
	} <i>affettuoso</i>	} gerührt.	
	} <i>pastorale</i>	} ländlich.	

*) Da viele Ausdrücke im Grund für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen am nöthigsten sind.
 **) Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das es weniger schnell, als dieses sein muss.

Schnellere und geschwindere Bewegungen.

<i>Allegretto</i>		etwas munter, leicht und anmüthig.
<i>Allegro</i>	<i>maestoso</i>	erhaben;
	<i>moderato</i>	mässig;
	<i>giusto</i>	nach Maassgabe des Charakters des Stücks;
	<i>un poco</i>	ein wenig;
	<i>non troppo</i>	nicht zu sehr;
	<i>comodo</i>	gemächlich;
	Munter und lebhaft, aber:	
<i>Allegro</i>		munter und lebhaft;
<i>Allegro</i>	<i>con moto</i>	mit mehr Bewegung;
	<i>con brio</i> (oder <i>brillante</i>)	hervorstechend;
	<i>con spirito</i> (oder <i>spiritoso</i>)	geistvoll;
	<i>con fuoco</i>	feurig;
	<i>vivace</i>	mit mehr Lebhaftigkeit;
	<i>agitato</i>	ängstlich bewegt;
	<i>furioso</i>	ungestüm, wild;
	<i>molto</i>	viel;
	<i>assai</i>	sehr.
	Munter und lebhaft, aber:	
<i>Vivacissimo</i>		sehr lebhaft und feurig;
<i>Presto</i>		noch schneller und flüchtiger;
<i>Prestissimo</i>		so schnell und flüchtig wie möglich.

Charakteristische Bewegungen.

<i>Tempo di Menuetto</i>	im Menuettenschritt;	gemässigt.
<i>Alla Polacca</i>	im Polonaisenschritt;	noch etwas gemässigter.
<i>Alla Siciliana</i>	dem sizilianischen Schäfertanz ähnlich.	pastoralartig.

Worte, die sich im Laufe des Stückes auf das Zeitmass beziehen.

A piacere, nach Belieben; — } wird ausser dem Zeitmasse vorgetragen, und bleibt dem Gefühl, oft auch der Phantasie des Spielers überlassen.

Meno vivo, weniger lebhaft;

Accelerando, sich immer mehr beeilend;

Stringendo, drängend;

Sempre { *piu mosso* bewegter;
piu vivo lebhafter;
piu stretto anziehender;
piu presto geschwinder.

Diese Ausdrücke zeigen das plötzlich oder allmählig langsamere oder geschwindere Werden im Zeitmasse an.

1^{mo} tempo, im ersten Zeitmass; kommt vor, wenn im Laufe des Stückes das Zeitmass verändert worden, und späterhin wieder das erste eintreten soll.

Doppio oder *l'istesso Movimento* (verdoppelte, oder gleiche Bewegung) kommt ebenfalls im Laufe des Stückes vor, und zeigt an, dass, ungeachtet das frühere Zeitmasszeichen hier verdoppelt ist, dennoch die rhythmische Bewegung Takt gegen Takt, dieselbe bleibt.

Worte, die sich auf die Stärke oder Schwäche des Vortrags beziehen.

pp. .(*pianissimo*) . . sehr schwach;

p. .(*piano*) schwach;

dol. .(*dolce*) sanft;

cresc. .(*crecendo*) . . zunehmend;

mf. .(*mezzo forte*) . . halb stark;

f. .(*forte*) stark;

ff. .(*fortissimo*) . . sehr stark.

sf. .(*sforzato*) . . scharf angespielt;

fp. .(*forte e piano*) . stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach;

ten. .(*tenuto*) gehalten.

Diese Abkürzungen beziehen sich sämmtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, und ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.

Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen.

<i>Marcato</i> ,	schärfer bezeichnet;	} Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.
<i>Decrese</i> (<i>decrecendo</i>),	abnehmend;	
<i>Calando</i> ,	beruhigend;	} Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.
<i>Diminuendo</i> ,	vermindernd;	
<i>Perdendosi</i> ,	sich verlierend;	
<i>Smorzando</i> ,	verlöschend;	} Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.
<i>Ritardando</i> ,	zurückhaltend;	
<i>Rallentando</i> ,	verzögernd;	
<i>Morendo</i> ,	absterbend.	

Einige Bezeichnungen anderer Gegenstände.

<i>m. d.</i> (<i>mano dritta</i> oder <i>main droite</i>)	für die rechte Hand	} wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand die andere übersteigen soll.
<i>m. s.</i> (<i>mano sinistra</i> oder <i>main gauche</i>)	für die linke Hand	
<i>s'attacca subito</i> .	(man schreite gleich weiter;	} wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgende gleich anschliessen soll.
<i>Da Capo</i> (von Vorn;)	kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.	
<i>Senza replica</i> (ohne Wiederholung;)	} kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim <i>Da Capo</i> durch hin ohne Wiederholung gespielt werden soll; doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende Satz gewöhnlich ausgeschrieben wird.	}
<i>Coda</i> (Anhang;)		
<i>Sempre</i> (immer;)	wird oft andern Worten beigefügt als:	
	<i>sempre p</i> oder <i>pp</i> .	
	<i>sempre f</i> oder <i>ff</i> .	
	<i>sempre legato</i> .	
	<i>sempre staccato</i> .	
	<i>sempre cresc.</i>	
	<i>sempre decresc.</i> u. s. w.	
<i>Solo</i> (allein;)	kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.	
<i>Tutti</i> (alle)	} Dieses steht mit Vorigem in Verbindung, und bezeichnet den Eintritt der Vor- Zwischen- und Nachspiele des Orchesters.	

Worte, die zur Bezeichnung des Charakters eines Tonstücks entweder gleich zu Anfange, oder, des Affekts einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.

<i>mesto, lugubre</i> ,	traurig, düster.	<i>arioso</i> ,	sangbar.
<i>patetico</i> ,	feierlich, ernst.	<i>amabile</i> ,	lieblich.
<i>con dolore</i> ,	mit Wemuth.	<i>contenerezza</i> ,	zärtlich, schmeichelnd.
<i>languido</i> ,	seufzend, schmachkend.	<i>innocente</i> ,	unschuldig, anspruchslos.
<i>con anima</i> ,	seelenvoll.	<i>con grazia</i> ,	anmuthig.
<i>cantabile</i> ,	gesangvoll.	<i>leggiero</i> oder	mit Leichtigkeit.
<i>espressivo</i> oder	ausdrucksvoll.	<i>leggierissimo</i> ,	mit grösster Leichtigkeit.
<i>con espressione</i> ,	mit Empfindung.	<i>scherzando</i> ,	scherzend, tändelnd.
<i>dolce</i> oder	sanft.	<i>risoluto</i> ,	entschlossen, kräftig.
<i>con dolcezza</i> ,	mit Sanftmuth.		

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stücks durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten vollkommen erreicht, weil dieses zu sehr von dem individuellen Gefühl und der Ansicht des Spielers abhängt, die es ihm zuweilen erschweren, das richtige Zeitmass aus dem Charakter des Stücks zu entnehmen. *Maelzel's* Metronom ist daher allerdings eine Erfindung von unverkennbarem Nutzen; denn der Spieler oder Dirigent erfährt dadurch augenblicklich das Zeitmass, in welchem der Komponist seine Komposition vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des Metronom's im dritten Theil.

*

Übungs-Stücke,

worin die im ersten Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht werden.

1. *Allegro moderato.*

2. *Allegro moderato. (*)*

3. *Moderato.*

4. *Allegro moderato.*

*) Bindungen, Reg. §.3. Kap.2. Absch.2.

(Air Russe.)

Un poco Adagio.

5.

Musical score for exercise 5, consisting of two systems of grand staff notation. The first system is marked *Un poco Adagio*. It features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A specific fingering for a triplet is marked with an asterisk and the number 35: (*³⁵). The second system continues the piece with similar dynamics and fingerings.

Moderato.

6.

Musical score for exercise 6, consisting of two systems of grand staff notation. It is marked *Moderato*. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Moderato.

7.

Musical score for exercise 7, consisting of two systems of grand staff notation. It is marked *Moderato*. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Allegro.

8.

Musical score for exercise 8, consisting of two systems of grand staff notation. It is marked *Allegro*. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). A crescendo is marked with *cresc.* Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Moderato.

9.

Musical score for exercise 9, consisting of two systems of grand staff notation. It is marked *Moderato*. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A specific fingering for a triplet is marked with two asterisks: (**).

•• Der 5te Finger löst augenblicklich den 3ten ab, ohne die Taste zweimal anzuschlagen.
 •• Abgleiten mit demselben Finger.

10. *Allegretto.*

p fz p fp p

11. *Andante maestoso.*

fz p (God save the King.) fz p

12. *Allegretto.*

13. *Allegretto.*

Andante molto.

14.

9/4 time signature. Treble clef: 5 5 5 4 1, 5 2, 4, 1 2 3 5, 3 5, 3 5. Bass clef: 5, 4 2, 5 1 5, 4 . 1, 3 1 2 1 2, 3 . 5, 3 1 2 1 2. Dynamics: *p*.

Treble clef: 1 5, 1 5, 1 5, 1 (*), 4 3 2 1 2, 1 2 4 5 1, 5 5 5 4 1, 5 2. Bass clef: 3 (*), 1, 2, 4 1, 5 1, 5, 4, 2 1, 4. Dynamics: *f*, *p*.

Allegro.

15.

7/4 time signature. Treble clef: 1, 1, 3, 5 3 1, 4 1, 1 3 5. Bass clef: 5, 4 2 4, 5 3 1 4. Dynamics: *f*.

Treble clef: 4 4 3 1, 5 1 1 5, 1 5. Bass clef: 5 1 5, 3, 1 1 1 1 3. Dynamics: *f*.

Treble clef: 5 2, 3 5 1 5 2 3, 5 1, 2 3 tr, 1 2. Bass clef: 4 2 1 4 3 2 1, 5 3 2, 1 2 4 5, 2 4. Dynamics: *fz*.

Moderato.

16.

2/4 time signature. Treble clef: 1 2 4 1 2, 3 2 3 5 1 3, 2 1 2 4 1 2, 3 2 3, 2 1 2 4 1 3, 5, 2. Bass clef: 5, 1 4, 1 2 4 2, 2 4 2 1 2 4 2. Dynamics: *f*.

* Ablösung der Finger, wie oben in N^o 5.

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

p *resc.* *f*

17. *Moderato.*

p *p*

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

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

p *f*

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

p *p*

18. *Allegretto.*

p *p*

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

(*)

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

f *f*

*) Gebrauch desselben Fingers auf zwei verschiedenen Tasten hintereinander.

Allegretto.

22.

First system of exercise 22, marked *Allegretto*. It consists of two staves. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of ascending and descending eighth-note patterns with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, also starting piano (*p*).

Second system of exercise 22. The right hand continues with eighth-note patterns, including a section marked *f* (forte) and another marked *p* (piano). The left hand accompaniment remains consistent.

Moderato.

23.

First system of exercise 23, marked *Moderato*. The right hand features a series of descending eighth-note patterns with fingerings 5-4-3-2-1 and 4-3-2-1. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, starting piano (*p*).

Second system of exercise 23. The right hand continues with descending eighth-note patterns, including a section marked *f* (forte). The left hand accompaniment remains consistent.

Allegro giusto.

24.

First system of exercise 24, marked *Allegro giusto*. The right hand features a series of descending eighth-note patterns with fingerings 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, starting piano (*p*).

Second system of exercise 24. The right hand continues with descending eighth-note patterns, including a section marked *f* (forte) and another marked *p* (piano). The left hand accompaniment remains consistent. The system ends with a double bar line.

Allegretto.

25.

Andante con affetto.

26.

Risoluto.

27.

* Punktirte Noten; Reg. §. 2.3.5. Kap. 2. Absch. 2.
 Durchaus punktirte Sätze, wie hier, werden etwas pikant vorgetragen.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in a minor key with a common time signature. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with slurs and fingerings.

28. *Allegro marceloso.*
ff

Third system of musical notation, measures 9-12. The tempo is marked *Allegro marceloso* and the dynamics are *ff*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

29. *Un poco Adagio.*
p *legato assai.*

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The tempo is marked *Un poco Adagio* and the dynamics are *p*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings.

Moderato.

30.

Musical notation for exercise 30, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *p* and *crese.* A circled asterisk (*) is above the first measure of the treble staff.

Musical notation for exercise 30, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *ff* and *morendo.*

Moderato.

31.

Musical notation for exercise 31, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *p*.

Musical notation for exercise 31, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *p*.

Musical notation for exercise 31, measures 9-12. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *f*.

Musical notation for exercise 31, measures 13-16. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Dynamics include *p* and *ritardando.*

*) Überlegen des längern Fingers über den kürzern.

Moderato.

38. *p* *f* *fz* *fz* **Adagio.**

Tempo *Allegro*

Un poco Adagio.

39. *f* *f* *f* *f*

Gigue.

Allegro non troppo.

40.

Measures 40-41. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *f*. Fingerings: 1 3 2 3 5 4 3 2 (*), 3 2, 1 3, 5 2, 4 3 2. Bass clef: 1 2 3 1, (**), 5 5 3 2 1 2 4, 1 2 3 4.

Measures 42-43. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*. Fingerings: 1 5 1 4 1 5 1 4, 2 5, 1, 2, 5, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 3 2 1, 4, 5, 3, 1.

Measures 44-45. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *p*, *f*. Fingerings: 4 2 1 2, 2 4 5 4 1, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, (a) 1 2 3 4 5.

Measures 46-47. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *p*, *f*. Fingerings: 4 2 1 2, 5 4 2 3, 4, 5 3 1 2, 5 1 4 2 1 3, 1 4, 2, 3 1, 2, 3, 4, 3 2 1 3 2 1 2 4.

Measures 48-49. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *p*, *cresc.*. Fingerings: 1 5 4, 1, 2 5 5 4 3 4 5, 2 1 2, 1 1 1 2, 2 1, 2 1, 2 1, 3 2 1.

Allegro moderato.

41.

Measures 50-51. Treble clef, bass clef, 12/8 time signature. Dynamics: *f*. Fingerings: 1 5, 2 1 2 3 5, 1 2 1, 3 5, 5 1 2 4 3 1, 2 3 1, 4 3, 5, 1 2 3 2, 1 2 3 5 1, 1 3 4.

(*) Fingerwechslung bei wiederholtem Tonanschlag.

(**) Gebrauch desselben Fingers sprungweise.

(a) Unterlegen, (b) Überlegen des Fingers.

IV.

T. H. 5201.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef part contains several slurs and fingerings (e.g., 2 1 2 5, 2 1 2, 5, 3 2 3, 4). The bass clef part contains fingerings (e.g., 3, 3, 1 2 1, 4 2 1, 1 3 4 2, 1) and slurs.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *f* and *p*. The treble clef part has slurs and fingerings (e.g., 2 4, 1 4, 1 4, 1 4, 1 4, 2 5, 5 3 1, 5 4 3, 5 4 2, 1, 5 3 2). The bass clef part has slurs and fingerings (e.g., 4, 4, 3, 3, 3, 4, 4, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 3 2 1).

42. *Moderato:*

Third system of musical notation, marked *Moderato:* and *f*. It consists of a treble and bass clef. The treble clef part has slurs and fingerings (e.g., 1 3 4, 2, 5, 4 2 3 5 4, 1). The bass clef part has slurs and fingerings (e.g., 1, 1 2, 3, 4, 3, 3).

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef with a (*) marking. It contains slurs and fingerings (e.g., 2, 1, 1 3 4, 5, 2, 1, 3).

Fifth system of musical notation, including a *cresc.* marking. It consists of a treble and bass clef. The treble clef part has slurs and fingerings (e.g., 2, 4 3 5, 4, 5, 2). The bass clef part has slurs and fingerings (e.g., 3 1 4, 1, 2, 1, 1, 5, 4 3 2, 1 3 2, 1 2 3).

Sixth system of musical notation, ending with a double bar line. It consists of a treble and bass clef. The treble clef part has slurs and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1 2 3, 4, 5, 4, 1). The bass clef part has slurs and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 1 3, 2, 1 2 3, 1 3 2, 5).

*) Zwei gleiche Noten gegen eine Triole; § 9. Kap. 2 Absch. 2.

Moderato.

43.

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The first measure is marked *p*. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings 2 1, 1, 2, 1, 1, 2 1 3 2 4 1 3 2 4. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, including a '5' in the second measure and a '4' in the fourth measure.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues with eighth-note patterns and fingerings 2 1, 1, 2, 1, 3, 4, 2 1, 1. The left hand includes a 'cresc.' marking in measure 6. Fingerings in the left hand include 1 4, 3 5, 2 4, 1 3, 2 4, 3, 1 5.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand has a *f* dynamic marking in measure 9. The left hand has a *p* dynamic marking in measure 9. Fingerings in the right hand include 5, 3, 4, 5, 4, 5, 1, 5. The left hand has fingerings 2 4, 5, 3, 4, 2 3 2, 4 5.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand features a *f* dynamic marking. The left hand also has a *f* dynamic marking. The right hand has a complex fingering sequence: 5, 1 2, 3 1 2 3 4 5, 1, 1 2 3 4 5 4. The left hand has fingerings 3, 1 2 4, 5, 5, 2, 1.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The right hand has a *p* dynamic marking in measure 19. The left hand has a *p* dynamic marking in measure 17. The right hand has fingerings 3, 4, 3 1 2 1, 4 1 2 1, 4 2 1, 1. The left hand has fingerings 1, 4 3 2, 1, 4 3 1, 2, 1. A 'decrease.' marking is present in measure 19.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides harmonic support with chords and slurs. Dynamics include *eresc.* and *f*.

44. *Allegro.*

Second system of musical notation, starting at measure 44. The tempo is marked *Allegro.* The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a series of slurred eighth-note patterns with fingerings. The left hand has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a complex accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a complex accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *p*.

Scherzo con brio.

45.

First system of musical notation (measures 45-50). The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex, rhythmic melody in the right hand with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Second system of musical notation (measures 51-56). The right hand continues with intricate patterns and slurs. The left hand accompaniment includes some chords. Dynamics range from piano (*p*) to piano fortissimo (*pp*). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

Third system of musical notation (measures 57-62). The right hand features more complex rhythmic figures. The left hand accompaniment includes some chords. Dynamics include piano (*p*), piano fortissimo (*pp*), and fortissimo (*f*). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

Fourth system of musical notation (measures 63-68). The right hand has a prominent melodic line with many slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes some chords. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*). A *sf* (sforzando) marking is present in the right hand. The instruction "in 8^{va}" is written above the right hand.

Fifth system of musical notation (measures 69-74). The right hand features a *loco.* (loco) section with rapid, repeated notes. The left hand accompaniment includes some chords. Dynamics include piano (*p*), piano fortissimo (*pp*), and fortissimo (*f*). A *sf* (sforzando) marking is present in the right hand.

Un poco Allegretto.

48.

Musical score for piano, measures 48-53. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various dynamics including *p*, *f*, *cresc.*, *sf*, and *ppp*. The piece includes numerous fingerings and slurs. Measure 48 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 49 continues with piano (*p*) and includes a crescendo (*cresc.*). Measure 50 features a forte (*f*) dynamic. Measure 51 includes a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 52 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 53 concludes with a pianissimo (*ppp*) dynamic.

2 4 5

f

49. *Moderato.*

f

153 4 2 4 3 1 4

2 1 2

5 3 2 1 3 4 3 4

5 4 3 2 1 3

5 4 2 1 4 2 1 2 3 4

fz ritard.

sf

p

p a tempo.

cresc.

p

50. *Allegretto.*

p

2 4 1 2 3 4 1

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

cresc.

sf

p

cresc.

sf

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

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes the following dynamic markings: *p*, *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *fp*. The piece is marked with a 4/4 time signature.

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

fp *pp*

Allegretto. **Rondo.**

51.

p *cresc.*

p *cresc.* *f*

p

cresc.

f

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p* (piano) in both staves. Includes fingerings (1-5) and slurs.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p* (piano) in the bass staff, *f* (forte) in the treble staff. Includes fingerings and slurs.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p* (piano) in the bass staff, *pp* (pianissimo) and *f* (forte) in the treble staff. Includes fingerings and slurs.

Marcia. Allegro maestoso.

Fourth system of musical notation, starting with measure number 52. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff* (fortissimo) in both staves. Includes fingerings and slurs.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff* (fortissimo) in the bass staff, *p* (piano) in the treble staff. Includes fingerings and slurs. The word *cresc.* (crescendo) is written in the treble staff.

*) Gebrochene Akkorde; Reg. § 6. Kap. 4. Absch. 3.

Alla Polacca.

53.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is characterized by intricate fingerings and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 2, 4, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 5. The second system features a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system includes a *crese.* (crescendo) marking. The fourth system has a *dol.* (dolce) marking and a fortissimo (*sf*) dynamic. The fifth system includes another *crese.* marking and a piano (*p*) dynamic. The sixth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

^{*)} Syncopens, Reg. § 5. Kap. 2. Absch. 2.

Tyrolienne, Variée.

Grazioso.

54.

First system of musical notation for system 54. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked *p* (piano). The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff contains a bass line with similar fingerings. The system ends with a repeat sign.

Second system of musical notation for system 54. It continues the piece with a grand staff in 3/4 time and one flat. The music is marked *p*. The upper staff features a melodic line with intricate fingerings. The lower staff provides a harmonic accompaniment with fingerings. The system concludes with a repeat sign.

Var. I.

Third system of musical notation for system 54, labeled as Variation I. It is a grand staff in 3/4 time with one flat, marked *p*. The melody in the upper staff is more rhythmic and includes many slurs and ornaments. The bass line in the lower staff is also highly rhythmic with fingerings. The system ends with a repeat sign.

Fourth system of musical notation for system 54. It continues the variation with a grand staff in 3/4 time and one flat, marked *p*. The upper staff has a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with fingerings. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of musical notation for system 54. It continues the variation with a grand staff in 3/4 time and one flat, marked *p*. The upper staff has a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff has a bass line with fingerings. The system ends with a repeat sign.

Var. II.

Sixth system of musical notation for system 54, labeled as Variation II. It is a grand staff in 3/4 time with one flat, marked *p*. The melody in the upper staff is more rhythmic and includes many slurs and ornaments. The bass line in the lower staff is also highly rhythmic with fingerings. The system ends with a repeat sign.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. A repeat sign is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *p* and *mf*. The notation features complex fingerings and slurs.

Var. III.

Third system of musical notation, labeled "Var. III.". It begins with a *p* dynamic marking and features a 3/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingerings.

Fourth system of musical notation, continuing the variation. It features eighth-note patterns and various fingerings.

Fifth system of musical notation, continuing the variation. It features eighth-note patterns and various fingerings.

Sixth system of musical notation, concluding the variation. It includes a *cresc.* marking and ends with a *f* dynamic. The notation features eighth-note patterns and various fingerings.

Lento un poco.

55.

The musical score for measures 55-56 is divided into four systems. The first system (measures 55-56) is marked *p* and features a complex melodic line in the right hand with frequent triplets and sixteenth-note patterns, and a bass line with simple chords and eighth notes. The second system (measures 57-58) is marked *f* and continues the melodic complexity in the right hand, with the bass line becoming more active. The third system (measures 59-60) includes a tempo change to *Allegro.* and features a *p* dynamic with a marked (*) section in the right hand. The fourth system (measures 61-62) is marked *f* and *p*, showing a dynamic shift and a final melodic flourish in the right hand.

*) Vorzeichnungsveränderung; Reg. § 8. Kap. 1. Absch. 2.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note runs with fingerings 4, 2, 1, 5, 5, 2, 5, 3. The bass staff has a long note with a slur and fingerings 1, 3, 2. The word "cresc." is written in the middle of the system.

The second system continues the piece. The treble staff has a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 1. The bass staff has a series of eighth notes with fingerings 4, 2, 4, 1, 4. Dynamic markings include *f* and *p*.

The third system features a treble staff with eighth-note runs and fingerings 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The bass staff has a series of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The word "cresc." is present, along with dynamic markings *p* and *fz*.

The fourth system continues with eighth-note runs in the treble staff and chords in the bass staff. Fingerings include 5, 4, 2, 1, 3, 4, 1, 3. Dynamic markings include *fz* and *p*.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has eighth-note runs with fingerings 3, 3, 4, 2. The bass staff has chords with fingerings 4, 5, 3, 2, 5, 3, 1, 3, 1, 5. The system ends with a double bar line.

Andantino. 4/2

57.

This musical score consists of eight systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The piece is in 4/2 time and marked 'Andantino'. The key signature has two flats. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sf*, *mf*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Piano accompaniment for measures 58-65. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features intricate fingerings and dynamic markings such as *p legato*, *p*, and *pp*. The right hand plays a melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Choral müssig.

58.

Choral part for measures 58-65. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a simple, homophonic texture with a *p* dynamic. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. Fingerings are indicated for both hands.

Piano accompaniment for measures 66-73. The music continues in the same key and time signature. It features a *p* dynamic and includes various fingerings and slurs. The texture remains consistent with the previous section.

Piano accompaniment for measures 74-81. The music concludes with a *f* dynamic marking. It features a *f* dynamic and includes various fingerings and slurs. The texture remains consistent with the previous section.

An Alexis.

Andantino espressivo.

59.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system (measures 59-62) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending marked with an asterisk (*). The second system (measures 63-64) features a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system (measures 65-68) continues with piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 69-72) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system (measures 73-76) features a fortissimo (*sf*) dynamic and piano (*p*) dynamics. The sixth system (measures 77-80) includes a crescendo (*cresc.*) and piano (*p*) dynamics. The score is heavily ornamented with triplets, slurs, and fingering numbers (1-5).

*) Vortrag; bei zwei zusammengebundenen Noten wird die zweite kurz abgefertigt.

Thema aus Castor und Pollux von Vogler.

Andante con moto.

60.

The first system of the main theme consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth-note patterns and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes.

The second system continues the main theme. The right hand features more complex eighth-note passages with slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

The third system concludes the main theme. It features similar eighth-note patterns in both hands, ending with a final chord in the right hand. A piano (*p*) dynamic is indicated.

Var. I.

The first system of the first variation (Var. I) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more active eighth-note melody compared to the main theme, while the left hand accompaniment remains similar.

The second system of the first variation continues the eighth-note melody in the right hand. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

The third system of the first variation includes a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand melody becomes more intense, leading to a piano (*p*) dynamic marking at the end of the system.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 1 3 1 3 1 3 2 4, 3, 1' 4, 1 3. A dynamic marking of *p* is present. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords.

Var. II.

The second system is labeled "Var. II." and consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 1, 5 4 3 2, 1 2 1 2, 3 1 2 3, 4 5 4 3. A dynamic marking of *p* is present. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings: 3 1, 5 2, 3 1, 4 2.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 2 1 3 2, 1 2 3 4, 5 3 4 2, 3, 4 5. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings: 5, 4, 5, 3 1, 2.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 1 2 4 3, 4 2 4 2, 3 1 2 4, 5, 3 2 3 5. A dynamic marking of *cresc.* is present. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings: 3, 3 5, 1 2, 3 1, 2, 3.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 2 3 1, 2 3, 4 3 2 4, 3 2 3 2, 3 1 2 3. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings: 4, 5, 3 1, 5 2, 3 1.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 4 5 4 3, 2 4 3 2, 1. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings: 4 2, 4, 5, 1 2.

Var. III.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *mf*. The second system has a *5* below the bass staff. The third system has a *4* above the treble staff. The fourth system has a *5* above the treble staff. The fifth system is marked *p* and *f* at the end. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used throughout.

Zusatz-Kapitel.

Da das ununterbrochene Studium vorliegender Übungen und Handstücke die Lust des Anfängers etwas ermüden möchte, so rathe ich, von Zeit zu Zeit kleine, dem Ohr gefällige Kompositionen einzumischen; nur vermeide man Tändeleien aus Opern, Balletten, Ouverturen, Tänze u. dgl. weil sie dem Pianoforte nicht eigenthümlich sind, weder Hände noch Finger bilden, die linke Hand zu wenig beschäftigen, den Geschmack für ächte Klaviermusik verderben, und das Fortschreiten eines ernstern musikalischen Studiums stören.

Ich glaube daher, dass es dem Lehrer nicht unwillkommen ist, wenn ich bei dieser Gelegenheit dem Schluss dieses Theils eine Auswahl solcher mir bekannter Musikstücke beifüge, die, der zunehmenden Kraft des Anfängers angemessen, mit für ihn geeigneten Kompositionen beginnt, und stufenweis bis zu einer vollkommenen Ausbildung fortschreitet.

AUSWAHL FÜR DIE ERSTEN ANFÄNGER. *)

- | | |
|---|--|
| <p><i>Assmayer, I.</i> 25 Handstücke, im leichten und angenehmen Style verfasst, und der fleissigen Jugend gewidmet. 25^{tes} Werk, 1—6^{te} Lieferung. (Wien, bei Tob. Haslinger.)</p> <p><i>Clementi, M.</i> Sonatines doigtées, 36. 37 und 38^{tes} Werk. (Wien, bei Tob. Haslinger.)</p> <p><i>Czerny, C.</i> 100 Übungsstücke mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erleichterung des Unterrichtes für die Jugend geschrieben. 139^{tes} Werk, 1—4^{tes} Heft. (Wien, bei Tobias Haslinger.)</p> <p><i>Diabelli, A.</i> Sonatinen aus allen Dur- und Moll-Tonarten. 50^{tes} Werk, 1—9^{tes} Heft. (Wien, bei Tob. Haslinger.)</p> <p><i>Dussek, L.</i> 6 Sonatines progressives, Op. 20. Liv. 1. 2. (Leipzig, bei Peters.)</p> <p><i>Gelinek, (Abbé)</i> Sonatine facile N^o 1. 2. (Wien, bei Artaria.)</p> | <p><i>Häser,</i> kleine Klavierstücke aus allen Tönen für Anfänger. (Weimar, bei Weuzl.)</p> <p>— musikalische Unterhaltungen. (Weimar, bei Weuzl.)</p> <p><i>Haslinger, T.</i> Musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu 4 Händen. N^o 1—25. (Wien, bei Tob. Haslinger.)</p> <p><i>Hummel, J. V.</i> 6 Pièces faciles. (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtl.)</p> <p><i>Kuhlau, F.</i> kleine Rondo's (Leipzig, bei Peters.)</p> <p><i>Lickl, G.</i> Sonatines (mit Viol.) N^o 1. 2. 3. (Wien, bei Bermann.)</p> <p><i>Müller, A. E.</i> instruktive Übungsstücke, 6 Hefte. (Leipzig, bei Peters.)</p> <p>— 3 Sonatines progressives, Op. 28. (Leipzig, bei Peters.)</p> <p><i>Pleyel, Iq.</i> 28 Pièces faciles. (Wien, bei Artaria.)</p> <p><i>Wannhal, J.</i> Werke für Anfänger. (Wien, bei Tob. Haslinger.)</p> |
|---|--|

Bei weiterm Fortschreiten.

PLEYEL'S — KOZELUCH'S — HUMMEL'S — HAYDN'S — MOZART'S — CLEMENTI'S

leichtere Werke, mit und ohne Begleitung.

Hat der Schüler nun einen höhern Grad von Fertigkeit erlangt, so gebe man ihm:

MOZART'S — CLEMENTI'S — DUSSEK'S — BEETHOVEN'S — CRAMER'S

schwierigere Kompositionen;

und hat er inzwischen die Applikatur-Exempel des zweiten Theils dieser Schule gehörig studirt, sodann

CLEMENTI'S Praeludien und Exercitien, Liv. 1. 2.

" " Gradus ad Parnassum, Liv. 1. 2. 3.

CRAMER'S Etuden Cah. 1—6. (Wien, bei Haslinger.)

und die schweren Werke anderer, älterer und neuerer, anerkannter Komponisten.

Zum Schlusse des Ganzen, zur Übung in gebundener Schreibart, und zur Ausbildung des höhern Kunstgeschmacks:

J. S. BACH'S und **HÄNDEL'S** Werke.

Ende des ersten Theils.

*) Alle hier angezeigten Musikwerke findet man in der k. k. Hof-Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien.







Handwörterbuch

EINLEITUNG.

Vom Fingersatze überhaupt.

Die fortschreitende Kunstfertigkeit auf dem Pianoforte, und die Erfindung neuer Passagen und Figuren, haben einen mannichfaltigern Gebrauch der Finger veranlasst, und desshalb ein für die jetzige neuere Spielart passendes Fingersystem nöthig gemacht, welches hier deutlich auseinandergesetzt werden soll, da ohne richtigen und bequemen Fingersatz sich Niemand zu einem guten und fertigen Spieler bilden kann. — *)

Unter Fingersatz versteht man die richtige und zweckmässige Anwendung der Finger beider Hände. Es gilt hier zu lernen, dass man überall diejenigen Finger wähle, mit welchen alle Tonstufen am leichtesten und sichersten erreicht, alle Stellen der Komposition am deutlichsten, präzisesten, und auch für den jederzeit angemessensten Ausdruck am freyesten vorgetragen werden können. Damit wird zugleich Bequemlichkeit und Anstand beim Spiele erreicht.

Da manche Stellen mehre Fingerordnungen, andere aber nur eine Einzige zulassen, so habe ich, um alle Zweifel zu heben, in den meisten Fällen nur Eine, aber die beste und bequemste, gewählt.

Der wichtigste Finger ist der Daumen, als der Stützpunkt, um den sich die andern Finger, die Hand möge sich zusammenziehen oder erweitern, mit möglichster Leichtigkeit und Geschwindigkeit, ohne die geringste Trennung der Töne, hin- oder herüber legen müssen. Um dem Schüler alle vorkommende Fingerordnungsfälle zu zeigen, habe ich das Fingersystem eingetheilt, und jede Abtheilung einzeln behandelt; als:

- 1.) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung, bei gleichförmiger Figurenfolge.
- 2.) Untersetzen des Daumens unter andere Finger; und Überschlagen der Finger über den Daumen.
- 3.) Auslassen eines oder mehrer Finger.
- 4.) Vertauschen des einen Fingers mit dem andern, auf demselben Tone.
- 5.) Spannungen und Sprünge.
- 6.) Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.
- 7.) Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
- 8.) Abwechslung eines oder mehrer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf Einer Taste; und wiederholte Anwendung eines Fingers auf zwei oder mehrern verschiedenen Tasten.
- 9.) Eingreifen der Hände in einander, und Überschlagen einer Hand über die andere.
- 10.) Stimmenvertheilung unter beide Hände, und Fingerordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

Diese verschiedenen Abtheilungen des Fingerordnungssystems können sich vermöge der Lage der Hand hier ausschliesslich nur auf die Passagen der rechten Hand beziehen: in der linken Hand kommen zwar dieselben Fälle der Fingerordnung, aber zerstreut vor.

Ogleich die Anlage der in diesem Theile enthaltenen Übungen grösstentheils auf stufenweise Figurenfolge gegründet ist, so habe ich dennoch nicht versäumt, dem Schüler eine mehrseitige Anwendung derselben zu geben; z. B. durch Einmischung von Obertasten, springend nach grössern Tonentfernungen, und spannend; sie sind mit dem Fingersatz für die rechte Hand, wie auch meist für die linke bezeichnet, und werden Anfangs mit jeder allein, dann mit beiden zusammen geübt. Sie sind meist nach dem Tonumfange geordnet, **) doch keinesweges so sehr darauf beschränkt, dass die unter sich ähnlichen Figuren nicht zuweilen im Laufe des Beispiels einen grössern Tonumfang erhalten hätten. —

*) Ich betrachte daher diesen Gegenstand als einen der wichtigsten meiner Lehre, und habe ihn mehr durch zahlreiche Beispiele, als durch Worte, für alle vorkommenden Fälle zu erläutern gesucht. Übrigens halte ich die grosse Anzahl von Beispielen eben hier auch dadurch für gerechtfertigt, dass deren fleissige Übung den Schüler auch sonst sehr fördern wird.

**) Das heisst: nach dem Terz-, Quart-, Quint-Umfange u. s. w. um den Fingersatz für ähnliche in andern Kompositionen erscheinende Figuren hier leichter nachsuchen zu können.

Auch hielt ich es für nöthig, um dem Schüler gewisse Vortheile zur Erleichterung des Spiels an die Hand zu geben, den Beispielen zuweilen kleine Bemerkungen beizufügen; als: 1.) wie die Hand beim Vortrag gehalten werden soll; 2.) ob die Finger mehr geschlossen werden müssen; 3.) welche Note, wegen besserer Bindung und sichrern Ausführung der Figur, zuweilen etwas länger angehalten werden soll;^{*)} und 4.) besonders, welche Note der Figur einen kleinen Nachdruck erhalten muss, um die Passage dem Ohr verständlicher zu machen. **)

Da die Figuren als verschiedenartige Brechungen der Akkorde zu betrachten sind, so haben sie grossentheils auch den Fingersatz mit denselben gemein; wo es nöthig war, habe ich den Beispielen die Stamm-Akkorde der Figuren, nebst ihrem Fingersatz, vorgesetzt. Übrigens bestehen diese kurzen Übungen aus einfachen, zusammengesetzten, in Kettenreihe folgenden, aus mehrstimmigen, und aus andern, theils aus meinen, theils aus berühmter Meister Werken ausgewählten Figuren und Passagen.

Erstes Kapitel.

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.

§ 1.

So nothwendig das Untersetzen des Daumens und das Überschlagen der Finger im ganzen Fingersystem ist, so schadet dennoch eine zu häufige Anwendung, besonders wenn sie zu schnell wiederkehrt. Um dieses zu vermeiden, bedient man sich ^{a)} des in der Überschrift angeführten Fortrückens mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.



§ 2.

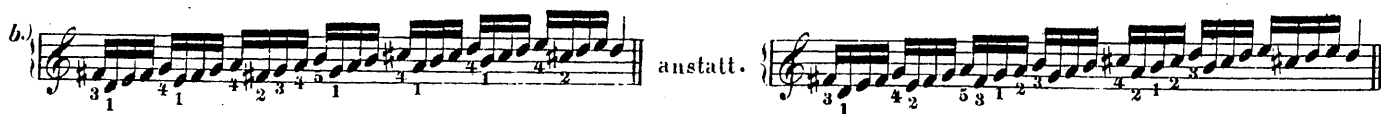

Durch diese einfachere Fingerordnung können die Passagen mit grösserer Sicherheit und Rundung vorgetragen werden; denn die Hand rückt dabei in möglichster Ruhe fort, und die Finger, die nur wenig gehoben werden, gleiten gleichsam von Taste zu Taste weiter.


§ 3.

Vorkommende Obertasten ändern die gleiche Fingerfortschreitung nur insofern, als die Regel bei einstimmigen Figuren den Gebrauch des Daumens auf den Obertasten verbietet; sobald sie in ihre frühere Lage auf den Untertasten zurücktritt, muss auch ^{b)} sogleich die frühere Fingerfolge eintreten; mehrstimmige Sätze ^{c)} machen jedoch eine Ausnahme.

Rechte Hand.

a.)  anstatt. 

b.)  anstatt. 

c.) 

Folgende kurze Übungen machen den Schüler mit vielen auf den Fingersatz dieses Kapitels Bezug habenden Figuren und Passagen bekannt, deren fleissige Übung ihm in der Folge vieles erleichtern wird.

*

) Es erscheint in den Beispielen mit einem kleinen Sternchen () bezeichnet.

**) Dieser Nachdruck darf jedoch nicht gewaltsam und störend seyn, sondern nur ein kleines Übergewicht vor den andern Noten bekommen; er erhält den Spieler richtiger im Zeitmass, und gibt seinen Fingern mehr Bestimmtheit und feinere Führung. Ich bezeichne ihn hier mit (Λ).

I

Applikatur-Übungen.

*Fortrücken mit einerlei Fingerordnung
bei gleichförmiger Figurenfolge.*

a.) Die erste der drei Noten erhält etwas Nachdruck gegen die zwei folgenden; die Hand verhält sich ruhig, ohne sich zu erheben; die Töne werden gleichsam an einander gebunden. b.) Beim Spannen darf der Finger die frühere Taste nicht eber verlassen, als bis die zu spannende Taste bereits angeschlagen wird. c.) Selbst sprungweise darf sich die Hand beinahe nicht erheben, sondern nur leicht, gleichsam an die Tasten gebunden, auf- oder abwärts gleiten. *)

Stufenweise Figurenfolge.
NB. Fingersatz für die rechte Hand.

Im Terz-Umfange.
(Grundlage der Passage.)

NB. Fingersatz für die linke Hand, um eine Oktave tiefer zu spielen.

a.)

b.) ausspannend.

c.) sprungweise.

2. stufenweise.

spannend.

sprungweise.

*) Diese Regeln gelten im Allgemeinen für den ganzen 2^{ten} Theil.

This page contains two guitar exercises, labeled 3 and 4. Exercise 3 is in 3/4 time and consists of 10 staves of music. Exercise 4 is in 4/4 time and consists of 10 staves of music. Both exercises feature complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and slurs. Fingering numbers (1-5) are placed above the notes to indicate finger placement. The key signature for both exercises is one sharp (F#).

V.

T.H. 5201.

6.

Musical score for exercise 6, consisting of eight staves of music. The notation includes various fingerings (1-5) and accents (^) above notes. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Quarten-Umfang.

Musical score for 'Quarten-Umfang', consisting of three staves of music. The notation includes various fingerings (1-5) and accents (^) above notes. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

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

11. 3 2 1 3 2 4 4 2 3 1 4 1 3 2 4 4 2 3 1 4

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

12. 3 2 3 5 3 4 3 1 2 4 2 3 5 3 2 3 5 3 2 1 4 3 2 1 4

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

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

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

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

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

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

* Längeres Anhalten des Daumens.

13. 1 4 3 * * * 1 3 4 4 1 2 4

* 3 4 4 2 1 4

The first system consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain intricate rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various fingerings indicated by numbers 1-5. There are several asterisks (*) and accents (^) placed above notes in both staves. The music concludes with a double bar line.

14.

Exercise 14 consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several asterisks (*) and accents (^) placed above notes. The exercise concludes with a double bar line.

15.

Exercise 15 consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several asterisks (*) and accents (^) placed above notes. The exercise concludes with a double bar line.

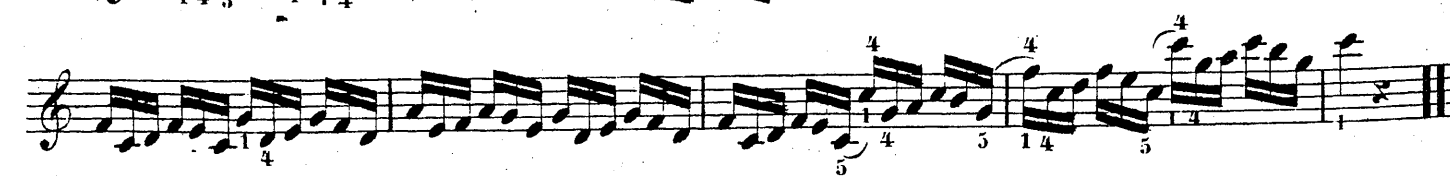
16.

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26.

27.

28.

29.

Quinten-
Umfang.

30. *oder* 

31. 

32. 

33. 

34. 

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. 

54. *Handaufsatz*

55. *Handaufsatz*

a) spannend.

a) neuer Handaufsatz.

The musical score consists of two systems, 54 and 55, each with two staves. System 54 includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note runs with various fingerings (1-5, 2-5, 3-5, 4-5) and slurs. System 55 continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a section marked 'a) spannend.' and 'a) neuer Handaufsatz.' with specific fingering instructions like '3 5 2 1 4' and '4 5 3 1 2'. The score concludes with a double bar line.

58



59

This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and techniques such as slurs and accents. The first staff begins with a star symbol and the sequence '5 1 4 2'. The music is written in a single system with a treble clef. The notation is dense, with many notes and fingerings, suggesting a complex piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

61.

62.

63.

64. 


65. 







a) Die Hand wird leicht verschoben, aber nicht gehoben.

66. 




67. Musical notation for exercise 67, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

68. Musical notation for exercise 68, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

a) Wenn mit dem 3^{ten} und 4^{ten} Finger und mit dem 4^{ten} und 5^{ten} eine Terz oder⁹Quarte gegriffen wird, so nennt man es eine Gabel; man erspart in manchen Fällen, z. B. hier, das Überspringen der Finger, und das Spiel wird bequemer.

Musical notation for exercise 68, second system, showing fingerings and accents.

69. Musical notation for exercise 69, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

Musical notation for exercise 69, second system, showing fingerings and accents.

Musical notation for exercise 69, third system, showing fingerings and accents.

70. Musical notation for exercise 70, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

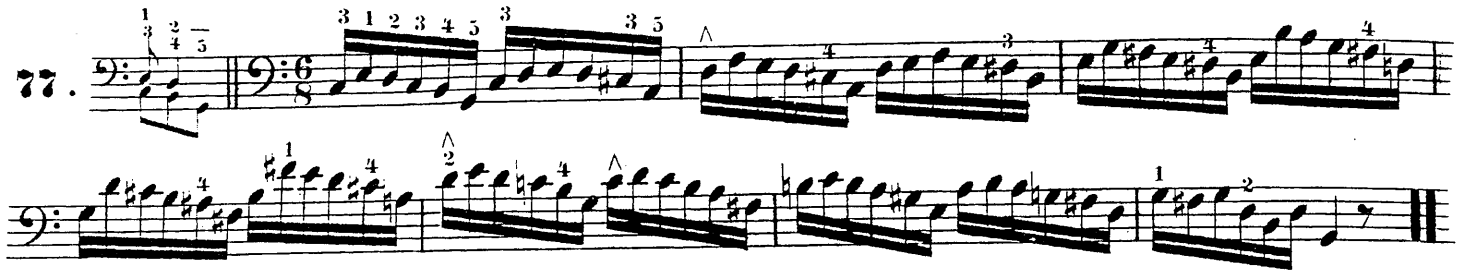
Musical notation for exercise 70, second system, showing fingerings and accents.

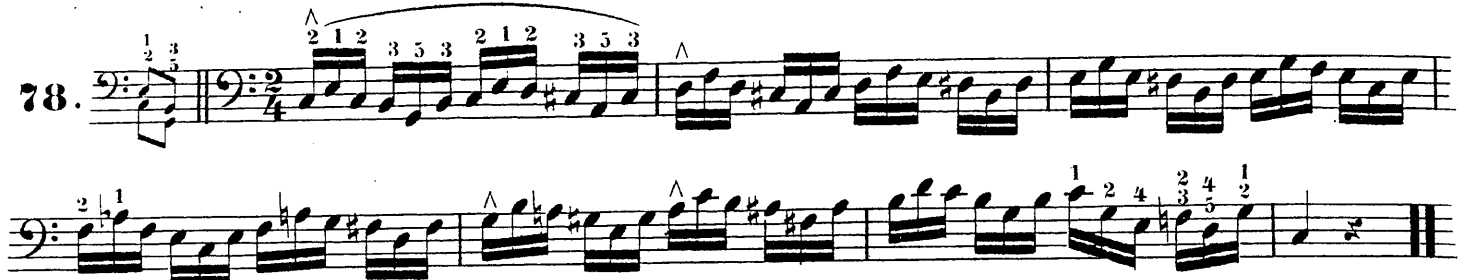
71. Musical notation for exercise 71, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

Musical notation for exercise 71, second system, showing fingerings and accents.

72. Musical notation for exercise 72, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings and accents.

This page contains a musical score for guitar, featuring four exercises numbered 73, 74, 75, and 76. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercise 73 is in 2/4 time, 74 in 2/4, 75 in 3/4, and 76 in 6/8. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and includes various musical symbols such as accents (^), slurs, and asterisks (*). The exercises consist of continuous runs of eighth and sixteenth notes, often with complex rhythmic patterns and intervals.

77. 

78. 

Septimen - Umfang.

79. 

80. 

81.

First system of exercise 81, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various fingerings and accents.

Second system of exercise 81, continuing the piece with complex rhythmic patterns and fingerings.

82.

First system of exercise 82, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various fingerings and accents.

83.

First system of exercise 83, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various fingerings and accents.

84.

First system of exercise 84, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and includes various fingerings and accents.

Second system of exercise 84, continuing the piece with complex rhythmic patterns and fingerings.

85. R.H.* 



86. 




87. 



88. 



89. 



90. 

91. 

92. Musical notation for exercise 92, first system. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in eighth notes with various fingering numbers (1-5) and slurs. A second staff below shows the bass line with similar notation.

93. Musical notation for exercise 93, first system. It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The melody is written in eighth notes with various fingering numbers and slurs. A second staff below shows the bass line.

94. Musical notation for exercise 94, first system. It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The melody is written in eighth notes with various fingering numbers and slurs. A second staff below shows the bass line.

Octaven-Umfang.

95. Musical notation for exercise 95, first system. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in eighth notes with various fingering numbers, slurs, and asterisks. A second staff below shows the bass line.

96. 

97. 

98. L.H.

99. R.H.

100.

Musical score for exercise 100, consisting of six staves of treble clef notation. The piece is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are several accents (^) and asterisks (*) above certain notes. The score concludes with a double bar line and a final chord.

101.

Musical score for exercise 101, consisting of seven staves of treble clef notation. The piece is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are several accents (^) and asterisks (*) above certain notes. The score concludes with a double bar line and a final chord.

This page contains two musical exercises, 102 and 103, for guitar. Each exercise is presented in two systems of two staves (treble and bass clef). Exercise 102 is in C major and 4/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and techniques like triplets and slurs. Exercise 103 is in C major and 4/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and techniques like triplets and slurs. The score includes numerous fingerings and techniques such as triplets, slurs, and asterisks indicating specific techniques or accents.

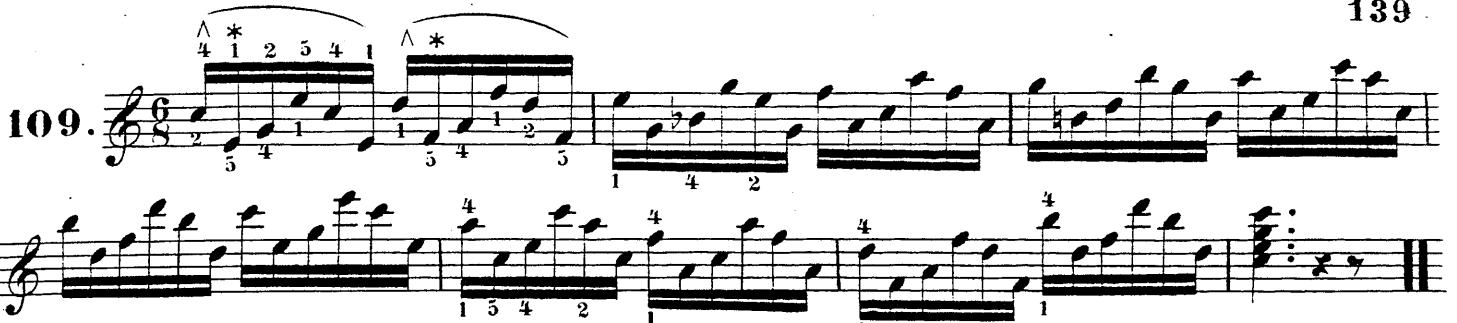
104.

105.

106.

107.

108.

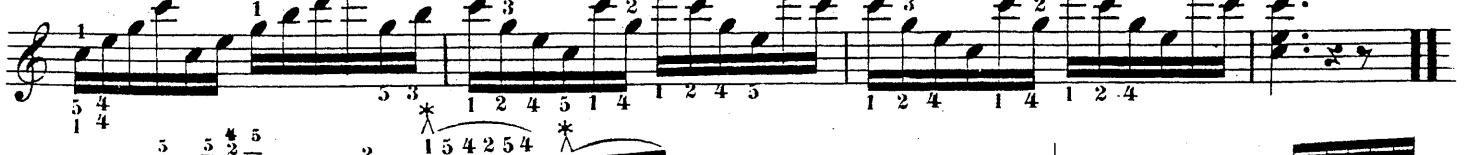
109. 

110. 

111. 

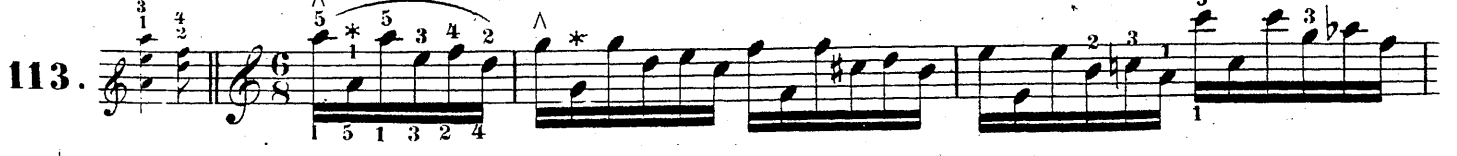






112. 



113. 



114.

Exercise 114, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (1-5) and slurs. The first measure includes a fingering sequence 5 3 1 2 4 3 2 1 5.

115.

Exercise 115, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (2 3 4 3 5) and slurs. The first measure includes a fingering sequence 5 3 2 1.

116.

Exercise 116, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (4 5 2 4 1 2) and slurs. The first measure includes a fingering sequence 2 1 3 2 5 4.

117.

Exercise 117, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of three sharps. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (1 2 1 4 3 2) and slurs. The first measure includes a fingering sequence 1 5 4 5 2 4.

118.

Exercise 118, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings (5 4 2 1 5 4) and slurs. The first measure includes a fingering sequence 1 2 3 5 1 5.



119. Musical notation for exercise 119, first system. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of eighth-note chords with fingerings 2, 4, 5 and 1, 3, 2. The second staff continues the sequence with fingerings 5, 4, 2, 4 and 5, 3, 2. There are two asterisks above the first and second measures of the first staff.

120. Musical notation for exercise 120, first system. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 5, 4, 5 and 4, 2, 1, 2, 1. The second staff continues with fingerings 4, 1, 2, 4 and 3, 5, 3, 4. There are two asterisks above the first and second measures of the first staff.

121. Musical notation for exercise 121, first system. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 3 and 1, 2, 3, 5, 3, 2. The second staff continues with fingerings 4, 1, 2, 3 and 3, 4, 3, 4. There are two asterisks above the first and second measures of the first staff.

122. Musical notation for exercise 122, first system. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 5, 4 and 5, 4. The second staff continues with fingerings 5, 4, 2, 1, 3, 2 and 4, 5, 3, 4. There are two asterisks above the first and second measures of the first staff.

This page contains 12 numbered musical exercises for guitar, numbered 129 through 143. Each exercise is written on a single staff in treble clef. The exercises vary in key signature and time signature, including 2/4, 3/4, and 4/4. They feature complex rhythmic patterns, often involving sixteenth and thirty-second notes, and are heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and technical markings such as accents (^), slurs, and asterisks (*). Exercise 129 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Exercise 130 is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). Exercise 131 is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). Exercise 132 is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). Exercise 133 is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The exercises conclude with double bar lines and repeat signs.

139. 


140. 


141. 


142. 


143. 





150.

Musical score for exercise 150, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The piece consists of two staves with various musical notations including slurs, accents, and fingerings.

Continuation of the musical score for exercise 150, showing the second and third staves of the grand staff with detailed musical notation and fingerings.

151.

Musical score for exercise 151, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 2/4 time signature. The piece includes slurs, accents, and fingerings.

Continuation of the musical score for exercise 151, showing the second and third staves of the grand staff with detailed musical notation and fingerings.

152.

Musical score for exercise 152, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 2/4 time signature. The piece includes slurs, accents, and fingerings.

Continuation of the musical score for exercise 152, showing the second and third staves of the grand staff with detailed musical notation and fingerings.

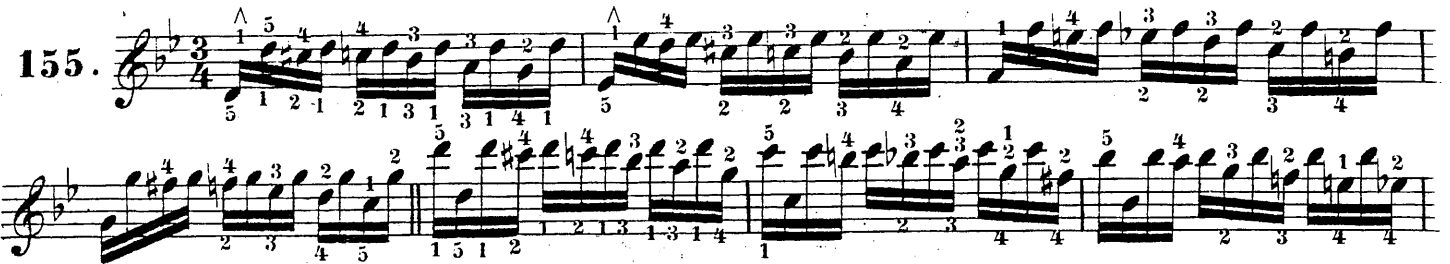
Continuation of the musical score for exercise 152, showing the fourth and fifth staves of the grand staff with detailed musical notation and fingerings.

153.

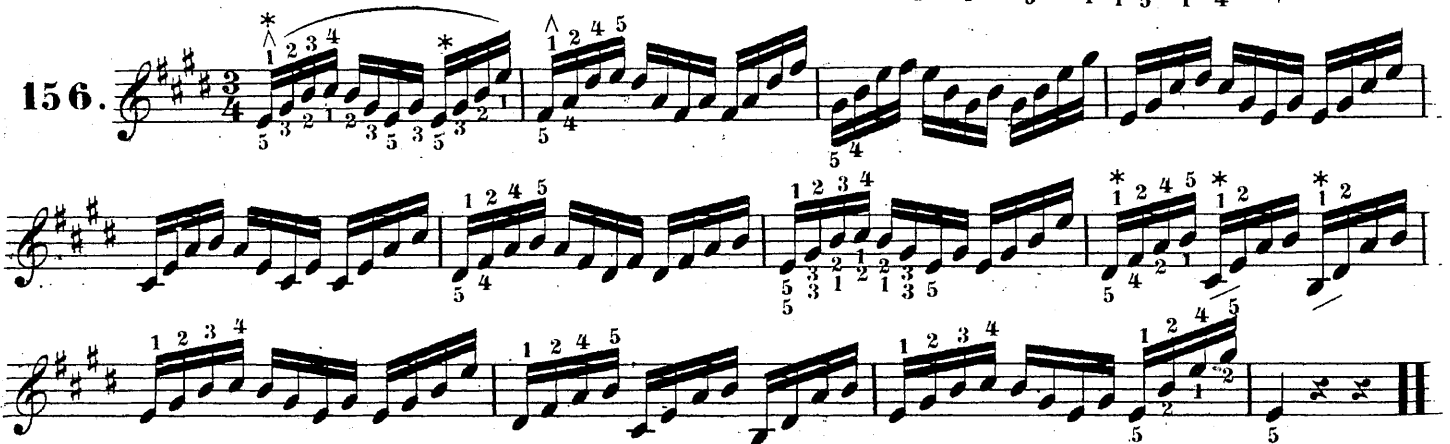
Musical score for exercise 153, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 2/4 time signature. The piece includes slurs, accents, and fingerings.

Continuation of the musical score for exercise 153, showing the second and third staves of the grand staff with detailed musical notation and fingerings.

154. 

155. 



156. 

157. 

158. 

175.  Musical notation for exercise 175, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents. The word "Gabel." is written below the first few notes.

176.  Musical notation for exercise 176, featuring a treble clef, C major key signature, and a melodic line with numerous fingerings.

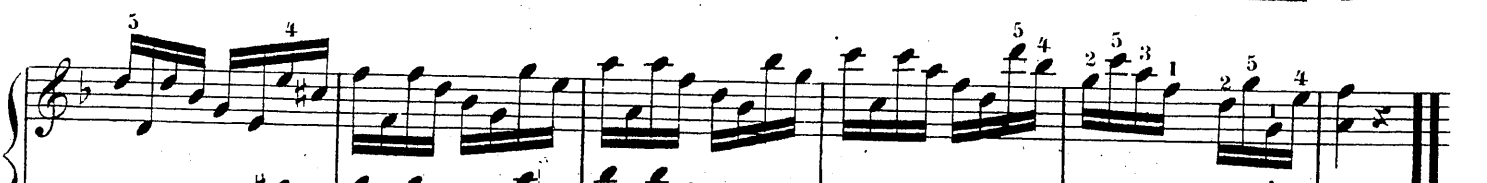
 Musical notation for exercise 176, featuring a treble clef, C major key signature, and a melodic line with numerous fingerings.

177.  Musical notation for exercise 177, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

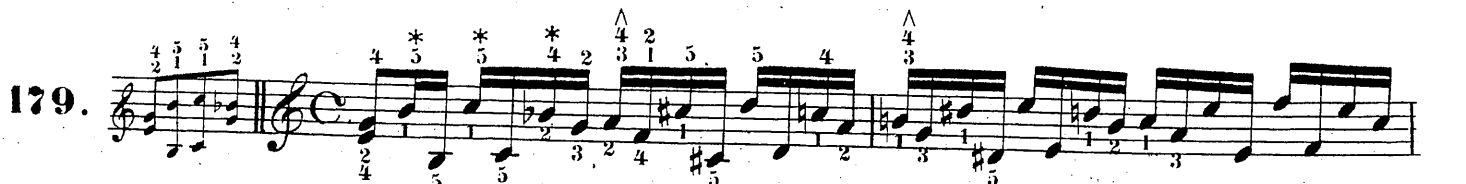
 Musical notation for exercise 177, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

178.  Musical notation for exercise 178, featuring a grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

 Musical notation for exercise 178, featuring a grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

 Musical notation for exercise 178, featuring a grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

 Musical notation for exercise 178, featuring a grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

179.  Musical notation for exercise 179, featuring a treble clef, C major key signature, and a melodic line with slurs and accents.

 Musical notation for exercise 179, featuring a treble clef, C major key signature, and a melodic line with slurs and accents.

Decimen-
Umfang.

180.

181.

182.

Undecimen - Umfang.

183.

Musical notation for exercise 183, treble clef, 6/8 time signature. It consists of two staves of music with various fingerings and accents.

184.

Musical notation for exercise 184, bass clef, 6/8 time signature. It consists of two staves of music with various fingerings and accents.

In Doppelgriffen.

185.

Musical notation for exercise 185, treble clef, 2/4 time signature. It consists of two staves of music featuring double chords and complex fingerings.

186.

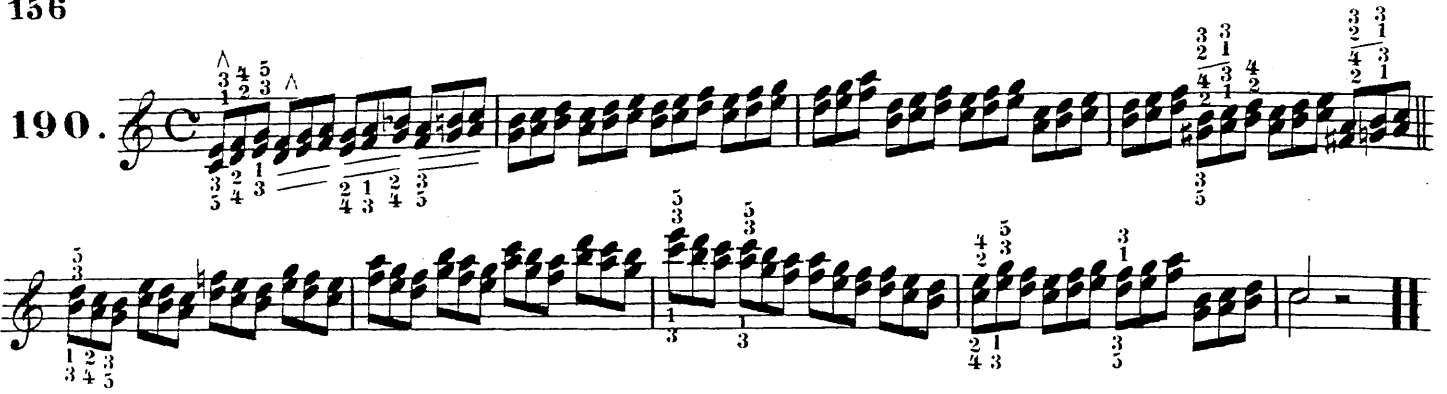
Musical notation for exercise 186, treble clef, 2/4 time signature. It consists of two staves of music featuring double chords and complex fingerings.

187.

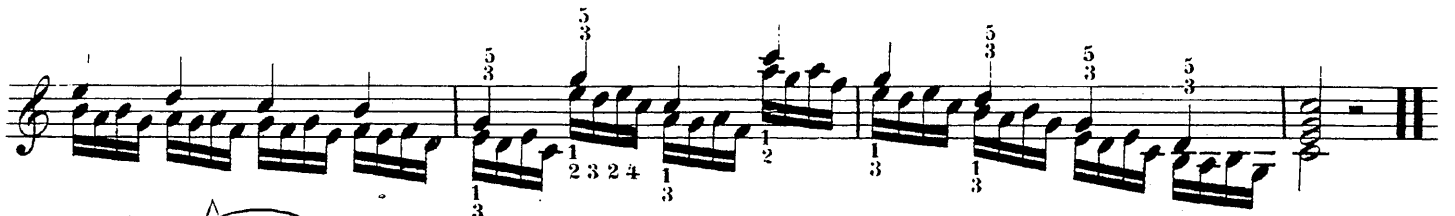
Musical notation for exercise 187, treble clef, 2/4 time signature. It consists of two staves of music featuring double chords and complex fingerings.

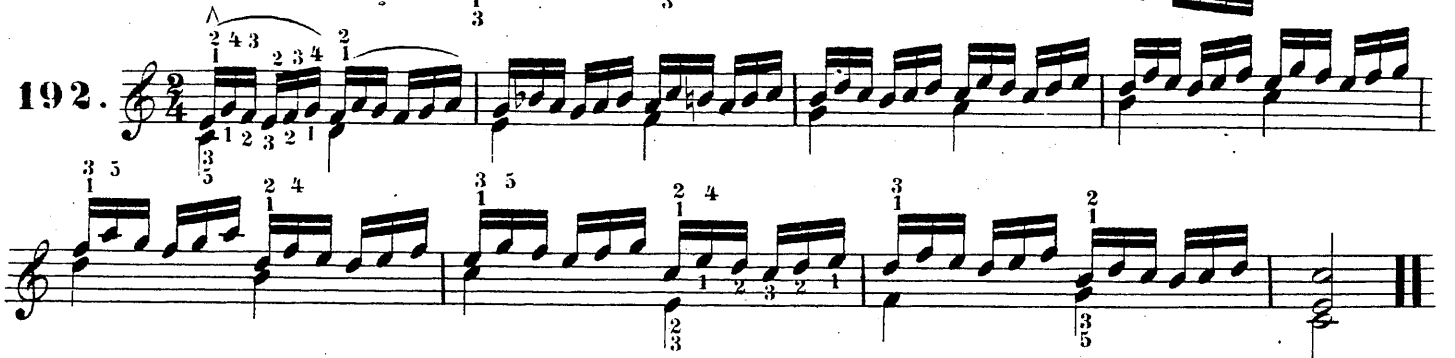
188.

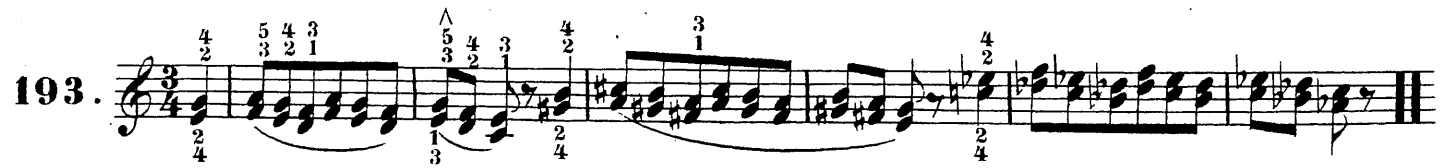
189.

190. 

191. 



192. 

193. 

194. 



The first system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and arpeggios with fingerings such as 1, 2, 3, 4, 5 and 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues the rhythmic pattern with similar fingerings. There are three asterisks (*) above the first few measures of the upper staff.

195.

Exercise 195 is written in a grand staff. The right hand features a series of chords with accents (^) and fingerings like 3 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has a similar pattern with fingerings 3 5, 1, 2, 3, 4, 5. The exercise concludes with a double bar line.

The second system continues the exercise with a grand staff. It includes a specific instruction: *a) Die Hand wird blos verschoben, aber nicht dabei aufgehoben.* The notation shows complex chordal patterns with fingerings such as 3 5, 2 4, 3 1, 3 5 2 4, and 1 1. The exercise ends with a double bar line.

196.

Exercise 196 is in 6/8 time and is written in a grand staff. The right hand has a melodic line with fingerings 1 2, 3 4 2 3, 3 1, 2 3, 4 5. The left hand provides a bass line with fingerings 2, 1 2 3. The exercise concludes with a double bar line.

The final system continues the exercise in a grand staff, 6/8 time. The right hand has a melodic line with fingerings 3 1, 4 2, 3 3, 1, 2 3, 4 5. The left hand has a bass line with fingerings 1 2 3, 1. The exercise concludes with a double bar line.

197.

Exercise 197 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 4 3 5 1 and 4 2 5 1. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic and melodic structures, including slurs and accents.

198.

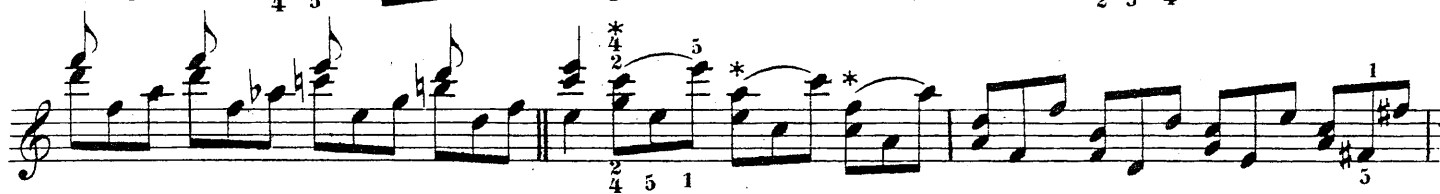
Exercise 198 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 4 3 5 1 and 4 2 5 1. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic and melodic structures, including slurs and accents.

199.

Exercise 199 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 5 4 3 2 3 and 4 1 4 3 4 3. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic and melodic structures, including slurs and accents.

200.

Exercise 200 consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns with fingerings such as 3 1 5 4 3 and 5 1 2 5 4. The exercise includes slurs and accents.



203.

204.

205.

206.

This musical score consists of six systems of guitar notation, numbered 207 through 212. Each system contains one or two staves of music. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and various fingerings indicated by numbers 1-5. Some measures include accents (^) and asterisks (*). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the systems. The music is written in a style typical of classical guitar technique books.

213.

Exercise 213 is a five-staff piece in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Accents (^) are placed above several notes. The piece concludes with a double bar line.

214.

Exercise 214 is a three-staff piece in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents (^) are placed above several notes. The piece concludes with a double bar line.

215.

Exercise 215 is a two-staff piece in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents (^) are placed above several notes. The piece concludes with a double bar line.

216.

Exercise 216 is a single-staff piece in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents (^) are placed above several notes. The piece concludes with a double bar line.

The first system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The music is in a key with one sharp (F#).

217.

Exercise 217 is presented in two parts. The top part is in treble clef with a 7/8 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom part is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a simpler accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

The second system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The music is in a key with one sharp (F#).

218.

Exercise 218 is presented in two parts. The top part is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom part is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a simpler accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

219.

Exercise 219 is presented in two parts. The top part is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom part is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a simpler accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

220.

Exercise 220 is presented in two parts. The top part is in treble clef with a 6/8 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom part is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a simpler accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

The third system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The music is in a key with one sharp (F#).

The fourth system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The music is in a key with one sharp (F#).

Zweites Kapitel.

Vom Untersetzen des Daumens unter einen andern Finger; und Überschlagen der Finger über den Daumen.

Diese beiden natürlichen Mittel verhindern, dass es an Fingern mangle, und die daraus entstehende Beschränkung. Doch wie ein zweckmässiger Gebrauch derselben die Grundlage des Fingersystems ist, so wird dagegen jede überflüssige Anwendung leicht hinderlich und störend.

Vom Untersetzen des Daumens.

§ 1.

Das Untersetzen des Daumens findet statt, sowohl *a)* bei stufenweisen, als *b)* bei springenden Tonfolgen, in der rechten Hand aufwärts, und in der linken abwärts.

Aufwärts.

a) Stufenweise.

Abwärts.

b) Springende, bei ausgestreckter Hand.

§ 2.

Man gewöhne sich bei Zeiten den Daumen beider Hände immer etwas eingebogen (jedoch nicht krampfhaft) unter den Zeigefinger zu halten, damit er schon zum Untersetzen bereit sei, ehe in die Reihe trifft, und keine Trennung der Töne hörbar werde. Das Vorrücken der Hände und Arme ist sowohl beim Untersetzen als Überlegen des Fingers möglichst zu vermeiden.

§ 3.

Der Daumen darf in stufenweisen Tonfolgen niemals auf einer Obertaste gebraucht werden: er muss vielmehr, in der rechten Hand aufwärts, und in der linken abwärts, erst nach derselben auf die Untertaste zu liegen kommen.

anstatt .

Nach Erforderniss wird er bald nach dem 2^{ten}, 3^{ten}, 4^{ten}, zuweilen sogar nach dem 5^{ten} Finger untergesetzt.

Nach dem 2^{ten}

Nach dem 3^{ten} bei gestreckter Hand.

anstatt.

§ 4.

a) Bei den, Akkorde durchspringenden und b) harpeggirenden Passagen lasse man den **D a u m e n** (während die andern Finger fortspielen) etwas länger auf der Taste ruhn, damit die Hand ruhig bleibe, der Spieler einen festen Anhaltspunkt habe, und der Vortrag klangreicher werde.

Vom Überschlagen der Finger.

§ 5.

Das Überschlagen der Finger über den Daumen findet statt, wie jenes a) sowohl bei stufenweisen, als b) springenden Tonfolgen, und zwar in der rechten Hand abwärts, und in der linken aufwärts.

Abwärts

a) Stufenweise.

Aufwärts

b) Springend.

§ 6.

Die Hand muss sich dabei sehr zusammenschmiegen, damit der sich überlegende Finger, besonders

von einer Untertaste zur andern, beinahe vor den Daumen zu liegen komme. Alle Verdrehungen der Hände und Arme sind hier ebenfalls zu vermeiden.

§ 7.

Bei stufenweisen Tonfolgen kommt der Daumen in der rechten Hand abwärts, und in der linken aufwärts vor die Obertaste zu liegen; als:



Übrigens wird auch hier bald der 2^{te}, 3^{te}, 4^{te}, und in einigen Fällen der 5^{te} Finger über den Daumen überschlagen.



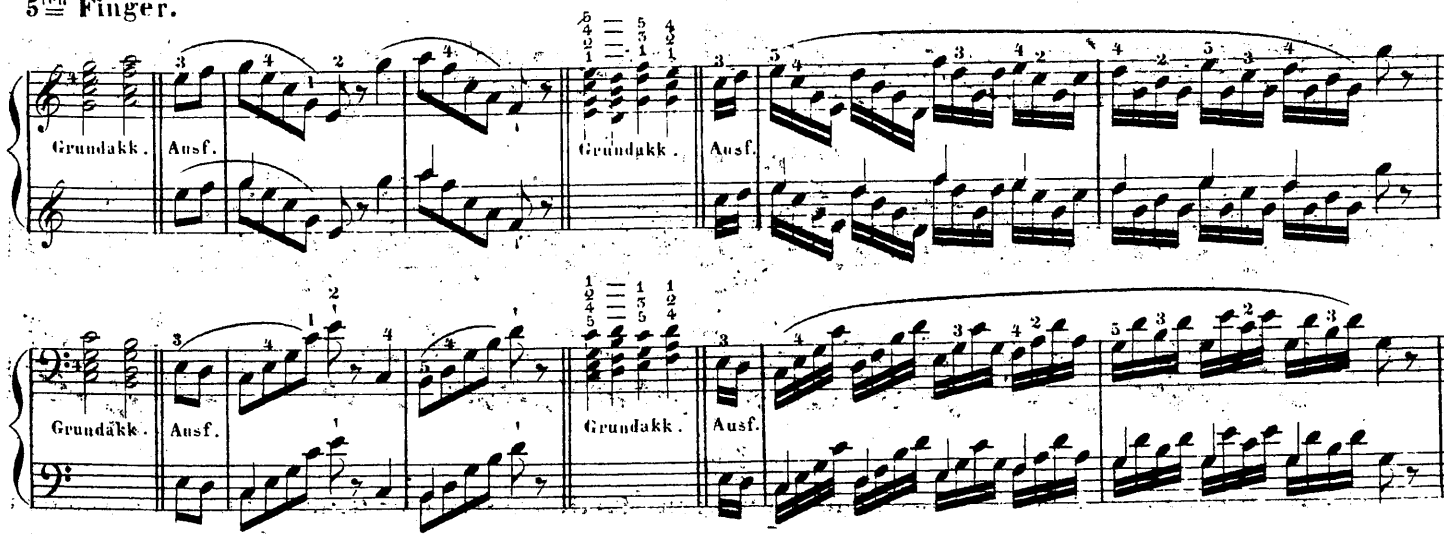
§ 8.

Besonders ist zu bemerken, dass in Tonleitern mit mehrern # oder b gewöhnlich auf die Erste der zwei nacheinander liegenden Obertasten ^{a)} der 3^{te} Finger, und bei den drei nacheinander liegenden ^{b)} der 4^{te} über den Daumen gelegt wird; weil für diese das Überschlagen auf die Obertaste bequemer ist als auf die Untertaste.



§ 9.

Was §.4. hinsichtlich des längern Liegenlassens des Daumens gesagt wurde, gilt hier auch für den 5^{ten} Finger.



Zur zweckmässigsten Übung beider Hände, im Untersetzen des Daumens und Überlegen der Finger dienen vorzüglich die Tonleitern in allen Gattungen und Bewegungen.

Von den Tonleitern.

§ 10.

a) Alle mit den Untertasten anfangende *Dur* und *Moll*-Tonleitern werden aufwärts in der rechten Hand mit dem Daumen angefangen, und haben mit Einschluss der Oktave, eine Folge von drei und dann fünf Fingern; hiervon ist nur die *F* Tonleiter ausgenommen, wo der Daumen statt nach dem 3^{ten} Finger erst nach dem 4^{ten} untergesetzt wird. (*)

§ 11.

b) In der linken Hand werden sie aufwärts mit dem fünften Finger angefangen, und haben eine Folge von fünf, dann drei Fingern; die *H* Tonleiter, welche mit dem 4^{ten} Finger anfängt, macht allein eine Ausnahme. (**)

§ 12.

c) Abwärts ist die Fingerfolge in beiden Händen dieselbe, wie aufwärts.

**Von den, auf Untertasten anfangenden Tonleitern
im Umfange einer Oktave.**

G dur. *G moll.*

A dur. *A moll.*

H dur. *H moll.*

(**) Ausnahme.

(**)

§ 13.

Alle von den O b e r t a s t e n ausgehende *Dur* und *Moll* Tonleitern fangen ^{a)} in der r e c h t e n Hand aufwärts mit dem 2^{ten} Finger, ^{b)} in der l i n k e n aber mit dem 3^{ten} an; ausser *E^b* und *H^b* *moll*, die den 2^{ten} *) , und die beiden *F[#]* Tonleitern, die den 4^{ten} Finger **) zum Anfange verlangen.

§ 14.

Da sich die Finger- Ordnung bei einigen, von den Obertasten abwärtsgehenden *Moll*-Tonleitern, wegen veränderter 6^{ten} und 7^{ten} Tonstufe ändert, und ihre einzelne Auseinandersetzung zu weitläufig wäre, so sehe man ^{c)} die in den Beispielen vorgezeichnete Fingerordnung als Regel an.

D^b dur. *C^b moll.*

E^b dur. *E^b moll.*

a) b) c) Abweichung abwärts.

(*) Ausnahme.

F# dur. *F# moll.*
A# dur. *G# moll.*
H# dur. *H# moll.*

(**) Ausnahme.

(*) Ausnahme.

(*) Ausnahme.

Tonleitern im Umfange mehrer Oktaven.

§ 15.

Spielt man eine von den Untertasten ausgehende Tonleiter durch zwei oder mehrere Oktaven, so setzt man aufwärts in der rechten Hand (statt die erste Oktave mit dem fünften Finger zu endigen) den Daumen ein (*), und fährt dann ^{a)} in voriger Ordnung fort.

Ebenso wird in der linken Hand aufwärts nach der ersten Oktave der vierte Finger über den Daumen übergeschlagen (**), bei der *H* Tonleiter ausgenommen, wo nur der dritte gebraucht wird ^{b)}.

Abwärts kommt in beiden Händen der Daumen auf derselben Taste zu liegen wie aufwärts.

C dur. *C moll.*
H dur. *H moll.*

(*)

(**)

oder:

bei D, E, F, G, A, dur und moll eben so.

u. s. w.

§ 16.

Die von den Obertasten ausgehenden und mehrere Oktaven durchlaufenden Tonleitern, behalten in der rechten Hand dieselbe Finger-Ordnung wie bei § 13. mit Ausnahme der $F\sharp$ Tonleiter, wo, statt die Oktave mit dem fünften Finger zu endigen, der Daumen schon vor der Oktave untergesetzt wird ^{a)}, in der linken Hand aber wird auf der Oktave der dritte Finger statt des zweiten gebraucht ^{a)}, mit Ausnahme der $F\sharp$ Tonleitern, wo der vierte, und bei $H\flat$ moll und $E\flat$ moll, wo der zweite Finger übergeschlagen werden muss. ^{**})

$D\flat$ dur.

$E\flat$ moll.

$F\sharp$ dur.

$H\flat$ moll.

Bei G moll, $E\flat$ dur, $F\flat$ dur, und moll, $H\flat$ dur, eben so.

Bei $F\sharp$ moll, eben so.

Tonleitern im Umfange der None.

§ 17.

Steigt die Tonleiter einen Ton über die Oktave hinaus, nämlich bis zur None, und kehrt sie von derselben wieder zurück, so wird in allen von den Untertasten anfangenden Tonleitern der rechten Hand, der Daumen statt nach dem 3^{ten} Finger, erst nach dem 4^{ten} untergesetzt, ^{a)} und in der linken Hand der 4^{te} Finger statt des 3^{ten} übergelegt, ^{b)} ausser bei den E und H -Tonleitern in der rechten, ^{*}) und der E -Tonleiter in der linken Hand, ^{**}) wo die gewöhnliche Finger-Ordnung beibehalten wird.

Im Umfange einer None.

C dur.

Eben so bei der D , F , G , A dur und moll-Tonleitern.

§ 18.

Steigt der Lauf durch zwei oder mehr Oktaven bis zur None, so wird bei der ersten Oktave der gewöhnliche Fingersatz beibehalten, und die obenerwähnte Fingerveränderung erst in der letzten Oktave angewandt. c)

§ 19.

Bei den, von den Ober-tasten ausgehenden, und bis zur None steigenden Tonleitern bleibt die Fingerordnung dieselbe, wie bei § 13 und 17, nur bei den C#, und F# moll-Tonleitern ist (wegen des bequemern Überlegens des Fingers von der Unter- auf die Obertaste) nachstehender Fingersatz mit Auslassung des zweiten Fingers aufwärts in der rechten Hand vorzuziehen.

Tonleitern bis zur Dezime durch zwei Oktaven.

§ 20.

Diese Tonleitern weichen zuweilen (um sie handgerechter zu machen) von der gewöhnlichen Fingerordnung ab; man sehe die Beispiele. —

Von den Untertasten anfangend.

D dur.

D moll.

E dur.

E moll.

F dur.

F moll.

oder: 3

Von den Obertasten anfangend.

D^b dur.

E[#] moll.

E^b dur.

E^b moll.

F[#] dur.

F[#] moll.

§ 21.

Bei den chromatischen Tonleitern, auf und absteigend, ist hinsichtlich der Haltung der Finger zu merken, dass in beiden Händen der dritte Finger beinahe horizontal über dem Daumen liegen muss; z. B.

(Zum Schlusse.)

Oktavenläufe.

Terz- oder Decimenläufe.

Läufe in der Untersexta.

Läufe in Gegenbewegung.

§ 22.

Besondere Gewandtheit geben dem Spieler die auf- und absteigenden Tonleitern für beide Hände in verschiedenen Intervallen und Bewegungen. Sie aus allen Tonarten anzuführen wäre zu weitläufig; ich gebe daher von jeder Art nur ein paar Exempel und überlasse es dem Schüler, sie in andern Tonarten selbst zu versuchen.

N^o 1. in Terzen oder Dezimen, bei gerader Bewegung.

C moll.

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

2 3 1 1 3 3 1 1 5 4 1 1 5 3 u.s.w.

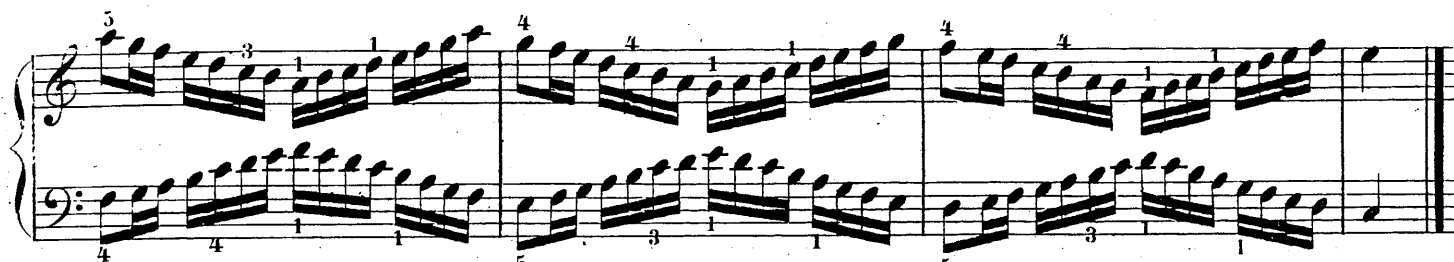
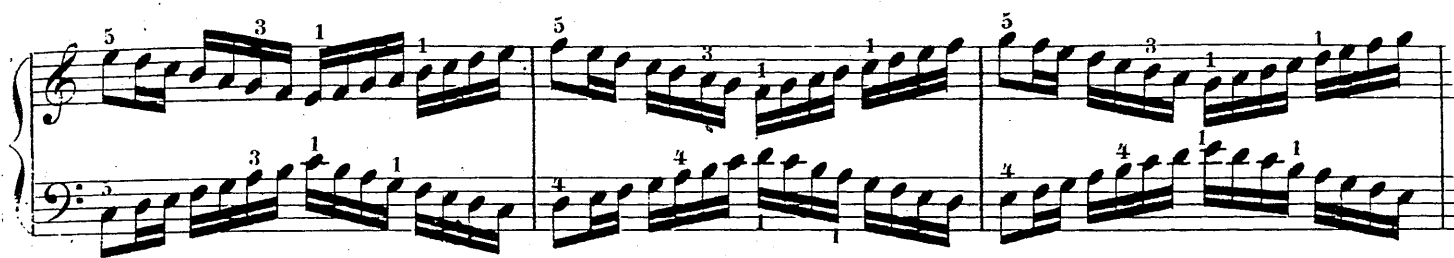
Von der Terz aus in der Gegenbewegung.

1 5 4 1 1 5 4 1 1 5 4

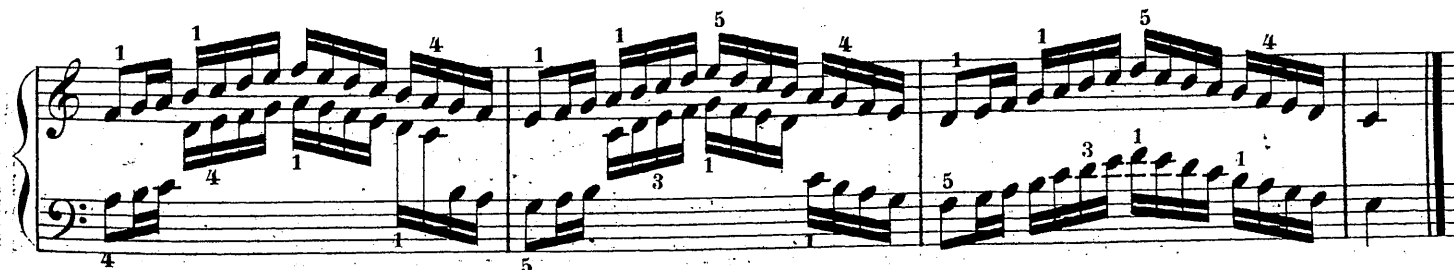
1 5 4 1 1 5 4 1 1 5 4

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

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



N^o 2. in der Untersexta, bei gerader Bewegung.



Two systems of piano sheet music. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has three measures, and the second system has three measures. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Numerous fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes.

Von der Sexte in der Gegenbewegung.

Five systems of piano sheet music, each consisting of a treble and bass staff. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The first system has three measures, the second has three measures, the third has three measures, the fourth has three measures, and the fifth has three measures. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with fingerings 1, 5, 4, 1, 5, 4, 1, 5, 4.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with fingerings 1, 5, 4, 1, 5, 4, 1, 5, 4.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with fingerings 1, 5, 3, 2, 3, 1, 3, 3, 3, 1, 4, 3, 1, 4.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with fingerings 1, 4, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 5, 1, 4.

Nº 3. Von der Terz oder Dezime bis zur None steigend, in Gegenbewegung.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex fingerings including 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 5, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 4.

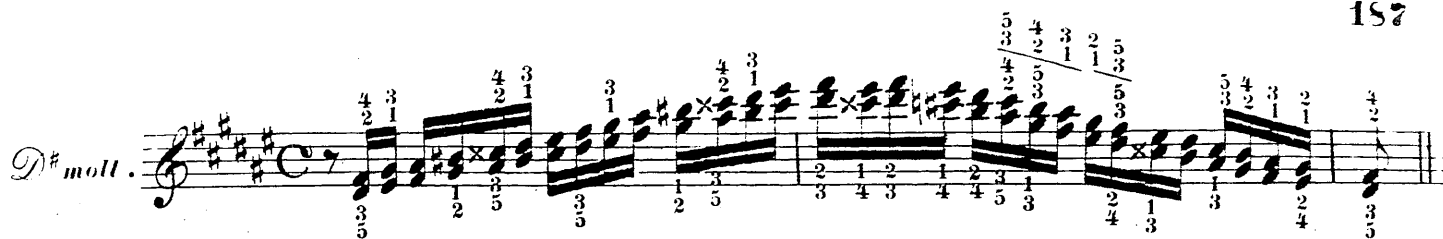
Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex fingerings including 2, 1, 5, 3, 2, 3, 1, 1, 3, 3, 3, 1, 1, 5, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 4.

N^o 4. Dur und Moll-Tonleitern in Doppelgriffen.

R.H.
L.H.

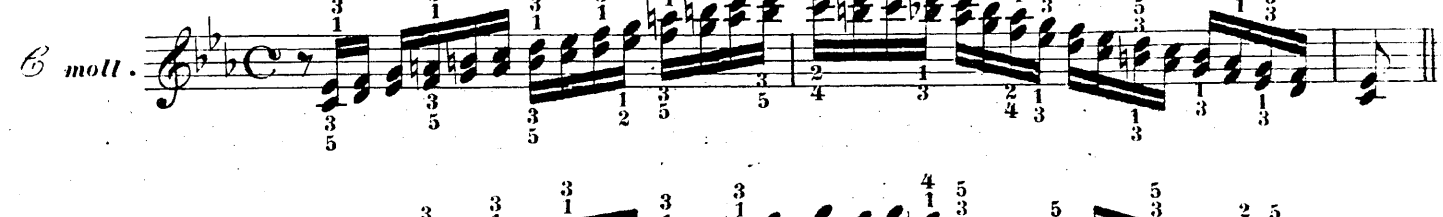
C dur.
G dur.
D dur.
A dur.
E dur.
B dur.
F# dur.
D# dur.
B^b dur.

E^b dur.
H[♯] dur.
F dur.
A moll.
E moll.
H moll.
F[♯] moll.
B[♯] moll.
G[♯] moll.

D^h moll. 

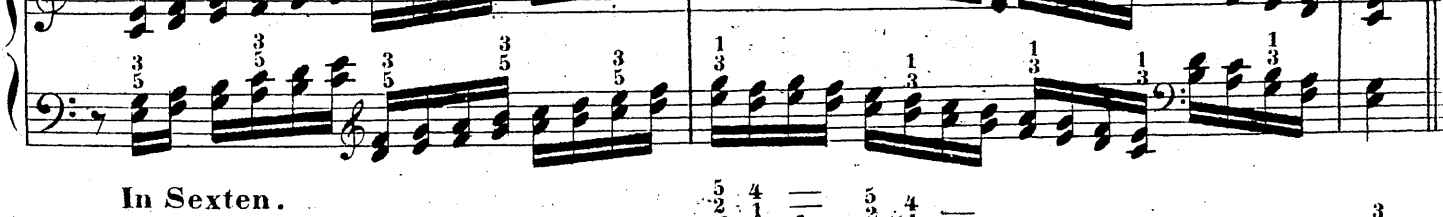
F^b moll. 

F moll. 

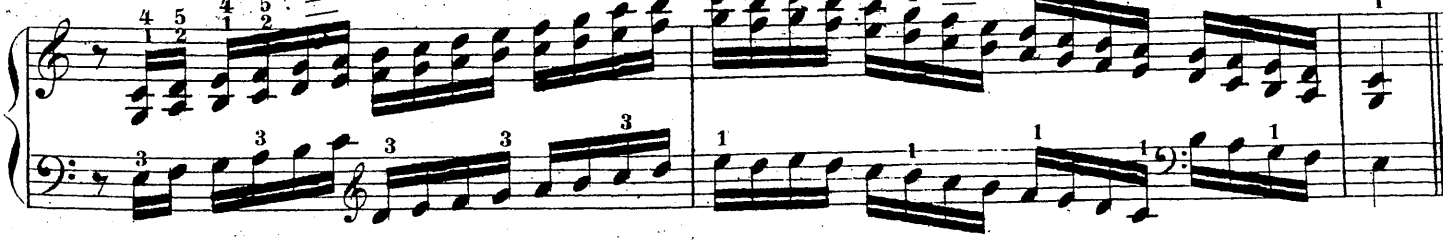
B moll. 

G moll. 

D moll. 



In Sexten.



A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is a chromatic scale exercise, starting on a middle C and moving through the notes of the scale. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes.

Chromatische Tonleiter.

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is a chromatic scale exercise, continuing from the previous system. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes.

Nun folgen die auf dieses Kapitel Bezug habenden Übungen.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of five staves of treble clef music. The notation includes various fingerings (1-5) and slurs across the staves.

(Linke Hand.)

Handwritten musical notation for the second system, consisting of one staff of bass clef music. It includes fingerings and slurs. Below the staff is the instruction: *Ruhige, aber ausgedehnte Hand.*

Handwritten musical notation for the third system, consisting of one staff of bass clef music. It includes fingerings and slurs.

Terz-Umfang.

5.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of one staff of treble clef music. It includes fingerings and slurs. Below the staff is the instruction: *Ruhige Hand, geschlossene Finger.*

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of one staff of treble clef music. It includes fingerings and slurs.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of one staff of treble clef music. It includes fingerings and slurs.

Handwritten musical notation for the seventh system, consisting of one staff of treble clef music. It includes fingerings and slurs.

11.

Exercise 11 consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures of music with fingerings 1 3 1 3 1 3 and 2 1 1. The second staff contains two measures with fingerings 3 3 4 5 and 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1. There are accents (^) over the first notes of both measures in both staves.

12.

Exercise 12 consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures with fingerings 3 4 3 2 1 2 1 and 2 1 2 3 1 3 1 2. The second staff contains two measures with fingerings 3 4 3 2 3 2 3 and 1 4 3 2 3 2 3. The third staff contains two measures with fingerings 1 4 3 2 1 and 3 2 1. There are accents (^) over the first notes of the first and second measures of the first staff.

13.

Exercise 13 consists of two staves of music. The top staff is labeled 'R.H.' and the bottom staff is labeled 'L.H.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures with fingerings 3 2 and 3 4 2 3. The second staff contains two measures with fingerings 1 2 3 2 and 1 2 3 2. There are accents (^) over the first notes of both measures in both staves.

14.

Exercise 14 consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures with fingerings 3 1 2 3 4 3 2 and 1 2 3. The second staff contains two measures with fingerings 1 2 3 and 1 2 3. There are accents (^) over the first notes of both measures in both staves.

15.

Exercise 15 consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains two measures with fingerings 1 2 3 2 1 2 and 3 4 5 4 3 1. The second staff contains two measures with fingerings 1 3 and 2 1 2 3 4 3. There are accents (^) over the first notes of both measures in both staves.

30. 

31. 

32. 

33. 

Gestreckt.

Geschlossen.

34.

35.

36.

37.

38.

39. 

40. 

41. 

42. 


52. 



53. 





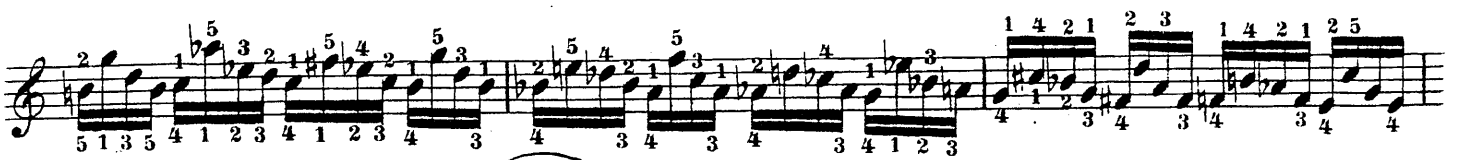
54. 



55. 





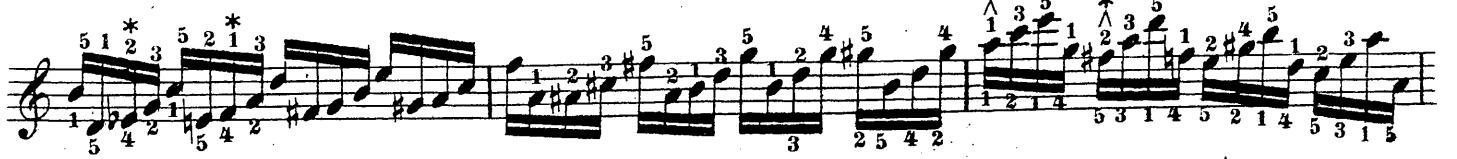




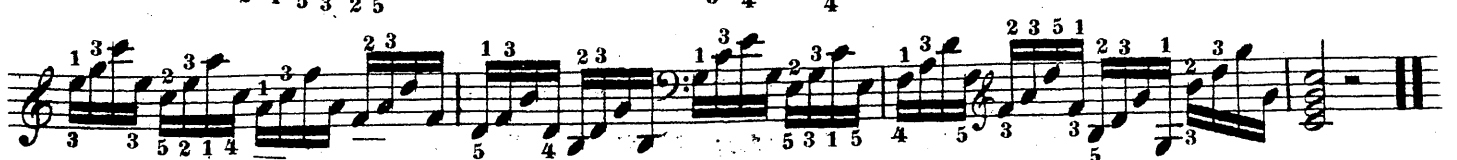
56. 











Two staves of musical notation. The first staff contains several measures with trills (tr) and accents (^). Fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated throughout. The second staff continues the piece with similar notation and fingerings.

63.

64.

65.

66.

67.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

74.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

75.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

76.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

77.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

Musical staff with notes and fingerings. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with various fingerings indicated below the notes.

78. 

79. 

80. 

81. 

82. 

83. 

84. 

85. 

86. 

90.

Exercise 90 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 5/4 time signature. It begins with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second staff is in bass clef and continues the rhythmic patterns with similar fingerings and accents. The exercise concludes with a double bar line.

91.

Exercise 91 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second staff is in bass clef and continues the rhythmic patterns with similar fingerings and accents. The exercise concludes with a double bar line.

92.

Exercise 92 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second staff is in bass clef and continues the rhythmic patterns with similar fingerings and accents. The exercise concludes with a double bar line.

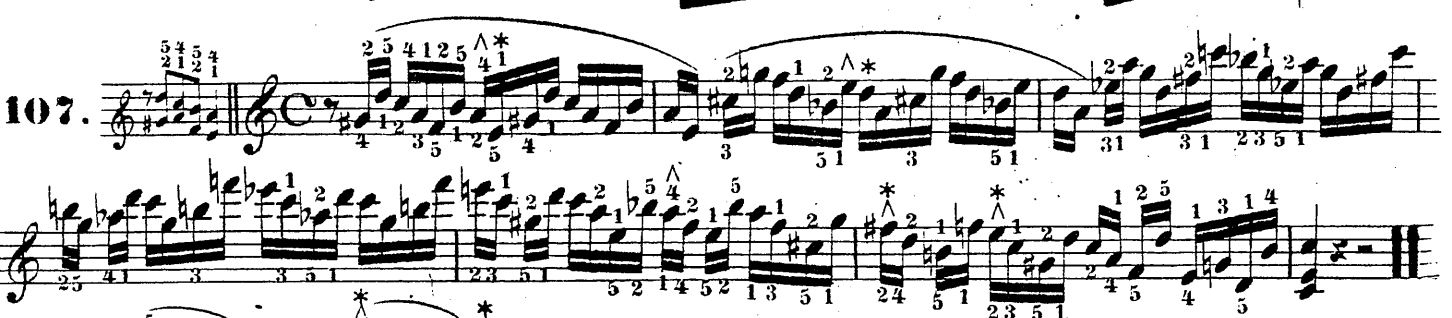
93.

Exercise 93 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The second staff is in bass clef and continues the rhythmic patterns with similar fingerings and accents. The exercise concludes with a double bar line.

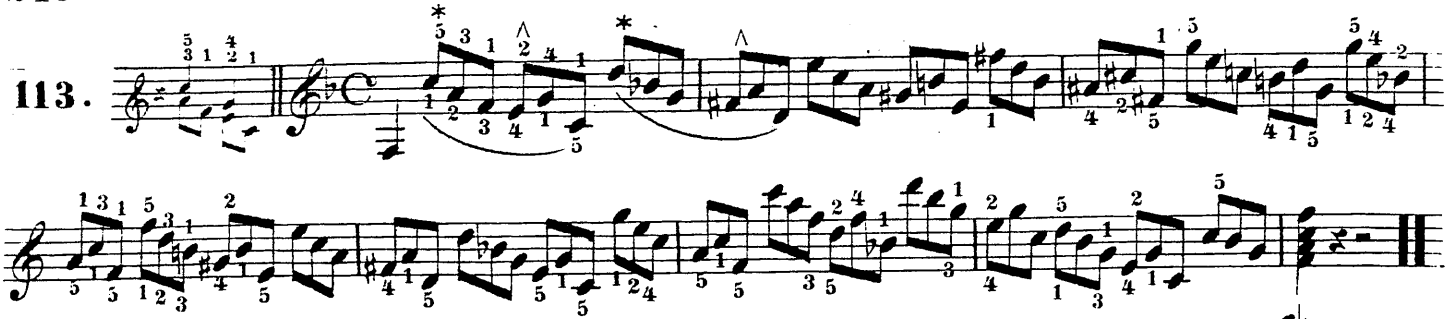
This page contains six guitar exercises, numbered 94 through 99. Each exercise is presented on two staves of music. The exercises are characterized by complex rhythmic patterns and specific fingering instructions (numbers 1-5) placed above or below the notes. Some exercises include accents (^) and asterisks (*). Exercise 94 is in 2/4 time, while exercises 95, 97, and 99 are in 4/4 time. Exercises 96 and 98 are in 3/4 time. The exercises involve a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and often feature slurs and ties. The key signature for all exercises is one sharp (F#).

105. 

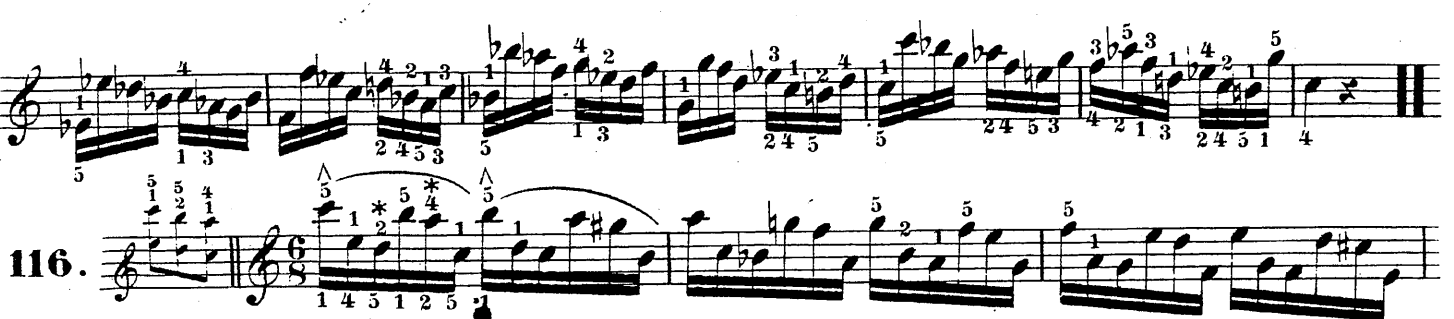
106. 

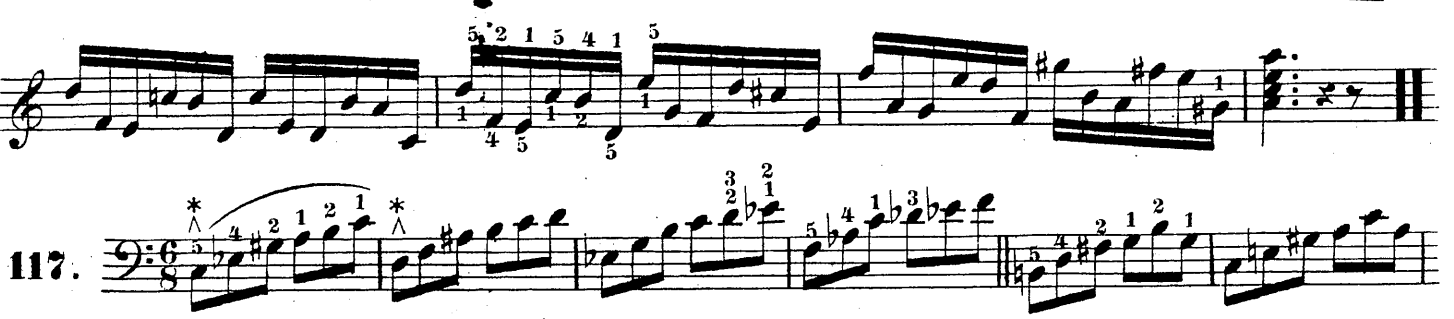
107. 

108. 

113. 

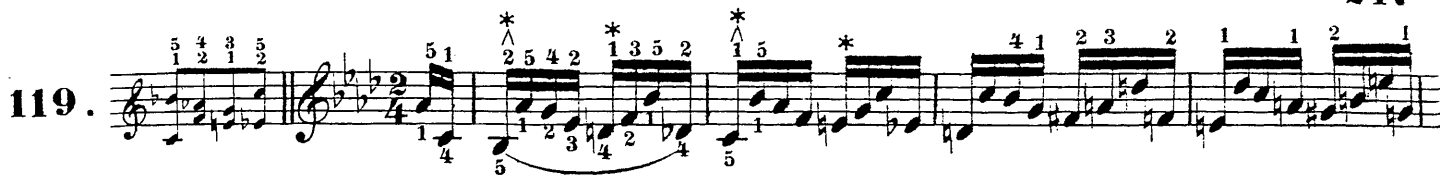
114. 


115. 

116. 

117. 


118. 


119. 





120. 

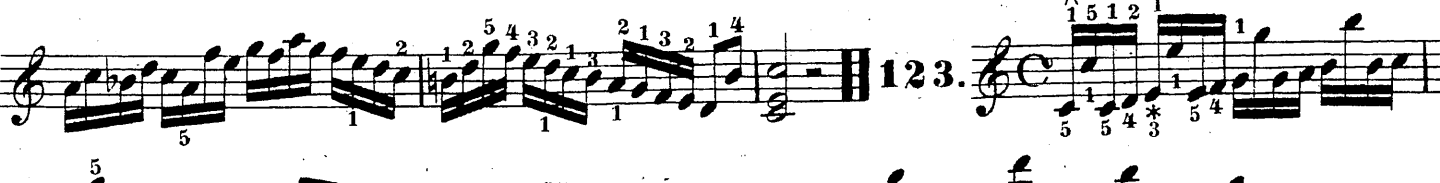



121. 



122. 



 123.





124.

125.

a) Überlegen des 5^{ten} Fingers über den Daumen.

Nonen-Umfang.

126.

128.

129.

130.

A musical staff featuring a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The key signature has one sharp (F#).

131. *a) Hier gleitet die*

Musical staff 131 includes fingerings and an accent (^) over a note. The instruction *a) Hier gleitet die* is written below the staff.

A musical staff with eighth-note patterns, fingerings, and accents. The key signature has one sharp (F#).

Hand vielmehr über den Daumen von *f* nach *f#* abwärts, als dass sie zwischen beiden Tönen gehoben würde.

132. ***

Musical staff 132 includes fingerings, accents (^), and asterisks (*) above notes. The key signature has one flat (Bb).

A musical staff with eighth-note patterns, fingerings, and accents. The key signature has one flat (Bb).

133. ***

Musical staff 133 includes fingerings, accents (^), and asterisks (*) above notes. The key signature has one flat (Bb).

134. ***

Musical staff 134 includes fingerings, accents (^), and asterisks (*) above notes. The key signature has one flat (Bb).

A musical staff with eighth-note patterns, fingerings, and accents. The key signature has one flat (Bb).

A musical staff with eighth-note patterns, fingerings, and accents. The key signature has one flat (Bb).

135. ***

Musical staff 135 includes fingerings, accents (^), and asterisks (*) above notes. The key signature has one flat (Bb).

A musical staff with eighth-note patterns, fingerings, and accents. The key signature has one flat (Bb).

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142. 

 143.

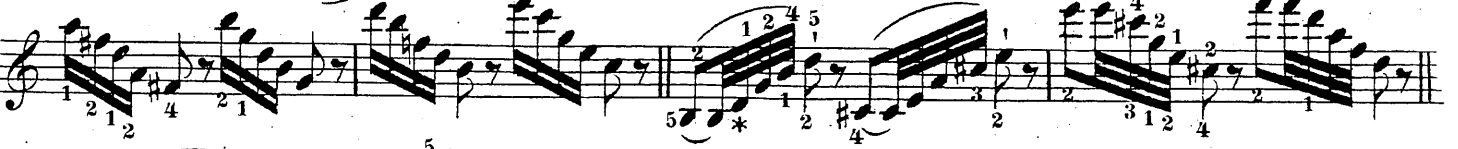


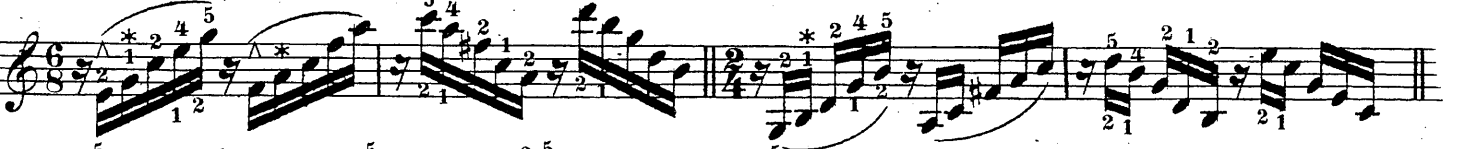
144. 



*Decimen-
Umfang.*

145. 









 146.



A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

153.
 A musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

155.
 A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

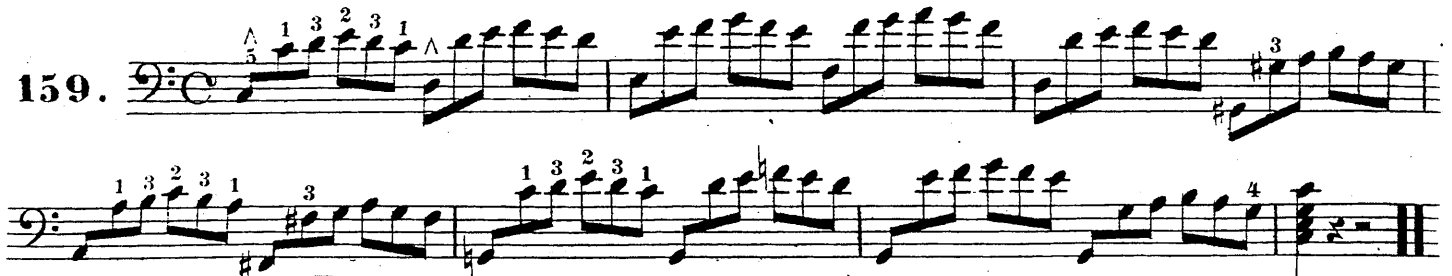
156.
 A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

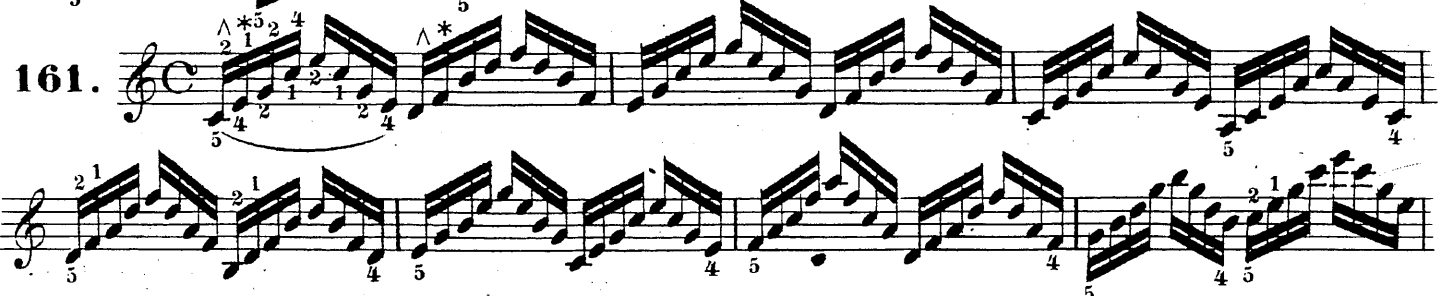
157.
 A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

159. 

160. 

161. 

162. 

163. 

Die Finger gestreckt und wieder geschlossen.

164. 

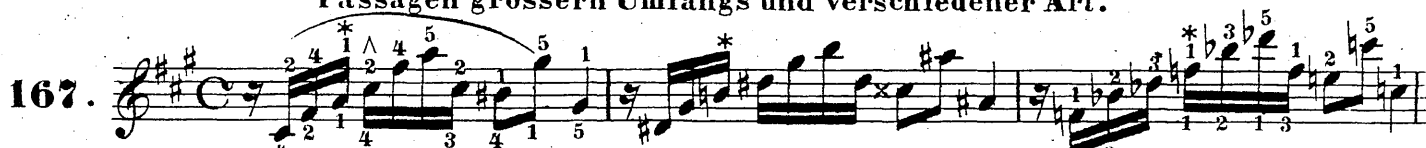
165. 



166. 



Passagen grössern Umfangs und verschiedener Art.

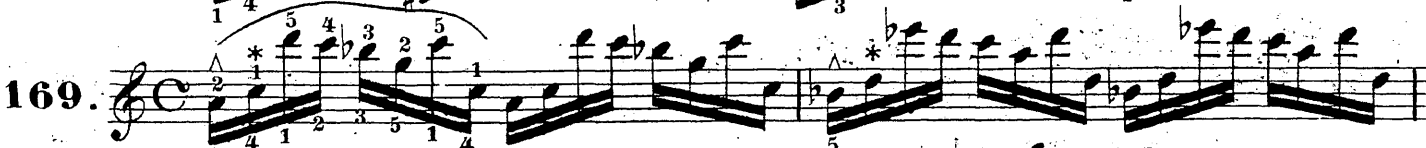
167. 



168. 





169. 





170.

171.

a) Die Finger haben den Daumen zum Stützpunkt, und drehen sich um selben ruhig und leicht hin und herüber.

173.

174.

5a) Die Hand verschiebt sich mit Leichtigkeit.

Exercise 175, first system: Treble clef, 2/4 time. Features sixteenth-note patterns with fingerings (1-5) and accents. Includes a double bar line.

Exercise 175, second system: Treble clef, 2/4 time. Continuation of the sixteenth-note patterns with various fingerings and accents.

Exercise 175, third system: Treble clef, 2/4 time. Continuation of the sixteenth-note patterns with various fingerings and accents.

Exercise 176, first system: Bass clef, 2/4 time. Features sixteenth-note patterns with fingerings and accents. Includes a double bar line.

Exercise 176, second system: Bass clef, 2/4 time. Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and accents.

Exercise 177, first system: Bass clef, 2/4 time. Features sixteenth-note patterns with fingerings and accents. Includes a double bar line.

Exercise 177, second system: Bass clef, 2/4 time. Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and accents.

Exercise 178, first system: Bass clef, 2/4 time. Features sixteenth-note patterns with fingerings and accents. Includes a double bar line.

Exercise 179, first system: Bass clef, 6/8 time. Features sixteenth-note patterns with fingerings and accents. Includes a double bar line.

Exercise 179, second system: Bass clef, 6/8 time. Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and accents.

180. 

181. 

182. 

183. 

184. 

185. 

a) Untersetzen des Daumens nach dem 5^{ten} Finger.

186.

187.

188.

189.

190.

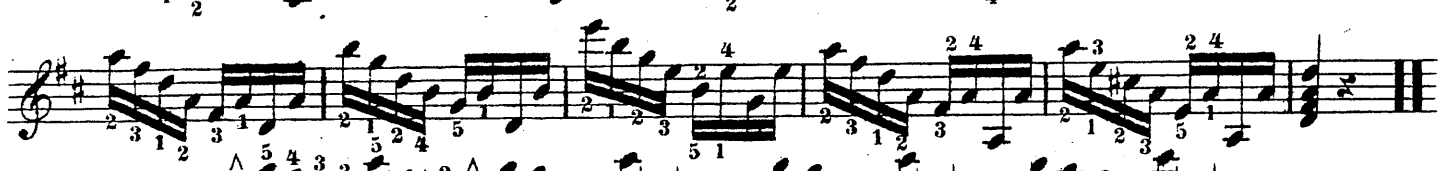
191. *R. H.* 

192. 

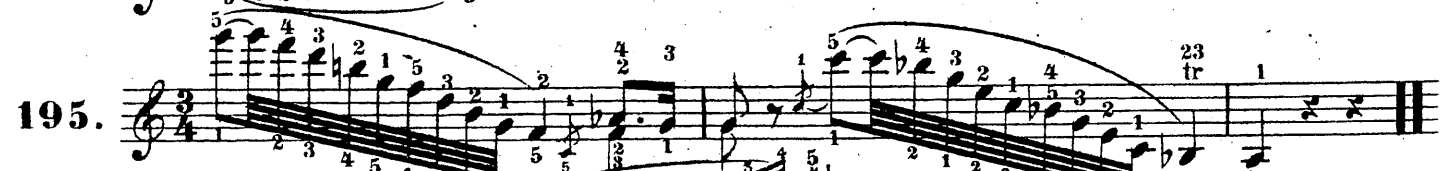
193. 

a) Wird frei eingesetzt.



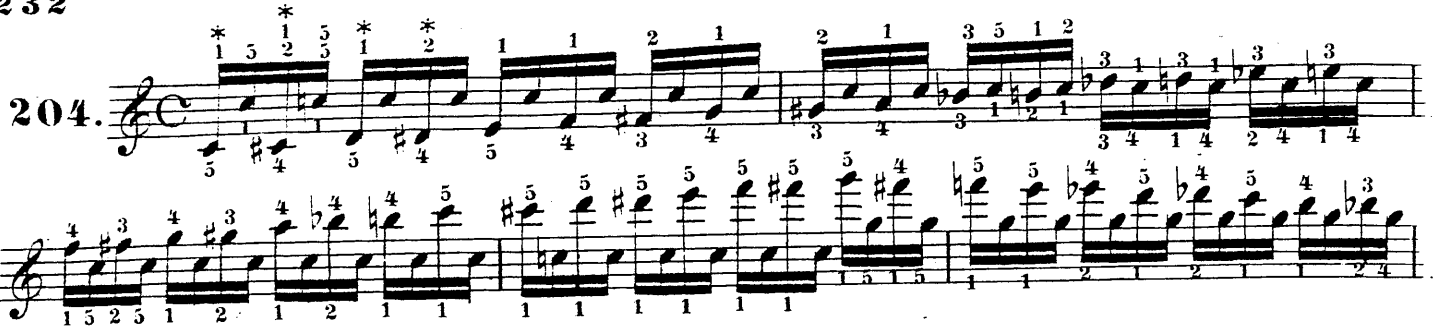


194. 

195. 

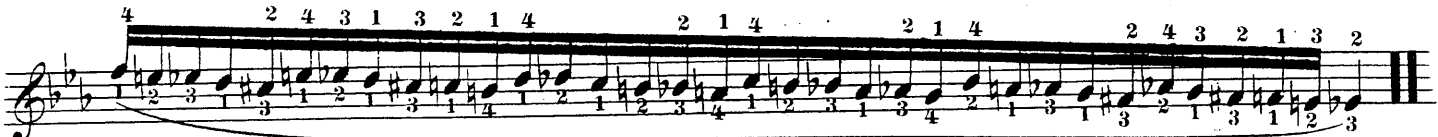
196. 

197. 

204. 



205. 



206. 

207. 

208. 



209. 

210. 

Musical staff with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated above and below the notes.

211. *in 8^{va}*

Musical staff for exercise 211, marked *in 8^{va}*. It features complex rhythmic patterns with many slurs and fingerings (1-5) written above and below the notes.

Looco.

Musical staff for exercise 211, marked *Looco.*. It continues the complex rhythmic patterns with slurs and fingerings.

Musical staff with fingerings and slurs, continuing the exercise with various rhythmic figures.

in 8

Musical staff for exercise 211, marked *in 8*. It features rhythmic patterns with slurs and fingerings.

212.

Musical staff for exercise 212, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It contains rhythmic patterns with slurs and fingerings.

Musical staff for exercise 212, continuing the rhythmic patterns with slurs and fingerings.

213.

Musical staff for exercise 213, starting with a treble clef and a common time signature. It features rhythmic patterns with slurs and fingerings.

Musical staff for exercise 213, continuing the rhythmic patterns with slurs and fingerings.

214. *R. H. in 8^{va} alta.*

L.H.

Musical staff for exercise 214, marked *R. H. in 8^{va} alta.* and *L.H.*. It features rhythmic patterns with slurs and fingerings.

Musical staff for exercise 214, continuing the rhythmic patterns with slurs and fingerings.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

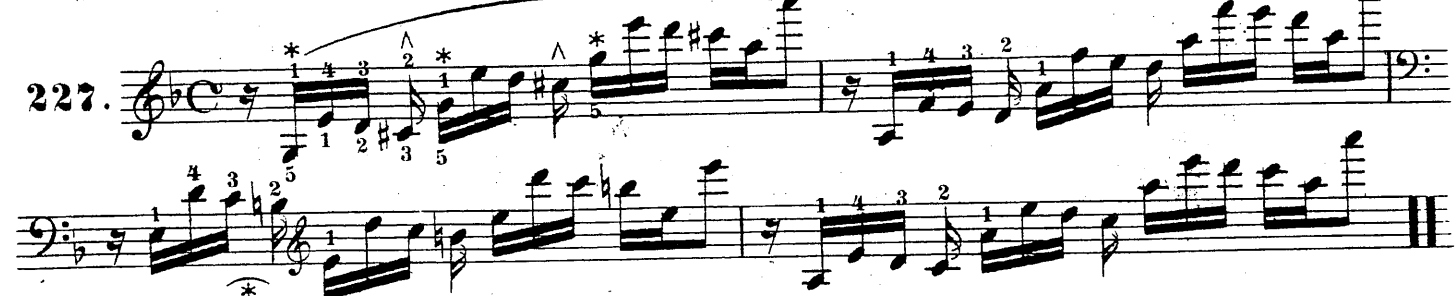
224.

225.

226.

225. 

226. *L. H.* 

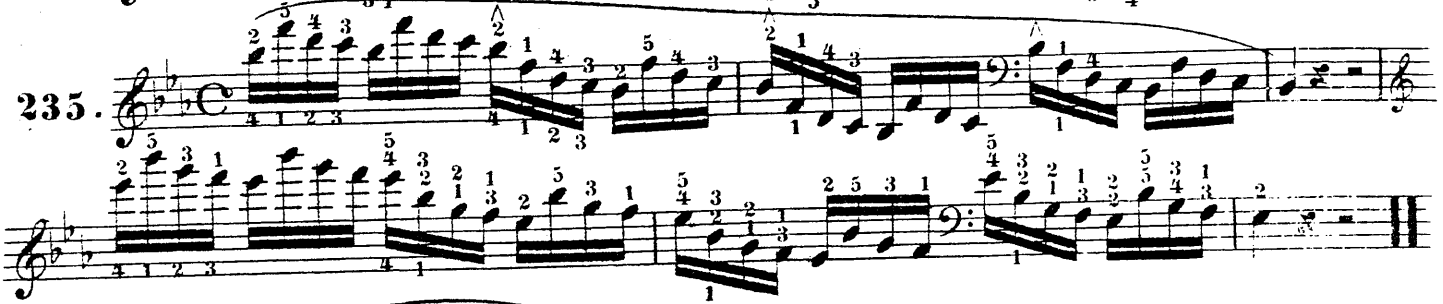
227. 

228. 

229. 

230. 

234. 

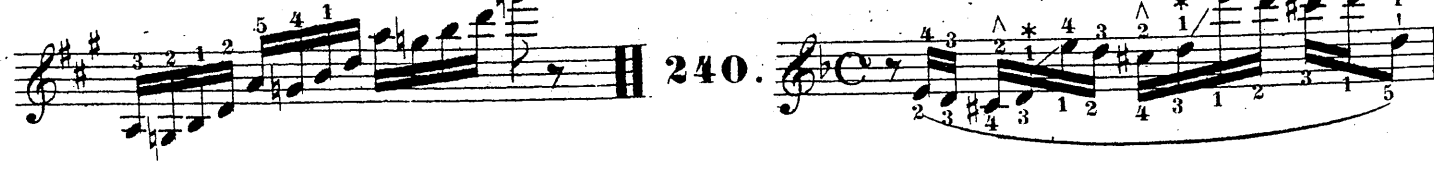
235. 

236. 

237. 

238. 

239. 

240. 

241.

242.

243.

240

244.

245.

246.

247.

248.

X.

T. H. 5201.

249.

Exercise 249 consists of six staves of music. The first staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns with various fingering (1-5) and articulation (accents, asterisks) markings. The second and third staves continue these patterns, alternating between treble and bass clefs. The fourth and fifth staves show more complex rhythmic and melodic lines, still with detailed fingering. The sixth staff concludes the exercise with a final melodic phrase and a double bar line.

250.

Exercise 250 consists of two staves. The first staff is in treble clef and features a melodic line with eighth-note runs and specific fingering. The second staff is in bass clef and provides a complementary bass line, also with detailed fingering and articulation.

251.

Exercise 251 consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and various fingering. The second staff is in bass clef and provides a bass line with corresponding fingering and articulation.

X.

T. H. 5201.

In Doppelgriffen[^].

252.

Exercise 252, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 4/4 time and features complex double-chord patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents (^) are placed over several notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 252, second system. Continuation of the first system. It features similar double-chord patterns with various fingerings and accents. The piece concludes with a double bar line.

253.

Exercise 253, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 4/4 time and features complex double-chord patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents (^) are placed over several notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 253, second system. Continuation of the first system. It features similar double-chord patterns with various fingerings and accents. The piece concludes with a double bar line.

254.

Exercise 254, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 4/4 time and features complex double-chord patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Accents (^) are placed over several notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 254, second system. Continuation of the first system. It features similar double-chord patterns with various fingerings and accents. The piece concludes with a double bar line.

255. R.H. L.H.

This musical exercise consists of six staves. The first five staves are for the right hand (R.H.) and the sixth is for the left hand (L.H.). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents (^) and slurs over the notes. The exercise is highly technical, focusing on finger independence and coordination.

256.

This musical exercise consists of three staves, all for the right hand (R.H.). It is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents (^) and slurs over the notes. The exercise is highly technical, focusing on finger independence and coordination.

257.

Musical notation for exercise 257, first staff. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical notation for exercise 257, second staff. It continues the melody from the first staff with similar rhythmic patterns and fingerings.

258.

Musical notation for exercise 258, first staff. It features a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Musical notation for exercise 258, second staff. It continues the melody from the first staff.

259.

Musical notation for exercise 259, first staff. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two flats (Bb, Eb). The instruction *legato tutto.* is written below the staff. The melody consists of eighth notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Musical notation for exercise 259, second staff. It continues the melody from the first staff.

Piano accompaniment for exercise 259, consisting of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated throughout.

260.

Musical notation for exercise 260, first staff. It features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with fingerings indicated by numbers 1-5.

Musical notation for exercise 260, second staff. It continues the melody from the first staff.

Musical notation for exercise 260, third staff. It continues the melody from the second staff.

273.

274.

275.

277.

278.

279.

280.

281.

282.


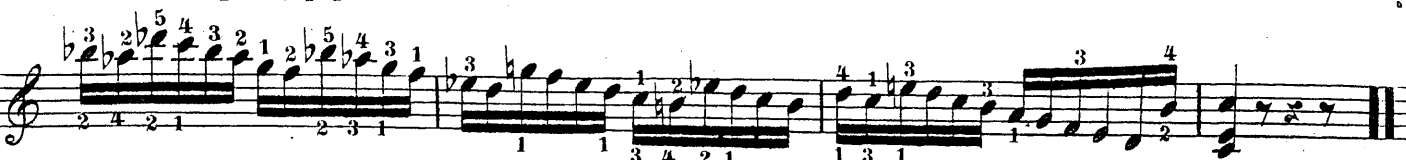
283.

284.

285.

Dreistimmig.

286.


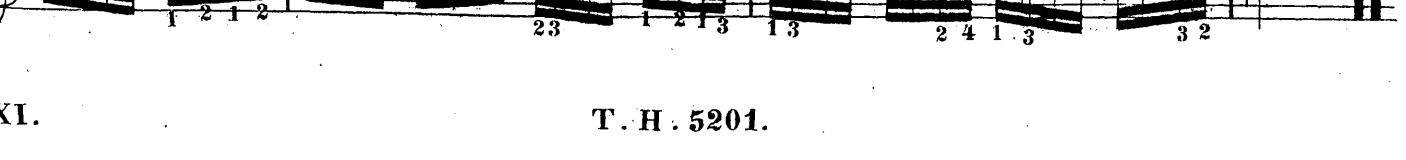
16. 


17. 


18. 


19. 


20. 


21. 


29. *Exercise 29*: A series of six staves of music in G major, featuring complex sixteenth-note patterns and triplets. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. Some notes are marked with an accent (^) or an asterisk (*).

30. *Exercise 30*: A series of six staves of music in G major, continuing the complex sixteenth-note patterns. Fingering numbers are present throughout.

31. *Exercise 31*: A series of six staves of music in G major, featuring sixteenth-note patterns. Fingering numbers are present throughout.

32. *Exercise 32*: A series of six staves of music in G major, featuring sixteenth-note patterns. Fingering numbers are present throughout. The text "Sexten-Umfang." is written above the first staff of this exercise.

33. *Exercise 33*: A series of six staves of music in G major, featuring sixteenth-note patterns. Fingering numbers are present throughout.

34. *Exercise 34*: A series of six staves of music in G major, featuring sixteenth-note patterns. Fingering numbers are present throughout.

35. 

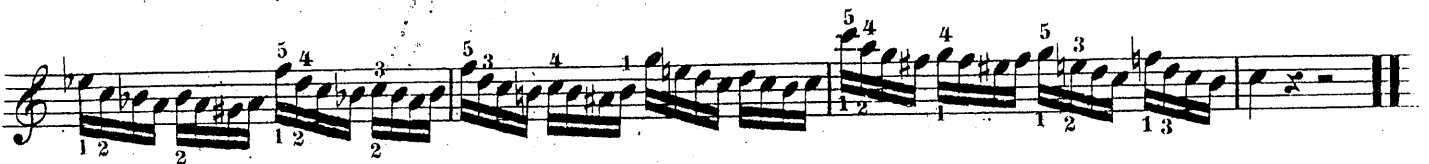


36. 



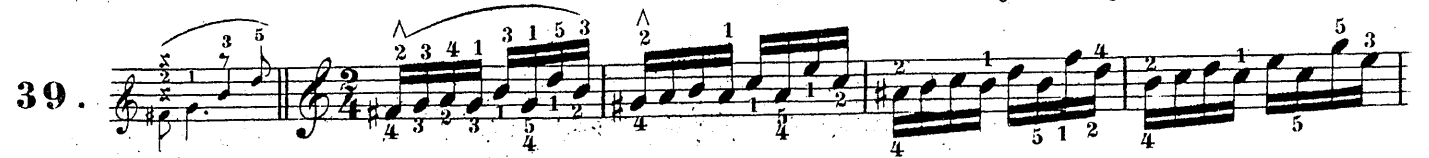


37. 



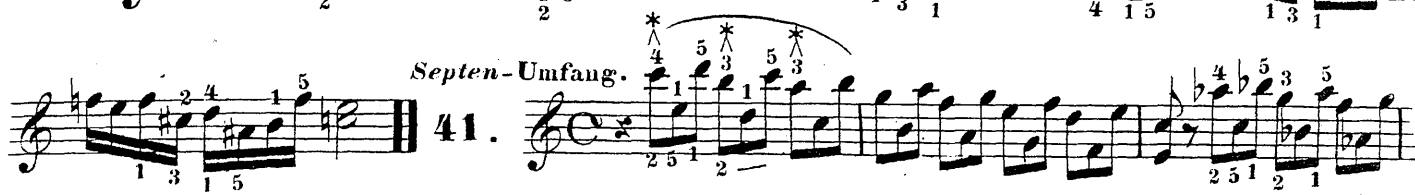
38. 




39. 



40. 

41. *Septen-Umfang.* 



42. 

43. 

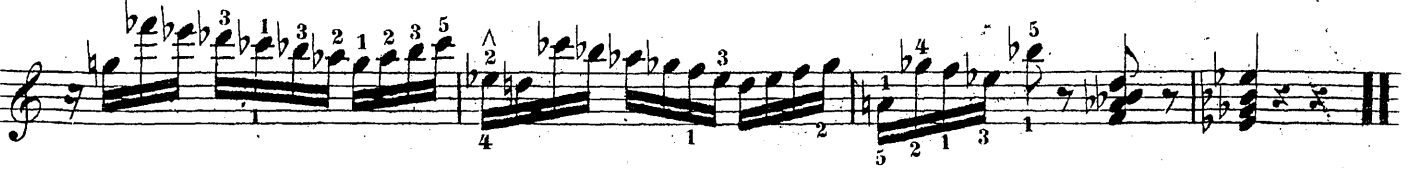
44. 



45. 



46. 



47.

48.

49.

50.

51. *Oktaven-Umfang.*

57. 

58. 

59. 

60. *Decimen-Umfang.* 

61. 

62. 

63. 

64. 



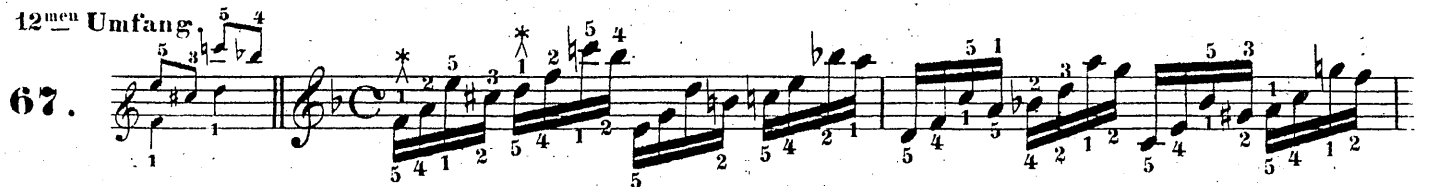
11ten Umfang.



Hierbei verschiebt sich die Hand leicht abwärts.



12ten Umfang.



Kettenreihe-Figurenfolge.



Bei solchen Kettenreihen-Figurenfolgen rückt die Hand immer leicht nach.



69. This exercise is in 2/4 time. The first system contains two staves of music with various fingering numbers (1-5) and slurs. The second system continues with similar notation, including some trills. The third system concludes the exercise with a final chord and a double bar line.

70. This exercise is in 2/4 time. The first system starts with a key signature change to one sharp (F#) and includes slurs and fingering. The second system continues with more complex rhythmic patterns and slurs. The third system ends with a double bar line.

71. This exercise is in 2/4 time. The first system features slurs and fingering. The second system continues with similar notation, including some trills and slurs.

72. This exercise is in 2/4 time. The first system includes slurs, fingering, and some trills. The second system continues with similar notation, including some trills and slurs.

73. This exercise is in 2/4 time. The first system includes slurs and fingering. The second system continues with similar notation, including some trills and slurs.

74. This exercise is in 2/4 time. The first system includes slurs and fingering. The second system continues with similar notation, including some trills and slurs.

75.

76.

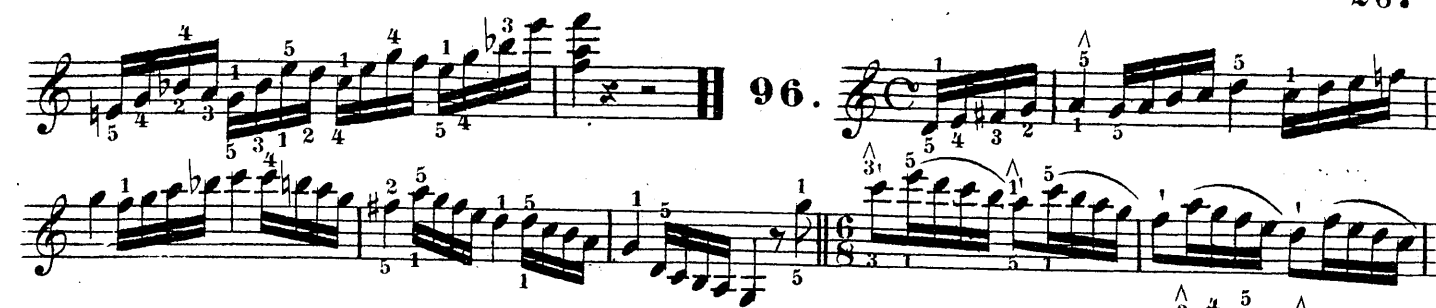
77.

78.

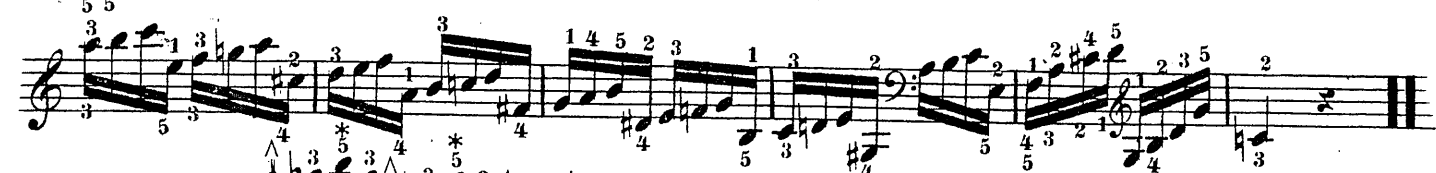
79.

This page contains seven systems of musical notation for guitar exercises, numbered 89 through 95. Each system consists of one or two staves. The exercises are as follows:

- Exercise 89:** Two staves in 2/4 time, key of D major. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-2-3, 2-3-4, 3-4-5) and includes an asterisk (*) above the first measure of the second staff.
- Exercise 90:** Two staves in 6/8 time, key of D major. It consists of eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3-4-5 and 4-3-2-1.
- Exercise 91:** Two staves in 2/4 time, key of D major. It features eighth-note patterns with fingerings like 1-2-3-4-5 and 5-4-3-2-1.
- Exercise 92:** Two staves in 2/4 time, key of D major. It consists of eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3-4 and 4-3-2-1.
- Exercise 93:** Two staves in 2/4 time, key of B minor. It features eighth-note patterns with fingerings like 1-2-3-4 and 4-3-2-1.
- Exercise 94:** Two staves in 2/4 time, key of B minor. It consists of eighth-note patterns with fingerings such as 1-2-3-4 and 4-3-2-1.
- Exercise 95:** Two staves in 2/4 time, key of D major. It features eighth-note patterns with fingerings like 1-2-3-4 and 4-3-2-1, and includes an asterisk (*) above the first measure of the second staff.

96. 

97. 

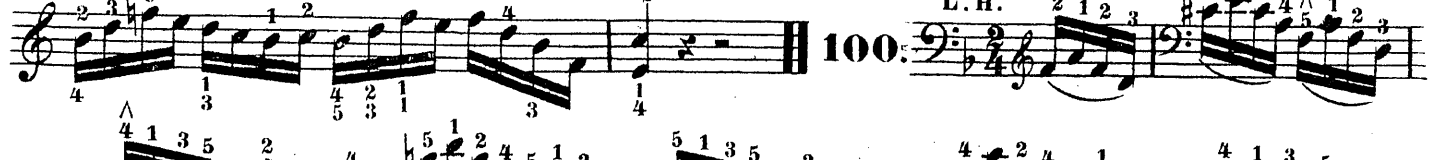
98. 

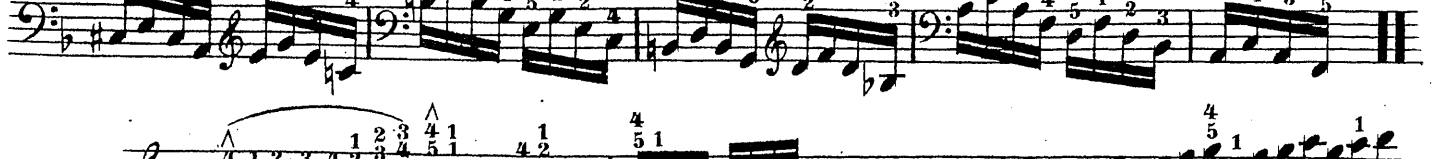
98. 

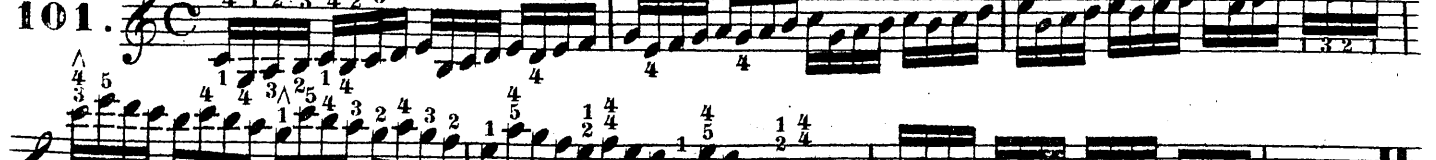
99. 

99. 

100. 

100. 

101. 

101. 

102.

First system of exercise 102, featuring a treble clef, common time signature, and a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and accents (^).

Second system of exercise 102, continuing the eighth-note patterns with complex fingering and accents.

Third system of exercise 102, concluding the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and fingering instructions.

103.

First system of exercise 103, featuring a treble clef, common time signature, and eighth-note patterns with accents and asterisks (*).

Second system of exercise 103, continuing the eighth-note patterns with complex fingering and accents.

Third system of exercise 103, concluding the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and fingering instructions.

105.

First system of exercise 105, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and eighth-note patterns with various fingering numbers and asterisks.

Second system of exercise 105, continuing the eighth-note patterns with complex fingering and asterisks.

Third system of exercise 105, concluding the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and fingering instructions.



106.



First system of exercise 106, featuring a treble clef, common time signature, and eighth-note patterns with various fingering numbers and accents.

Second system of exercise 106, continuing the eighth-note patterns with complex fingering and accents.

Third system of exercise 106, concluding the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and fingering instructions.

107. 

 108. 

 109. 

 110. 

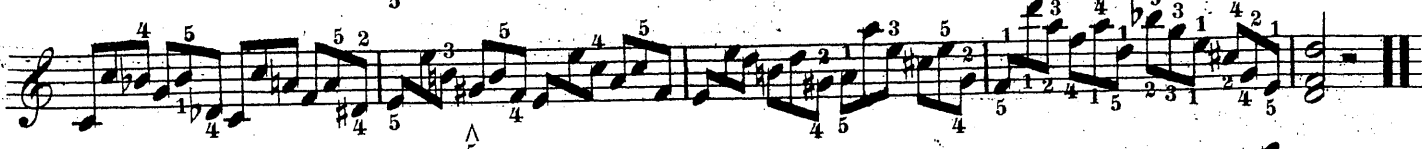
110. 



111. 

112. 


113. 




114. 

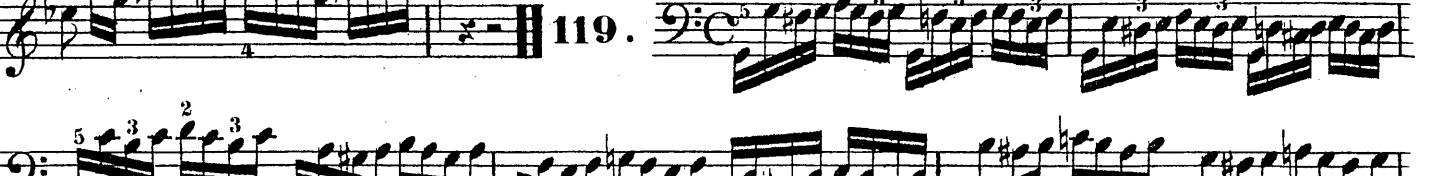
115. 

116. 

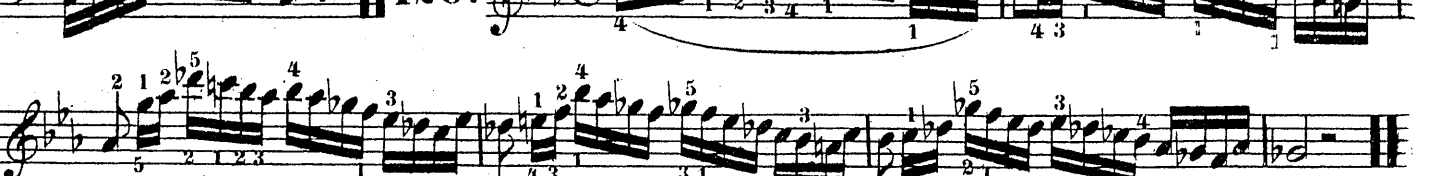
117. 

118. 

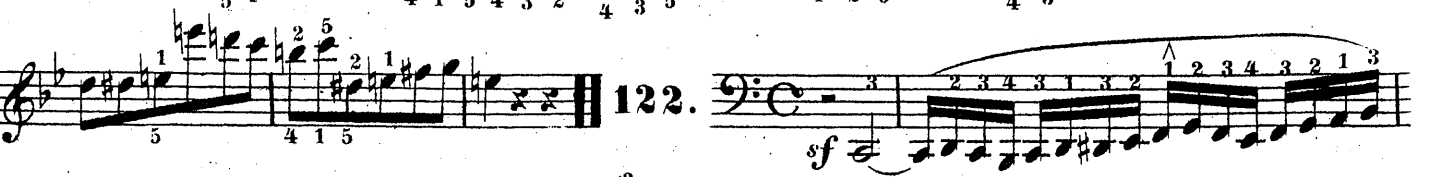
119. 

120. 

121. 

122. 

123. 

124. 

125. 

123. 

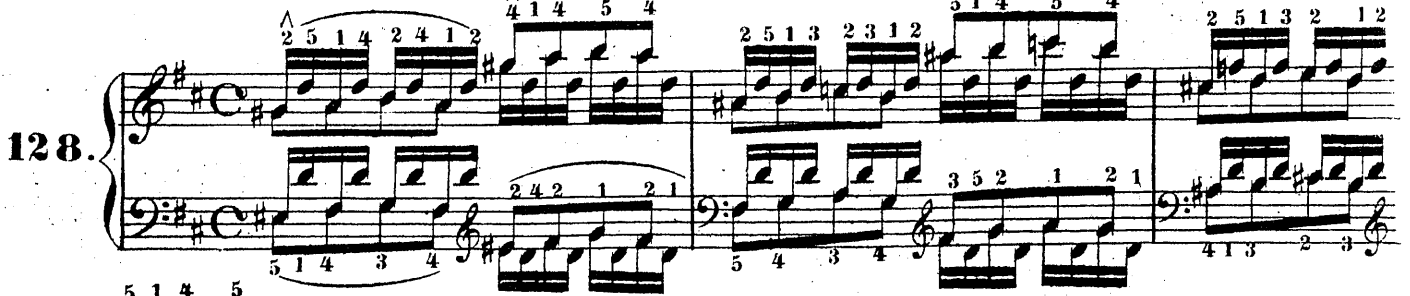
124. 

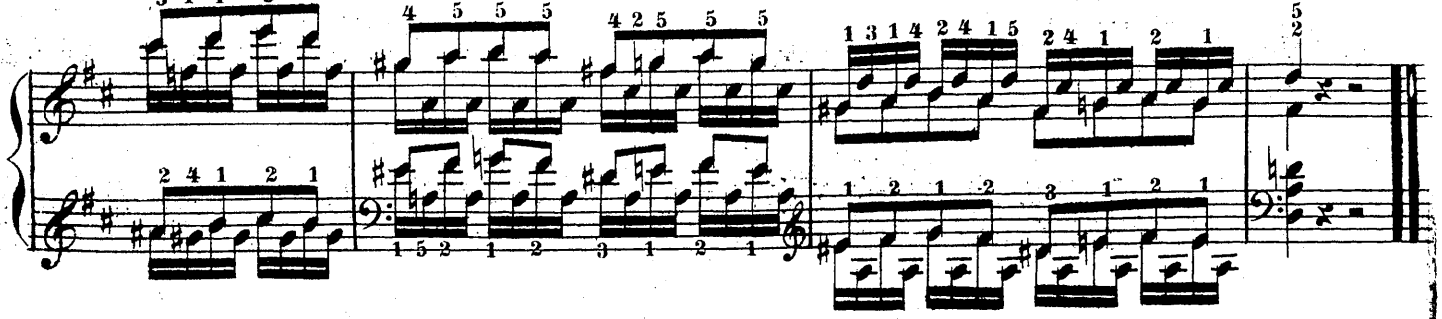
125. 



126. 

127. 

128. 



129.

Exercise 129 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing. The piece concludes with a double bar line.

130.

Exercise 130 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing. The piece concludes with a double bar line.

131.

Exercise 131 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. The third system concludes the piece with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing.

132.

Exercise 132 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing. The piece concludes with a double bar line.

133.

Exercise 133 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of two sharps (D major). It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing. The piece concludes with a double bar line.

134.

Exercise 134 is a piece in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing. The piece concludes with a double bar line.

First musical staff with notes and fingerings.

Second musical staff with notes and fingerings.

135. Musical staff with notes and fingerings.

Third musical staff with notes and fingerings.

Fourth musical staff with notes and fingerings.

137. Musical staff with notes and fingerings.

Fifth musical staff with notes and fingerings.

Sixth musical staff with notes and fingerings.

139. Musical staff with notes and fingerings.

Seventh musical staff with notes and fingerings.

Eighth musical staff with notes and fingerings.

Ninth musical staff with notes and fingerings.

Tenth musical staff with notes and fingerings.

141.

Exercise 141 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff continues the pattern, ending with a double bar line.

142.

Exercise 142 is a single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and one flat. It contains a complex sequence of eighth-note runs with detailed fingerings and accents.

143.

Exercise 143 is a single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and one flat. It features eighth-note patterns with fingerings and accents.

144.

Adagio.

145.

Exercises 144 and 145 are presented on two staves. Exercise 144 is in 2/4 time with a treble clef and one flat, marked *Adagio.* Exercise 145 is in 2/4 time with a treble clef and one flat. Both exercises feature eighth-note patterns with fingerings and accents.

146.

Exercise 146 is a single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and one flat. It contains a complex sequence of eighth-note runs with detailed fingerings and accents.

147.

Exercise 147 is a single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and one flat. It features eighth-note patterns with fingerings and accents.

148.

149.

150.

151.

152.

158. *in 8*

R. H.

L. H.

159.

160.

161.

162. *L.H.*

Viertes Kapitel.

Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.

§ 1.

Dieses Kapitel hat zwar wegen des öftern Finger-Auslassens einige Ähnlichkeit mit dem vorigen, ist aber dennoch ganz anderer Art; da das Einsetzen eines andern Fingers stets auf einer und derselben Taste statt findet.^{a)}

§ 2.

Es ist ebenfalls in vielen Fällen ein Mittel, überflüssiges Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger zu vermeiden, und dem Spieler den Vortrag zu erleichtern.

§ 3.

Der Einsatzfinger muss mit Leichtigkeit die, von dem andern verlassene Taste, ohne Trennung der Töne, einnehmen, und die Hand durch ruhiges Nachrücken dem Vortrag die gehörige Bindung geben.

a)

anstatt: oder. etc.

IV.

Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.

Terz-Umfang.

1.

a) Hier muss der vertauschende Finger die Stelle des früher auf demselben Ton gebrauchten Fingers leicht und ruhig einnehmen, und jede heftige Bewegung der Hand vermieden werden.

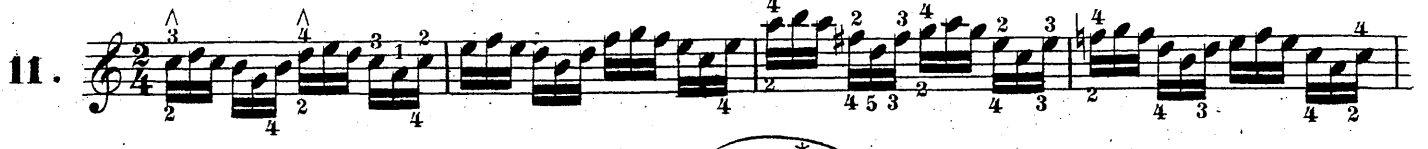
2.

Quarten-Umfang.

3.

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

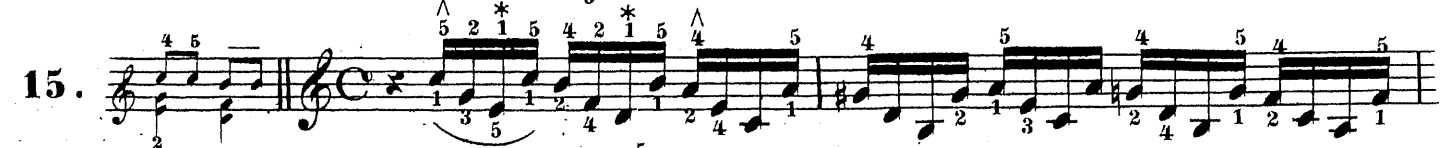
Septen-Umfang.

14. 

15. 

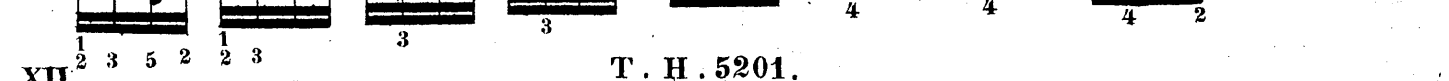
16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

XII.

21. 


22. 

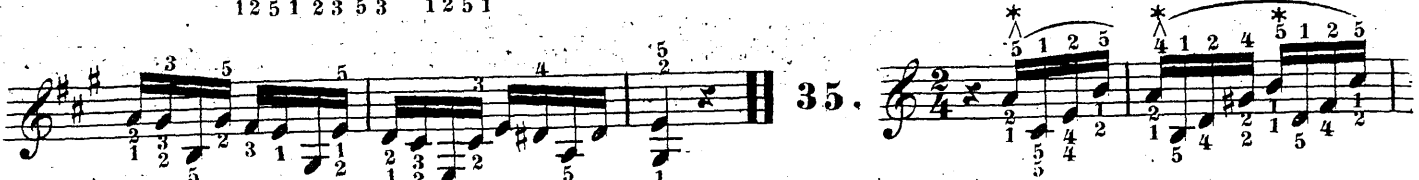
23. 

24. 

25. 


26. 

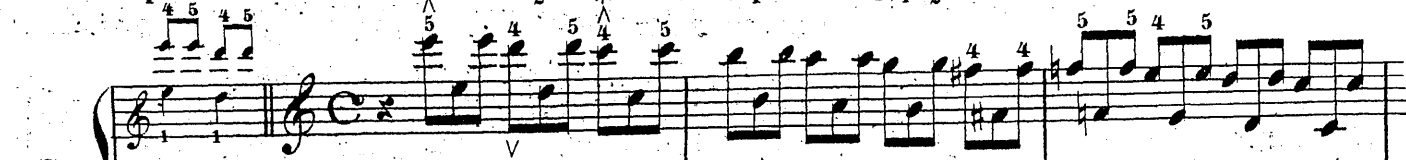
34. 

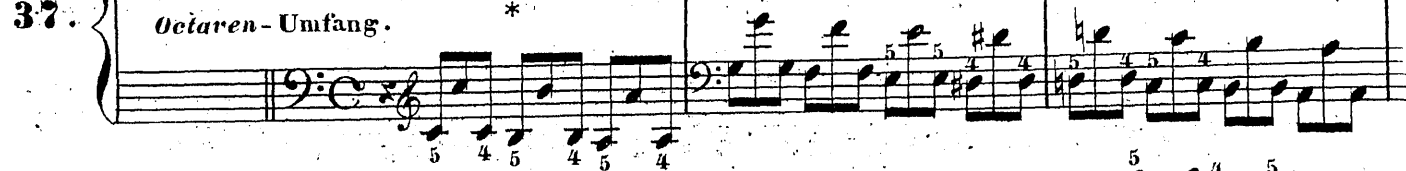
35. 



36. 



37. 

Octaven-Umfang. 





38.

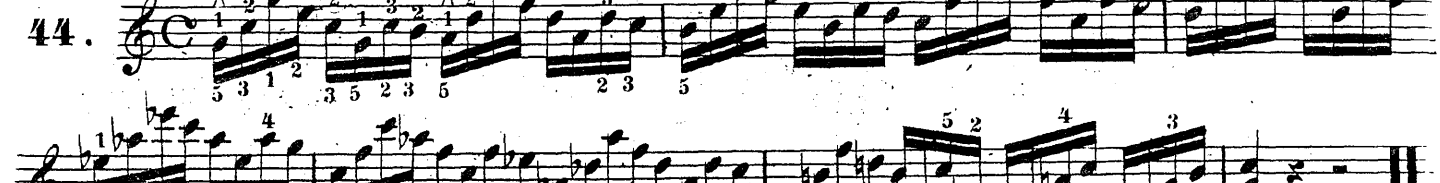
40.

41.

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

62.

in 8

64.

Kettenreihe Figurenfolge.

65.

66.

67. *(Musical notation with fingerings)*

68. *(Musical notation with fingerings)*

69. *(Musical notation with fingerings and accents)*

70. *(Musical notation with fingerings and accents)*

71. *(Musical notation with fingerings)*

72. Musical notation for exercise 72, first system. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

73. Musical notation for exercise 73, first system. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

74. Musical notation for exercise 74, first system. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

75. Musical notation for exercise 75, first system. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

76. Musical notation for exercise 76, first system. It features a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 76, second system. It continues the notation from the first system, featuring a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 76, third system. It continues the notation from the first system, featuring a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

This page contains a musical score for guitar, numbered 292. It consists of nine systems of music, each starting with a measure number (77, 78, 79, 80, 81, 82, 83). The notation is primarily in treble clef, with some systems using bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns and extensive use of fingerings, indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with an accent (^) or an asterisk (*). The score includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The systems are as follows:

- System 1: Measure 77, treble clef, includes fingerings like 3 1 4 2 and 3 1 4 2 3.
- System 2: Measure 78, treble clef, includes fingerings like 4 3 2 1 4 and 1 2 3 5.
- System 3: Measure 79, treble clef, includes fingerings like 5 1 2 3 1 2 4 5 and 5 4 3 2 1 4.
- System 4: Measure 80, treble clef, includes fingerings like 2 4 1 2 4 1 2 5 3 and 5 1 2 4 1 2 4 1.
- System 5: Measure 81, treble clef, includes fingerings like 1 2 5 3 1 3 1 4 1 3 and 1 2 5 3 4 3 4 3.
- System 6: Measure 82, treble clef, includes fingerings like 2 3 4 1 2 5 1 2 and 3 4 5 1 2 5 1 2.
- System 7: Measure 83, treble clef, includes fingerings like 1 2 3 4 1 1 and 1 2 3 4 1 5.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and fingering numbers (1-5) written below the notes.

84. Musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex melodic line with slurs, asterisks, and fingering numbers.

85. Musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex melodic line with slurs, asterisks, and fingering numbers.

A musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs, asterisks, and fingering numbers.

86. Musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex melodic line with slurs, asterisks, and fingering numbers.

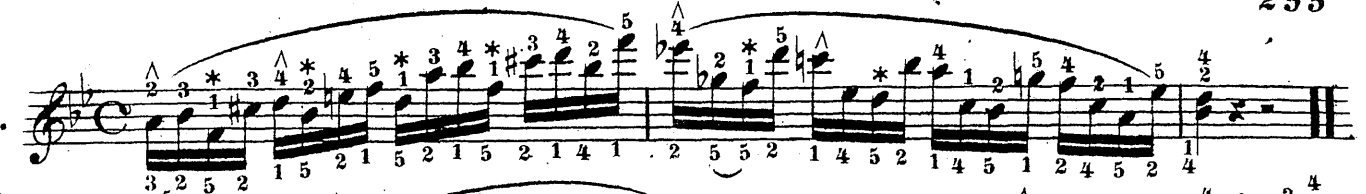
A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and fingering numbers.

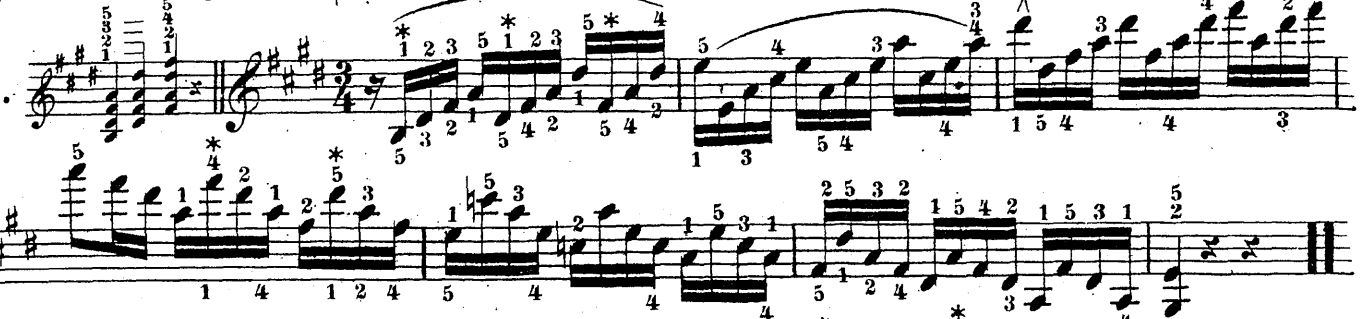
A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and fingering numbers.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and fingering numbers.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various slurs and fingering numbers.

87. Musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex melodic line with slurs, asterisks, and fingering numbers.

93. 

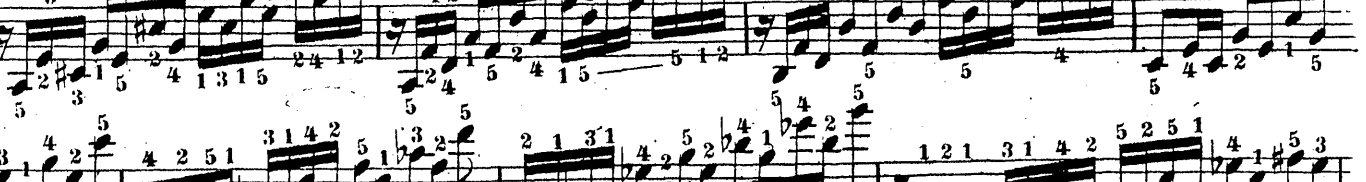
94. 

95. 

96. 

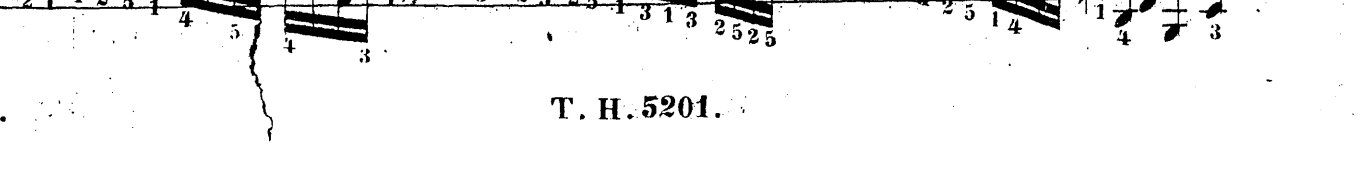
97. 

98. 

99. 

100. 

101. 

102. 

In Doppelgriffen.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

Fünftes Kapitel.

Von den Spannungen und Sprüngen.

I. SPANNUNGEN.

§ 1.

In diesem Worte liegt schon die Bedeutung des Ausstreckens der Finger und Erweiterns der Hand, welches um so früher angewöhnt werden muss, je mehr es, ausser bei stufenweisen Tonreihen, ein Hauptbedürfniss des Pianofortespieles ist.

§ 2.

So gross die natürliche Spanne vom Daumen zum zweiten Finger, und von diesem zum dritten ist, so klein ist sie vom dritten zum vierten, und von diesem zum fünften Finger.

Letztere sind daher auf das Spannen einer Terz beschränkt, es sei nun *a)* im frei angeschlagenen Akkorde, *b)* im Durchsprunge, oder *c)* bei arpeggirenden Stellen; nur die höchste Nothwendigkeit kann eine Ausnahme entschuldigen.

Three systems of musical notation illustrating fingerings for chords and arpeggios. Each system has two staves (treble and bass clef). The first system shows a triad in the right hand and its arpeggio in the left hand. The second system shows a dyad in the right hand and its arpeggio in the left hand. The third system shows a dyad in the left hand and its arpeggio in the right hand. Each system is divided into three parts: *a.)* (labeled 'Gut.'), *b.)* (labeled 'Fehlerhaft.'), and *c.)* (labeled 'Gut.'). Fingerings are indicated by numbers 1-5 and asterisks. The *b.)* parts show incorrect fingerings that are difficult or impossible to execute.

In 2-3- und 4 stimmigen Sätzen gestattet der Fingermangel eine Ausnahme; als:

Three systems of musical notation showing fingering exceptions for 2-part, 3-part, and 4-part settings. Each system has two staves. The first system is labeled 'Zweistimmig.' and shows two staves with fingerings. The second system is labeled 'Dreistimmig.' and shows three staves with fingerings. The third system is labeled 'Vierstimmig.' and shows four staves with fingerings. The fingerings are indicated by numbers 1-5 and asterisks, showing how the lack of fingers in multi-part settings allows for exceptions to the general rule.

§ 3.

Dass bei Spannungen die Hand flacher und die Finger ausgebreiteter, als bei Stufengängen, zu halten sind, zeigt sich von selbst; nur dürfen die Finger nie ganz platt, sondern die Vorderglieder immer etwas abhängig auf den Tasten zu liegen kommen. Die Hand bleibt so lange in der ausgestreckten Lage, als die vorzutragende Stelle das Spannen nöthig macht: treten aber neben einander liegende Tonreihen wieder ein, so muss die Hand sogleich eingezogen werden und die Finger müssen wieder ihre gebogene Stellung annehmen.

§ 4.

Auch tritt hier in vielen Fällen das im ersten Kapitel erwähnte längere Liegenlassen des Daumens zur sicherern Lage der Hand ein: z. B.

Ausführung

A musical score for piano, consisting of two staves. The left hand plays a series of chords and single notes, while the right hand plays a melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A thumb rest is shown in the right hand during certain passages.

§ 5.

Folgendes Beispiel, wo der zweite Finger vom Daumen aus, alle Intervalle bis zur Oktave spannt, dient zum Schlüssel der Fingerordnung für die nächsten bis zu den entferntesten Spannungen. *)

Aufsatz des 2^{ten} Fingers auf der 2^{ten} Stufe.

A musical score for piano, consisting of two staves. It shows exercises for the second finger on the second step in various ranges: 5^{ten} Umfang, 6^{ten} Umfang, 7^{ten} Umfang, and 8^{ten} Umfang. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Der 2^{te} Finger auf der 3^{ten} Stufe.

A musical score for piano, consisting of two staves. It shows exercises for the second finger on the third step in various ranges: 5^{ten} Umfang, 6^{ten} Umfang, 7^{ten} Umfang, 8^{ten} Umfang, 9^{ten} Umfang, and 10^{ten} Umfang. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

*) Anmerkung. Dass die, die Oktave übersteigenden Figuren nur für erwachsene Schüler geeignet sind, versteht sich von selbst.

Der 2^{te} Finger auf der 4^{ten} Stufe.

im 6^{ten} Umfang. im 7^{ten} Umfang. im 8^{ten} Umfang.
 im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 5^{ten} Stufe.

im 8^{ten} Umfang. im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 6^{ten} Stufe.

im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang. im Ober-Quarten-Umfang. im Ober-Quinten-Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 7^{ten} Stufe.

im 10^{ten} Umfang. Ob. 4^{te} Umf. im Ober-5^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 8^{ten} Stufe.

im Ober-4^{ten} Umf. im Ober-5^{ten} Umfang.

Noch grössere Spannungen bleiben der Individualität des Spielers überlassen.

II. SPRÜNGE.

§ 6.

Wie sich die Hand bei Spannungen nach entfernt liegenden Tönen ausstreckt, so ist dies auch bei Sprüngen der Fall; nur mit dem Unterschiede, dass die Töne bei ersteren an einander zu ziehen, bei letzteren hingegen kurz abzustossen sind. Die Arme dürfen sich dabei weder zu sehr bewegen, noch darf sich die Hand von der Tastatur zu hoch erheben, weil sonst die Sicherheit verloren geht und man leicht unter oder über den rechten Ton greifen würde. —

6. 

Die Hand bleibt hierbei immer in ausgespannter Lage.







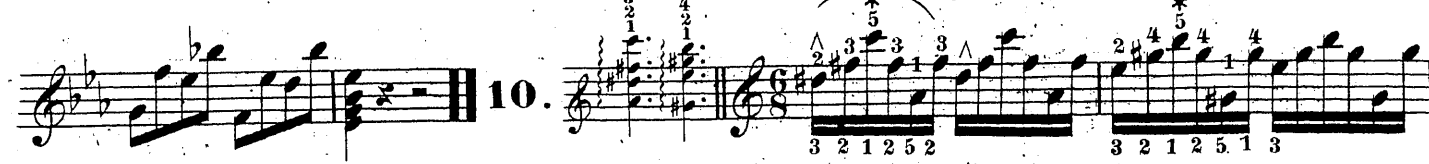


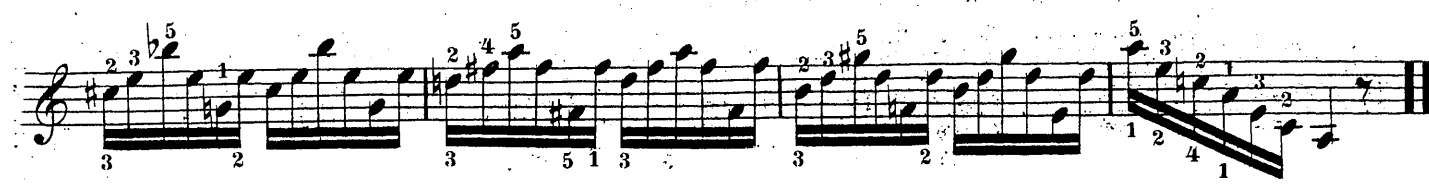


8. 



9. 

10. 



25. 

26. 

a) Der Daumen zieht sich, wenn er gebraucht *(a)* worden, unter die andern Finger, um gleich für die Folge bereit zu liegen.

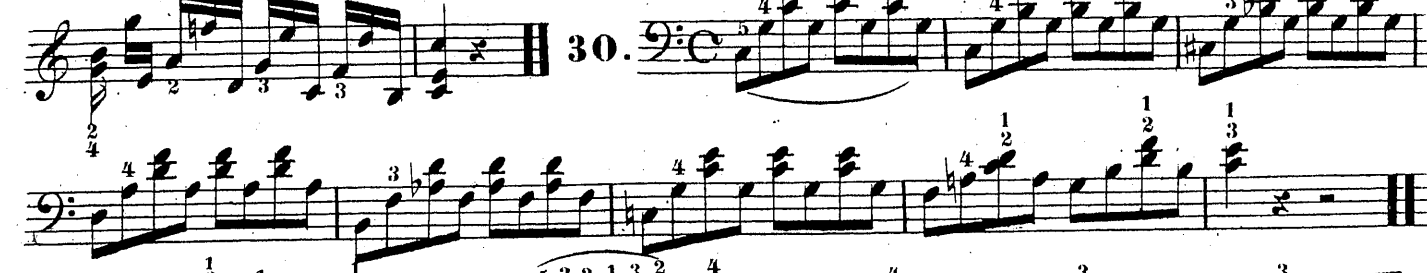
27. 

a) Die dritte Note wird gleichsam gehascht.

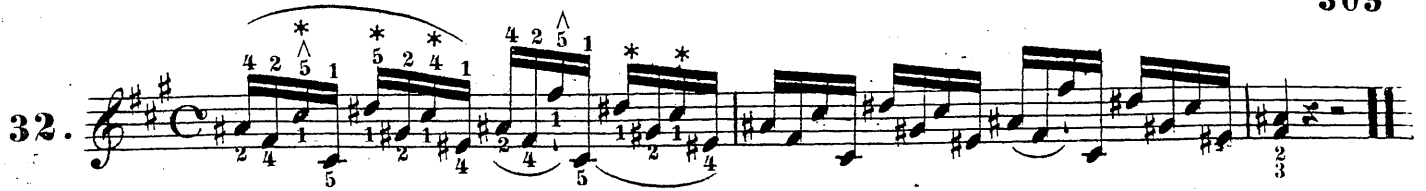
28. 


a) Der 2^{te} Finger wird möglichst schnell den Ton fangend über den Daumen geschneilt.

29. 

30. 

31. 

32. 

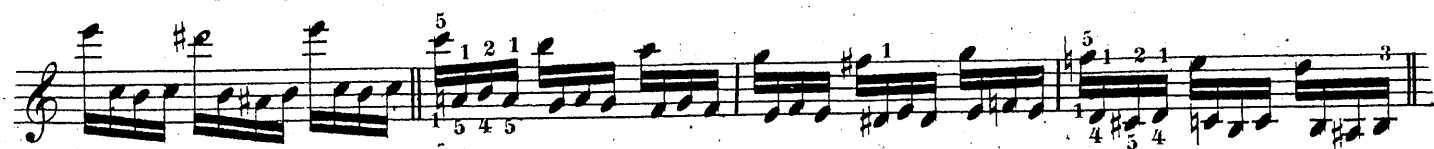
33. 

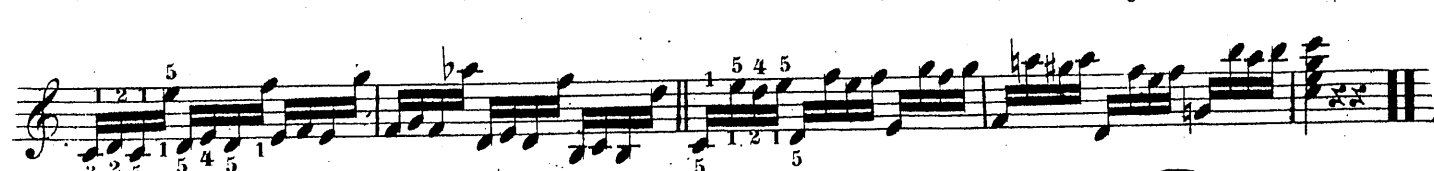


34. 



35. 





36. 

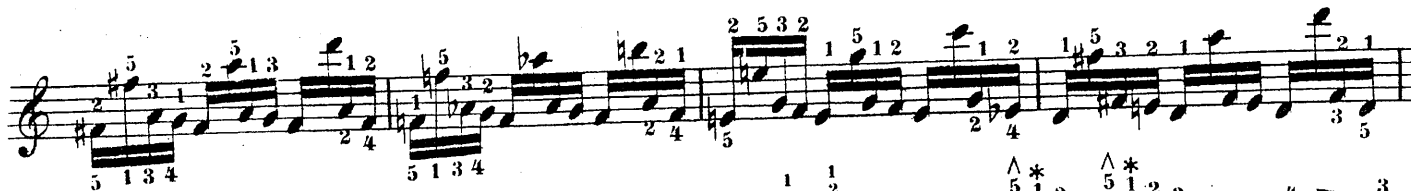


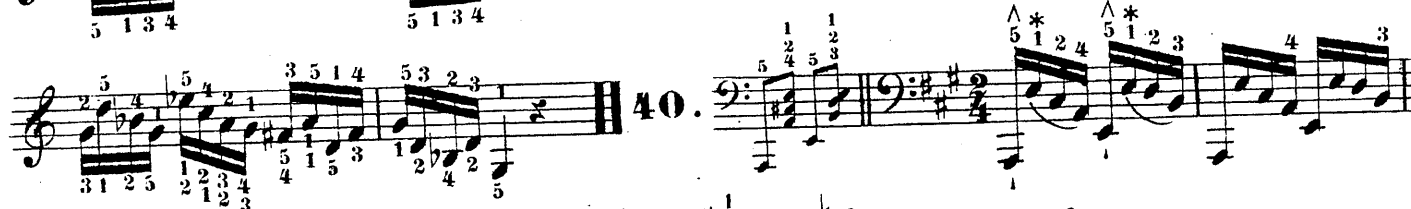


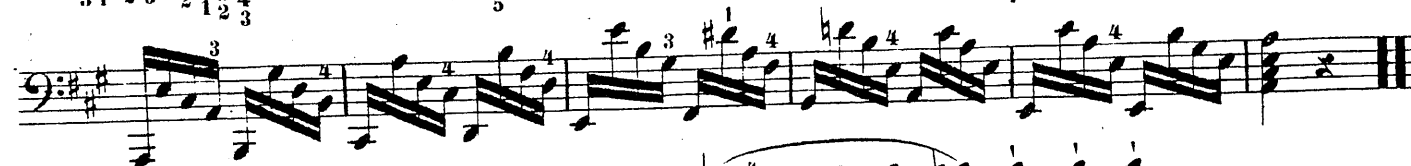
37. 

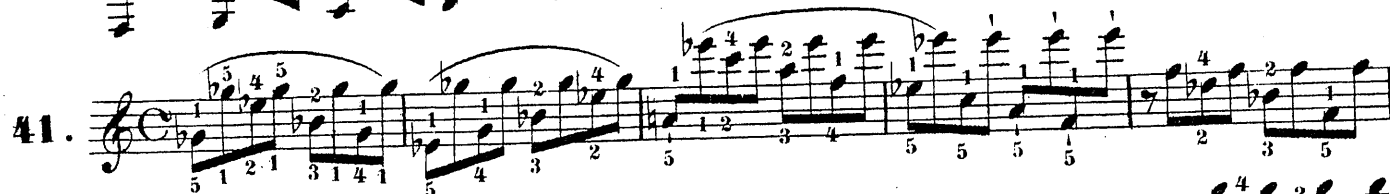
38. 

39. 



40. 



41. 





42. 



54. Musical notation for exercise 54, bass clef, C major, 2/4 time. Includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 and accents.

55. Musical notation for exercise 55, bass clef, D major, 2/4 time. Includes fingering numbers and "L.H. 5" marking.

56. Musical notation for exercise 56, bass clef, D major, 2/4 time. Includes fingering numbers and accents.

57. Musical notation for exercise 57, bass clef, D major, 6/8 time. Includes fingering numbers and accents.

a) Freier Fingereinsatz.

58. Musical notation for exercise 58, bass clef, D major, 2/4 time. Includes fingering numbers and accents.

59. Musical notation for exercise 59, bass clef, D major, 2/4 time. Includes fingering numbers and accents.

60. Musical notation for exercise 60, bass clef, D major, 2/4 time. Includes fingering numbers and accents.

a) Der 2te Finger wirft sich über den Daumen.

Sechstes Kapitel.

Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.

§ 1.

Vor **B a c h**, von vielen selbst später noch, wurde der Daumen fast nie und der fünfte Finger nur selten auf den Obertasten gebraucht; daher verursachten die damaligen (im Vergleiche mit unsern) sehr leichtesten Kompositionen dem Spieler schon grosse Schwierigkeiten.

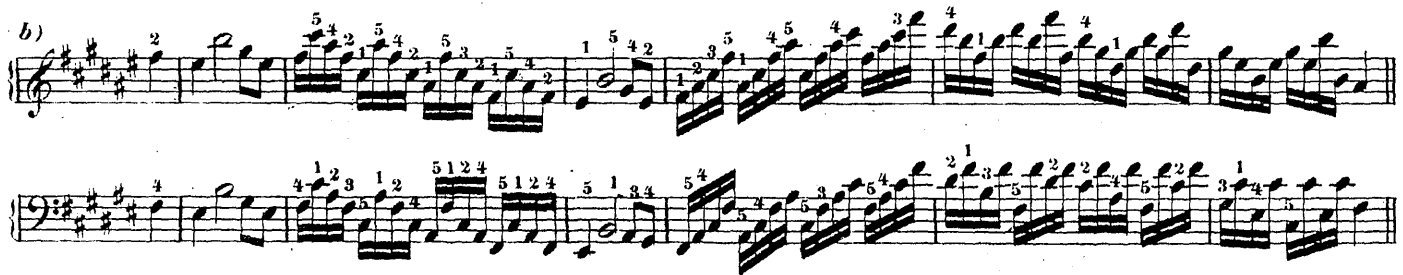
Die jetzige Schreibart macht die Anwendung dieser beiden Finger auf den Obertasten ganz unentbehrlich, und auch durch diesen Gebrauch wird das unnöthige Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger oft vermieden, und in vielen Passagen ein bequemerer, sichrerer und zusammenhängender Vortrag erreicht; nur muss das wirklich bequemere Fortschreiten zum Grunde liegen, weil Missbrauch leicht neue Übelstände durch fehlerhafte Fingerordnung erzeugen würde.

§ 2.

Hinsichtlich der Lage der Hand ist zu bemerken, dass bei Stellen, wo bald der Daumen, bald der kleine Finger auf den Obertasten gebraucht wird, die Untertasten nicht vorn, sondern mehr zwischen den Obertasten gegriffen werden müssen. ^{a)}



Bei Stellen aber, die ganz auf den Obertasten liegen, zieht sich die ganze Hand über dieselben empor. ^{b)} Diese Lage der Hand ist dann eben so zu betrachten, als würde die Stelle auf Untertasten gespielt.



§ 3.

Der Daumen und fünfte Finger werden auf den Obertasten gebraucht ^{a)} bei Sprüngen, ^{b)} Spannungen, ^{c)} in gebundenen und mehrstimmigen Sätzen, ^{d)} überhaupt auf Obertasten liegenden Tonarten, und auch ^{e)} öfters bei stufenweisen Tonfolgen, wenn sie nur bis zum fünften Finger emporsteigen, wie bereits im ersten Kapitel § 14 bei der *F#dur*-Tonleiter bemerkt wurde.



b)

Exercise b) consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system also has two staves with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and include various fingering numbers (1-5) above the notes.

c)

Exercise c) consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system also has two staves with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and include various fingering numbers (1-5) above the notes.

d)

Exercise d) consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The second system also has two staves with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and include various fingering numbers (1-5) above the notes.

e)

Exercise e) consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system also has two staves with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and include various fingering numbers (1-5) above the notes.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

a) Der dritte Finger muss gegen die Mitte der Oberlaste zu, gebogen eingesetzt werden, damit ihn gleich darauf der Daumen, der sich hinter ihm in Bereitschaft halten muss, bequem ablösen könne.

26.

27.

28.

29.

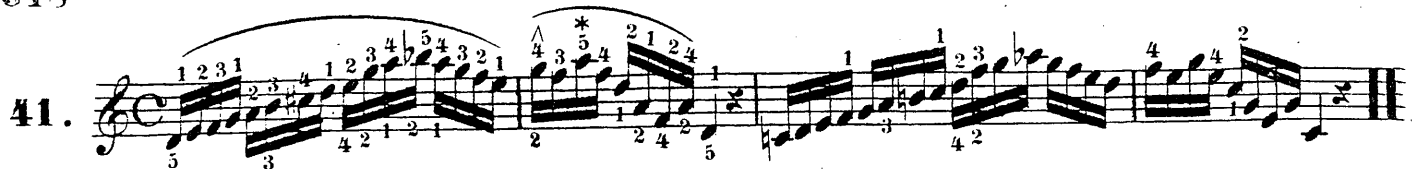
30.

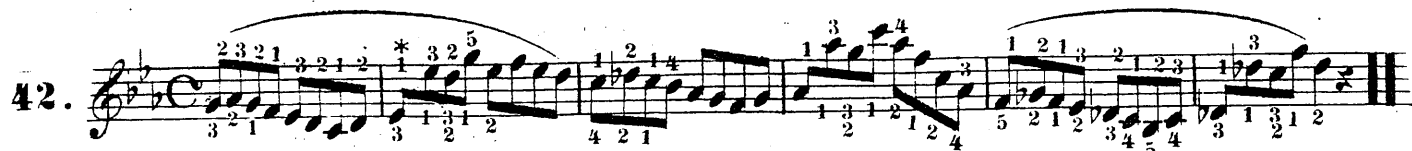
31.

32.

33.

34.

41. 

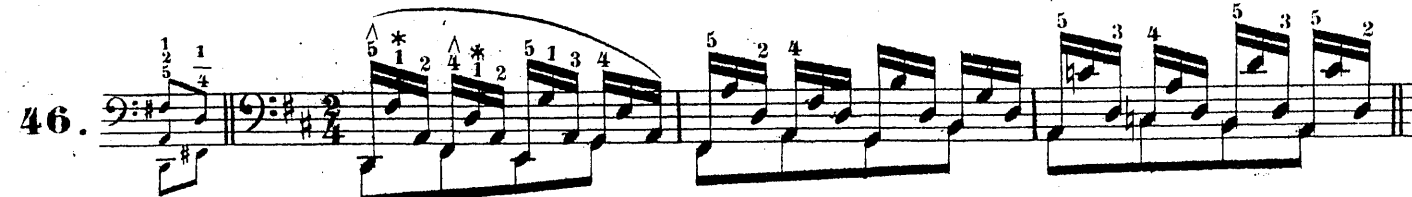
42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49.

50.

51.

53.

54.

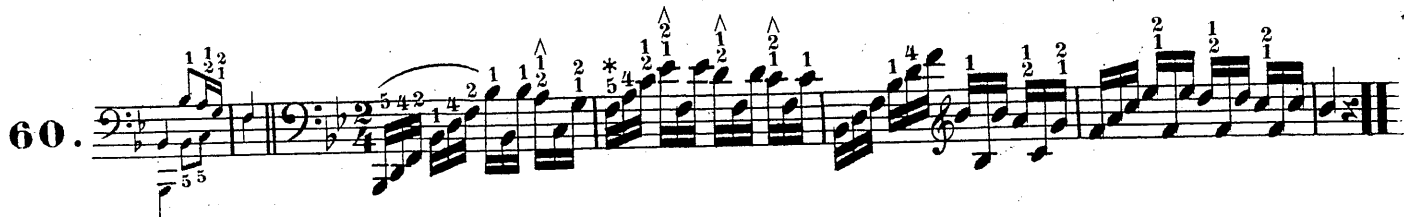
55.

56.

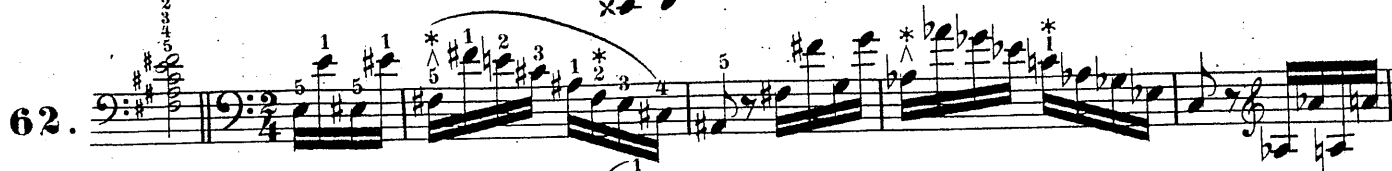
57. 

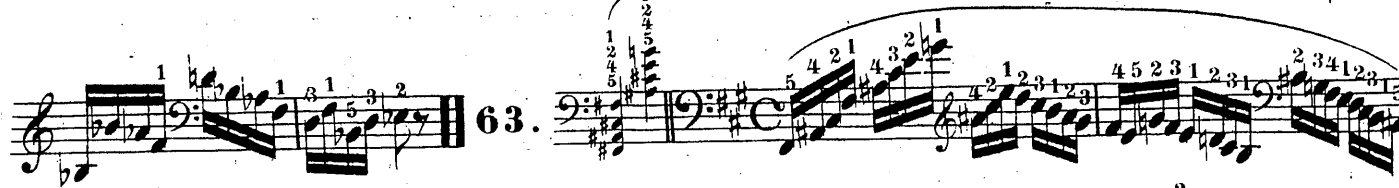
58. 

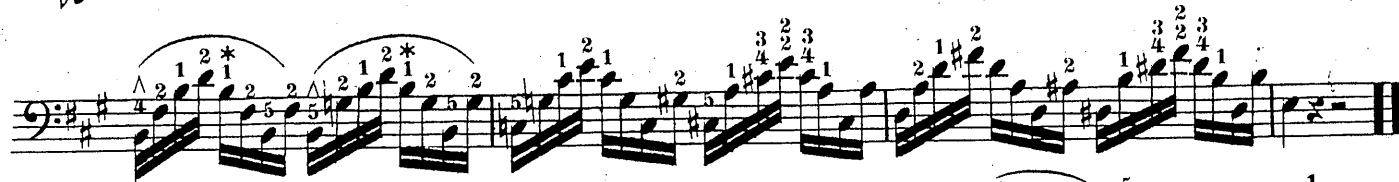
59. 

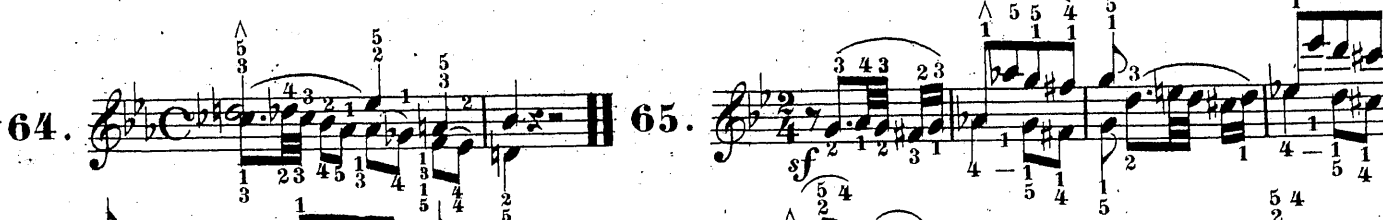
60. 

61. 

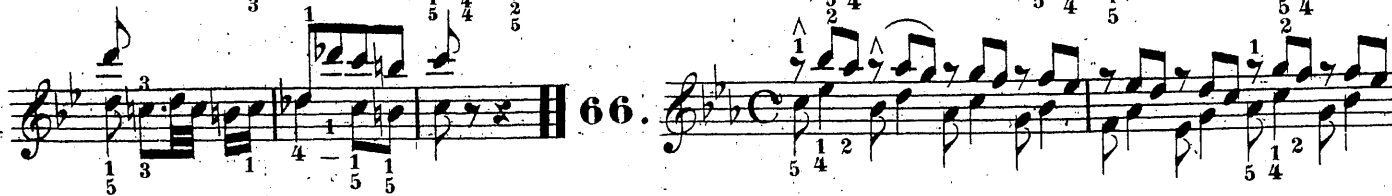
62. 

63. 



64. 

65. 

66. 

Siebentes Kapitel.

*Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern,
und*

Unterlegen eines kürzern unter einen längern.

Beide sind ebenfalls als Hilfsmittel zu betrachten, das überflüssige Untersetzen des Daumens zur grössern Bequemlichkeit der Hand bisweilen zu ersparen; nur suche man es nicht zu häufig, und immer an rechten Platz anzuwenden.

§ 1.

Der dritte, vierte und fünfte Finger ist für die hierher gehörigen Fälle am meisten geschickt.

§ 2.

Beim Überlegen beugen sich die längern Finger über die kürzern, während letztere sich leicht unter jenen hervorziehen; z. B. der 3^{te} über den 4^{ten}, der 4^{te} über den 5^{ten}; und zwar *a)* in der rechten Hand aufwärts, von einer Untertaste auf eine naheliegende Obertaste; und ebenso *b)* in der linken Hand abwärts.

Exercise a) shows the right hand with upward finger crossings: 3 over 4, 4 over 5, and 5 over 4. Exercise b) shows the left hand with downward finger crossings: 4 over 3, 5 over 4, and 5 over 4.

§ 3.

Beim Unterlegen ist es umgekehrt; die kürzern Finger werden den längern, wie der 5^{te} Finger dem 4^{ten}, und der 4^{te} dem 3^{ten} untergeschoben; und zwar *a)* in der rechten Hand abwärts, von einer Obertaste auf eine nahe Untertaste; *b)* in der linken Hand eben so aufwärts.

Exercise a) shows the right hand with downward finger crossings: 4 under 5, 5 under 4, and 5 under 4. Exercise b) shows the left hand with upward finger crossings: 4 under 3, 5 under 4, and 5 under 4.

§ 4.

Zuweilen folgt Über- und Unterlegen gleich aufeinander;

Exercise a) shows the right hand with combined over and under fingerings: 5 over 4, 4 over 5, 5 over 4, 4 over 5, 5 over 4, 4 over 5. Exercise b) shows the left hand with combined over and under fingerings: 5 over 4, 4 over 5, 5 over 4, 4 over 5, 5 over 4, 4 over 5.

VII.

Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern.

1. *a) Der sich überlegende Finger fasst die Taste weiter vorn, das Ganze wird gebunden vorgetragen.*

2.

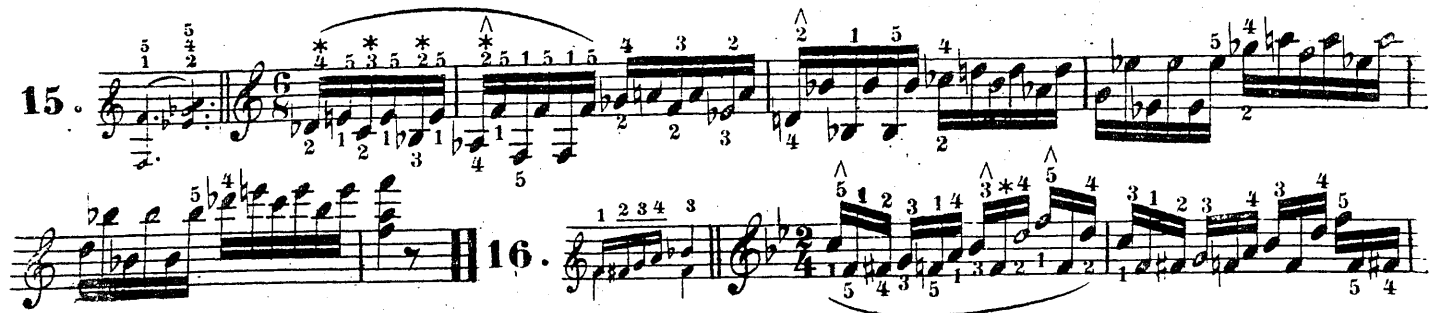
3.

4. *a) Die abgestossene Note wird leicht abgefertigt, ohne die Hand dabei sehr zu erheben.*

5. *a) Dieses ist gleichsam eine Art Vorspringen mit der Hand.*

6.

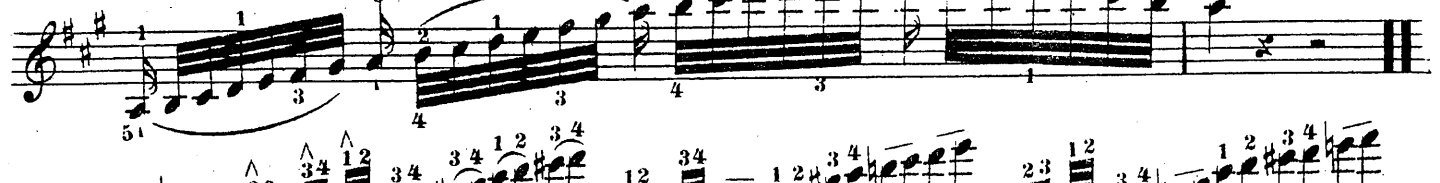
7. L.H.

15. 

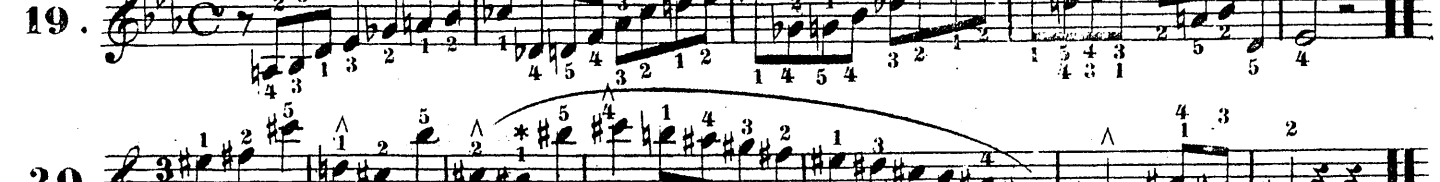
16. 

17. 

18. 

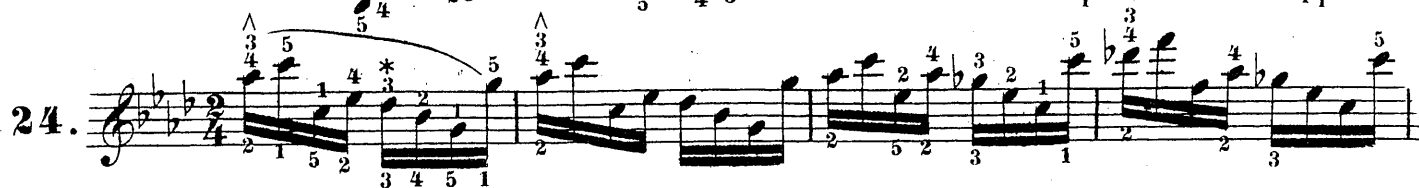
19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

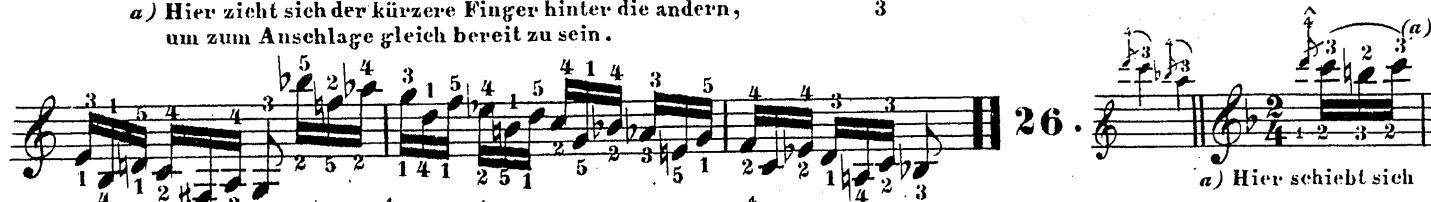
24. 



Unterlegen eines kürzern Fingers unter einen längern.

25. 

a) Hier zieht sich der kürzere Finger hinter die andern, um zum Anschlage gleich bereit zu sein.

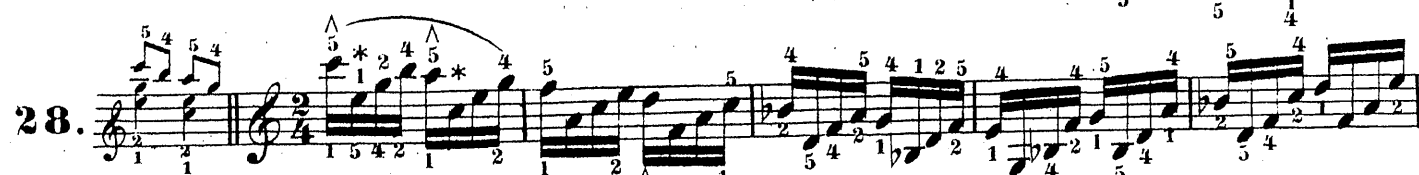
26. 

a) Hier schiebt sich



die Hand vor.

27. 

28. 

29. 



30. 

31. 

32. *L.H.* 





33. 



34. 



35. 



36. 

37. 

38.

39.

40.

41.

42.

43.

Unter- und Überlegen der Finger.

44.

Bei a) zieht sich der Finger hinter die andern, und bei b) ziehen sie sich über den längern Finger hinüber.

45.

46.

47.

a) Die Hand rückt sachte vor.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

57.

58.

59.

a) Hier beugt sich der dritte Finger über den fünften.

60.

61.

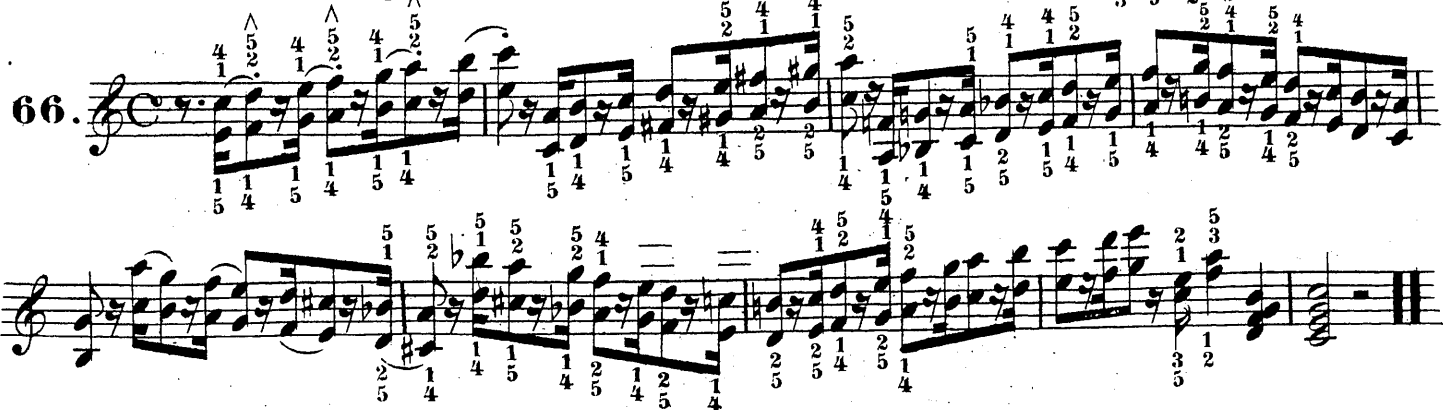
62. 

63. 

Die Hand wird bei abgestossenen Oktavengängen nur unmerklich gehoben; die Finger stossen den Ton kurz und leicht an.

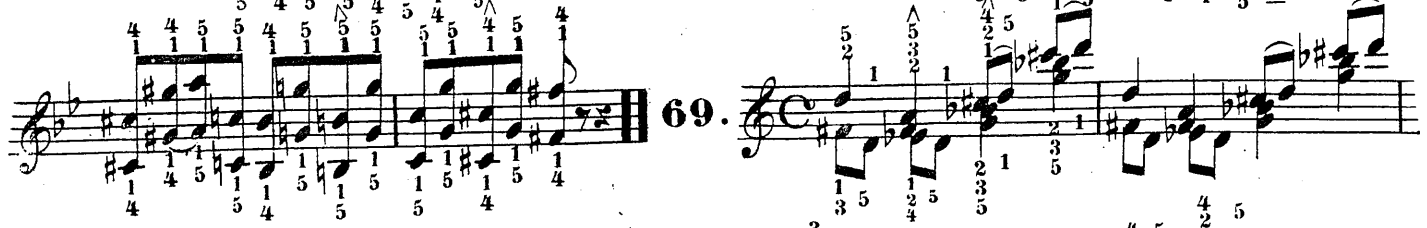
64. 

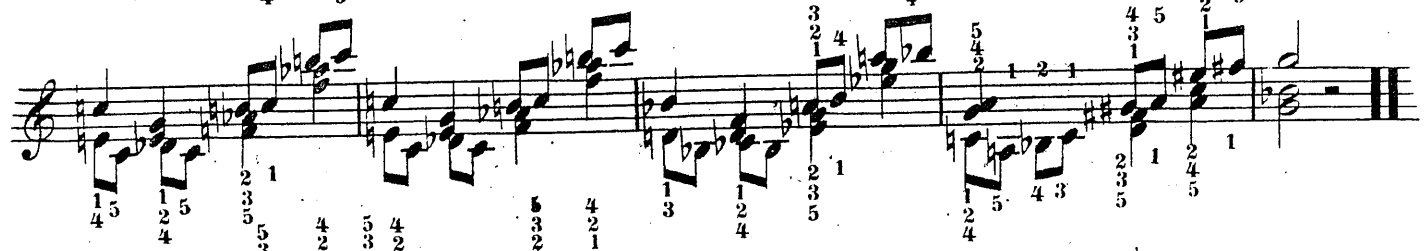
65. 

66. 

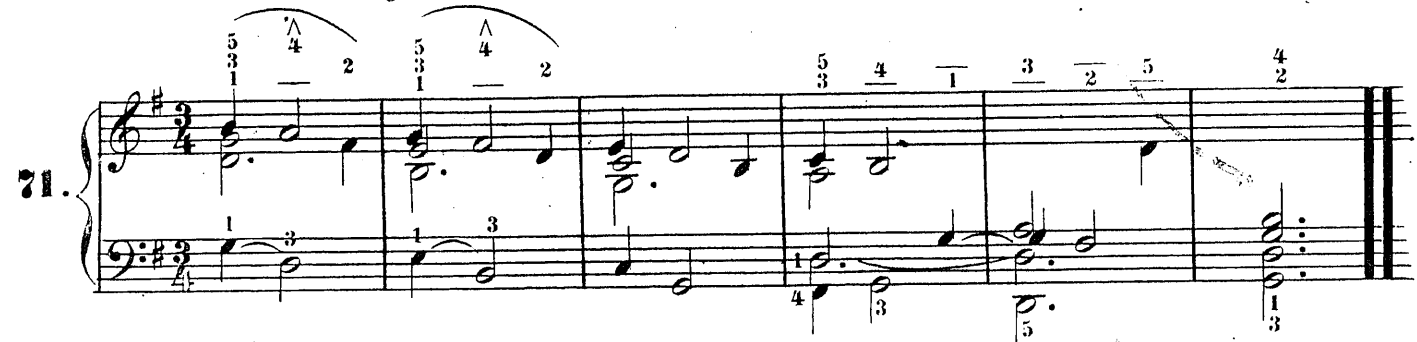
67. 

68. 

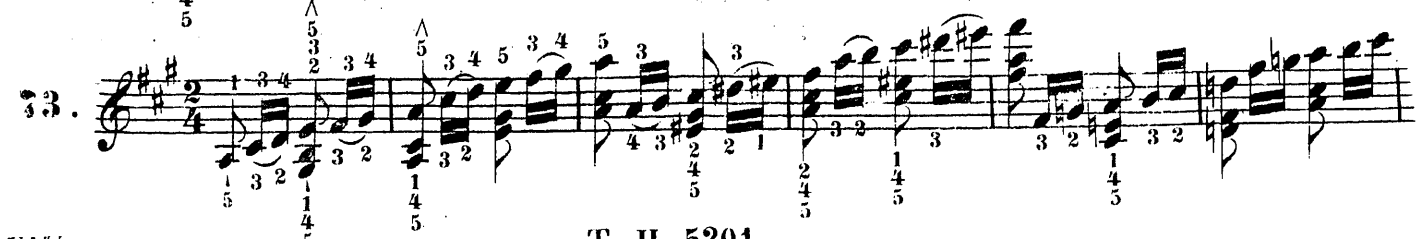
69. 



70. 

71. 

72. 

73. 

a) Neuer Fingeraufsatz.

75.

Achtes Kapitel.

*Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste,
bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag;
und umgekehrt:*

*Vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch
eines und desselben Fingers auf zwei oder mehrten Tasten.*

a) Vom Finger-Abwechseln.

§ 1.

Es findet auf zweierlei Arten statt; entweder ohne Wiederanschlag des Tones, oder bei öfterer Wiederholung desselben.

§ 2.

Das Wechseln des Fingers ohne Wiederanschlag des Tones geschieht gewöhnlich vor oder nach einer Spannung, um sich dadurch während des auszuhaltenden Tones mit frischen Fingern zum Weiterstreiten zu versehen. Die Finger müssen sich sehr eng an einander schmiegen, und der, den Ton zuerst anschlagende Finger darf die Taste nicht früher verlassen, als bis der ihn ablösende bereits seine Stelle übernommen hat, was jedoch schnell geschehen muss, damit der Ton nicht öfter als einmal gehört werde; z. B.

oder auch so:

b) *Vom mehrmals nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehr Tasten.*

§ 5.

Auch Dieses ersetzt zum Theil das Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger, erleichtert die Ausführung mancher Stellen, und gibt ihrem Vortrag grössere Bindung und Rundung.

§ 6.

Es wird angewandt:

- bei geschliffenen Stellen, wo derselbe Finger von der Obertaste auf die zunächst ober- oder unterhalb gelegene Untertaste abgleitet;
- in mehrstimmigen Sätzen bei Spannungen und Bindungen, wo derselbe Finger von einer Untertaste zur andern nachrückt, ohne zwischen beiden aufgehoben zu werden;
- auf zwei verschiedenen Tasten, die durch eine Pause getrennt sind, wobei der Finger aber nur leicht gehoben wird;
- bei kurz abgestossenen Noten;
- nach einem Sprung ohne Zwischenpausen, wo es als ein neuer Hand-Aufsatz zu betrachten ist; und endlich,
- in mehrstimmigen Tonleitern auf den Untertasten, wenn eine ganze Noten-Reihe nach Vorschrift entweder geschliffen oder abgestossen werden soll.

a)

b)

Exercise b) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a sequence of chords and intervals with fingerings indicated by numbers 1-5. The upper staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lower staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

c)

Exercise c) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a sequence of chords and intervals with fingerings indicated by numbers 1-5. The upper staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lower staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Mit zwei Händen.

Continuation of exercise c) showing the lower staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

d)

Exercise d) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a sequence of chords and intervals with fingerings indicated by numbers 1-5. The upper staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lower staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Continuation of exercise d) showing the lower staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

e)

Exercise e) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a sequence of chords and intervals with fingerings indicated by numbers 1-5. The upper staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lower staff has a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Continuation of exercise e) showing the lower staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

f)

Exercise f) consists of four staves. The upper two staves are in treble clef and the lower two in bass clef. All staves feature a sequence of chords and intervals with fingerings indicated by numbers 1-5. The upper two staves have a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The lower two staves have a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Abwechslung eines oder mehrer Finger auf einer Taste bei wiederholtem Tonanschlag.

1. 

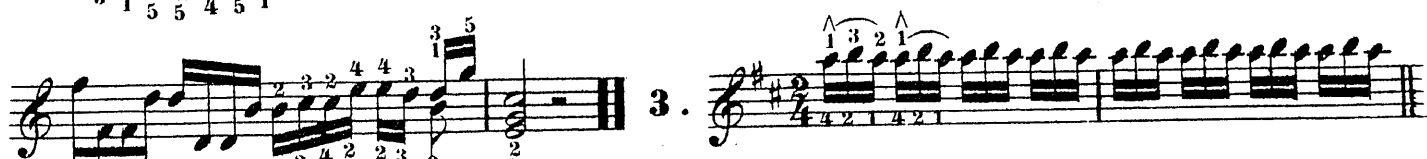
Der 2^{te} und 3^{te} Finger muss senkrecht über dem etwas eingebogenen Daumen zu stehen kommen.

2. 


Die Finger dürfen bei dem Fingerwechsel nur leicht und soviel erhoben werden, dass der, den Ton zu übernehmende Finger seinen Platz einnehmen und den Ton wiederholt anspielen kann.







3. 

4. 

a) Der 4^{te} Finger gleitet von der Taste ab, während der 3^{te} seinen Platz einnimmt.






5. 

a) Leichter Abzug des 4^{ten} Fingers, ohne die Hand dabei hoch zu erheben.



This page contains five systems of musical notation for guitar, numbered 6 through 10. Each system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (1-5). System 6 is in 2/4 time and features a series of ascending and descending runs with complex fingerings. System 7 is in 4/4 time and includes slurs and fingerings. System 8 is in 4/4 time and features slurs and fingerings. System 9 is in 4/4 time and includes slurs and fingerings. System 10 is in 4/4 time and includes slurs and fingerings. The page is numbered 340 in the top left corner.

37. 



38. 



39. 

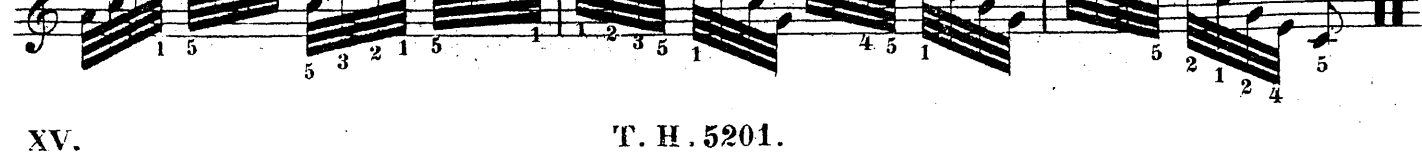


40. 


a) Der Daumen zieht sich allmählig ein, um zum nächsten Gebrauch in Bereitschaft zu sein.

41. 



42. 

43.

44.

45.

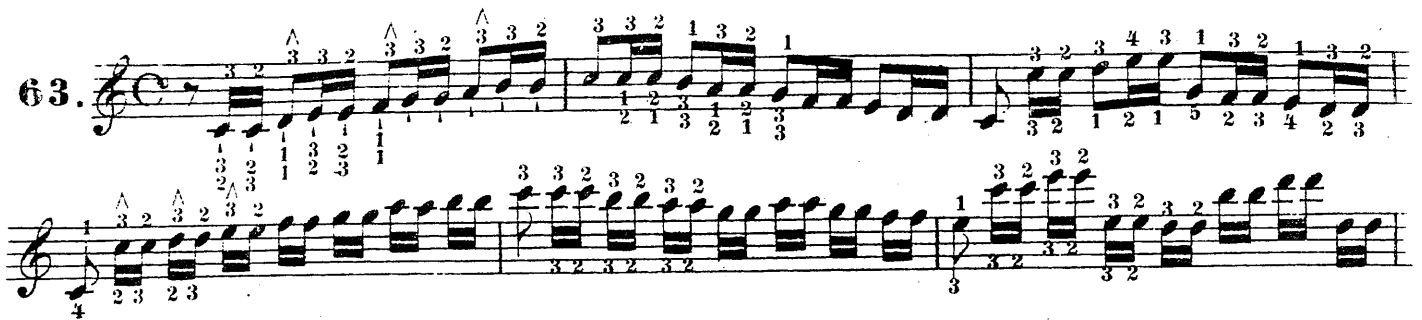
46.

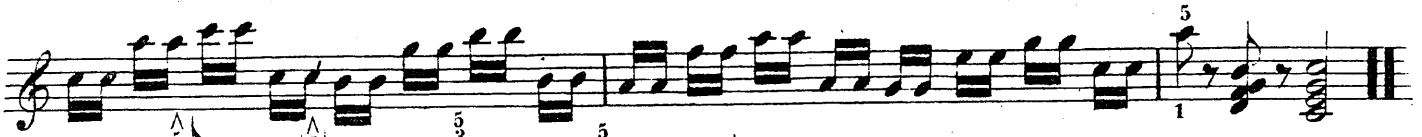
47.

48.

49.

This musical score consists of ten systems of guitar notation, numbered 50 through 56. Each system contains one or two staves of music. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and various fingerings indicated by numbers 1-5. Some measures include accents (^) and asterisks (*). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between systems 52 and 53. The piece concludes with a double bar line at the end of system 56.

63. 



64. 

65. 

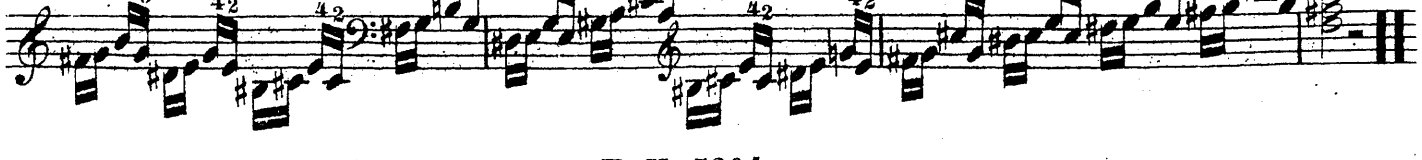
66. 

67. 



68. 

69. 



78. Musical notation for exercise 78, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings and accents.

79. Musical notation for exercise 79, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings and accents.

80. Musical notation for exercise 80, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings and accents.

81. Musical notation for exercise 81, measures 1-4. Treble clef, 3/8 time. Includes fingerings and accents.

82. Musical notation for exercise 82, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings and accents.

83. Musical notation for exercise 83, measures 1-4. Treble clef, 3/8 time. Includes fingerings and accents.

84. *L.H.* *sf*

This exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

85. *R.H.* *sf*

This exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

86. *R.H.*

This exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

87.

This exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

88.

This exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

97. 

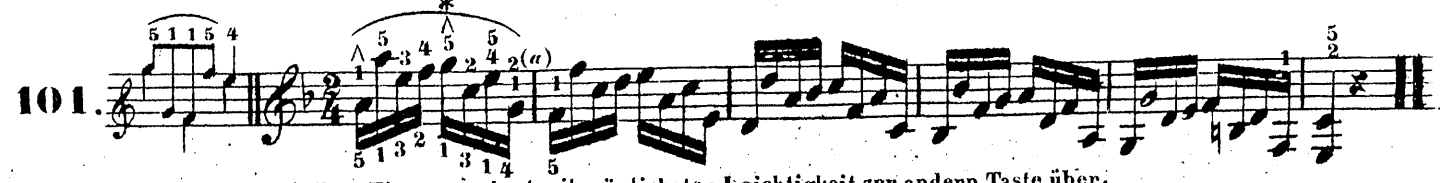
98. 

99. 



*Wiederholter Gebrauch desselben Fingers nacheinander,
auf zwei oder mehr verschiedenen Tasten. —*

100. 

101. 

a) Der Finger springt mit möglichster Leichtigkeit zur andern Taste über.

102. 

103. 

104.

105.

106.

107.

109.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

120.

Nachrücken mit demselben Finger auf zwei verschiedenen Tasten.

121.

a) Der nachrückende Finger wird kaum gehoben, sondern gleitet mehr zur andern Taste über.

122.

122.

123. Musical notation for exercise 123, first system. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents. A double bar line is present at the end of the system.

124. Musical notation for exercise 124, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Similar to exercise 123, it features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 123, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the first system with eighth and sixteenth notes and fingering.

Musical notation for exercise 124, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the first system with eighth and sixteenth notes and fingering.

125. Musical notation for exercise 125, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

126. Musical notation for exercise 126, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 126, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the first system with eighth and sixteenth notes and fingering.

127. Musical notation for exercise 127, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 127, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the first system with eighth and sixteenth notes and fingering.

128. Musical notation for exercise 128, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

129. Musical notation for exercise 129, first system. Bass clef, 2/4 time signature. Features eighth and sixteenth notes with fingering and accents. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for exercise 129, second system. Bass clef, 2/4 time signature. Continuation of the first system with eighth and sixteenth notes and fingering.

134.

Exercise 134 is a two-staff piece in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note patterns with various fingering numbers (1-5) and accents (^). The second staff continues the piece with similar rhythmic motifs and includes some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

135.

Exercise 135 is a two-staff piece in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of eighth-note patterns with detailed fingering. The second staff continues the exercise, showing more complex rhythmic combinations and includes some slurs and ties. The piece ends with a double bar line.

136.

Exercise 136 is a two-staff piece in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains eighth-note patterns with various fingering numbers. The second staff continues the exercise with similar rhythmic motifs and includes some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

137.

Exercise 137 is a two-staff piece in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features eighth-note patterns with detailed fingering. The second staff continues the exercise with similar rhythmic motifs and includes some slurs and ties. The piece ends with a double bar line.

138.

Exercise 138 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

139.

Exercise 139 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

140.

Exercise 140 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

a) Die Hand wird ganz unmerklich dabei erhoben.

141.

Exercise 141 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

142.

Exercise 142 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

143.

Exercise 143 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff.

144.

Exercise 144 consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The melody is highly rhythmic, primarily using eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Numerous fingerings are indicated throughout the piece.

145.

Exercise 145 is a piano exercise in 3/8 time, spanning two staves. The right hand plays a melodic line with frequent sixteenth-note runs, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. Fingerings are clearly marked for both hands.

Exercise 146 is a piano exercise in 3/8 time, consisting of two staves. It features a melodic line in the right hand with intricate sixteenth-note patterns and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated throughout.

Exercise 147 is a piano exercise in 3/8 time, consisting of two staves. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated for both hands.

Exercise 148 is a piano exercise in 3/8 time, consisting of two staves. It features a melodic line in the right hand with sixteenth-note patterns and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated throughout.

153. 

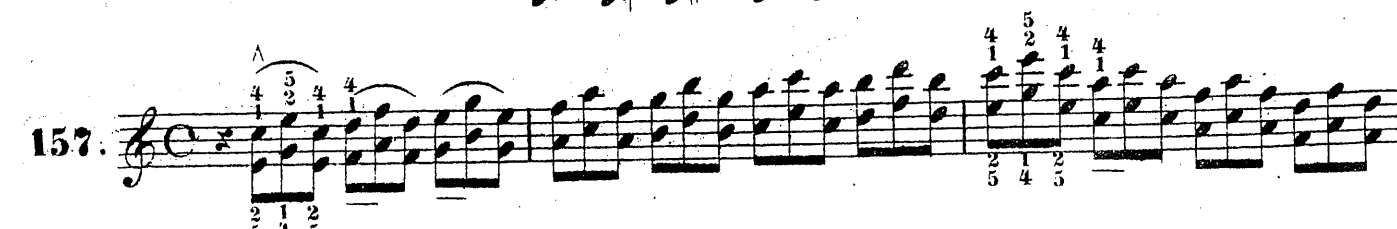
154. 

 155.



156. 



157. 



158.

367

Exercise 158 is a complex piece for guitar, consisting of six staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and slurs. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous, flowing line of music. The piece concludes with a double bar line.

159.

160.

161.

Exercises 159, 160, and 161 are three separate pieces. Exercise 159 is a single staff piece in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with slurs and accents. Exercise 160 is a single staff piece in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature, characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Exercise 161 is a single staff piece in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with slurs and accents. All three exercises conclude with a double bar line.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. There are also some slurs and accents over the notes.

169. **R.H.**
L.H.

Exercise 169, consisting of two staves. The top staff is labeled 'R.H.' and the bottom 'L.H.'. Both staves contain rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes with fingerings. There are slurs and accents over the notes.

170.

Exercise 170, a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

171.

Exercise 171, a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

172.

Exercise 172, a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

173.

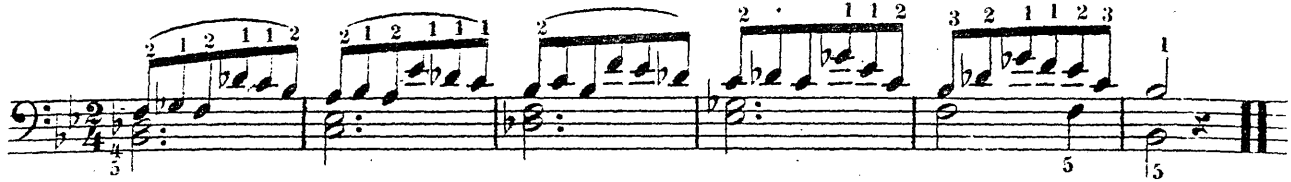
Exercise 173, a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

174.

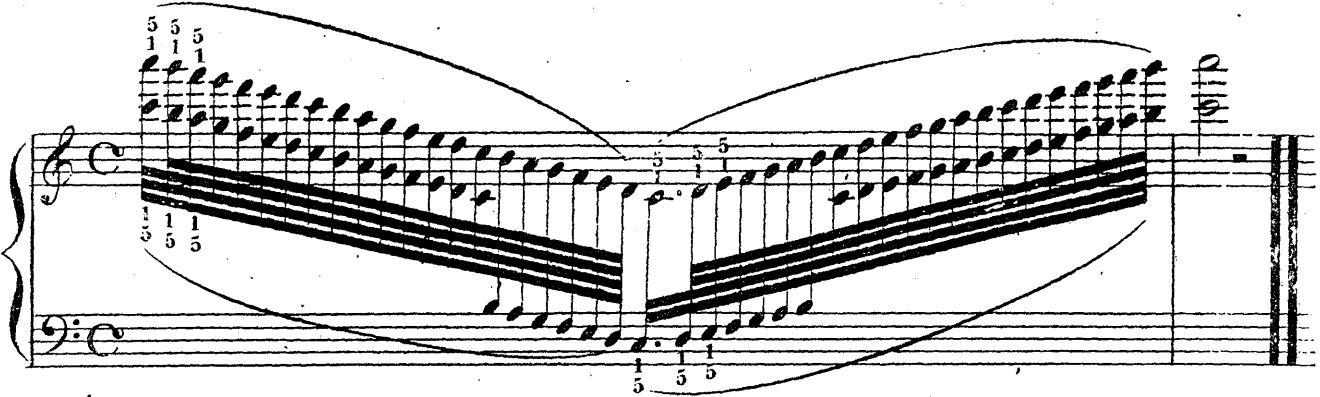
Exercise 174, a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic patterns with fingerings. The piece ends with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with fingerings. There are slurs and accents over the notes.

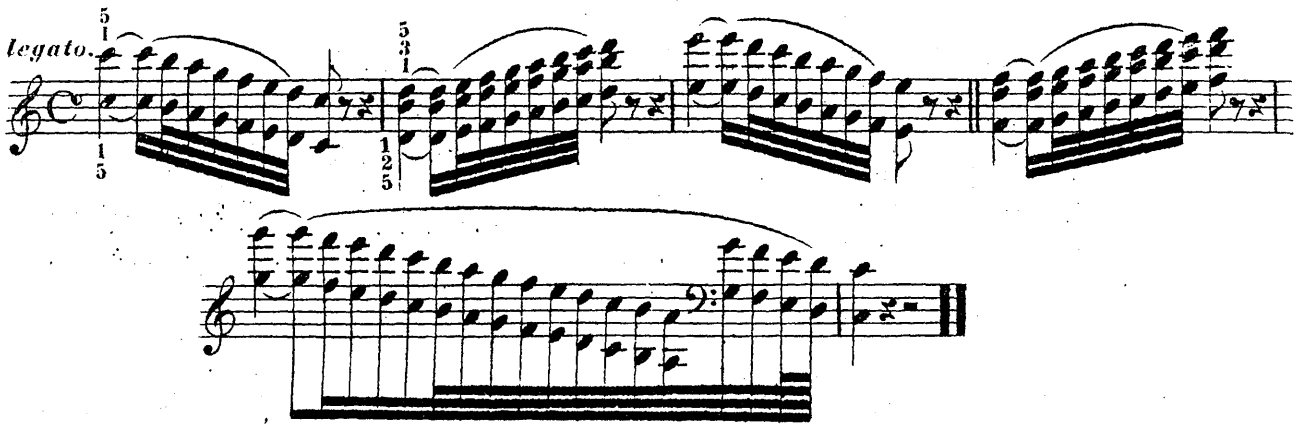
175.



176.



177.



Neuntes Kapitel.

Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände.

Diese Gegenstände kommen jetzt weit seltner vor, als ehemals, indem sie oft durch eine Hand geleistet werden können, und eher eine Spielerei für die Augen, als eine Schwierigkeit für die Finger sind. Da aber der Schüler dennoch mit ihnen bekannt sein muss, so wollte ich ihre Ausführung nicht unterlassen.

§ 1.

Das Abwechseln, Ein- und Übergreifen der Hände ist leicht aus der Schreibart zu erkennen; dennes ist dabei als Regel angenommen, dass die heruntergestrichenen Noten der linken, und die hinaufgestrichenen der rechten angehören: nur beim Überschlagen ist es weniger der Fall, weil es zuweilen, besonders wenn die Noten beider Hände auf demselben Notenplan stehen, Undeutlichkeit veranlasst.

§ 2.

Indessen pflegt man solche Stellen an dem Weglassen der Pausen auf dem Notenplan, von wo aus die Hand überschlagen soll, zu erkennen; öfters zeigt auch die Unmöglichkeit, den Satz anders spielen zu können, die Nothwendigkeit des Überschlagens an; endlich setzt man zu noch grösserer Deutlichkeit der überschlagenden Stimme die Worte: *mano dritta* (rechte Hand), *mano sinistra* (linke Hand), oder verkürzt: *dritta*, *sinistra*, — *m. d.*, *m. s.* — oder französisch *m. droite*, *m. gauche* bei.

Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände.

1. (Unter beide Hände vertheilt.)

Die Noten werden kurz und leicht abgefertigt, ohne die Hände dabei hoch zu erheben. Es darf durchgehend in allen diesen Beispielen keine Hand auf den Tasten liegen bleiben, während die andere spielt.

2. Wie vorher.

3. (Abwechseln der Hände.)

Die einzelne Note der linken Hand wird kurz und leicht angeschlossen, und das Ganze so vorgetragen, als würden die vier Sechzehntheile ungetrennt von einer Hand allein gespielt.

4. (Abwechseln und Überlegen der Hände.)

a) Die linke Hand wird vor die rechte gesetzt.

10. *a) Die rechte über die linke Hand.* *b) Die linke über die rechte.*

(Hintendreinschlag.)

11. Obgleich diese in kleinen Noten *ausgeschriebenen* Akkorde übereinander stehen, so werden die Töne dennoch, wie bei gebrochenen Akkorden, von unten hinauf hintereinander rasch, und die oberste letzte Note kurz abgefertigt.

(Eingreifen)
(der Hand.)

12.

a) Die linke Hand wird der rechten vorgesetzt, und letztere darunter eingegriffen.

13.

a) Die linke Hand über der rechten.

a) Die linke Hand wird über der rechten eingegriffen.

XVI.

a) Die Hände werden möglichst wenig gehoben.

T.H. 5201.

15.

Wie vorher.

16.

a) Hier greift der zweite Finger der linken Hand über den Daumen der rechten; letztere zieht sich etwas zurück, damit die linke zum Eingreifen mehr Spielraum habe. Die linke Hand bleibt immer in ausgestreckter Lage.

17.

a) Die linke Hand greift über der rechten ein.

18.

a) Wie vorher.

19.

Wie vorher.

20.

(Überschlagen
der Hand.)

a) Hier schlägt die linke Hand über die rechte.

21.

Eben so.

23.

Eben so.

24.

L.H. 5 Hier schlagen beide Hände wechselweise über.

Zehntes Kapitel.

Von der Stimmen-Vertheilung und Finger-Ordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

§ 1.

Im gebundenen Styl kommen, so zu sagen, alle Arten des Fingersatzes vor: wer eine Fuge gut vortragen will, muss daher mit diesen bereits genau bekannt sein, und den Mechanismus der Finger völlig in seiner Gewalt haben.

§ 2.

Besonderes Augenmerk richte der Spieler auf die Stimmenführung, damit er gleich erkenne, wie er sie geschickt trennen, und die Mittelstimmen unter beide Hände vertheilen soll; er verweile mit den Fingern weder kürzer noch länger auf den Tasten, als es der Werth der Noten genau angibt; denn er vernimmt sonst, sollte er auf einer Orgel spielen, eine Anzahl falscher, ausser der Harmonie liegender Töne.

§ 3.

Der Vortrag muss durchaus gebunden und fließend sein, und die Eintritte des Themas müssen etwas kräftiger hervorgehoben werden. —

X.

Im gebundenen Styl.

J. S. Bach.

FUGA I.

The musical score for Fuga I by J.S. Bach is presented in four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is annotated with numerous fingerings (numbers 1-5) and hand indications (R for right hand, L for left hand). The first system is labeled 'Linke Hand.' and 'Rechte Hand.' with specific fingerings like 3, 2, 4, 1, 4, 1, 5, 4, 3, 2, 5, 3, 4, 5, 3. The second system continues with similar annotations. The third system includes 'L.' and 'R.' markings. The fourth system concludes with 'R.' and 'L.' markings. The score is a complex fugue with multiple voices and intricate fingerings.

*) Anmerkung. R (rechte) L. (linke) zeigt an, in welche Hand die Stimmen vertheilt und aufgenommen werden sollen.

The sheet music consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The music is highly technical, featuring intricate fingerings (1-5) and slurs throughout. Dynamic markings include 'R.' (ritardando) and 'L.' (lento). The piece ends with a double bar line and a fermata.

This page of piano sheet music consists of seven systems, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'R.' and 'L.'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Allegro.

FUGA II.

The musical score for FUGA II is presented in five systems, each consisting of a piano (P) and organ (O) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs, and breath marks). The first system begins with a treble clef and a common time signature, with the left hand (L.) starting on a low note. The second system introduces a right hand (R.) part with a treble clef. The third system continues the development of the theme, with the left hand (L.) and right hand (R.) parts. The fourth system shows the right hand (R.) part with a treble clef. The fifth system concludes the piece with the right hand (R.) part in the treble clef. The score is a complex fugue with multiple voices and intricate counterpoint.

The sheet music consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is highly technical, featuring complex fingerings, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs connect groups of notes. Dynamic markings include 'R.' (ritardando) and 'L.' (legato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercise is divided into sections by bar lines, with some sections marked with '34' or '35'.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings (numbers 1-5). The piece concludes with a double bar line and the tempo marking *Adagio.*

Tempo giusto.

J. N. Hummel.

FUGA III.

The musical score for FUGA III is presented in a grand staff format, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Tempo giusto'. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with 'L.' for left hand and 'R.' for right hand. The score is highly technical, featuring intricate patterns and rapid passages. The first system includes the title 'FUGA III.' and the composer's name 'J. N. Hummel.' at the top right. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

The image displays a page of musical notation for a piano exercise, consisting of seven systems of two staves each. The music is in G major and 4/4 time. It features intricate fingerings and articulations, with some measures marked 'L.' and 'R.' for left and right hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The sheet music consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music includes various technical exercises such as scales, arpeggios, and chords, with numerous fingerings and articulation marks. The piece concludes with a *rallentando* marking and a final chord.

Ende des zweiten Theils.



Dritter

T H E N I L.

Mittlere Orgel

ERSTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Ausschmückungen und Manieren (Verzierungen) überhaupt, nebst ihren Zeichen.

Ausschmückungen, Vor-, Nachschläge, und andere Manieren sind in der Musik wegen genauerer Verbindung der Töne, des Zusammenhangs der Melodie, des Nachdrucks, und des guten und schönen Vortrags unentbehrlich; doch, da die frühere grosse Anzahl solcher Zeichen, und ihr oft sehr geringer Unterschied, viele derselben den Schüler vernachlässigen liess, in der neuen Schreibart aber mehr ganz unnöthig wurden, und andere dem Spieler, zur Gewissheit des gewünschten Vortrags, durch Noten vorgezeichnet werden: *) so scheint mir eine Einschränkung derselben theils nöthig, theils rathsam.

§ 1.

Ich theile die Ausschmückungen in zwei Klassen: in solche, die durch besondere Zeichen vorgestellt, und andere, die zweckmässiger durch Noten angegeben werden.

§ 2.

Für die erste Klasse brauchen wir jetzt beim Pianoforte nur folgende vier Ausschmückungszeichen:

1. den eigentlichen Triller, (tr) mit dem Nachschlag;
2. den uneigentlichen, oder: das Zeichen der bloss getrillerten Note (~~~~) ohne Nachschlag.
3. den Schneller (♩) und
4. den Doppelschlag, (∞) von oben, und (∞) von unten.

Alle vier kommen auf die Noten, der Doppelschlag allein öfters auch zwischen die Noten zu stehen.

Die zur zweiten Klasse gehörigen Vor- und Nachschläge, Zwischenschläge, Doppel-, Vor- oder Anschläge, Schleifer, und andere, früher durch besondere Zeichen dargestellte Manieren werden jetzt durch kleine Noten angezeigt. —

Zweites Kapitel.

Vom Triller.

§ 1.

Der Triller (tr~~~~) ist eine gleichmässig schnelle, und gemäss seiner vorgeschriebenen Zeitdauer, öfters wiederholte Abwechslung zweier neben einander liegender Töne; nämlich der Note, über der er geschrieben steht, und ihres zunächst oberhalb liegenden ganzen oder, nach Erfordern, halben Tones, den man Hülftone nennt.

§ 2.

Der Triller ist unter den Ausschmückungen die schwierigste, weil er, nach Umständen, mit jedem der fünf Finger auszuführen ist: es wird daher nöthig, ihn zeitig zu üben; denn nur die gleiche Schnellkraft der Vorderglieder der Finger giebt ihm den runden Anschlag. **) Ich empfehle hierzu die mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung. ***)

*) Will Jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen, wegen des Vortrags der damaligen Kompositionen, kennen lernen, so findet er in ältern Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung.

**) Manche Lehrbücher geben an, der Triller soll nicht schnell gemacht werden. Dies mag für das Tangenten-Clavier und den Kieflügel gelten: allein für das Pianoforte passt es nicht mehr; denn nichts ist dem Gehör und Gefühl unerträglicher, als ein langsamer, matter und wackelnder Triller.

***) Rechte Hand. 

Linke Hand. 

§ 3.

Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann ihn immer mit der obern Hilfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein, wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applikatur und Lage der Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte; und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei.

§ 4.

Der Hauptgrund, welcher mich bestimmt zur Aufstellung der Regel, dass jeder Triller von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hilfsston (ohne besondere Anmerkung) anfangen soll; ist der: weil die Triller-Note, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hilfsnote sein, und das Tongewicht auf das gute der beiden Taktglieder, nämlich auf die Trillernote, (+) fallen muss; z. B.

Ausführung.

§ 5.

Der Triller fängt also (ist es nicht anders bestimmt vorgeschrieben) mit der Hauptnote an, und endet sich auch stets mit derselben 1.); soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatz nütchen von oben, oder von unten bemerkt werden 2.).

Im Allgemeinen;

1.) Ausführung.

2.) von oben;

von unten.

§ 6.

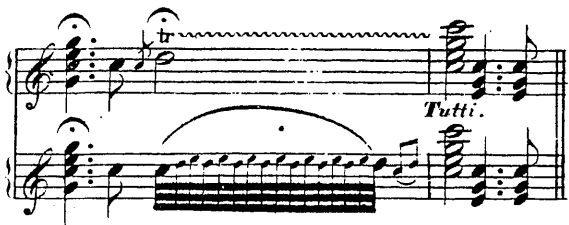
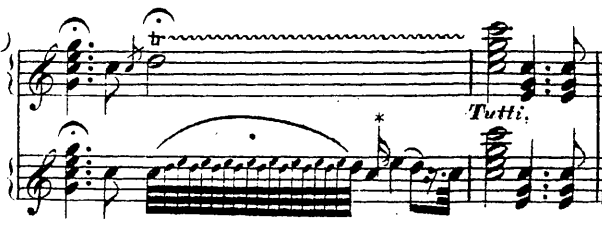
Jeder eigentliche Triller muss einen Nachschlag erhalten, wenn dieser auch nicht angemerkt ist: gestattet ihn aber die Kürze der Trillernote oder die nächste Tonfolge nicht, so ist er kein eigentlicher Triller, sondern nur eine getrillerte Note zu nennen, und darf nicht mit dem *tr.* Zeichen bezeichnet werden. Man sehe das 3^{te} Kapitel. — Der dem Triller anzufügende Nachschlag besteht aus der untern Zusatz- und der Trillernote selbst, deren Intervall entweder einen ganzen, oder halben Ton ausmacht; *) z. B.

ganzer Ton. *)

halber Ton. *)

Nachschlag.

Der Nachschlag ist eben so schnell wie der Triller; nur bei einer sogenannten Hauptfermate, besonders wenn Begleitung andrer Instrumente dabei ist, wird er langsam, ^{a)} öfters auch noch mit verlängertem Zusatz ^{b)} gemacht, damit die Begleiter den Schlussfall in den Hauptton desto deutlicher auffassen, um mit dem Spieler zugleich in das Tempo oder Tutti einzufallen.

a.)  b.) 

§ 7.

Der sogenannte **Kettentriller** umfasst eine Reihe stufenweiser oder springender Töne, auf denen er ununterbrochen fortgesetzt wird; der Nachschlag wird dann nur der letzten Note der Trillerkette angehängt.

1. 
Ausführung. 

Aufwärts kann jedoch, wenn es das Tempo zulässt, der Nachschlag nach jeder Note stattfinden: dann muss er aber besonders beigesetzt sein; als:

2. 
3. 
4. 
5. 

§ 8.

Es gibt noch einen falschen Nachschlag, der aber selten mehr gebraucht wird; als:



*) Bei stufenweise aufsteigenden chromatischen Kettentrillern fällt, wenn die Hauptnote auf einer Untertaste liegt, dieselbe beim Schlusse des Trillers weg, (+) und der Hülftton verbindet sich gleich mit dem Hauptton der folgenden Trillernote.

§ 9.

Noch ist zu bemerken, dass sich der Triller, wie überhaupt jede Manier, nach der Vorzeichnung des Stücks richtet: erfordert die Hülfsnote eine Veränderung, so muss ^{a)} das zufällige Versetzungszeichen immer über dem Triller angezeigt werden, und tritt derselbe Fall auch beim Nachschlag ein, so ist es am sichersten, ^{b)} ihn mit kleinen Noten auszuschreiben, und diesen die erforderlichen Versetzungszeichen beizufügen.

§ 10.

Beim Doppeltriller gelten alle frühern Regeln, sowohl in Bezug auf den Anfangston, als auf den Nachschlag. Er kann mit einer Hand ^{a)} in Terzen, ^{b)} in Sexten, oder auch, ^{c)} dreistimmig mit beiden Händen ausgeführt werden.

Es giebt falsche Doppeltriller, bei denen ^{a)} blos die Hauptnote trillert, und die untere entweder ganz liegen bleibt, oder ^{b)} jedesmal zur Hauptnote mit angeschlagen wird.

mit einer Hand. mit einer Hand.

Ferner giebt es Fälle, wo während des Trillers die andern Finger die Melodie, entweder *a)* unter- oder oberhalb, oder *b)* beides zugleich oder *c)* getrennt ausführen.

mit einer Hand.

a.)

Ausführung.

b.)

(Erleichtert bei gleichem Effekt.) *

c.)

(Erleichtert.)

Drittes Kapitel.

Von dem unächtlichen Triller oder den getrillerten Noten.

Diese Noten werden zwar ebenfalls ihre ganze Werthdauer hindurch getrillert, sind aber keineswegs mit dem eigentlichen Triller zu verwechseln, da sie *a)* wegen der Tonfolge, *b)* wegen der kurzen Dauer der Note, keinen Nachschlag erlauben.

Sie werden mit (∞) bezeichnet, und der Eintritt geschieht ebenfalls mit der Trillernote, (im Allgemeinen.)

a.)

Ausführung.

b.)

Allegro.

* Wenn doppelte oder etwas entfernt liegende Noten nebst dem Triller zu greifen sind, (wie oben bei *b*, und *c*), und die Spanne der Hand den Triller ununterbrochen fortzuführen nicht erlaubt, so kann man denselben während der Melodie führenden Note zwar aussetzen allein die Fortsetzung des Trillers muss sogleich wieder eintreten, damit dem Gehör die Trennung unbemerkbar werde.

Ist solchen getrillerten Noten eine andere, auf derselben Stufe stehende, angebunden, mit der sich die Trillernote endiget, oder steigt die Figur dann aufwärts, so schliesst man der getrillerten Note ^{a)} den untern Hülfsston (einen falschen Nachschlag) an, um der gebundenen dadurch einen bestimmtern Eintritt zu geben; geht nach der getrillerten Note die Figur abwärts, so tritt die angebundene streng mit dem Zeitmass ein ^{b)}, und erhält nur einen etwas stärkern Nachdruck.



Viertes Kapitel. Vom Schneller.

Diese Manier ist eine Verkürzung der vorerwähnten getrillerten Note. Das Zeichen des Schnellers ist: (v)

Er erscheint ^{a)} auf längern, wie ^{b)} auf kürzern Noten, ist bei letztern von besonders guter Wirkung; fängt ebenfalls mit der Hauptnote, über der er steht, an, und wird nebst seiner obern Hülfsnote mit den Fingern gleichsam herausgeschnellt; z. B.



Fünftes Kapitel. Vom Doppelschlag.

§ 1.

Der Doppelschlag ist ein aus der Hauptnote und dem obern und untern Hülfsston bestehende Notengruppe, die sowohl auf, als zwischen den Noten erscheint, und weder zu schnell, noch zu schlafl, sondern lebhaft, rund und etwas kraftvoll vorgetragen wird.

§ 2.

Er wird auf dreierlei Art vorgestellt und vorgetragen, nämlich: ^{a)} von der Hauptnote selbst mit einem Zusatznötchen (♯) ^{b)}, vom obern Hülfsston herab (∞), und ^{c)} vom untern Zusatzton hinauf angefangen (∞;)*



§ 3.

Die zufälligen Versetzungszeichen werden dem Doppelschlag ebenfalls beigelegt, und zwar: bezieht sich das Versetzungszeichen auf den Hülfsston, ^{a)} über das Doppelschlagszeichen; bezieht es sich auf den Zusatzton, ^{b)} unter denselben; und bedarf man deren zwei, nämlich für die Hilfs- und Zusatznote zugleich, ^{c)} beide nebeneinander gemäss ihrer Folge.—

*) Da die Notenstecher fehlerhafterweise dem Doppelschlagzeichen einerlei Stellung geben, der Doppelschlag mag von oben herab, oder von unten hinauf gemacht werden sollen, so werden die Herren Musikverleger darauf aufmerksam gemacht, ihre Stechern den Unterschied der zweierlei Stellungen dieses Zeichens einzuschärfen und sie zur Befolgung anzuhalten.

a.)

b.)

c.)

§ 4.

Bei zwischen zwei Noten, oder über einem Punkt vorkommenden Doppelschlägen, wird nur der von oben herabgehende gebraucht. Bei erstem Fall wird der Doppelschlag erst vor Eintritt der zweiten Note ausgeführt: bei letztem aber schliesst der Doppelschlag mit der Note selbst schon im Eintritt des Punktes, der dann seinem Werthe nach auszuhalten ist.

Zwischen den Noten.

Auf einem Punkt.

Die zur zweiten Klasse gehörigen Verzierungen werden nicht durch besondere Zeichen, sondern durch kleine Noten angegeben, und bedürfen (die Vor- und Zwischenschläge ausgenommen) keiner besondern Erläuterung.

Sechstes Kapitel:

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen.

§ 1.

Selbst die Vorschläge werden jetzt oft durch gewöhnliche Noten in regelmässige Takteintheilung gebracht; indessen giebt es Fälle, in denen man sie noch durch kleine Noten ausdrückt.

§ 2.

Sie sind als Vorhalte oder Verzögerungen der Hauptnote zu betrachten, der sie einen Theil ihres Werthes entziehen, und werden in lange und kurze eingetheilt.

§ 3.

Der lange oder accentuirte Vorschlag nimmt der, aus gleichen Theilen bestehenden Hauptnote die Hälfte ihres Werthes; *) es ist daher zweckmässig, den Werth des Vorschlags gleich durch das ihm entsprechende Nötchen zu bezeichnen, als:

*) Er heisst der accentuirte, weil der Nachdruck mehr auf ihn, als auf die Hauptnote fällt.



Die Vorzeichnung bezieht sich ebenfalls auf die Vorschläge, und die zufälligen \sharp oder \flat werden ihnen, wie den andern Noten, beigelegt.

§ 4.

Vor Noten mit einem Punkt, die daher dreitheilig sind, zieht der Vorschlag zwei Drittheile d. h. den Werth der Note an sich, und diese wird erst auf dem Punkt angegeben.



Stehen zwei Punkte bei einer Note, so zieht der Vorschlag ebenfalls den Werth der Note an sich; die Note selbst tritt dann mit dem ersten Punkt ein, und hält den Werth beider Punkte aus.



§ 5.

In mehrstimmigen Sätzen bezieht sich der Vorschlag nur auf die Note (Stimme), vor der er steht; die andern Stimmen dürfen dadurch von ihrem Werth nichts verlieren, und müssen mit dem Vorschlag zugleich angeschlagen werden.



§ 6.

Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote, sie sei von langer oder kurzer Dauer, mit oder ohne Punkt, fast gar nichts von ihrem Werthe, indem er gleichsam nur mit dem Finger angeschneilt wird; und es fällt nicht, wie bei jenem, der Accent auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote. Er heisst daher der accentuirtende Vorschlag. Zum Unterschiede wird er stets durch eine schräg durchstrichene 8^{tel} Note dargestellt; z. B.



§ 7.

Der **Z w i s c h e n s c h l a g** hat insofern einige Ähnlichkeit mit dem Nachschlag des Trillers, als er, wie jener, nach der Note steht, der er angehört. Er wird durch einen kleinen Bogen mit ihr verbunden, um anzuzeigen, dass seine Ausführung noch in den Zeitraum des vorigen, und nicht des folgenden Takttheils fällt.

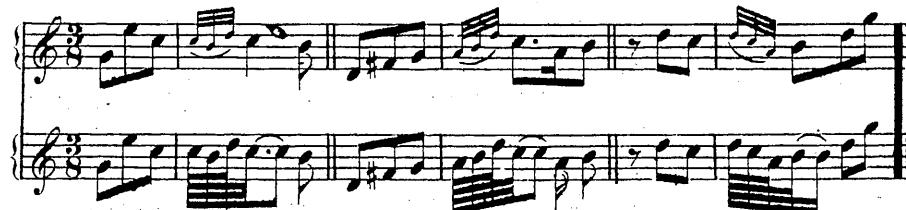


§ 8.

Der **Doppelvorschlag**, **Schleifer** und andere zusammengesetzte, der Willkür des Komponisten überlassene Verzierungen bedürfen keiner nähern Erklärung, da diese durch die Schreibart von selbst in die Augen fällt; sie gehören der Note an, vor der sie stehen.

Doppel-Vor-oder-Anschläge.



Schleifer.*Verschiedene andere Verzierungen.*

Sie werden sämmtlich mit Schnelligkeit vorgetragen, so, dass die Hauptnote nur wenig von ihrem Werth verliert.

Triller.

1. *Andante.*
(Von Tone selbst anfangend.)*
p *cresc.*

2. *Allegro moderato.*
p

3. *Allegro maestoso.*
f

4. *Larghetto.*
p *cresc.*

5. *Moderato assai.*
f

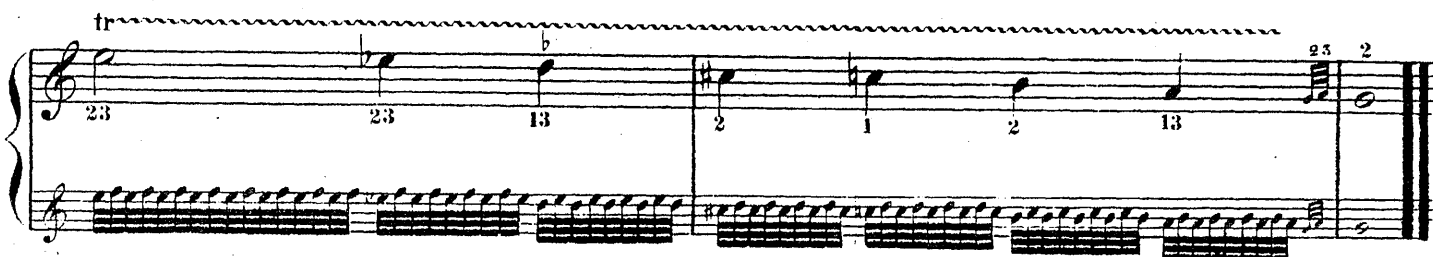
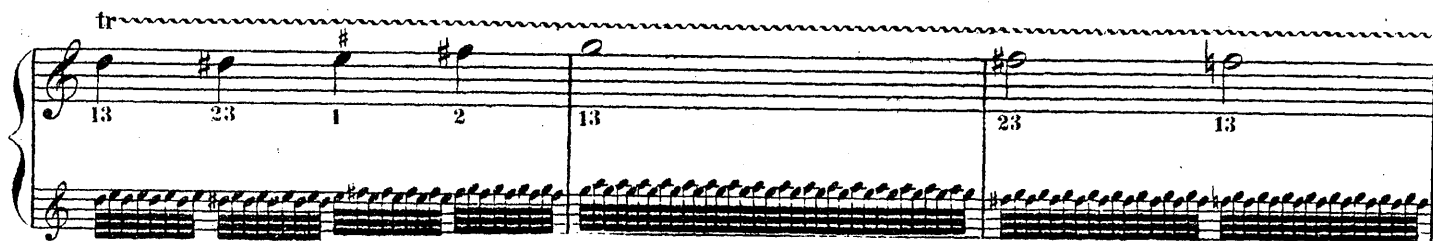
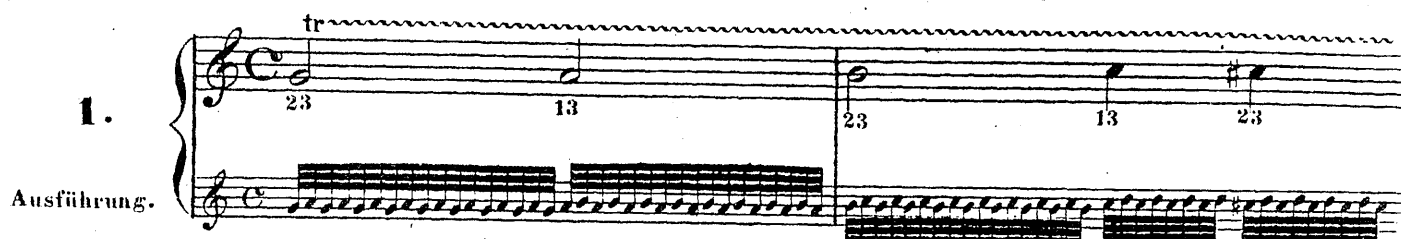
6. *Tempo di Marcia.*
f (Von unten.) *sf*

The image displays six numbered musical examples of trills, each consisting of a piano (p) and bass (b) staff. Example 1 is in 3/4 time, marked 'Andante', starting with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Example 2 is in common time (C), marked 'Allegro moderato', starting with a piano (p) dynamic. Example 3 is in 2/4 time, marked 'Allegro maestoso', starting with a forte (f) dynamic. Example 4 is in 2/4 time, marked 'Larghetto', starting with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Example 5 is in 3/4 time, marked 'Moderato assai', starting with a forte (f) dynamic. Example 6 is in common time (C), marked 'Tempo di Marcia', starting with a forte (f) dynamic and a fortissimo (sf) marking. The trills are indicated by 'tr' and wavy lines above the notes.


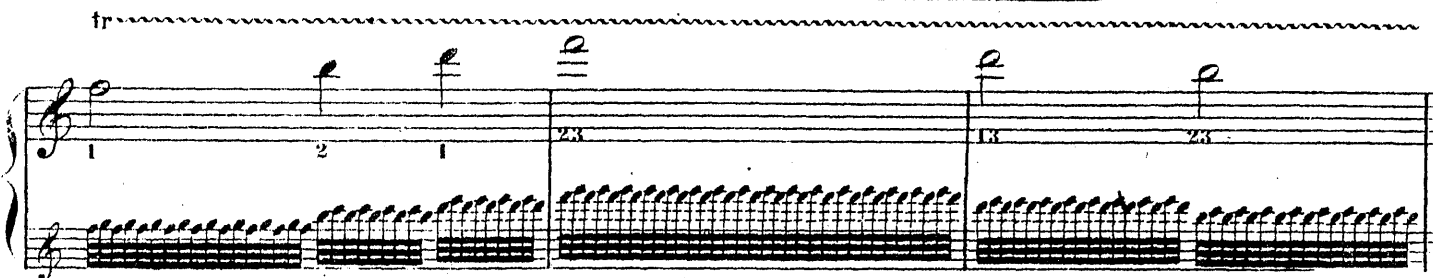
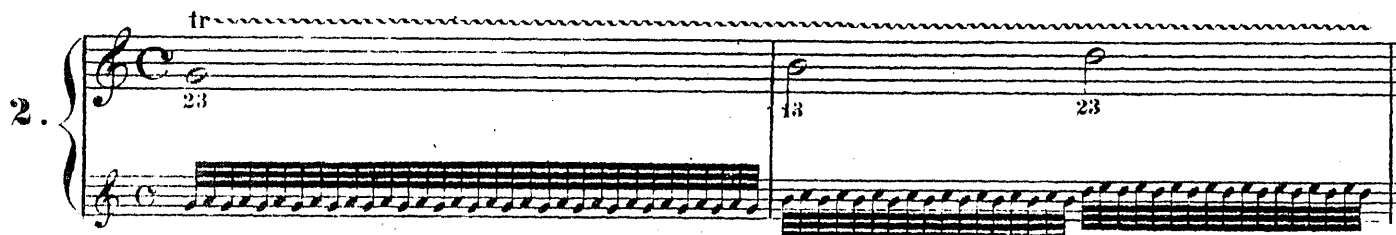
*) Regel, Kap. 2. § 5.

Kettentriller.*)

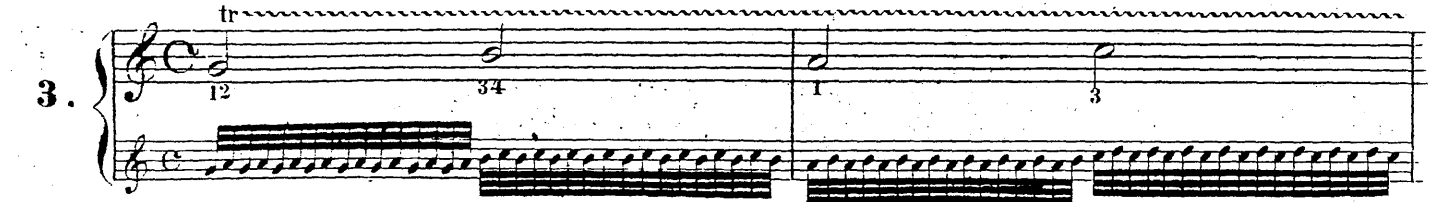
1. Ausführung.



2.



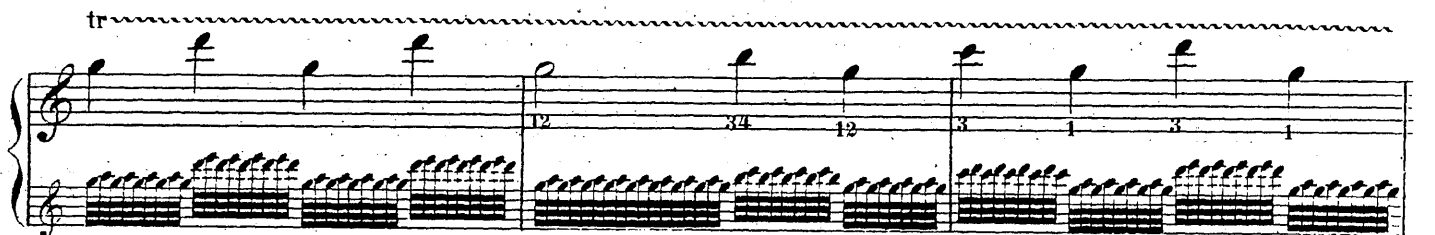
*) Siehe Kap. 2. § 7. 9. und 10.

3. 











4. 

tr

4 3

1

1

3 4 3 4

2 4 3 4

2 4 3 4

tr

2 4 3 4

1

5

5.

tr

3 4

1

5

1 2

2

1 2

2

tr

3 4

1

5

1 2

2

1 2

4 5

Für beide Hände.

6.

tr

3 4 2 3

1

5

1 3 1

2 1 3 1

2 1 3 1

1 3

2 1 3 1

tr

2 3

1

5

3 1

5

2 3

1 3

5

2 3

1 3

2 1

o d e r.

tr

2 3

1

5

3 1

5

2 3

1 3

5

2 3

1 3

2 3

1 3

1 2

etc.

7.

8.

Kann auch so
gespielt werden.

Andere Trillerarten.

9.

Über die Hand.

This musical score consists of eight systems, numbered 10 through 17. Each system contains one or two staves of music. Systems 10, 11, 12, 13, 15, 16, and 17 are written in treble clef, while system 14 is a grand staff with both treble and bass clefs. The music is in common time (C) and includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes. Fingerings are shown with numbers 1-5. Some systems include specific performance instructions: 'Ausführung' (Execution) above system 10, and 'in 8' (in 8th notes) above system 14. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of system 17.

410. *Allegretto.* Uneigentliche, bloß getrillerte Noten.

(Vom Tone selbst anfangend. *)

1.

Allegro moderato.

2.

Adagio.

(Von unten.)

3.

(Von der Note selbst.)

Allegro con brio.

4.

(Wenn auf die gebundene Trillernote eine Pause folgt.)

*) Siehe Kap. 3. XVII.

(Wenn es von der gebundenen Trill-
lernote gleich abwärts geht.) *cresc.* (Wenn es gleich nach der
Bindung aufwärts steigt.)

(Wenn gleich auf die angebu-
dene Note ein Sprung folgt.) *fz*

Schneller. *)

Allegro moderato.

1. *mf*

mf *Brillante.*

2. *f*

Un poco Allegretto.

3. *p* *f* *p*

cresc.

f

*) Siche Kap. 4.
XVII.

*) Doppelschläge.

(Auf der Note, von oben herab.)

1. *Andante.* *p*

(Von unten hinauf.) *p*

3. (Vom Tone selbst.) *All^o moderato.* *p*

Beispiele, worin alle 3 Arten angebracht sind.

4. *Andante con moto.* *p* *mf*

p *mf*

p *cresc.* *p*

*) Siehe Kap. 5. § 2. 3. 4.

First system of a piano piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *p*.

Second system of the piano piece. The right hand continues with intricate melodic lines, while the left hand provides harmonic support. Dynamics include *ppp* and *morendo.*

Allegro moderato. **Zwischen zwei Noten.**
 (Von oben.)

Third system, marked with a large number '5'. It features a prominent melody in the right hand with a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

Fourth system of the piano piece. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*.

Fifth system of the piano piece. The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Andante.
 (Von unten.)

Sixth system, marked with a large number '6'. It is marked *Andante* and *dolce.*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *sfp*.

Auf dem Punkt.

Larghetto.
(Von oben.)

7.

Moderato.

8.

Allegretto.

9.

(Von unten.)

Auf zwei Punkten.

Allegro moderato.

10. *p* (Von oben und unten.) *f* *p*

p *f*

Bei Doppelgriffen auf den Noten.

Andante.

1. *p* (Von oben) (auf der obern Note.) *p* *f*

Allegretto.

2. *p* (Von unten.) *p*

Un poco Allegretto.

3. *p* (Von der Note selbst.) *sf* *p*

4. *fp* (Von oben) (auf beiden Noten.) *crese.* *p* *crese.* *p*

5. (Von unten.) *p*

6. (Vom Tone selbst.) *f*

Un poco Allegretto. Bei Doppelgriffen zwischen den Noten.

7. (Von oben.) *p* *erese. fz*

8. *Larghetto.* (Von unten.) *p* *f* *p*

9. *Andantino.* (Von oben.) *p* *fp* *p*

10. *Andante con moto.* (Von unten.) *p* *erese. f*

Un poco Adagio. Auf dem Punkt.

11.

First system of exercise 11. Treble clef, 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody features a series of eighth notes with slurs and accents. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of exercise 11. Treble clef. The melody continues with slurs and accents, including a *sfz* (sforzando) marking. The bass line maintains its eighth-note accompaniment. The system ends with a forte (*f*) dynamic marking.

Allegro maestoso. Auf zwei Punkten.

12.

Exercise 12 in common time (C). The tempo is *Allegro maestoso*. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The melody is composed of chords and dotted rhythms, with slurs and accents. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a double bar line.

Allegro giusto. Hinter dem Punkt.

13.

First system of exercise 13. Common time (C). The tempo is *Allegro giusto*. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of quarter notes with slurs and accents. The bass line is an eighth-note accompaniment. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of exercise 13. Common time (C). The melody continues with slurs and accents. The bass line maintains its eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Lange Vorschläge. *)

Allegro moderato.

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked *Allegro moderato*. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked *mf*. The second system includes dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The third system is marked *Respressivo.*. The fourth system includes *sf* and *p*. The fifth system includes *tr*, *cresc.*, and *p*. The sixth system includes *p* and *cresc.*. The score features various musical techniques such as slurs, trills, and dynamic markings.

*) Siehe Kap. 6. §. 3. 4. 5.

Adagio.

f *p*

This system features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Adagio.' and dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The time signature is 3/4.

Vivace.

fp

This system is marked 'Vivace.' and features a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *fp* (fortissimo piano). The time signature is 6/8.

crese. *p*

This system continues the piece with a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *crese.* (crescendo) and *p* (piano). The time signature is 3/4.

crese.

This system continues the piece with a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *crese.* (crescendo). The time signature is 3/4.

p

This system continues the piece with a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *p* (piano). The time signature is 3/4.

p *pp* *f*

This system concludes the piece with a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamics are marked *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The time signature is 3/4.

Kurze Vorschläge.¹⁾

Allegro moderato.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The first system is marked with a '2.' and a 'p' dynamic. The second system features a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The third system also has a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The fourth system includes a 'p' dynamic. The fifth system includes a 'f' dynamic. The sixth system includes a 'p' dynamic. The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

¹⁾ Kap. 6. § 6.

First system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, piano and bass staves. The piano part continues with intricate melodic patterns, including slurs and dynamic markings. The bass part maintains a consistent rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, piano and bass staves. The piano part shows a change in texture with some notes held longer. The bass part continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Kurze und lange Vorschläge vermischt.

Larghetto.

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. The tempo is marked *Larghetto*. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The bass part has a *p* dynamic. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features dynamic markings: *cresc.*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. The bass part continues with accompaniment. The system ends with a double bar line.

Sixth system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features dynamic markings: *cresc.*, *fp*, *f*, and *p*. The bass part continues with accompaniment. The system ends with a double bar line.

Allegro moderato.

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff also begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with various ornaments. The lower staff features a more active bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present in the lower staff.

The third system shows a melodic phrase in the upper staff starting with a piano (*p*) dynamic, which then transitions to a forte (*f*) dynamic. The lower staff provides harmonic support with a steady bass line.

The fourth system features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, both marked with piano (*p*) dynamics. The piece continues with a consistent 6/8 rhythm.

The fifth system marks a change in tempo and dynamics. It begins with an *Adagio* tempo and a piano (*p*) dynamic. The tempo then changes to *Allegro*, and the dynamics increase to fortissimo (*fp*) and forte (*f*).

The sixth system concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, both marked with piano (*p*) dynamics. The piece ends with a double bar line.

Doppelvorschläge, Schleifer, und andere Verzierungen.^{*)}

Lento.

(Doppelvorschläge.)

3.

First system of musical notation, piano (p) dynamics, and a crescendo (cresc.) marking.

(Zwischenschläge.)

Second system of musical notation, piano (p) dynamics, and a trill (tr) marking.

Third system of musical notation, piano (p) dynamics, and a crescendo (cresc.) marking.

Allegro maestoso.

Fourth system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics, and a slur (Schleifer) marking.

Fifth system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics.

^{*)} Kap. 6. § 7.8.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a continuous sixteenth-note pattern. The left hand (bass clef) has a few notes, including a half note G# and a quarter note F#.

Second system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has a half note G# and a quarter note F#.

Third system of musical notation. The right hand has a half note G# and a quarter note F#. The left hand continues the sixteenth-note pattern.

Fourth system of musical notation. The right hand has a half note G# and a quarter note F#. The left hand continues the sixteenth-note pattern.

Fifth system of musical notation. The right hand has a half note G# and a quarter note F#. The left hand continues the sixteenth-note pattern.

Sixth system of musical notation. The right hand has a half note G# and a quarter note F#. The left hand continues the sixteenth-note pattern. The system includes the instruction *rallentando.* and dynamic markings *pp* and *f*. A note in the right hand is marked with a fermata and the text "(Andere durch kleine Noten) angedeutete Verzierungen."

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The bass staff features a series of chords. A *dolce.* (dolce) marking is present above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and trills. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Trills are marked with *tr* above the notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Vom Vortrage überhaupt.

§ 1.

Man unterscheidet, und das mit Recht, richtige n und schön en Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen; aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spiels, was bezeichnet werden kann, und im Vorhergegangenen von mir bezeichnet worden ist; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jedem Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was blos angedeutet werden kann, und was auch ich anzudeuten mich bemühet habe; Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Komponist für dies, für das Gefühl, in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfindet, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen—was auch nicht einmal angezeigt werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die aber wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck des Spiels zwar geweckt, gebildet, erhöht und verfeinert, aber nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss; weshalb auch von ihm hier nicht eigentlich gehandelt, sondern nur auf Manches, was ihn und den schönen Vortrag betrifft, hingewiesen werden kann—weshalb auch Letzteres in manchem bisher vorgetragenen geschehen ist und nun noch etwas bestimmter geschehen wird; es folgt endlich: dass vom richtigen Vortrag allein ausführlich gehandelt werden musste.

§ 2.

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vortragener Musik, ganz ausgezeichneter Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und angeeignet werden. Überhaupt herrscht meist bei Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend guten Singunterricht genossen, nicht nur ein reinerer, beurtheilungsfähigerer Sinn für solchen Vortrag vor, sondern auch ein lebendigeres, regsames, reicheres und zarteres Gefühl für den Ausdruck, und mithin dieser Ausdruck selbst in ihren Kompositionen oder in ihrem Spiel; und jener Vortrag, wie dieser Ausdruck, wird weit seltener bei denen gefunden, die nur allgemeine, gleichsam äussere Begriffe vom guten Gesange besitzen. *) Was aber, in Hinsicht auf jene beiden Vorzüge blos nachgeahmt und eingelernt wird, das wird, und nicht allein von Kennern, leicht und bald als nachgeahmt und eingelernt erkannt und macht dann meistens noch weniger eine gute Wirkung, als ein blos richtiges, fertiges und sicheres Spiel.

§ 3.

Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, was ihnen zu einem schönen Vortrage und zum Ausdruck in ihrem Innern gebricht, durch mancherlei Äusseres zu ersetzen, ihrem Spiele damit, in Hinsicht auf jene Vorzüge, nachzuhelfen und diesen Mangel zu verdecken—dahin gehören, namentlich beim Pianofortespiel: Verdrehungen des Körpers, Heben der Arme, absichtliche Veränderungen der Mienen und Blicke; ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel; ein, bis zum Überdruß oft angebrachtes, willkürliches Dehnen (*tempo rubato*); ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt: allein ich warne Jedermann, diesen Affectationen oder unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt, und ganz gewiss zu seyn, dass durch all dergleichen Hilfsmittel nicht nur nicht geholfen, sondern eher das Gegentheil bewirkt, und auch ihr, der Sache, Nachtheil gebracht wird—was ja verständige Zuhörer von neuem zu Missbilligung und Verdruss erregen muss. (So wird z. B. durch übertriebenes Dehnen dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren dem *Adagio* sein wahrer Charakter und die Anmuth genommen.) Ich will damit keineswegs sagen, dass man

*) Hasse, Naumann, Gluck, beide Haydn, Mozart, und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend.

sich im *Allegro* nicht zuweilen etwas hingeben, und im *Adagio* keine Verzierungen anbringen soll: allein es muss ohne Übertreibung und am rechten Orte geschehen. Wie weit aber das rechte Maass gehe und wo der rechte Ort sei: das muss der innere Sinn und das eigene Gefühl weit bestimmter angeben, als irgend eine Regel oder Lehre. Diese kann hier nur vor offenbar Falschem oder Unstatthaftem warnen, auf Wahres und Angemessenes im Allgemeinen hinweisen, und manche, die Sache genau bezeichnende Beispiele, dies Wahre und Angemessene anschaulicher zu machen, im Einzelnen beibringen: hierdurch aber kann im Innern des Schülers geweckt werden, was hieher Gehöriges noch schlummert, und gebildet werden, was von ihm bloß dunkel empfunden wird.

Was nun hierzu zunächst mir dienlich scheint, das versuche ich, nach Kräften, in dem Folgenden darzustellen. Anders und mehr verlange man nicht; denn es scheint mir durch allgemeine, geschriebene— nicht bei speciellen Fällen mündlich mitgetheilte Worte, und durch unmittelbares, selbsteigenes Beispiel, weder deutlich genug, noch fruchtbar gemacht werden zu können; wenigstens vermag ich es nicht und mache keinen Anspruch darauf, es zu vermögen.

Zweites Kapitel.

Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend.

§ 1.

Um einen schönen Vortrag und die Fähigkeit zu jedesmal angemessenem Ausdruck zu erlangen, wird— was nämlich die äussere Zuthat betrifft— erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sei, d. h. diese müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen.

Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, legt damit den Keim zu einem wahrhaft schönen Spiel in seine Seele, und macht ihn fähig, auch was in dieser von Gefühl sich regt, durch sein Spiel dem Zuhörer kund zu geben, d. h. ausdrucksvoll zu spielen.

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete, allgemeine Anweisung anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theile des Vortrags an, wobei das eigentliche Gefühl weniger in Berührung kommt, oder sie sind keine allgemeinen Anweisungen, sondern beziehen sich bloß auf Einzelheiten.

§ 2.

Der Spieler studire den Charakter jedes seiner Tonstücke; er werde über denselben ganz mit sich einig und in ihm fest: sonst kann er unmöglich, ihn, diesen Charakter, im Ganzen des Stücks, und dann die besondern Modificationen desselben, im Verlaufe des Stücks, wie der Komponist beides bei seiner Tondichtung im Sinne hatte, und die Einsicht und Empfindung des Spielers und Zuhörers mitzutheilen wünschete, in sein Spiel legen und durch dasselbe in diesem erwecken— man kann ohne dies sein Spiel nicht schön, noch weniger ausdrucksvoll nennen.

§ 3.

Über den speciellen Charakter eines Stücks kann allerdings nur wieder im Speciellen und bloß über das vorliegende Stück gesprochen werden: zu allgemeinen, überall anwendbaren, überall nöthigen Berücksichtigungen gehören folgende:

Der Spieler muss sein Spiel gleich in der ersten Zurüstung, Anlage, Fassung und Gattung— so zu sagen: gleich von Haus aus— so einrichten, dass stets ein unverkennbarer Unterschied bleibe, ob er ein *Allegro* (wenn auch in zum Theil langen und gebundenen Noten) oder ein *Adagio* (wenn auch in zum Theil kurzen Noten und reichen Figuren) vorträgt. Jedes fordert eine andere Art der Behandlung, und was dem einen nützt, das schadet dem andern. Selbst schon dies, was sich im Grunde von selbst versteht, lässt sich

durch schriftliche Anweisung schwerlich, obgleich durch eigenes musterhaftes Ausführendes Lehrers leicht, deutlich genag machen, indem hier der Empfindung und dem Geschmack unmittelbar dargeboten wird, was diesen doch zunächst angehört, indessen es dort erst durch Vermittelung des Verstandes an diese gelangen soll: indessen mögen folgende allgemeine Bestimmungen hier Platz finden. (Dass es übrigens weit schwieriger sei, *Adagio*, als *Allegro*, wie jedes geschehen soll, vorzutragen; dass man mithin weit seltener jenes, als dies, also vorgetragen zu hören bekomme: das ist bekannt genug. Was im *Allegro* allenfalls ausreicht, das kann man, bei nicht geringen Talent und bei gutem Unterricht, durch beharrlichen Fleiss wohl erlernen: aber was im *Adagio* befriedigen soll, das setzt, ausser jenem, auch noch mehr voraus, nämlich Geist im höhern, und Gefühl im tiefern Sinne des Worts.)

§ 4.

Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische, theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im *Allegro* vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rapsodisches Ansehen bekommt; siehe das Beispiel A.)

Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo, sondern ergreife (mag er auch bei Gesangstellen anhalten, oder gewisse Passagen ein wenig anders modificiren) immer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass; es müsste denn die Stelle so beschaffen sein, dass das Tempo während einer Reihe von Takten immer langsamer werden sollte, was aber der Komponist gewöhnlich dann durch *rallentando*, oder wo das Gegentheil stattfinden soll, durch *accelerando poco a poco* andeutet; Siehe B.) Er übertreibe auch nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompagniren können.

§ 5.

Das *Adagio* fordert in der Regel Gesang, Zartheit, Ruhe, mehr Netigkeit und gleichmässige Haltung. Sein Vortrag steht daher einigermassen im Gegensatze mit dem *Allegro*; denn hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistentheils mit mehr Schmelz und Zartheit vorgetragen werden, als im *Allegro*; sie müssen den Zuhörer mehr anziehen, als fortreissen, ihn mehr anmuthen, als überraschen. Sie müssen sparsam vertheilt werden, damit der schöne, einfache Gesang durch sie nicht verloren gehe; auch müssen sie hier weniger schnell, aber zarter und einschmeichelnder vorgetragen werden. Besonders behutsam behandle man die hohen Töne der obersten Oktave, damit die Zuhörer nicht mehr Holz, als Ton hören. Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkern oder schwächern Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel, zuweilen auf dem leisesten Abzug des Fingers von der Taste, und auf der feinen Fühlung der Finger. Siehe C.)

§ 6.

Stufenweise aufwärts steigende Töne und Läufe werden, der Natur gemäss, nach und nach *crescendo* (angezogener) und herabgehende *diminuendo* (nachlassender) vorgetragen, um ihnen Licht und Schatten zu ertheilen. Es gibt aber auch Fälle, wo dieses umgekehrt statt findet, oder wo sie durchgehends gleich stark gespielt werden müssen: dieses hat dann der Komponist bestimmt vorzuschreiben.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f*, *p*, *sf*, *p*, *sf*, *p*, *sf*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *f*, *p*, *p*, *p*, *p*.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *f*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *f*. The lyrics "cre - scen - do" are written below the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *f*.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *ff*, *p*, *p*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *ff*, *p*. The instruction "etwas zurückhaltend, und gesangreich." is written below the upper staff. Fingerings 6, 7, and 12 are indicated.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *sf*, *p*, *p*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *cresc.*, *p*. The instruction "cresc." is written below the upper staff. Fingerings 3, 2, 10, and 3 are indicated.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 6). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *fz*, *p*, and *cresc.*.

Second system of musical notation. Treble clef. The right hand continues with intricate melodic patterns, including trills (*tr*) and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*.

Third system of musical notation. Treble clef. The right hand features a descending melodic line with slurs and fingerings (5, 6). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *f* and *cresc.*. The instruction "etwas vorwärtsgehend." is written below the staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. The instruction "in 8^{va}" is written above the staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (8). The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

loco.

cre - scen - do

f

p ri - tar - dan - *pp* do assai.

Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.

p dolce. *p* *tr* *piu f*

p

p *tr* *ten.* *f* *risoluto.*

Schneller und mit Geist.

p *f* *risoluto.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *ppp*. The bass staff provides harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and dynamic markings *ppp* and *sf*. The bass staff includes a section marked with an asterisk *** and dynamic markings *sf*.

Third system of musical notation. The treble staff features a section marked *loco.* with slurs and dynamic markings *p* and *crese.*. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a section marked *loco.* with slurs and dynamic markings *sf* and *p*. The bass staff includes a section marked *8ten.* and dynamic markings *sf*. Below the staff, there is a German annotation: "etwas nachgebend, als Vorbereitung zum Tonfall in die Hauptpassage, die bis ans Ende des Solos".

mit Feuer und in gleichem Tempo vorzutragen ist.

Fifth system of musical notation, showing a dense, rhythmic passage in the treble staff with slurs and dynamic markings *sf*. The bass staff continues the accompaniment.

Anmerkung. Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen, muss fast nur unmerklich geschehen, und nie bis zum *Adagio* herabgezogen werden; so auch, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint. Die kleinen Verzierungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind.

434

(Aus dem 3^{ten} Solo
des vorigen Allegro.)

B.

cresc. *cresc.* *cresc.* *sf* *p*

in 8

sf > p *sf* *sempre piu sostenuto*

nachgebend. von hier aus noch nachgiebiger, gedehnter, - -

sf *p* *sfino*

immer - - mehr - - und - - mehr - - endlich - -

f *p* *sf*

ganz - - langsam. *f* *p* *ere-*

moren- = do- Das erste Haupttempo mit Feuer ergreifend,

f *loco*

seen - - do. *f* *loco*

und so fort bis ans Ende. *f* *loco*

f *loco*

(Eine nach und nach geschwinder werdende Stelle, als Gegensatz der Vorigen.)

Allegro moderato.

nach - und - nach - immer -
cresc. ed acce = le = ran = do

- mehr - und - - mehr - - geschwin = der, und - stärker.

poco a poco. *f*

Larghetto. *tr.* *C.*

dolce. *p*

cresc. *f* *p* *delicato.* *loco.*

in 8 *unmerklich zurückhalten.* 12

fz *p* *cresc.* *f* *kräftig.* *sf*

p *zart.* *f* *sf*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Features a trill (tr) in the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs. Dynamics include *p*, *sf*, and *fp*. A slur covers the first two measures.

Second system of musical notation. Treble clef. Features a triplet of sixteenth notes (3) and a slur with the number 14. Dynamics include *p smorz.* and *crese.*. A fermata is present over the final measure.

Third system of musical notation. Treble clef. Features a trill (tr) and a slur with the number 12. Dynamics include *f*, *p*, and *crese.*. A slur covers the first two measures.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Features a trill (tr) and a slur with the number 8. Dynamics include *f*, *pp* *leicht.*, and *crese.*. A slur covers the first two measures.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Features a slur with the number 8 and a slur with the number 3. Dynamics include *f*, *p*, *pp* *leggiere*, and *pp*. A slur covers the first two measures.

First system of musical notation. Treble clef with a sharp key signature. The right hand features a series of sixteenth-note runs, with a '14' marking above a specific section. Dynamics include *p* *zart.* and *p*. The left hand provides a steady accompaniment. A *crese.* marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. Treble clef with a sharp key signature. The right hand includes a trill (*tr*) and triplet markings (*3*). Dynamics range from *f p* to *sf* and *p*. Performance directions include *marcato.* and *rasch und kräftig.*. The left hand continues with accompaniment. *crese.* and *sf p* markings are also present.

Third system of musical notation. Treble clef with a sharp key signature. The right hand features a *sf* dynamic and a *pp* dynamic. The left hand has a *p* dynamic. Performance directions include *smorz.* and *in tempo.* The system concludes with a double bar line.

etwas im Tempo anhaltend, um das Ohr gleichsam auf den Hauptschlussfall vorzubereiten.

Anmerkung. Ausser den bemerkten Stellen muss der Spieler sein Zeitmass das ganze *Larghetto* hindurch streng beobachten, und den Effekt nach Erfordern theils durch Zartheit, theils durch Kraft, d. h. durch sanftern oder stärkern Druck der Finger, hervorzubringen suchen. Die Begleiter dürfen vom Spieler über das herrschende Tempo keinen Augenblick irre geleitet werden; sondern er muss sein Stück so richtig und geregelt vortragen, dass sie ihn ohne Furcht begleiten können, und nicht nöthig haben, fast bei jedem Takt auf eine Abweichung vom Zeitmass zu horchen. Der Spieler ist durch solches Abweichen und seine Willkühr oft selbst Schuld, wenn er auch von guten Orchestern schlecht akkompagnirt wird. Das Zurückhalten im *Adagio* wird am zweckmässigsten bei den Hauptschlussfällen angewandt. Manchen Spielern genügt auch öfters die Zahl der vom Autor vorgeschriebenen Ausschmückungsnoten nicht, sondern sie vermehren sie noch unnöthig, und verderben und benehmen dadurch dem *Adagio* den schönen und anmuthigen Charakter. Ich rathe daher, statt des überflüssigen Notengepränges, lieber auf einen singenden, ausdrucksvollen und schmelzenden Vortrag zu studiren, und sich im *Adagio* (im Allgemeinen) mit zweckmässig angebrachten, und dem Tonstück angemessenen kleinern Verzierungen zu begnügen.

Über den Vortrag einer mehrere Takte langen verzierten Gesangstelle
am Schlusse des *Adagio* in meiner Sonate Op.106.

Adagio.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a long, melodic line that rises and falls, often with a wide interval. The left hand (bass clef) plays a more rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Adagio' at the beginning. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Measure numbers 32, 34, 16, and 17 are marked in the right hand. The score ends with a final chord in the right hand.

Measures 19 and 20. The right hand features a rapid ascending scale with a fermata over measures 19-20. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 21 and 22. The right hand continues the ascending scale, marked *p*. The left hand continues with quarter notes.

Measures 23 and 24. The right hand has a tremolo effect on a chord in measure 23, followed by a descending scale. The left hand continues with quarter notes, marked *f*.

Measures 25 and 26. The right hand features a descending scale with a fermata over measures 25-26, marked *p*. The left hand continues with quarter notes.

Measures 27 and 28. The right hand has a tremolo effect on a chord in measure 27, followed by a descending scale. The left hand continues with quarter notes, marked *pp*.

Anmerkung. Bei solchen Stellen ist zu bemerken:

- 1.) dass jede Hand ganz selbstständig für sich handeln muss;
- 2.) dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachte; denn sie ist hier die feste Basis, worauf die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind;
- 3.) untersuche man vorher, welcher Takt gegen den andern eine grössere oder kleinere Zahl Verzierungsnoten enthält, wornach sich der langsamere oder schnellere Vortrag derselben richtet;
- 4.) spiele man die erstern Noten des Taktes lieber weniger schnell, als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe;
- 5.) müssen die Verzierungen mit Leichtigkeit, Zartheit und möglichster Rundung vorge tragen werden.

§ 7.

Wie in der Sprache die Betonung gewisser Silben oder Worte nöthig ist, um die Rede dem Hörer eindringlich und den Sinn der Worte deutlicher zu machen, so findet solch eine Betonung auch in der Musik statt, und es ist dasselbe natürliche Gefühl, wie bei der Sprache, welches der wahr empfindende Musiker in sich trägt und was hierüber ihn leitet, ohne dass er erst mechanisch darauf hingewiesen zu werden brauchte. Da ich aber dieses Gefühl nicht selten bei Schülern vermisst habe, so bin ich (um ihnen einigermaßen einen Begriff von der Sache zu geben, und ihr Gefühl für sie nach und nach zu erwecken,) auf folgende Art verfahren:

Ich liess sie ein Tonstück, welches sie bereits mit Fertigkeit inne hatten, stellenweise, etwa von 4 zu 4 Takten, spielen, und mir sodann bei jeder Stelle von ihnen erklären, welche Noten gegen andere betont werden müssten, vorzüglich aber, wo ihr natürlicherinnerer Sinn den Hauptausdruck der ganzen Periode hinlegte; ingleichen, welche Tonfolgen in Gesangstellen mehr angezogen oder nachlassend vorzutragen sein würden.

Sind sie darin zur nöthigen Einsicht gelangt, so wird es ihnen dann leicht, durch aufmerksames Selbststudium und Anhörung ausgezeichneter Künstler das Übrige zu thun.

Erläuterungs-Beispiele.*)

Allegretto.

1. *p*

Fine.

Rit Segno.

*) Auf Noten, wie die mit + bezeichneten, wird ein ganz kleiner, auf die mit ^ bezeichneten ein grösserer Nachdruck gelegt, auch wenn kein Ausdruckszeichen darüber steht.

2.

3.

Allegro moderato.

4.

Un poco Allegretto.

*) Wenn auf das kürzere gute Takttheil ein länger es schlechtes im Gegenschlag (Aufstreich) folgt, so wird gewöhnlich auf letzteres der Nachdruck gelegt.

***) Wenn zwei Noten zusammengeschliffen sind, so wird die erste betont, und der Finger nicht erst bei der dritten, sondern schon bei der zweiten Note von der Taste leicht abgezogen.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments, including accents (^) and trills (tr). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

The second system continues the piece with similar melodic and accompanimental textures. It features a variety of ornaments and dynamic markings, including *f* and *p*.

5. *Allegro.*

The third system is marked with a tempo change to *Allegro.* and a dynamic marking of *p*. It features a more active melodic line with trills and accents, accompanied by a steady bass line.

The fourth system continues the *Allegro* section with melodic flourishes and a consistent accompaniment.

The fifth system includes several trills and accents in the upper staff, maintaining the *Allegro* tempo and *p* dynamic.

The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment, ending with a double bar line.

Un poco Allegretto.

6. *p*

7. *p*

cresc.

p cresc.

The musical score consists of two systems, numbered 6 and 7. System 6 begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and eighth notes. System 7 continues the piece with a piano (*p*) dynamic, showing a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *cresc.* and *p cresc.*

p (Veränderter Ausdruck zum zweitenmal.)

Larghetto.

p

p cresc. f p

p cresc. p

p cresc. f

f p

Moderato.

9.

p *p*

*) Wenn auf zwei zusammengezogene Noten eine Pause folgt, wird der Finger ebenfalls leicht und kurz von der Taste abgezogen.

10.

p *p*

*) Aufwärts steigende Sätze werden nach und nach meist etwas stärker angezogen.

p *p*

**) Ahmt eine Hand die andere nach, so muss sie denselben Ausdruck dabei beobachten.

11. *Adagio.* (angezogen.)

*) Der begleitende Figural-Bass muss die rechte Hand im *piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *ritardando*, *accelerando*, etc. ebenfalls unterstützen, wenn es auch bei ihm nicht besonders angezeigt steht.

(wachsend.) (leicht.)

(angezogen.)

12. *Allegretto.* (*)

*) Hier fällt der Ausdruck wie bei N^o 2. auf den Gegenschlag (schlechten Takttheil.)

13.

Musical score for exercise 13, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. There are slurs and accents throughout.

*) Sätze von punktierten Noten werden meistens so vorgetragen als stünden Pausen statt Punkten dazwischen; es wäre denn der Fall, dass ihrer mehrer unter einem Schleifbogen zusammengezogen wären, wo sie dann nicht kurz abgefertigt, sondern angehalten vorgetragen werden müssen: z. B.

Musical score for exercise 13, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The piece starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. There are slurs and accents throughout.

Ausführung.

Musical score for exercise 13, showing a single staff. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include "(kurz.)" and "(angehalten.)".

Musical score for exercise 13, showing a single staff. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. Performance instructions include "(angehalten.)" and "(kurz.)".

§ 8.

Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden. —

14.

Musical score for exercise 14, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. A performance instruction "Ausführung." is written below the bottom staff.

XIX.

T.H. 5201.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a highly technical and intricate melodic line with numerous slurs, ties, and rapid passages.

15.

The second system of music is marked with the number '15.' on the left. It continues the complex melodic line from the first system, featuring similar technical demands with many slurs and ties.

Ausführung.

The third system of music continues the complex melodic line, maintaining the same technical and stylistic characteristics as the previous systems.

16.

The fourth system of music is marked with the number '16.' on the left. It continues the complex melodic line, featuring similar technical demands with many slurs and ties.

Ausführung.

The fifth system of music continues the complex melodic line, maintaining the same technical and stylistic characteristics as the previous systems.

§ 9.

Früher wurde schon der Betonung gewisser, auf das gute Takttheil fallenden Noten erwähnt, diese Betonung kann aber zuweilen auch mit gutem Effekt ^{a)} im Aufstreich (*Contratempo*) bei Wiederholung derselben Stelle oder Passage wechseln, oder ^{b)} durch *piano* oder *forte* verändert werden.

17.

a)

oder so:

18.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and some rhythmic markings.

19. *b)*

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and features a dense, rapid sixteenth-note passage starting with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef and provides a steady accompaniment with eighth notes, also marked with a forte (*f*) dynamic.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*). The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*).

A musical score system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with slurs and dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*). The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*).

Drittes Kapitel.

Vom Gebrauch der Pedale.

§ 1.

Der Vortrag mit sehr oft aufgehobener Dämpfung ist, als Deckmantel eines unreinen und notenverschlei- chenden Spiels, so sehr Mode geworden, dass man nicht selten einen Spieler nicht wieder erkennen würde, wenn man ihn ohne Anwendung der Pedale hörte.

§ 2.

Obwohl der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, garkei- ner Pedale bedarf, so ist dennoch die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr zu langsamen, als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen. Die übrigen Pedale sind überflüssig und haben weder für das Instrument noch für den Spieler Werth.

§ 3.

Der Schüler wende daher das Pedal nie an, bevor er sein Tonstück nicht vollkommen rein und deutlich vortragen kann. Überhaupt mache jeder Spieler den mässigsten Gebrauch davon; denn man irrt sich, wenn man glaubt, dass den Zuhörer eine ohne Pedal rein und schön vorgetragene Passage, wobei er jeden Ton deutlich vernimmt, weniger anziehe, als mit dem Pedal, wobei er ein blosses Rauschen einer Reihe unter- sich zusammenschmelzender Töne vernimmt.

Nur verwöhnte Ohren können solchen Missbrauch billigen; verständige Männer werden gewiss meiner Meinung beipflichten. Weder Mozart noch Clementi bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdien- ten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben; ein Beweiss, dass man auch ohne Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann. —

Ich führe hier einige Fälle an, wo die aufgehobene Dämpfung am schicklichsten angewandt wird.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is labeled 'Largo.' and features a tremolo effect ('trem.') and a crescendo ('cresc.'). It includes dynamic markings 'fp' (fortissimo piano) and 'pp' (pianissimo). The bottom excerpt also features a tremolo effect and a crescendo, with dynamic markings 'pp' and 'p' (piano). Both excerpts use the sustain pedal to create a sustained, shimmering effect, indicated by asterisks and curved lines above the notes.

Adagio.

Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.

The first system of the Adagio section consists of two staves. The upper staff is marked *pp* and contains a series of chords with a tremolo effect. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Performance markings include circled cross symbols, triangles, and asterisks.

The second system continues the Adagio section with two staves. It features similar chordal textures and accompaniment as the first system, with performance markings such as circled cross symbols, triangles, and asterisks.

The third system of the Adagio section consists of two staves, continuing the chordal and accompanimental textures with performance markings.

Allegro.

loco.

The first system of the Allegro section consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and an 8-measure rest indicated by a dashed line. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The marking *loco.* is present. Performance markings include circled cross symbols and asterisks.

The second system of the Allegro section consists of two staves. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system, with performance markings.

The third system of the Allegro section consists of two staves, concluding the section with performance markings.

Viertes Kapitel.

Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus.

§ 1.

Da ich oft bemerkt habe, dass die besten Spieler durch einen ungewohnten Mechanismus der Instrumente verlegen wurden,*) so halte ich es nicht für zwecklos, Einiges hierüber zu sagen.

§ 2.

Es liegen bei dem Pianoforte überhaupt zweierlei Mechanismen zum Grunde: der deutsche (sogenannte Wiener), der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beider Arten, oder nur theilweise Veränderungen derselben.

§ 3.

Es ist nicht zu läugnen, dass jeder dieser beiden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich, besonders in grossen Lokalen, von dem akkompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung.***) Diese Instrumente sind auch dauerhaft, und beinahe im halben Preise der Englischen. Sie wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein. Sie erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag; die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. — Für Männerhände wähle man solche Instrumente, die nicht zu leicht oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlag sind.

§ 4.

Dem englischen Mechanismus muss man, wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, gleichfalls Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch dies Tieffallen der Claves und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit. Auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag.

*) Ich meine nicht, dass sie sich in einen etwas kürzern oder straffern Anschlag nicht hätten finden können; denn soviel Gewalt über das Instrument muss jeder Spieler ohnedies besitzen.

** Dass hier nur von den Instrumenten der vorzüglichen Wiener und anderer deutscher Verfertiger die Rede ist, versteht sich von selbst.

Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang, und bekommen alle Bindungen, auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tons einen eigenen Reitz und harmonischen Wohlklang.

Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch in einem grossen Lokale, wo nicht die Natur, doch die Wirkung ihres Tons verändern, und bei komplizirter Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches, nach meiner Meinung, dem oft gar zudicken, vollen Ton zuzuschreiben ist, nach welchem sie sich von dem Tone der meisten Orchester-Instrumente zu wenig absondern.

Fünftes Kapitel.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Motronom's (Zeitmessers.)

§ 1.

Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen;*) nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, dass man seinem gleichmässigen Gange durch alle Theile des ganzen Stücks hindurch folgenmüsse, ohne dem Gefühle dabei Freiheit zu lassen.

§ 2.

Für die Komponisten hat der Metronom den grossen Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht, wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die langsame, die mässige und die geschwinde getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, den besondern, in einem Stück herrschenden Affect andeutendes Wort beizufügen nöthig ist.

§ 3.

Aus der von Mälzel selbst abgefassten Tabelle N^o 1. sieht man, dass im langsamsten Tempo die zur Gradebezeichnung zu wählende kürzeste Note nicht unter einer Achtel-Note ist; im mässigen nicht unter einer Viertel-Note; und im schnellsten nicht unter einer halben Note; aus Tabelle N^o 2, wie verschiedenartig früher die Ansichten der Autoren über die Bezeichnung der Bewegung ihrer Werke durch dieselben Worte waren, und wie sie sich selbst oft darin widersprochen haben; welche Übelstände nun wegfallen. In N^o 3. sieht man die Grade-Eintheilung des Metronom's abgebildet.

§ 4.

Spieler und Liebhaber erfahren mithin durch den Metronom das rechte, vom Autor bestimmte

*) Es wäre sehr zu wünschen, dass jeder Komponist und Künstler im Besitz eines Metronom's wäre; dass jener seine Werke sorgfältig darnach bezeichnete, dieser das Tempo des vorzutragenden Stücks darnach auffaste, und auch, dies Gute zu fördern, die Lehrer ihre Schüler allgemeiner damit versorgten. Dies würde hoffentlich veranlassen, lauschlagende Metronome zu solchen Preisen zu liefern, dass selbst der wenig bemittelte Kantor auf dem Lande im Stande wäre, sich einen solchen anzuschaffen.

Tempo: sie sollen aber keineswegs den einzelnen Schlägen desselben knechtisch folgen, und dadurch an einem-
 zuweilen nöthigen Anhalten oder Vordringen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar
 Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war: diesen ist als das Beste anzuzufempfehlen, sich
 einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen.

§ 5.

Auch für Anfänger ist der Metronom von Nutzen, indem sie, stets streng an den Takt gebunden,
 ein richtiges Gefühl für denselben erhalten; doch versteht sich, dass der Schüler bereits seine kleinen
 Stücke folgerecht spielen muss. Das Spielen nach dem Metronom ist ihm auch besonders nützlich in den Übungs-
 stunden während der Abwesenheit des Lehrers. Er stelle den Metronom neben sich, höre genau auf seinen Gang,
 richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte, seinen Schlägen ganz getreu im Takte zu folgen.

Bei einem solchen Wegweiser, der zu Auge und Ohr spricht, müsste der Schüler sehr von der Natur
 vernachlässigt sein, wenn er es nicht im Kurzen dahin brächte, richtig im Tempo zu spielen.

§ 6.

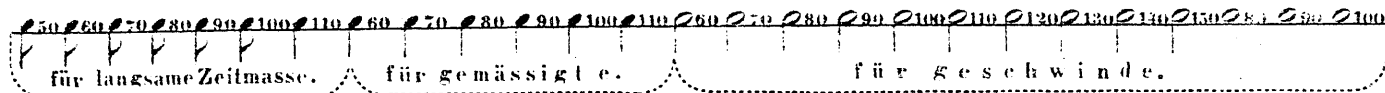
Noch bemerke ich, dass das Spiel nicht zugleich mit dem Metronom anfangen muss: man höre erst kur-
 ze Zeit auf dessen Gang, ehe man zu spielen anfängt, um die Bewegung des Stücks gehörig aufzufassen;
 denn das Ohr wird im Anfang leicht durch die Schläge des Metronom's getäuscht.

Diese Bemerkung gilt ebenfalls für den Komponisten, wenn er den Grad des Zeitmasses zur Bezeich-
 nung eines Werkes aufsucht.

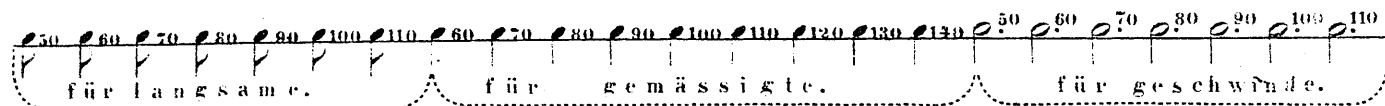
Man trage übrigens Sorge, dass der Metronom nicht ungleich oder schief, sondern immer fest und gera-
 de stehe.

Tab. I.

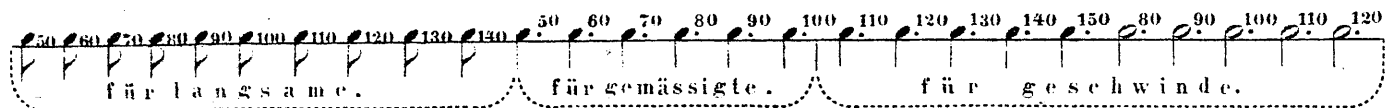
im C, C, $\frac{2}{4}$,



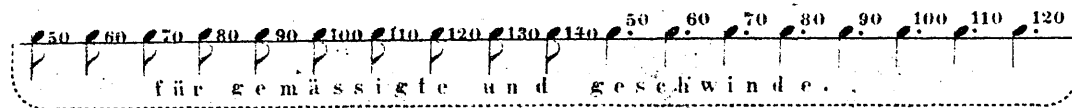
im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,



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

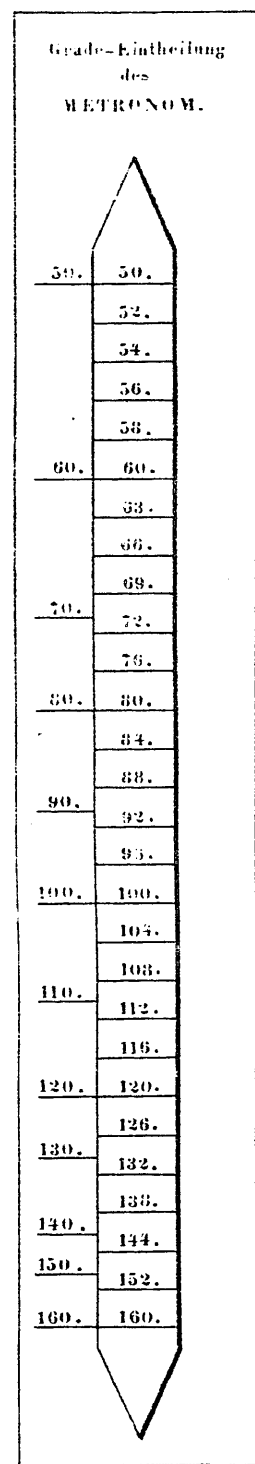


Tab. II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stückes	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 50 Grade	C
.. Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 30 —	C
.. Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 72 —	C
.. Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 38 —	C
.. Clementi	<i>Allegro</i>	♩ = 54 —	C
.. Clementi	— — — —	♩ = 50 —	C
.. Cherubini	— — — —	♩ = 112 —	C
.. Cherubini	— — — —	♩ = 126 —	C
.. Cherubini	— — — —	♩ = 72 —	C
.. Mehul	— — — —	♩ = 96 —	C
.. Berton	<i>Allegro molto</i>	♩ = 176 —	C
.. Spontini	<i>Presto</i>	♩ = 72 —	C
.. Spontini	— — — —	♩ = 38 —	C
.. Beethoven	— — — —	♩ = 152 —	C
.. Beethoven	— — — —	♩ = 176 —	C
.. Beethoven	— — — —	♩ = 224 —	C
.. Clementi	— — — —	♩ = 96 —	C
.. Cherubini	<i>Andantino</i>	♩ = 76 —	$\frac{2}{4}$
.. Cherubini	— — — —	♩ = 164 —	$\frac{2}{4}$
.. Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 63 —	$\frac{2}{4}$
.. Cramer	— — — —	♩ = 116 —	$\frac{2}{4}$
.. Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	♩ = 133 —	$\frac{2}{4}$
.. Crámer	<i>Presto</i>	♩ = 133 —	$\frac{2}{4}$
.. Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 100 —	$\frac{2}{4}$
.. Cramer	— — — —	♩ = 253 —	$\frac{2}{4}$
.. Viotti	<i>Andante</i>	♩ = 52 —	$\frac{3}{8}$
.. Berton	— — — —	♩ = 152 —	$\frac{3}{8}$
.. Nicolo	<i>Andantino</i>	♩ = 52 —	$\frac{6}{8}$
.. Catel	— — — —	♩ = 126 —	$\frac{6}{8}$
.. Paer	<i>Andante</i>	♩ = 50 —	$\frac{6}{8}$
.. Berton	— — — —	♩ = 100 —	$\frac{6}{8}$
.. Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	♩ = 92 —	$\frac{6}{8}$
.. Cramer	<i>Allegro agitato</i>	♩ = 66 —	$\frac{6}{8}$
.. Paer	<i>Lento</i>	♩ = 120 —	$\frac{6}{8}$
.. Paer	<i>Andante</i>	♩ = 120 —	$\frac{6}{8}$
.. Paer	— — — —	♩ = 112 —	$\frac{6}{8}$
.. Berton	— — — —	♩ = 300 —	$\frac{6}{8}$

Tab. III.



Sechstes Kapitel.

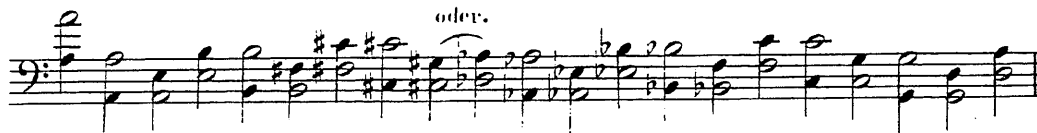
Vom Stimmen des Instruments.

§ 1.

Von der Nothwendigkeit und Annehmlichkeit eines rein gestimmten Instruments ist Jedermann überzeugt. Da es aber öfters (besonders auf dem Lande) an Gelegenheit fehlt, sich einen Klavierstimmer zu verschaffen, so finde ich es nicht unzweckmässig, eine kleine Anleitung beizufügen, nach welcher man sein Instrument selbst stimmen lernen kann. *)

§ 2.

Sorge, Fritzen, Marpurg, Kirnberger, Vogler etc. haben in früheren Zeiten, wo man noch Klavichorde, Kielflügel oder Pantalons und Pianoforte spielte, bei denen jeder Ton nur zwei dünneschwache Saiten hatten, mehre zweckmässige Systeme über diesen Gegenstand aufgestellt: da nun aber die genannten Instrumente fast ausser allen Gebrauch gesetzt, und dafür die Pianoforte allgemein eingeführt worden sind, bei denen jeder Ton anstatt zwei, drei, fast 4 bis 5 mal stärkere und dickere Saiten als damals hat, so lassen sich die verschiedenen Vorschläge nun nicht mehr so leicht ausführen, sondern man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, dass sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden Temperatur sollten genau unterscheiden können. Die Erfahrung Derjenigen, welche besonders in Wien ein eigenes Geschäft aus dem Stimmen machen, bestätigt es, dass nach der nachstehenden Akkordfolge, die Temperatur am leichtesten, und das ganze Instrument am sichersten und haltbarsten zu stimmen sei:



ERKLÄRUNG.

Da das erste \bar{a} im Diskant der Ton ist, welchen sich die Violine im Orchester von der Oboe oder Flöte angehen lässt, so hat man auch die Stimmgabel auf diesen Ton gestellt, und die Temperatur oder Grundstimmung fängt mit diesem Tone an. Man stimmt dieses \bar{a} so gleichlautend mit der Stimmgabel, dass, wenn diese während ihrer Vibrazion auf den Steg des Resonanzbodens gehalten wird, zwischen beiden nicht der geringste Unterschied mehr zu hören ist.

Dann wird zu diesem \bar{a} das kleine a im Basse, und zu diesem das grosse A im Basse gestimmt. So dann stimmt man in der angezeigten Ordnung alle Quinten aufwärts, die nöthigen Oktaven aber von oben herab, bis der ganze Quinten-Zirkel durchlaufen ist, der sich bei dem kleinen d endet.

*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass überall eine gleiche Stimmung eingeführt würde. Welchen Unannehmlichkeiten ist man nicht ausgesetzt, besonders bei Blasinstrumenten! Bald stimmen sie nicht zum Pianoforte, bald nicht unter sich im Orchester; denn das eine Instrument ist nach der Dresdner, das andere nach der Wiener, das dritte nach der Berliener Stimmung gefertigt, und steht bald im Kammer-, bald im Theater-, bald im Kirchentone. Wie ist es da möglich, eine reine, gleiche Stimmung zu bewirken? Das grösste Hinderniss zu allen Zeiten waren die Sänger. Möchten sie doch endlich in allen Ländern über eine gleiche, nicht zu hoch und nicht zu tief schwebende Stimmung überein kommen, und im Theater, wie *alla camera*, und wo möglich auch in der Kirche, dieselbe Stimmung annehmen; sie würden dadurch überall ihre gewohnte Stimmung antreffen, und mit geringerer Anstrengung singen können, ohne ihre Zuflucht zum Transponiren nehmen zu müssen, auch weniger sich der Gefahraussetzen, zu dissoniren.

7.) Ist man das zweite mal mit dem Stimmen der Temperatur fertig, so schlage man alle Grundtöne derselben mit ihren Quinten, Terzen und Oktaven an, damit man der vollkommenen Genauigkeit versichert ist.

8.) Nun werden die Töne der ersten Diskant-Oktave nach denen des Basses gestimmt, aber zu jedem Ton, den man ganz rein stimmt, wird auch wieder dessen obere Oktave in die beiläufige Höhe gezogen.

9.) Soll aber ein Instrument durchaus rein werden, und seine Stimmung nicht nur auf einige Stunden oder Tage, sondern auf Wochen und Monate erhalten, so muss zu jedem Tone, der rein gestimmt wird, auch dessen untere Oktave angeschlagen und verglichen werden, ob sie einander vollkommengleich sind. Es muss also z. B. jeder Ton der ersten Diskantoktave mit dem gleichen in der kleinen Oktave, jeder Ton der zweiten Oktave mit dem in der kleinen und ersten— jeder Ton der dritten Oktave mit dem gleichen in der kleinen, ersten und zweiten—und jeder Ton in der vierten, mit dem gleichen Ton der kleinen, ersten, zweiten und dritten Oktave verglichen werden.

10.) Erst nachdem alle Diskant-Töne gut sind, wird der Bass Oktavenweise nach den Temperatur-Tönen gestimmt.

Die Art der Engländer, ihre Pianoforte zu stimmen, unterscheidet sich von der unsrigen blos darin, dass sie ohne Stimm-Leder, blos mit der Verschiebung der Tastatur, erst eine, dann zwei, dann alle drei Saiten stimmen. Dadurch wird das Stimmen der Temperatur leichter und das ganze Instrument reiner. Die vielen schlechten Pianoforte, welche besonders in früherer Zeit in Deutschland gemacht wurden, bei denen die Hämmer nicht richtig auf die Saiten trafen, sind Ursache, dass diese Stimmung bei uns nicht allgemein eingeführt ist.

Die Pianoforte von Streicher und A. Stein, lassen sich alle mittelst der Verschiebung stimmen, ohne dass man mit dem Stimmleder (was überdies noch einen eigenen Beiton verursacht,) viele Zeit zu verlieren braucht.

§ 3.

Man trachte sein Instrument immer in gleich hoher Stimmung zu erhalten, und es genau nach der dabei befindlichen Stimmgabel stimmen zu lassen oder selbst zu stimmen, weil das Instrument sonst zu sehr darunter leidet, und am Ende die Stimmung nicht mehr hält.

§ 4.

Es ist ebenfalls nöthig, dass das Instrument ein paarmal das Jahr hindurch innerlich vom Staube gereinigt werde.

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

Vom freien Phantasiren, (Extemporiren) und Präludiren.

Hierzu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden; doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.

Zum freien Phantasiren wird vorausgesetzt:

a.) als Naturgabe, die, der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und verknüpfung, sowohl des Selbsterfundnen, als auch dessen, was man von andern als Stoff, sich darüber zu verbreiten, aufnimmt;

b.) als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man, ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewusstseins über diese mechanischen Verrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu sprechen oder zu schreiben; sonst läuft er Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelernten seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich nicht besser thun zu können, als wenn ich hier den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das freie Phantasiren angeeignet habe.

Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechslungen, den Contrapunkt etc. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mein Talent selbsteigener Erfindung, (meine Fähigkeit, musikalische Ideen aus mir selbst zu erzeugen,) als das erste, bei allem nur einigermaßen bedeutendem freien Phantasiren vorauszusetzende Erfordernis, durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten ältern und neuern Kompositionen erweitert, genährt, bereichert, meinen Geschmack gereinigt, erhöht und befestigt hatte, mir dadurch auch die Art, musikalische Ideen zu ordnen, zu verbinden, sie fort- und auszuführen, anschaulicher und geläufiger geworden war: so benutzte ich, während des Tages beschäftigt mit Unterrichtgeben und Komponiren gewöhnlich des Abends, wo ich mich frei, heiter und aufgelegt fühlte, die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl, meinen Eingebungen (meinen Ideen, Kenntnissen und Gefühlen) zu überlassen. Ich richtete dabei meine Aufmerksamkeit vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auch bei aller Takt-Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und Charakters, auf abwechselndes Kolorit durch Mannichfaltigkeit der Vortragsarten, reicheres oder sparsameres Figuriren, Moduliren, Verzieren u. dgl., und hütete mich besonders auch, dass, wenn mir das Fort- und Ausspinnen einer Idee gelang, ich mich nicht zu sehr in die Länge und Breite verlohre— wozu man in solchem Falle,

damit aber entweder in althergebrachte Formen oder in Künsteleien leicht geräth, und so bald steif und monoton, bald kleinlich und unverständlich wird. Dieses mein Phantasiren versuchte ich nun entweder blos auf meine eigenen Melodien, wie sie mir im Augenblick zukamen, zugründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema mit hinein zu verweben. Letzteres wollte ich jedoch weniger variiren, als es ganz frei aus dem Stegreif in mancherlei Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder (nach dem gewöhnlichen Ausdruck) galant bearbeiten und durchführen.

Nachdem sich somit allmählig die Fähigkeiten, der Geschmack und die Beurtheilung mehr ausgebildet und festergestellt hatten, ich mir damit, nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste in demselben Augenblickein-gegebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte: so versuchte ich, — aber längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Nichtkennern zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, welche Wirkung das Vorgetragene auf beide Theile meines kleinen, gemischten Publikums machte — wobei ich weit weniger ihren Worten nach Beendigung, als ihren Mienen und andern Regungen während des Fortgangs meines Spiels, vertraute. Obschon mir nun an der Zufriedenheit der Kenner bei weitem am meisten gelegen sein musste: so war mir doch auch an der, der Nichtkenner, gelegen; denn es giebt ja in der ganzen Welt kein eigentliches Publikum blos von Kennern, und vor dem Publico zu phantasiren, wollte ich ja lernen; auch müssten das sehr pedantische, eigensinnige Kenner sein, die nicht zwischendurch auch Etwas gern vernähmen, was mehr die gemischte Liebhaberwelt anzieht, oder sehr talentlose, ungelenke Künstler, die nicht auch dies so zu gestalten und auszuführen vermöchten, dass es, neben Andern, auch dem Kenner gefallen könnte. Öffentlich phantasirend hervortreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engern Kreisen, gewiss sein konnte, beiden verschiedenartigen Theilen, woraus sie zusammengesetzt waren, und woraus jedes grosse Publicum zusammengesetzt ist — so weit das überhaupt mir möglich ist, zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich — und schon seit beträchtlicher Reihe von Jahren — auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei- bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren, möge man nun vorziehen, dass ich dabei mich meinen eigenen Eingebungen und Gefühlen allein überlasse, oder mir vorgelegte Themata denselben zu Grunde lege. Ich fühle mich sogar frischer, freier, unbefangener und fröhlicher sobald ich mich zu solchem Phantasiren, als wenn ich mich hinsetze, eine niedergeschriebene Composition, an welche ich mich ja doch mehr oder weniger knechtisch binden muss, vorzutragen. Dies Letzte führe ich unbefangen hier an, keineswegs um mich vor meinen und der Leser Augen herauszustreichen, sondern um Andere aus meinen vielfältigen Erfahrungen an mir selbst zur Überzeugung von der Wahrheit zu ermuntern oder darin zu bestärken: dass — die dazu geeigneten Anlagen vorausgesetzt — **Z e i t**, **G e d u l d** und **F l e i s s** an's Ziel geleiten.

Mit Vorstehendem, was seinem wesentlichen Inhalte nach in der ersten Ausgabe dieses Werks zu lesen war, glaubte ich dem zu höherer Vollkommenheit sich ausbildenden Künstler das Nöthige und durch schriftliche Worte darstellbare über das freie Phantasiren gesagt zu haben; auch mich

eben hier, wo von einem Gegenstande gesprochen wird, der den Gipfel oder Schlussstein der Virtuosität ausmacht, nur an ihn wenden zu müssen. Ich glaube Beides noch. Gleichwohl kamenseitdem an mich mehrere Äusserungen von der Unzulänglichkeit des von mir Beigebrachten, und Anforderungen, ich möchte den Gegenstand nicht bloß so im Ganzen zusammengefasst, sondern auch mehr in das Einzelne eingehend, behandelt; oder auch, ich möchte ihn nicht bloß nach jenem Höhenpunkte hin, sondern auch innerhalb einer mittlern, gewöhnlichern Region, darzustellen gesucht haben. Diese Äusserungen und Anforderungen kamen nicht von Künstlern, sondern von geschickten, ausgezeichneten Liebhabern, oder von Beurtheilern, die in deren Namen sprachen; von denen ich die Einen, wie die Andern, gar sehr zu achten habe. Darum bemühe ich mich hier, auch diesen, so gut ichs vermag, zu dienen und setze für sie jetzt Folgendes hinzu, indem ich dahingestellt sein lasse, ob auch hin und wieder ein Künstler von Einigem für sich Gebrauch zu machen nöthig und nützlich finde, oder nicht.

Ich nehme Liebhaber an, die, nach gutem Unterricht in allem theoretisch- und praktisch-Elementarischen, sich im Spiele, was Fertigkeit, Sicherheit, Geschmack und Ausdruck betrifft, beträchtlich geübt und ausgebildet haben. (Wollten Andere frei phantasiren, so wäre es dasselbe, als wollten sie malerische Compositionen liefern, ohne zeichnen zu können, oder als wollten sie dichten und ihre Dichtungen mittheilen, ohne die Sprache inne zu haben.) Aber es will jenen Liebhabern, wie ich mir sie denke, nicht gelingen, die ihnen zuweilen zukommenden eigenen Ideen geordnet und zweckmässig auf dem Instrumente sofort auszuführen. Dies wünschen sie aber ernstlich; doch nicht, um damit öffentlich hervorzutreten, sondern nur sich selbst und etwa einige Freunde in dieser Weise mit Geist und Seele zu unterhalten: sich selbst und ihnen genug zu thun.

Was oben für Künstler unter *a*, und *b*, vorausgesetzt ist: das bleibt — die Natur der Sache verlangt es — auch bei ihnen vorauszusetzen; nämlich den Gegenständen, nur nicht dem Grade nach. „Nicht dem Grade nach“; denn man macht an sie, die Liebhaber, zwar dieselben Anforderungen in den Hauptsachen, aber man macht sie nicht in Nebensachen, und auch nicht, was jene betrifft, in gleichem Maasse — sowohl in Hinsicht auf das Geistige, als auf das Mechanische. So ist, nach Recht und Billigkeit, bei ihnen kein Aufheben davon zu machen, wenn im Laufe des Spiels z. B. die Gedanken zuweilen nicht sogleich zufließen wollen und sie sich, um nicht zu stocken, ein Weilchen in allgemeine Phrasen, Läufe, Arpeggiaturen u. dgl. flüchten; oder wenn eine Hauptmelodie, ein Thema, ihnen zuweilen eher entschlüpft, als sie aus ihm gebildet haben, was sich aus ihm ohne Zwang bilden lässt und sie wohl auch zu anderer Zeit daraus gebildet hätten; wenn sie mithin, gleichfalls um nicht zu stocken, nach einem andern Auswege greifen, und wäre dieser Ausweg im Nothfall und für den Augenblick nur ein sogenannter Gemeinplatz; oder wenn ihnen im Mechanischerer Ausführung, im Spiele selbst, mitunter Etwas nicht vollkommen gelingt — u. dgl. m. Wie nun aber Andere in solchen Hinsichten an die Liebhaber nur mässige Anforderungen machen:

so sollen auch sie selbst in solchen Fällen weder ungeduldig werden, noch verzagen und ablassen, auch wenn sie ganz bestimmt einsehen und fühlen, sie vermögen nicht zu erfüllen, was sie mit Andern — wie es auch ganz recht ist — vom Künstler allerdings verlangen. Nur dass sie sich dessen bewusst bleiben und nicht in Selbstgenügsamkeit und Selbstschmeichelei verfallen, weil sie sonst nicht weiter kämen — was aber durch öftere, ausdauernde Übung gewiss geschieht: und wer in allen solchen Dingen nicht weiter kömmt, der kömmt zurück.

Bei solcher treuen Übung und allmählichen Fortbildung glaube ich nun verschiedene Erfahrungen dem Liebhaber empfehlen zu dürfen, die ihm zum Vortheil dienen können.

1. Ein Hauptübel, das dem freien Phantasiren (soll es nämlich von einiger Bedeutung sein) bei nicht wenigen Liebhabern Hindernisse legt und fast allen es erschwert; ein Übel, das auch nur nach und nach, meistens ziemlich spät, ganz weggeräumt werden kann — ist das vorhin erwähnte, zu schnelle Verfliegen der Hauptideen, der eben erst hervorgetretenen Melodien, die gehörig behandelt, vielleicht einen schönen und ausgiebigen Stoff zu mannichfaltiger und anziehender Fortführung abgegeben hätten. Die nöthigen Talente und Fertigkeiten hier, wie in diesem Kapitel überall, vorausgesetzt — hat dies Übel seinen Ursprung meistens darin, dass der Liebhaber, hat er keine Noten vor sich, selten genügsame Fassung und Ruhe behält, um seine aufgeregten Kräfte auf Einen Punkt beharrlich zu fixiren und für ihn zu verwenden; und zweitens, weil er von Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung noch nicht genug besitzt, und besitzen kann, um schnell, und ohne gestört oder aufgehalten zu werden, zu bemerken, was in solcher Hinsicht sich mit einer solchen musikalischen Idee, mit solcher einer Melodie, anfangen lässt — wo dann freilich, in beiden Fällen, die Einbildungskraft abspringt, und das Gedächtnis zerstreuet wird. Der Grund des Übels giebt die Mittel an die Hand, ihm mit Erfolg zu begegnen. Ich rathe daher, was das Erste betrifft: bei einsamen Studien und Übungen bedenke und wähle man vorher, ehe man zu spielen beginnt, die Hauptmelodien, die man seinem Vortrage zu Grunde legen will, wiederhole sie sich ganz bestimmt in der Erinnerung, dann auf dem Instrumente, und schon hier vorläufig mit da und dort veränderter Harmonie. Bei dieser Beschäftigung wird sich nun auch Mancherlei melden, was sich aus so einer Melodie, theils wie sie im Ganzen ist, theils aus einzelnen Stücken und Einschnitten derselben, durch weitere Fortsetzung, durch Verlegung in andere Stimmen, durch kleine Ausspielungen oder eigentliche Imitationen etc. werde bilden lassen; und auch dies suche man vorläufig sich zu merken — nicht ängstlich, als wolle man es auswendig lernen, doch aufmerksam, um es sich einigermaßen einzudrücken. Hat man so die Grundlage in der Erinnerung befestigt und durch solche fragmentarische Vorversuche sich mancherlei Stoff zur Ausführung gesammelt: dann erst beginne man fortlaufend seinen Vortrag; dann wird man nicht leicht in jenen Fehler verfallen oder doch ihn schnell besiegen; denn es wird, bald dies, bald das, was man sich für die Fortführung ersonnen, so ziemlich wieder erwachen, ja, in glücklicher Stunde nicht nur dies, sondern es wird wohl auch noch Manches, was man nicht vorher ersonnen, in dem, durch das Spiel selbst gehobenern und belebteren Geiste hinzutreten, und

jenes sich weiter ausbreiten . auch sich zusammenhängender und überhaupt besser gestalten . Wenn aber auch dies Letztere , bevor man im freien Phantasiren schon beträchtliche Geübtheit erlangt hat , nicht immer , ja nicht oft gelingen will : so hat man doch den Vortheil , dass man sich damit jenes Übels der Zerstreutheit , des Abspringens u. dgl. nach und nach entwöhnt , und dann wird auch immer öfter und immer besser gelingen . was Anfangs nur selten oder spärlich gelang . — Bei dem vorhin angeführten Zweiten rathe ich : Man mache , bis man schon bedeutende Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung erlangt hat , die gewöhnlichen Formen , Gänge und Wendungen des gebundenen Styls zu einem Hauptgegenstande seiner Privatübung , theils durch fleissiges Spiel von Fugen und andern contrapunktisch ausgearbeiteten Stücken , theils durch eigene , wenn auch erst kleine , und , will sich nicht anders finden , selbst blos in den gewöhnlichen Kreisen und Formen sich bewegendem Versuche . Dabei besorge man ja nicht , man werde sich so an den blos berechneten , trockenen , langweiligen und seelenlosen Fugenschlendrian gewöhnen : besitzt man wirklich Geist , so wird sich dieser , durch solche Übungen nur noch mehr im Engern , im Gedrängtern und Beharrlichem zusammengehalten , zuverlässig nicht niederdrücken oder gar ersticken lassen ; er wird nur desto mehr sich hindurchdrängen , einer strengern Ordnung sich bequemen lernen , eine edlere Richtung zu fassen und zu behaupten sich angewöhnen , und dann auch in andern selbst ganz freien Formen und Bewegungen , nicht nur ungehinderter , sondern zugleich überhaupt geordneter und nach edlerer Richtung sich aussprechen . Nicht blos die immer neuen , eigenthümlichen und schönen Ideen , noch die geniale , oft überraschende Aufstellung und Gruppierung derselben , noch auch die höchstmannichfaltige , stets vollendete Art des Ausdrucks im Spiele selbst , sondern — allerdings zugleich mit jenem Allem — ganz wesentlich und in sonderheit eben jener Vorzug , den ich zuletzt erwähnt habe . und der den Meister in erstaunlicher Vollkommenheit , Zwanglosigkeit und Mannichfaltigkeit stets zu Gebote stand , gab z. B. Mozarts freien Phantasieen ihren Reichthum , ihre Fülle und Würde , ihren festen Zusammenhang und ihren wahrhaft unbeschreiblichen Reiz , nicht nur für Künstler und Kenner , sondern auch für jedes nur empfängliche und überhaupt gebildete Publicum .

2. Es sind zwei Fälle , wo der Liebhaber (und der Künstler auch) einsam oder vor Andern auf seinem Instrumente phantasirt : entweder , er will ohne besondere Absicht sich blos seinen Gedanken und Empfindungen in seiner Kunst überlassen , oder er will auf irgend ein bedeutendes Musikstück , das er vorzutragen gewählt , vorbereiten — will sich und die Zuhörer im voraus dafür erwecken , dafür stimmen , für Styl und Charakter desselben empfänglicher machen , damit es um so mehr seine beabsichtigte Wirkung thue . Dies Zweite nennt man bekanntlich präludiven . Was bisher gesagt worden ist , ist für beide Fälle gesagt , und über den ersten habe ich nur noch eine Warnung hinzuzusetzen , gegen welche leicht und oft gefehlt wird , obgleich sie sich — auch aus dem Vorstehenden — von selbst ergeben sollte .

Der Phantasirende , wenn er vor Andern spielt , hüte sich , ihnen allzuvielles zuzumuthen , indem er entweder überhaupt zu lang und zu breit wird , oder , indem er besonders zu

lange in einer und derselben Form und Stimmung, oder auch nur in solchen, die einander nahe verwandt sind, verweilt; vielmehr sind wohlgewählte und mit Maas angebrachte Contraste stets ermunternd und von guter Wirkung. (Es ist gemeint, dass, nachdem der Phantasirende z. B. eine Weile in ernster — sei es nun feierlicher oder feuriger Stimmung und Bewegung, oder auch in gebundener Ausführungsart, gespielt hat, er nun unvermerkt in eine sanfte, freundliche Melodie übergleite und diese eine Weile ganz einfach behandle; oder umgekehrt, dass er eine solche Melodie, hat er sie einfach vorgetragen, dann ein wenig belehrt fortführe, nun aber sie von ganz anderer Seite fasse, sei das nun als Thema zu kräftiger, contrapunktischer Ausarbeitung, oder als Leitfaden und gleichsam als immer wiederkehrender Refrain zu freiem, fröhlichem, humoristischem Spiel — u. dgl. m.) Damit nun aber der Phantasirende, wenn ihn Andere hören, fähig und geschickt sei, das hier Verwarndte zu vermeiden und das Empfohlene zu leisten: so nehme er, auch wenn er für sich allein spielt, auf Beides wenigstens einigen Bedacht.

Was aber den zweiten Fall betrifft — das Präludiren — so scheint mir besonders Folgendes zu erinnern.

Dass, wer auf ein bestimmtes Musikstück gehörig vorbereiten will, dies schon genau kennen und eben jetzt — auch nach seinem Styl und Ausdruck — vollkommen in der Erinnerung haben muss: das braucht kaum erwähnt zu werden. Die Vorbereitung seiner selbst oder seiner Zuhörer auf solch ein Musikstück wird nun aber am füglichsten, zweckmässigsten und wirksamsten auf zweierlei Weise stattfinden: entweder durch Überleiten oder durch den Contrast. Beide Verfahrensarten sind auf die Natur der Sache und der menschlichen Empfindungsweise gegründet. Die grossen Meister der Vorzeit, Sebastian und Karl Philipp Emanuel Bach, Händel, Scarlatti, später auch Mozart, gaben dem ersten Verfahren, als dem natürlichern, unbedingt den Vorzug: jetzt wählt man weit öfter das zweite, als das überraschendere und schärfere. (Das that meistens auch Beethoven, und aus demselben Grunde.) Ausser in besondern Fällen, wird der Liebhaber wohl thun, sich öfter an jene anzuschliessen; die Gründe dieses meines Rathes liegen vorzüglich in ihm selbst: ich übergehe sie nur darum, weil sie sich ohne Weitläufigkeit nicht darstellen liessen. — Eine eigentliche Vorschrift über den Gang der Ideen und über die Art ihrer Ausbildung lässt sich für beide Verfahrensarten nicht geben: auch das Präludiren soll ja freie Eingebung und Ergiessung sein, wäre dann aber nicht mehr frei. Doch, um die Sache selbst deutlicher, anschaulicher zu machen, und allenfalls denjenigen, welche noch gar nicht in ihr geübt sind, einige Handleitung zu geben, bis sie solcher nicht mehr bedürfen, mögen zu jeder der beiden Verfahrensarten hier einige Grundlinien gezogen werden.

Wir nehmen als Beispiel an: es ist ein grosses, ernstes und feuriges Bravourstück, gründlich ausgearbeitet, was der Spieler vortragen und worauf er präludirend vorbereiten will. Überall ist vorauszusetzen, dass er selbst und dass die Zuhörer, wenn er deren hat, ehe das Spiel beginnt zwar gesammelt und aufmerksam, aber ruhig sind, und erst stärker belebt und höher gehoben werden wollen: darum wird bei beiden Verfahrensarten — dem Überleiten und dem Contrast — rathsam sein, dass der Spieler ruhig und einfach beginne, etwa mit gebrochenen Accorden, langsamen Arpeggiaturen u. dgl., auf der Tonika des hernach vorzutragenden Stücks, und darin, ohne oft wechselnde oder fremd ausgreifende Modulationen, auch in gleichmässiger Figur und Bewegung, ein Weilchen beharre; dann erst, und nur nach und nach, sich und sein Spiel durch mehr Fülle und Fremdartigeres in der Harmonie, so wie durch reichere und ungewöhnlichere Figurirung und beschleunigtere Bewegung, steigern. Jetzt trennen sich die Wege beider Verfahrensarten. Will der Spieler

a., überleiten, so nähert er sich allmählich dem Charakter (dem herrschenden Ausdruck) des gewählten Bravourstücks, flicht vielleicht Anspielungen auf das demselben zu Grunde liegende Hauptthema ein, nähert sich demselben immer mehr, bis er es bestimmt und hervorgehoben zu vernehmen giebt, wie es im Stücke selbst vorkömmt, verweilet nun bei diesem, indem er es auf seine eigene Weise — durchaus nicht auf die, wie es vom Componisten selbst geschehen ist — fort- und auszuführen versucht, (z. B. in gebundenem Styl, wenn der Componist es im freien, oder im freien, wenn dieser es in gebundenem behandelt hat) lässt dann alles dies Bestimmte nach und nach wieder in Allgemeineres sich auflösen, (z. B. ohngefähr wie zu Anfang seines Präludiums, oder in leichten und freien, doch dem Ausdrucke nach sehr gemässigten Figuren,) und dies endlich auf einer Fermate, der Dominante des Stücks, leise verklingen; worauf er nun das Stück selbst kräftig und feurig beginnt. — Wählt der Spieler

b., den Contrast, so wird er wohlthun, von da an, wo sich beide Wege trennen, sein Spiel in alle dem, worin er es bis dahin belebt und gehoben, noch mehr und bis zum starken Affect zu steigern, und zwar so hoch er's vermag, auch darin so lange beharrend, als er's vermag; dann nach starker Fermate abbrechen, und nun aus dem hernach vorzutragenden Bravourstück — nicht das kräftige Hauptthema, sondern eine sanfte, gefällige, einschmeichelnde Melodie, die vom Componisten jenem etwa entgegengesetzt und als Zwischensatz behandelt ist, so wie sie vorgeschrieben worden, zu hören zu geben, bei dieser zu verweilen, sie immer sanfter, gefälliger, einschmeichelnder — auch immer einfacher in der Harmonie, wenn sie nicht schon vom Componisten möglichst einfach dargestellt ist — fortzuführen, und also sie, und mit ihr sein Präludium, allmählich gleichsam absterben zu lassen; worauf er dann das Stück selbst kräftig und feurig eintreten lässt.

Ich wiederhole: dies Beides ist keine Vorschrift; Beides enthält nur Vorschläge und Grundrissen eines zweckmässigen und wirksamen Verfahrens, um die Sache im Allgemeinen deutlich und anschaulich zu machen, und dem Ungeübten einige Handleitung zu bieten. Später wird er an sich selbst erfahren — stets die nöthigen Naturanlagen, so wie die erforderlichen, erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten vorausgesetzt — dass sich nicht nur die Entwicklung jenes Angedeuteten, sondern auch die Folge seiner Bestandtheile, wie beim ganz freien Phantasiren, so beim Präludiren, vielfältig verändern lassen. Der Geist ist unendlich und unerschöpflich: die Kunst ist beides gleichfalls. — Vor demselben aber, wovor schon bei der ganz freien Phantasie gewarnt werden musste, muss beim Präludiren doppelt gewarnt werden, weil hier die Aufmerksamkeit und Kraft des Zuhörers nicht im voraus gleichsam aufgebraucht darf, sondern hauptsächlich dem gewählten Stücke verspart werden muss.

3. Ich schliesse mit einer Empfehlung des freien Phantasirens überhaupt und in jeder achtbaren Form an Alle, denen es nicht blos um Unterhaltung und um Geschicklichkeit im Praktischen, sondern auch, ja vornehmlich, um den Geist und Sinn in ihrer Kunst zu thun ist: diese Empfehlung aber ist nie so dringend gewesen, als jetzt, weil es deren, die nur jene, nicht diese beabsichtigen, nie so Viele als jetzt gegeben hat. Selbst wenn man mit Geist immerwährend nur Noten spielt, wird derselbe viel weniger genährt, erweitert und ausgebildet, als durch öfteres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewusstsein, Aufbietung aller Kräfte, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren. Und welches ein ganz besonderes Mittel der innern Belebung und Stärkung, der Erhebung in gedrückter, der Beruhigung in aufgeregter Gemüthslage, und mithin auch welches ein ganz besonderes Mittel zu einem würdigen, wahrhaft wohlthunenden, erquickenden Genusse, solches ein freies Phantasiren darbiere — schon dadurch, dass es sich näher, als alles Vorgeschriebene, an des Spielers eigenste Individualität und an sein innerstes Wesen anschliesst, wie dies eben in dieser Stunde beschaffen und gestimmt, wie eben jetzt sich auszusprechen ihm Bedürfniss des Geistes und Herzens ist: davon wünsche ich allen meinen Lesern, indem ich von ihnen scheidet, vielfältige Erfahrungen an sich selbst, und glaube ihnen in ihrer Kunst nichts Schöneres und Werthvolleres wünschen zu können.

