Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel

Hummel, Johann Nepomuk

Wien

urn:nbn:de:bsz:31-67153

Visual Library

Mus. Druck
1492

Hummel, J. N.

Klavierschule

1. Teil (ohne Übungsstücke)

2. Ex.

1492

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Hier. Dr. 1492

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Joh. Nep. Hummel

Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

AUSFÜHRLICHE

theoretisch-practische

ANWEISUNG

PIANO-FORTE-SPIEL,

vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung

Sr. Majestät dem Kaiser von Russland

NICOLAUS I.

J. N. HUMMEL,

Original-Auflage. Eigenthum des Verlegers.

WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER,
MUSIKVERLEGER.
London, bei Boosey und Co. Paris, bei A. Farrenc.

Joh. Ludw. Hennebergs

AUSFÜHRLICHE
theoretisch-practische

ANWEISUNG

ZUM

PIANO-FORTE-SPIEL,

vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung,

verfasst und

Sr. Majestät dem Kaiser von Russland

NICOLAUS I.

in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet

von

J. N. HUMMEL,

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

MIT PRIVILEGIEN.

Original-Auflage. 1828. Eigenthum der Verleger.

WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER,
MUSIKVERLEGER.

London, bei Boosey und Comp. — Paris, bei A. Farrenc.

Verlags-№ 5201.

Stich und Druck aus Haslingers Officin.

E. Ex.

BADISCHE
LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Unter dem allerhöchsten
SCHUTZE
der kaiserl. königl. oesterreichischen
GESETZE,
und mit den allerhöchsten, höchsten, und hohen
PRIVILEGIEN
von
PREUSSEN.
d. d. 29. July 1830
BAYERN.
d. d. 26. November 1816
WÜRTEMBERG.
dd. 19. Novbr. 1826
HANNOVER.
d. d. 25 Januar 1827
SACHSEN.
d. d. 18. Januar 1828
DARMSTADT.
d. d. 18. Septbr. 1820
BAADEN.
d. d. 4. Decbr. 1820
CHURHESSEN.
d. d. 24. October 1823
BRAUNSCHWEIG.
d. d. 30. Octbr. 1824
FRANKFURT.
d. d. 20. Febr. 1827

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Impromptû in Canone.

Moderato.

p. tutto legato

p.

cres — cendo

ffmo.

ffmo.

Fac simile

von

Joh. Nep. Hummel

Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BADISCHE
LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

ERSTER

THEIL.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Allerdurchlauchtigster

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.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

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.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Inhalt.

Seite.
Vorrede . . . . . 7.
Vorerinnerung für Eltern und Lehrer . . . . . 11.

ERSTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht . . . . . 13.

ERSTES KAPITEL.

Vom Sitze am Klavier . . . . . 13.

ZWEITES KAPITEL.

Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger . . . . . 13.

DRITTES KAPITEL.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln . . . . . 14.

VIERTES KAPITEL.

Von der Tastatur und den Noten . . . . . 15.

FÜNFTES KAPITEL.

Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen . . . . . 16.
Vorbereitende-Übungen . . . . . 18.

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Versetzungszeichen . . . . . 27.

ZWEITES KAPITEL.

Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen. 32.
Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen . . . . . 35.

DRITTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen . . . . . 56.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Zeitmass und Takt . . . . . 59.

DRITTES KAPITEL.

Wie man den Takt angeben soll . . . . . 62.

VIERTES KAPITEL.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen . . . . . 63.

FÜNFTES KAPITEL.

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben . . . . . 66.
60 Übungsstücke aus allen Tonarten, worin die im 1ten Theil erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind . . . 69.

ZUSATZ-KAPITEL.

Auswahl zweckmässiger Komposizionen fürs Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung . . . . . 111.

ZWEITER THEIL.

EINLEITUNG.

Vom Fingersatze überhaupt . . . . . 115.

ERSTES KAPITEL.

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applikatur-Übungen . . . . . 116.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen . . . . . 173.

(5201.).
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

DRITTES KAPITEL.

Seite.

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 Obertasten; nebst Übungen. . . . . 309.

SIEBENTES KAPITEL.

Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen. . . . . 320.

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 mehren Tasten; nebst Übungen. . . . . 332.

NEUNTES KAPITEL.

Vom Abwechseln, Eingreifen und Überschlagen der Hände; nebst Übungen. . . . . 363.

ZEHNTES KAPITEL.

Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz bei gebundenem Styl; nebst Fugen-Beispielen. 371.

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Ausschmückungszeichen, und Manieren überhaupt. . . . . 385.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Triller mit seinem Nachschlag. . . . . 385.

DRITTES KAPITEL.

Von dem uneigentlichen Triller oder der getrillerten Note ohne Nachschlag. . . . . 389.

VIERTES KAPITEL.

Vom Schneller. . . . . 390.

FÜNFTES KAPITEL.

Vom Doppelschlag; (von Vielen *Mordent* genannt.) . . . . . 390.

SECHSTES KAPITEL.

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen. . . . . 391.

Praktische Beispiele. . . . . 395.

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Vom Vortrage überhaupt. . . . . 417.

ZWEITES KAPITEL.

Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag betreffend. . . . . 418.

DRITTES KAPITEL.

Über den Gebrauch der Pedale. . . . . 437.

VIERTES KAPITEL.

Über die zweckmässige Behandlungsart der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus. . . . . 438.

FÜNFTES KAPITEL.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronoms. . . . . 439.

SECHSTES KAPITEL.

Vom Stimmen des Instrumentes. . . . . 442.

SIEBENTES KAPITEL.

Vom freien Phantasiren. . . . . 444.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Vorrede.

Das Pianoforte ist jetzt unter allen Instrumenten mit Recht das gebräuchlichste; denn es ist am wenigsten fähig, auf die Gesundheit, selbst des schwächsten Körpers, nachtheilig einzuwirken, und hat überdiess noch die Annehmlichkeit, dass der Spieler keiner Mithülfe anderer Instrumente bedarf, um die vollständigste Harmonie hervorzubringen.

Diese Vorzüge und der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so gemeinnützig, und die Kunstfertigkeit einen so hohen Grad auf demselben erlangte.

Durch diese Fortschritte nahm auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt an, und die zunehmenden grössern Schwierigkeiten, die man zu besiegen strebte, machten bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, und besonders im Fingersatze eine bedeutende Veränderung nöthig.

Durch viele Freunde und Lehrer aufgefordert, versuchte ich ein für die jetzige neueingetretene Epoche dieses Instrumentes zweckmässiges Lehrbuch zu schreiben. —

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

Es war daher gleich anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss für diejenigen zu schreiben, die im eigentlichen Sinne des Wortes auf die kürzeste Art nur Klavierspielen lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse erlernen und sich zu gründlichen Spielern bilden wollen.

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 schrieben, soviel als möglich beizubehalten, und 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 suchte ich eine möglichststufenweis-fortschreitende Ordnung zu beobachten, manches bisher zweifelhaft Gebliebene festzustellen, im Vortrage möglichst kurz, klar und deutlich zu sein, und es dabei nicht 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.

Weimar, im December, 1827.

J. N. Hummel.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Vorerinnerung für Eltern und Lehrer.

Da von der Beschaffenheit des Grundunterrichts das ganze Lehrgebäude abhängig wird, so müssen Eltern bei der Wahl eines Lehrers weniger auf die Wohlfeilheit des Unterrichts, als hauptsächlich darauf sehen, dass der Lehrer:

1.) ein Mann von gründlichen Kentnissen 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 gut und fasslich sei, er die Kinder liebreich, mit Geduld behandle, und Strenge nur eintreten lasse, wenn sie nothwendig wird.

Leider sind Eltern 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 zu gar nichts fruchtet, und einem gründlichen Elementar-Unterricht nur die kostbare Zeit raubt, die zur Befestigung der Anfangsgründe so nöthig ist, und allein etwas Ordentliches und Gediegenes erzeugen kann.

Hat aber der Schüler einmal eine gewisse Stufe der Ausbildung erreicht, so rathe ich selbst, ihn zuweilen vor einigen Personen etwas 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, und bleibt er sich zu lange überlassen, zu befürchten steht, dass er durch Aneignung übler Gewohnheiten sich mehr schade, als nütze. Viele im Fortschreiten begriffene Spieler sind der irrigen Meinung, man müsse täglich wenigstens 6 bis 7 Stunden spielen, um zum Ziele zu gelangen; ich kann ihnen jedoch versichern, dass ein regelmässiges, tägliches, aufmerksames Studium von höchstens 3 Stunden zureichend ist; denn jede längere Übung stumpft den Geist ab, bewirkt ein mehr maschinenmässiges, als seelenvolles Spiel, und hat für den Spieler meist den Nachtheil, dass, wenn er einmal ein so anhaltendes Exercitium entbehren muss, es ihn hindert, wenn er plötzlich etwas spielen soll, ohne sich erst einige Tage vorher wieder eingeübt zu haben. — Ich bin der Meinung, dass man, im Allgemeinen, Mädchen nicht vor dem 7ten, und Knaben nicht vor dem 8ten Jahre Musik lehren soll, es wäre denn, dass sie sich durch ein ganz ausgezeichnetes Talent und eine daraus entstehende besondere Neigung gleichsam von selbst dazu hingezogen fühlten; denn in zu zartem Alter besitzen Kinder noch zu wenig Denkkraft, und bekommen oft schon Überdruss an diesem Studium, ehe sie noch zu besserer Einsicht gelangen.

Welche Haupteigenschaften ein guter Lehrer haben müsse, ist bereits oben gesagt; ich will also hier nur noch bemerken:

1.) dass der Lehrer bei Allem, was auf das Fortschreiten in der Kunst Bezug hat, den eifrigsten Antheil an seinem Schüler nehmen soll;

2.) dass er ihm keine übeln Angewohnheiten zulasse;

3.) dass er den Schüler, sobald er einmal die nöthigsten Vorkenntnisse inne hat, nicht fortwährend mit dem etwas trocknen Exempelwesen beschäftige, sondern auch zuweilen gefällige, für das Pianoforte zu die-

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

sem 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 er sie 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 gerne auswendig zu spielen versuchen, wodurch sie nie zu einer Fertigkeit im Notenlesen gelangen, so übe man sie vorzüglich, die Noten schnell nacheinander herzusagen; bemerkt der Lehrer, dass der Schüler das Stück, welches er eben lernt, zu sehr ins Gedächtniss fasst, so fahre er nicht länger damit fort, sondern gebe ihm gleich 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 möglichst heitern Antheil, behandle ihn mit Geduld, und übertreibe ihn nicht; sei aber dennoch genau in seinem Unterricht. Er halte 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 er Hand und Finger in seine Gewalt bekomme, und sich kein lahmes, schwerfälliges 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 leistet, gut ausführen, und in der Folge die besten Früchte davon tragen. —

Der Verfasser.

---

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

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Erster Theil.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht.

*

ERSTES KAPITEL.

Vom Sitze am Klavier.

§ 1.

Der Schüler sitzt mitten 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 Leichtigkeit, Anstand, Rundung, Ausdruck und Kraft des Spiels nothwendig 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 Anstrengung, nur soviel Spannkraft annehmen, dass sie die Hände, und diese die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen.

§ 3.

Die Hände halte man ein wenig gerundet, und wie die Füsse etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird 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 das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, ist ganz fehlerhaft, und verursacht ein mattes, lahmes Spiel.

§ 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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

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 fortbewegt, sich 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 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, Aufsperren des Mundes, etc. sorgfältig vermieden werden, weil sie theils der Gesundheit, theils dem Anstande zuwider sind.

*

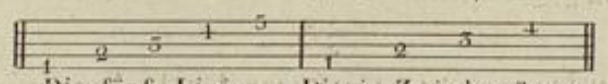
DRITTES KAPITEL.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln.

§ 1.

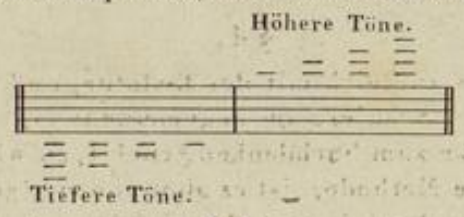
Der Platz, worauf die Töne durch Zeichen (Noten) vorgestellt werden, heisst der Notenplan, dessen fünf Linien und vier Zwischenräume man aufwärts zählt; als:

Notenplan;



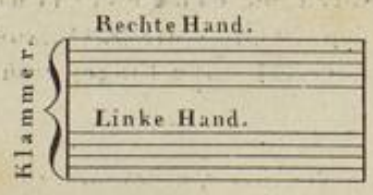
Die fünf Linien — Die vier Zwischenräume.

Um die noch tiefern und 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:



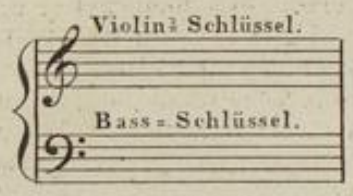
*) *Logier's* Finger- und Handgelenkführer kann bei Anfängern so lange mit Nutzen angewandt werden, bis sie sich die richtige Haltung zu eigen gemacht haben.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 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 $\bar{c}$ 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 eigner 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)]

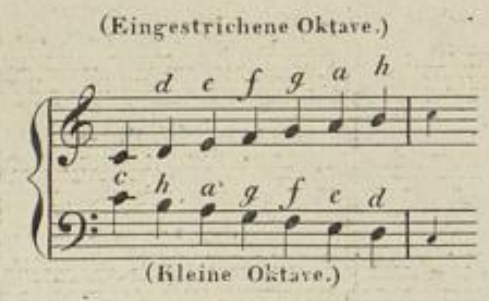
Man fange mit Erlernung der sieben Noten der eingestrichenen Oktave im Violin, und der kleinen Oktave im Bass an, und lasse den Schüler die Taste zugleich mit anschlagen; denn diese Abwechslung macht ihm Vergnügen, und bereitet seine Finger zum richtigen Tonanschlag vor.

---

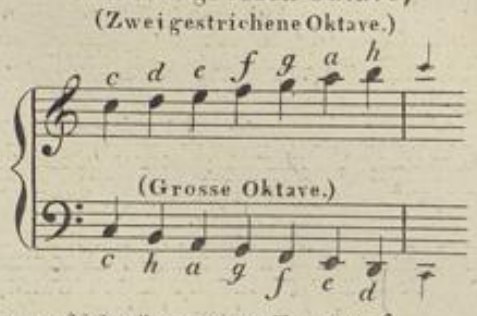
*) Für den Klavierspieler von Beruf ist es wegen des *Accompagnements*, Partitur-Lesens, und des Studiums der Komposizion durchaus nöthig, sich auch mit den Schlüsseln für *Sopran*, *Alt* und *Tenor* bekannt zu machen.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

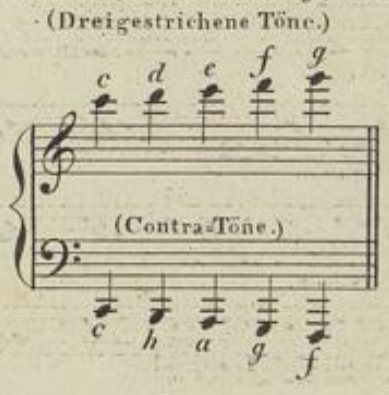
Der Kopf der Note bezeichnet den Ton; als:



eben so verfahre man mit der zweigestrichenen und grossen Oktave;

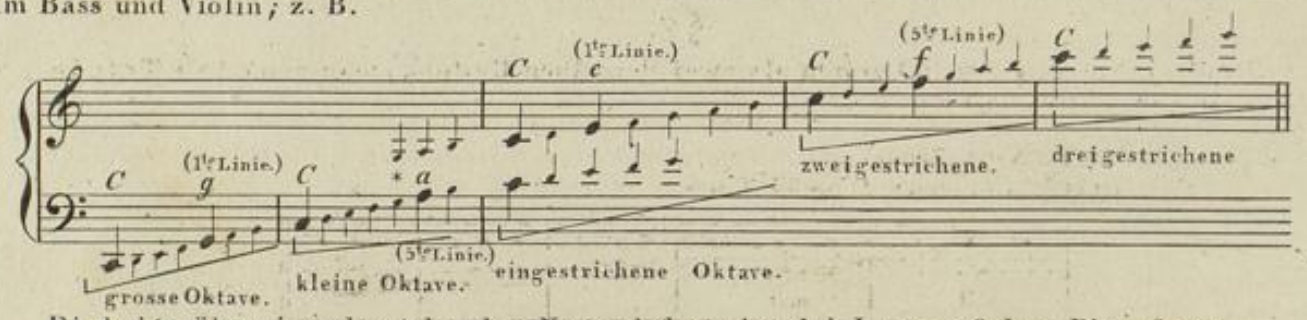


und so fort aufwärts zum dreigestrichenen *g*, und abwärts zum Contra *f*.



ZWEITE METHODE. [b)]

Man lehre den Schüler den Standpunkt der Noten und Tasten aller *c*, und der ersten und fünften Linie im Bass und Violin; z. B.



Die bei (*) übereinanderstehenden Noten haben einerlei Lage auf dem Pianoforte.

Nun erkläre man ihm das Stufenverhältniss der dazwischenliegenden Töne, und lasse sie ihn auf dem Notenplan, wie auf dem Pianoforte auffinden. Ist nun beides wohl geübt, so frage man den Schüler ausser der Ordnung darum, was ich auch bei der ersten Methode empfehle; denn es wird ihn später beim Schnelllesen wesentlich unterstützen. —

FÜNFTES KAPITEL.

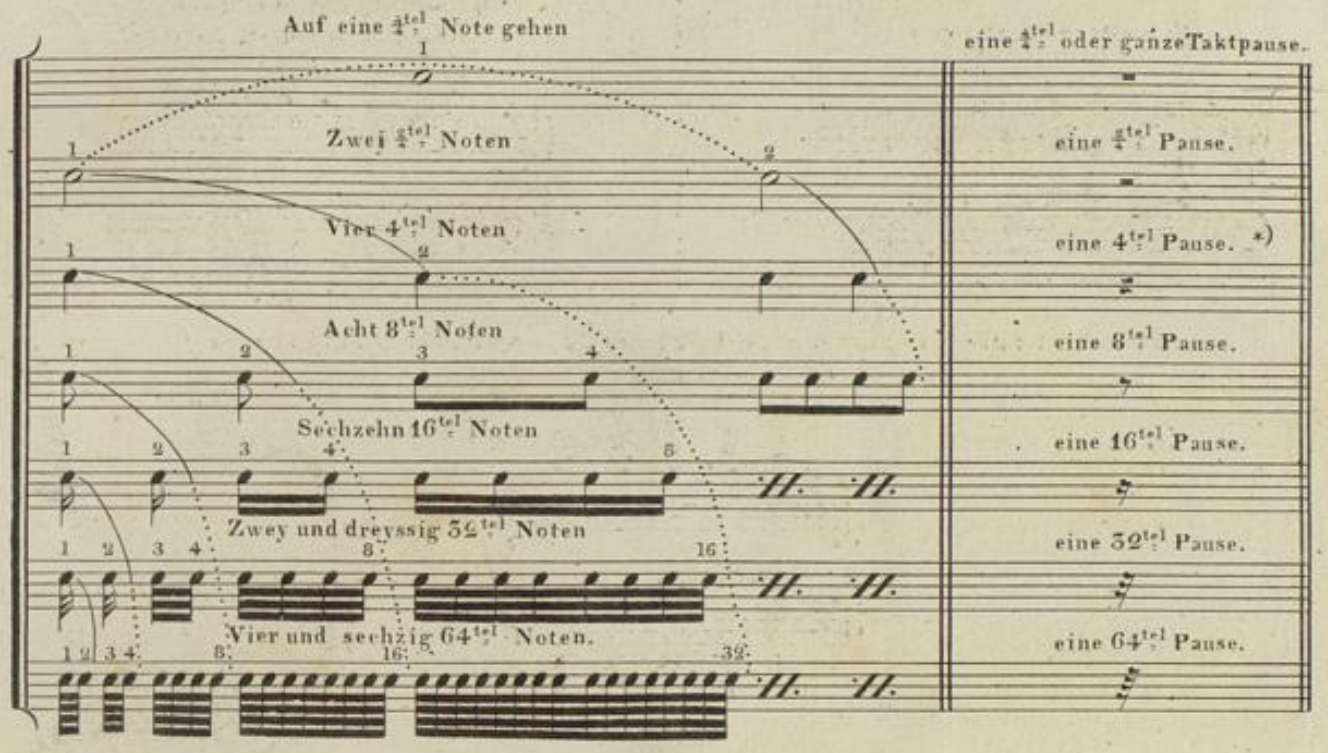
Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth und den auf sie Bezug habenden Pausen.

§ 1.

Die verschiedenartige Gestalt der Noten bestimmt ihren Werth oder ihre Zeitdauer, und in gleichem Verhältniss stehen die Pausen zu den Noten. Letztere gebieten dem Spieler, augenblicklich kürzer oder länger zu schweigen, und in manchen Fällen eine der beiden Hände längere Zeit hindurch allein spielen zu lassen, je nachdem ihr Werth fortdauert.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

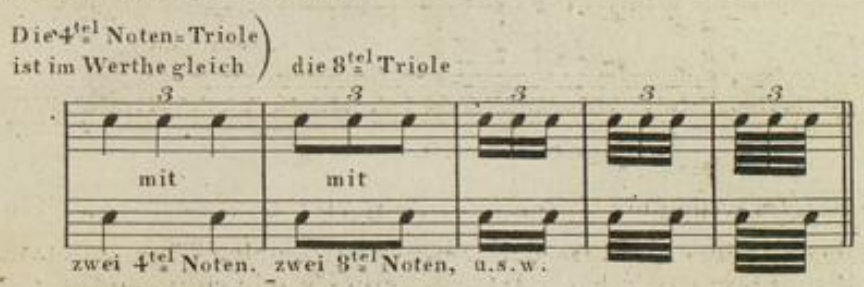
NOTEN- und PAUSEN-TABELLE.



Man sieht hieraus, dass auf die Dauer einer 1tel Note zwei 2tel Noten, auf eine 2tel Note zwei 4tel Noten, und auf eine 4tel Note zwei 8tel 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.



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 allein, 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 diesverursacht ein schwerfälliges Spiel, welches später kaum zu verbessern ist; jeder Finger verlasse daher die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist.

Die Finger sind durchaus 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: (𝄾) da aber diese zu grosse Ähnlichkeit das Auge oft täuscht und Irrung veranlasst, so verdient die deutsche Viertel-Pause (𝄽) bei weitem den Vorzug. —

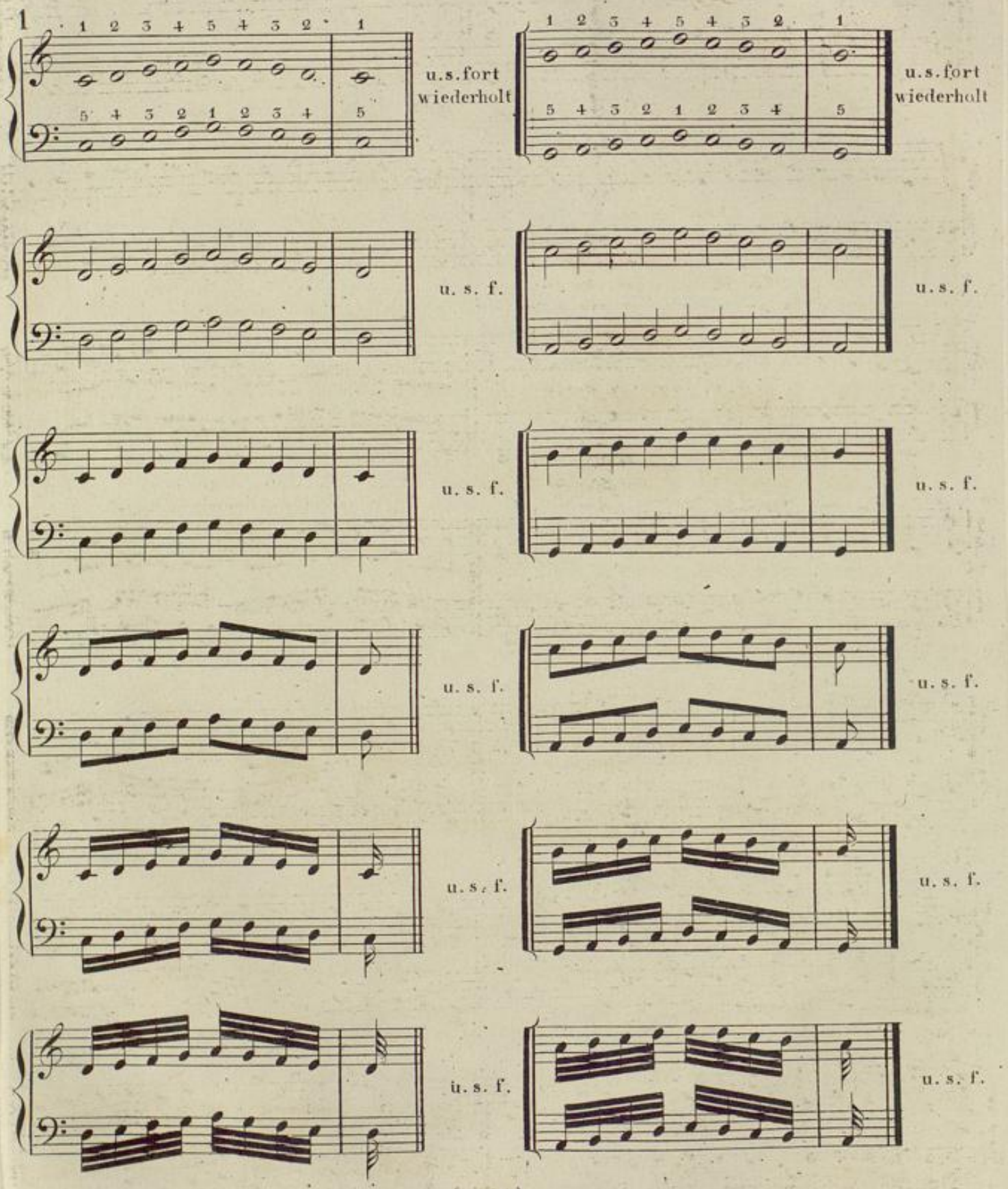
**) In englischer Elementar-Musik für's Pianoforte findet man den Daumen mit ×, oder o, und den Zeigefinger mit 1. u. s. w. wie bei der Violine bezeichnet; allein ich halte es für unzweckmässig, denn der Daumen ist so gut als jeder andere, und bei jetziger Spielart sogar der unentbehrlichste Finger.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

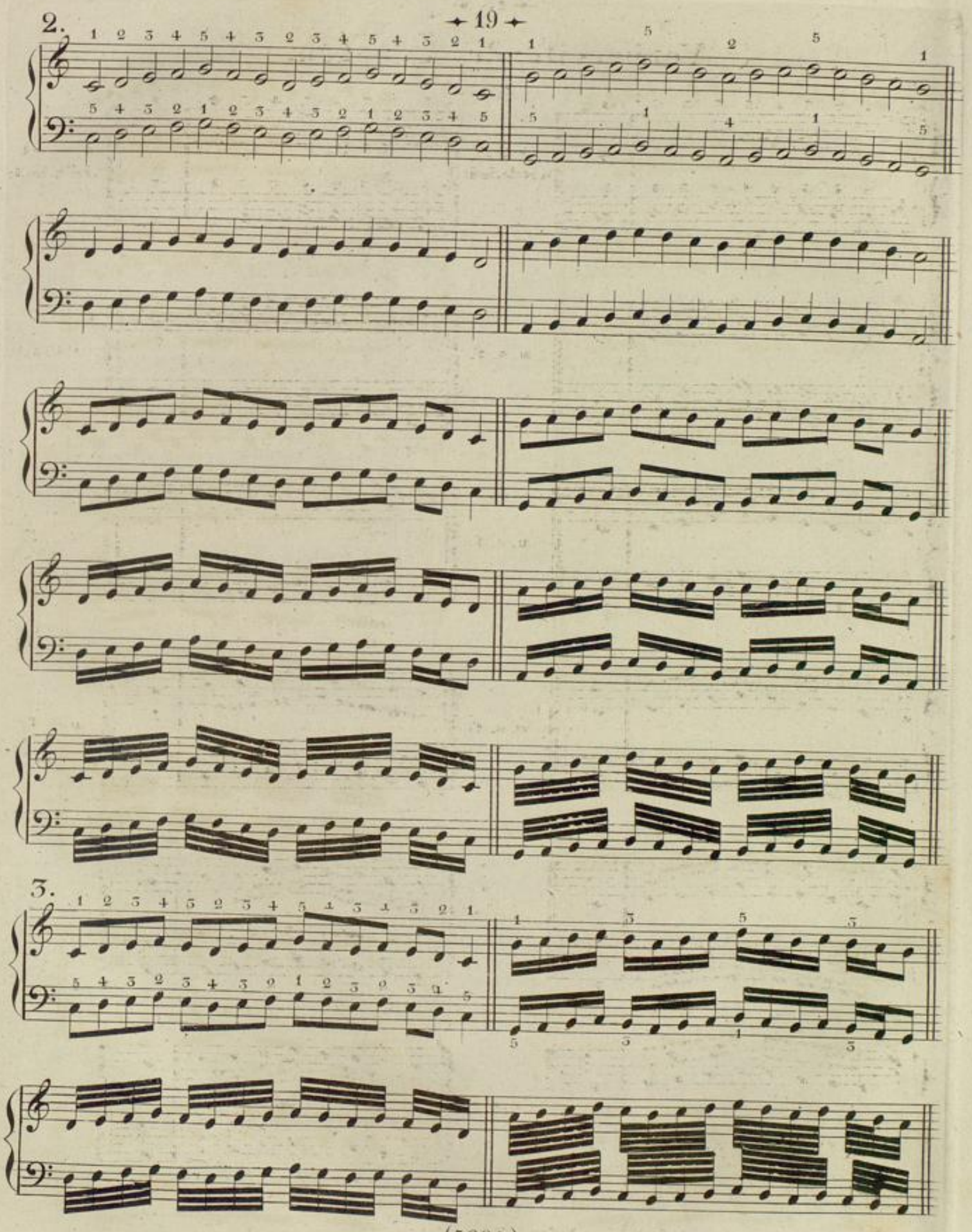
Vorbereitende Übungen.

1



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

2.

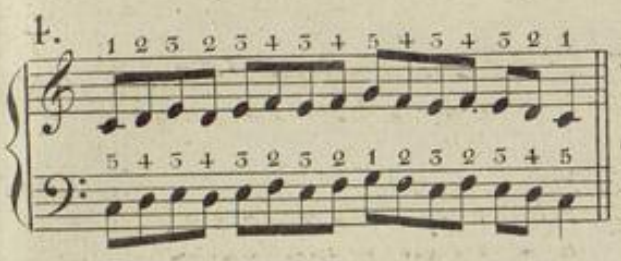


3.

(5201.)

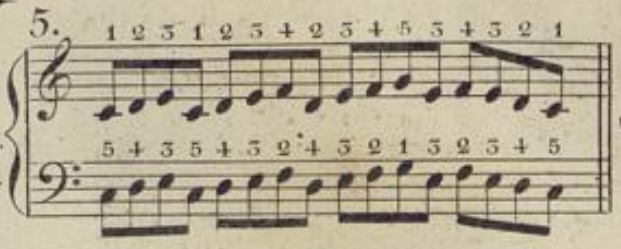
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

4.



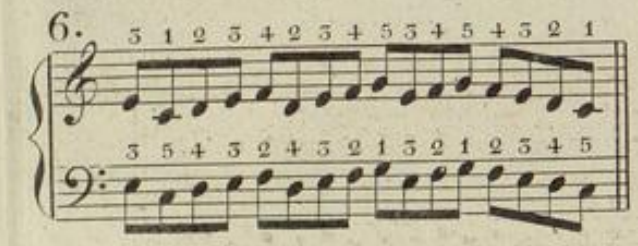
wie früher auch von *G. D.* und *A.* anfangend.

5.



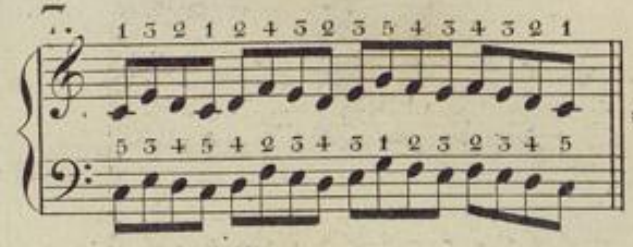
u. s. w.

6.



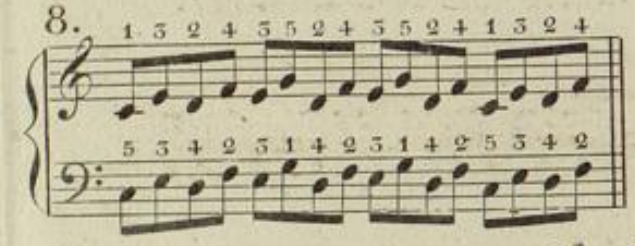
u. s. w.

7.



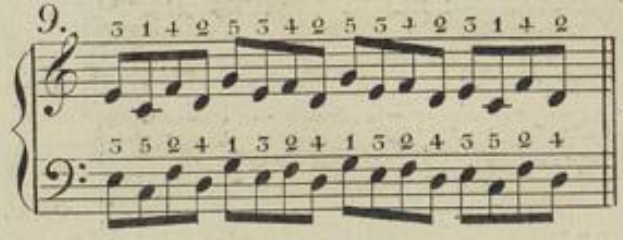
u. s. w.

8.



u. s. w.

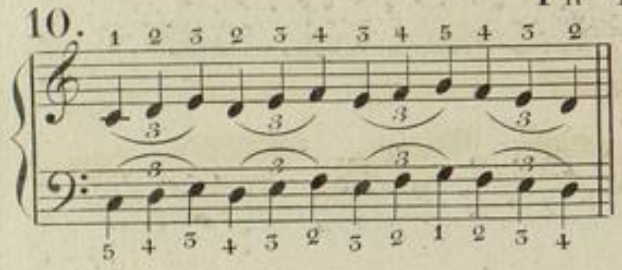
9.



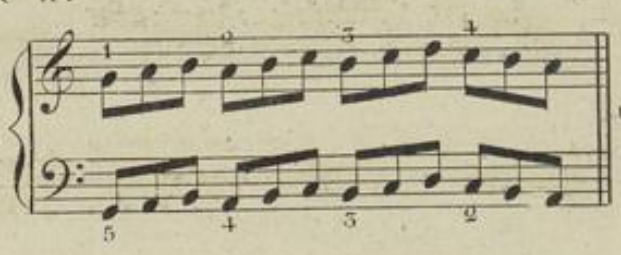
u. s. w.

In Triolen.

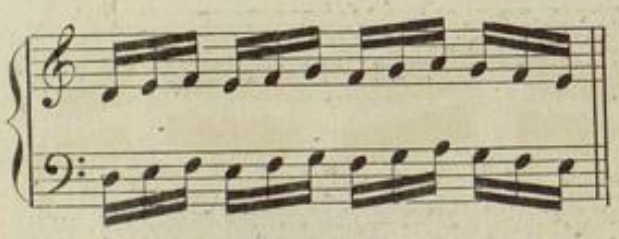
10.



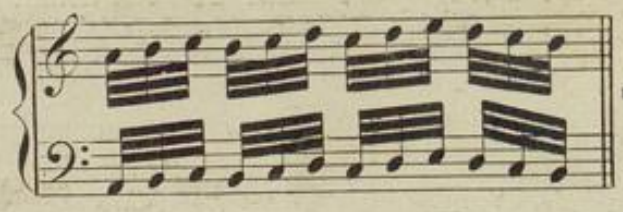
u. s. w.



u. s. w.

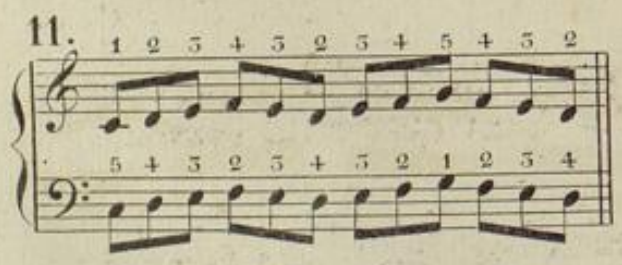


u. s. w.



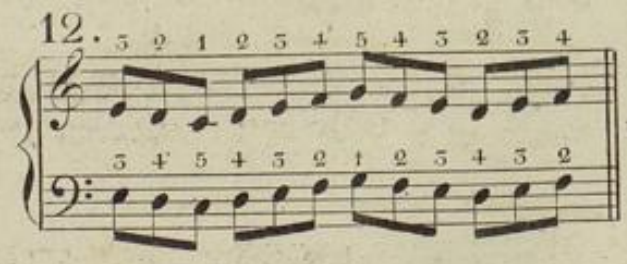
u. s. w.

11.



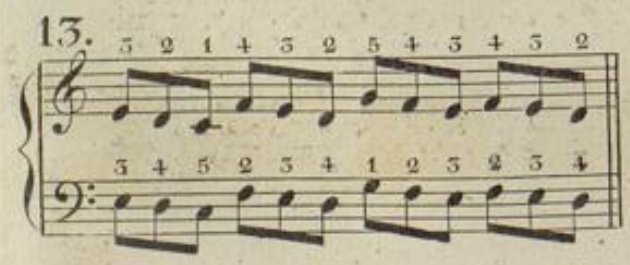
u. s. w.

12.



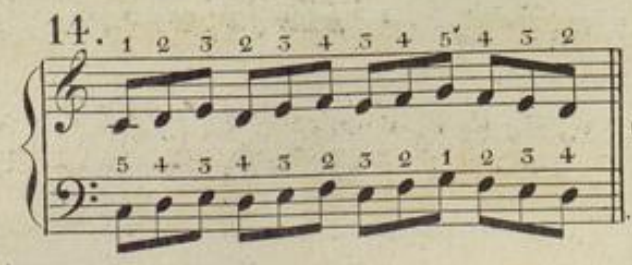
u. s. w.

13.



u. s. w.

14.

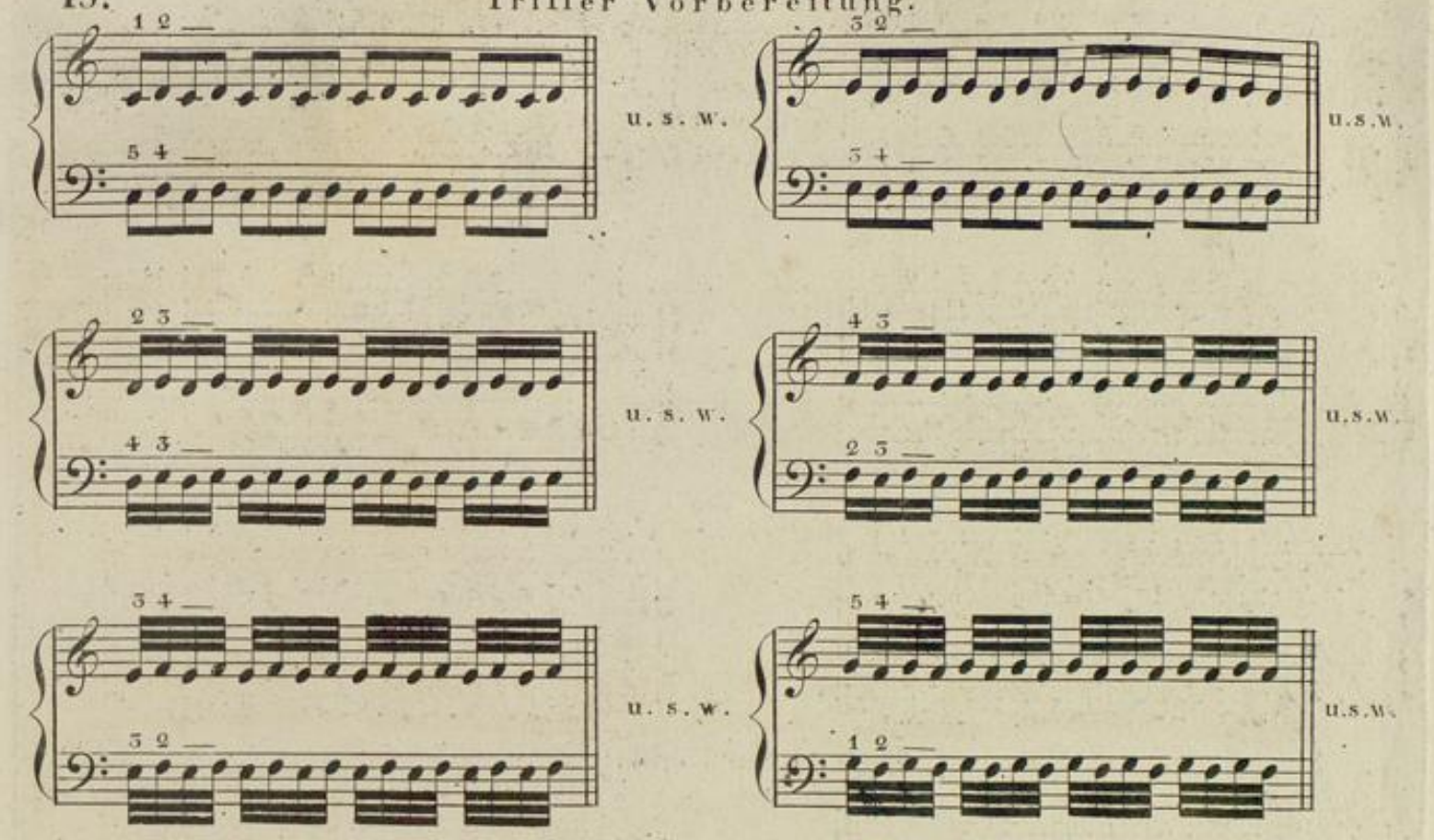


u. s. w.

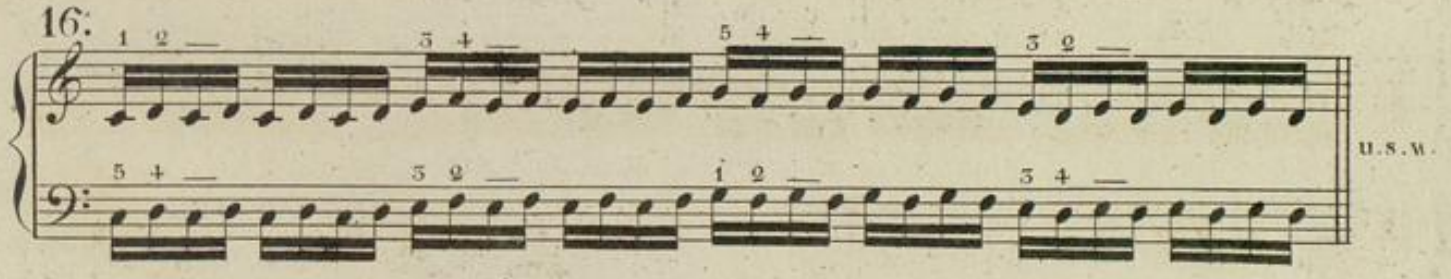
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

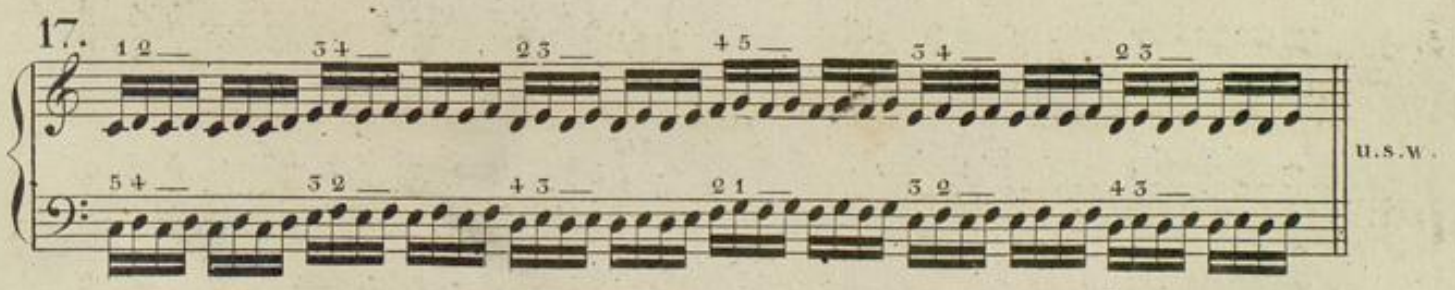
15. Triller Vorbereitung.



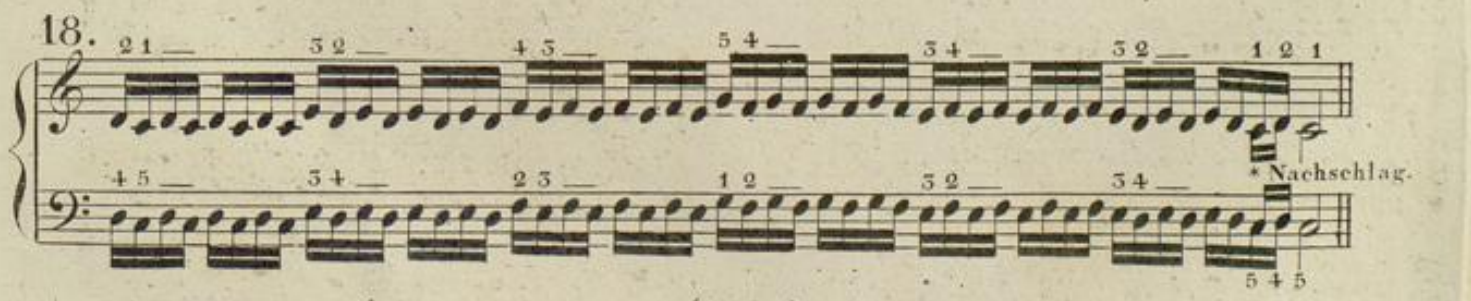
16.



17.



18.



(5201.)

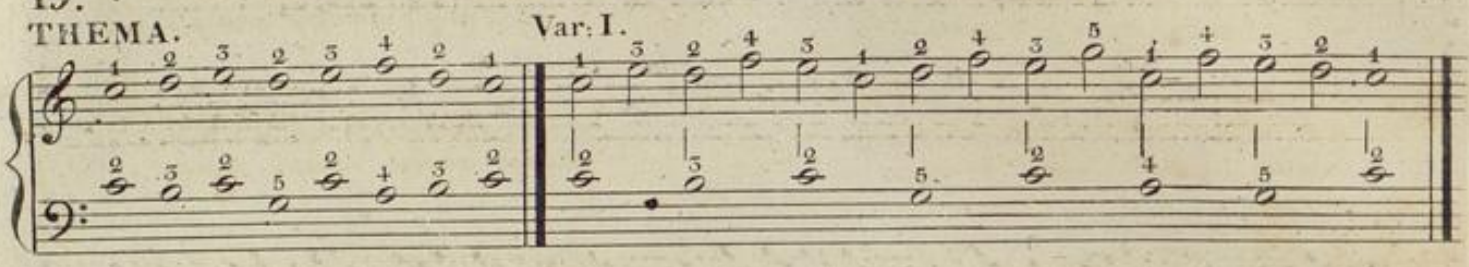
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Übungs-Exempel mit Veränderungen

in Bezug auf Notenwerth und Eintheilung.

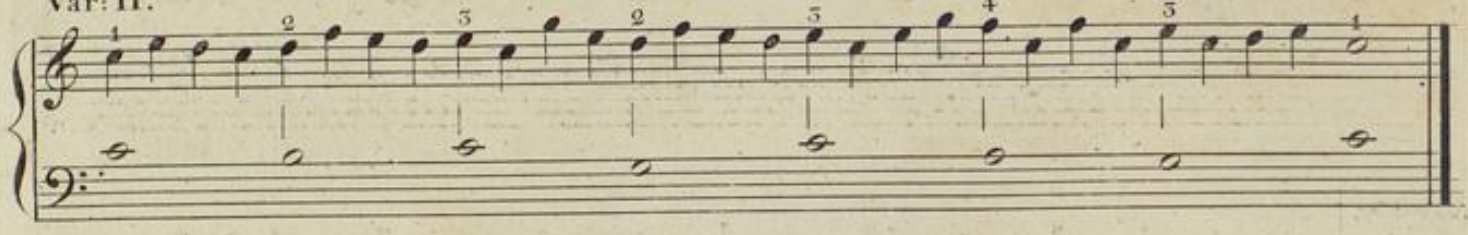
19.

THEMA.

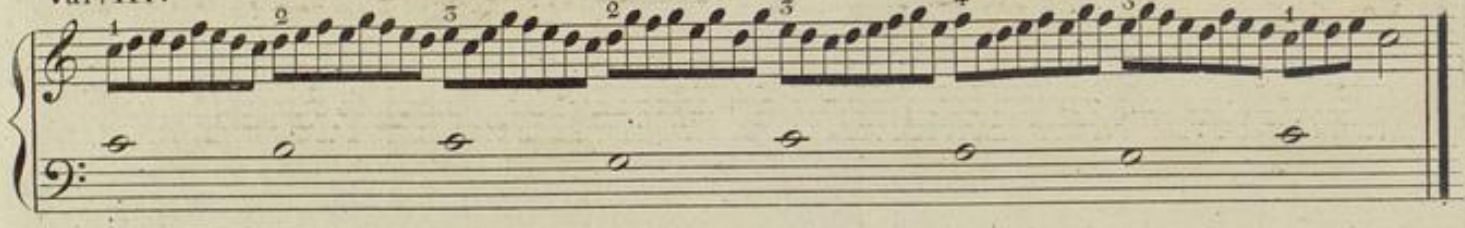


Var: I.

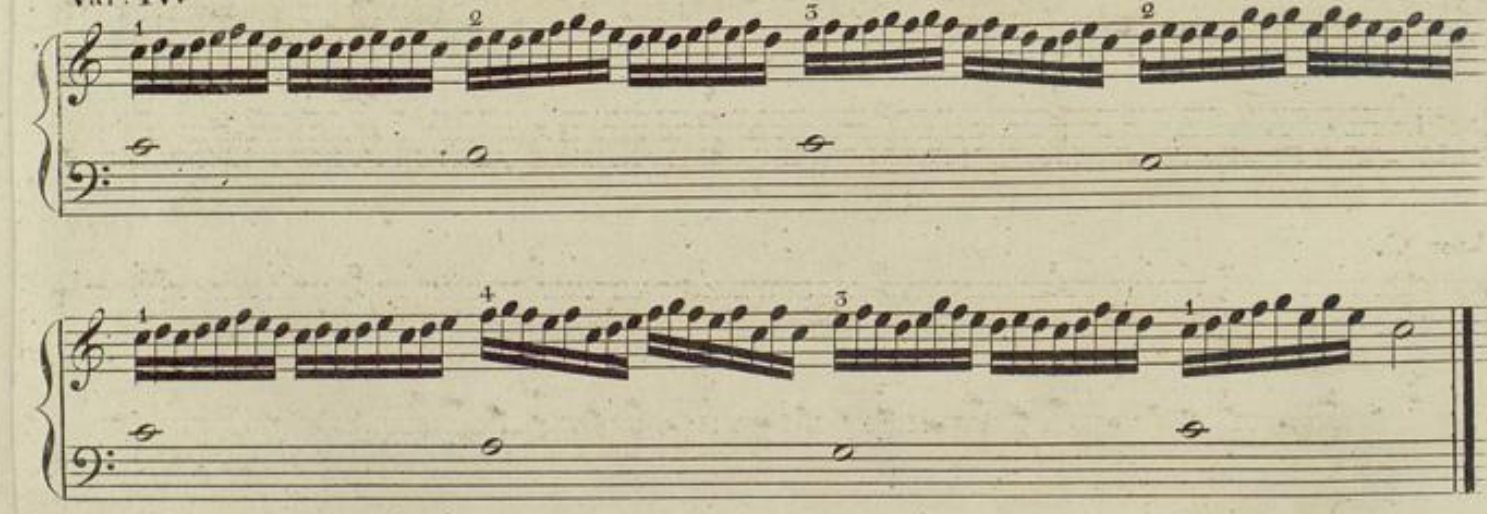
Var: II.



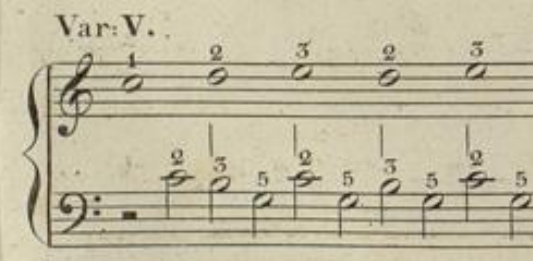
Var: III.



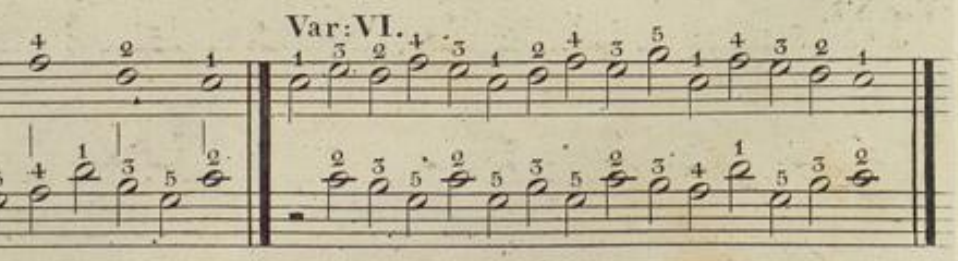
Var: IV.



Var: V.



Var: VI.

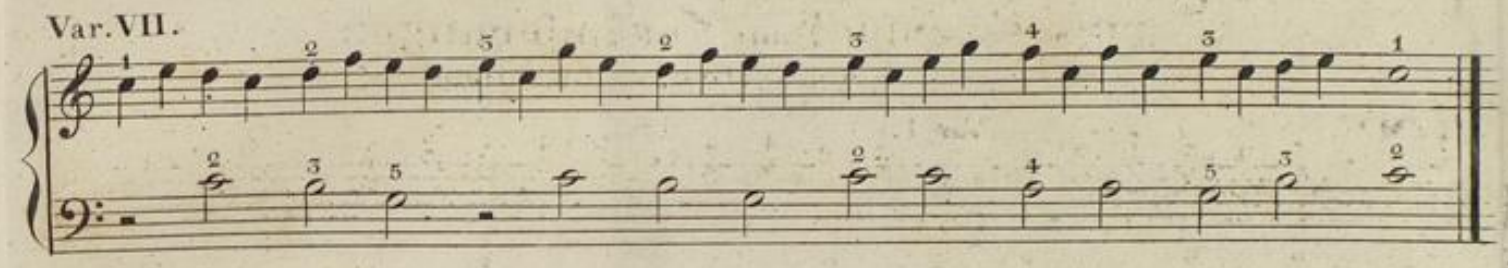


(5201.)

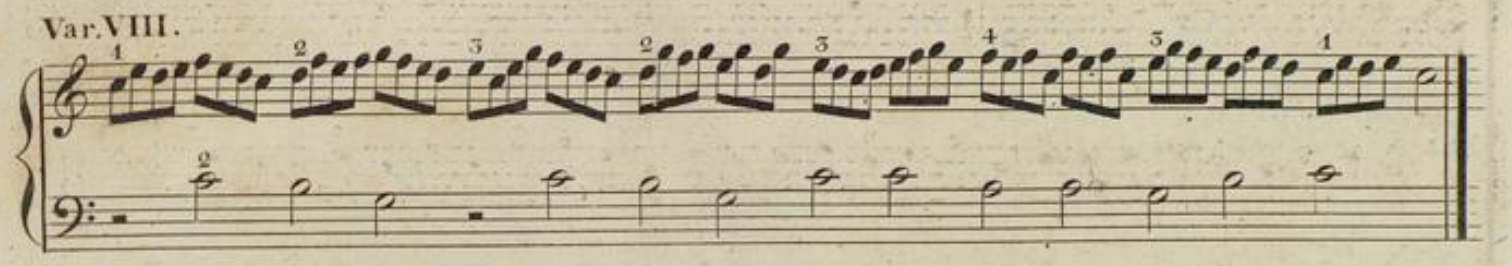
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

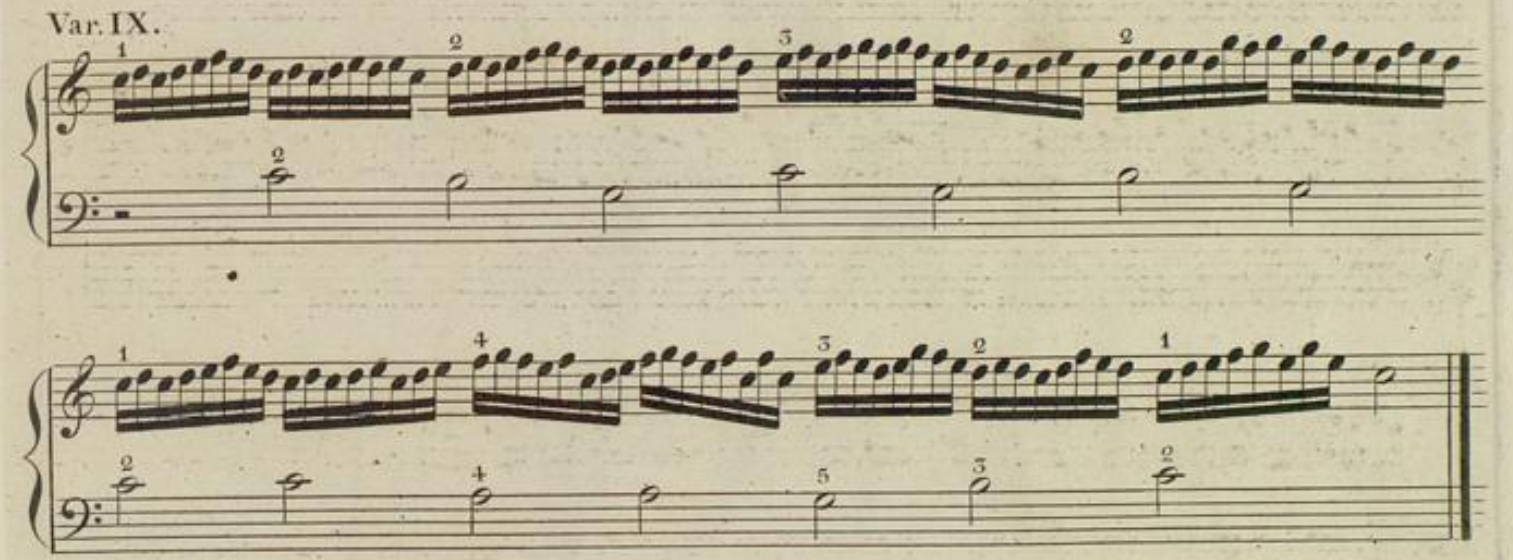
Var. VII.



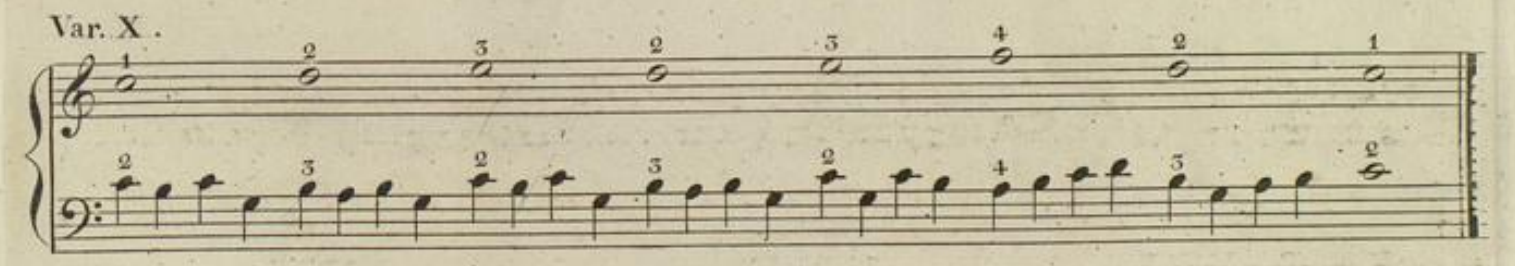
Var. VIII.



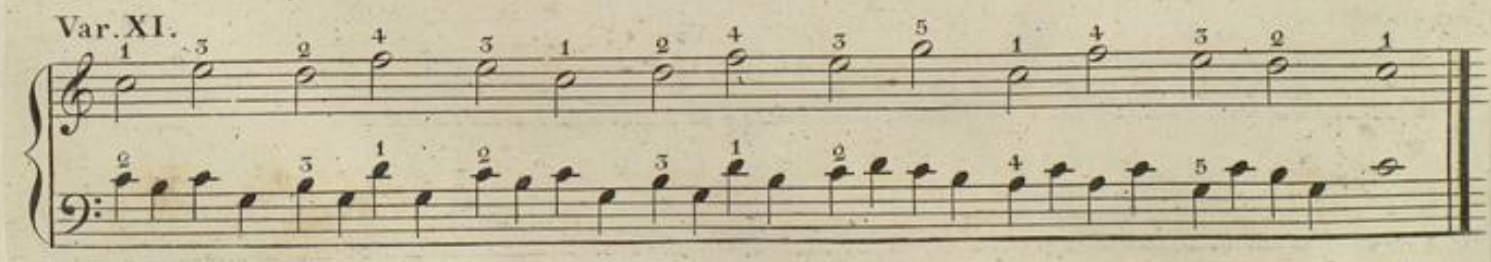
Var. IX.



Var. X.



Var. XI.

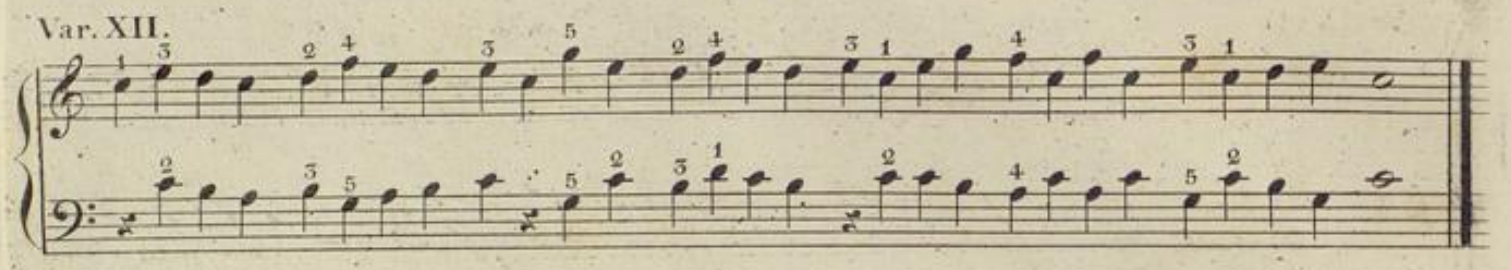


(5201.)

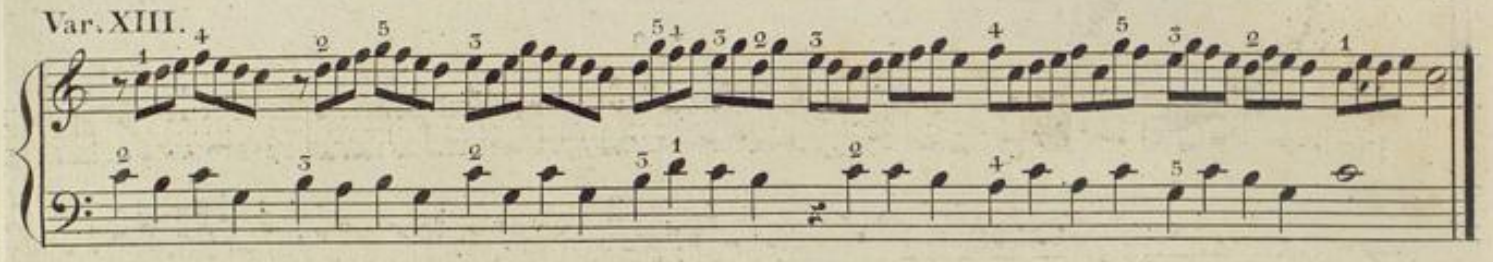
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

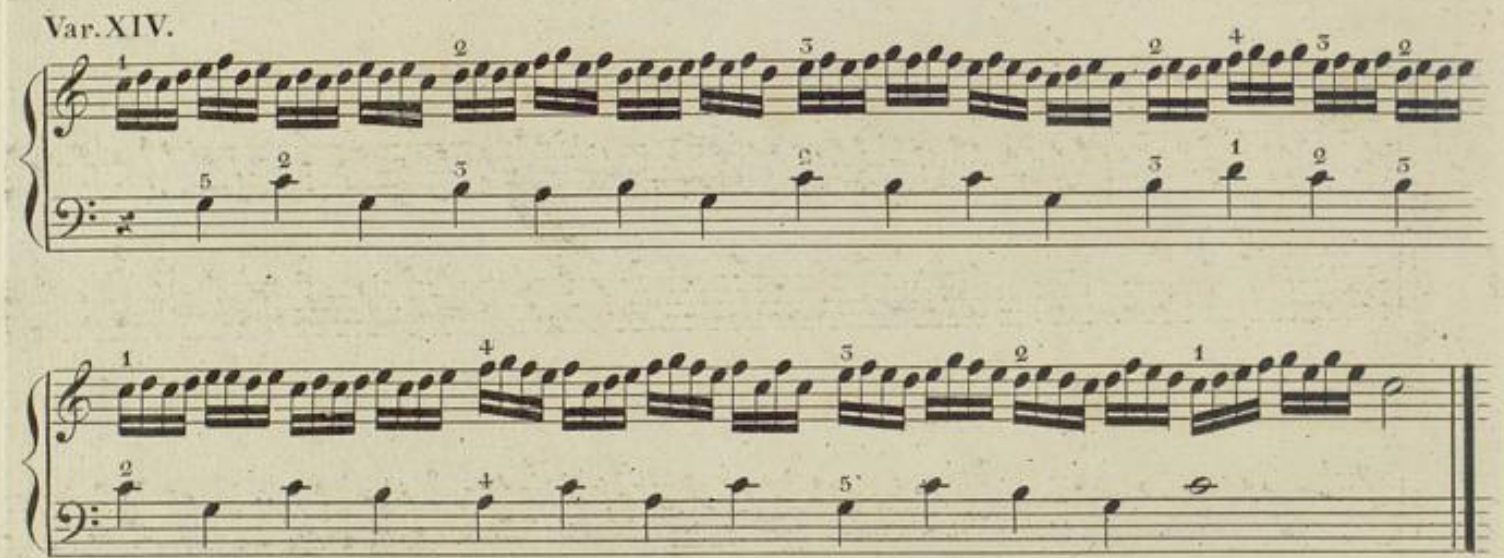
Var. XII.



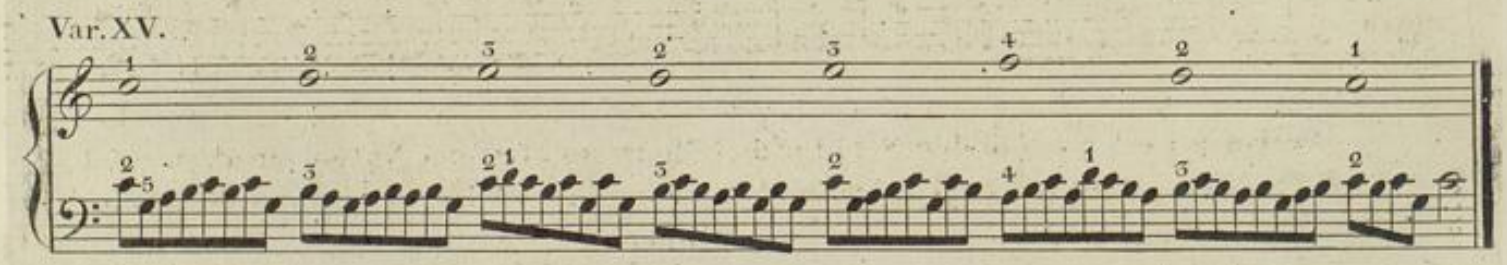
Var. XIII.



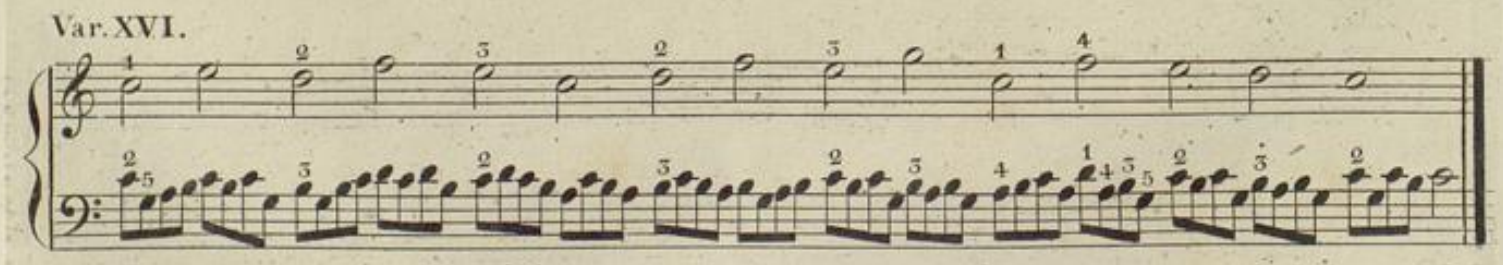
Var. XIV.



Var. XV.

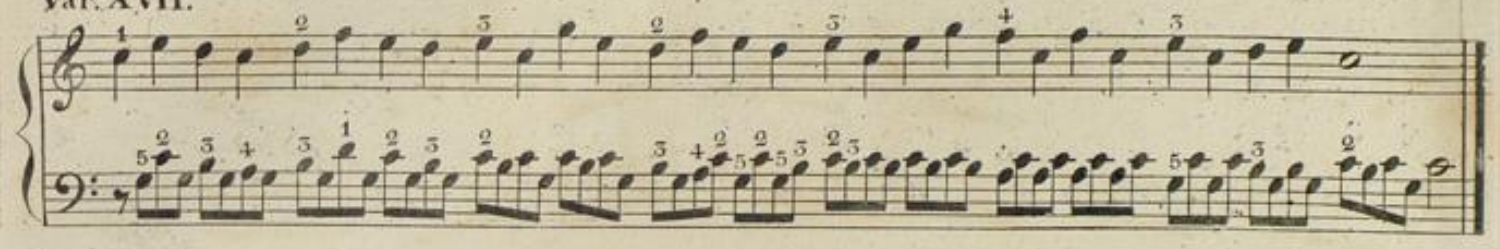


Var. XVI.

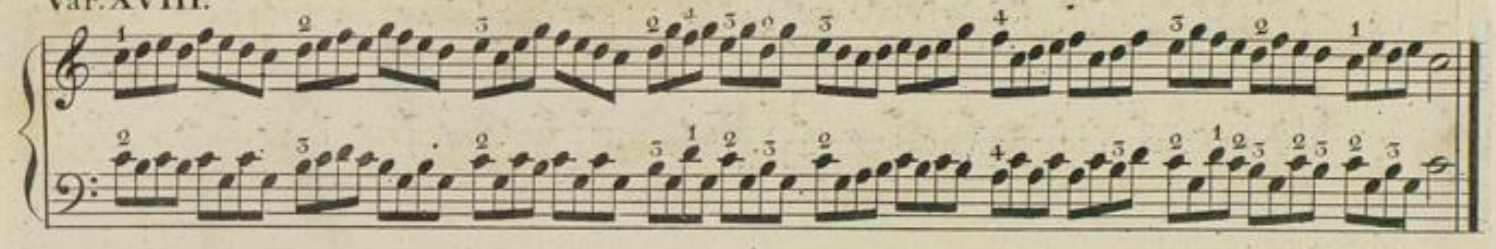


Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

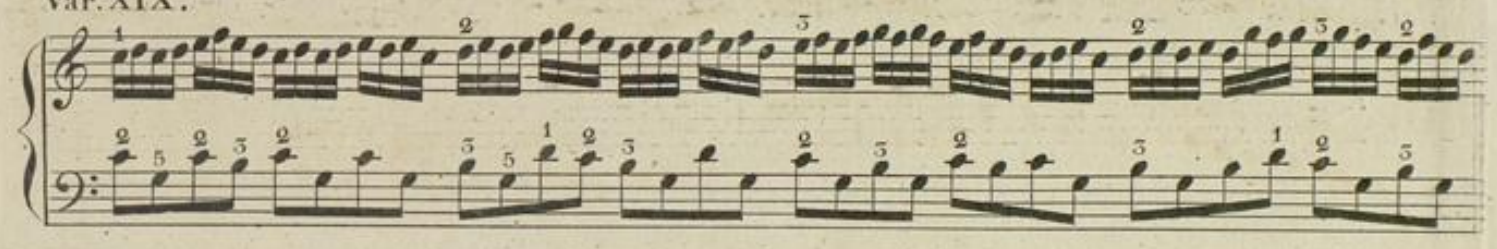
Var. XVII.

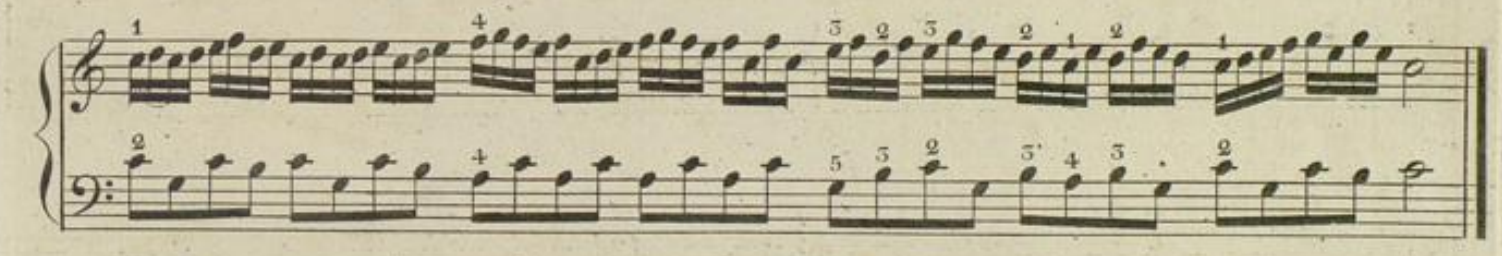


Var. XVIII.



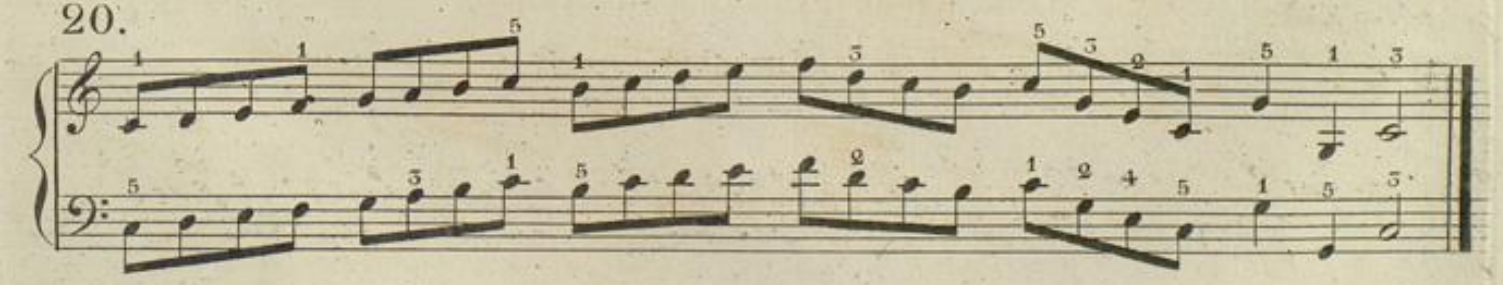
Var. XIX.





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

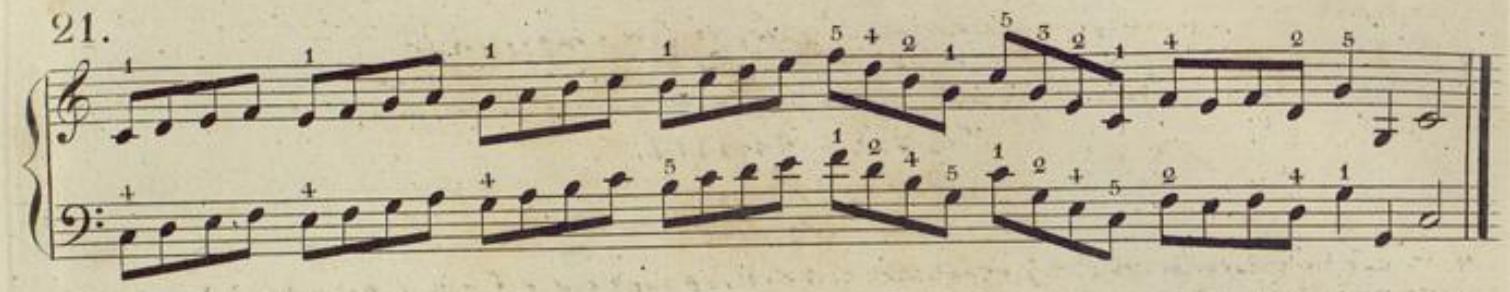
20.



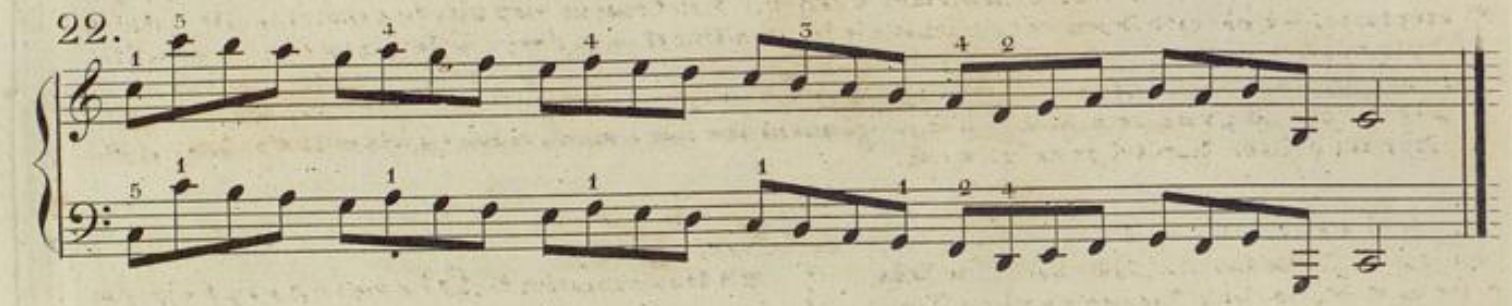
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

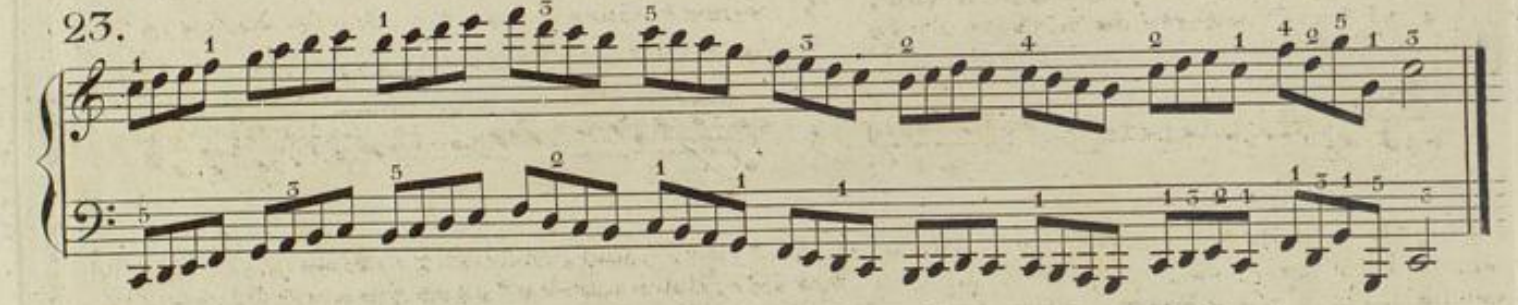
21.



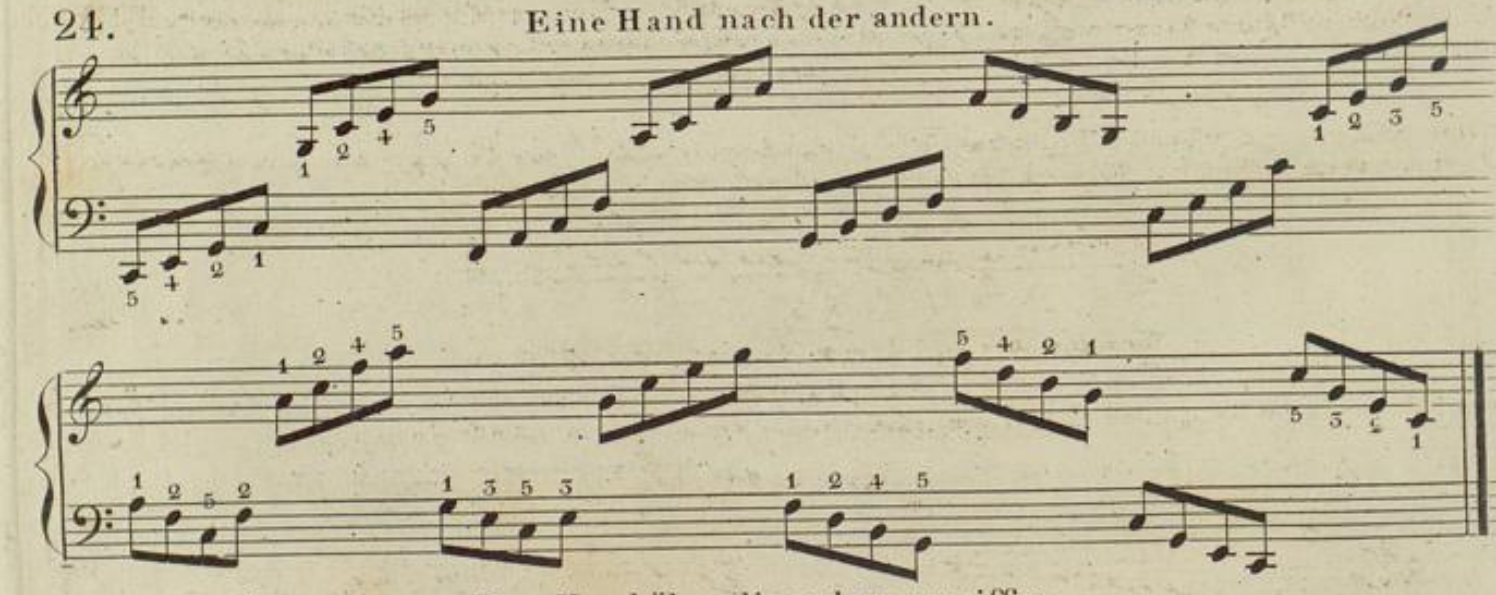
22.



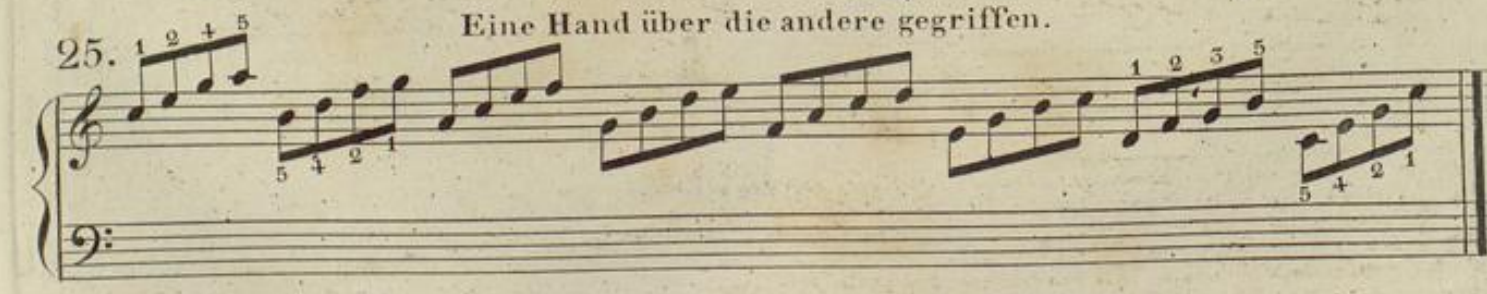
23.



24. Eine Hand nach der andern.



25. Eine Hand über die andere gegriffen.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Versetzungszeichen.

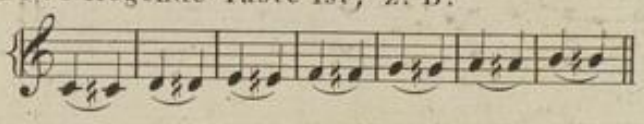
§ 1.

Jeder der im vierten Kapitel 1 §. erwähnten sieben Haupttöne *c. d. e. f. g. a. h.* kann durch Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden. Man bedient sich hierzu grossentheils statt der Untertaste, der nächsthöhern oder nächst niedrigern 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 abhängige Töne. — Der Unterschied zwischen kleinen und grossen halben Tönen ist nicht für das Gehör, sondern bloss für's Auge, etc. wie später im dritten Kapitel gezeigt wird.

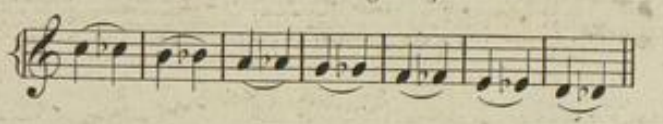
§ 2.

Es giebt einfache und doppelte Versetzungszeichen.

1.) Das einfache Kreutz (♯) 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 abwärts liegende Taste gibt; z. B.

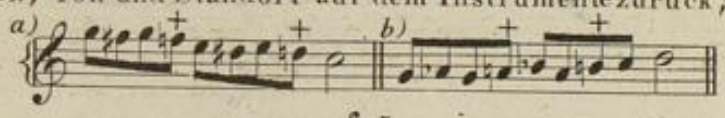


§ 3.

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* Kreutz, *d* Kreutz; — *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.

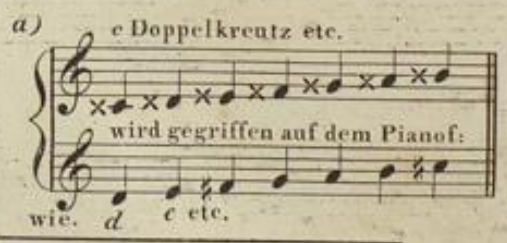
Das Auflösungszeichen ♮ (*B quadrat*) hebt a) das Kreutz oder b) das Be ganz auf, und giebt der Note ihren vorigen Namen, Ton und Standort auf dem Instrumente zurück; z. B.

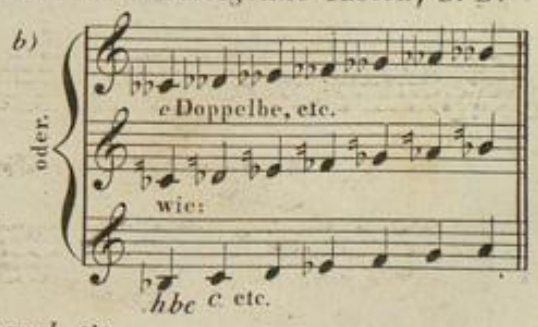


§ 5.

Von den doppelten Versetzungszeichen.

a) Das Doppelkreutz (×) erhöht, und b) das Doppelbe ♭♭ (oder ♮♭ auch ♭♭)**) erniedrigt die Note um einen ganzen Ton, das ist: um zwei stufenweise auf- und absteigende Tasten; z. B.



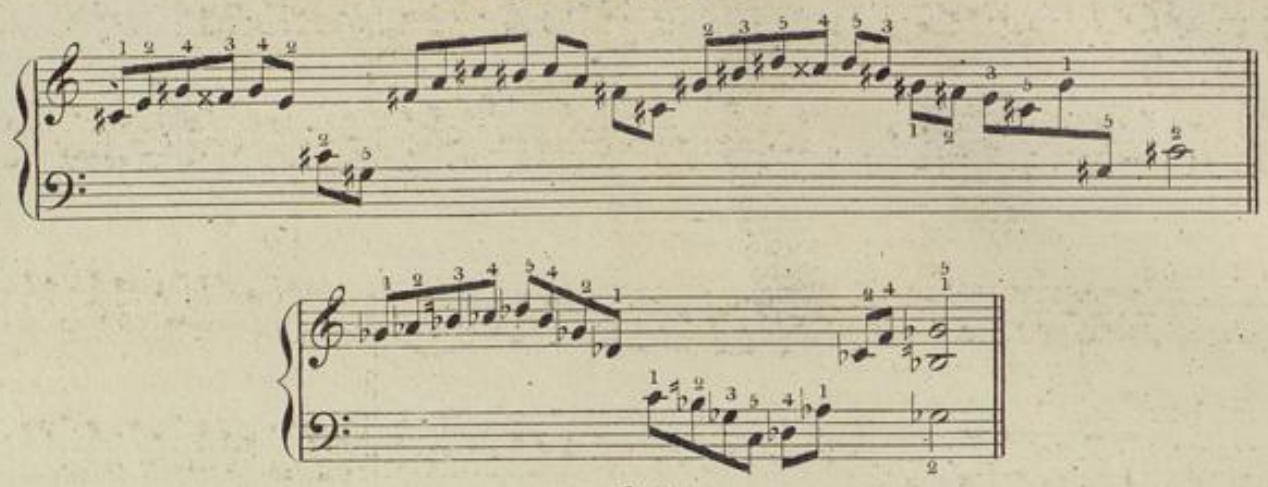


*) So sagen die Italiener: *re diesis*, *fa diesis* etc. *re bemol*, *mi bemol*, etc.
die Franzosen: *ut dièse*, *re dièse* etc. *mi bémol*, *sol bémol* etc.
die Engländer: *c sharp*, *f sharp* etc. *g flat*, *a flat*, *b flat* etc.

**) 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-Kreutz (×) 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.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

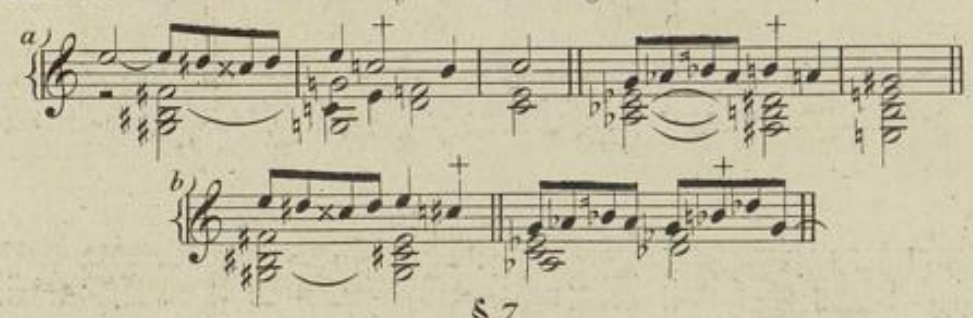
Beispiele.



§ 6.

a) Das ♮ hebt ebenfalls das Doppel-Kreutz und Be ganz auf, und giebt der Note ihren ursprünglichen Namen, Ton und Standort auf dem Instrument.

b) Will man das × oder ♯ (♭) in ein einfaches verwandeln, so muss, um alle Zweifel zu beseitigen, dem ♮ ausdrücklich noch das kleine ♯ oder ♭ beigesetzt werden, z. B.

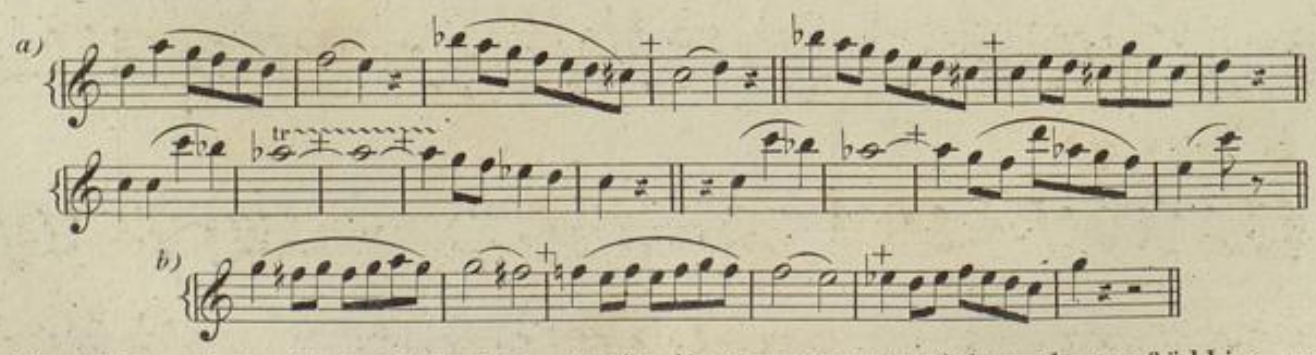


§ 7.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig.

1.) Wesentlich, wenn sie gleich zu Anfange des Stückes 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 Stückes den Noten selbst beigesetzt sind; sie gelten dann Einen Takt hindurch, wenn sie nicht noch in demselben durch ein *B quadrat* wieder ungültig gemacht werden. Steht jedoch vor der letzten Note des Taktes ein zufälliges ♯ oder ♭, und beginnt der folgende mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen a) auch noch für diese, wenn es nicht b) durch ein neues *B quadrat* wieder aufgehoben, oder der natürliche Ton durch ein anderes Versetzungszeichen verändert wird; z. B.



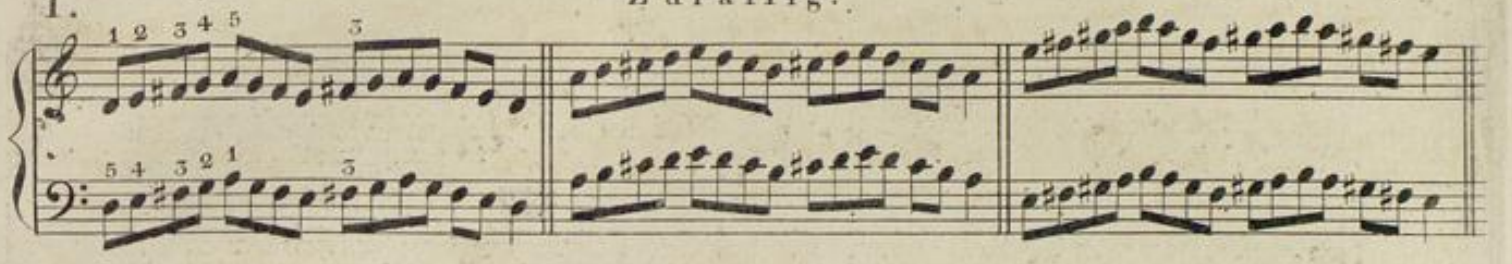
Hier folgen einige kleine Beispiele, worin die Versetzungszeichen als zufällig vor den Noten, und als wesentlich zu Anfange vorgezeichnet, erscheinen.

(5201.)

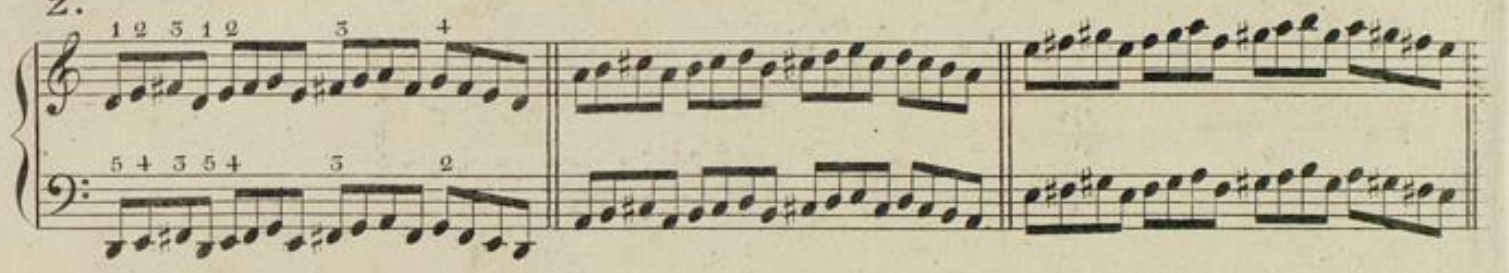
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Zufällig.

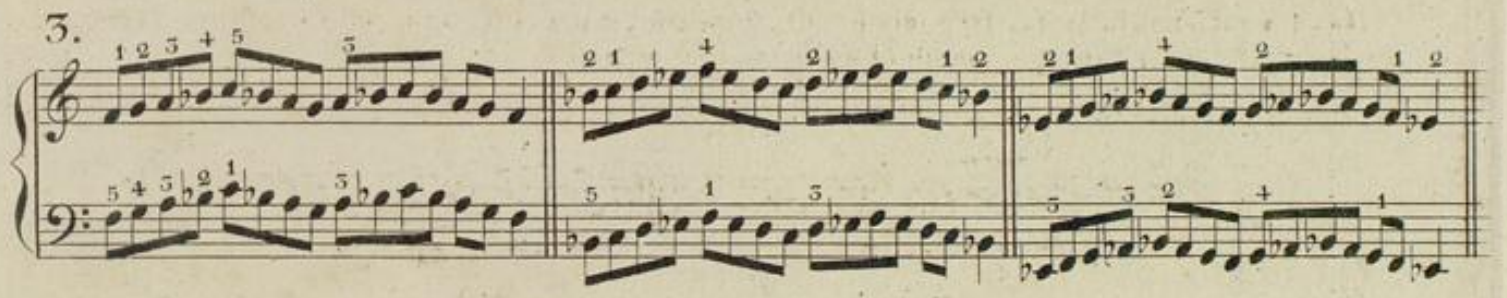
1.



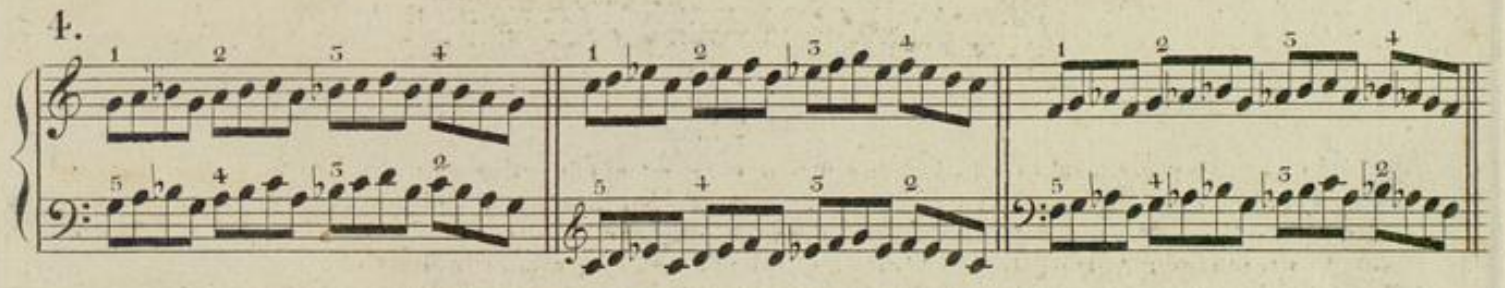
2.



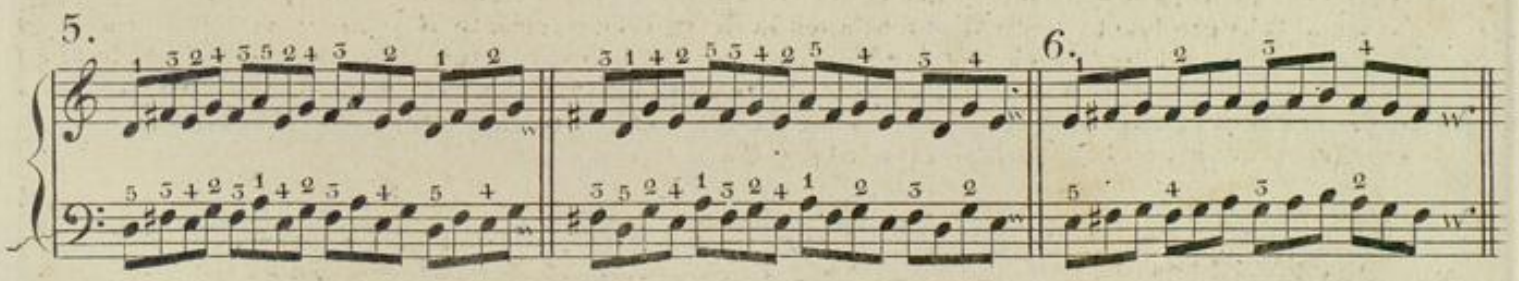
3.



4.

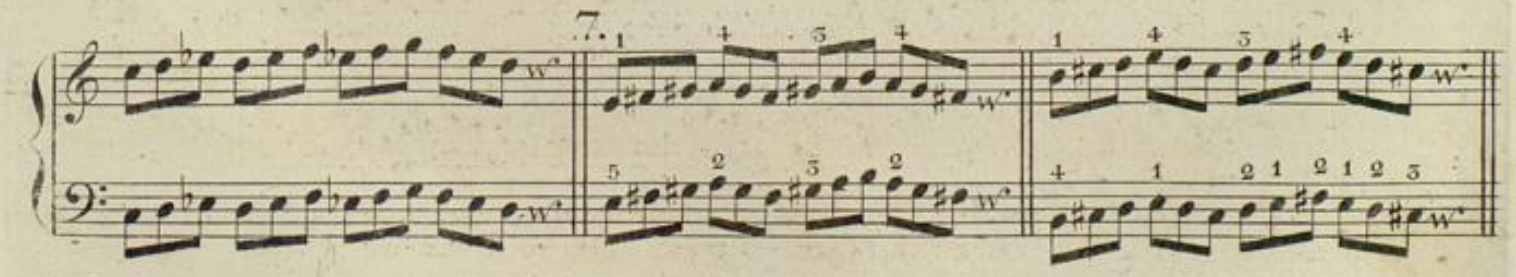


5.



6.

7.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

8. 9.

10. 11.

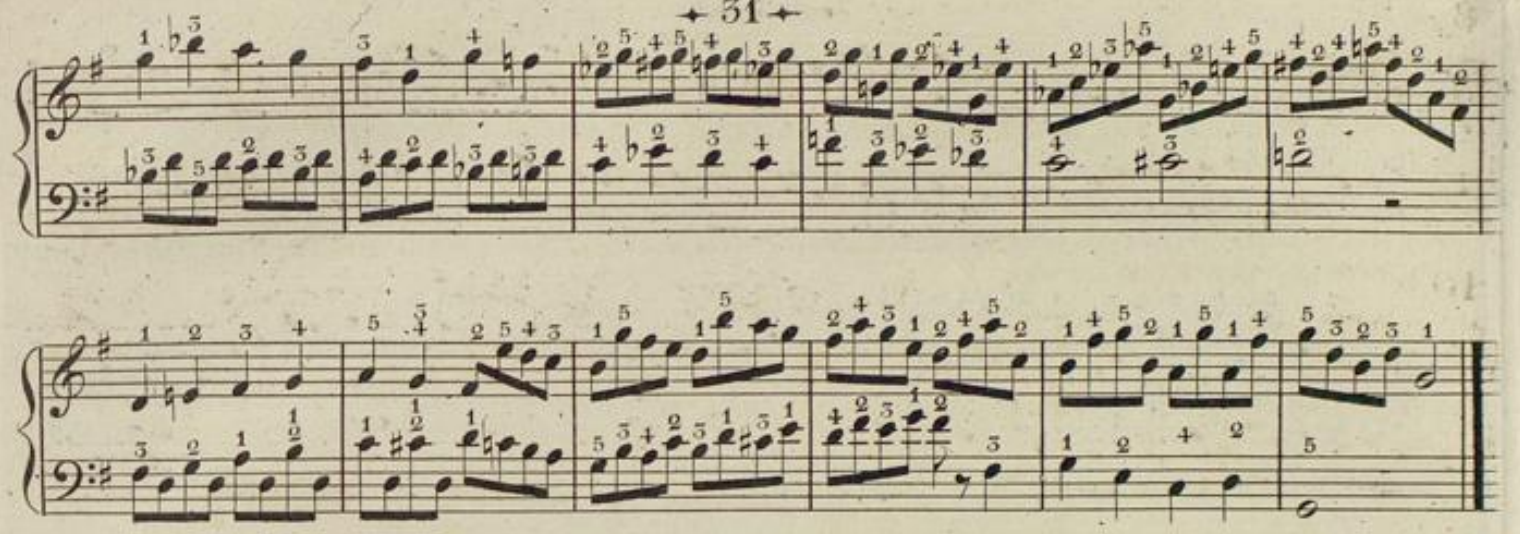
12. Wesentlich.

13.

(5201.)

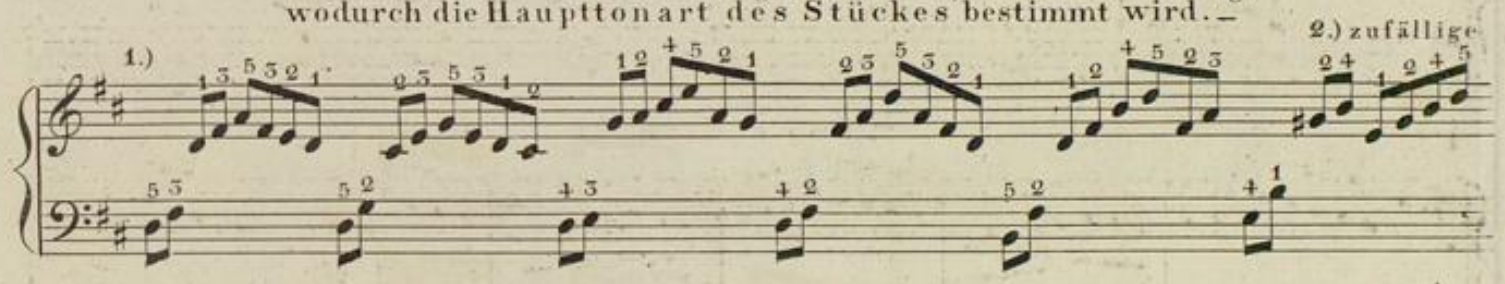
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

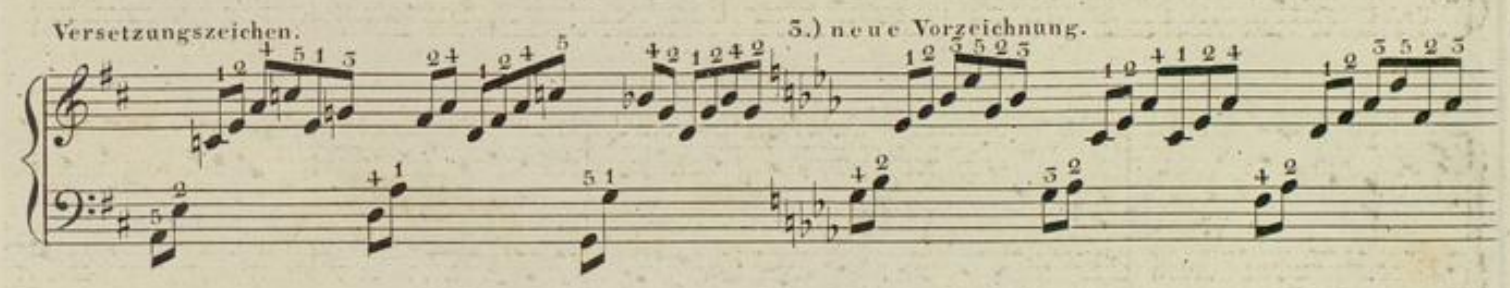
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

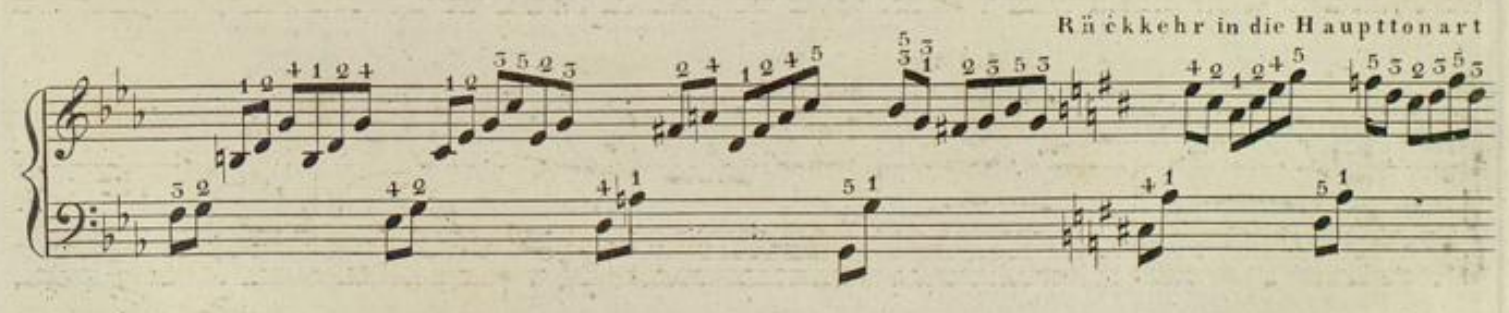


Zuweilen wird die Hauptvorzeichnung eines Stückes [3] durch eine neue Vorzeichnung aufgehoben. Folgendes Beispiel wird dies noch anschaulicher machen.

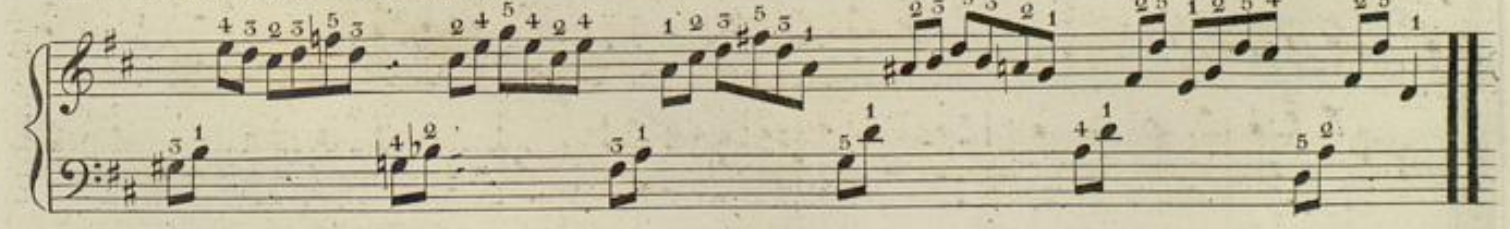
Wesentliche Versetzungszeichen, als Vorzeichnung, wodurch die Haupttonart des Stückes bestimmt wird. –







und Vorzeichnung wie im Anfange.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

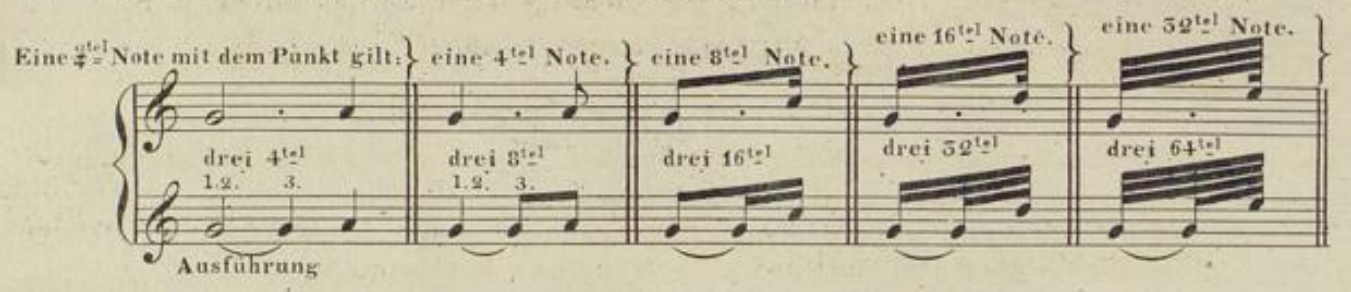
ZWEITES KAPITEL.

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

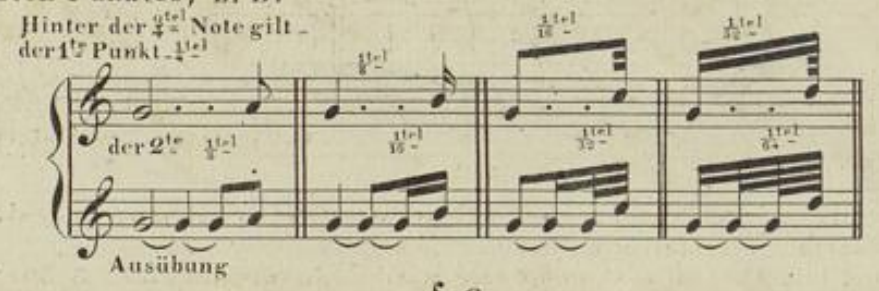
Dieses Kapitel, welches mit dem fünften des vorigen Abschnitts in enger Berührung steht, erfordert des Schülers besondere Aufmerksamkeit, indem es auf Taktgefühl und richtige Noteneintheilung bedeutenden Einfluss hat.

§ 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.

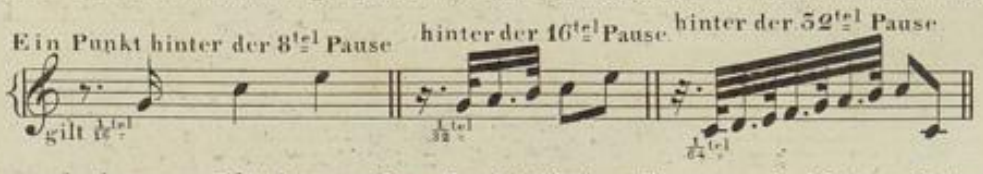


Stehen zwei Punkte hinter der Note, so gilt der erste die Hälfte derselben, und der zweite die Hälfte des ersten Punktes; z. B.

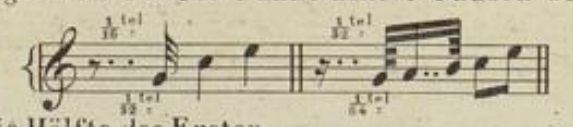


§ 2.

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

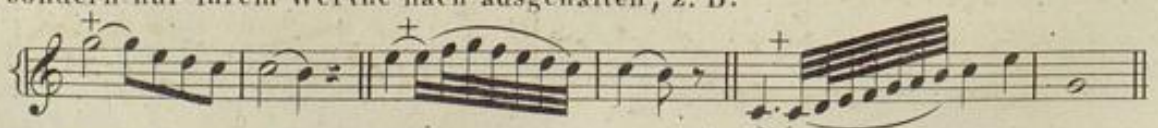


und eben so gilt der zweite Punkt hinter Pausen wie hinter Noten:



§ 3.

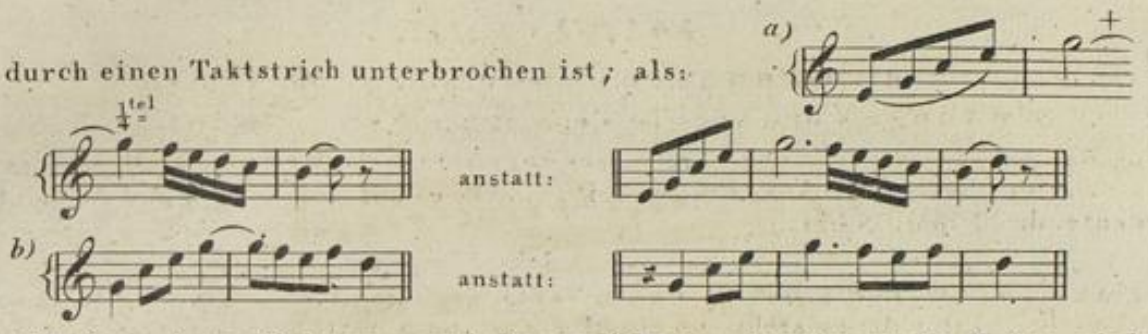
Der Bindungsbogen (⌒) wird zwischen zwei auf derselben Tonstufe stehenden Noten gebraucht, wenn der Werth der zweiten weniger als die Hälfte der ersten beträgt, und daher durch keinen Punkt ausgedrückt werden kann. Die zweite oder gebundene Note wird dann nicht wieder angespielt, sondern nur ihrem Werthe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



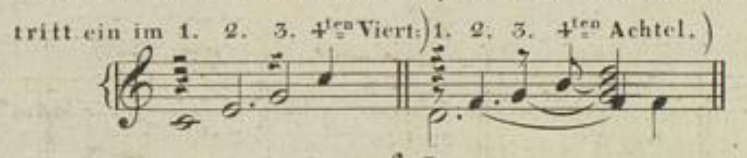
Er vertritt nur dann die Stelle des Punktes, wenn a) der Takt am Ende der Zeile getrennt wird, und der auf die zweite Hälfte fallende Punkt die folgende Zeile beginnt, oder wenn b) die auszuhal-

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

tende Note durch einen Taktstrich unterbrochen ist; als:

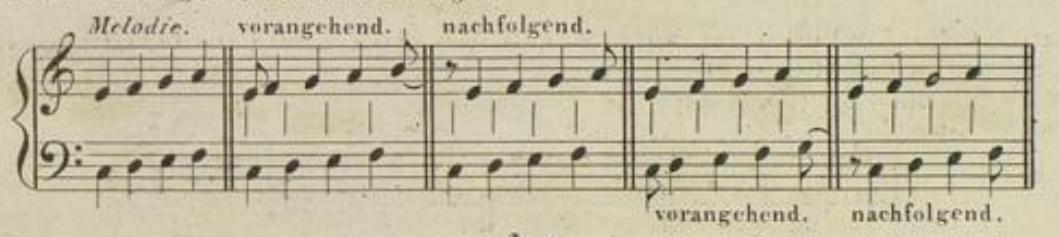


Im mehrstimmigen Satze findet man auch Pausen über, oder unter den Noten; sie bezeichnen den Stimmen-Eintritt und ihren Zeitwerth, nach dem sie ausgehalten werden sollen. z. B.



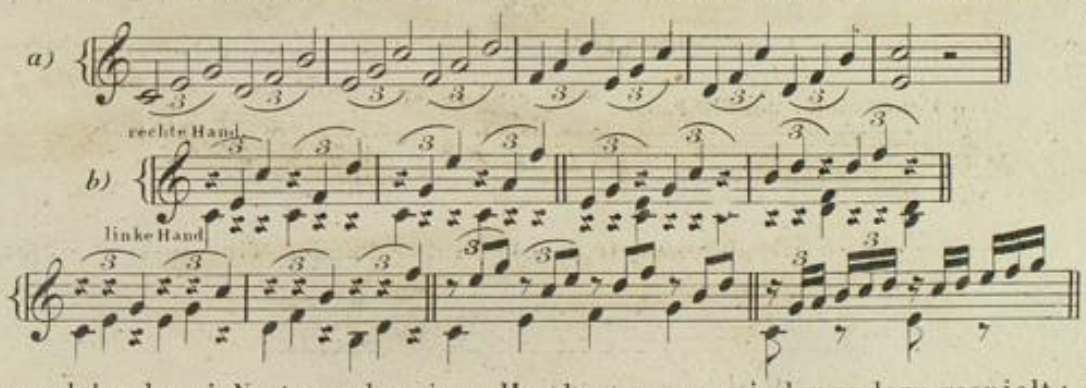
§ 5.

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

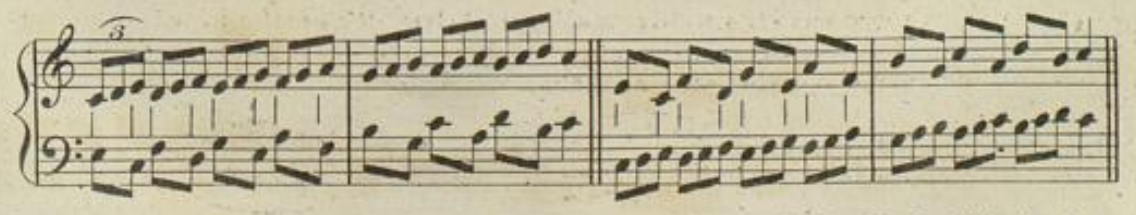


§ 6.

Zu dem, was früher über die Triole gesagt wurde, 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.



Oft werden solche drei Noten der einen Hand gegen zwei 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; z. B.



Ist er taktfester und seiner Finger mächtiger, so verliert sich die Ungleichheit des gegenseitigen Notenverhältnisses im Vortrag von selbst.

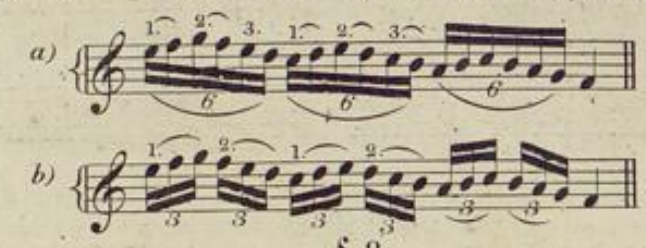
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 7.

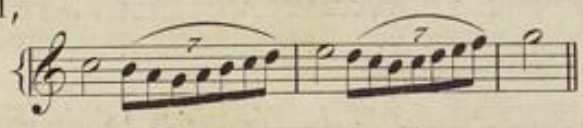
Die Sextolen (sechs zusammengestrichene Noten) sind von den Triolen ganz unterschieden, werden aber oftmals wegen fehlerhaften Zusammenbindens zweier Triolen mit diesen verwechselt.

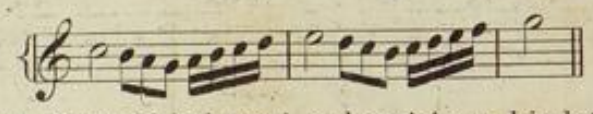
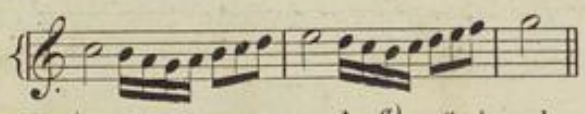
Der Vortrag der Sextole a) zerfällt in drei zweigliedrige Theile, zweier Triolen b) aber nur in zwei dreigliedrige; z. B.



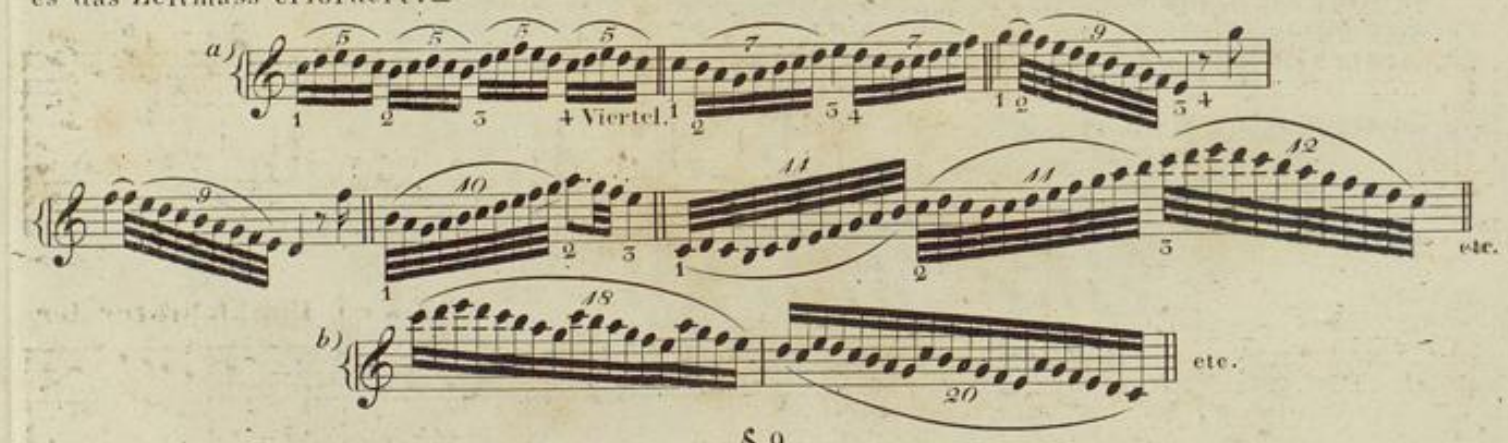
§ 8.

In der jetzigen Schreibart, besonders in den verzierten *Adagio's* u. d. g. findet man viele willkührliche 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:

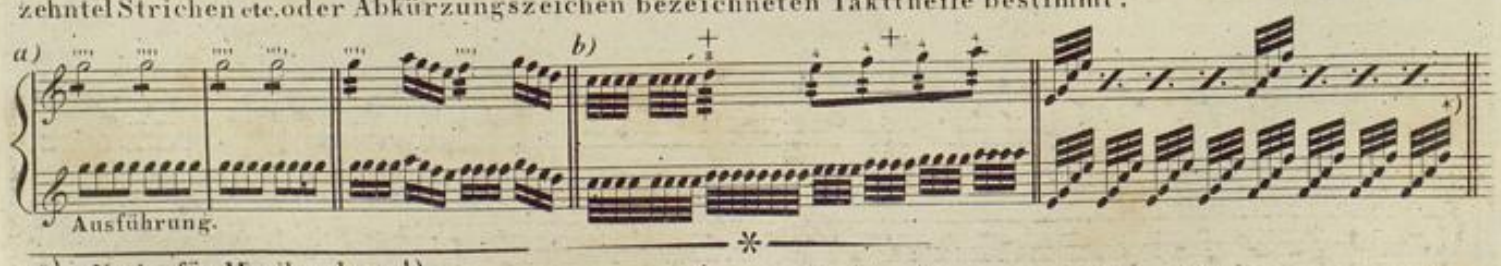
 oder so: 

Um diesen Uebelstand 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, sechzehntel Strichen etc. oder Abkürzungszeichen bezeichneten Takttheile bestimmt.



*) Notiz für Musikverleger!)
Alle *Abbreviaturen* sollten aus gestochener Klaviermusik verbannt, und jede wiederkehrende Figur ganz ausgestochen werden.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Beispiele zur Erklärung dieses Kapitels.

1. Ein Punkt hinter der Note, laut §1.[a)]

Eintheilung in 1. 2. 3. 4 Viertel

2.

in 1. 2. 3 Achtel.

3. Ein Punkt hinter der Pause § 2.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

4. Zwei Punkte hinter der Note § 1.[b)]

in 1. 2. 3. 4 Viert.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

5. Zwei Punkte hinter der Pause; § 2.

(Nachschlag.)

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

6. Bindungen; § 3.

in 1. 2. 1. 2. Viertel.

7.

8.

in 1. 2. 3. 4. 5. 6. Achtel.

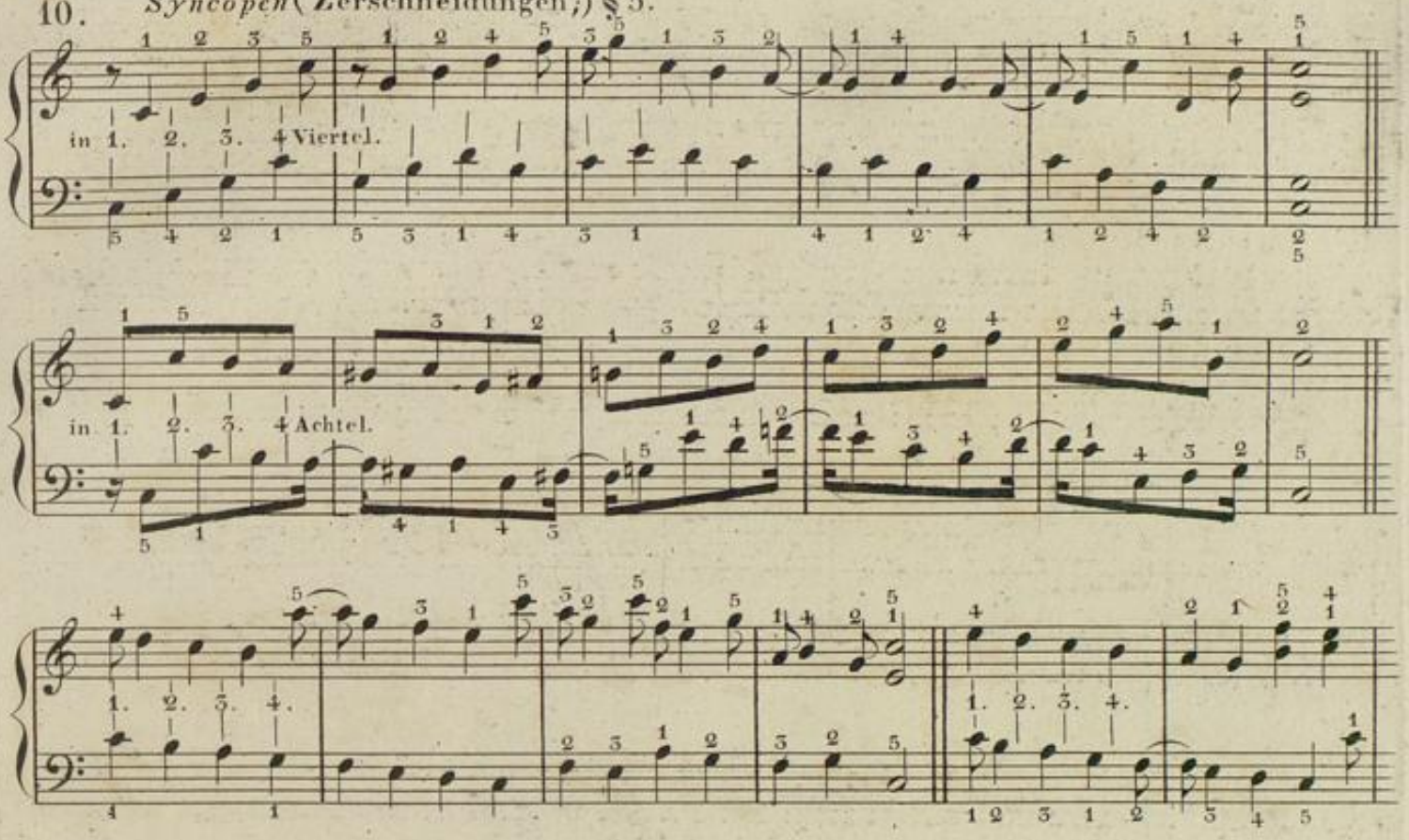
Pausen über die Noten, vermischt mit Bindungen; § 4.

9.

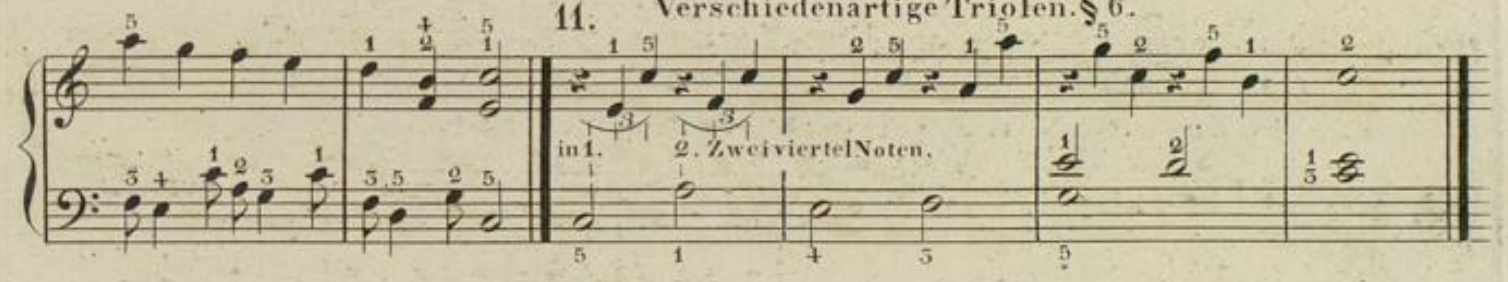
in 1. 2. 3. 4. Viertel.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

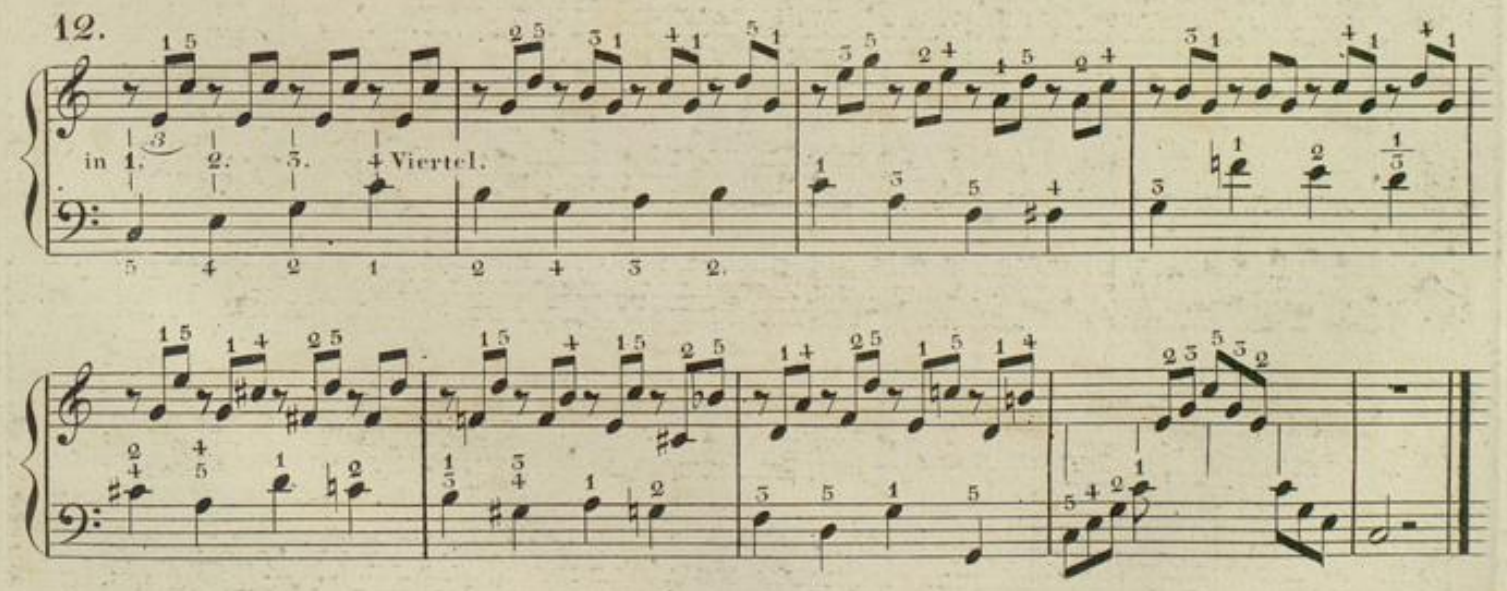
10. *Syncopen* (Zerschneidungen;) § 5.



11. Verschiedenartige Triolen. § 6.



12.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

13.

in 1. 2. 3. 4 Achtel.

14. Eine Triole gegen zwei gleiche Noten gespielt.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

15.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

16.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

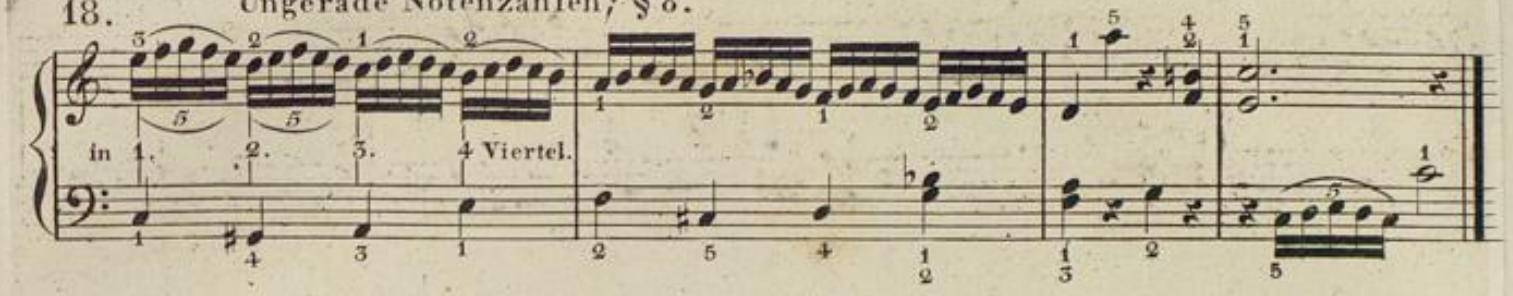
17. Das vorige Exempel als Sextolen; § 7.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

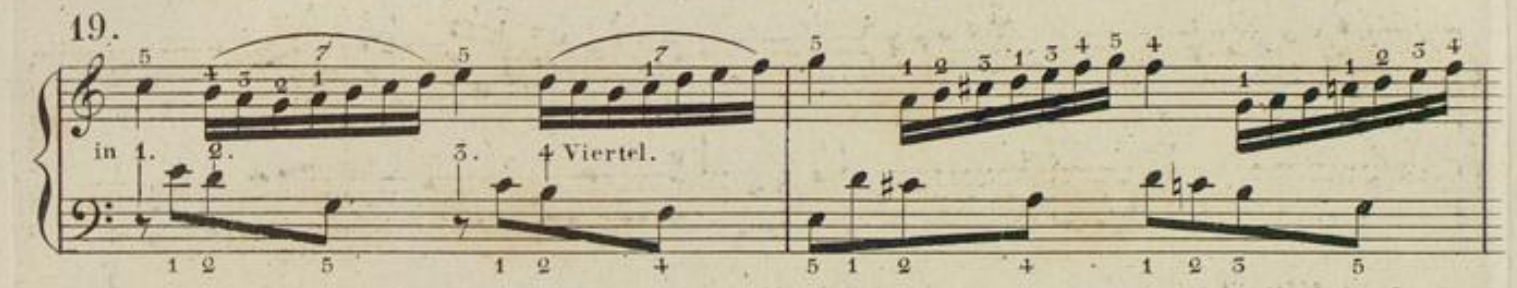
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

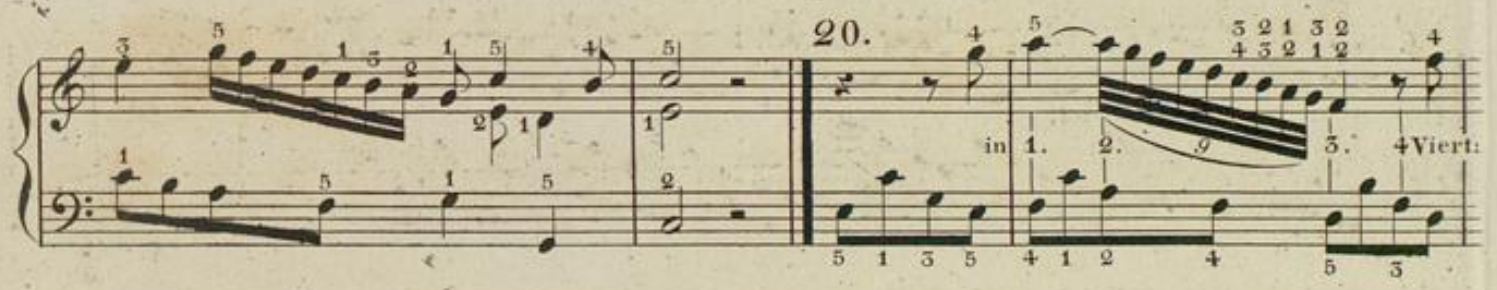
18. Ungerade Notenzahlen, § 8.

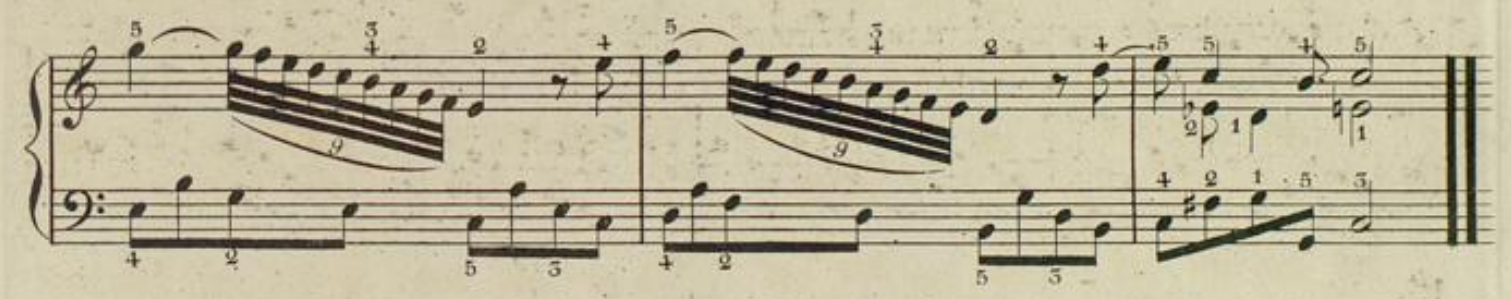


19.



20.





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 stille stehender 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) fortzubewegen, und sie nicht länger auf denselben liegen zu lassen, als es nöthig 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.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Stammakkorde.

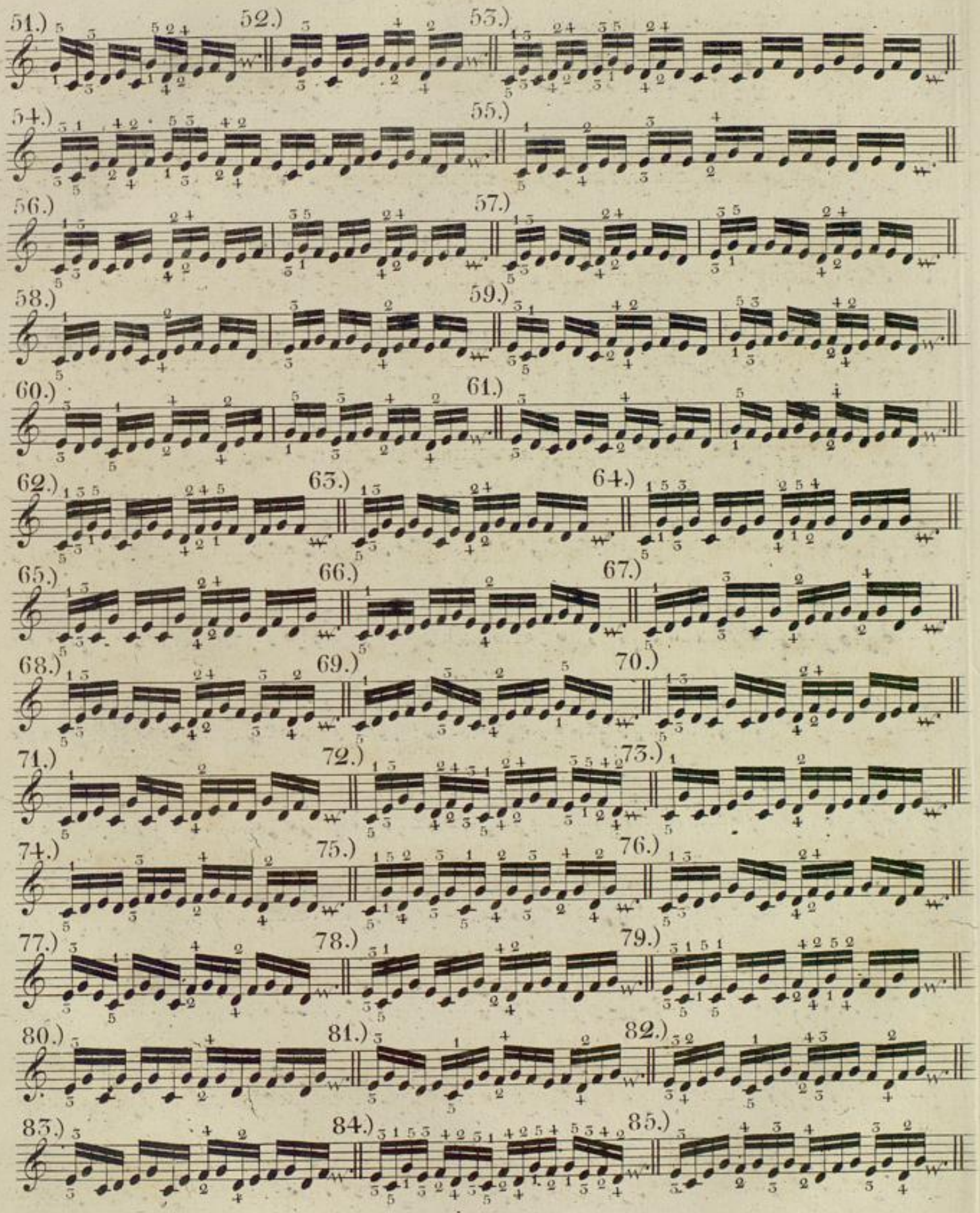
*)

1.) Vom Grundton anfangend.

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

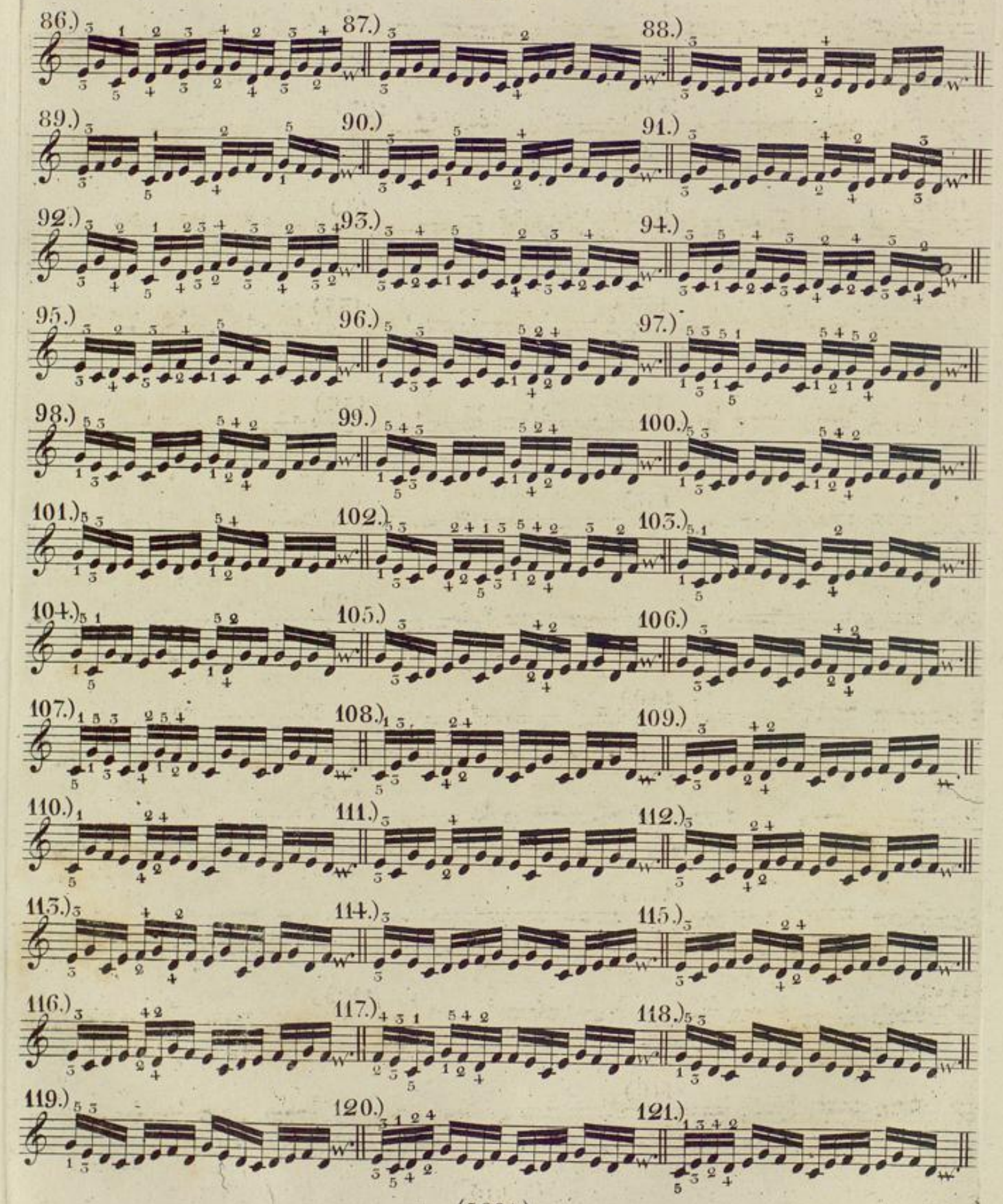
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



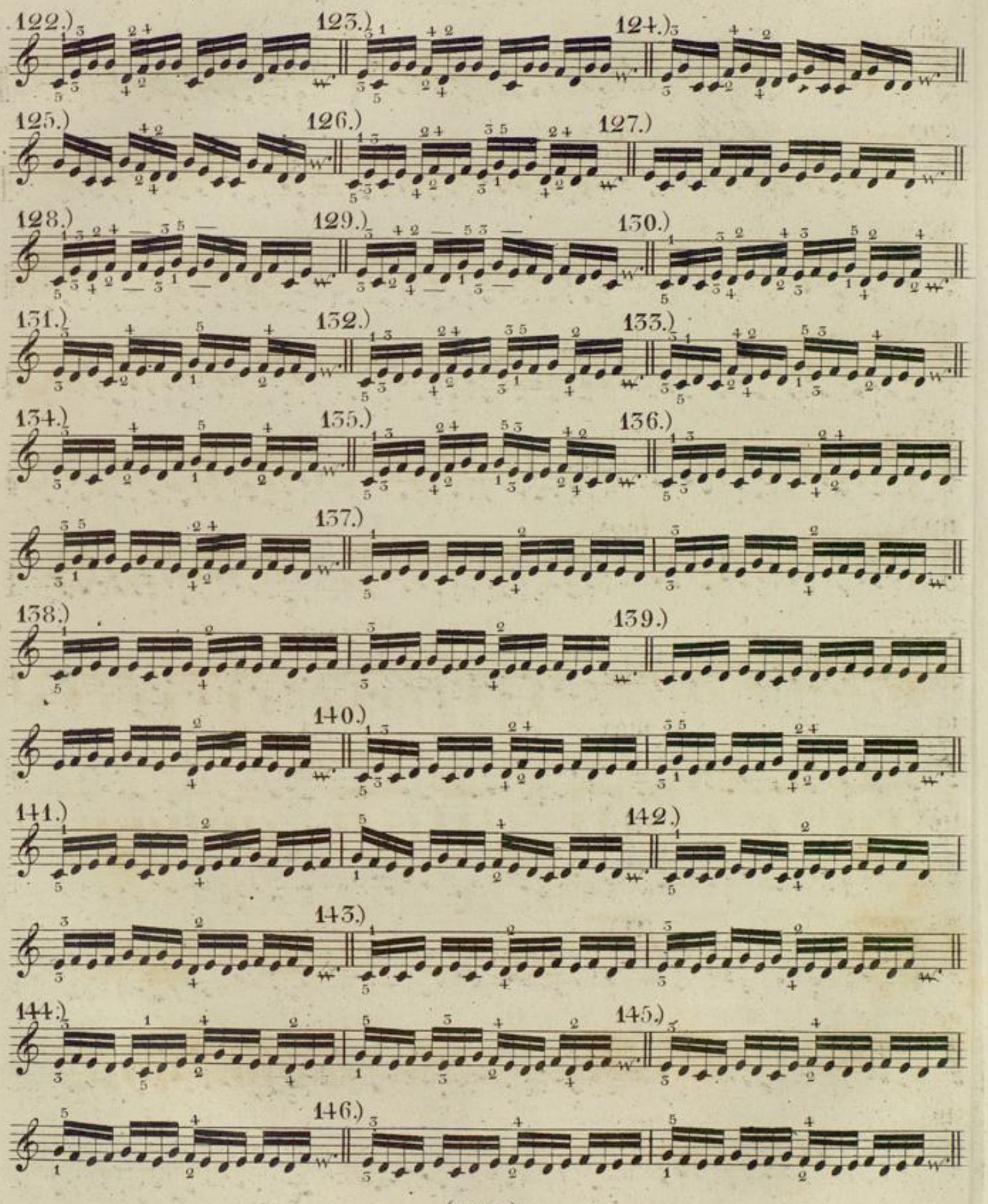
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



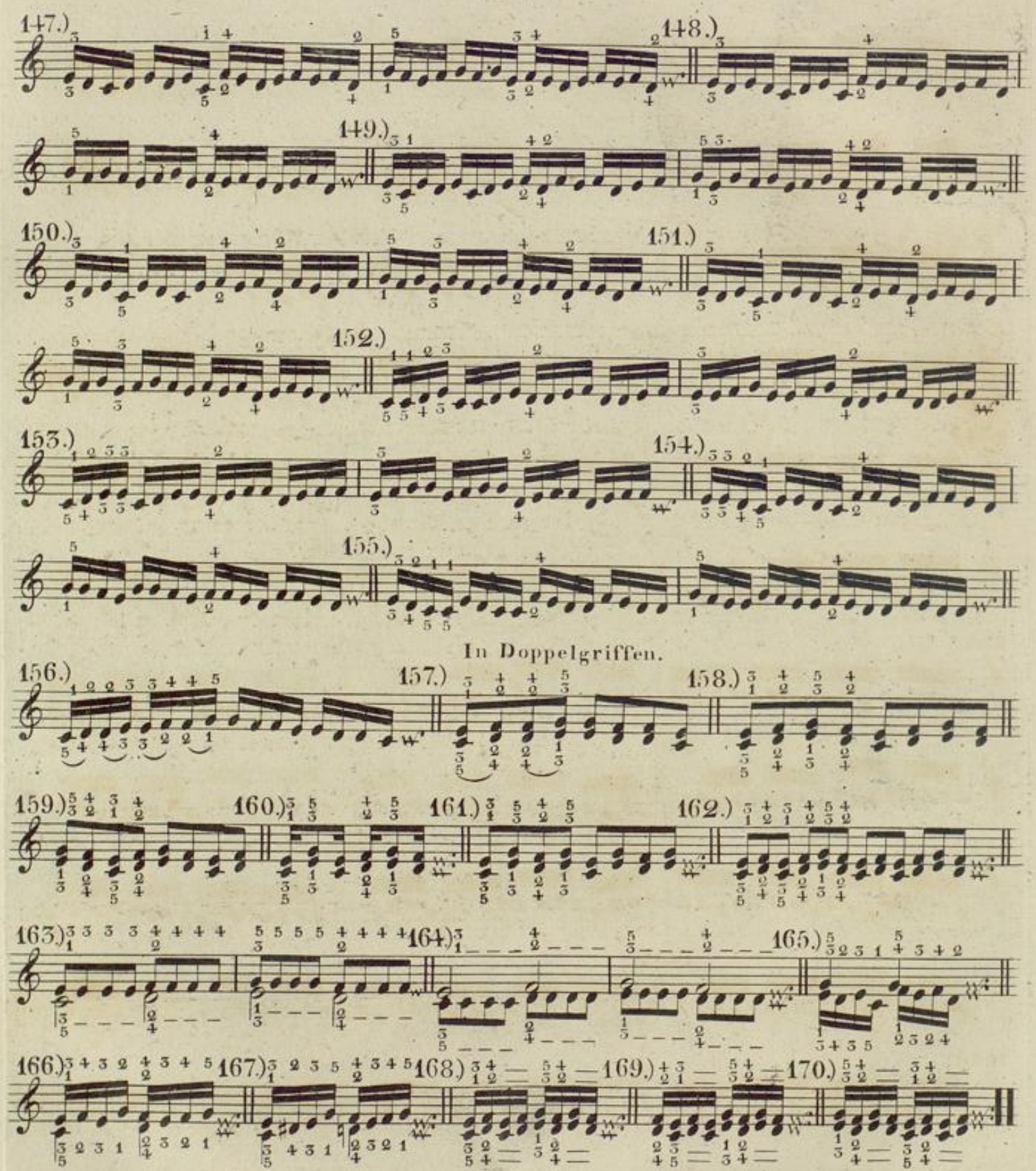
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



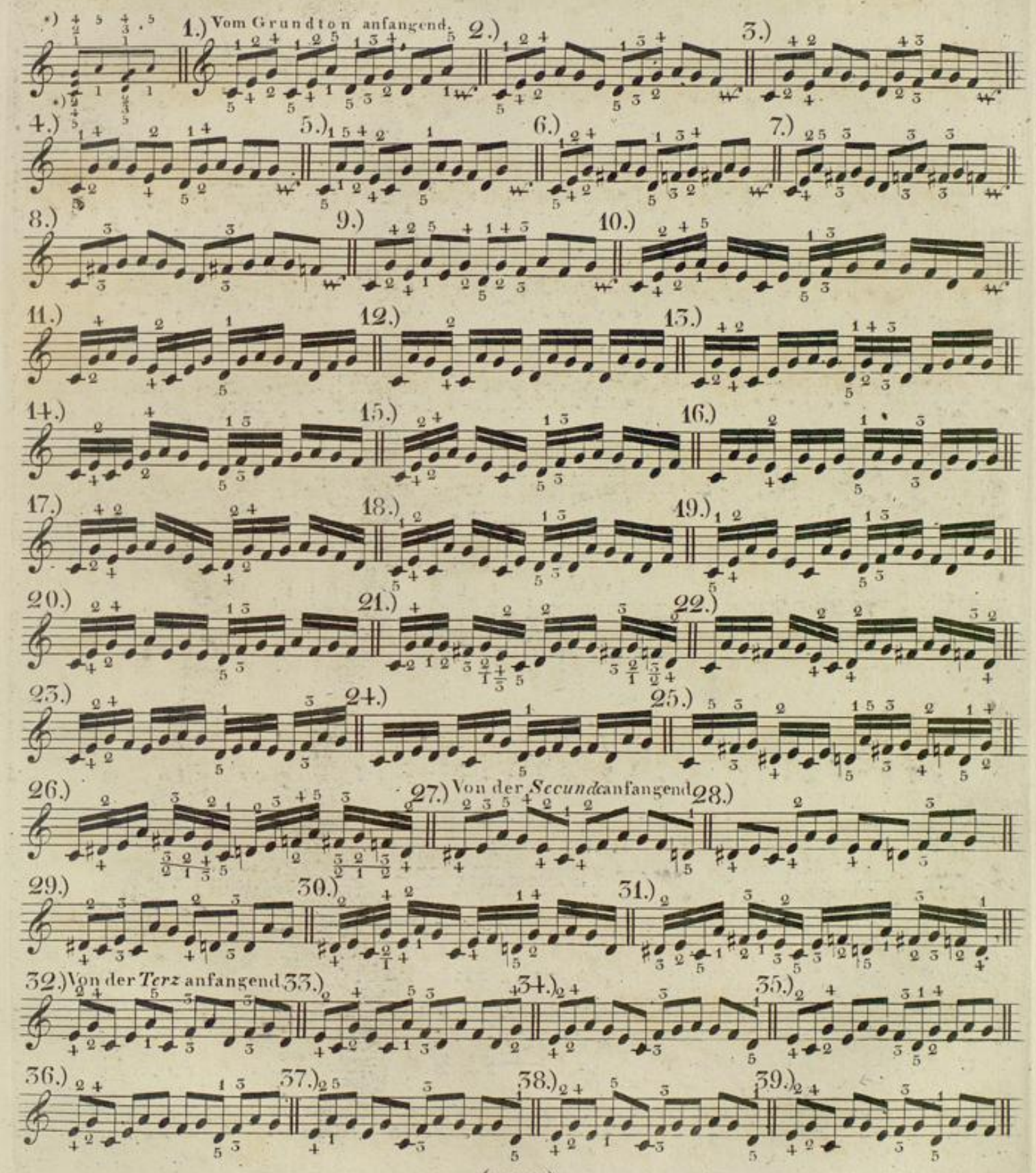
Anmerk: Ist der Schüler fähig eine *Sexte* und darüber zu spannen, so ist es gut, wenn er späterhin auch folgende Beispiele übt, um die Finger gleichfalls bei ausgestreckter Hand unabhängig zu machen. —

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

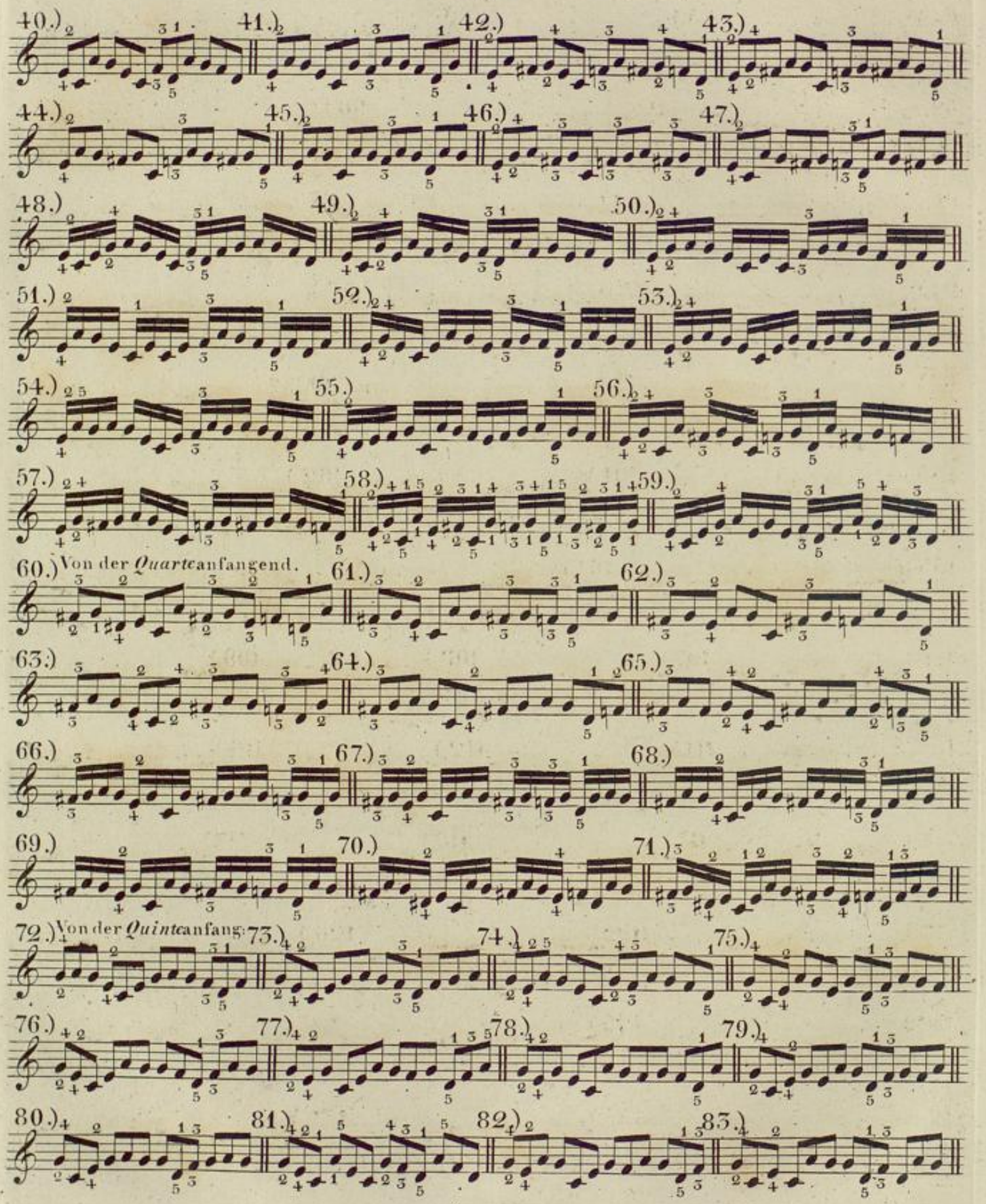
Übungen

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



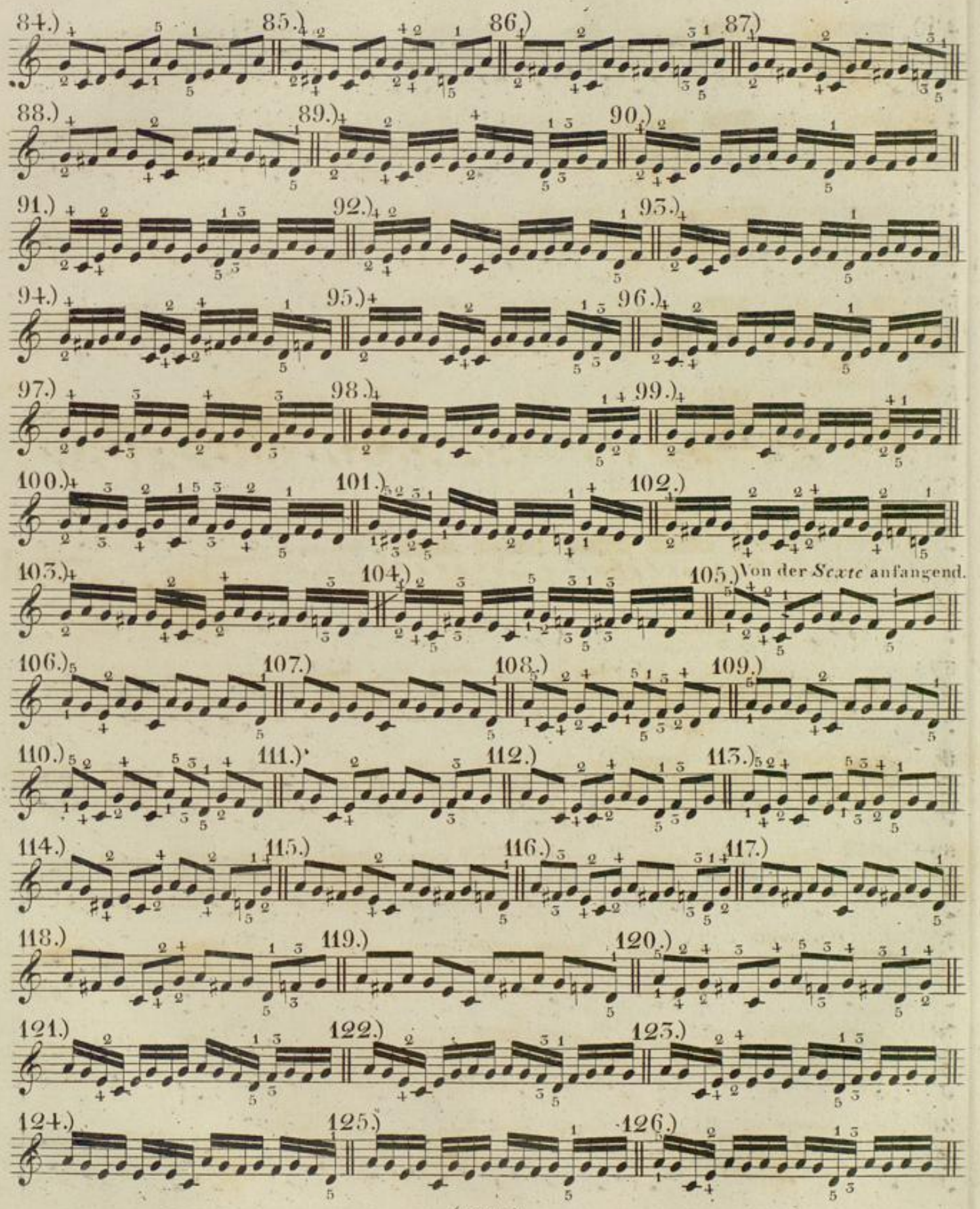
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

127.) 128.) 129.)

130.) 131.) 132.)

133.) 134.) 135.)

136.) 137.) 138.)

139.) Mehrstimmig. 140.) 141.) 142.)

143.) 144.) 145.)

1.) Vom Grundtone anfangend. 2.) 3.)

4.) 5.) 6.)

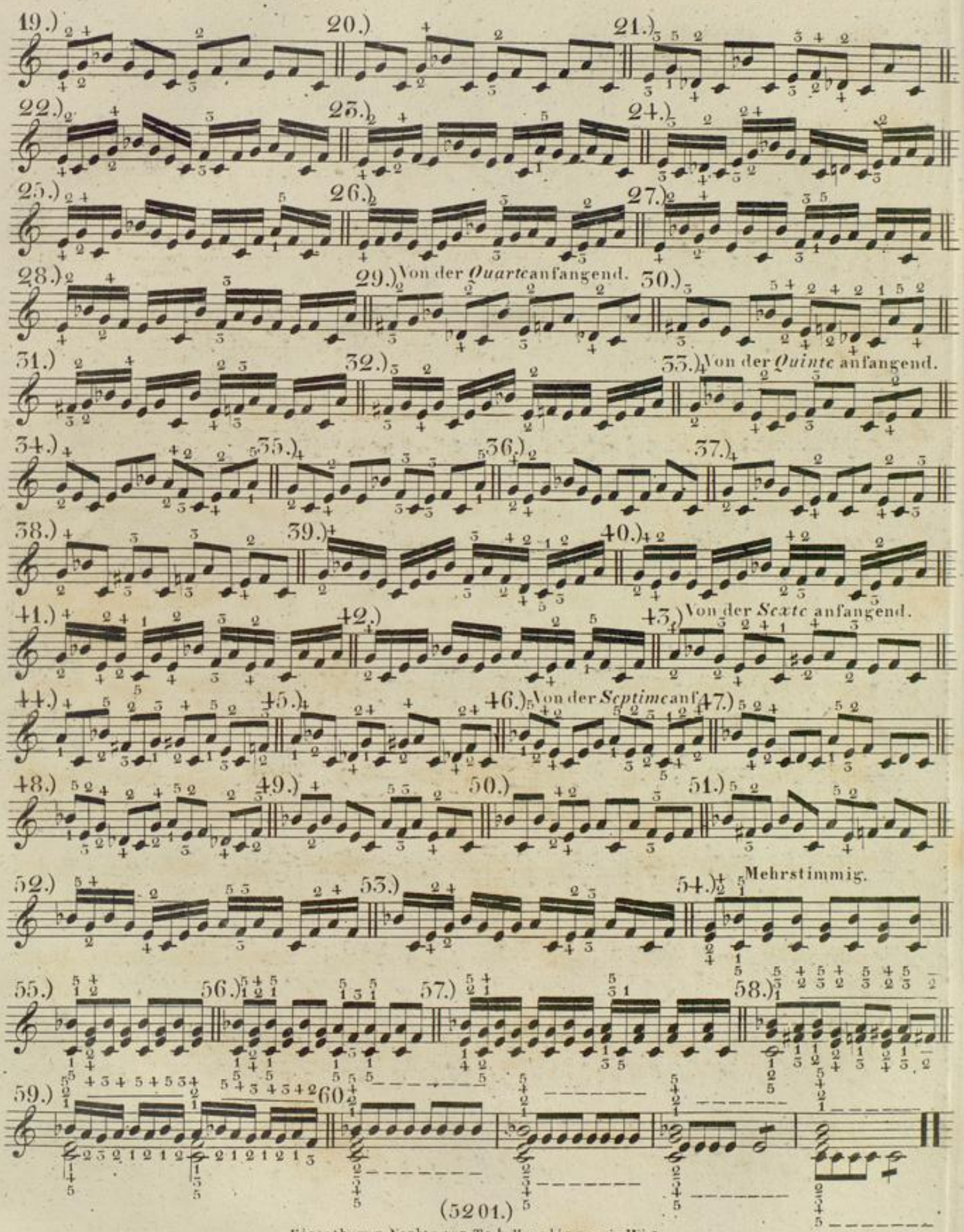
7.) 8.) 9.)

10.) 11.) Von der *Secunde* anfangend. 12.)

13.) 14.) 15.) Von der *Terz* anfangend.

16.) 17.) 18.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

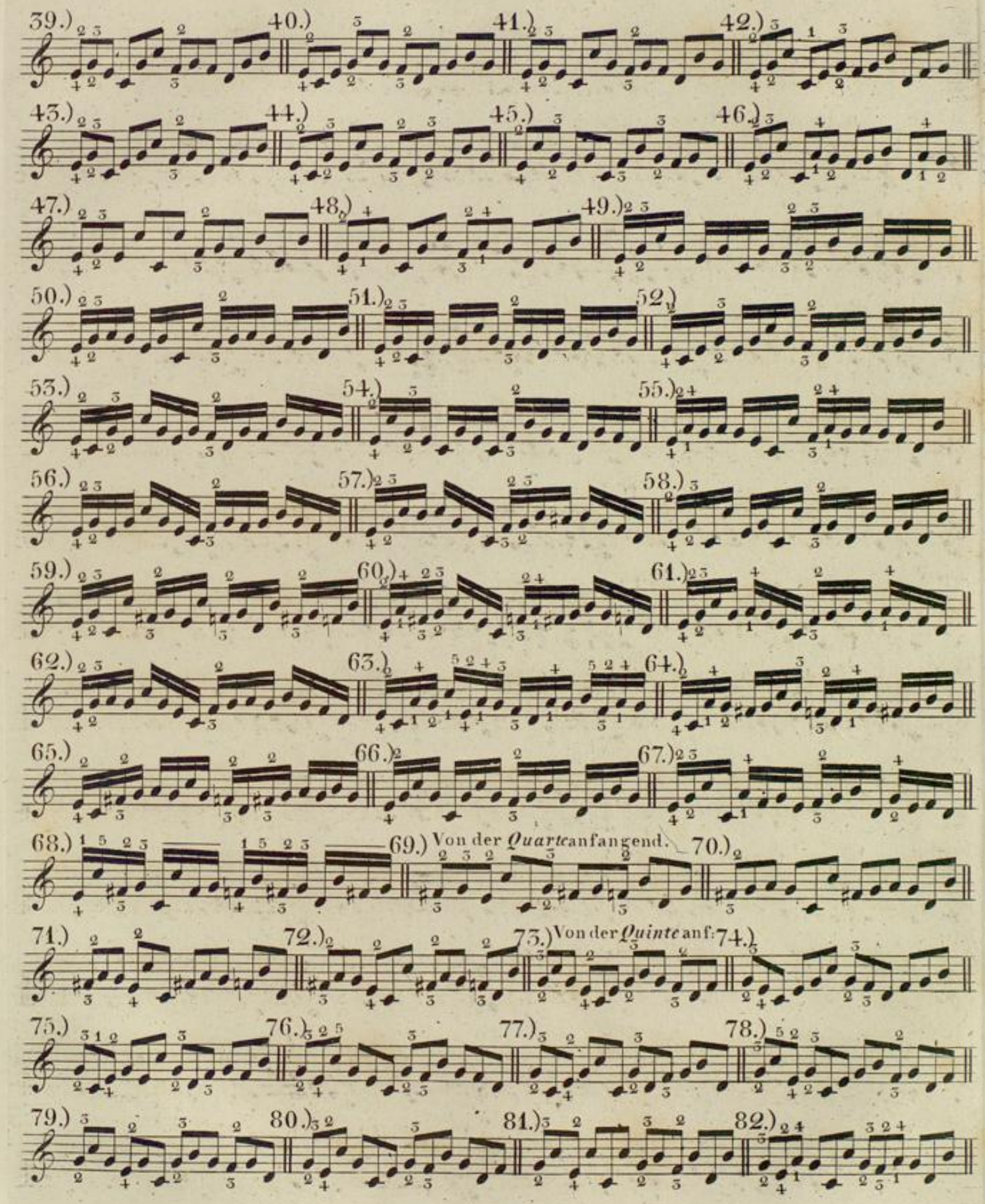
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Übungen

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

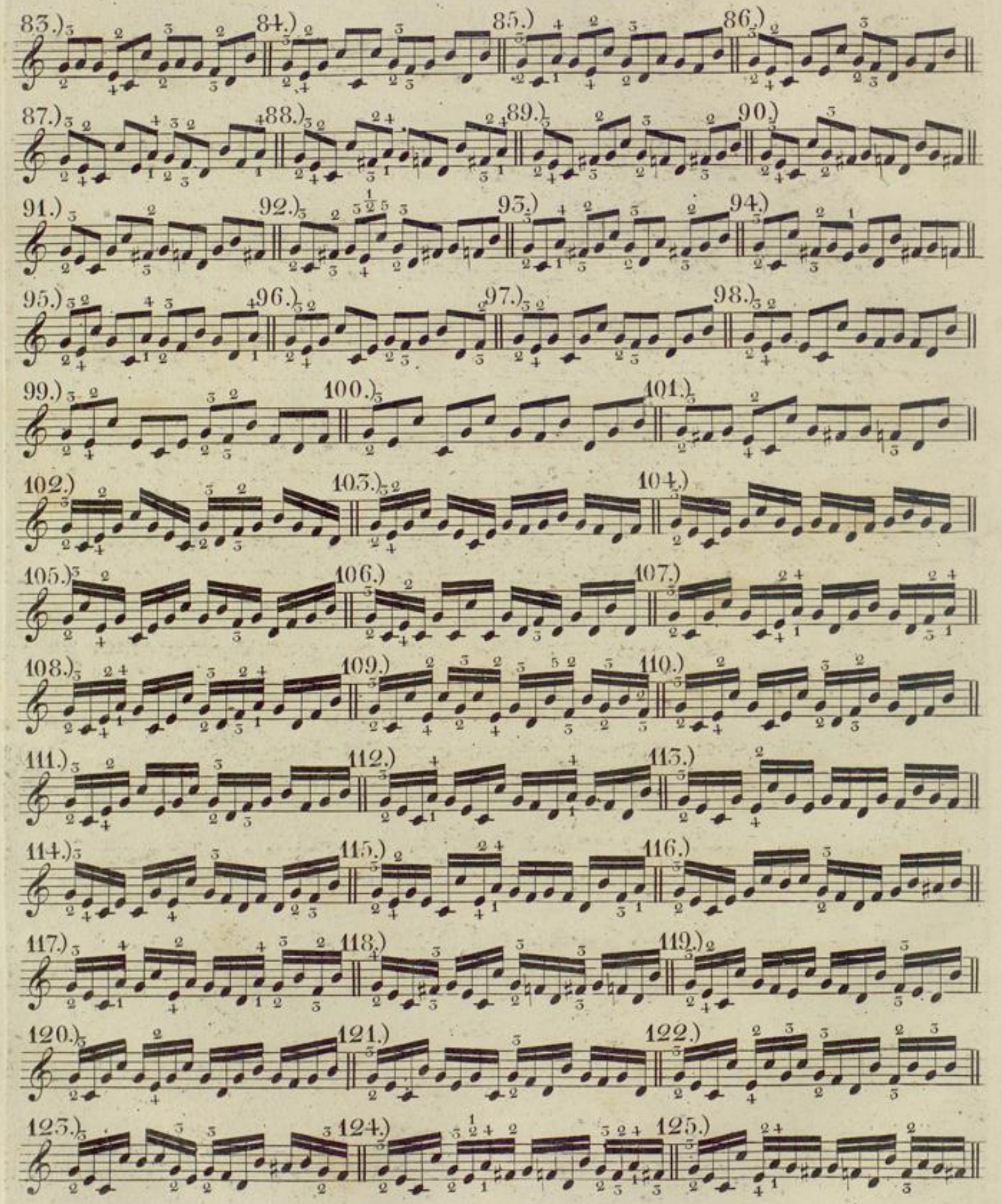
1.) Vom Grundton anfan- 2.) gend. 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11. 12.) 13.) 14.) 15.) 16.) 17.) 18.) 19.) 20.) 21.) 22.) 23.) 24.) 25.) 26.) 27.) 28.) 29.) 30.) 31.) 32.) 33.) 34.) 35.) 36.) 37.) Von der *Terz* anfangend. 38.)

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



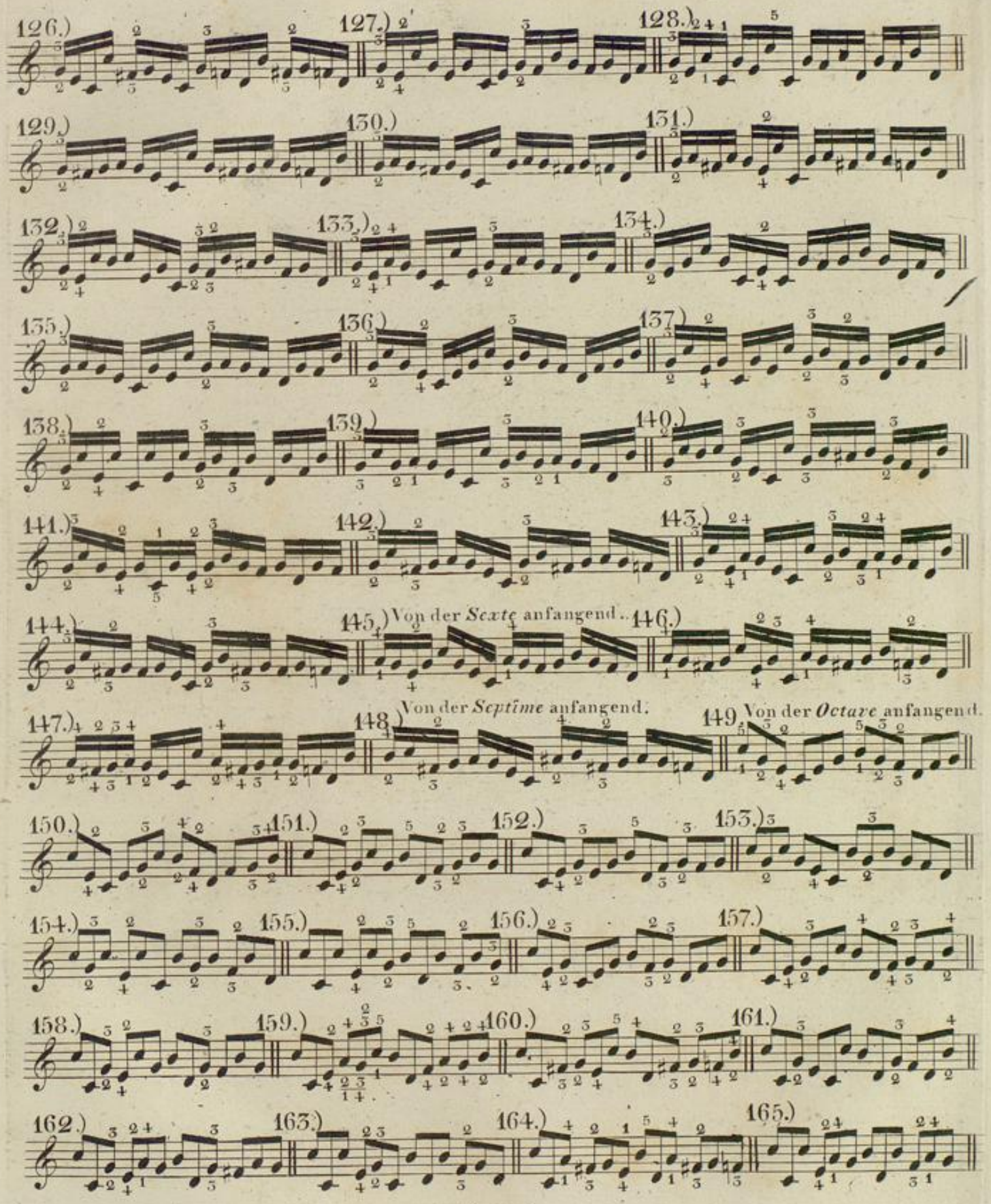
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



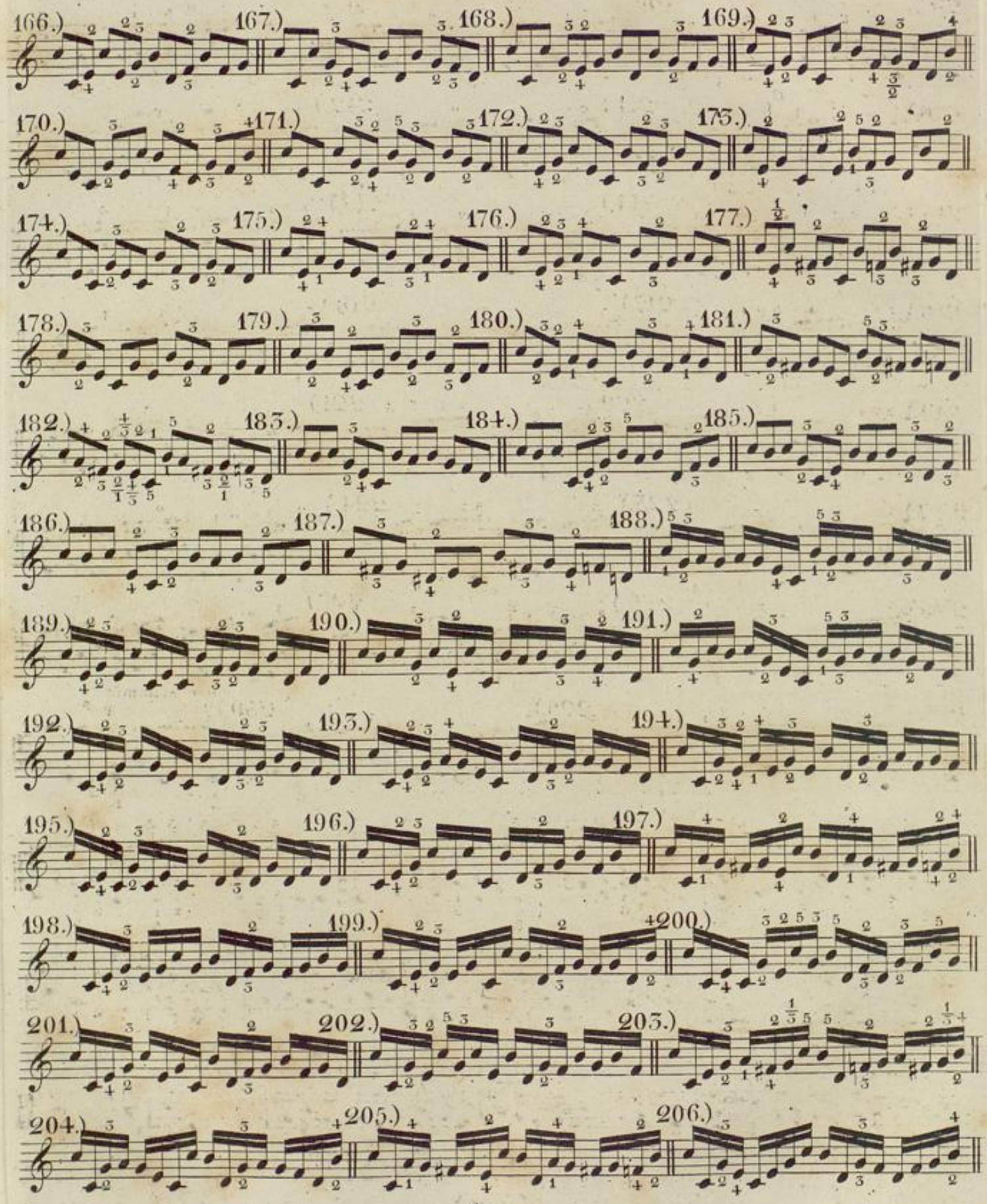
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

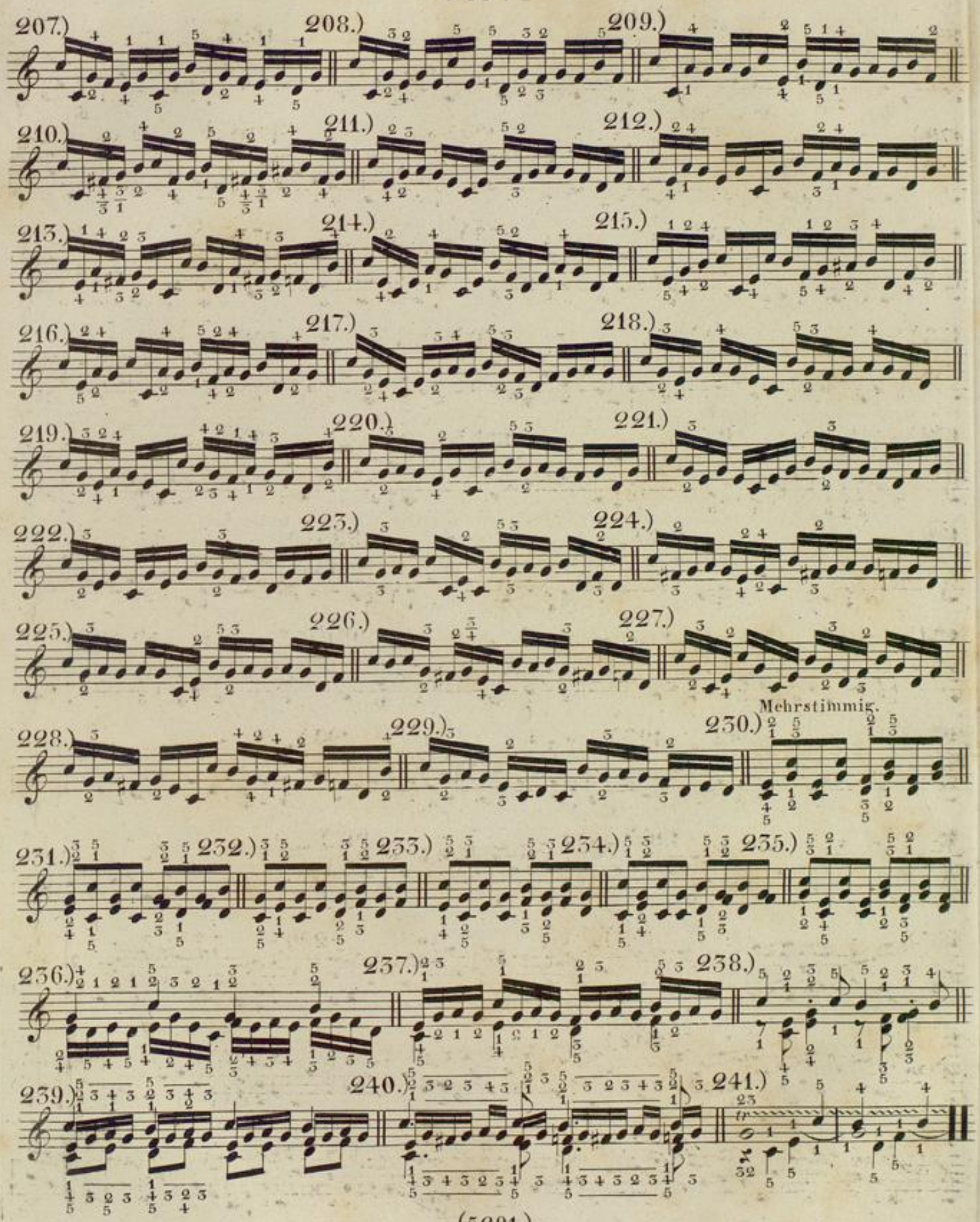


(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

DRITTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen.

§ 1.

Jedem Musikstücke liegt einer der zwölf im Umfange der Oktave enthaltenen Töne zum Grunde, der die Haupttonart des Stückes 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. –

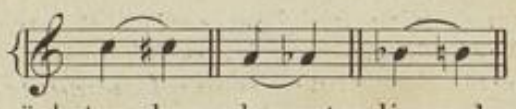
§ 2.

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

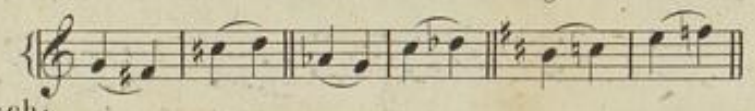
§ 3.

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

a) der kleine Halbton, der durch ♯, ♭, oder ♮ erzeugt wird, steht mit der vorhergehenden Note immer auf gleicher Stufe; z. B.

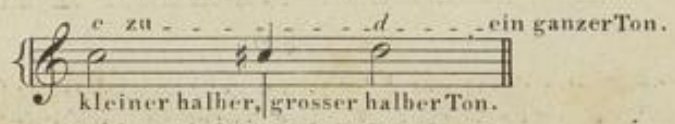


b) der grosse aber auf der nächsten oben oder unten liegenden Stufe, wie:



Es enthält demnach:

c) ein ganzer 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, traurigklingend) sein; Ersteres wird durch die grosse, Letzteres durch die kleine 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.

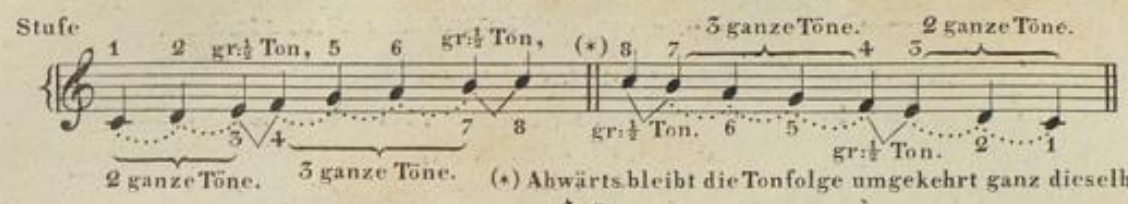
Um den Schüler in der Tonfolge der 24 diatonischen Tonleitern geübt und sicher zu machen, empfehle ich, ihm die ordnungsmässige Folge der ganzen und halben Töne der *dur* und *moll Scala*, auf und abwärts, so lange zu erklären, bis er sie fest inne hat. Man wähle dazu die *C dur* und *A moll* Tonleitern,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

§ 7.

Die *Dur* Tonleiter enthält fünf ganze und zwei grosse Halbtöne; Letztere liegen aufwärts von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe; z. B.

Eigenthum u. Verlag von Joh. Haslinger in Wien.

Stamm-Tonleiter von *C dur*.



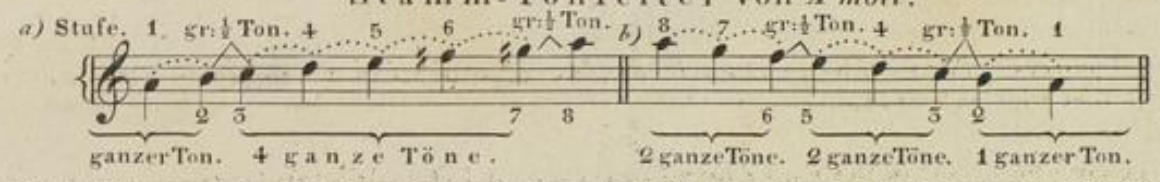
(*) Abwärts bleibt die Tonfolge umgekehrt ganz dieselbe wie aufwärts.—

§ 8.

Die *Moll*-Tonleiter unterscheidet sich *a)* aufwärts von der *Dur*-Tonleiter nur durch die kleine Terz, indem hier der grosse Halbton von der zweiten zur dritten Stufe liegt;

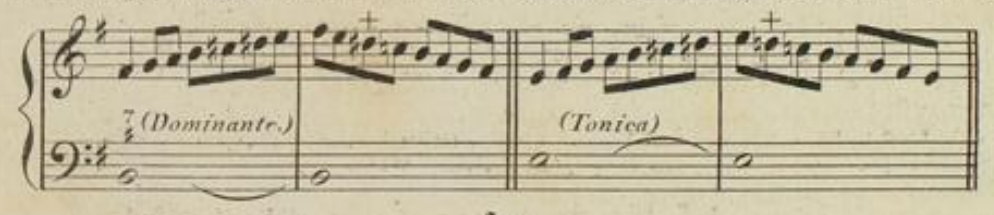
b) abwärts hingegen ist die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne gänzlich verschieden;

Stamm-Tonleiter von *A moll*.



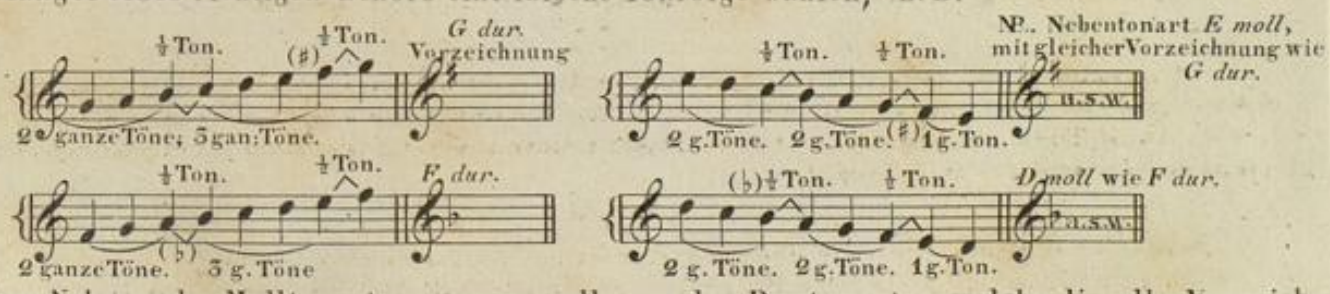
Man sieht hieraus, dass abwärts die zwei grossen Halbtöne von der sechsten zur fünften, und von der dritten zur zweiten Stufe zu liegen kommen; der Schüler beachte also besonders die abwärts gehende *moll* Tonleiter, weil er nur hieraus die, zur Vorzeichnung der *Moll*-Tonarten nöthige Zahl der Versetzungszeichen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

Bei herabgehender *Moll*-Tonleiter wird auch häufig der siebente grosse Ton, statt des 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.



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 *Scalen*-kenntniss fand, bewog mich über diesen Gegenstand mehr zu sagen, und zur Erlernung dessen ein erprobtes Mittel mitzutheilen.

Auch kann hier schon mit dem Schüler bereits eine praktische Übung der leichtern im 2ten Theil, Kap. 2. vorkommenden Tonleitern, als: *C, G, D, A, F, H♭, E♭, dur*, und *A, E, H, D, G, C, moll*, vorgenommen werden.—

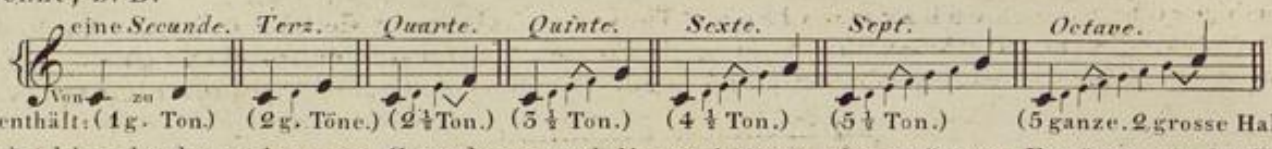
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Hieraus sieht man, dass die Tonarten, die dem Spieler gleich zu Anfang des Stückes durch Vorzeichnung mehrer 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.



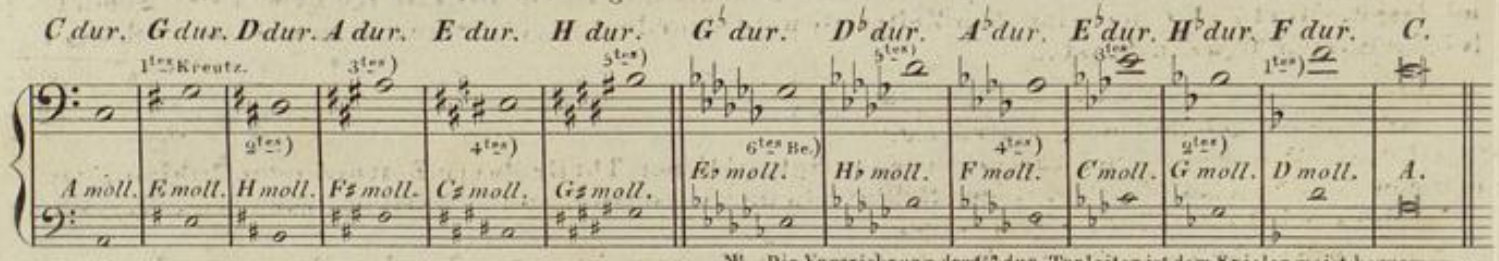
C ist hier der bestimmte Grundton; und die geringere oder grössere Entfernung der Töne von demselben giebt dem Intervall den Namen.

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 ♭ 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 verweis't, 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 7ten Tonstufe bei *f* hat, dass bei *D dur* ein zweytes ♯ vor *c* ebenfalls wieder auf der 7ten Tonstufe vom Haupttone dazu kommt; dass *F dur* nur ein Be, und zwar auf der 4ten Tonstufe bei *h* hat, und dass in der Tonart *H♭ dur* ein zweites Be vor *c* als dessen 4te 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*, *H♭ dur* abgeleitete verwandte Tonart *D moll*, und *G moll*, etc. ist. —



NB. Die Vorzeichnung der G♭ dur-Tonleiter ist dem Spieler meist bequemer, als die von F♯ dur.

§ 12.

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

§ 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 ♭ seinem Gedächtniss besser einpräge. —

§ 14.

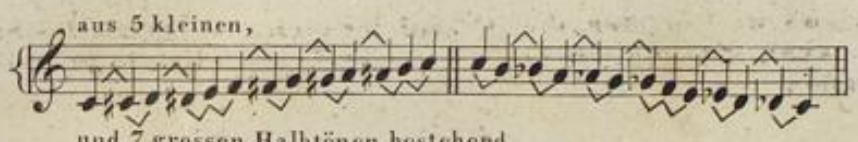
Das stufenweise Fortschreiten durch alle im Kreise der Oktave liegenden Unter- und Obertasten nennt man die chromatische, künstliche Tonleiter; z. B.

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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

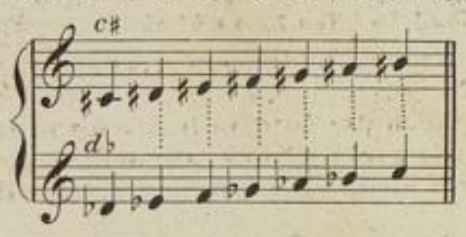
aus 5 kleinen,



und 7 grossen Halbtönen bestehend.

§ 15.

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



ZWEITES KAPITEL.

Vom Zeitmasse 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 Zeitmasse untergeordnete Eintheilung dieser rhythmischen, gleichmässigen Bewegung ist. —

§ 4.

Demnach gebührt dem Zeitmasse:

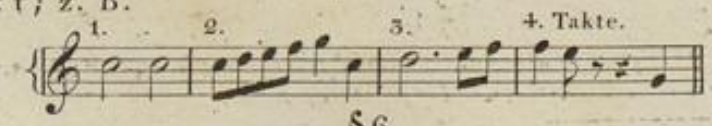
1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stückes gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stückes verändert erscheinen;

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.

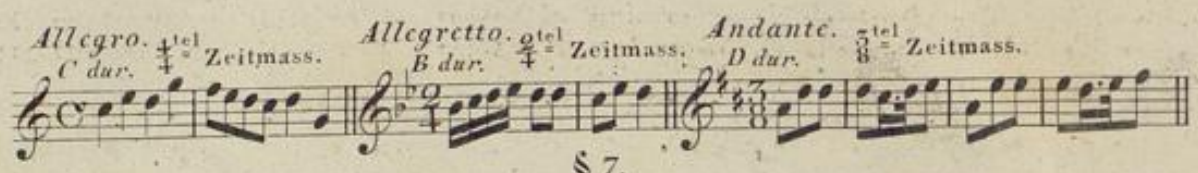


§ 6.

Die Zeitmasse 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 Stückes erkenne. —

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



§ 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 gleichsam vorüber, und erscheinen gegen erstere leicht und unbedeutend.

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.

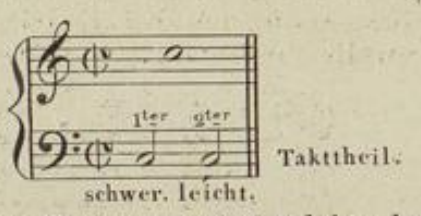
§ 8.

Es giebt gerade, ungerade, und zusammengesetzte Zeitmasse.

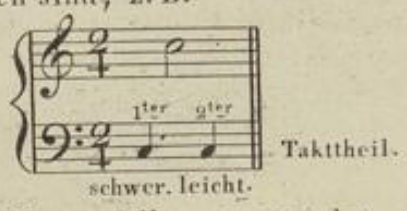
I.) Gerade Zeitmasse sind solche, deren Takttheile sich durch die Zahl Zwei theilen lassen, wovon jeder Erste schwer, und der Zweite leicht ist. Zu den geraden gehört:

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* $\frac{2}{2}$tel Zeitmass, meist durch ¢ angegeben; es enthält zwei Theile oder Streiche, deren jeder eine zweiviertel Note (𝅗𝅥) ist; z. B.



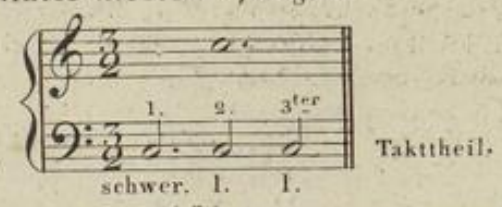
3.) Das Zweiviertel ($\frac{2}{4}$) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen *Allabreve* nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweiviertel Noten, hier Viertelnoten sind; z. B.



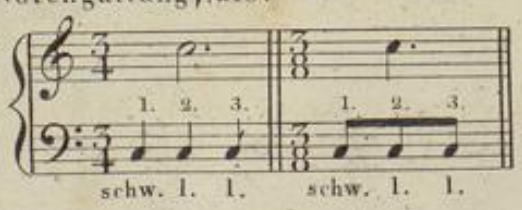
II.) Ungerade Zeitmasse sind solche, deren Takte in drei Theile zerfallen, wovon der erste schwer ist, die beiden andern leicht sind.

Zu den ungeraden gehört:

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



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



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

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.

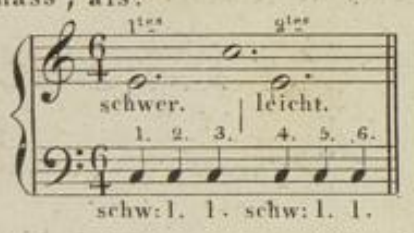
das $\frac{6}{4}$	ein verdoppeltes	$\frac{3}{4}$	Zeitmass.
„ $\frac{6}{8}$	„ „ „ „	$\frac{3}{8}$	
„ $\frac{9}{4}$	ein triplirtes	$\frac{3}{4}$	
„ $\frac{9}{8}$	„ „ „ „	$\frac{3}{8}$	
„ $\frac{12}{8}$	ein quadruplirtes	$\frac{3}{8}$	

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 Hauptthei-le zerlegen, und erhalten dadurch, in Ansehung der Schwere oder Leichtigkeit derselben, beim Takt-geben eine gewisse Ähnlichkeit mit den einfachen geraden und ungeraden Zeitmassen.

So lässt sich

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

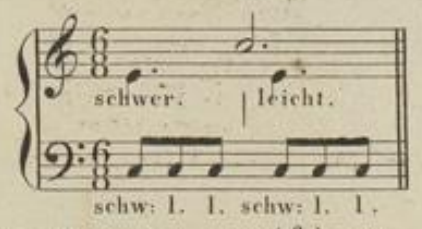
Da nun dieses Zeitmass eine Verdoppelung dieser 3 Takttheile ist, so machen 3 Viertel zusammen wieder einen Haupttheil aus, und da die 6 Viertel als 2 Haupttheile erscheinen, so sieht man die Ähn-lichkeit mit dem geraden $\frac{2}{2}$ tel Zeitmass; als:



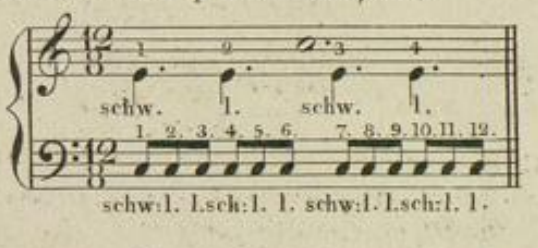
Haupttheil.

Takttheil.

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

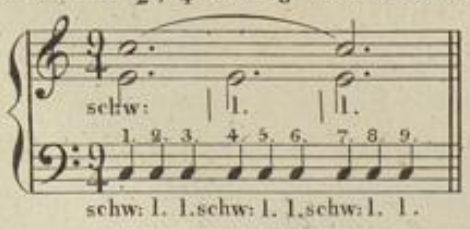


3.) Das Zwölfachtel ($\frac{12}{8}$) Zeitmass ist ein ver-vierfachtes $\frac{3}{8}$ Zeitmass, in welchem das 1te Achtel schwerer ist, als die beiden andern; da es aber auf diese Art in vier dreigliedrige Haupttheile zerfällt, so gleicht es dem $\frac{4}{4}$ Zeitmass; als:



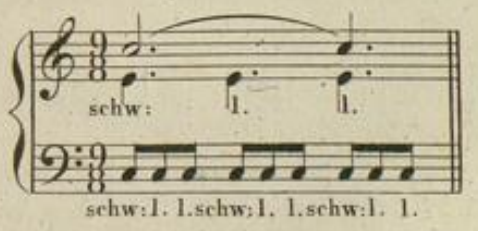
4.) Das Neunviertel ($\frac{9}{4}$) und

Neunachtel ($\frac{9}{8}$) 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 Ähn-lichkeit mit dem $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass entsteht.



Haupttheil.

Takttheil.



§ 9.

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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 10.

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 Stückes sich verändernde Zeitmasse; bei *Gassmann* 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 mehrer ältern Autoren zu vermeiden, den Periodenschluss, wider alles rhythmische Gefühl im Auftakt zu endigen. —

*

DRITTES KAPITEL.

Wie man den Takt angeben soll.

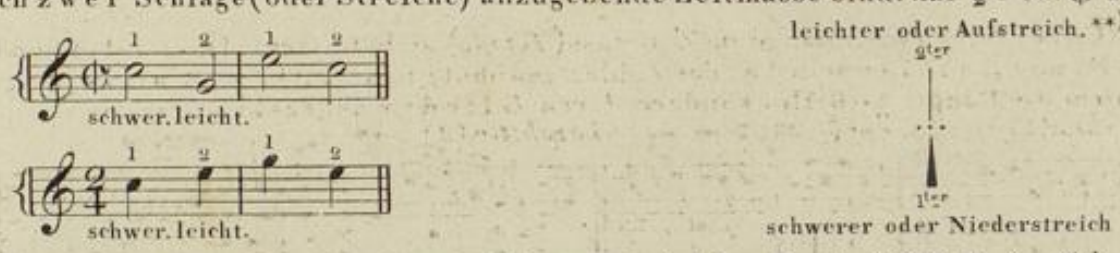
Von grossem Nutzen ist es dem Schüler, wenn er nun auch lernt, den Takt dieser verschiedenen Zeitmasse selbst anzugeben (oder zu schlagen); denn er erhält dadurch ein richtigeres Gefühl für Bestimmtheit im Zeitmass, und für musikalischen Rhythmus überhaupt.

§ 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 $\frac{2^{tel}}{2}$ od: ℂ u. $\frac{2}{4}$ Zeitmass.

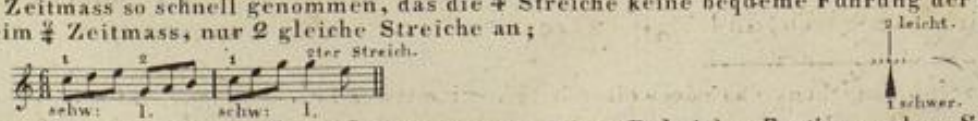


b) Durch vier Streiche anzugebende Zeitmasse sind das $\frac{4}{4}$ oder (C) $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6^{tel}}{8}$.

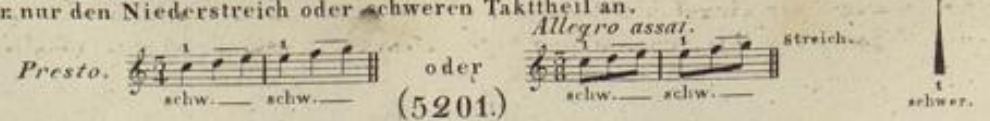
*) Die beigefügten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwer oder leicht ist.

**) 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 $\frac{2}{4}$ Zeitmass, nur 2 gleiche Streiche an;

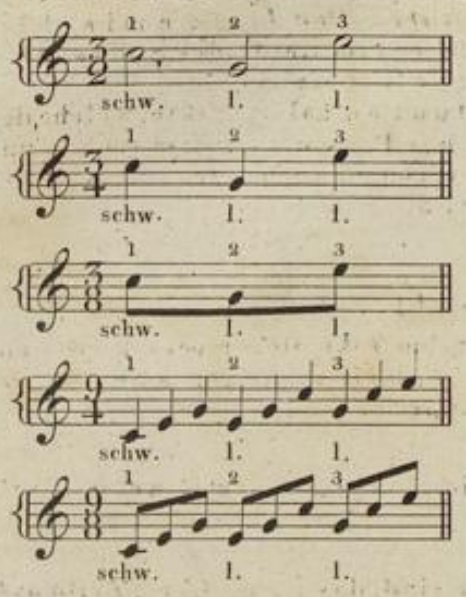


Derselbe Fall tritt beim schnellen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass ein, wie z. B. bei den *Beethoven*schen *Scherzi's* u. dgl, am Besten gibt man hier nur den Niederstreich oder schweren Takttheil an.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

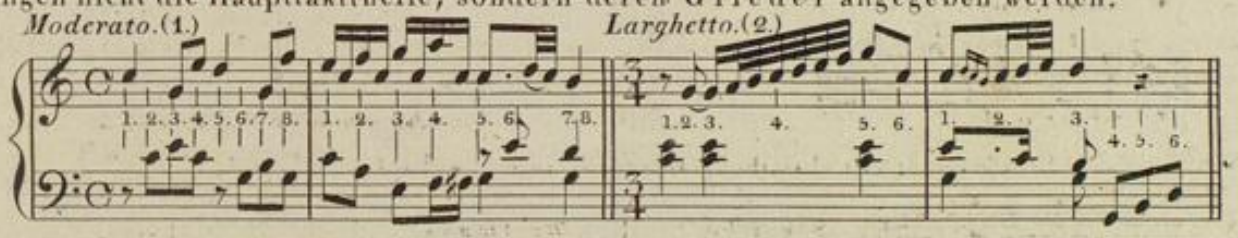
c) Durch drei Streiche anzugebende sind: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$.



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

§ 2.

Um den Schüler gleich vom Anfange im Zeitmass (*Tempo*) zu befestigen, ist es gut, wenn der Lehrer laut mit zählt, 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 sei.

VIERTES KAPITEL.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen.

§ 1.

Wiederholungszeichen gab es früher dreierlei: das grosse, kleine, und rückweisende; jetzt gebraucht man nur das eigentliche grosse Wiederholungszeichen, wonach entweder beide Theile eines Themas oder Stückes,

(:‖:) oder nur der erste, :‖

oder der zweite Theil ‖:) wiederholt wird,

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

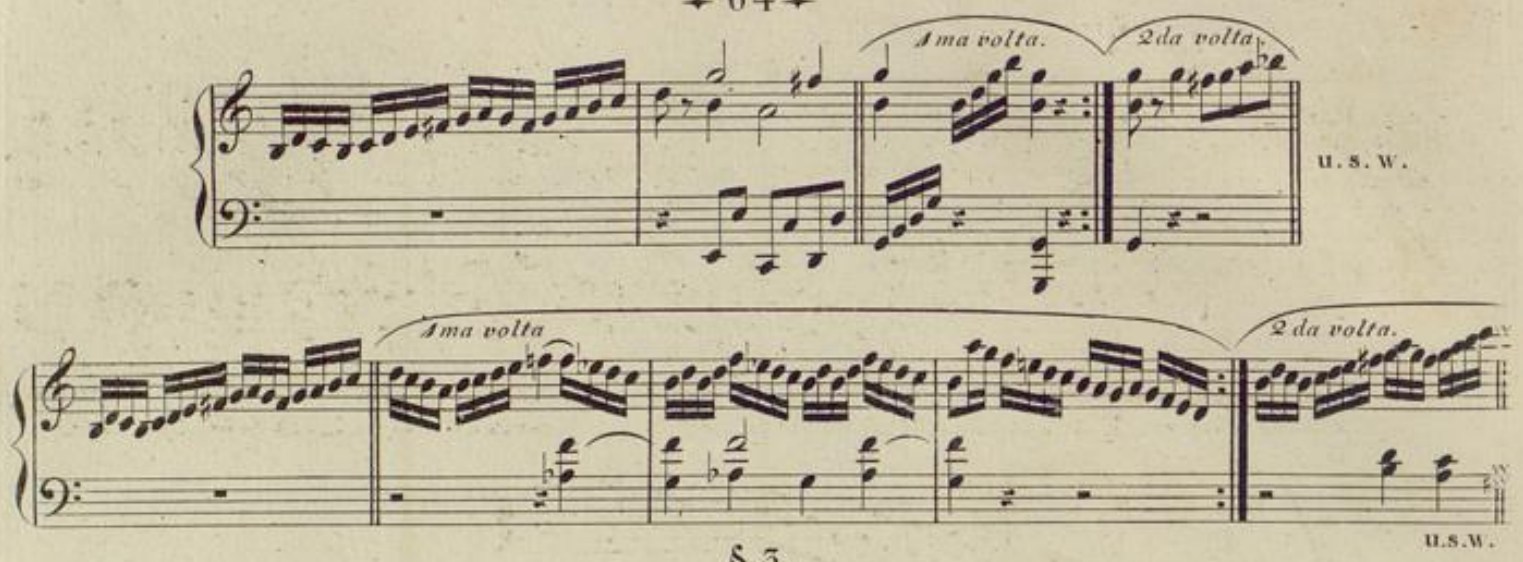
§ 2.

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

*) Das kleine Wiederholungszeichen, das rückweisende ‖:, die mit *bis* bezeichneten Takte, die Fahne ⚑ oder ⚐, der Notenweiser ☞, das *Da Capo* (bei Tänzen oder ganz kurzen Sätzen ausgenommen) u. dgl. sind jetzt, wo die gestochenen Musikalien allgemein eingeführt sind, ganz überflüssig; indem dergleichen Wiederholungen ausgestochen werden sollen, und jeder Musikverleger seinen Notenstecher zu dieser Beachtung anhalten muss.

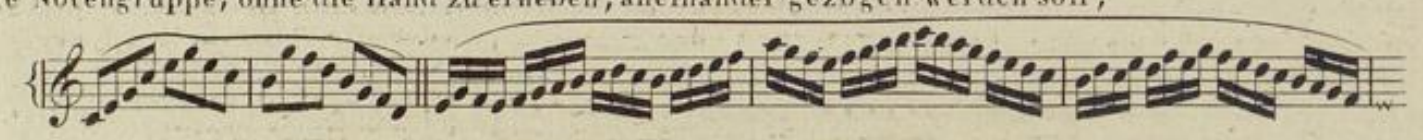
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



§ 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;

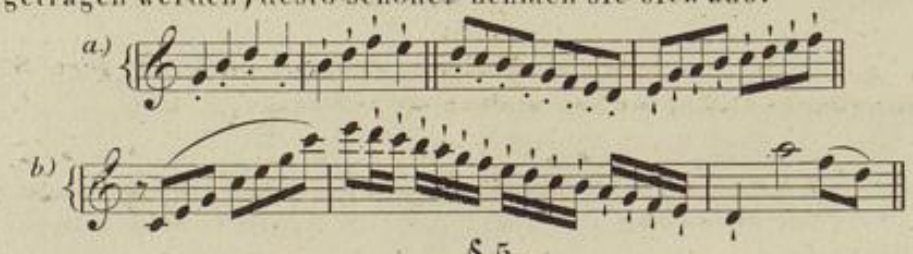


Das Wort *Legato* (gebunden) zeigt ebenfalls an, dass die ganze musikalische Periode, bei der es steht, auch wenn kein Bogen darüber, geschliffen werden soll. –

§ 4.

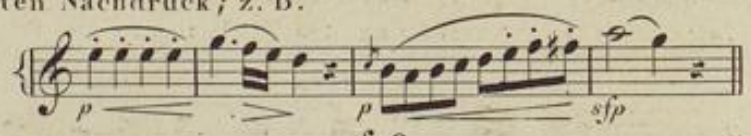
Das Abstosszeichen (,,,, oder ····) a) kommt über oder unter den Noten vor. Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben.

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



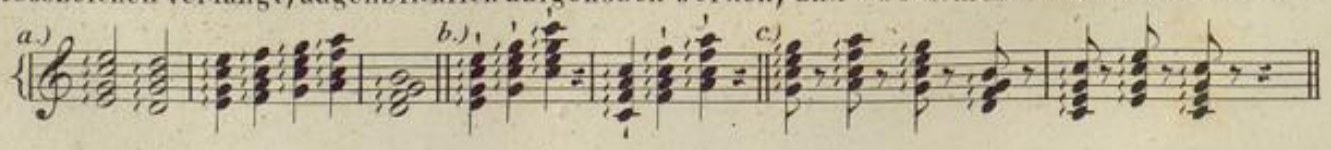
§ 5.

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:

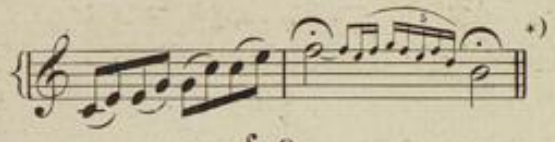


Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

§ 7.

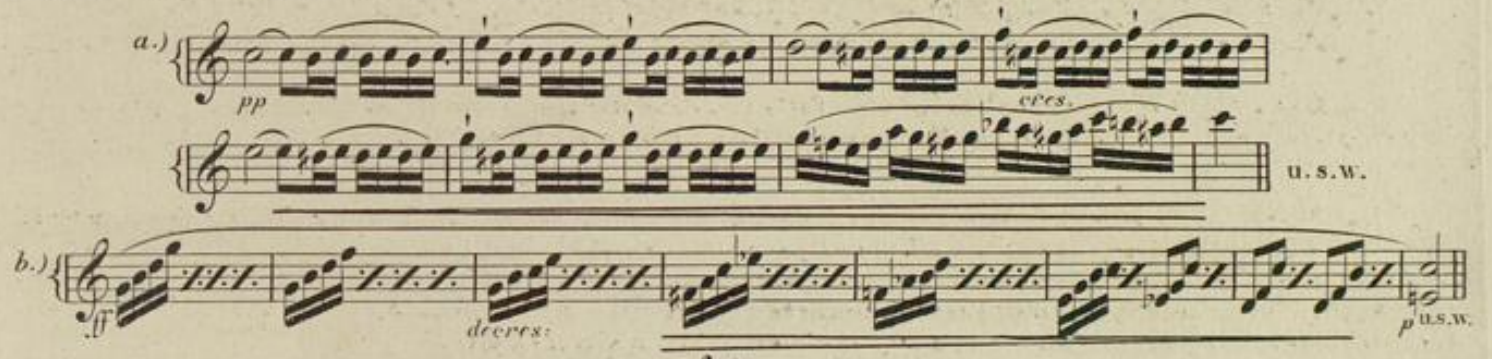
Das Halt! 𝄐 (*Fermate*, Ruhezeichen) kommt sowohl im Anfange, als im Laufe und am Ende eines Stückes vor, und gebietet dem Spieler einen Ruhepunkt. — Steht er wie bei a) über den Noten, so ruhen die Finger einige Zeit auf den Tasten; wie bei b) über den Pausen, so verlassen sie die Tasten sogleich, und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



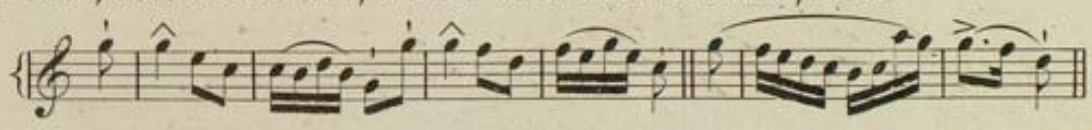
§ 8.

Das Anschwellungszeichen (*crescendo* oder <) 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 >) wieder allmählig abnimmt; als:



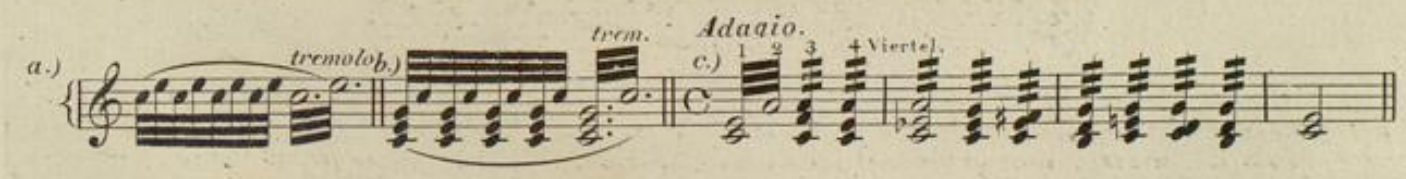
§ 9.

Das Nachdruckszeichen (^ oder >) 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) mehrer im *Akkorde* übereinandergebauter Töne. Beim Vortrag solcher Stellen achtet man c) weniger auf den Notenwerth, 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 Komposizion selbst vertheilt sind, so gebraucht man sie selten mehr. Kommt noch zuweilen in Sonaten oder Variazionen ein solcher Haupt-Ruhepunkt vor, so giebt der Komponist selbst dem Spieler die Verzierung.

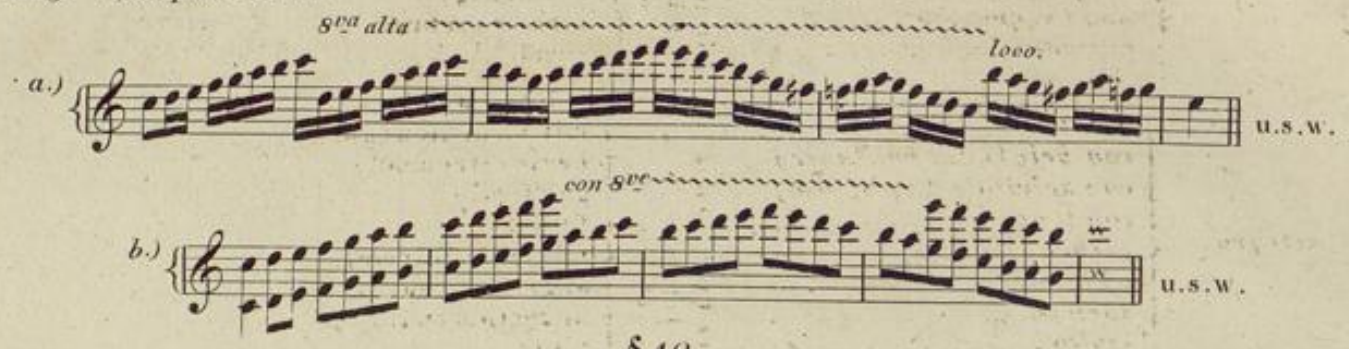
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 11.

a.) Die mit *8va 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 8va* 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 unbequem sind.



§ 12.

Zur Aufhebung der Dämpfung bedienet man sich des Zeichens ⊕, dem öfter auch das Wort *pedale* beigefügt wird, und zum Auslassen derselben eines sternartigen Zeichens ✻. Ein Mehres hierüber, im dritten Theil.

FÜNFTES KAPITEL.

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

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines Stückes 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 daher, den Schüler 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.

Grave	*assai*	sehr	schwerfällig ernst.
Largo			gedehnt abgemessen.
Larghetto	*assai*	sehr	weniger langsam jedoch
Lento	*sostenuto*	getragen	etwas schleppend u. träge.
Adagio,	*non troppo*	nicht zu sehr	langsam, aber seelenvoll.
Andantino **)		etwas gehend.	
Andante	*maestoso*	majestätisch,	fortschreitend, gehend.
	non troppo	nicht zu sehr,	
	affettuoso	rührend,	
	grazioso	gefällig,	
	pastorale	hirtenartig,	
	con moto	etwas bewegt,	

*) Da viele Ausdrücke im Grunde für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen nöthig 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, dass es weniger schnell, als dieses sein muss.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Schnellere und geschwinde Bewegungen.

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

Charakteristische Bewegungen.

Tempo di Menuetto	im Menuettenschritt;	gemässigt.
Alla Polacca	im Polonaisenschritt;	noch etwas gemässigter.
Alla Siciliana	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*	immer	bewegter;
	piu vivo		lebhafter;
	piu stretto		anziehender;
	piu presto		geschwinder;

Diese Ausdrücke zeigen das plötzliche, oder allmählig langsamer oder geschwinder Werden im Zeitmasse an.

1mo 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, 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;	Diese Abkürzungen beziehen sich sämtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, u: ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.
P. (*piano*)	schwach;	
dol. (*dolce*)	sanft;	
cres. (*crescendo*)	zunehmend;	
mf. (*mezzo forte*)	halbstark;	
f. (*forte*)	stark;	
ff. (*fortissimo*)	sehr stark.	
sf. (*sforzato*)	scharf angespielt;	Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen.
fp. (*forte e piano*)	stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach.	
ten. (*tenuto*)	gehalten.	

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Marcato, schärfer bezeichnet; { Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.

Decres.(decrescendo). . abnehmend;
Calando, ... beruhigend;
Diminuendo, ... vermindernd;
Perdendosi, ... sich verlierend;
Smorzando, ... verlöschend.
} Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.

Ritardando, ... zurückhaltend;
Rallentando, ... verzögernd;
Morendo, ... absterbend.
} Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.

Einige Worte verschiedener Bezeichnungen.

m. d.(mano dritta oder *main droite)* für die rechte Hand
m. s.(mano sinistra oder *main gauche)* für die linke Hand
} wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand die andere übersteigen soll.

s'attacca subito.(man schreite gleich weiter; { wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgende gleich anschliessen soll.

Da Capo(von Vorne;) { kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.

Senza replica(ohne Wiederholung;) { kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim *Da Capo* durchaus ohne Wiederholung gespielt werden soll; doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende Satz immer ausgestochen wird.

Coda (Anhang;) { bedeutet den Schlusssatz, der dem Ende eines Stückes noch angehängt wird, kömt, ausser in Tanzmusik, selten mehr vor.

Sempre (immer;) wird oft andern Worten beigefügt, als:

sempre *p* oder *pp*.
sempre *f* oder *ff*.
sempre *legato*.
sempre *staccato*
sempre *cresc:*
sempre *decres:* u.s.w.

Solo (allein;) kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.

Tutti(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 Tonstückes entweder gleich zu Anfange, oder des Affektes einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.

mesto, lugubre, . . traurig, düster.
patetico, ... feyerlich, ernst.
con dolore, ... mit Wehmuth.
languido, ... seufzend, schmachtend.
con anima, ... seelenvoll.
cantabile, ... gesangvoll.
{ *espressivo* oder . . ausdrucksvoll,
{ *con espressione*, . . mit Empfindung.
{ *dolce*, oder. . . . sanft.
{ *con dolcezza*, . . . mit Sanftmuth.

arioso, ... sangbar.
amabile, ... lieblich.
con tenerezza, . . zärtlich, schmeichelnd.
innocente, ... unschuldig, anspruchslos.
con grazia, . . . anmuthig.
leggiero, oder. . . mit Leichtigkeit.
leggierissimo, . . mit grösster Leichtigkeit.
scherzando, . . . scherzend, tändelnd.
risoluto, ... entschlossen, kräftig.

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stückes durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten volkommen 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 Stückes 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 in weitester Entfernung lebende Komponist seine Komposizion vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des *Metronom's* im dritten Theil.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Lauk 1492

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Druck 1492

BLB
BADISCHE
LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Joh. Nep. Hummel

Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

AUSFÜHRLICHE
theoretisch-practische

ANWEISUNG

ZUM

PIANO-FORTE-SPIEL,

vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung,

verfasst, und

Sr. Majestät dem Kaiser von Russland

NICOLAUS I.

in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet

VON

J. N. HUMMEL,

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

MIT PRIVILEGIEN.

Original-Auflage. 1828. Eigenthum der Verleger.

WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER,
MUSIKVERLEGER.

London, bei Boosey und Comp. — Paris, bei A. Farrenc.

Verlags-No. 5201.

Stich und Druck aus Haslingers Officin.

E. E.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Unter dem allerhöchsten

SCHUTZE

der kaiserl. königl. oesterreichischen

GESETZE,

und mit den allerhöchsten, höchsten, und hohen

PRIVILEGIEN

von

PREUSSEN.

d. d. 29. July 1826

BAYERN.

d. d. 26. November 1826

WÜRTEMBERG.

d. d. 19. Novbr. 1826

HANNOVER.

d. d. 25. Januar 1827

SACHSEN.

d. d. 18. Januar 1828

DARMSTADT.

d. d. 13. Septbr. 1826

BAADEN.

d. d. 4. Decbr. 1830

CHURHESSEN.

d. d. 24. October 1827

BRAUNSCHWEIG.

d. d. 30. Octbr. 1826

FRANKFURT.

d. d. 29. Febr. 1827

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

ERSTER

THEIL.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Allerdurchlauchtigster

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.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

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.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Inhalt.

Seite.
Vorrede . . . . . 7.
Vorerinnerung für Eltern und Lehrer . . . . . 11.

ERSTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht . . . . . 13.

ERSTES KAPITEL.

Vom Sitze am Klavier . . . . . 13.

ZWEITES KAPITEL.

Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger . . . . . 13.

DRITTES KAPITEL.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln . . . . . 14.

VIERTES KAPITEL.

Von der Tastatur und den Noten . . . . . 15.

FÜNFTES KAPITEL.

Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen . . . . . 16.
Vorbereitende-Übungen . . . . . 18.

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Versetzungszeichen . . . . . 27.

ZWEITES KAPITEL.

Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen. 32.
Praktische Beispiele darüber, und Finger-Übungen . . . . . 35.

DRITTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen . . . . . 56.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Zeitmass und Takt . . . . . 59.

DRITTES KAPITEL.

Wie man den Takt angeben soll . . . . . 62.

VIERTES KAPITEL.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen . . . . . 63.

FÜNFTES KAPITEL.

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben . . . . . 66.
60 Übungsstücke aus allen Tonarten, worin die im 1ten Theil erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind . . . 69.

ZUSATZ-KAPITEL.

Auswahl zweckmässiger Komposizionen fürs Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung . . . . . 111.

ZWEITER THEIL.

EINLEITUNG.

Vom Fingersatze überhaupt . . . . . 115.

ERSTES KAPITEL.

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applikatur-Übungen . . . . . 116.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen; nebst Übungen . . . . . 173.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

DRITTES KAPITEL.

Vom Auslassen eines oder mehrer Finger; nebst Übungen. . . . . Seite. 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 Obertasten; nebst Übungen. . . . . 309.

SIEBENTES KAPITEL.

Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Übungen. . . . . 320.

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 mehren Tasten; nebst Übungen. . . . . 332.

NEUNTES KAPITEL.

Vom Abwechseln, Eingreifen und Überschlagen der Hände; nebst Übungen. . . . . 363.

ZEHNTES KAPITEL.

Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Licenz bei gebundenem Styl; nebst Fugen-Beispielen. 371.

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Ausschmückungszeichen, und Manieren überhaupt. . . . . 385.

ZWEITES KAPITEL.

Vom Triller mit seinem Nachschlag. . . . . 385.

DRITTES KAPITEL.

Von dem uneigentlichen Triller oder der getrillerten Note ohne Nachschlag. . . . . 389.

VIERTES KAPITEL.

Vom Schneller. . . . . 390.

FÜNFTES KAPITEL.

Vom Doppelschlag; (von Vielen *Mordent* genannt.) . . . . . 390.

SECHSTES KAPITEL.

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen. . . . . 391.

Praktische Beispiele. . . . . 395.

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Vom Vortrage überhaupt. . . . . 417.

ZWEITES KAPITEL.

Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag betreffend. . . . . 418.

DRITTES KAPITEL.

Über den Gebrauch der Pedale. . . . . 437.

VIERTES KAPITEL.

Über die zweckmässige Behandlungsart der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus. . . . . 438.

FÜNFTES KAPITEL.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzel'schen Metronoms. . . . . 439.

SECHSTES KAPITEL.

Vom Stimmen des Instrumentes. . . . . 442.

SIEBENTES KAPITEL.

Vom freien Phantasiren. . . . . 444.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Vorrede.

Das Pianoforte ist jetzt unter allen Instrumenten mit Recht das gebräuchlichste; denn es ist am wenigsten fähig, auf die Gesundheit, selbst des schwächsten Körpers, nachtheilig einzuwirken, und hat überdiess noch die Annehmlichkeit, dass der Spieler keiner Mithülfe anderer Instrumente bedarf, um die vollständigste Harmonie hervorzubringen.

Diese Vorzüge und der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so gemeinnützig, und die Kunstfertigkeit einen so hohen Grad auf demselben erlangte.

Durch diese Fortschritte nahm auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt an, und die zunehmenden grössern Schwierigkeiten, die man zu besiegen strebte, machten bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, und besonders im Fingersatze eine bedeutende Veränderung nöthig.

Durch viele Freunde und Lehrer aufgefordert, versuchte ich ein für die jetzige neueingetretene Epoche dieses Instrumentes zweckmässiges Lehrbuch zu schreiben. —

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

Es war daher gleich anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss für diejenigen zu schreiben, die im eigentlichen Sinne des Wortes auf die kürzeste Art nur Klavierspielen lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse erlernen und sich zu gründlichen Spielern bilden wollen.

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 schrieben, soviel als möglich beizubehalten, und 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 suchte ich eine möglichststufenweis-fortschreitende Ordnung zu beobachten, manches bisher zweifelhaft Gebliebene festzustellen, im Vortrage möglichst kurz, klar und deutlich zu sein, und es dabei nicht 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.

Weimar, im December, 1827.

J. N. Hummel.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Vorerinnerung
für
Eltern und Lehrer.

Da von der Beschaffenheit des Grundunterrichts das ganze Lehrgebäude abhängig wird, so müssen Eltern bei der Wahl eines Lehrers weniger auf die Wohlfeilheit des Unterrichts, als hauptsächlich darauf sehen, dass der Lehrer:

1.) ein Mann von gründlichen Kentnissen 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 gut und fasslich sei, er die Kinder liebreich, mit Geduld behandle, und Strenge nur eintreten lasse, wenn sie nothwendig wird.

Leider sind Eltern 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 zu gar nichts fruchtet, und einem gründlichen Elementar-Unterricht nur die kostbare Zeit raubt, die zur Befestigung der Anfangsgründe so nöthig ist, und allein etwas Ordentliches und Gediegenes erzeugen kann.

Hat aber der Schüler einmal eine gewisse Stufe der Ausbildung erreicht, so rathe ich selbst, ihn zuweilen vor einigen Personen etwas 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, und bleibt er sich zu lange überlassen, zu befürchten steht, dass er durch Aneignung übler Gewohnheiten sich mehr schade, als nütze. Viele im Fortschreiten begriffene Spieler sind der irrigen Meinung, man müsse täglich wenigstens 6 bis 7 Stunden spielen, um zum Ziele zu gelangen; ich kann ihnen jedoch versichern, dass ein regelmässiges, tägliches, aufmerksames Studium von höchstens 3 Stunden zureichend ist; denn jede längere Übung stumpft den Geist ab, bewirkt ein mehr maschinenmässiges, als seelenvolles Spiel, und hat für den Spieler meist den Nachtheil, dass, wenn er einmal ein so anhaltendes Exercitium entbehren muss, es ihn hindert, wenn er plötzlich etwas spielen soll, ohne sich erst einige Tage vorher wieder eingeübt zu haben. — Ich bin der Meinung, dass man, im Allgemeinen, Mädchen nicht vor dem 7ten, und Knaben nicht vor dem 8ten Jahre Musik lehren soll, es wäre denn, dass sie sich durch ein ganz ausgezeichnetes Talent und eine daraus entstehende besondere Neigung gleichsam von selbst dazu hingezogen fühlten; denn in zu zartem Alter besitzen Kinder noch zu wenig Denkkraft, und bekommen oft schon Überdruss an diesem Studium, ehe sie noch zu besserer Einsicht gelangen.

Welche Haupteigenschaften ein guter Lehrer haben müsse, ist bereits oben gesagt; ich will also hier nur noch bemerken:

1.) dass der Lehrer bei Allem, was auf das Fortschreiten in der Kunst Bezug hat, den eifrigsten Antheil an seinem Schüler nehmen soll;

2.) dass er ihm keine übeln Angewohnheiten zulasse;

3.) dass er den Schüler, sobald er einmal die nöthigsten Vorkenntnisse inne hat, nicht fortwährend mit dem etwas trocknen Exempelwesen beschäftige, sondern auch zuweilen gefällige, für das Pianoforte zu die-

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

sem 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 er sie 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 gerne auswendig zu spielen versuchen, wodurch sie nie zu einer Fertigkeit im Notenlesen gelangen, so übe man sie vorzüglich, die Noten schnell nacheinander herzusagen; bemerkt der Lehrer, dass der Schüler das Stück, welches er eben lernt, zu sehr ins Gedächtniss fasst, so fahre er nicht länger damit fort, sondern gebe ihm gleich 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 möglichst heitern Antheil, behandle ihn mit Geduld, und übertreibe ihn nicht; sei aber dennoch genau in seinem Unterricht. Er halte 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 er Hand und Finger in seine Gewalt bekomme, und sich kein lahmes, schwerfälliges 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 leistet, gut ausführen, und in der Folge die besten Früchte davon tragen. —

Der Verfasser.

---

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

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Erster Theil.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht.

*

ERSTES KAPITEL.

Vom Sitze am Klavier.

§ 1.

Der Schüler sitzt mitten 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 Leichtigkeit, Anstand, Rundung, Ausdruck und Kraft des Spiels nothwendig 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 Anstrengung, nur soviel Spannkraft annehmen, dass sie die Hände, und diese die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen.

§ 3.

Die Hände halte man ein wenig gerundet, und wie die Füsse etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird 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 das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, ist ganz fehlerhaft, und verursacht ein mattes, lahmes Spiel.

§ 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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

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 fortbewegt, sich 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 mehr vorwärts als rückwärts auf dem Griffbret angeschlagen werden, damit der Ton kraffvoller sei, und die Passagen gerunder hervortreten.

§ 6.

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

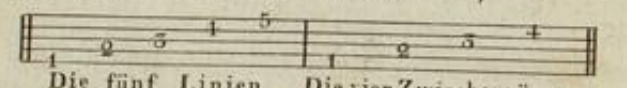
DRITTES KAPITEL.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln.

§ 1.

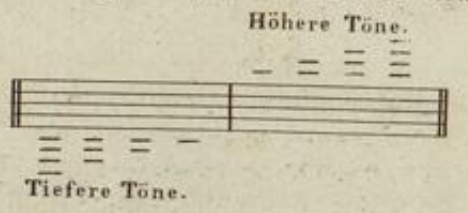
Der Platz, worauf die Töne durch Zeichen (Noten) vorgestellt werden, heisst der Notenplan, dessen fünf Linien und vier Zwischenräume man aufwärts zählt; als:

Notenplan;



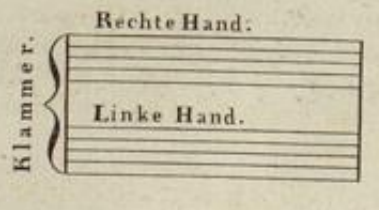
Die fünf Linien — Die vier Zwischenräume.

Um die noch tiefern und 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:



---

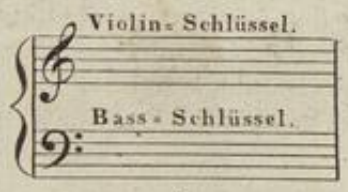
*) *Logier's* Finger- und Handgelenkführer kann bei Anfängern so lange mit Nutzen angewandt werden, bis sie sich die richtige Haltung zu eigen gemacht haben.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 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 $\overline{c}$ 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 eigner 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. 3etc. 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.

---

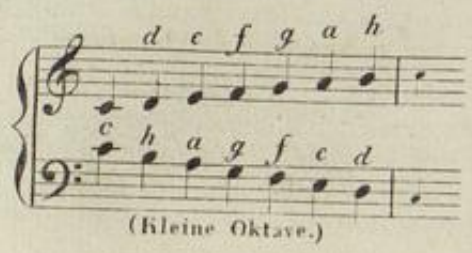
*) Für den Klavierspieler von Beruf ist es wegen des *Accompagnements*, Partitur-Lesens, und des Studiums der Komposizion durchaus nöthig, sich auch mit den Schlüsseln für *Sopran*, *Alt* und *Tenor* bekannt zu machen.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Der Kopf der Note bezeichnet den Ton; als:

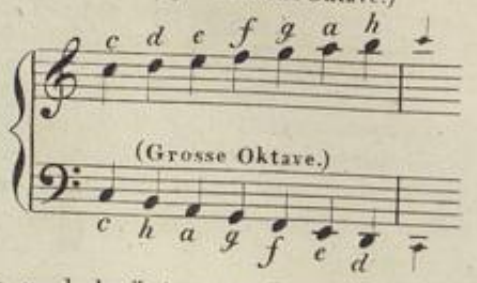
(Eingestrichene Oktave.)



(Kleine Oktave.)

eben so verfahre man mit der zweigestrichenen und grossen Oktave;

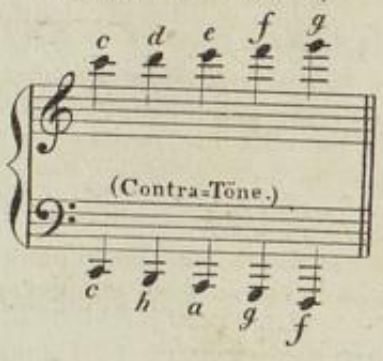
(Zweigestrichene Oktave.)



(Grosse Oktave.)

und so fort aufwärts zum dreigestrichenen *g*, und abwärts zum Contra *f*.

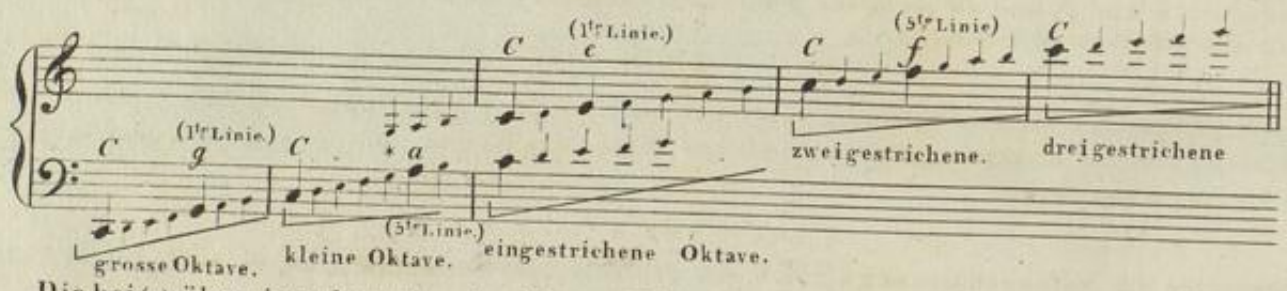
(Dreigestrichene Töne.)



(Contra-Töne.)

ZWEITE METHODE. [b)]

Man lehre den Schüler den Standpunkt der Noten und Tasten aller *c*, und der ersten und fünften Linie im Bass und Violin; z. B.



Die bei (*) übereinanderstehenden Noten haben einerlei Lage auf dem Pianoforte.

Nun erkläre man ihm das Stufenverhältniss der dazwischenliegenden Töne, und lasse sie ihn auf dem Notenplan, wie auf dem Pianoforte auffinden. Ist nun beides wohl geübt, so frage man den Schüler ausser der Ordnung darum, was ich auch bei der ersten Methode empfehle; denn es wird ihn später beim Schnelllesen wesentlich unterstützen. —

FÜNFTES KAPITEL.

Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth und den auf sie Bezug habenden Pausen.

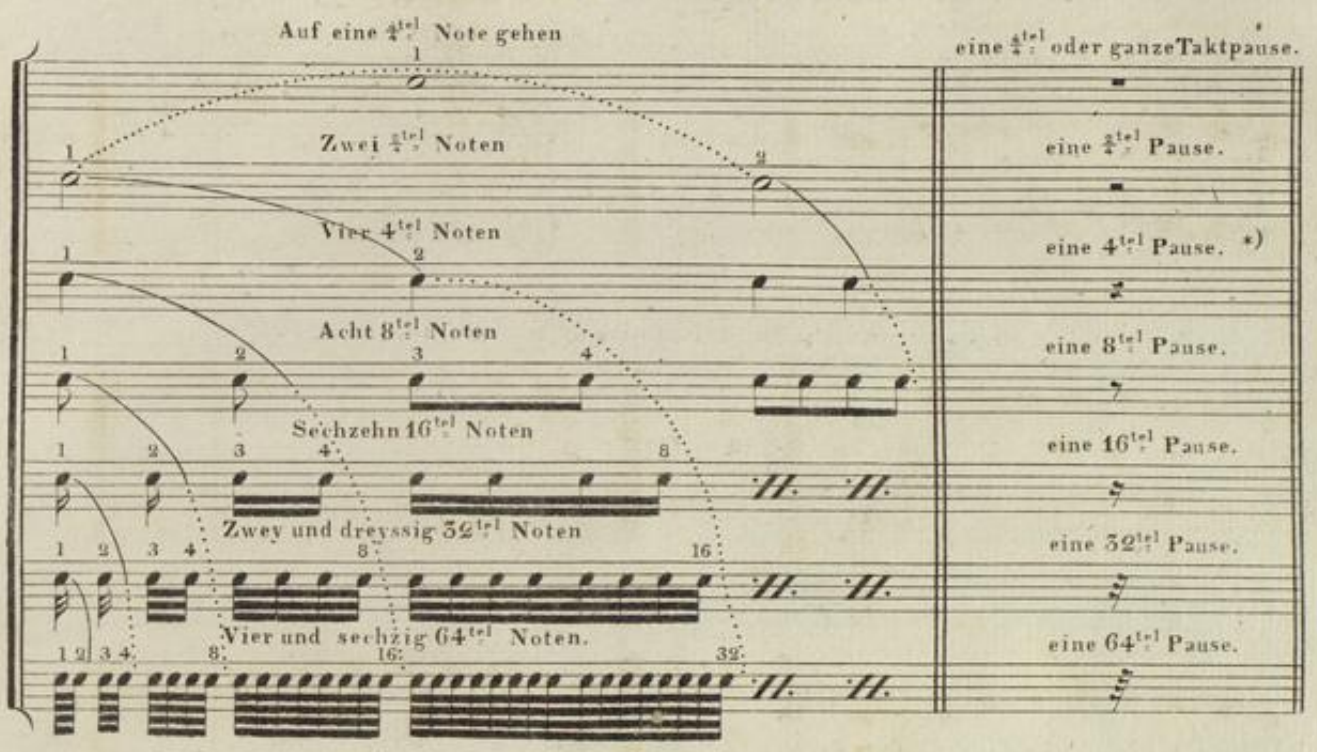
§ 1.

Die verschiedenartige Gestalt der Noten bestimmt ihren Werth oder ihre Zeitdauer, und in gleichem Verhältniss stehen die Pausen zu den Noten. Letztere gebieten dem Spieler, augenblicklich kürzer oder länger zu schweigen, und in manchen Fällen eine der beiden Hände längere Zeit hindurch allein spielen zu lassen, je nachdem ihr Werth fortdauert.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

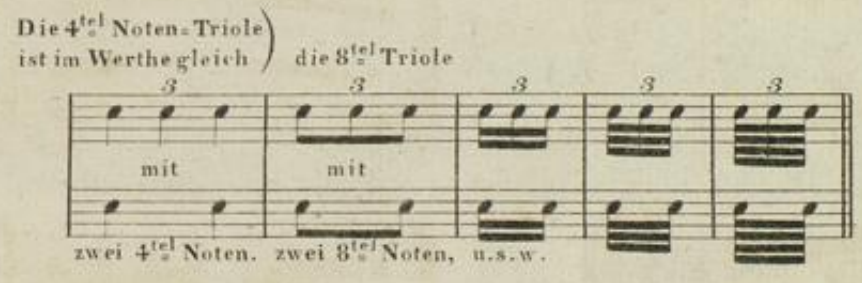
NOTEN- und PAUSEN-TABELLE.



Man sieht hieraus, dass auf die Dauer einer 4tel Note zwei 8tel Noten, auf eine 8tel Note zwei 16tel Noten, und auf eine 16tel Note zwei 32tel 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.



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 allein, 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 diesverursacht ein schwerfälliges Spiel, welches später kaum zu verbessern ist; jeder Finger verlasse daher die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist.

Die Finger sind durchaus 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: (𝄾) da aber diese zu grosse Ähnlichkeit das Auge oft täuscht und Irrung veranlasst, so verdient die deutsche Viertel-Pause (𝄽) bei weitem den Vorzug. —

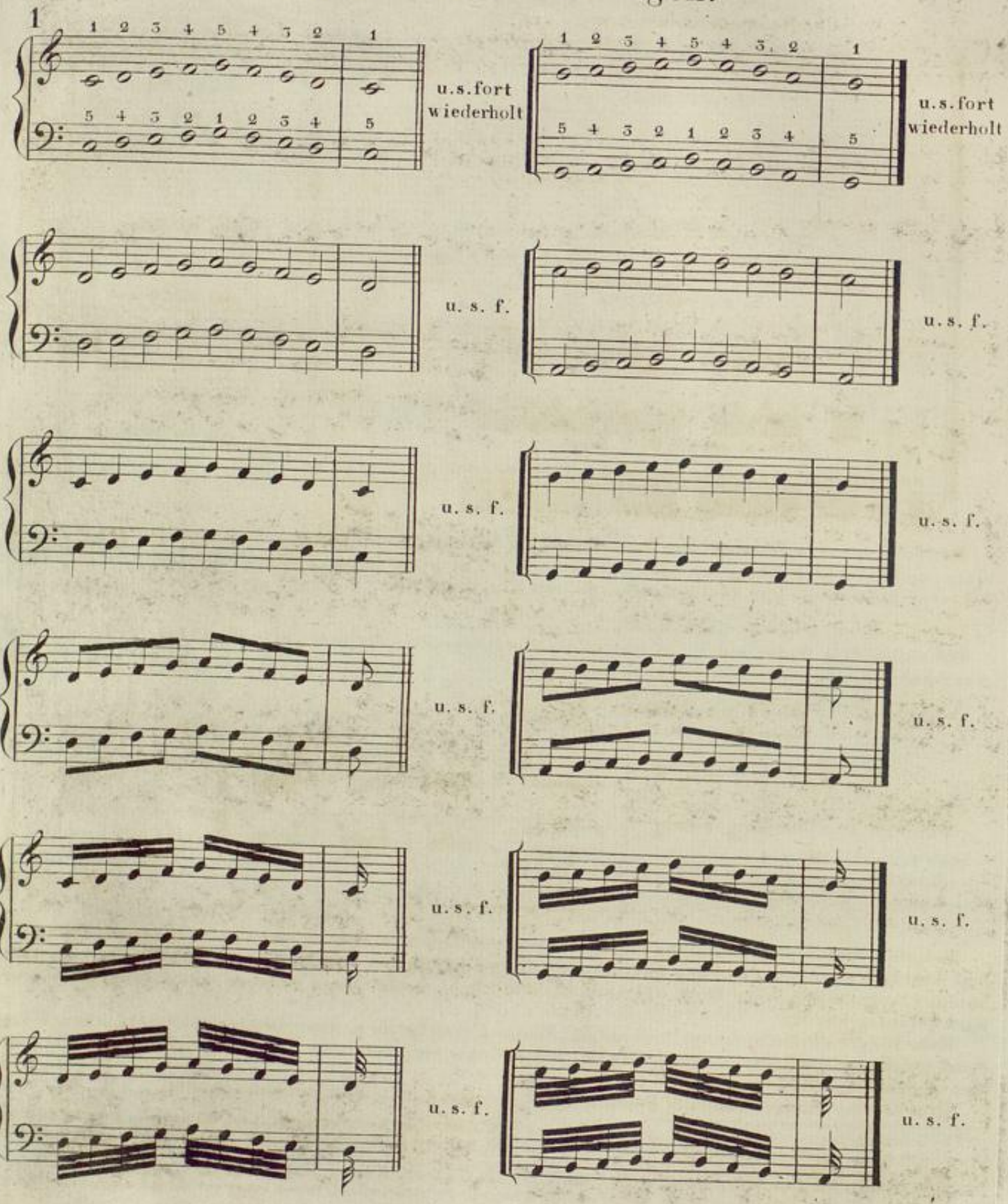
**) In englischer Elementar-Musik für's Pianoforte findet man den Daumen mit ×, oder o, und den Zeigefinger mit 1. u. s. w. wie bei der Violine bezeichnet; allein ich halte es für unzweckmässig, denn der Daumen ist so gut als jeder andere, und bei jetziger Spielart sogar der unentbehrlichste Finger.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

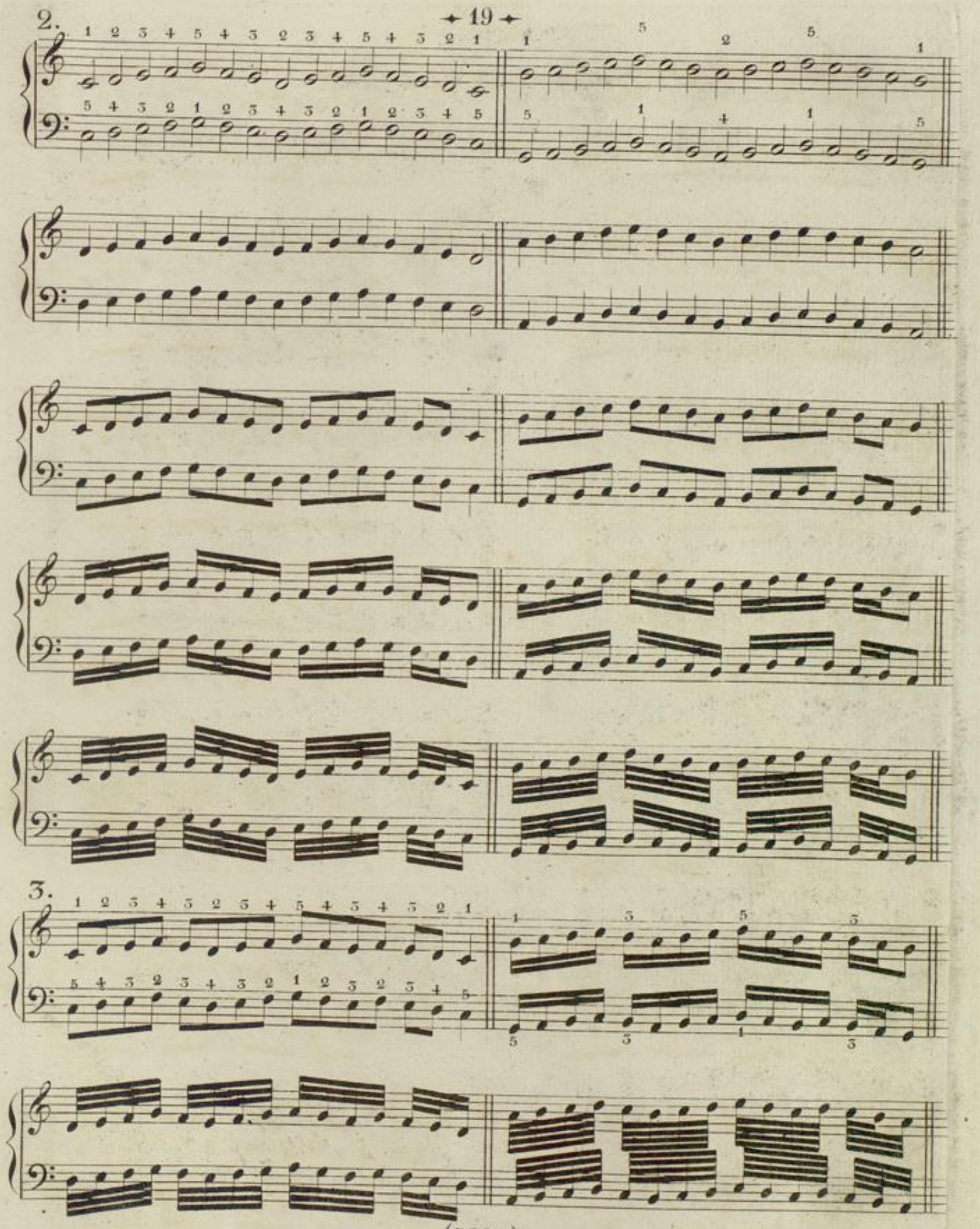
Vorbereitende Übungen.

1



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

2.

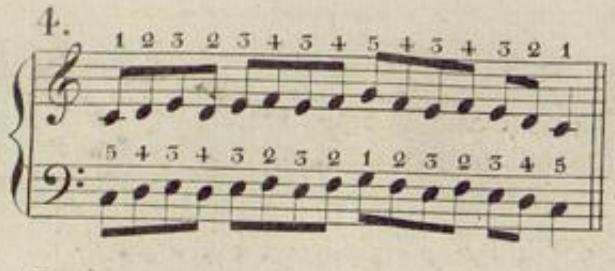


3.

(5201.)

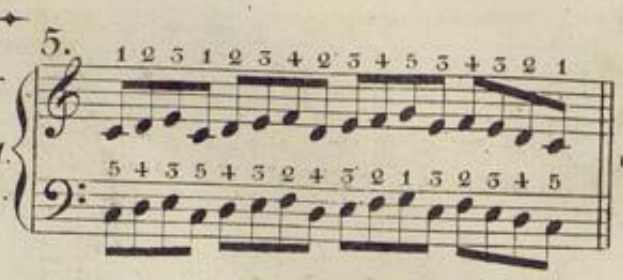
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

4.



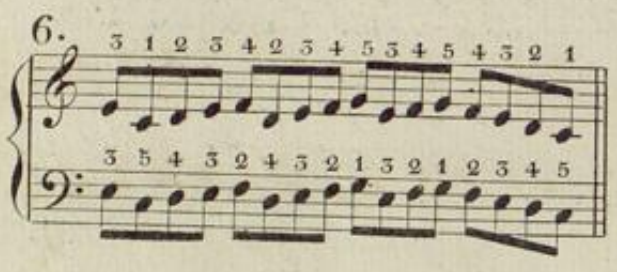
wie früher auch von *G. D.* und *A.* anfangend.

5.



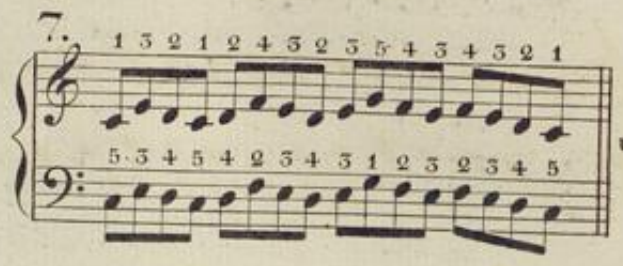
u.s.w.

6.



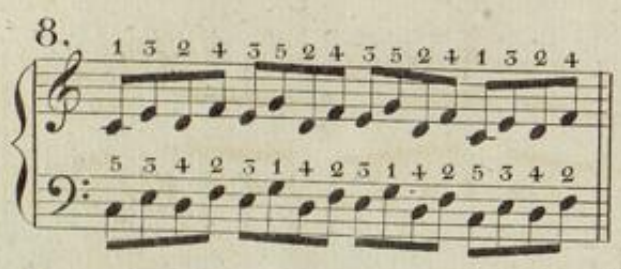
u. s. w.

7.



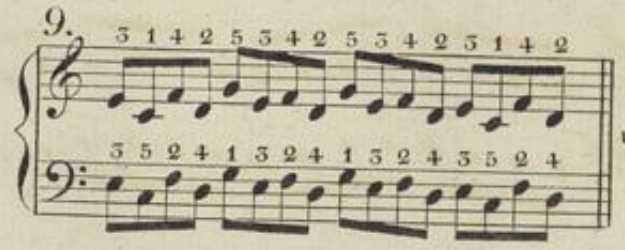
u.s.w.

8.



u. s. w.

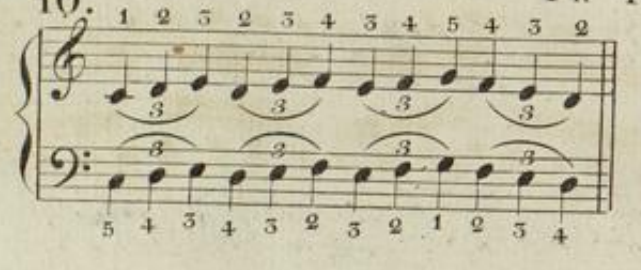
9.



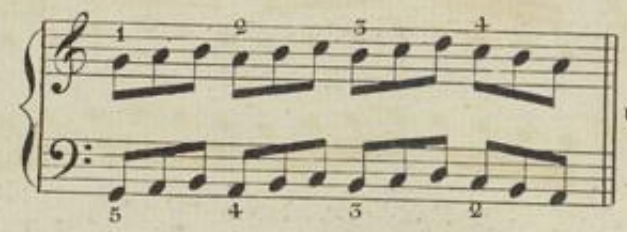
u.s.w.

10.

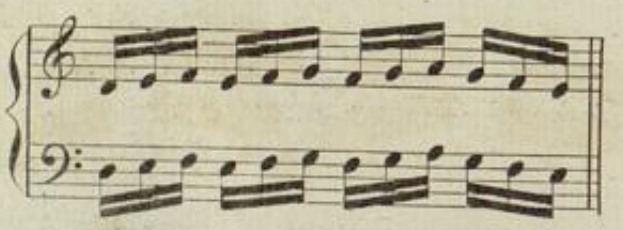
In Triolen.



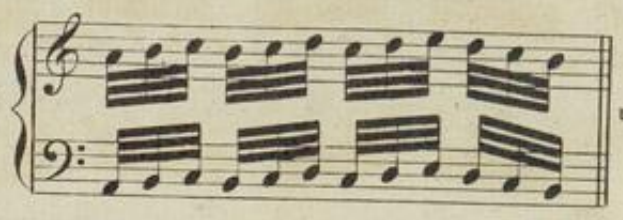
u. s. w.



u.s.w.

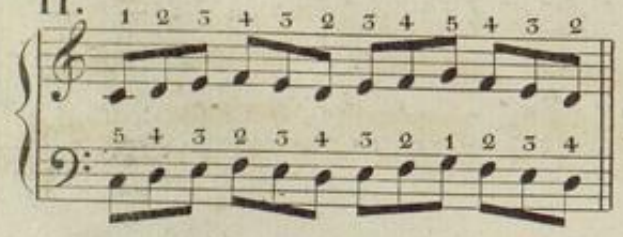


u. s. w.



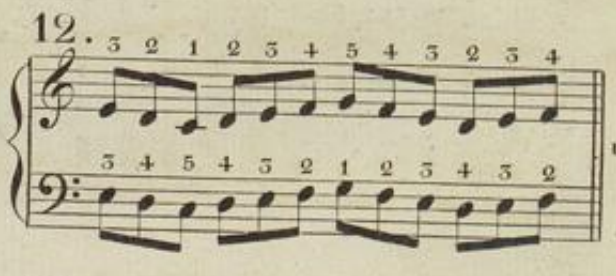
u.s.w.

11.



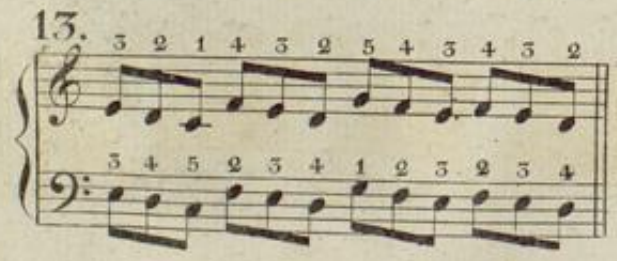
u. s. w.

12.



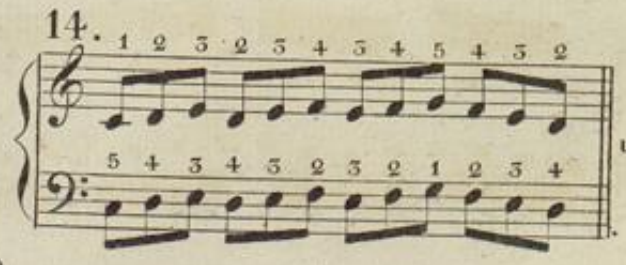
u.s.w.

13.



u. s. w.

14.



u.s.w.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Versetzungszeichen.

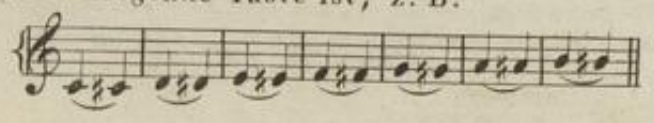
§ 1.

Jeder der im vierten Kapitel 1 §. erwähnten sieben Haupttöne *c.d.e.f.g.a.h.* kann durch Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden. Man bedient sich hierzu grossentheils statt der Untertaste, der nächsthöhern oder nächst niedrigern 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 abhängige Töne. — Der Unterschied zwischen kleinen und grossen halben Tönen ist nicht für das Gehör, sondern bloss für's Auge, etc. wie später im dritten Kapitel gezeigt wird.

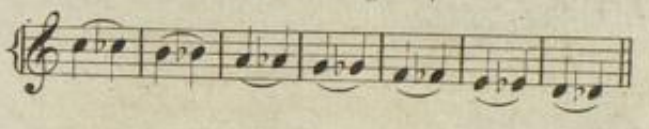
§ 2.

Es giebt einfache und doppelte Versetzungszeichen.

1.) Das einfache Kreutz (♯) 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 abwärts liegende Taste gibt; z. B.

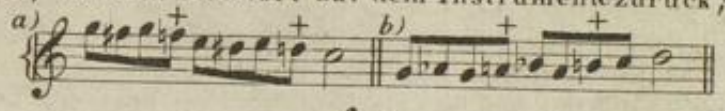


§ 3.

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* Kreutz, *d* Kreutz; — *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.

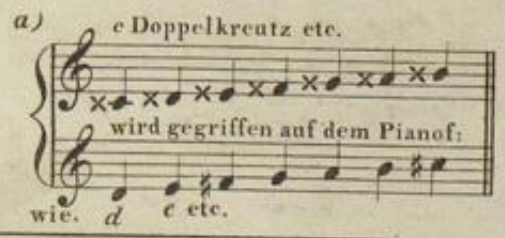
Das Auflösungszeichen ♮ *(B quadrat)* hebt a) das Kreutz oder b) das Be ganz auf, und giebt der Note ihren vorigen Namen, Ton und Standort auf dem Instrumente zurück; z. B.

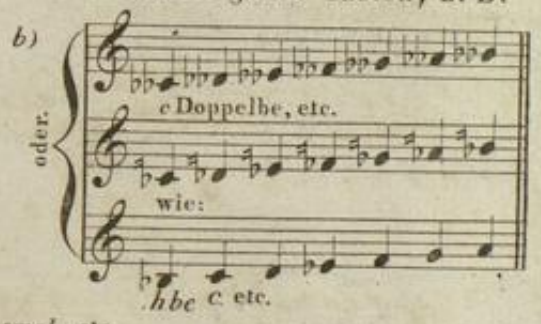


§ 5.

Von den doppelten Versetzungszeichen.

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





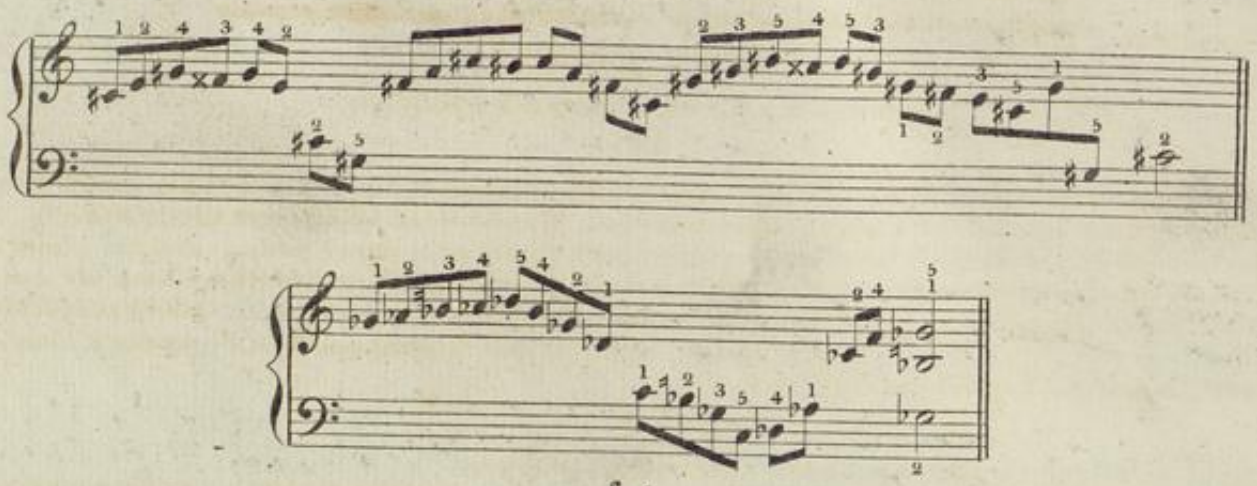
*) So sagen die Italiener: *re diesis, fa diesis* etc. *re bemol, mi bemol*, etc.
die Franzosen: *ut dièse, re dièse* etc. *mi bémol, sol bémol* etc.
die Engländer: *c sharp, f sharp* etc. *g flat, a flat, b flat* etc.

**) 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-Kreutz (×) 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.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

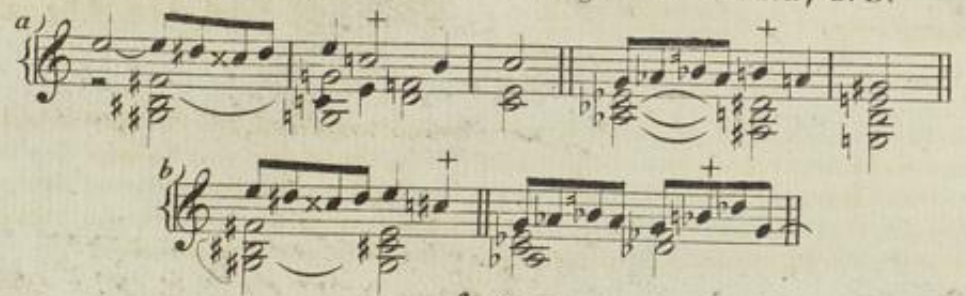
Beispiele.



§ 6.

a) Das ♮ hebt ebenfalls das Doppel-Kreutz und Be ganz auf, und giebt der Note ihren ursprünglichen Namen, Ton und Standort auf dem Instrument.

b) Will man das × oder ♯♭ (𝄫) in ein einfaches verwandeln, so muss, um alle Zweifel zu beseitigen, dem ♮ ausdrücklich noch das kleine ♯ oder ♭ beigesetzt werden; z. B.



§ 7.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig.

1.) Wesentlich, wenn sie gleich zu Anfange des Stückes 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.

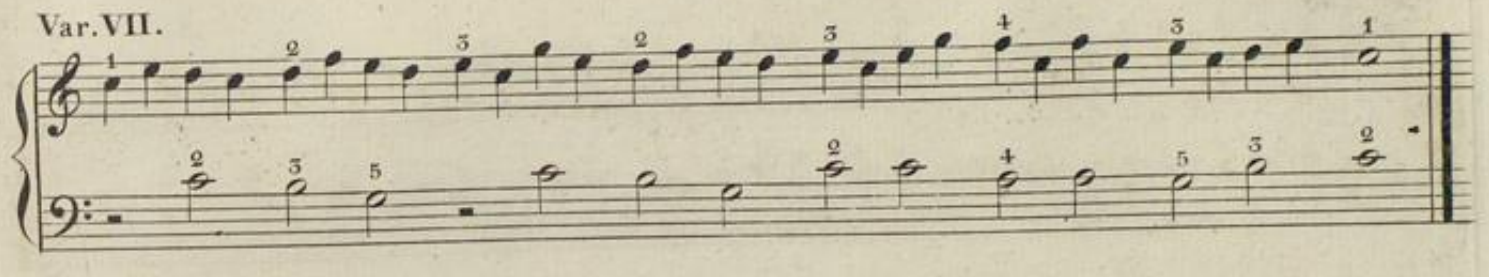
2.) Zufällig, wenn sie im Laufe des Stückes den Noten selbst beigesetzt sind; sie gelten dann Einen Takt hindurch, wenn sie nicht noch in demselben durch ein *B quadrat* wieder ungültig gemacht werden. Steht jedoch vor der letzten Note des Taktes ein zufälliges ♯ oder ♭, und beginnt der folgende mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen a) auch noch für diese, wenn es nicht b) durch ein neues *B quadrat* 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 Anfange vorgezeichnet, erscheinen.

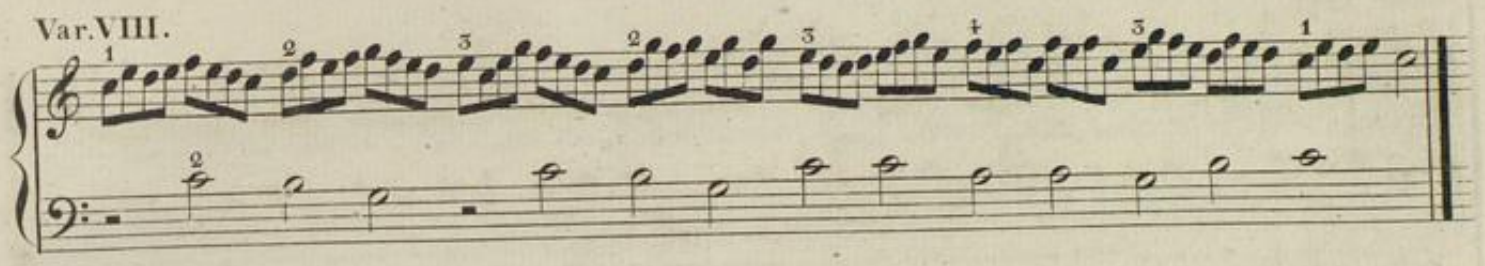
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

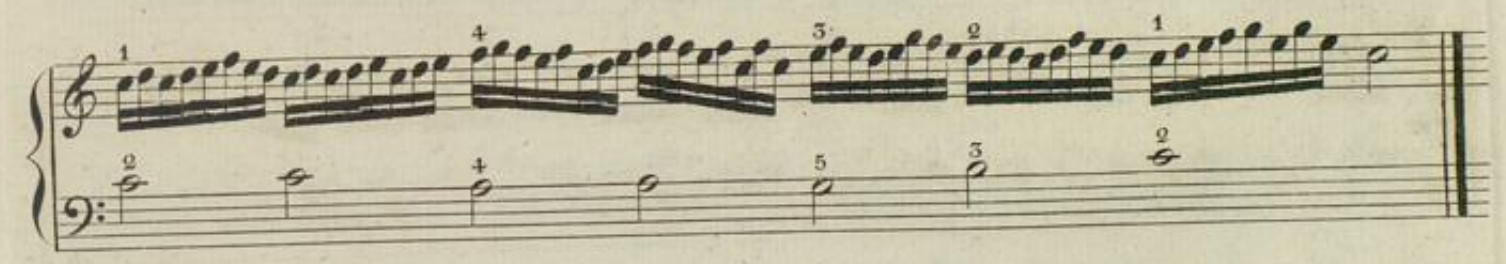
Var. VII.



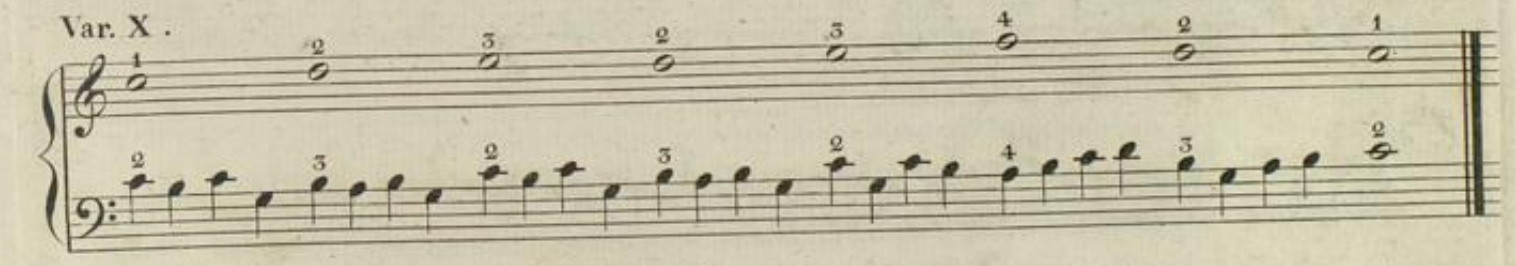
Var. VIII.



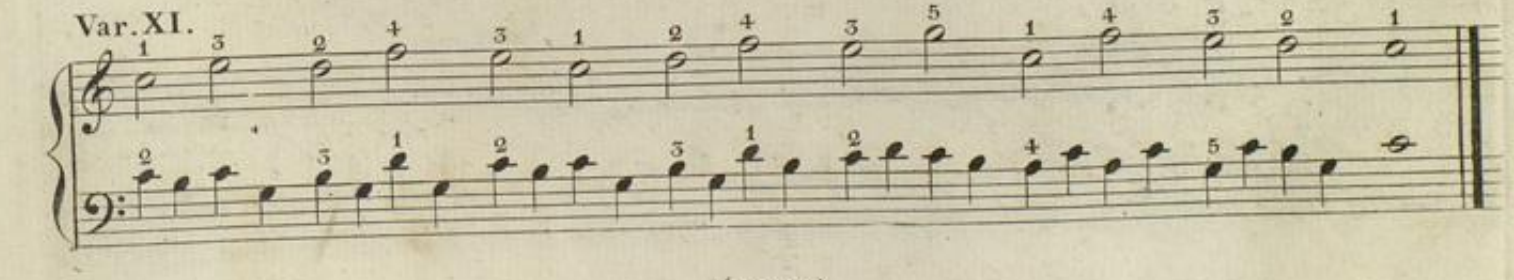
Var. IX.



Var. X.



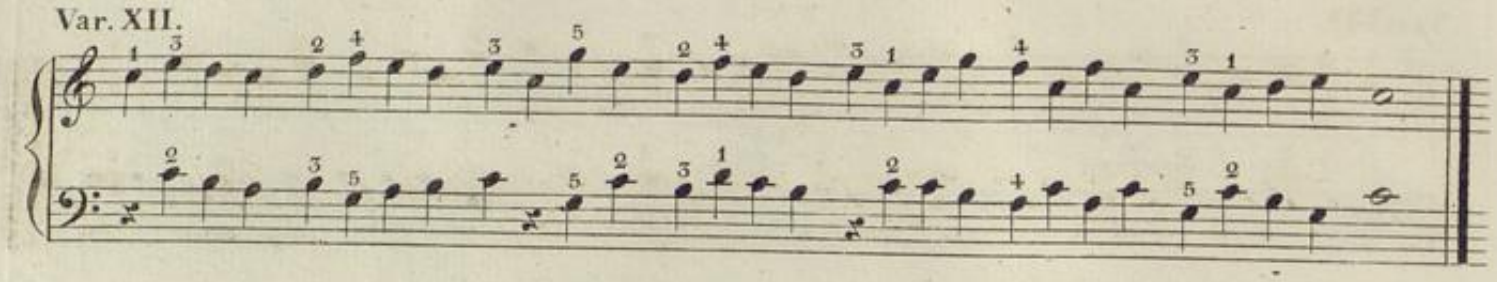
Var. XI.



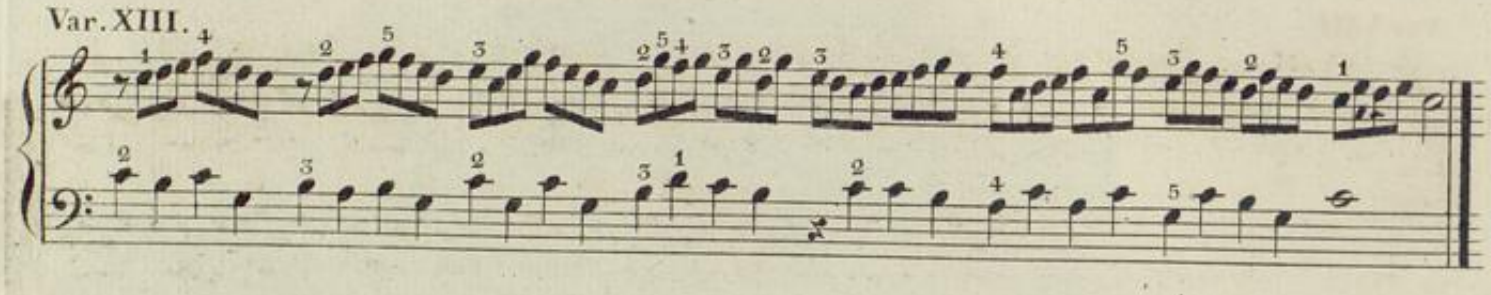
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

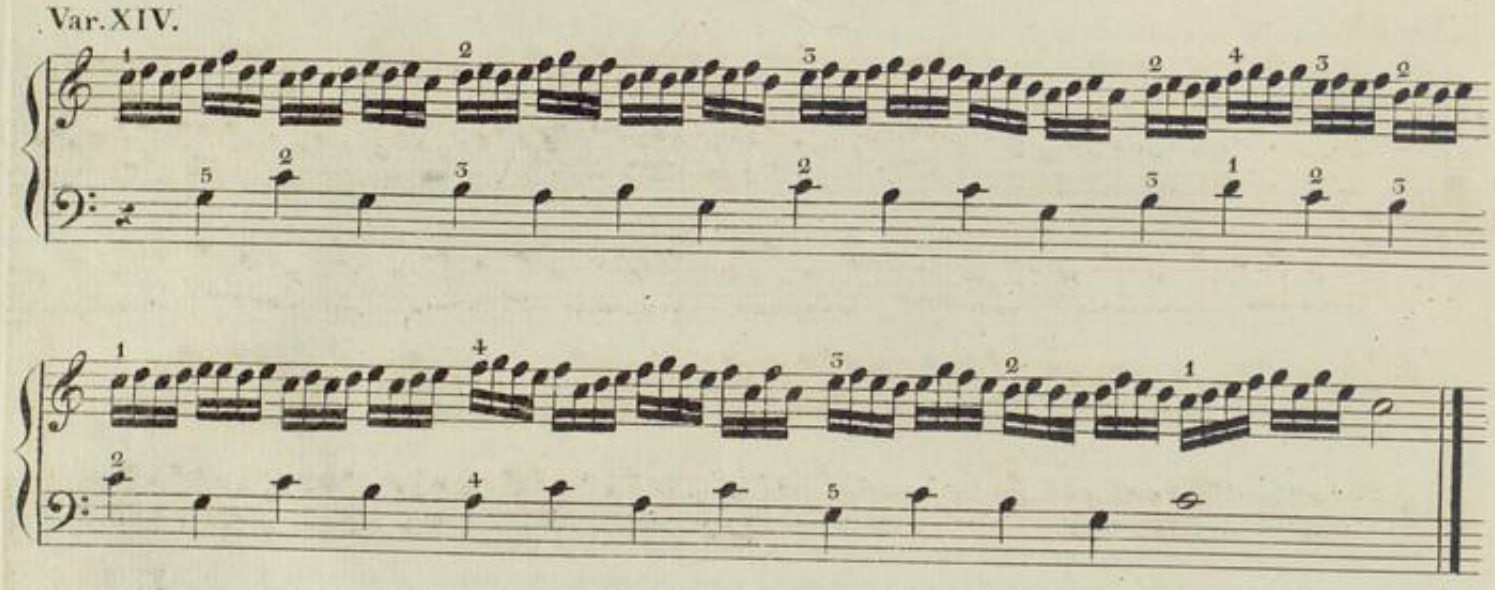
Var. XII.



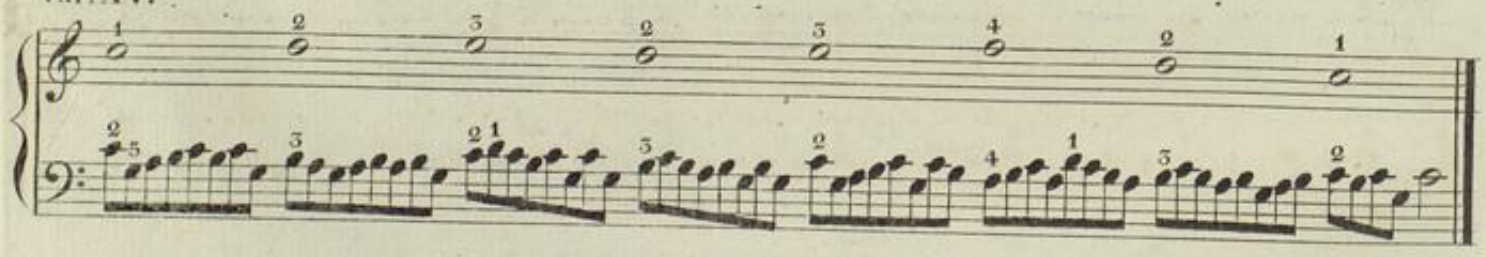
Var. XIII.



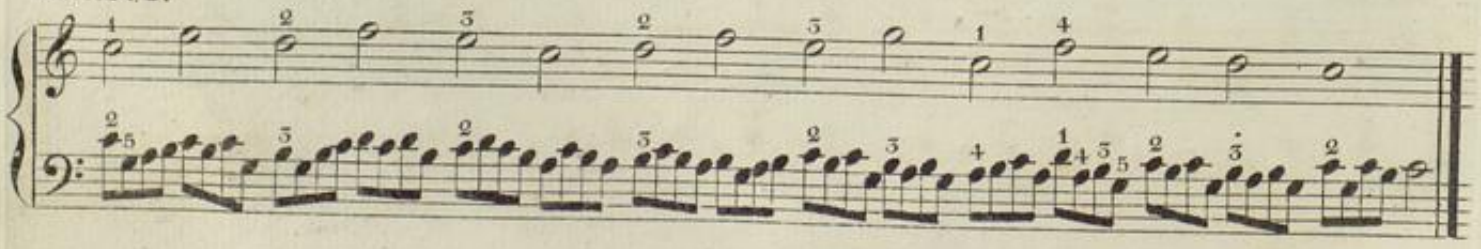
Var. XIV.



Var. XV.



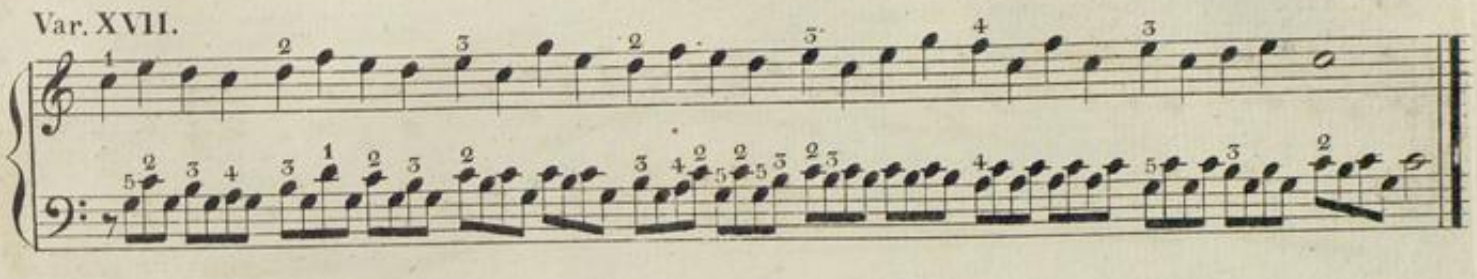
Var. XVI.



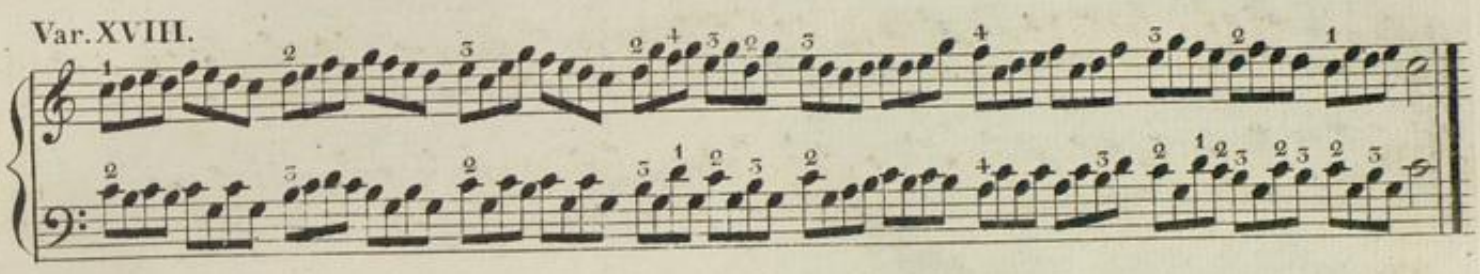
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

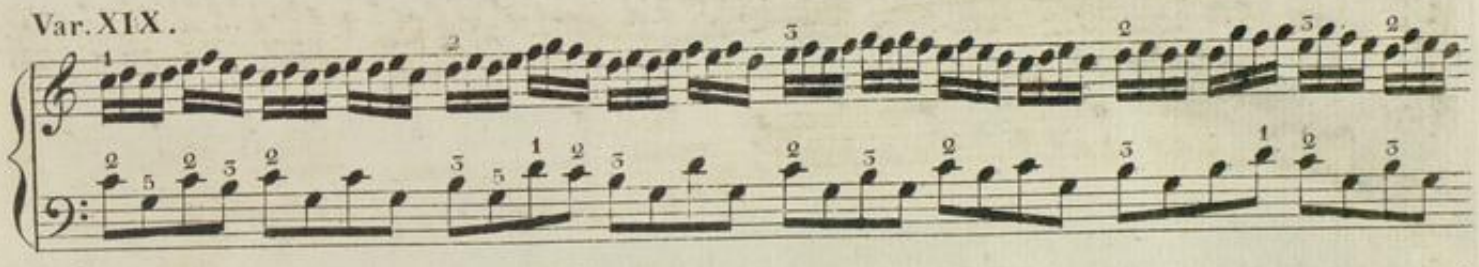
Var. XVII.

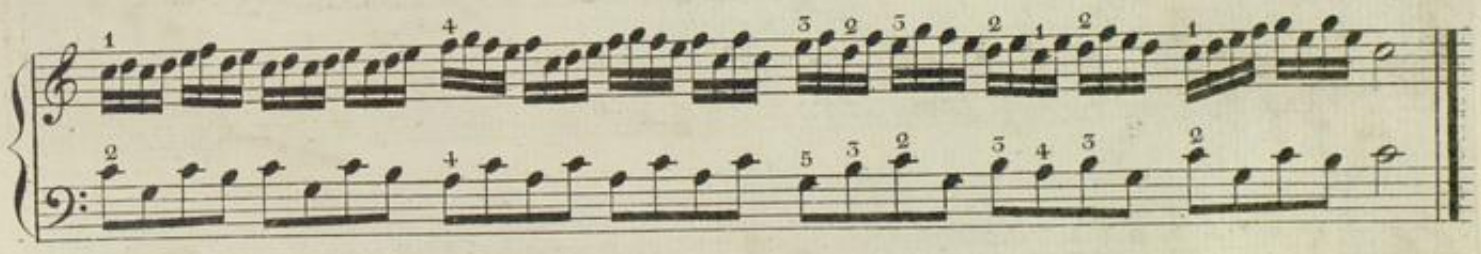


Var. XVIII.



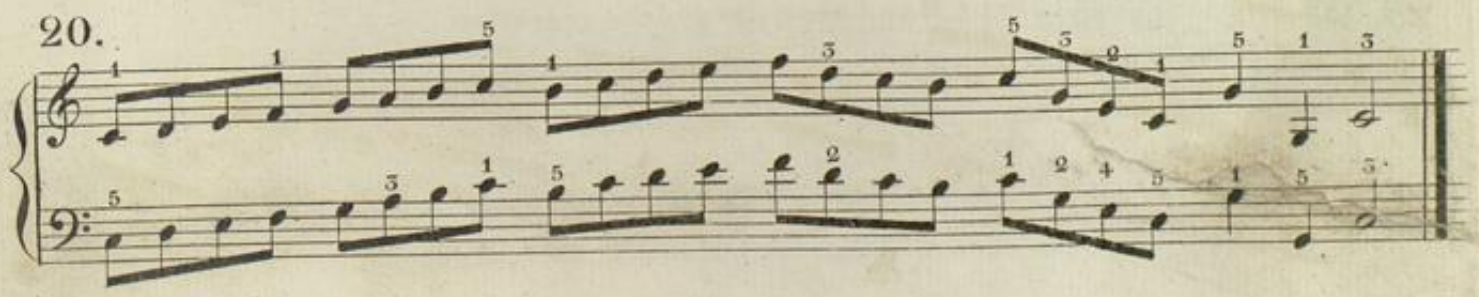
Var. XIX.





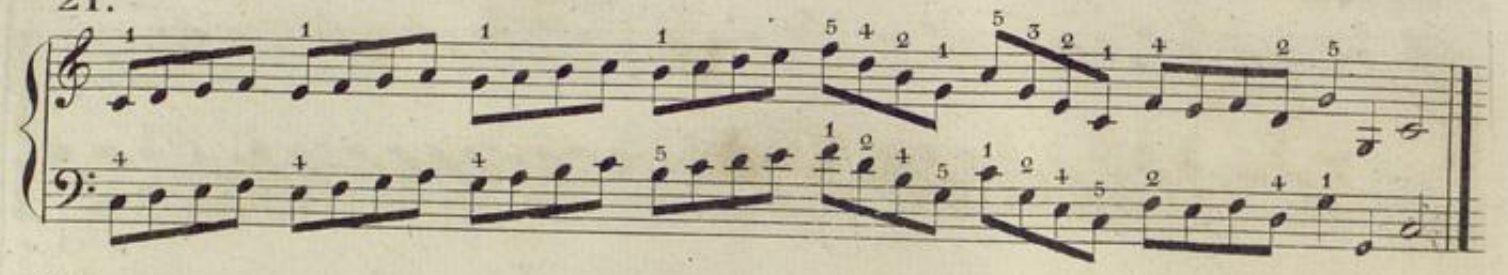
Beispiele, um den Schüler in höhern und tiefern Noten zu üben, und ihn vorläufig etwas an Tonleiter, Ausspannen und Einziehen der Finger zu gewöhnen.—

20.

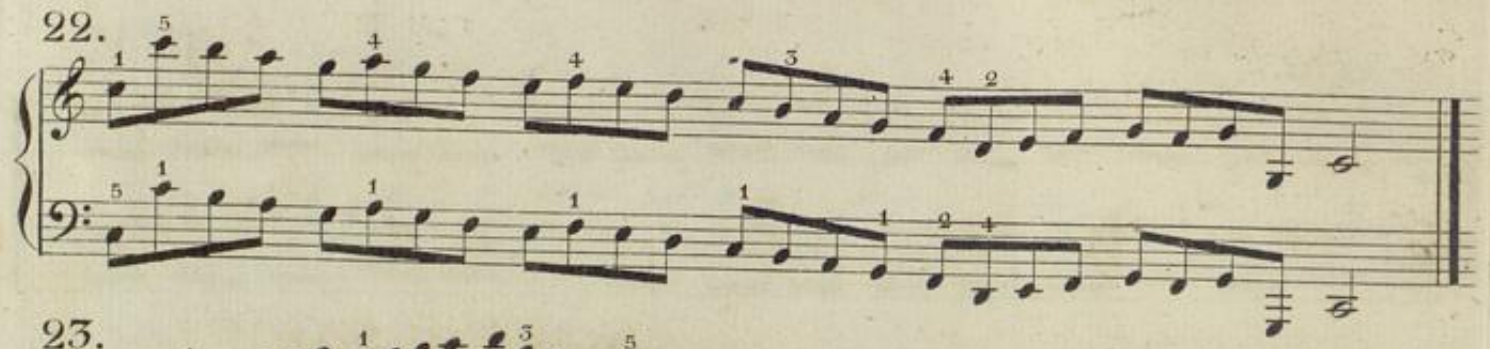


Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

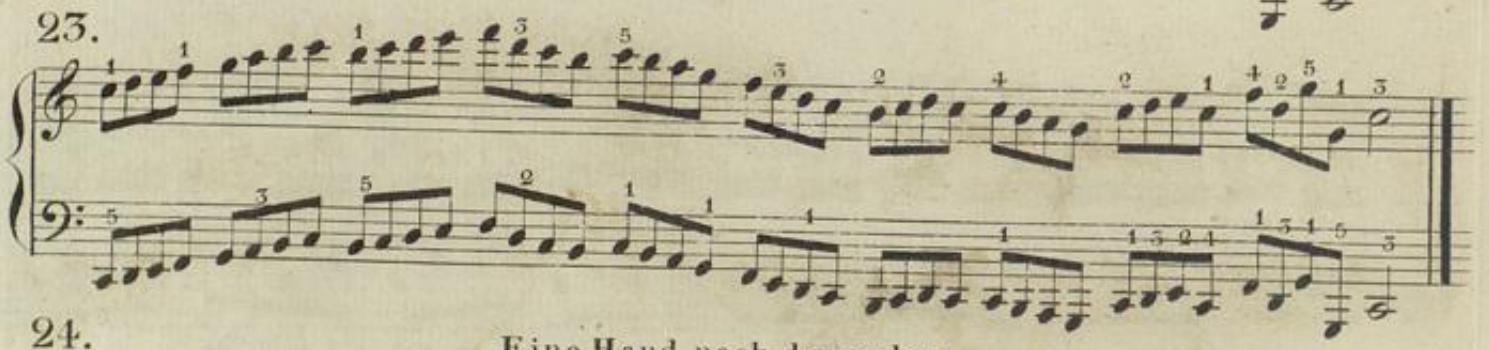
21.



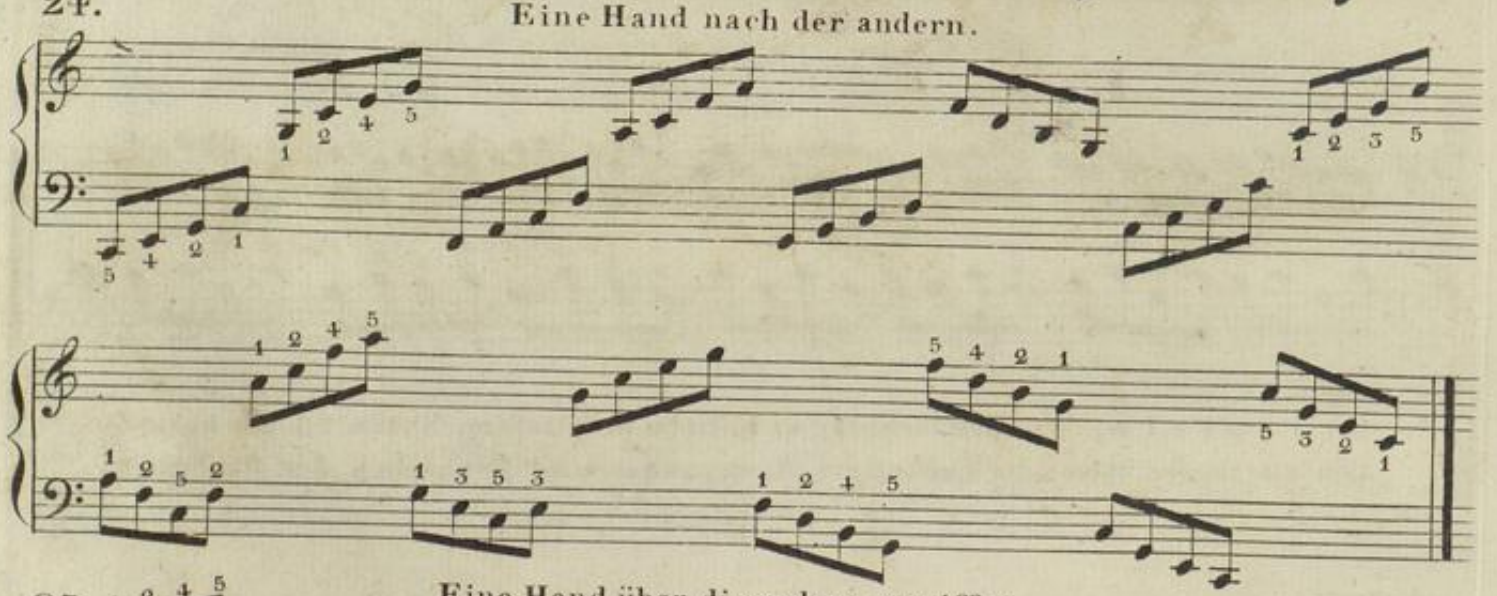
22.



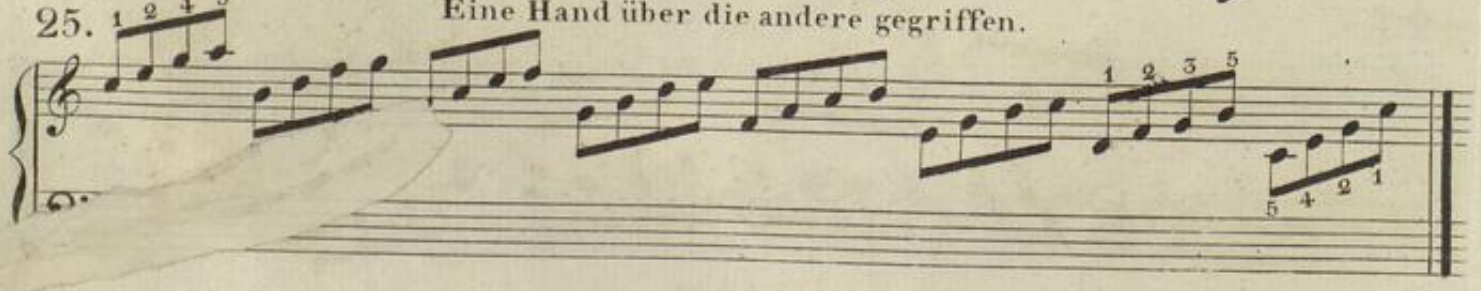
23.



24. Eine Hand nach der andern.



25. Eine Hand über die andere gegriffen.

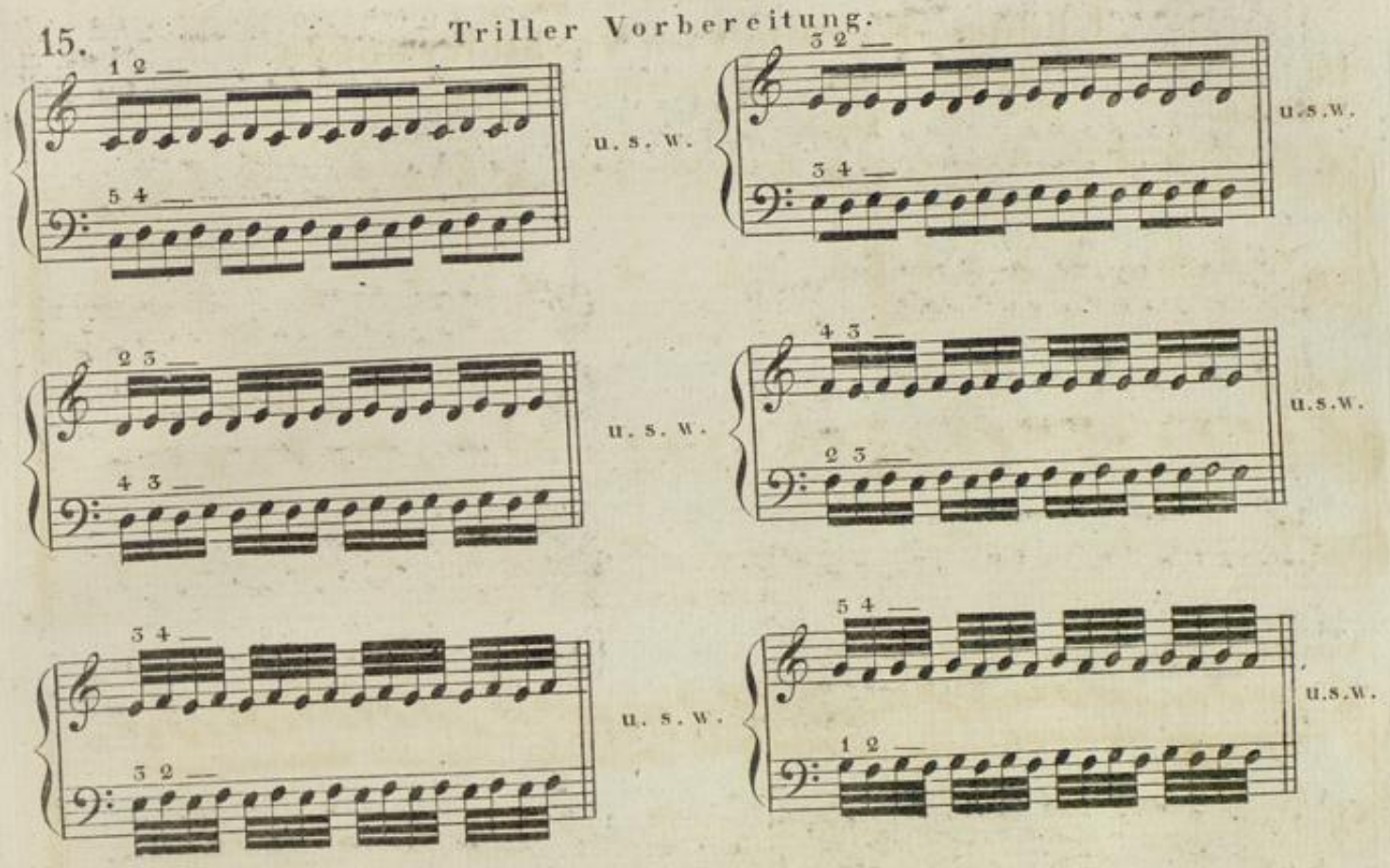


Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

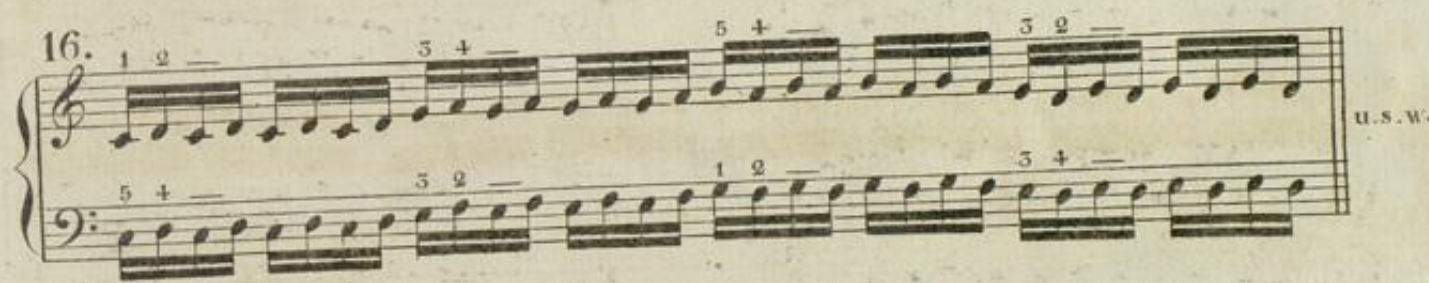
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Triller Vorbereitung.

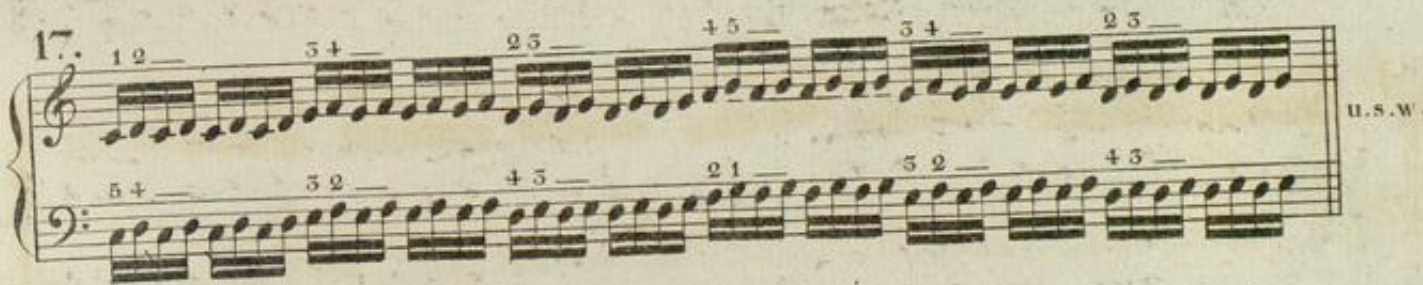
15.



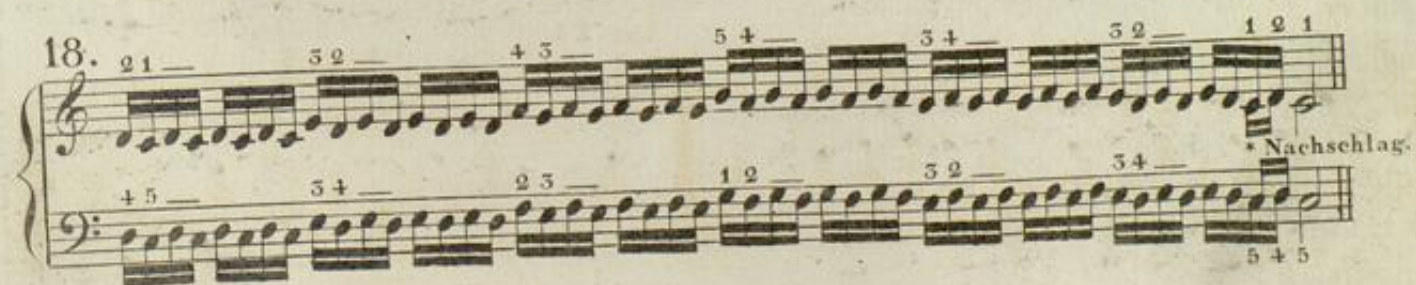
16.



17.



18.



(5201.)

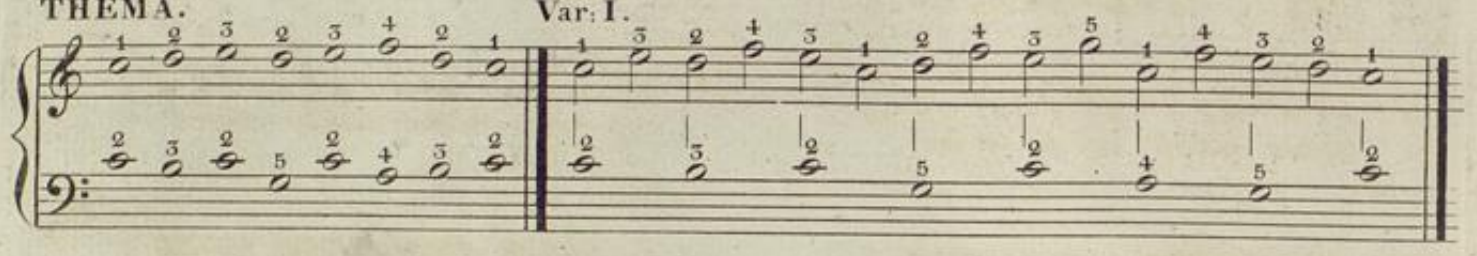
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Übungs-Exempel mit Veränderungen

in Bezug auf Notenwerth und Eintheilung.

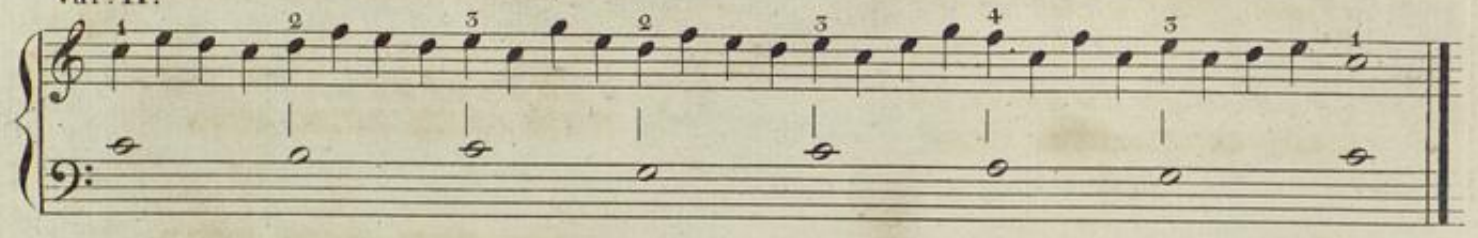
19.

THEMA.

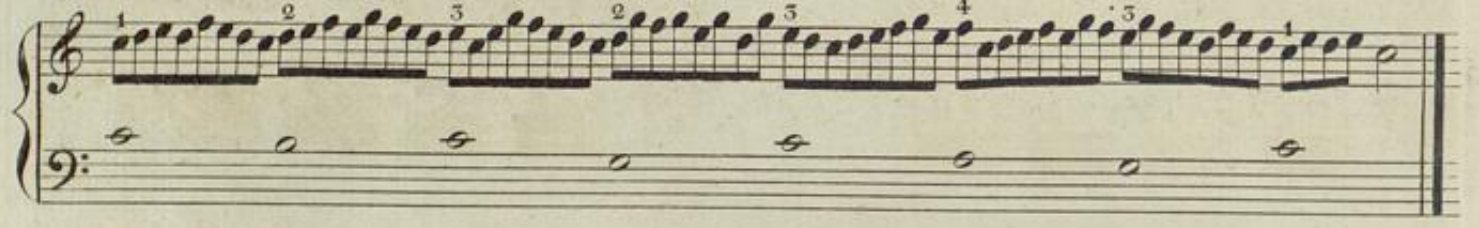


Var: I.

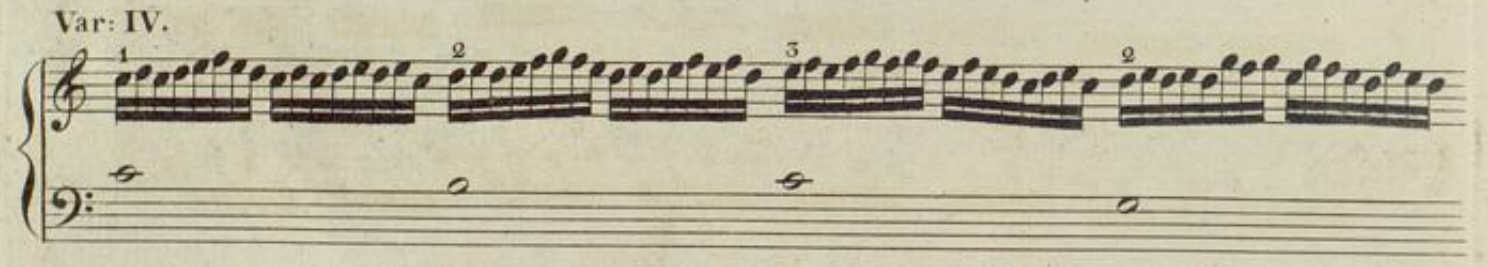
Var: II.

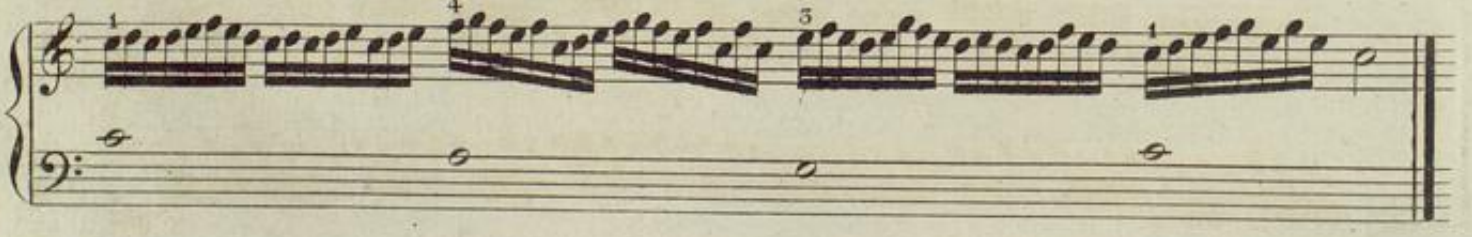


Var: III.



Var: IV.





Var: V.

Var: VI.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Zufällig.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

8.

9.

10.

11.

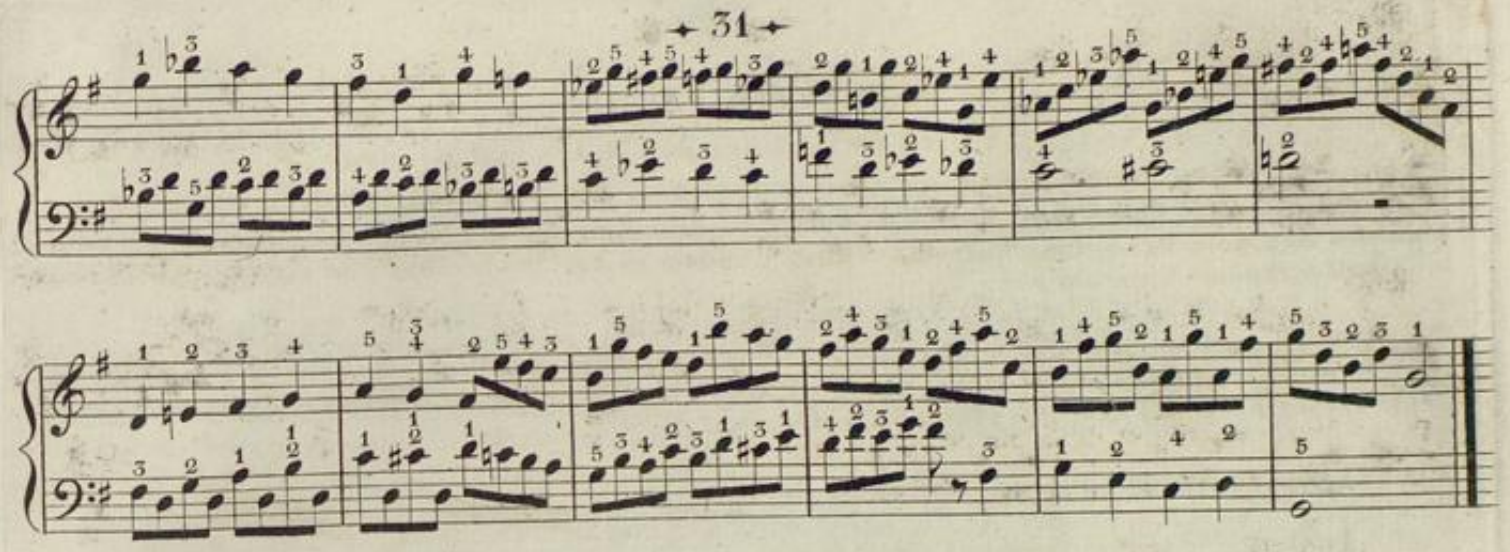
12.

Wesentlich.

13.

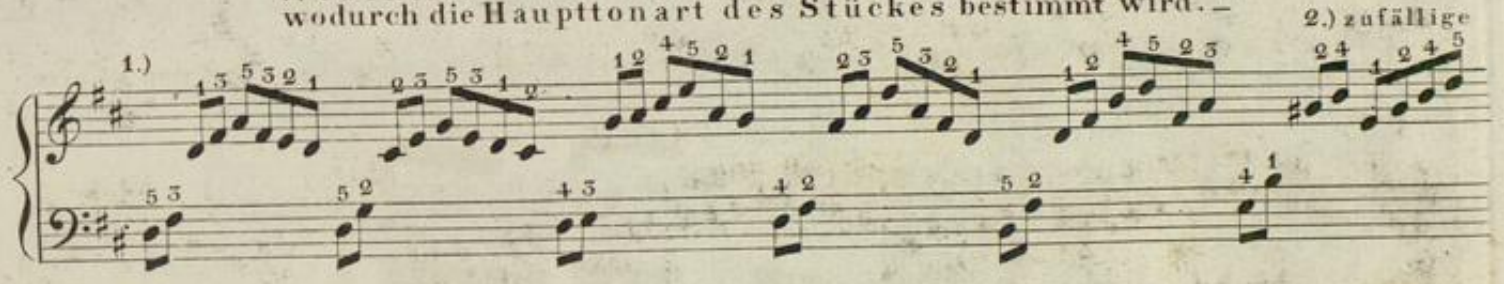
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

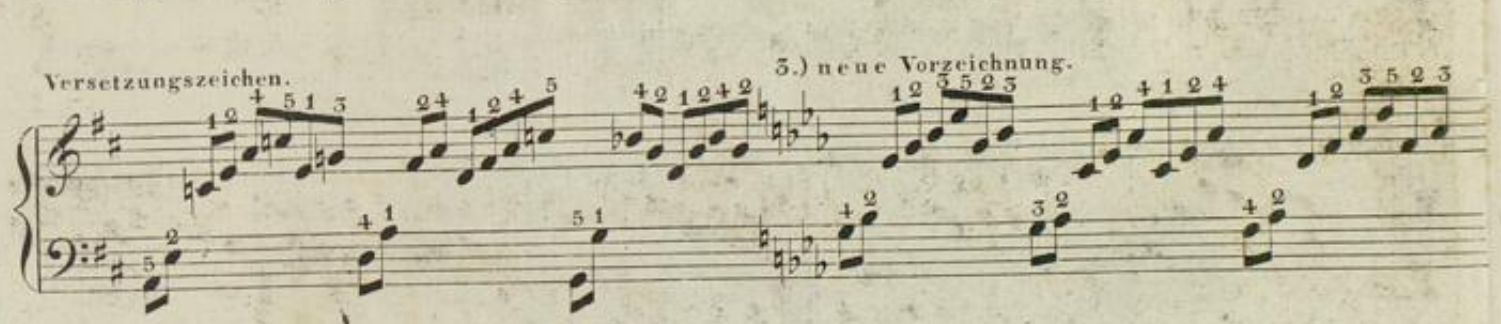
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

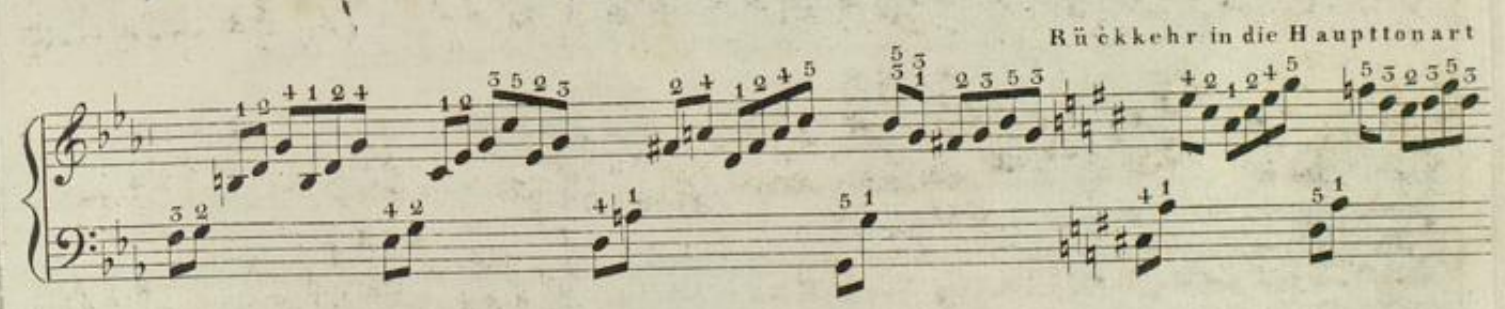


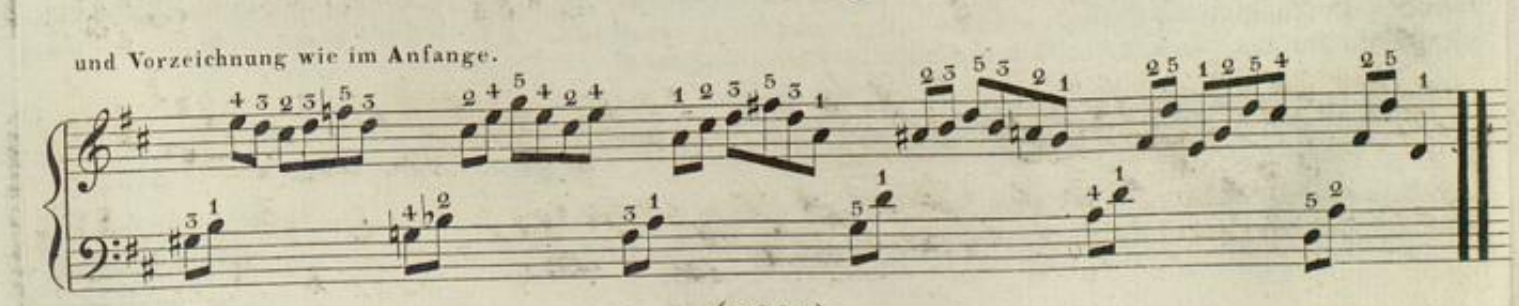
Zuweilen wird die Hauptvorzeichnung eines Stückes [3] durch eine neue Vorzeichnung aufgehoben. Folgendes Beispiel wird dies noch anschaulicher machen.

Wesentliche Versetzungszeichen, als Vorzeichnung, wodurch die Haupttonart des Stückes bestimmt wird.–









Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

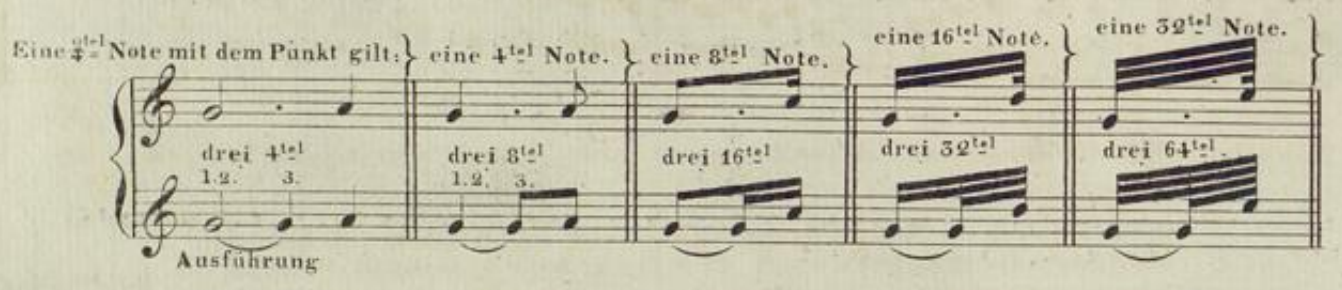
ZWEITES KAPITEL.

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

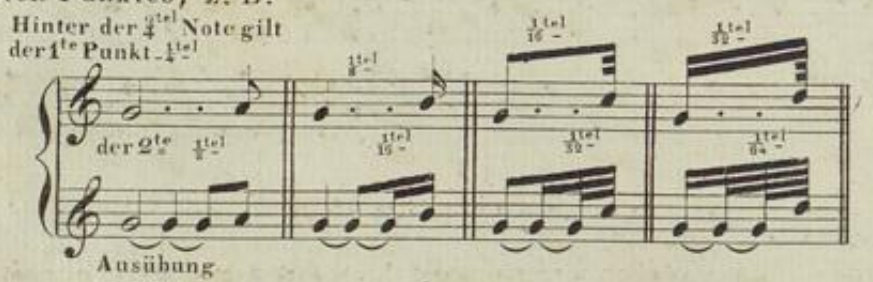
Dieses Kapitel, welches mit dem fünften des vorigen Abschnitts in enger Berührung steht, erfordert des Schülers besondere Aufmerksamkeit, indem es auf Taktgefühl und richtige Noteneintheilung bedeutenden Einfluss hat.

§ 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.

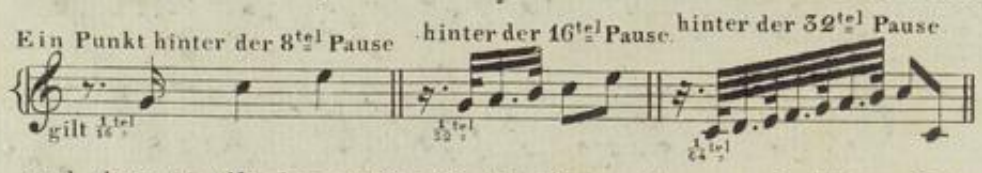


Stehen zwei Punkte hinter der Note, so gilt der erste die Hälfte derselben, und der zweite die Hälfte des ersten Punktes; z. B.

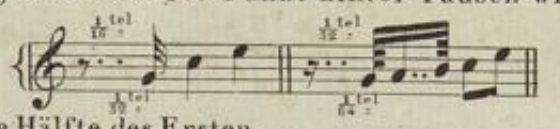


§ 2.

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



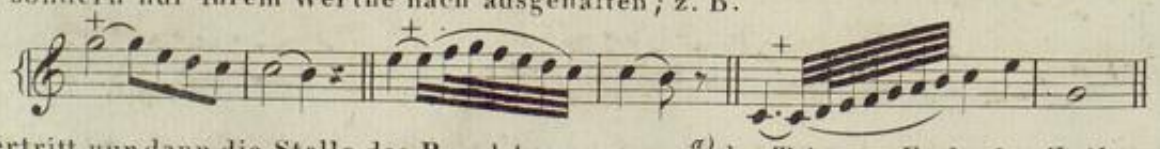
und eben so gilt der zweite Punkt hinter Pausen wie hinter Noten:



die Hälfte des Ersten.

§ 3.

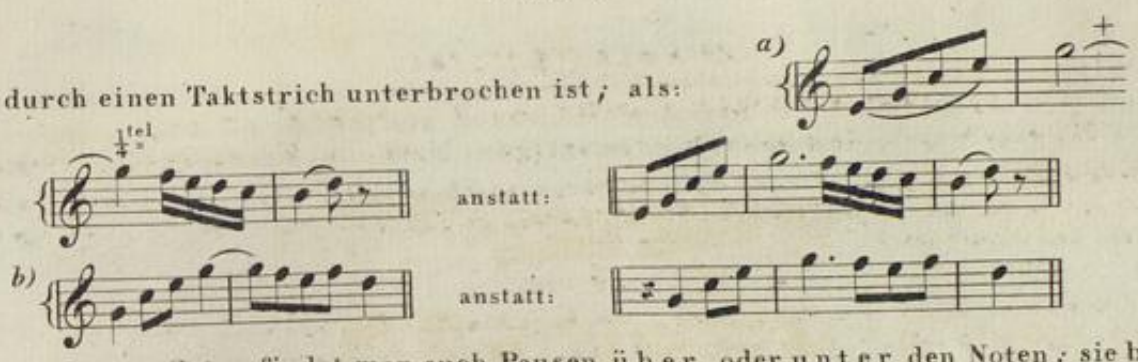
Der Bindungsbogen (⌒) wird zwischen zwei auf derselben Tonstufe stehenden Noten gebraucht, wenn der Werth der zweiten weniger als die Hälfte der ersten beträgt, und daher durch keinen Punkt ausgedrückt werden kann. Die zweite oder gebundene Note wird dann nicht wieder angespielt, sondern nur ihrem Werthe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



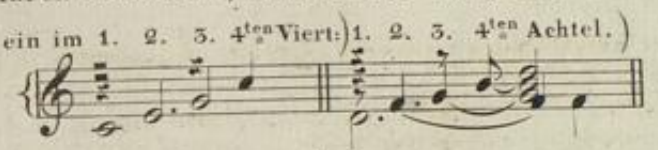
Er vertritt nur dann die Stelle des Punktes, wenn a) der Takt am Ende der Zeile getrennt wird, und der auf die zweite Hälfte fallende Punkt die folgende Zeile beginnt, oder wenn b) die auszuhal-

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

tende Note durch einen Taktstrich unterbrochen ist; als:

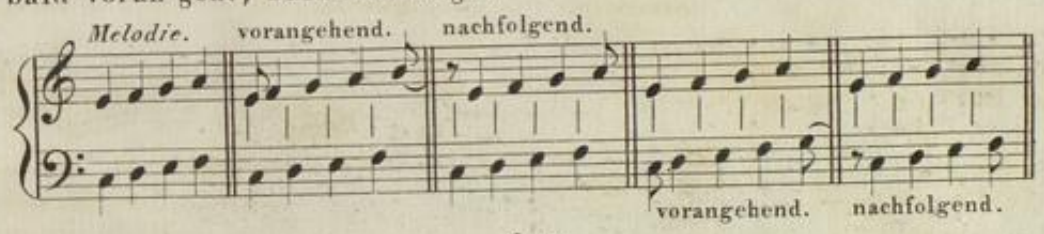


Im mehrstimmigen Satze findet man auch Pausen über, oder unter den Noten; sie bezeichnen den Stimmen-Eintritt und ihren Zeitwerth, nach dem sie ausgehalten werden sollen. z. B.



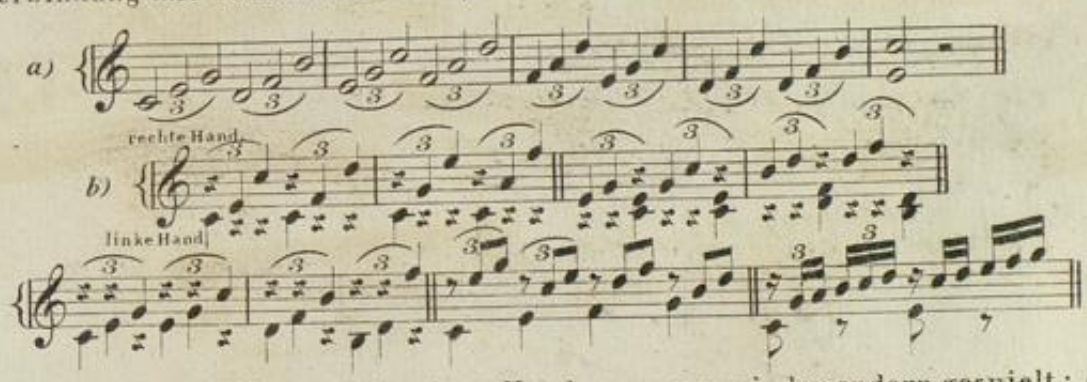
§ 5.

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

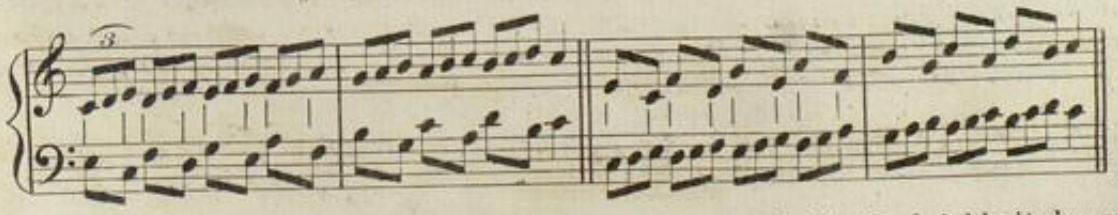


§ 6.

Zu dem, was früher über die Triole gesagt wurde, 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.



Oft werden solche drei Noten der einen Hand gegen zwei 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; z. B.



Ist er taktfester und seiner Finger mächtiger, so verliert sich die Ungleichheit des gegenseitigen Notenverhältnisses im Vortrag von selbst.

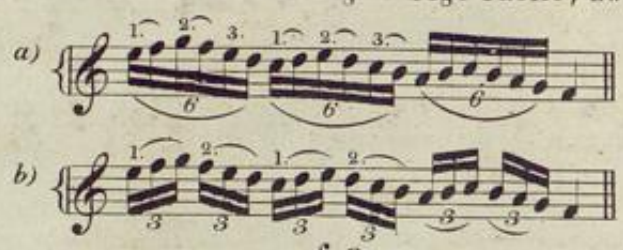
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 7.

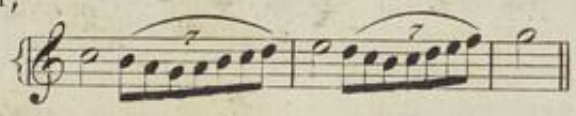
Die Sextolen (sechs zusammengestrichene Noten) sind von den Triolen ganz unterschieden, werden aber oftmals wegen fehlerhaften Zusammenbindens zweier Triolen mit diesen verwechselt.

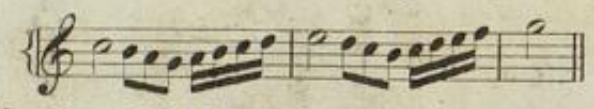
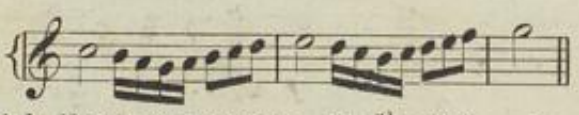
Der Vortrag der Sextole a) zerfällt in drei zweigliedrige Theile, zweier Triolen b) aber nur in zwei dreigliedrige; z. B.



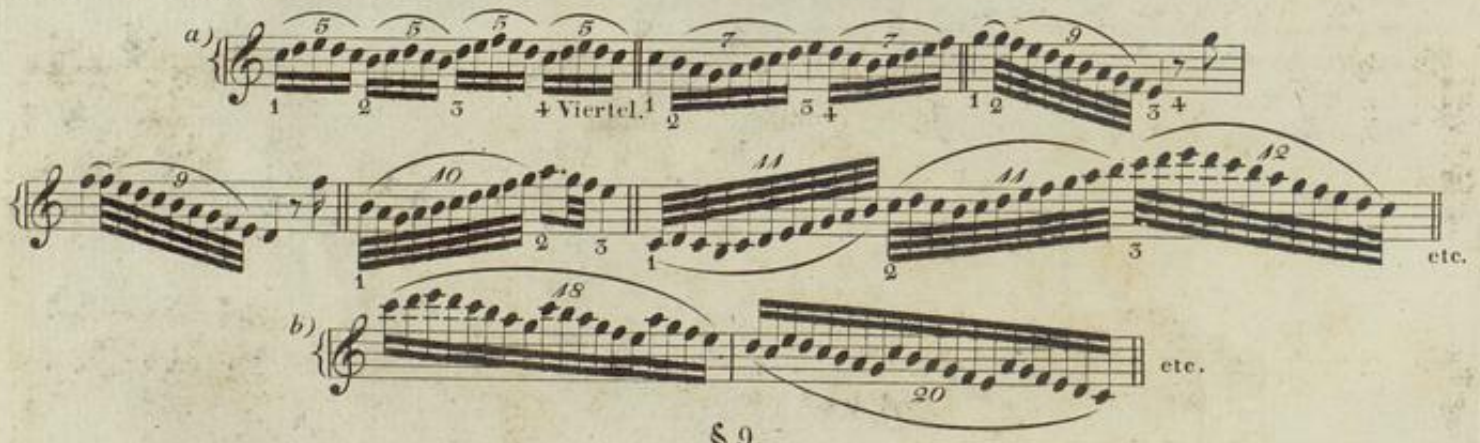
§ 8.

In der jetzigen Schreibart, besonders in den verzierten *Adagio's* u. d. g. findet man viele willkührliche 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:

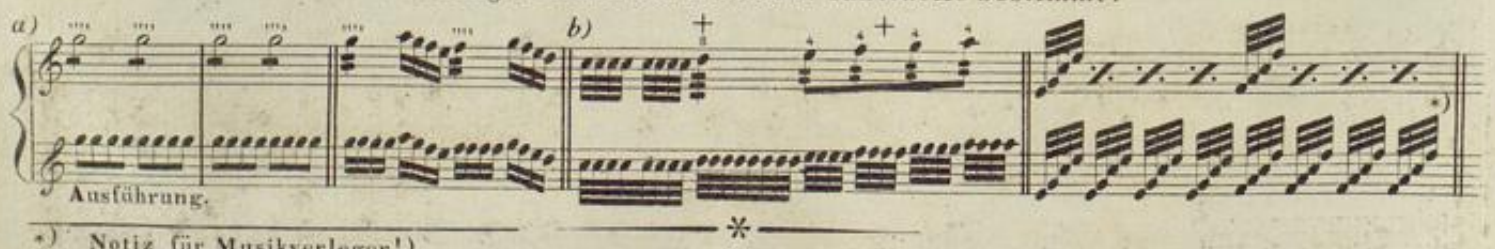
 oder so: 

Um diesen Uebelstand 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, sechzehntel Strichen etc. oder Abkürzungszeichen bezeichneten Takttheile bestimmt.



*) Notiz für Musikverleger!)
Alle *Abbreviaturen* sollten aus gestochener Klaviermusik verbannt, und jede wiederkehrende Figur ganz ausgestochen werden.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Beispiele zur Erklärung dieses Kapitels.

1. Ein Punkt hinter der Note, laut §1.[a)]

Eintheilung in 1. 2. 3. 4 Viertel

2.

in 1. 2. 3 Achtel.

3. Ein Punkt hinter der Pause §2.[5]

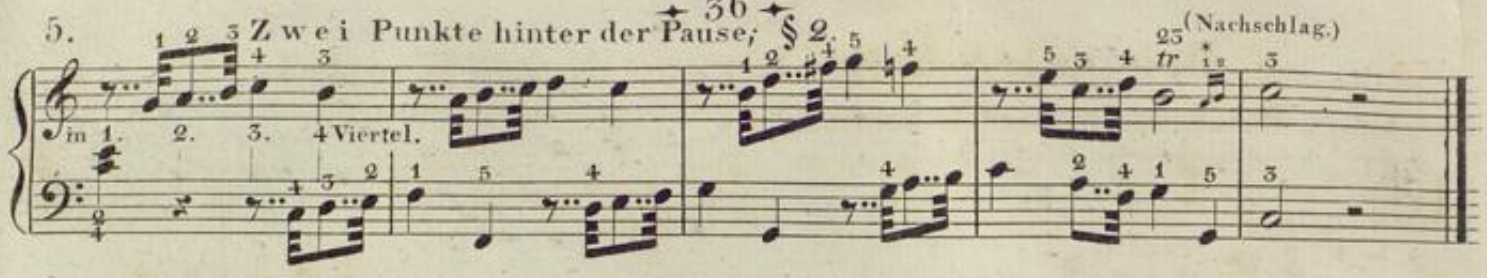
in 1. 2. 3. 4 Viertel.

4. Zwei Punkte hinter der Note §1.[b)]

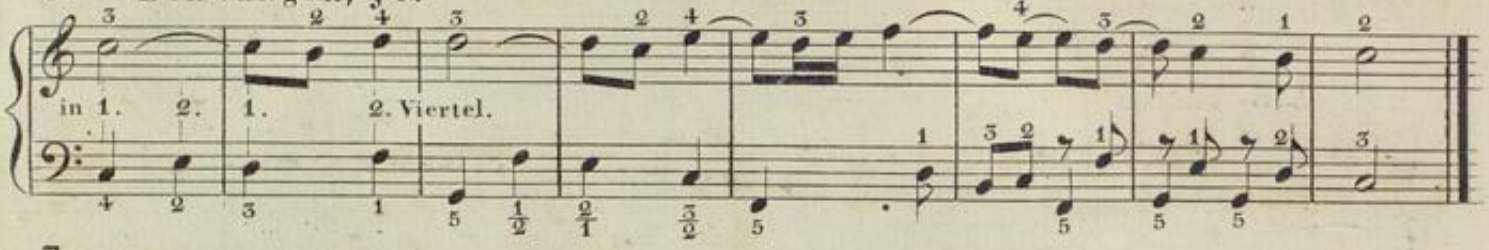
in 1. 2. 3. 4 Viert:

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

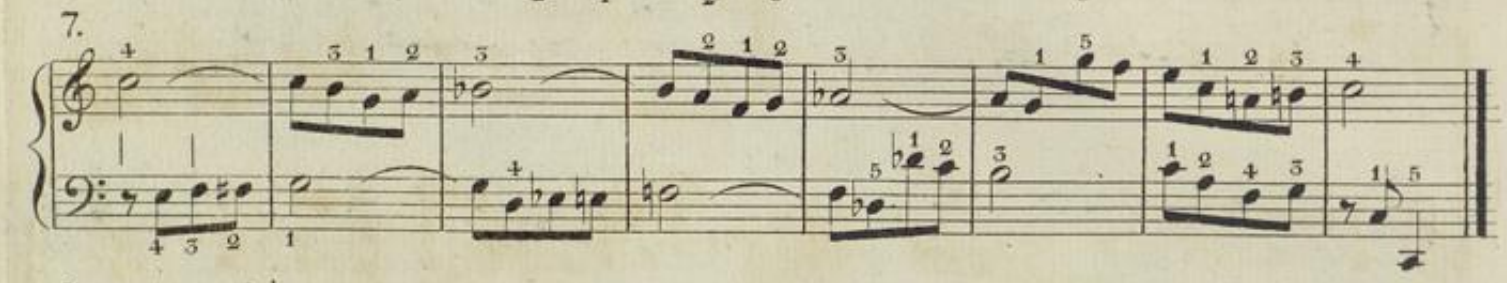
5. Zwei Punkte hinter der Pause; § 2.



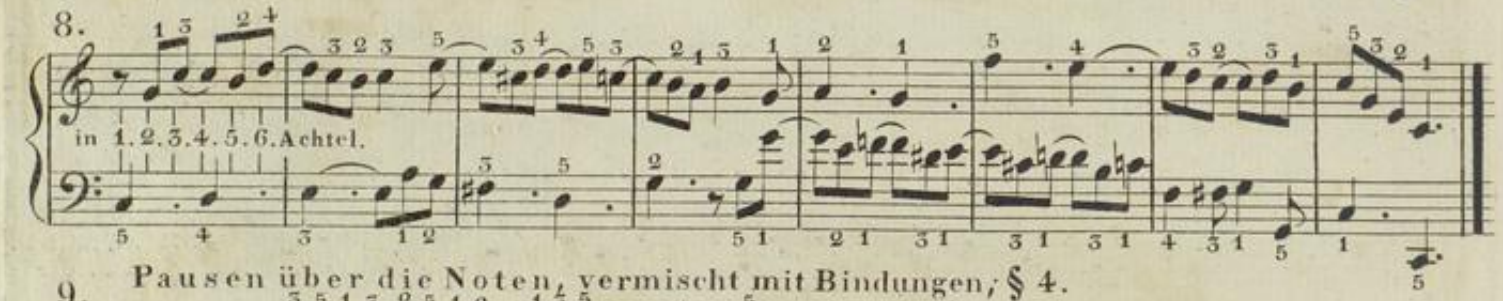
6. Bindungen; § 3.



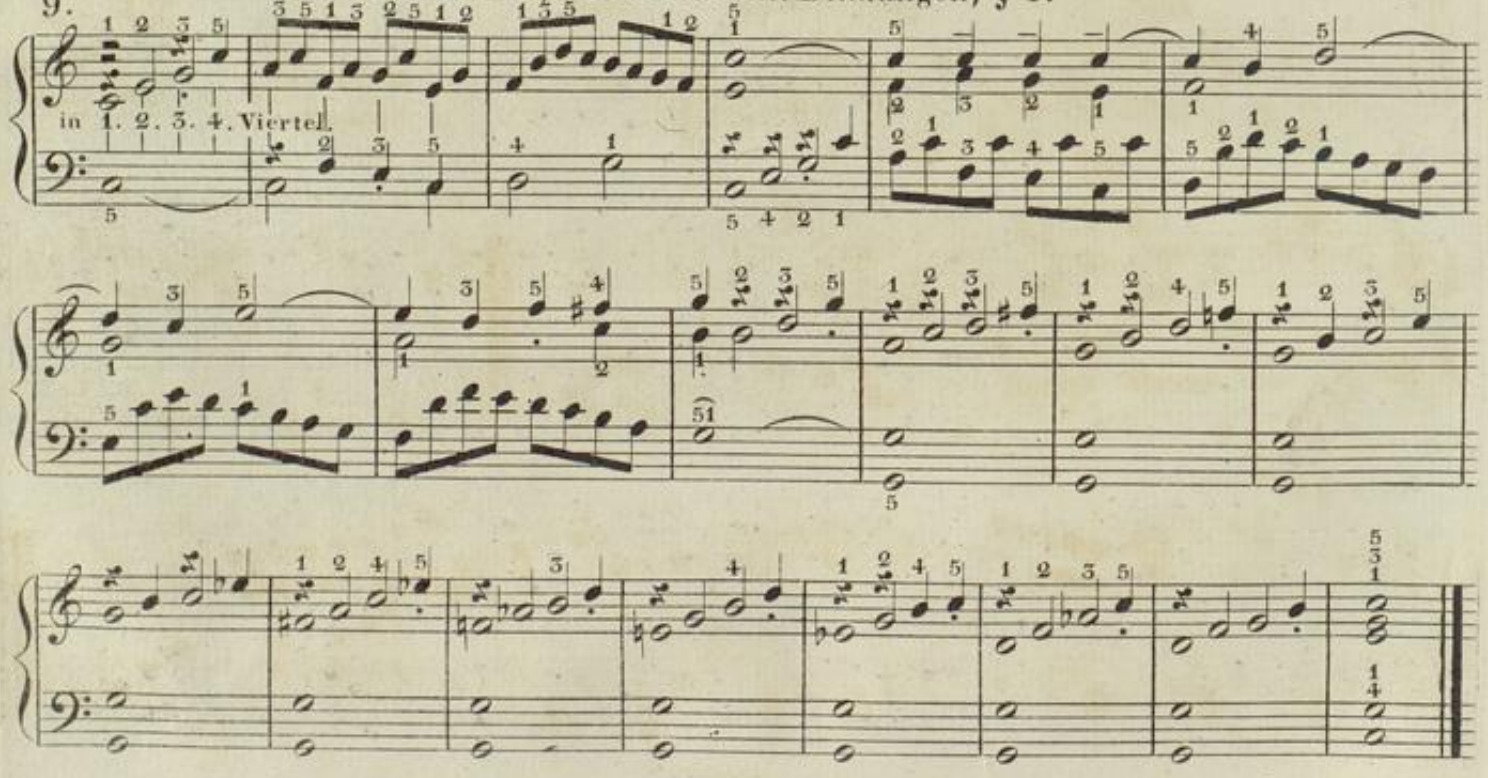
7.



8.



9. Pausen über die Noten, vermischt mit Bindungen; § 4.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

10. *Syncopen* (Zerschneidungen;) § 5.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

in 1. 2. 3. 4 Achtel.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

11. Verschiedenartige Triolen. § 6.

in 1. 2. Zwei viertel Noten.

12.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

13.

in 1. 2. 3. 4 Achtel.

14. Eine Triole gegen zwei gleiche Noten gespielt.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

15.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

16.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

17. Das vorige Exempel als Sextolen; § 7.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

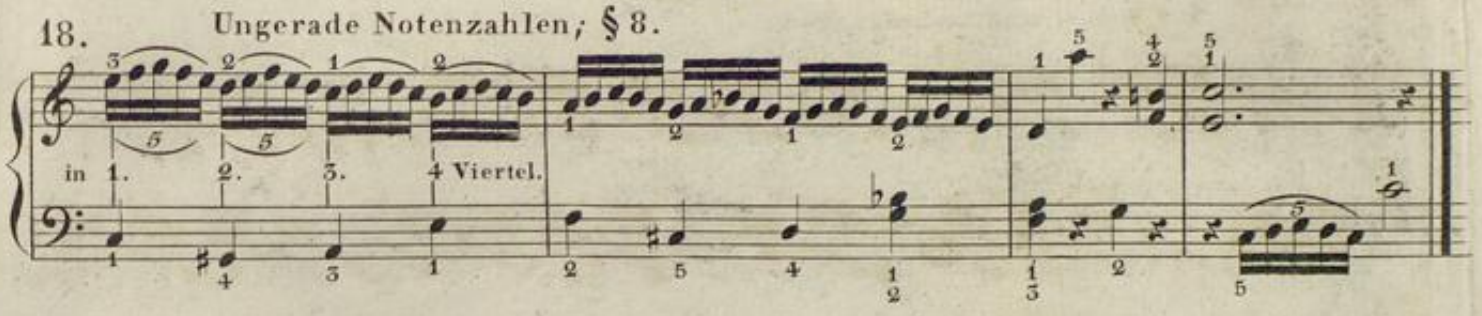
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

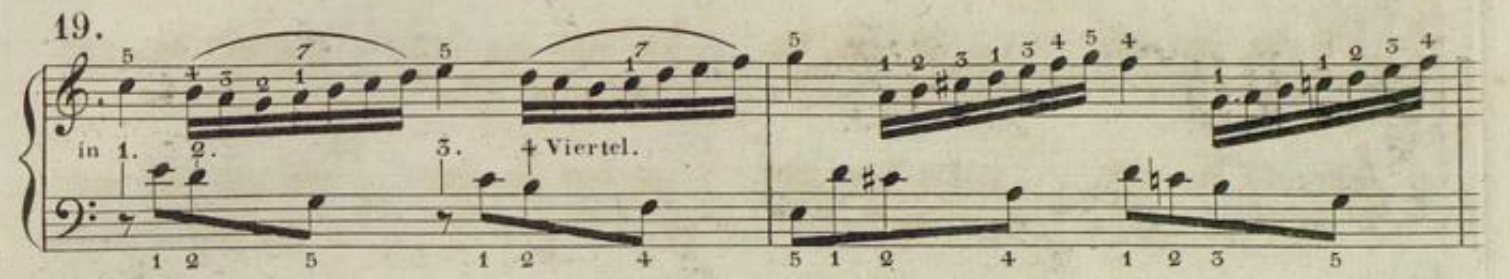
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK

Baden-Württemberg

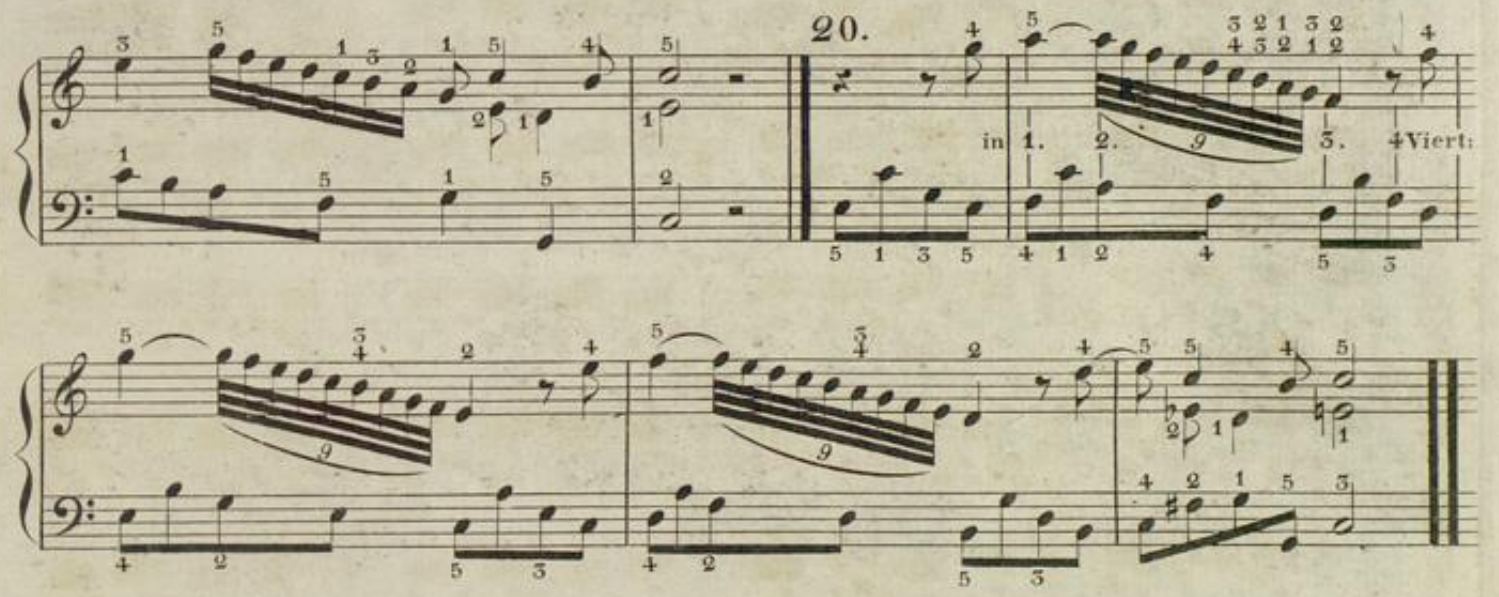
18. Ungerade Notenzahlen; § 8.



19.



20.



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

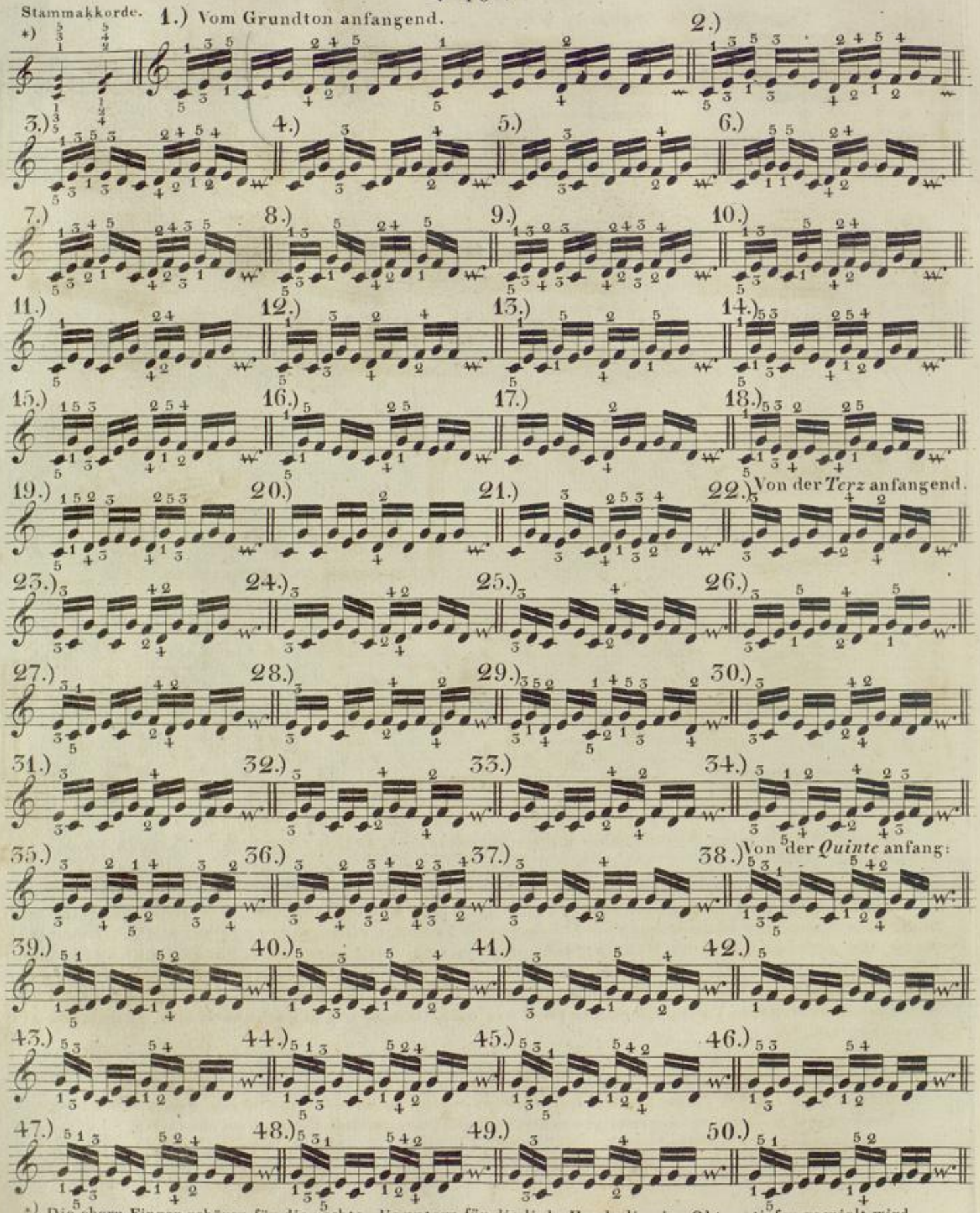
Um allen Fingern beider Hände gleiche Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen, folgt nunmehr eine Sammlung kleiner Figuren-Übungen, im Umfange einer *Quinte*, bei stille stehender Hand, die anfangs mit jeder Hand einzeln, dann mit beiden zusammen so lange geübt werden müssen, bis sie ohne Zwang, und 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) fortzubewegen, und sie nicht länger auf denselben liegen zu lassen, als es nöthig 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.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

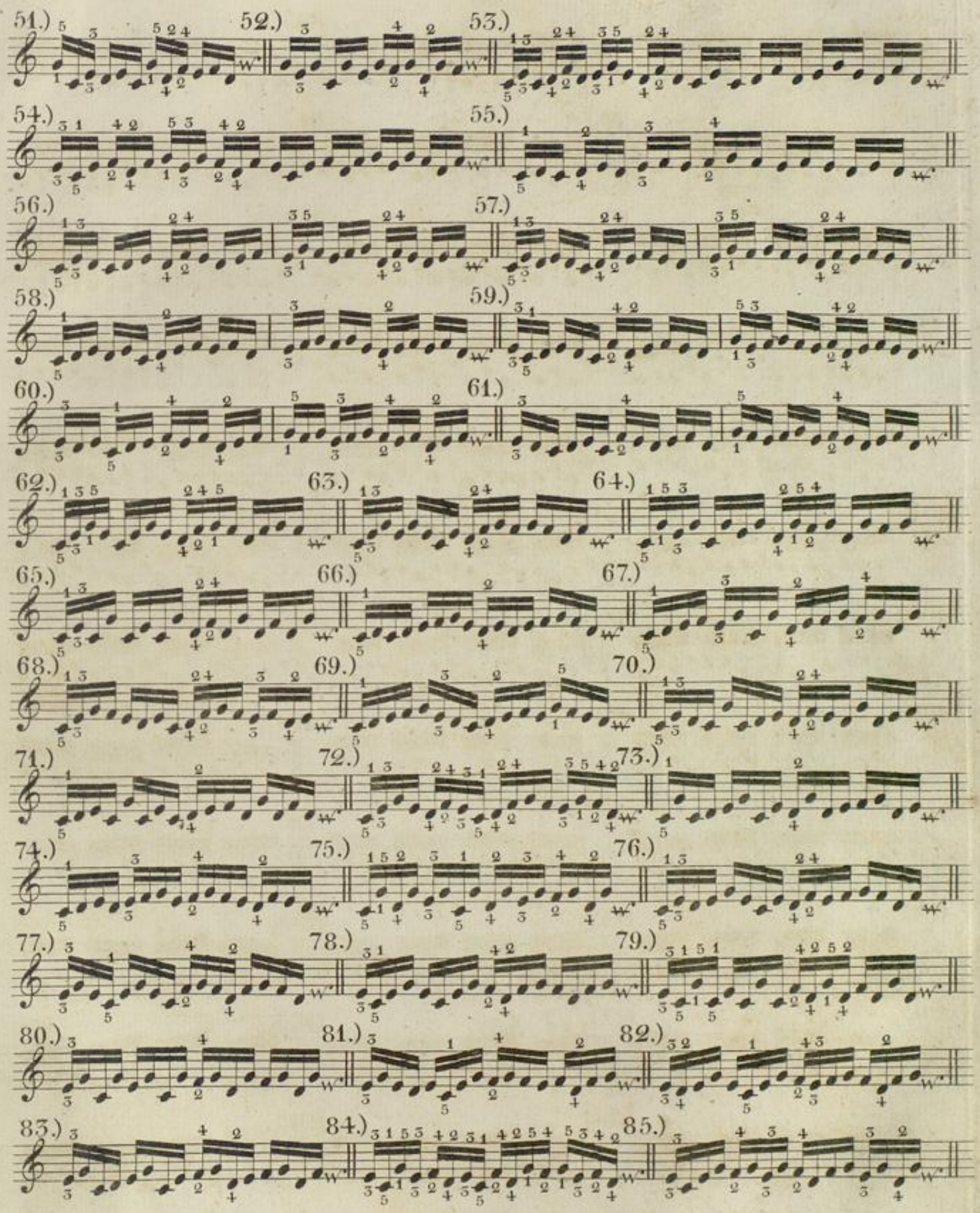
Stammakkorde. 1.) Vom Grundton anfangend.



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

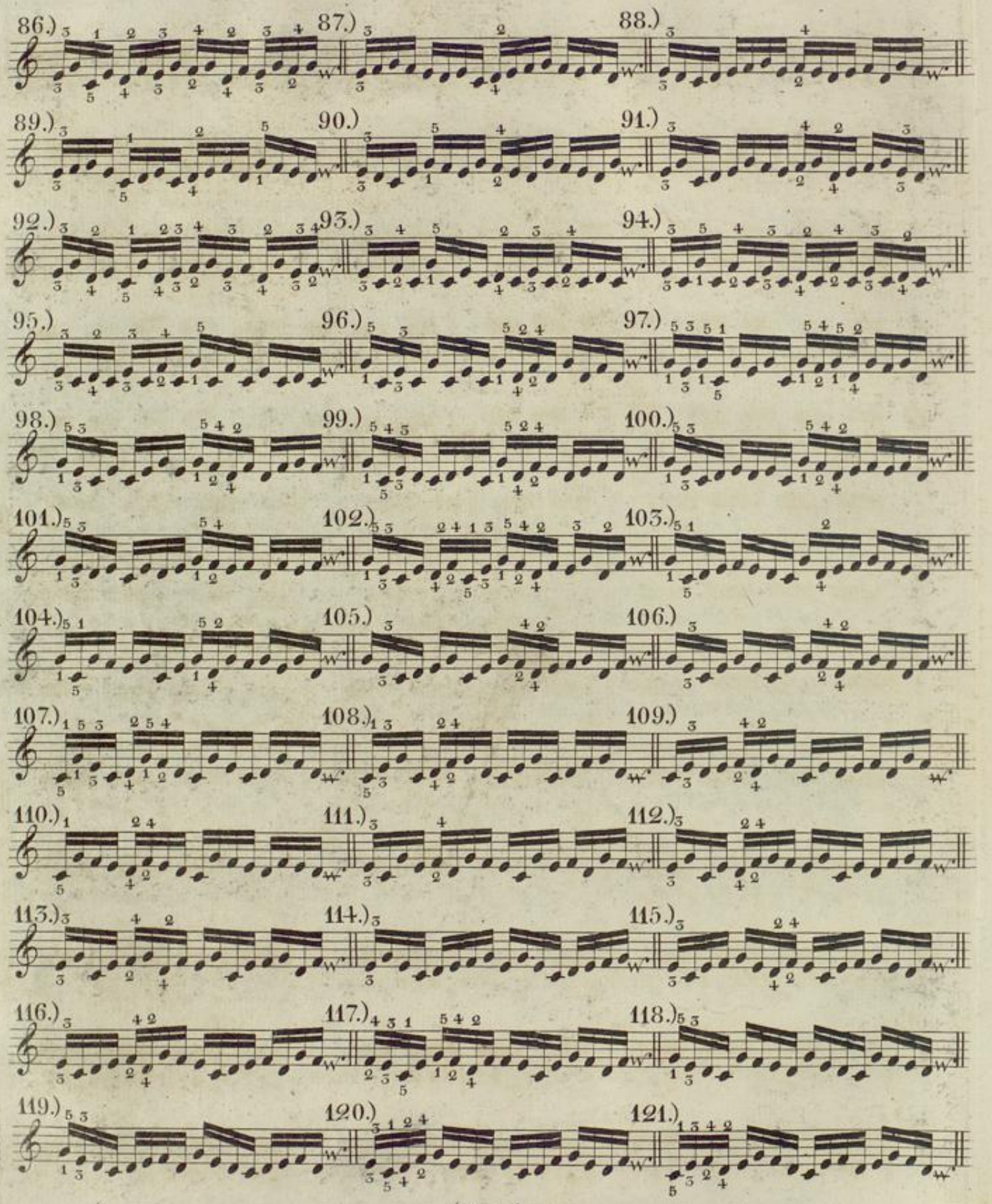
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



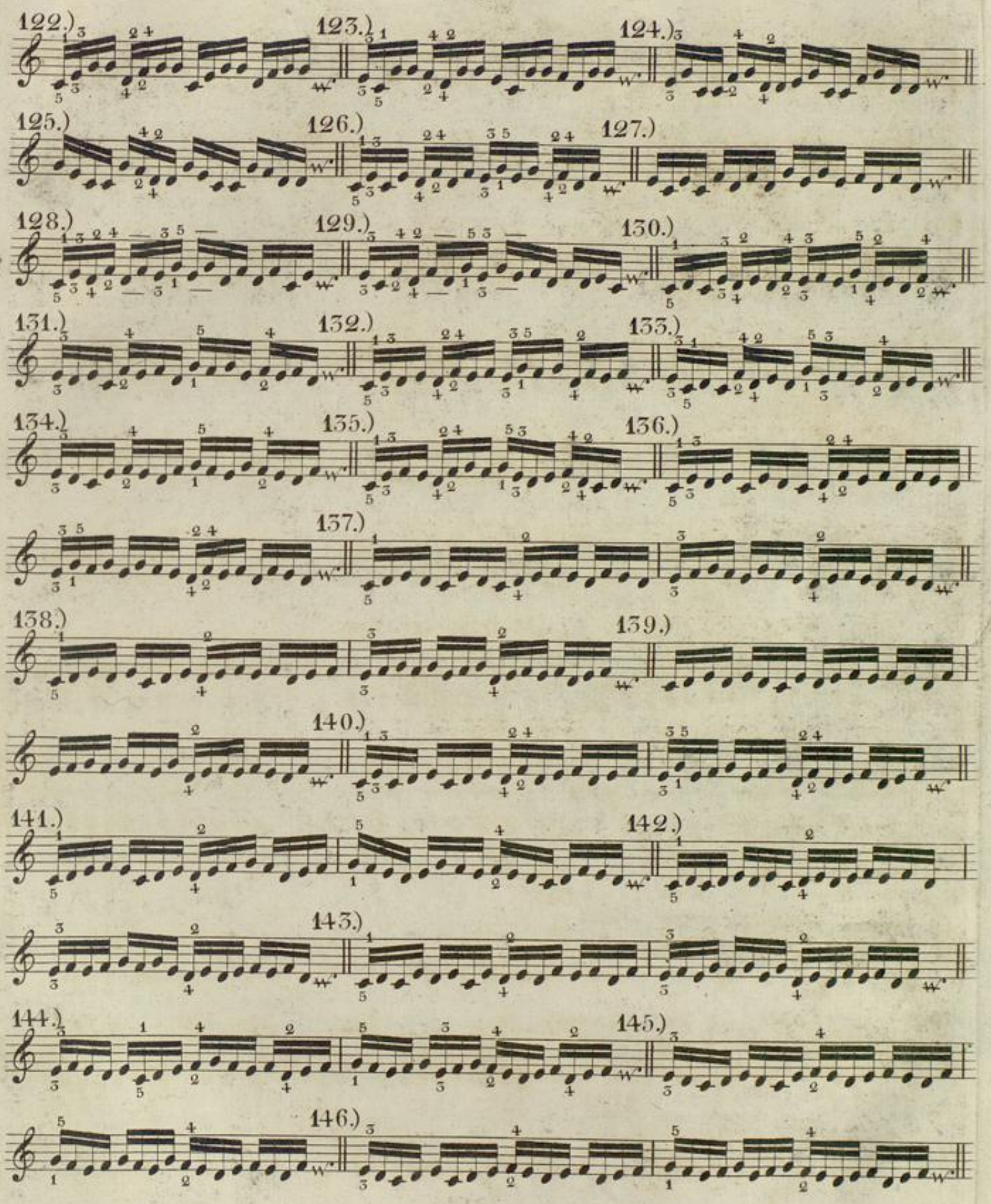
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



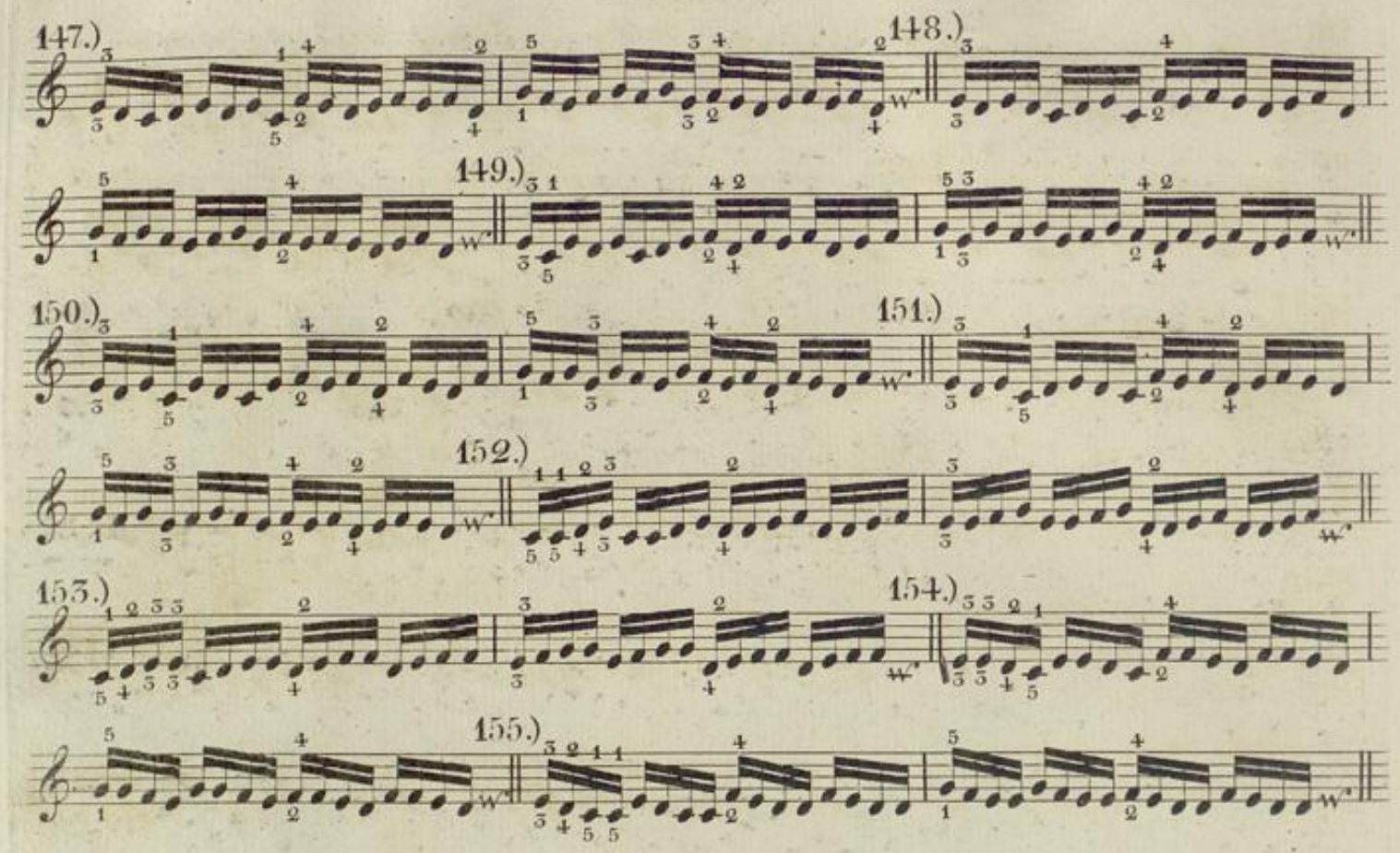
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

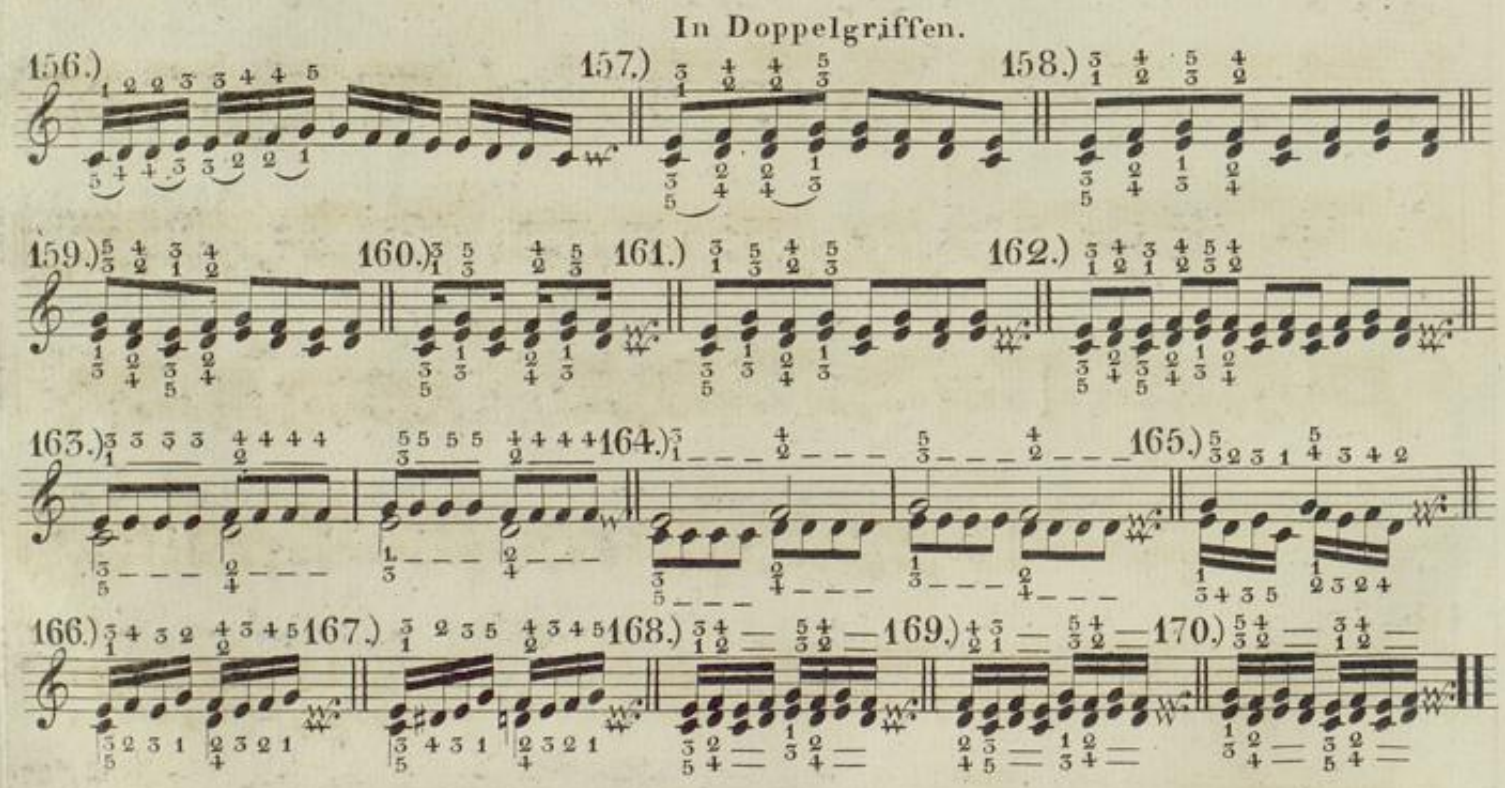


(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



In Doppelgriffen.



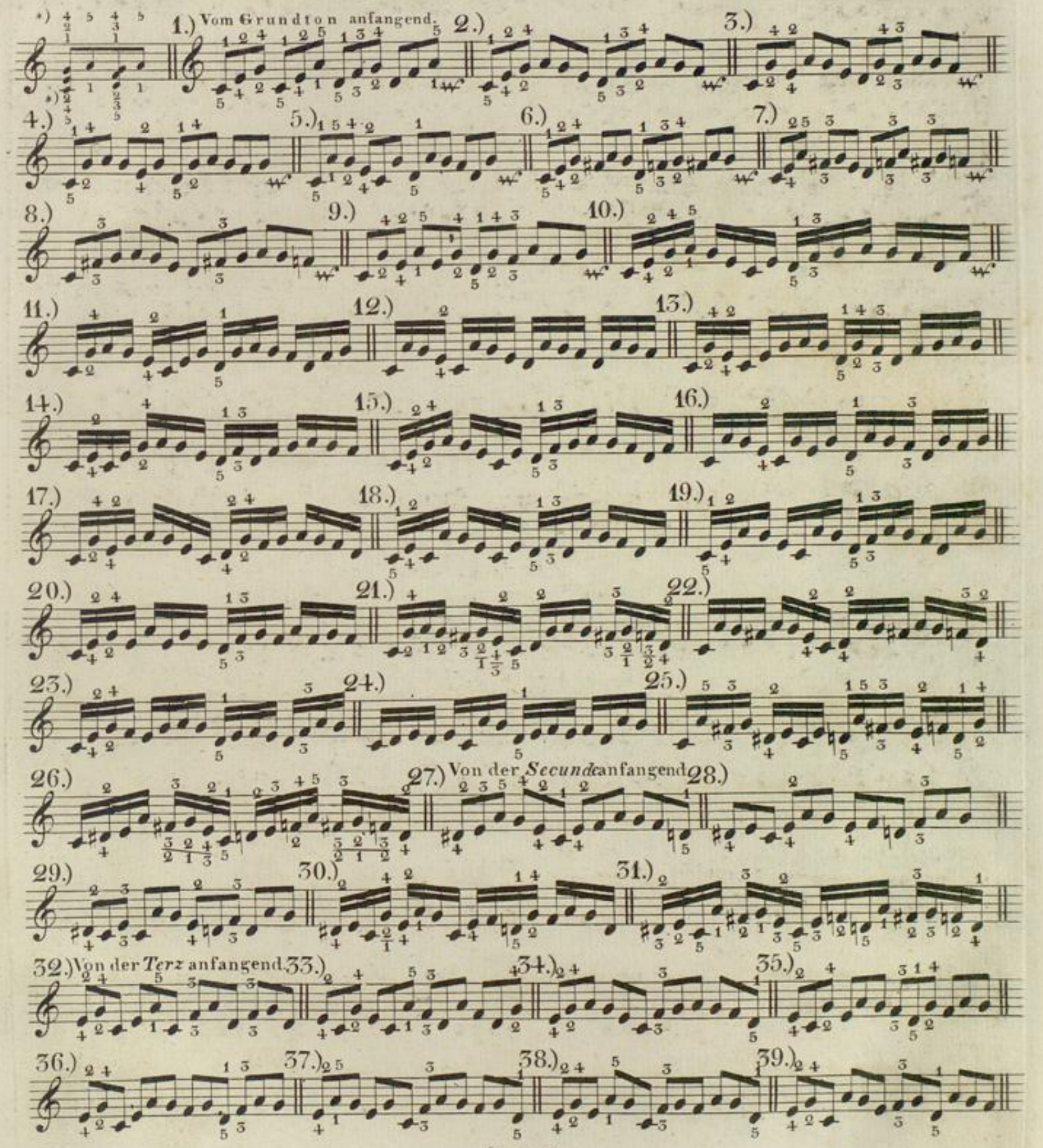
Anmerk: Ist der Schüler fähig eine *Scæte* und darüber zu spannen, so ist es gut, wenn er späterhin auch folgende Beispiele übt, um die Finger gleichfalls bei ausgestreckter Hand unabhängig zu machen.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

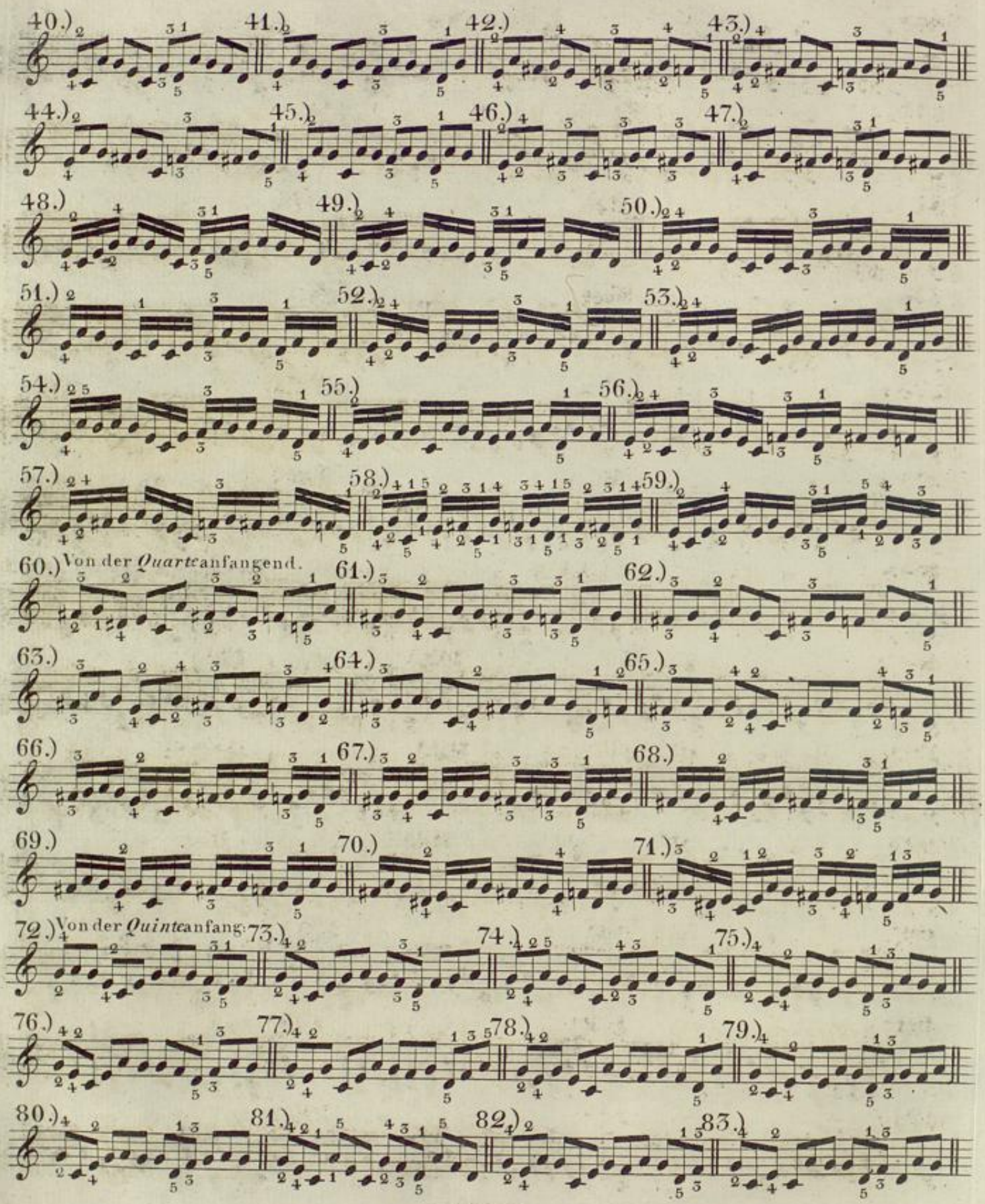
Übungen

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



(5201.)

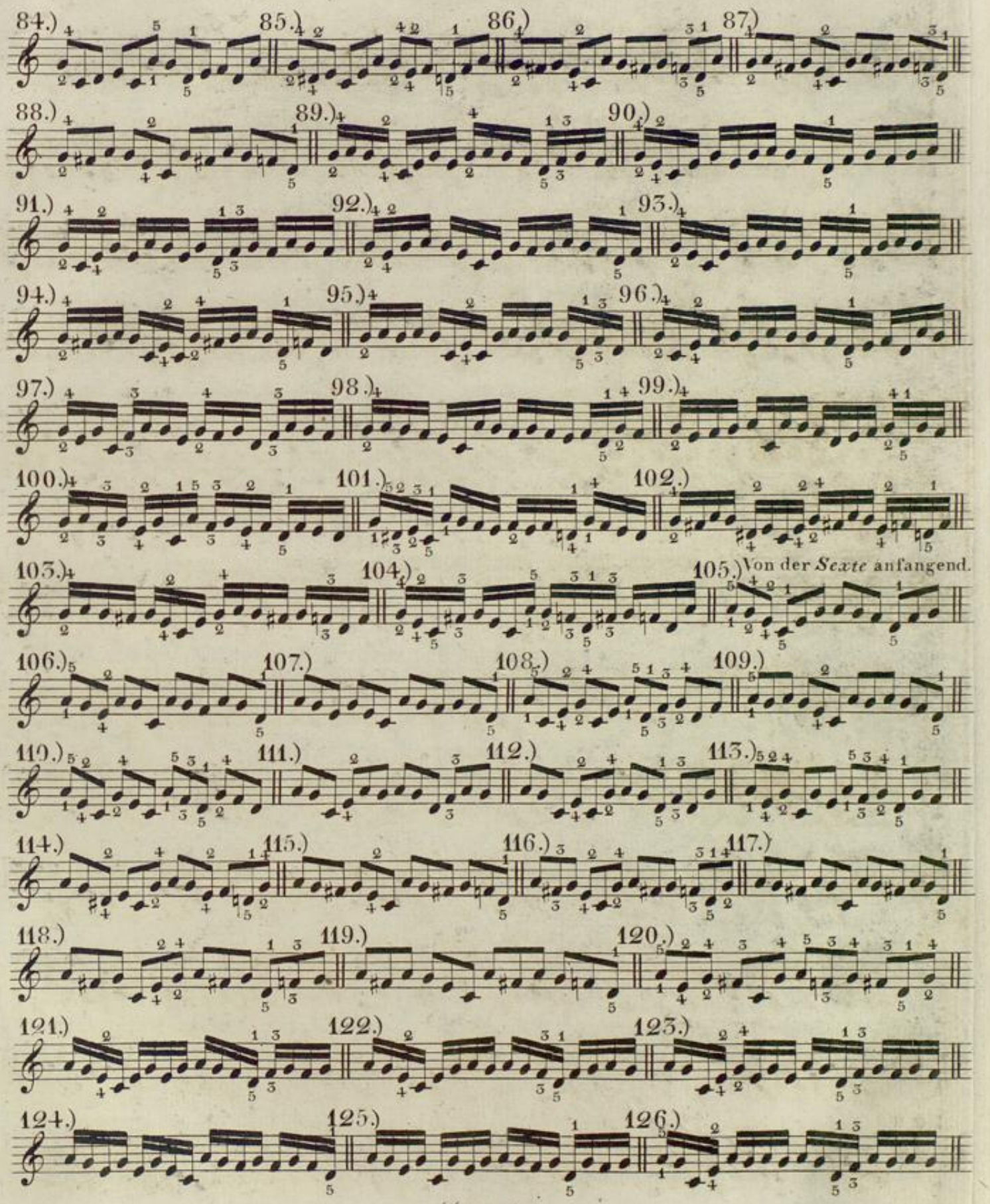
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

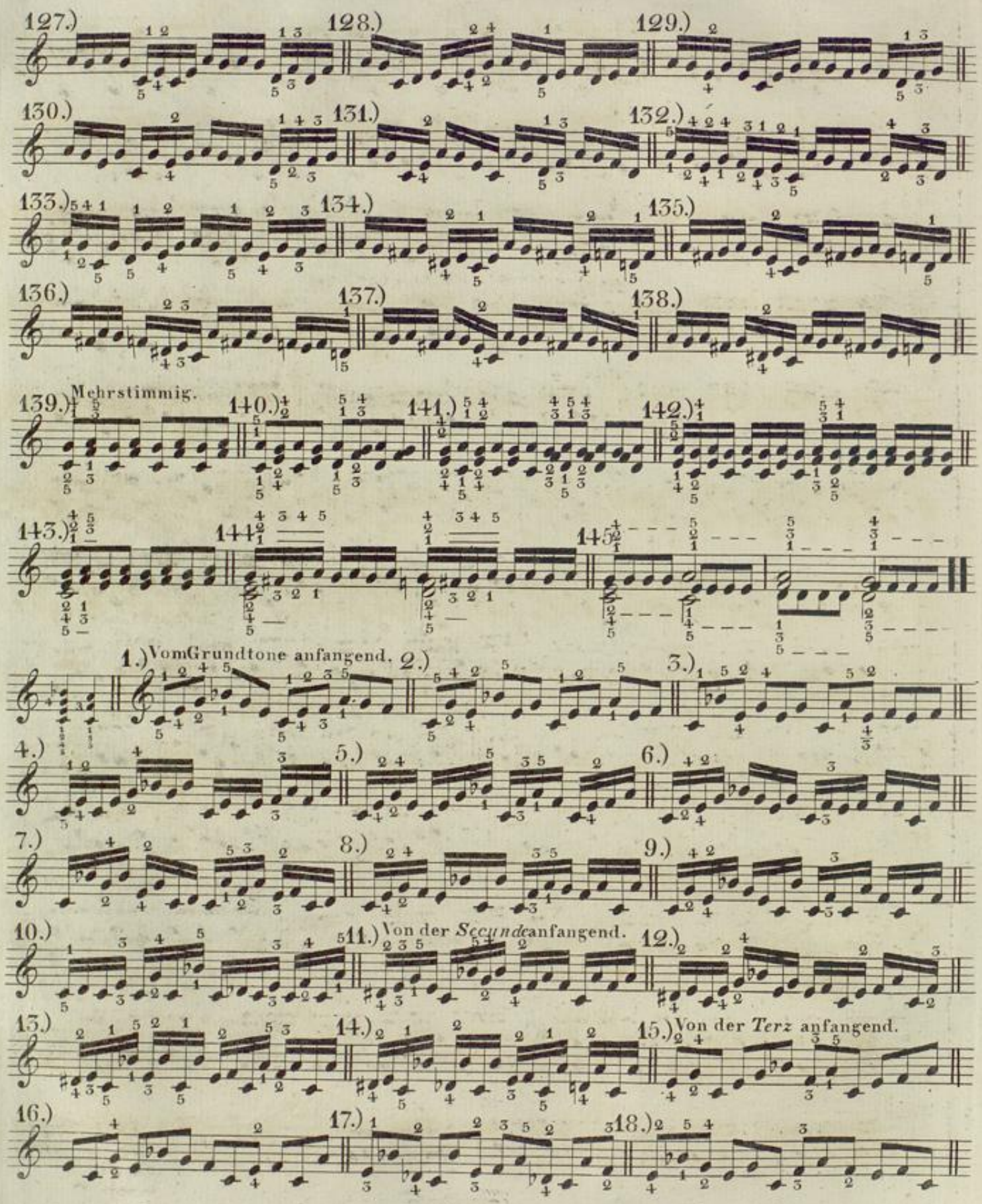
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



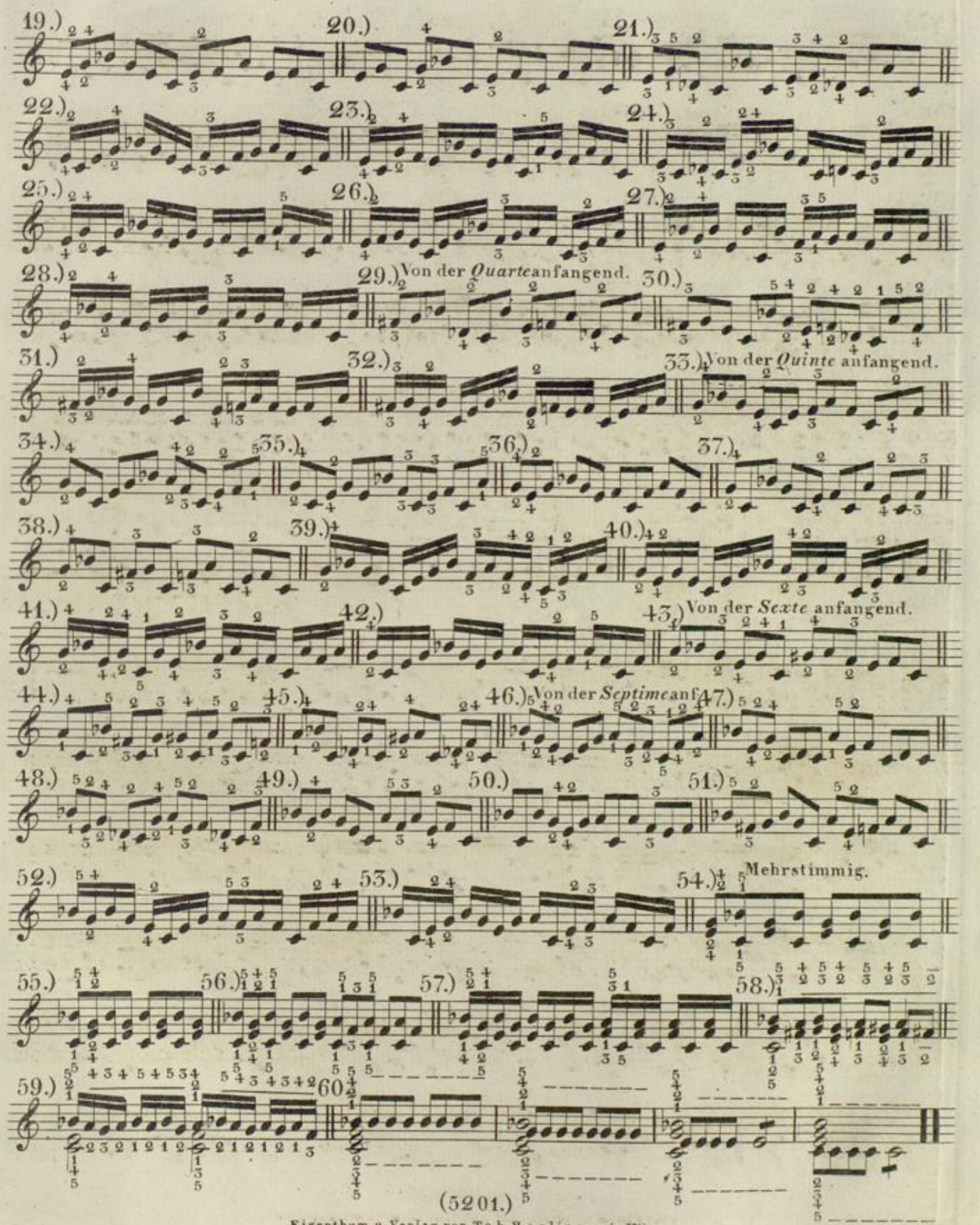
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

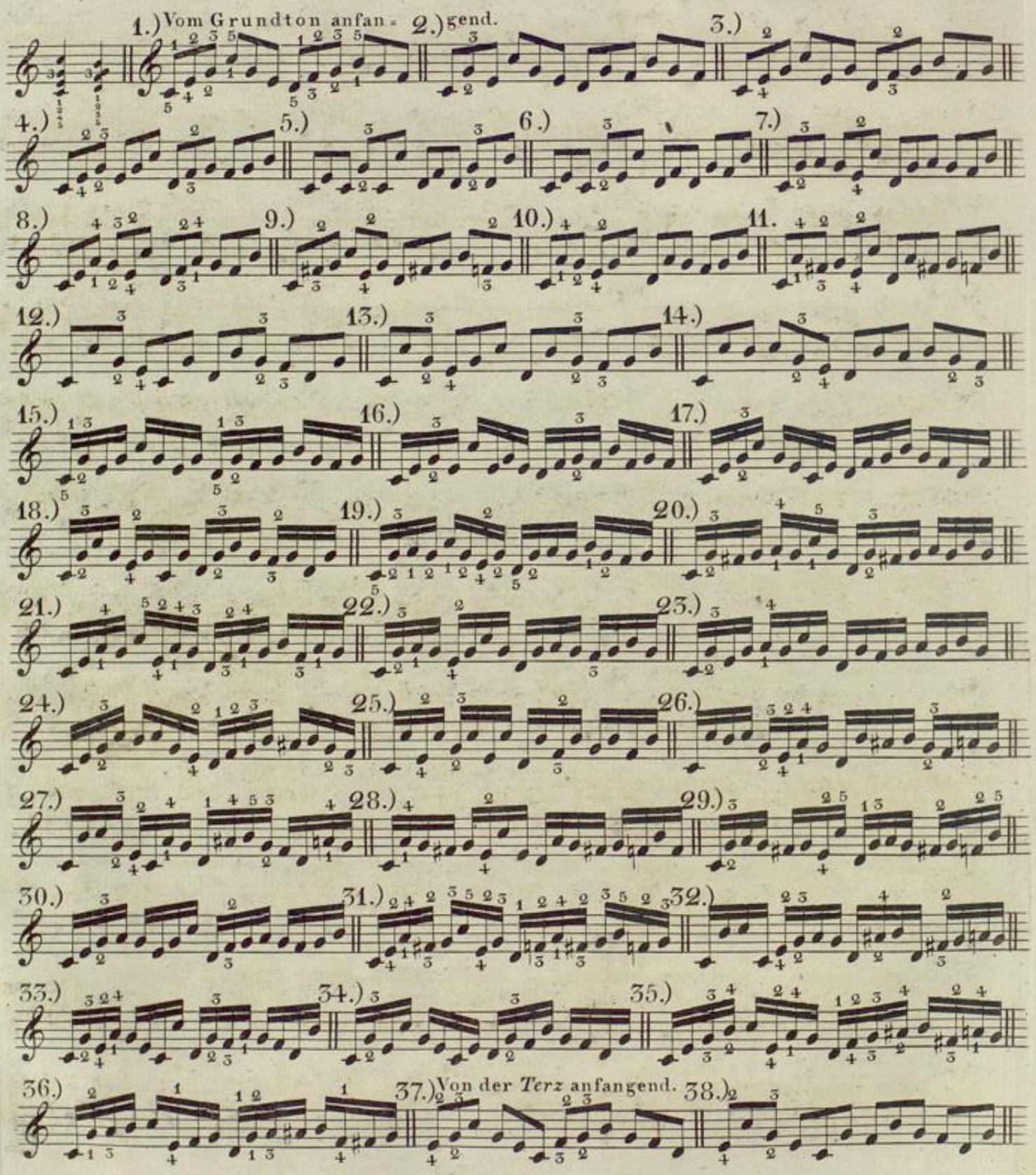


(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

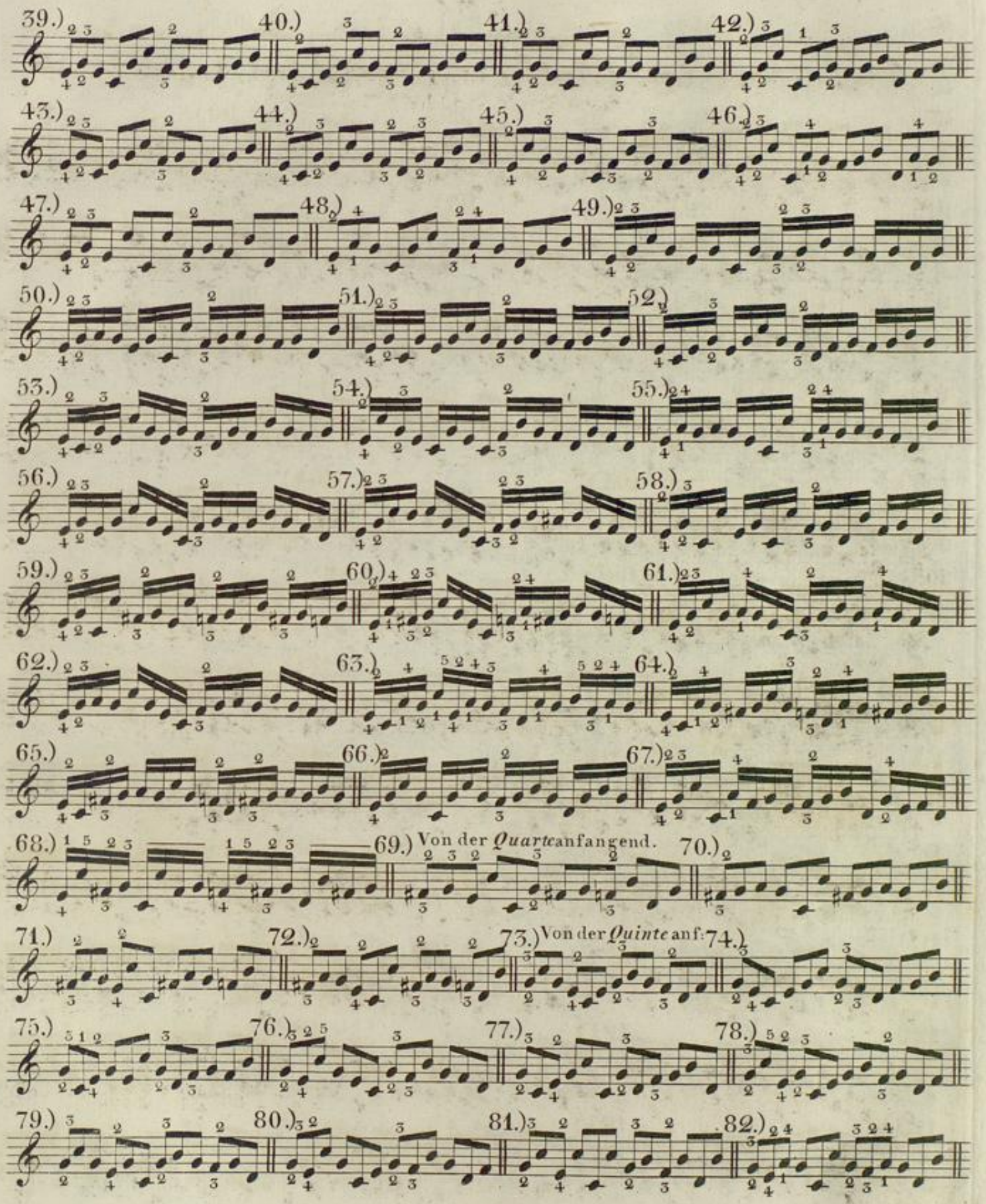
Übungen

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



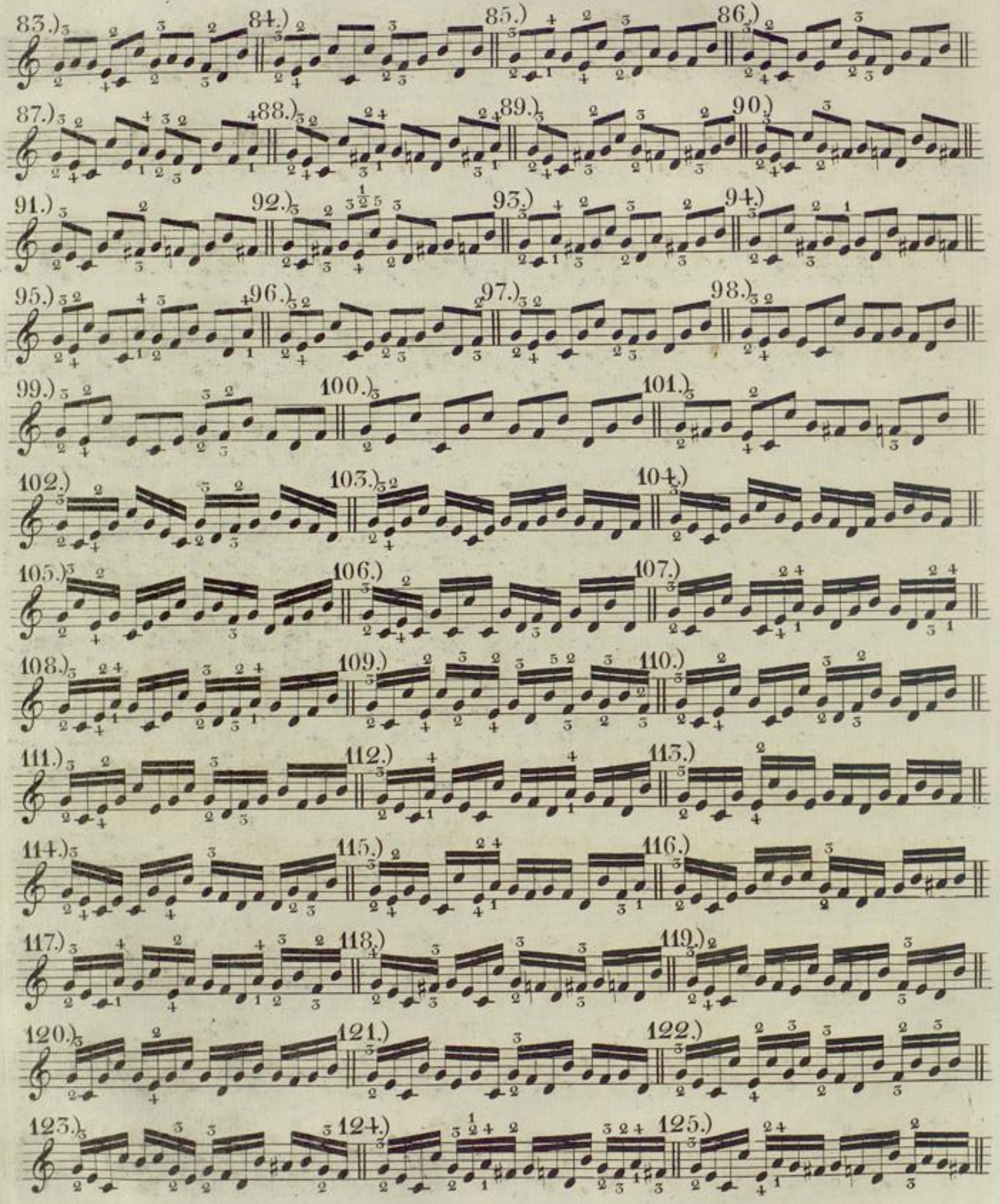
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



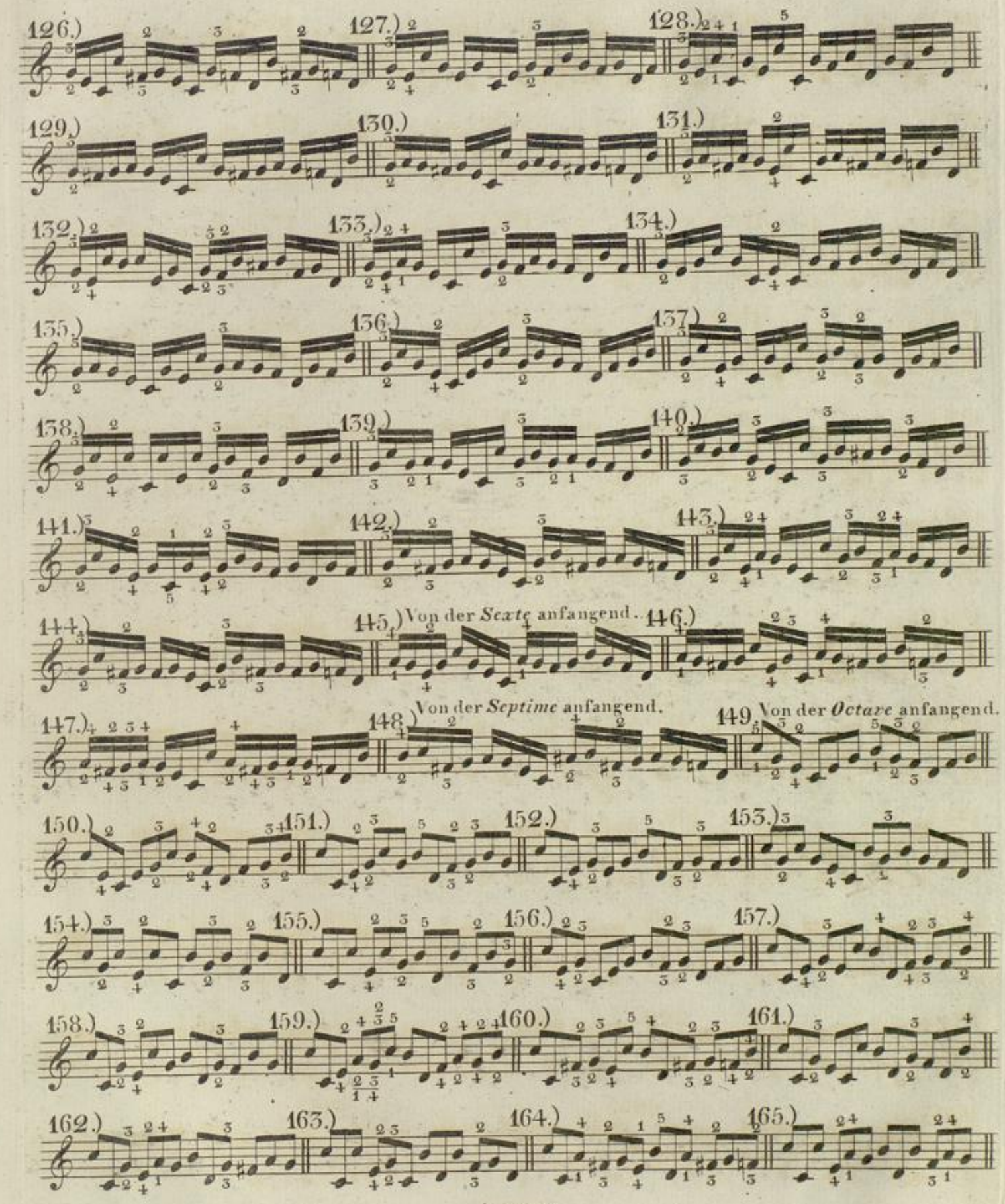
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



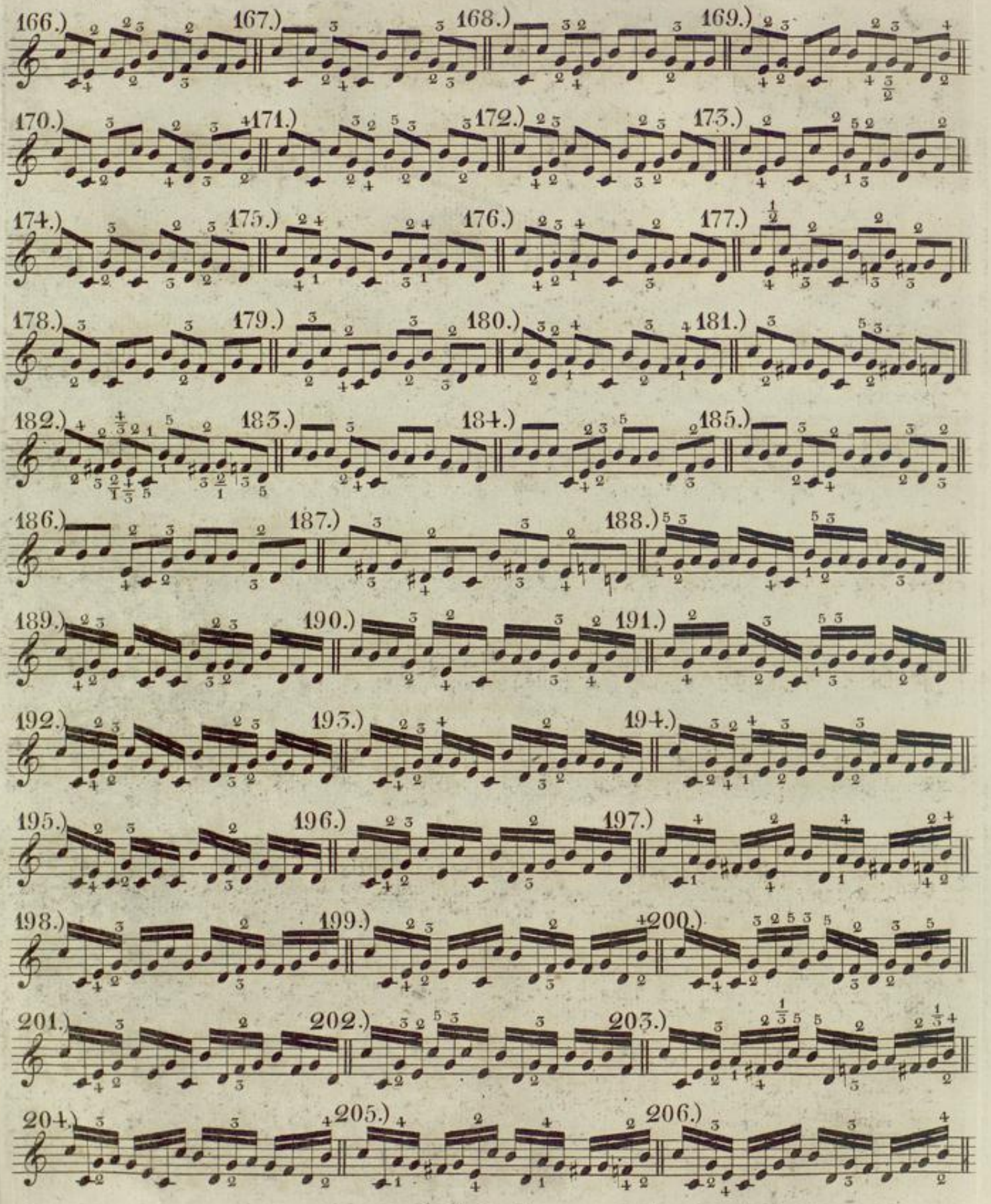
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



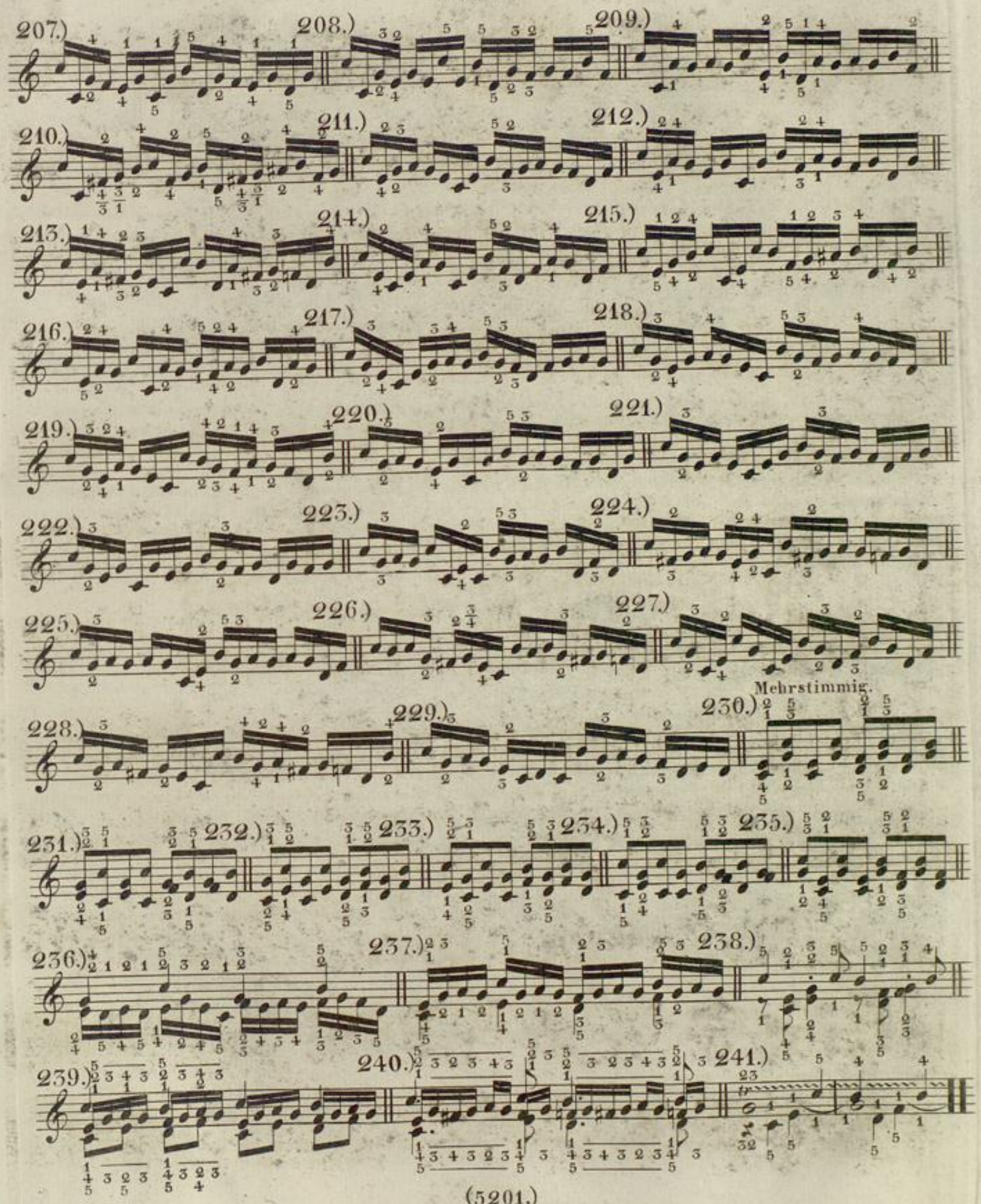
(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

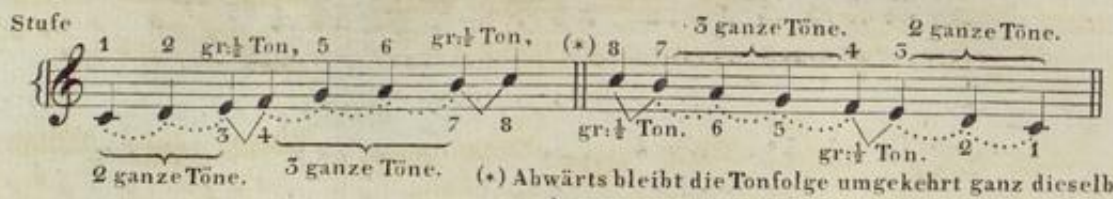
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Stamm-Tonleiter von *C dur*.

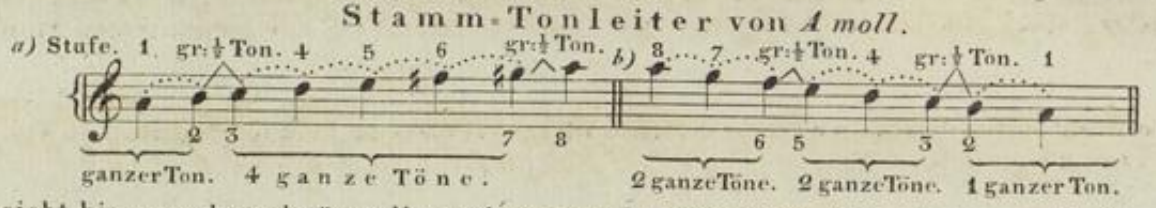


(*) Abwärts bleibt die Tonfolge umgekehrt ganz dieselbe wie aufwärts.—

§ 8.

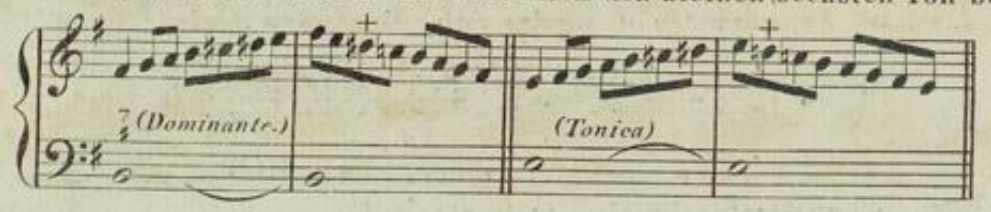
Die *Moll*-Tonleiter unterscheidet sich *a)* aufwärts von der *Dur*-Tonleiter nur durch die kleine Terz, indem hier der grosse Halbton von der zweiten zur dritten Stufe liegt;
b) abwärts hingegen ist die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne gänzlich verschieden;

Stamm-Tonleiter von *A moll*.



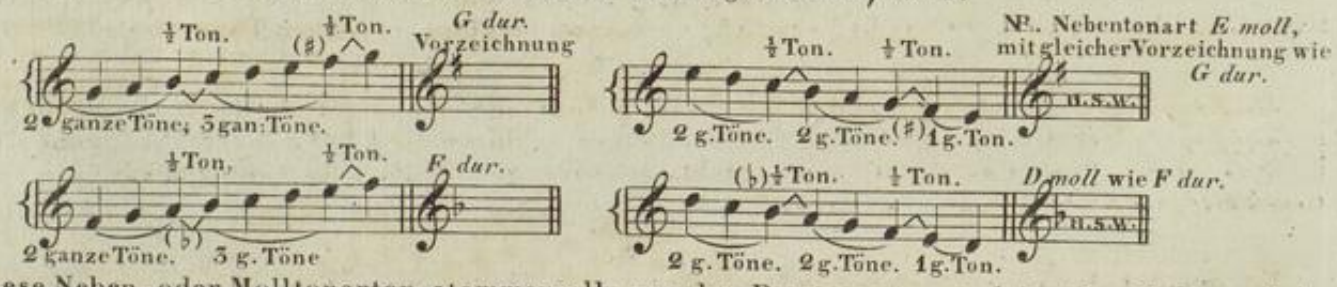
Man sieht hieraus, dass abwärts die zwei grossen Halbtöne von der sechsten zur fünften, und von der dritten zur zweiten Stufe zu liegen kommen; der Schüler beachte also besonders die abwärts gehende *moll* Tonleiter, weil er nur hieraus die, zur Vorzeichnung der *Moll*-Tonarten nöthige Zahl der Versetzungszeichen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

Bei herabgehender *Moll*-Tonleiter wird auch häufig der siebente grosse Ton, statt des 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.



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 *Scalen*-Kenntniss fand, bewog mich über diesen Gegenstand mehr zu sagen, und zur Erlernung dessen ein erprobtes Mittel mitzutheilen.

Auch kann hier schon mit dem Schüler bereits eine praktische Übung der leichtern im 2ten Theil, Kap. 2. vorkommenden Tonleitern, als: *C, G, D, A, F, H♭, E♭, dur*, und *A, E, H, D, G, C, moll*, vorgenommen werden.—

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

DRITTER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen.

§ 1.

Jedem Musikstücke liegt einer der zwölf im Umfange der Oktave enthaltenen Töne zum Grunde, der die Haupttonart des Stückes 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. –

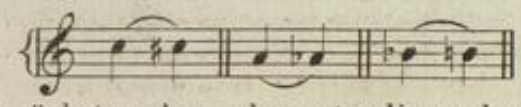
§ 2.

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

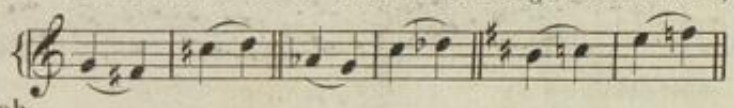
§ 3.

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

a) der kleine Halbton, der durch ♯, ♭, oder ♮ erzeugt wird, steht mit der vorhergehenden Note immer auf gleicher Stufe; z. B.

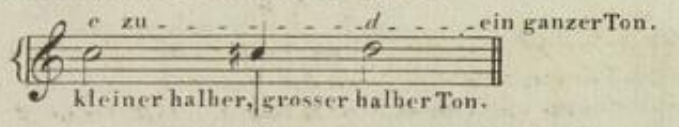


b) der grosse aber auf der nächsten oben oder unten liegenden Stufe, wie:



Es enthält demnach:

c) ein ganzer 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, traurigklingend) sein; Ersteres wird durch die grosse, Letzteres durch die kleine 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 ganze und zwei grosse Halbtöne; Letztere liegen aufwärts von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe; z. B.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Hieraus sieht man, dass die Tonarten, die dem Spieler gleich zu Anfang des Stückes durch Vorzeichnung mehrer 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.

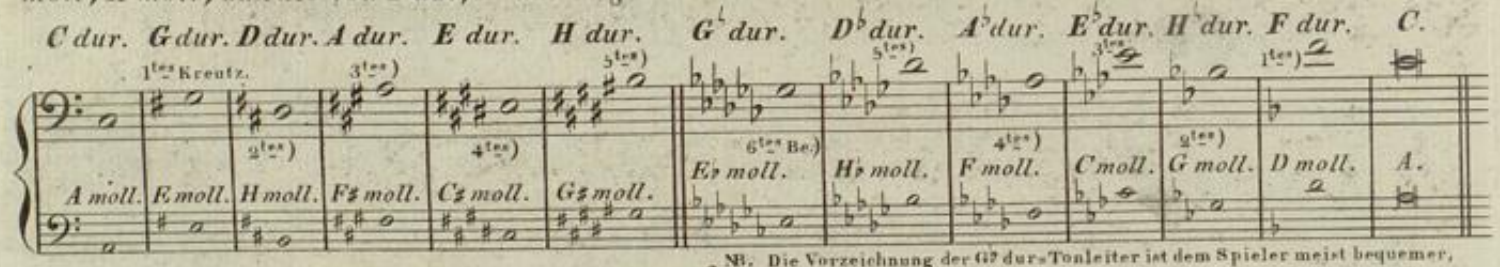
C ist hier der bestimmte Grundton; und die geringere oder grössere Entfernung der Töne von demselben giebt dem Intervall den Namen.

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 ♭ 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 verweis't, 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 7ten Tonstufe bei *f* hat, dass bei *D dur* ein zweytes ♯ vor *c* ebenfalls wieder auf der 7ten Tonstufe vom Haupttone dazu kommt; dass *F dur* nur ein Be, und zwar auf der 4ten Tonstufe bei *h* hat, und dass in der Tonart *H♭ dur* ein zweites Be vor *c* als dessen 4te 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*, *H♭ dur* abgeleitete verwandte Tonart *D moll*, und *G moll*, etc. ist. —



NB. Die Vorzeichnung der G♭ dur-Tonleiter ist dem Spieler meist bequemer, als die von F♯ dur.

§ 12.

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

§ 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 ♭ seinem Gedächtniss besser einpräge. —

§ 14.

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

---

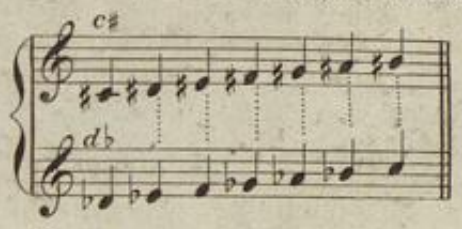
*) Ausnahmen finden sich in Kirchenmusik, auch wohl in neuerer Instrumentalmusik für die Tonarten *H♭* und *E♭ moll*, welchen man zur Erleichterung zuweilen nur 2 und 3 Be wie in ihrer Durtonart vorzeichnet, und die übrigen im Verlauf des Stückes als zufällige hinzufügt. —

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 15.

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



ZWEITES KAPITEL.

Vom Zeitmasse 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 auseinanderzu 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 Zeitmasse untergeordnete Eintheilung dieser rhythmischen, gleichmässigen Bewegung ist. —

§ 4.

Demnach gebührt dem Zeitmasse:

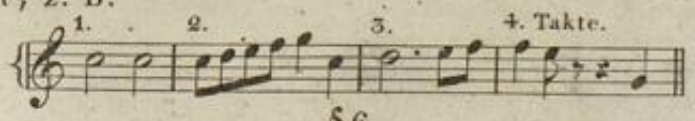
1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stückes gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stückes verändert erscheinen;

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.

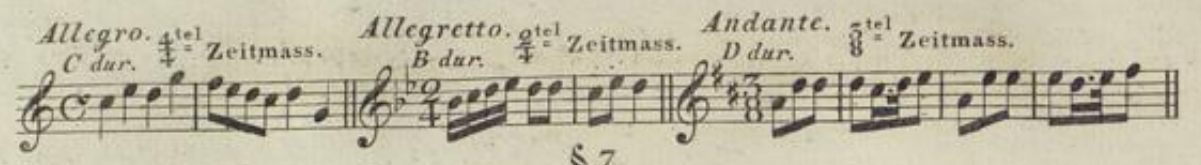


§ 6.

Die Zeitmasse 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 Stückes erkenne. —

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



§ 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 gleichsam vorüber, und erscheinen gegen erstere leicht und unbedeutend.

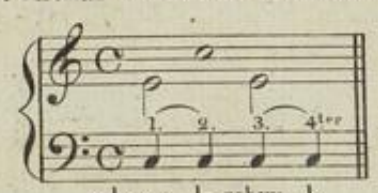
Dem schweren Takttheile giebt man den Namen Niederstreich, so wie dem leichten Aufstreich, weil man beim Taktgeben erstern durch Niederschlagen, letztern durch Emporheben der Hand unterscheidet.

§ 8.

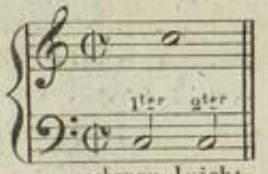
Es giebt gerade, ungerade, und zusammengesetzte Zeitmasse.

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:

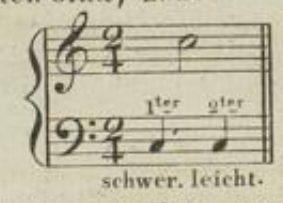
1.) das Vierviertel ($\frac{4}{4}$) Zeitmass, welches durch C angezeigt wird, und streng genommen ein doppeltes $\frac{2}{4}$ Zeitmass ist, zerfällt durch die Zahl 2 in zweimal 2 Theile, wovon immer der erste schwer und der zweite leicht ist; jeder $\frac{4}{4}$ Takt enthält daher zwei schwere und zwei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



2.) Das kleine *Allabreve* $\frac{2}{2}$tel Zeitmass, meist durch (C angegeben; es enthält zwei Theile oder Streiche, deren jeder eine zweiviertel Note (𝅗𝅥) ist; z. B.



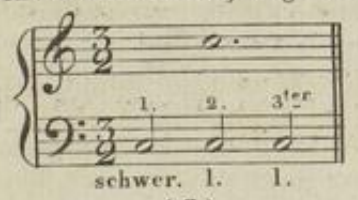
3.) Das Zweiviertel ($\frac{2}{4}$) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen *Allabreve* nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweiviertel Noten, hier Viertelnoten sind; z. B.



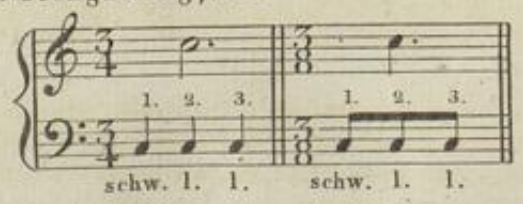
II.) Ungerade Zeitmasse sind solche, deren Takte in drei Theile zerfallen, wovon der erste schwer ist, die beiden andern leicht sind.

Zu den ungeraden gehört:

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



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



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

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.

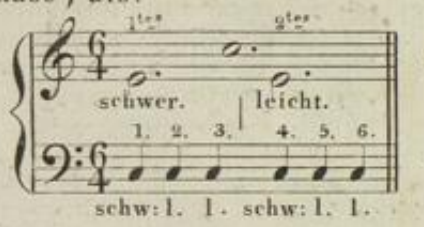
das $\frac{6}{4}$ ein verdoppeltes $\frac{3}{4}$
„ $\frac{6}{8}$ „ „ „ „ $\frac{3}{8}$
„ $\frac{9}{4}$ ein triplirtes $\frac{3}{4}$
„ $\frac{9}{8}$ „ „ „ „ $\frac{3}{8}$
„ $\frac{12}{8}$ ein quadruplirtes $\frac{3}{8}$ } Zeitmass.

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 Hauptthei-le zerlegen, und erhalten dadurch, in Ansehung der Schwere oder Leichtigkeit derselben, beim Takt-geben eine gewisse Ähnlichkeit mit den einfachen geraden und ungeraden Zeitmassen.

So lässt sich

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

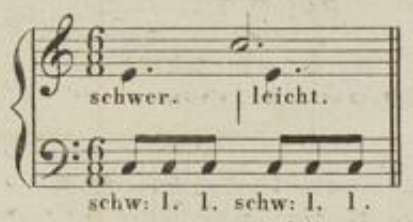
Da nun dieses Zeitmass eine Verdoppelung dieser 3 Takttheile ist, so machen 3 Viertel zusammen wieder einen Hauptheil aus, und da die 6 Viertel als 2 Hauptheile erscheinen, so sieht man die Ähn-lichkeit mit dem geraden $\frac{2}{2}$-tel Zeitmass; als:



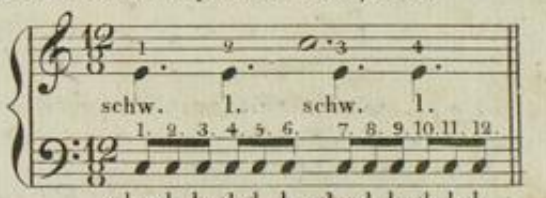
Hauptheil.

Takttheil.

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

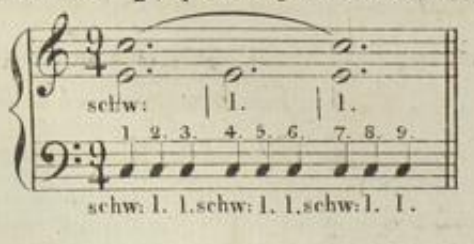


3.) Das Zwölfachtel ($\frac{12}{8}$) Zeitmass ist ein ver-vierfachtes $\frac{3}{8}$ Zeitmass, in welchem das 1te Achtel schwerer ist, als die beiden andern; da es aber auf diese Art in vier dreigliedrige Hauptheile zerfällt, so gleicht es dem $\frac{4}{4}$ Zeitmass; als:



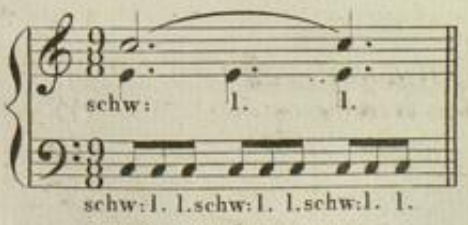
4.) Das Neunviertel ($\frac{9}{4}$) und

Neunachtel ($\frac{9}{8}$) Zeitmass hingegen ist, sowohl in Ansehung seiner dreitheiligen Natur, als auch seiner aus drei Hauptheilen 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 Hauptheile schwer, und die beiden andern leicht; woraus die Ähn-lichkeit mit dem $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass entsteht.



Hauptheil.

Takttheil.



§ 9.

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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 10.

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 Stückes sich verändernde Zeitmasse; bei *Gassmann* 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 mehrer ältern Autoren zu vermeiden, den Periodenschluss, wider alles rhythmische Gefühl im Auftakt zu endigen. –

*

DRITTES KAPITEL.

Wie man den Takt angeben soll.

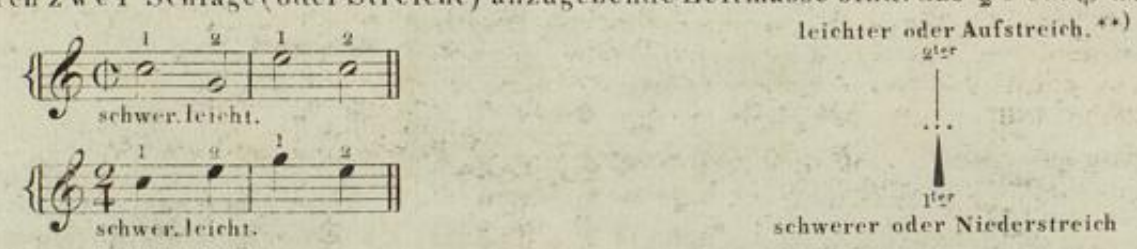
Von grossem Nutzen ist es dem Schüler, wenn er nun auch lernt, den Takt dieser verschiedenen Zeitmasse selbst anzugeben (oder zu schlagen); denn er erhält dadurch ein richtigeres Gefühl für Bestimmtheit im Zeitmass, und für musikalischen Rhythmus überhaupt.

§ 1.

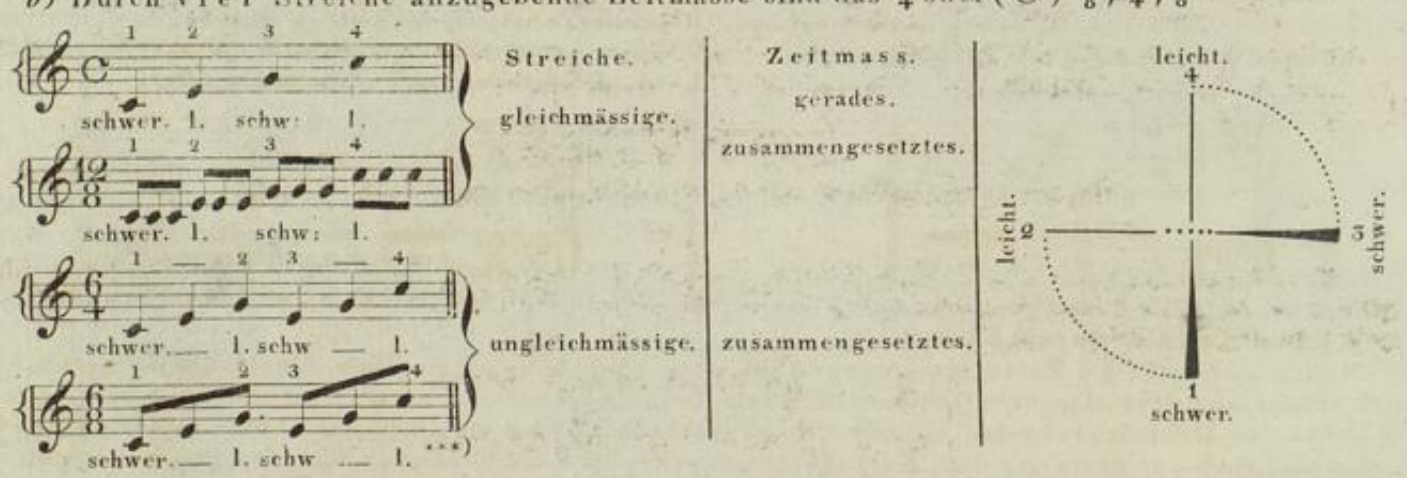
Der Takt wird mit der Hand, ohne Anstrengung, bestimmt und in gleichmässiger Bewegung auf folgende Art geschlagen.*)

BEISPIELE.

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



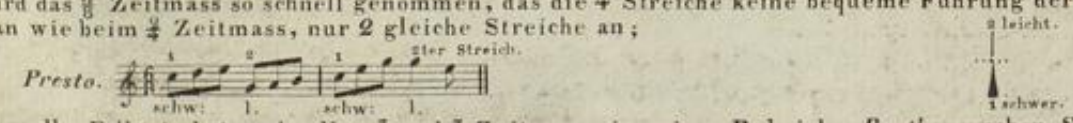
b) Durch vier Streiche anzugebende Zeitmasse sind das $\frac{4}{4}$ oder (C) $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6^{tel}}{8}$.



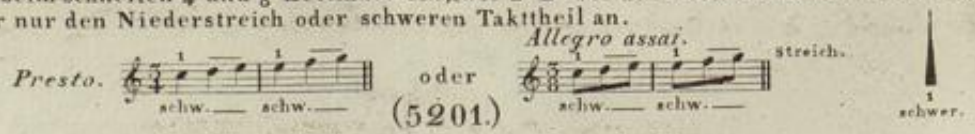
*) Die beigefügten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwer oder leicht ist.

**) 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 $\frac{2}{4}$ Zeitmass, nur 2 gleiche Streiche an;



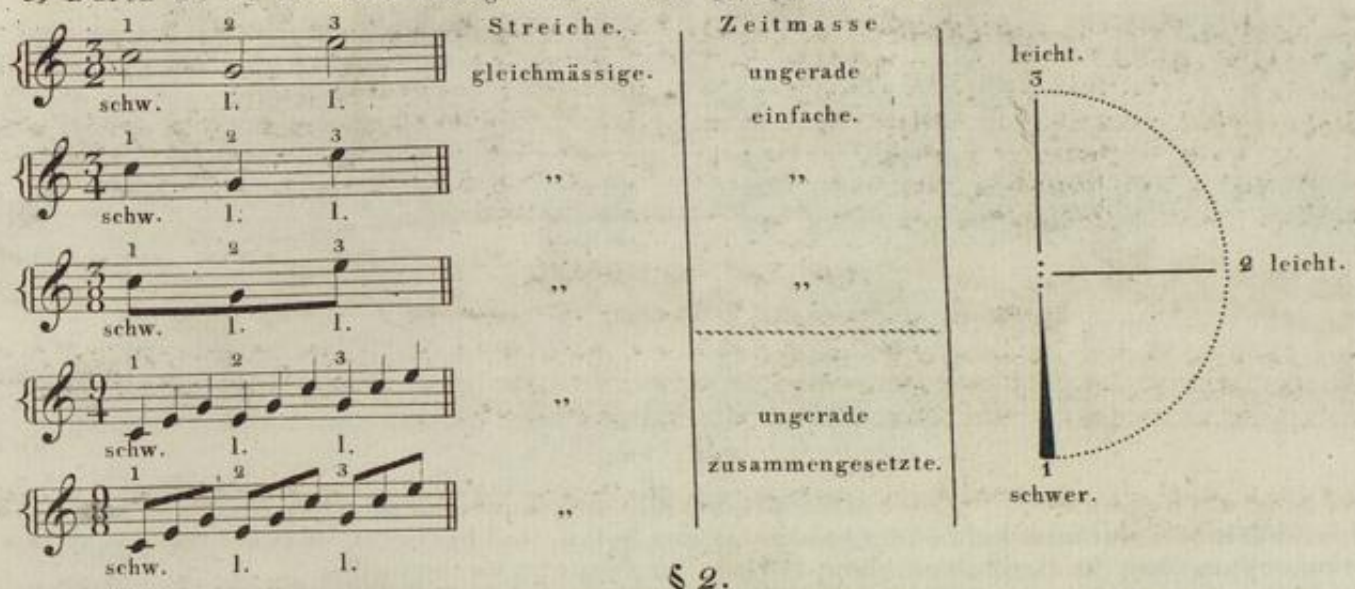
Derselbe Fall tritt beim schnellen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass ein, wie z. B. bei den *Beethoven*schen *Scherzi's* u. dgl, am Besten gibt man hier nur den Niederstreich oder schweren Takttheil an.



(5201.)

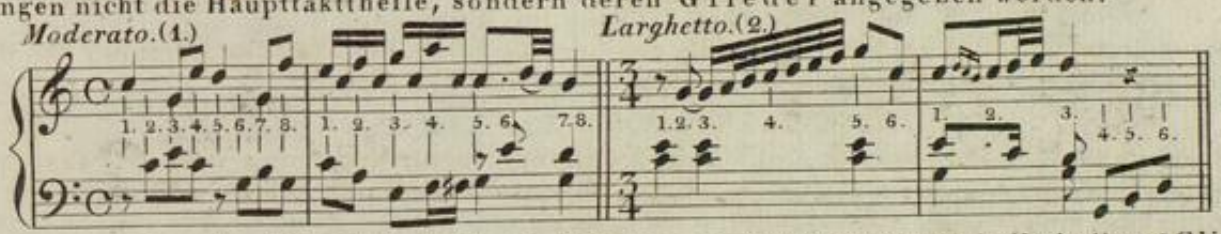
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

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



§ 2.

Um den Schüler gleich vom Anfange im Zeitmass (*Tempo*) zu befestigen, ist es gut, wenn der Lehrer laut mit zählt, und ihn später selbst an das Zählen gewöhnt; es versteht sich, dass bei langsamen Zeitbewegungen nicht die Häupttakttheile, 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 sei.

VIERTES KAPITEL.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen.

§ 1.

Wiederholungszeichen gab es früher dreierlei: das grosse, kleine, und rückweisende; jetzt gebraucht man nur das eigentliche grosse Wiederholungszeichen, wonach entweder beide Theile eines Themas oder Stückes,

(:‖: oder nur der erste, :‖

oder der zweite Theil ‖:) wiederholt wird,

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

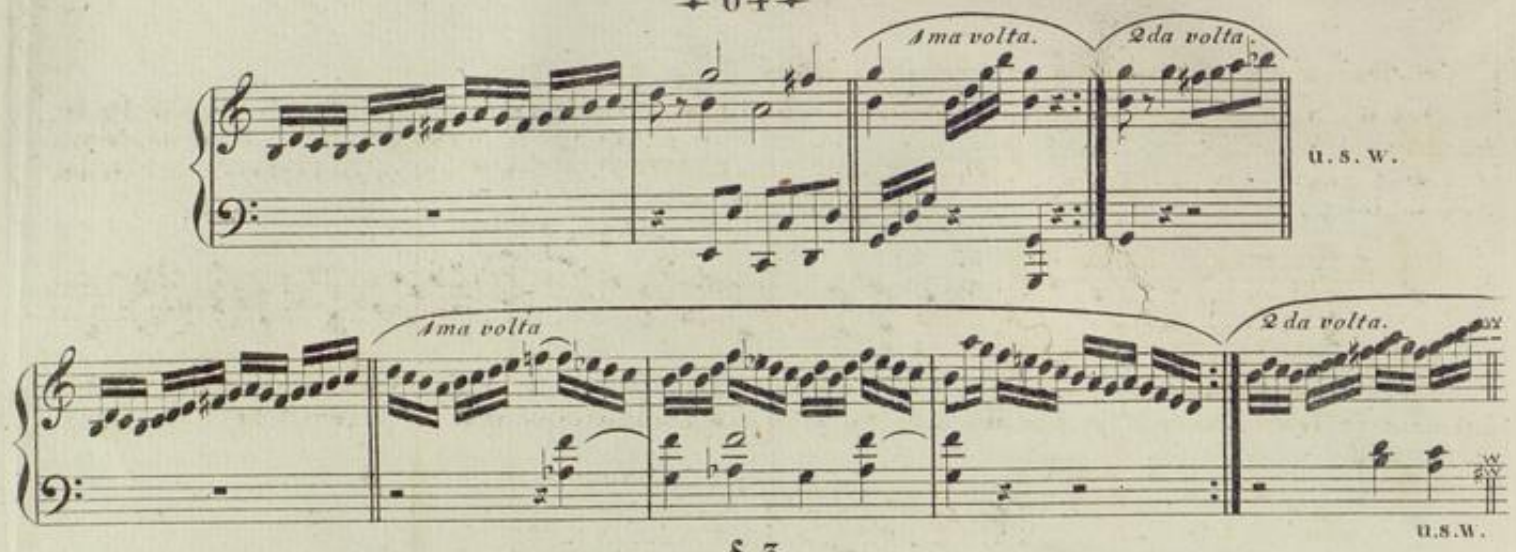
§ 2.

Soll der letzte oder mehre Takte eines wiederkehrenden Satzes das 2te mal anders, als das erste mal gespielt, und somit übersprungen werden, so wird solches durch den Ausdruck *1ma volta* (zum erstenmal) und *2a volta* (zum zweitenmal) angezeigt, die beim 2ten mal zu überspringenden Takte durch einen Bogen eingeschlossen, und sogleich zu *2a volta* übergegangen; z. B.

*) Das kleine Wiederholungszeichen, das rückweisende ‖:, die mit *bis* bezeichneten Takte, die Fahne ⚐ oder ⚑, der Notenweiser ☞, das *Da Capo* (bei Tänzen oder ganz kurzen Sätzen ausgenommen) u. dgl. sind jetzt, wo die gestochenen Musikalien allgemein eingeführt sind, ganz überflüssig; indem dergleichen Wiederholungen ausgestochen werden sollen, und jeder Musikverleger seinen Notenstecher zu dieser Beachtung anhalten muss.

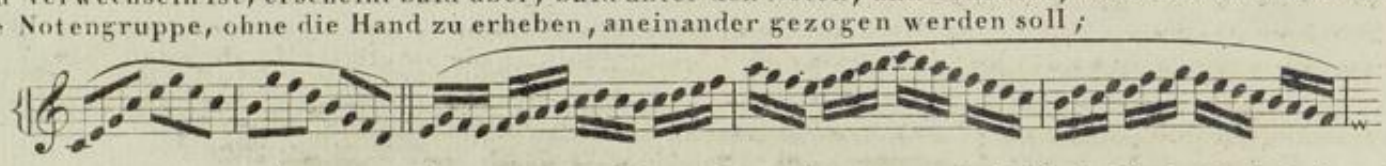
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



§ 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;

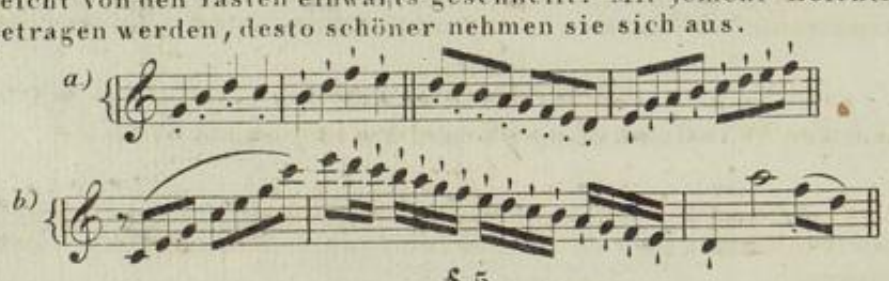


Das Wort *legato* (gebunden) zeigt ebenfalls an, dass die ganze musikalische Periode, bei der es steht, auch wenn kein Bogen darüber, geschliffen werden soll. –

§ 4.

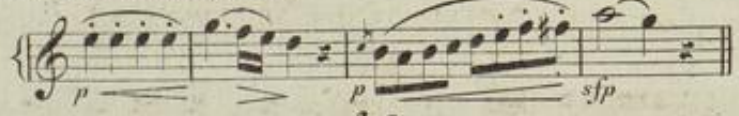
Das Abstosszeichen (‧‧‧‧ oder ‧‧‧‧) a) kommt über oder unter den Noten vor. Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben.

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



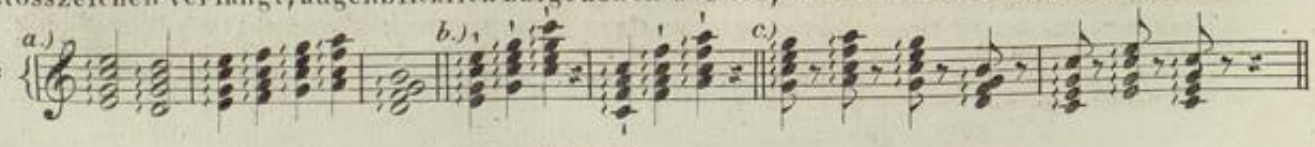
§ 5.

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.

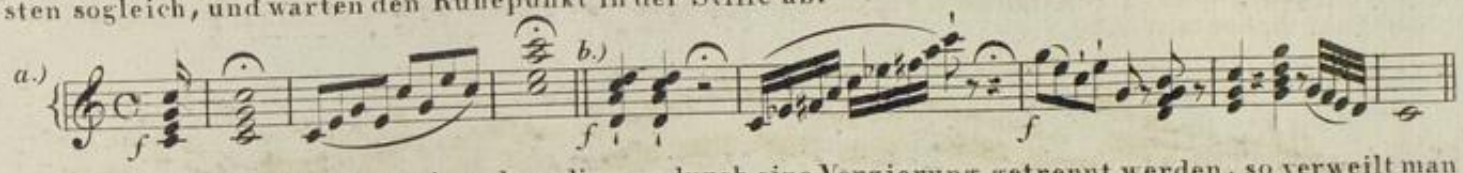
Das Bruchzeichen (⌇ oder ( ) zeigt an, dass die Töne eines *Akkordes* nicht zusammen, sondern von unten aufwärts mit möglichster Schnelligkeit nacheinander angeschlagen, und gleichsam gerissen werden sollen. – Es kommt a) bei Stellen vor, wo die Finger auf den Tasten liegen bleiben müssen, b) wo es das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



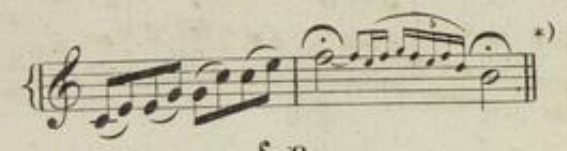
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

§ 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 er wie bei a) über den Noten, so ruhen die Finger einige Zeit auf den Tasten; wie bei b) über den Pausen, so verlassen sie die Tasten sogleich, und warten den Ruhepunkt in der Stille 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.

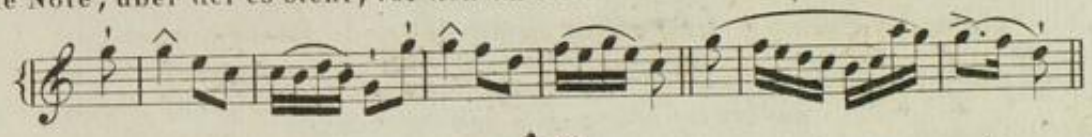


§ 8.

Das Anschwellungszeichen (*crescendo* oder <) 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 >) wieder allmählig abnimmt; als:

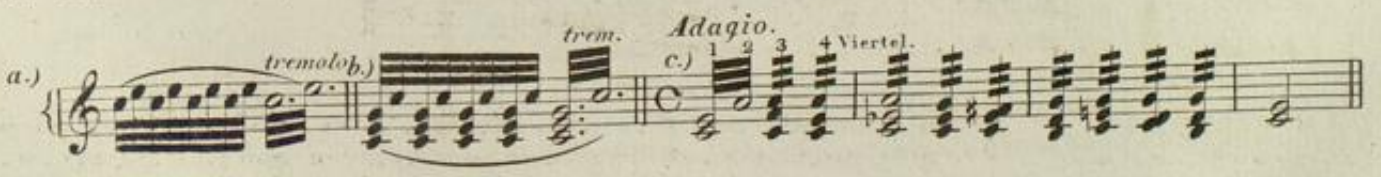
§ 9.

Das Nachdruckszeichen (^ oder >) 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) mehrer im *Akkorde* übereinandergebauter Töne. Beim Vortrag solcher Stellen achtet man c) weniger auf den Notenwerth, 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 Komposizion selbst vertheilt sind, so gebraucht man sie selten mehr. Kommt noch zuweilen in Sonaten oder Variazionen ein solcher Haupt-Ruhepunkt vor, so giebt der Komponist selbst dem Spieler die Verzierung.

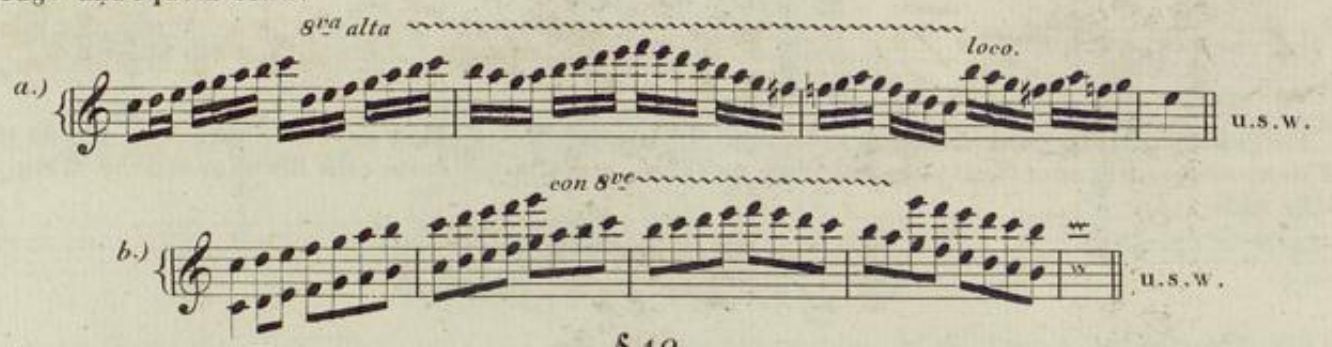
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

§ 11.

a.) Die mit *8va 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 8va* 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 unbequem sind.



§ 12.

Zur Aufhebung der Dämpfung bedienet man sich des Zeichens ⊕, dem öfter auch das Wort *pedale* beigefügt wird, und zum Auslassen derselben eines sternartigen Zeichens ✻. Ein Mehres hierüber, im dritten Theil.

FÜNFTES KAPITEL.

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

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines Stückes 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 daher, den Schüler 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.

Grave	*assai*	sehr	schwerfällig ernst.
Largo			gedehnt abgemessen.
Larghetto	*assai*	sehr	weniger langsam jedoch
Lento	*sostenuto*	getragen	etwas schleppend u: träge.
Adagio,	*non troppo*	nicht zu sehr	langsam, aber seelenvoll.
Andantino **)		etwas gehend.	
Andante	*maestoso*	majestätisch,	fortschreitend, gehend.
	non troppo	nicht zu sehr,	
	affettuoso	rührend,	
	grazioso	gefällig,	
	pastorale	hirtenartig,	
	con moto	etwas bewegt,	

*) Da viele Ausdrücke im Grunde für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen nöthig 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, dass es weniger schnell, als dieses sein muss.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Schnellere und geschwinde Bewegungen.

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

Charakteristische Bewegungen.

Tempo di Menuetto.	im Menuettenschritt;	gemässigt.
Alla Polacca.	im Polonaisenschritt;	noch etwas gemässigter.
Alla Siciliana.	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.			Diese Ausdrücke zeigen das plötzliche, oder allmählig langsamer oder geschwinder Werden im Zeitmasse an.
Accelerando, sich immer mehr beeilend;			
Stringendo, drängend;			
Sempre	*piu mosso.*	immer bewegter;	
	piu vivo.	lebhafter;	
	piu stretto	anziehender;	
	piu presto.	geschwinder;	

1mo 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, 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;	Diese Abkürzungen beziehen sich sämtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, u: ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.
P. (*piano*).	schwach;	
dol. (*dolce*).	sanft;	
cres. (*crescendo*).	zunehmend;	
mf. (*mezza forte*).	halbstark;	
f. (*forte*).	stark;	
ff. (*fortissimo*).	sehr stark.	
sf. (*sforzato*).	scharf angespielt;	Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen.
fp. (*forte e piano*).	stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach.	
ten. (*tenuto*).	gehalten.	

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Marcato, schärfer bezeichnet; { Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.

Decres.(decrescendo). . abnehmend;
Calando, ... beruhigend;
Diminuendo, ... vermindernd;
Perdendosi, ... sich verlierend;
Smorzando, ... verlöschend.
} Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.

Ritardando, ... zurückhaltend;
Rallentando, ... verzögernd;
Morendo, ... absterbend.
} Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.

Einige Worte verschiedener Bezeichnungen.

m. d.(mano dritta oder *main droite)* für die rechte Hand
m. s.(mano sinistra oder *main gauche)* für die linke Hand
} wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand die andere übersteigen soll.

s'attacca subito.(man schreite gleich weiter;) { wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgende gleich anschliessen soll.

Da Capo(von Vorne;) { kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.

Senza replica(ohne Wiederholung;) { kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim *Da Capo* durchaus ohne Wiederholung gespielt werden soll; doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende Satz immer ausgestochen wird.

Coda (Anhang;) { bedeutet den Schlusssatz, der dem Ende eines Stückes noch angehängt wird, kömt, ausser in Tanzmusik, selten mehr vor.

Sempre (immer;) wird oft andern Worten beigefügt, als:

sempre *p* oder *pp*.
sempre *f* oder *ff*.
sempre *legato.*
sempre *staccato*
sempre *cresc:*
sempre *decres:* u.s.w.

Solo (allein;) kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.

Tutti(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 Tonstückes entweder gleich zu Anfange, oder des Affektes einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.

mesto, lugubre, . . traurig, düster.
patetico, ... feyerlich, ernst.
con dolore, ... mit Wehmuth.
languido, ... seufzend, schmachtend.
con anima, ... seelenvoll.
cantabile, ... gesangvoll.
espressiro oder . . ausdrucksvoll.
con espressione, . . mit Empfindung.
dolce, oder. . . . sanft.
con dolcezza, . . . mit Sanftmuth.

arioso, ... sangbar.
amabile, ... lieblich.
con tenerezza, . . zärtlich, schmeichelnd.
innocente, ... unschuldig, anspruchslos.
con grazia, . . . anmuthig.
leggiero, oder. . . mit Leichtigkeit.
leggierissimo, . . mit grösster Leichtigkeit.
scherzando, . . . scherzend, tändelnd.
risoluto, ... entschlossen, kräftig.

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stückes durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten volkommen 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 Stückes 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 in weitester Entfernung lebende Komponist seine Komposizion vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des *Metronom's* im dritten Theil.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

60
Übungs=Stücke,

worinn 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.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

AIR RUSSE. (*)

Un poco Adagio.

5.

Moderato.

6.

Moderato.

7.

Allegro.

8.

cres.

Moderato.

9.

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

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

10. Allegretto.

11. Andante maestoso. (God save the King.)

12. Allegretto.

13. Allegretto.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Andante molto.

14.

Allegro.

15.

Moderato.

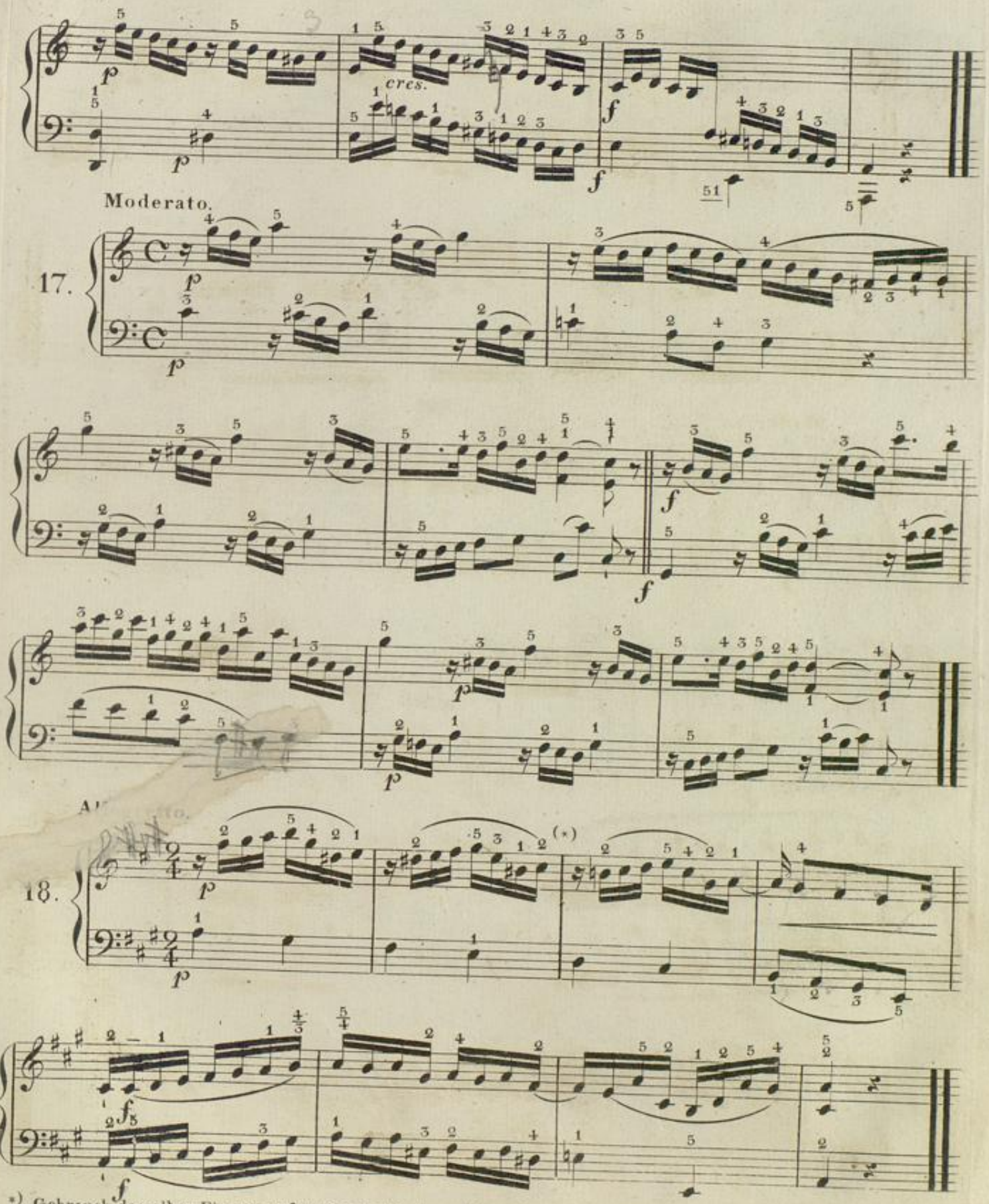
16.

*) Ablösung der Finger, wie oben in N°. 5.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

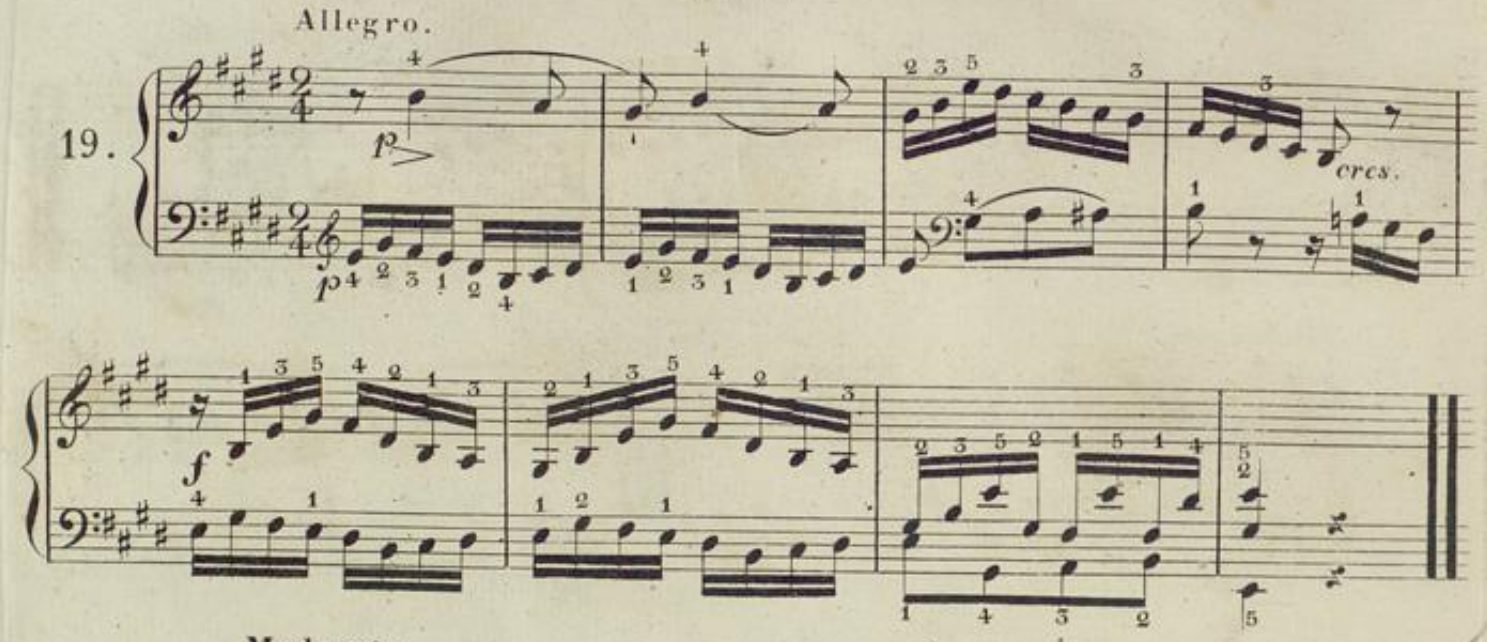


*) Gebrauch desselben Fingers auf zwei verschiedenen Tasten hintereinander.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

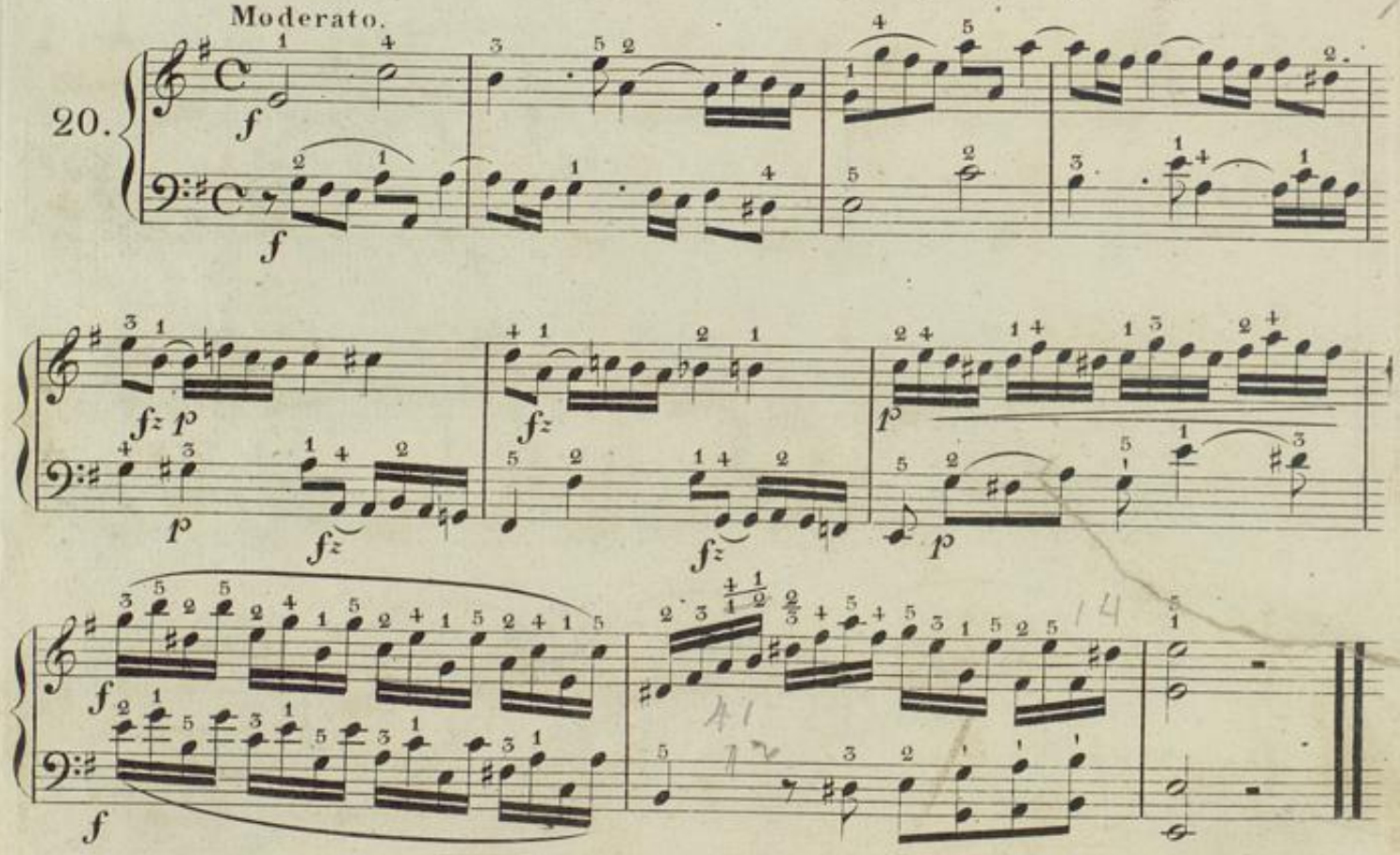
Allegro.

19.



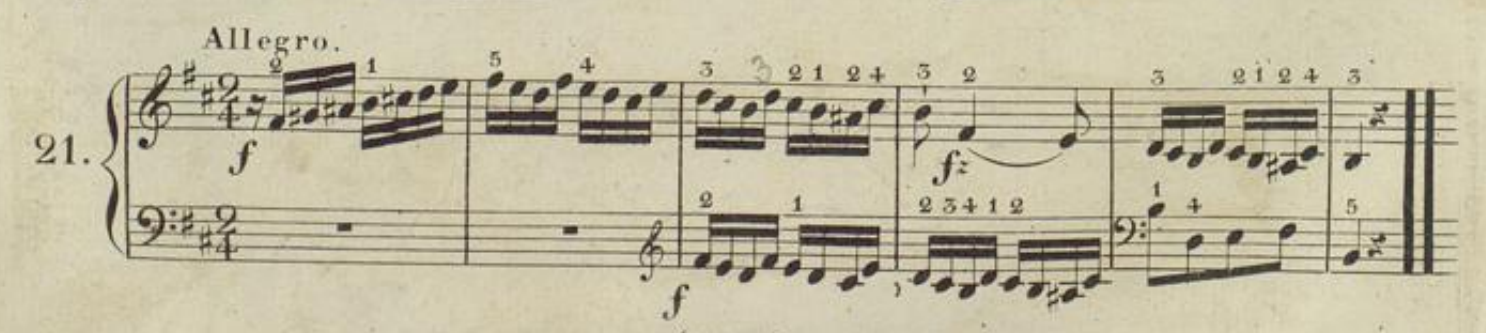
Moderato.

20.



Allegro.

21.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Allegretto.

22.

23.

Moderato.

24.

Allegro giusto.

cres.

cen - - - - do.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Allegretto.

25.

Andante con affetto.

26.

cres.

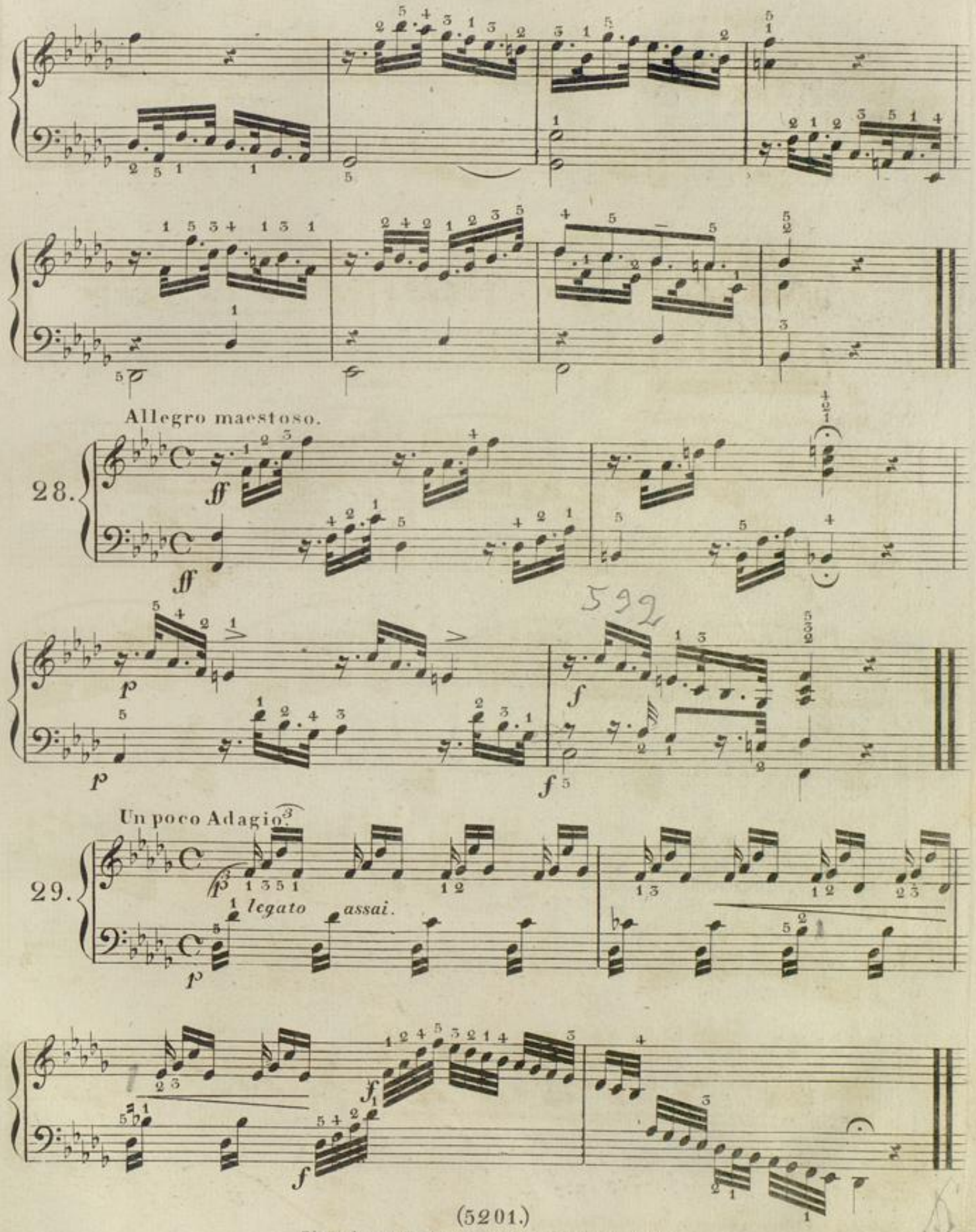
Risoluto. (*)

27.

*) Punktirte Noten; Reg. §. 2. 3. 5. Kap. 2. Absch. 2.
Durchaus punktirte Sätze wie hier, werden etwas pikant vorgetragen.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Moderato.

30.

p *cres.* *morendo.*

ff *p*

Moderato.

31.

p *f* *ritardando.*

*) Überlegen des längern Fingers über den kürzern.

(5201.)
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Allegro.

32.

f *p* *cres.* *f* *p* *f* *p* *cres* - - - - *cen* - - - - - *do* - - - - - *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Allegro risoluto.

33.

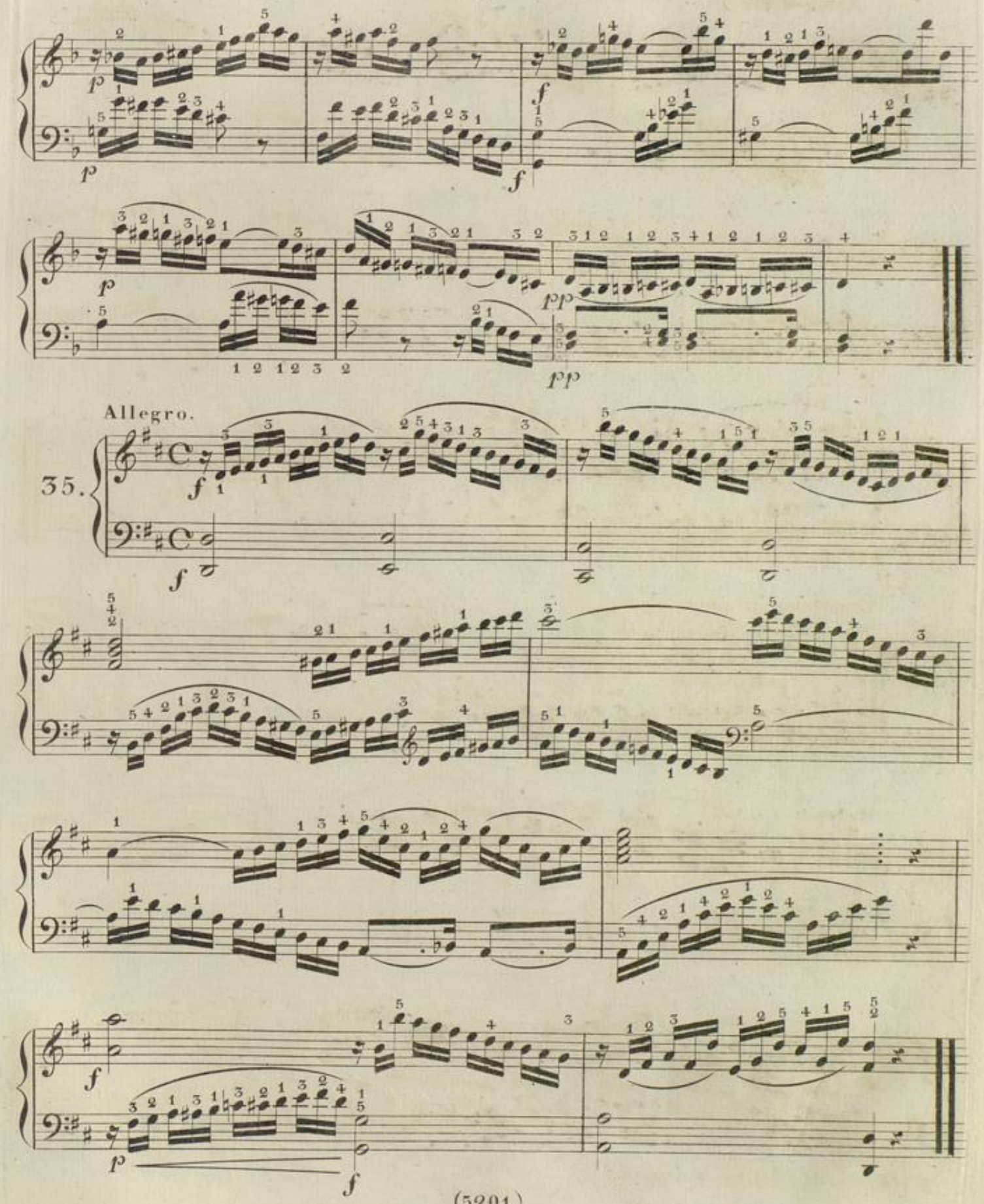
p *cres.* *f* *p* *f* *p* *f*

Molto Andante.

34.

p *p* *f* *f*

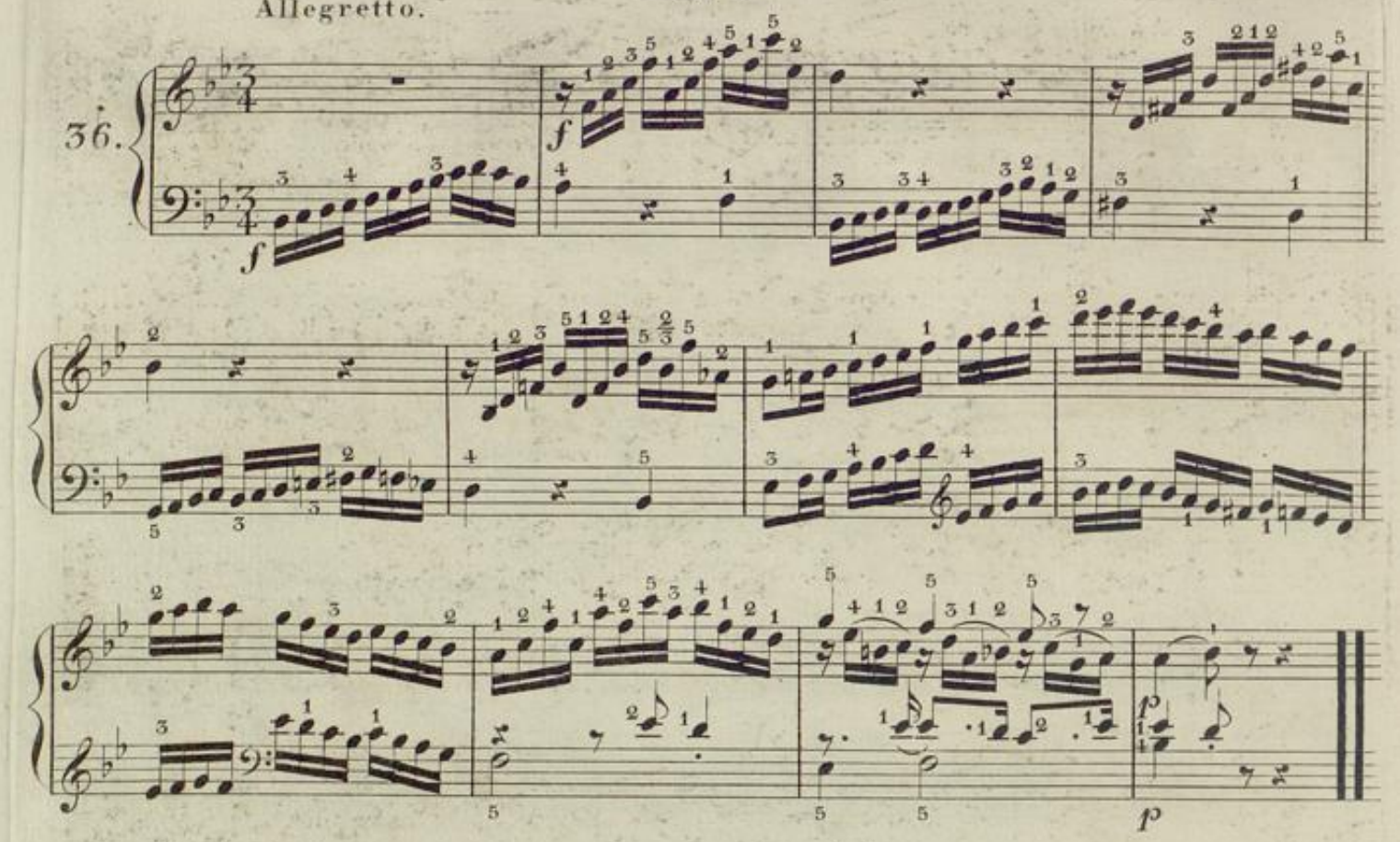
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

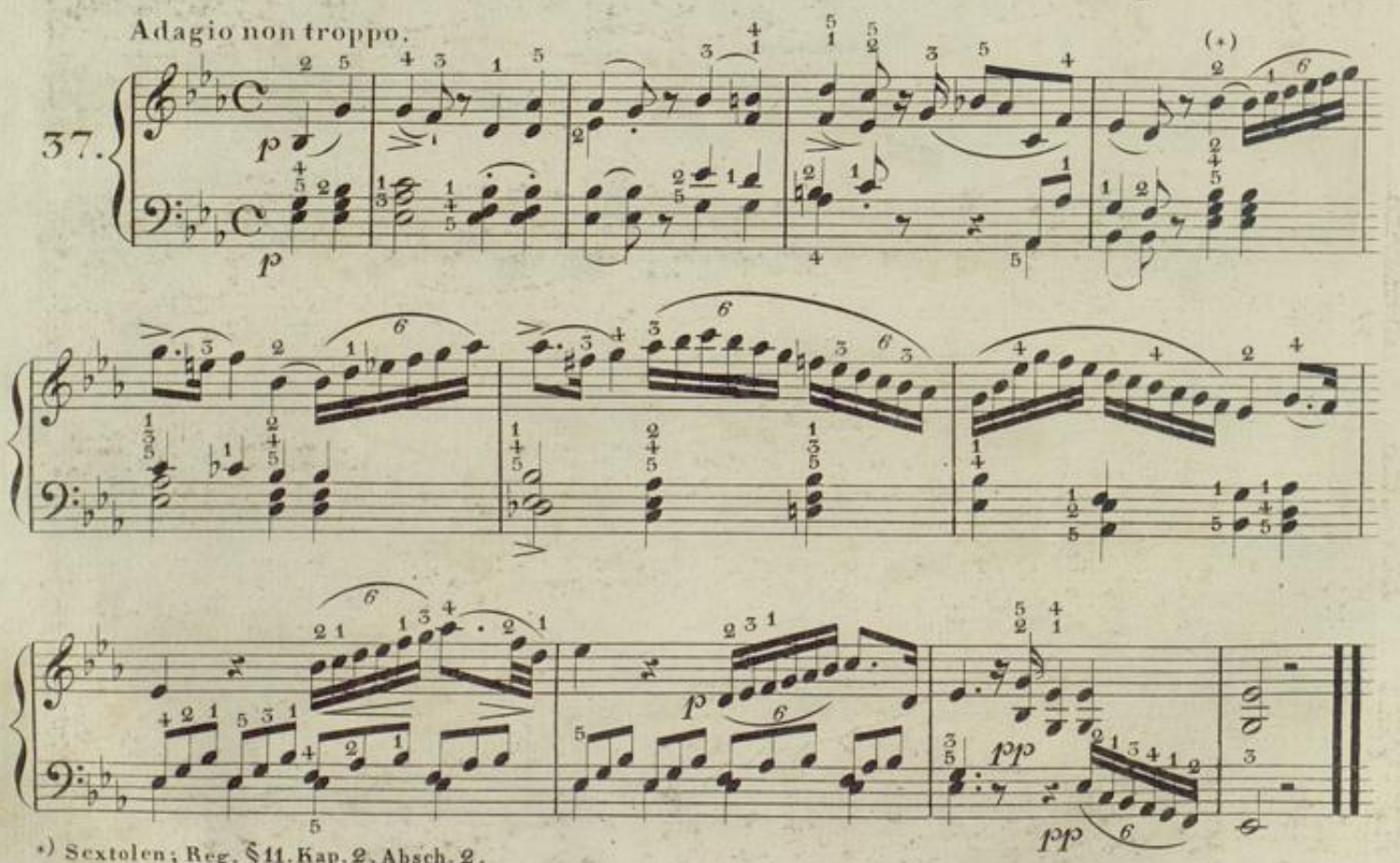
Allegretto.

36.



Adagio non troppo.

37.



*) Sextolen; Reg. §11. Kap. 2. Absch. 2.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Moderato.

38.

Adagio.

Tempo I^mo

Un poco Adagio.

39.

cres.

cres.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

GIQUE.

Allegro non troppo.

40.

p *f* (*) (**) *cres.* (a) (b)

Allegro moderato.

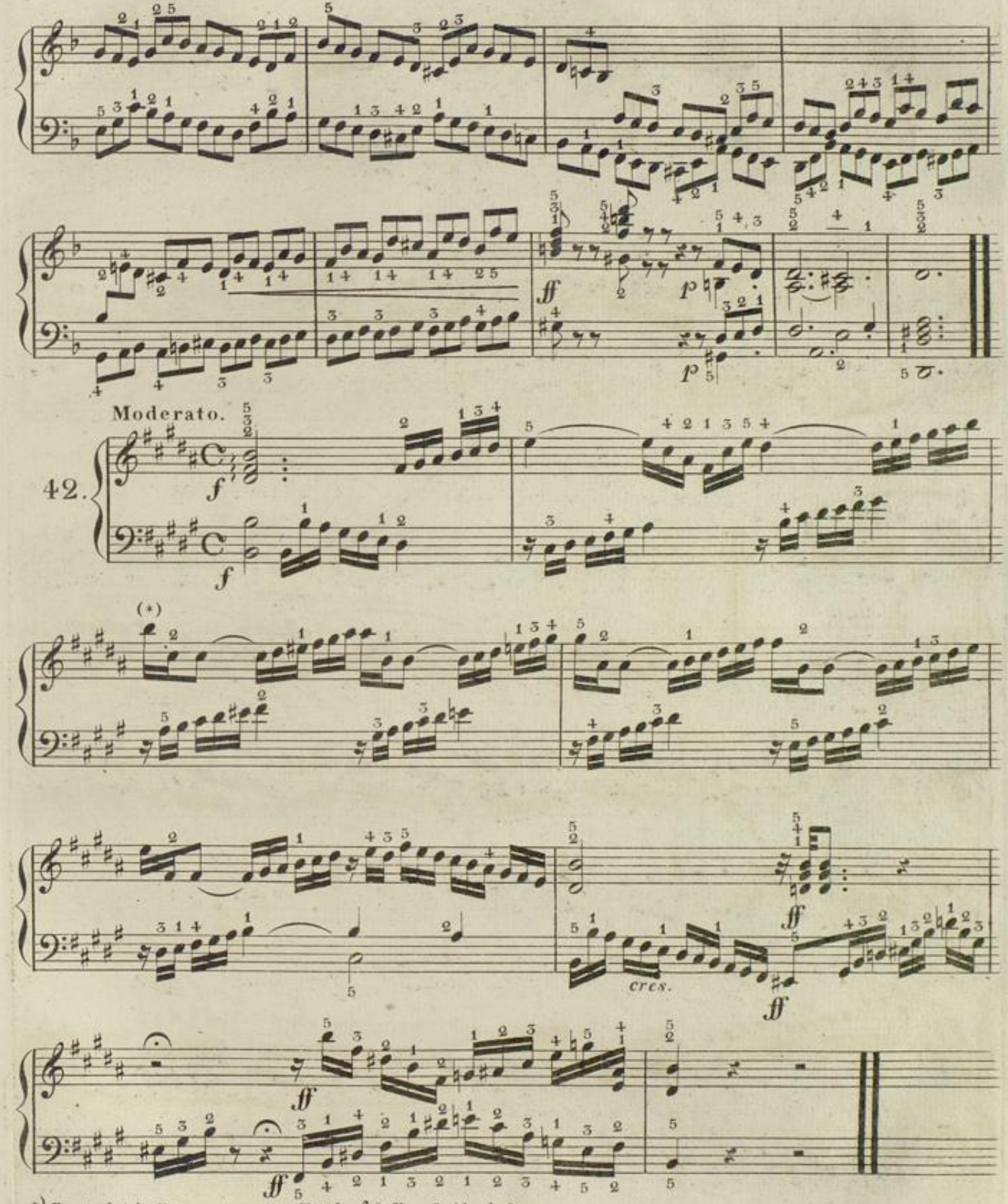
41.

f

*) Fingerwechslung bei wiederholtem Tonanschlag.
**) Gebrauch desselben Fingers sprungweise.
(a) Unterlegen, (b) Überlegen des Fingers.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Moderato.

43.

p

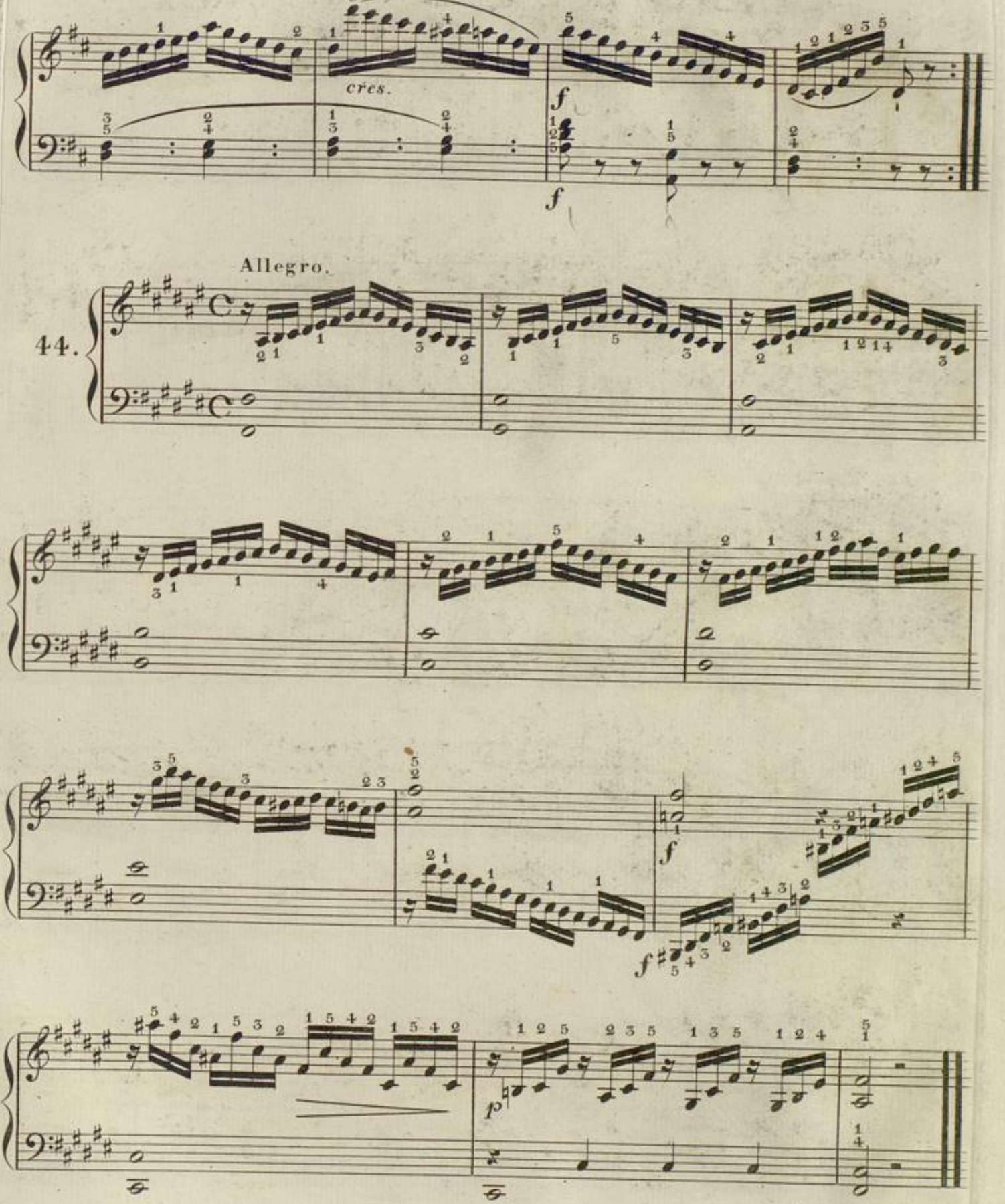
cres.

f

decres.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Scherzo con brio.

45.

p

p

p

cres.

p

cres.

f

p

f

in 8va

Loco.

p

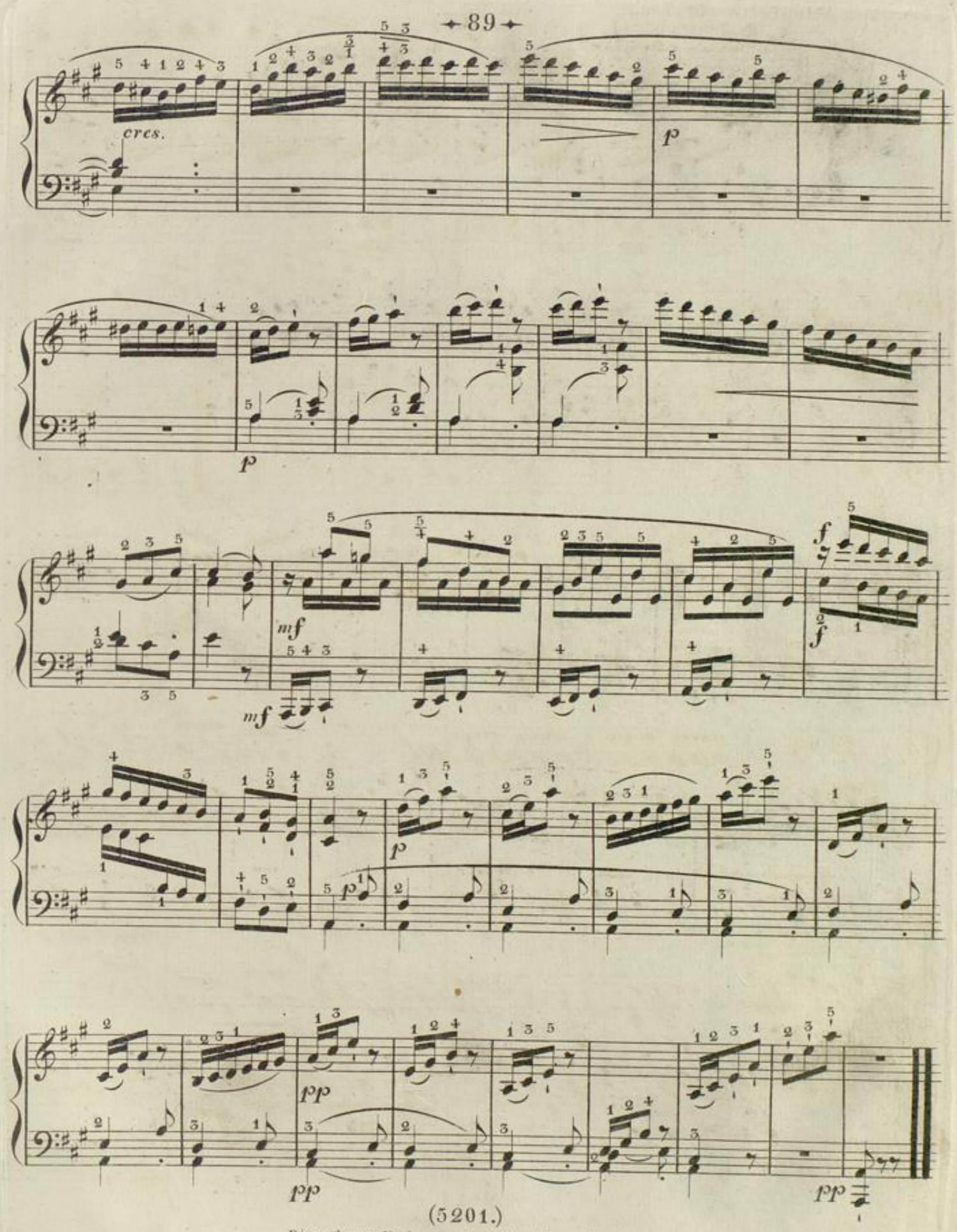
sf

p

sf

p

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Allegretto grazioso.

46.

Fine

Fine.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

p

p

cres.

p *calando.*

Da Capo.

Allegretto.

47.

p

p

f

p

f

f

p

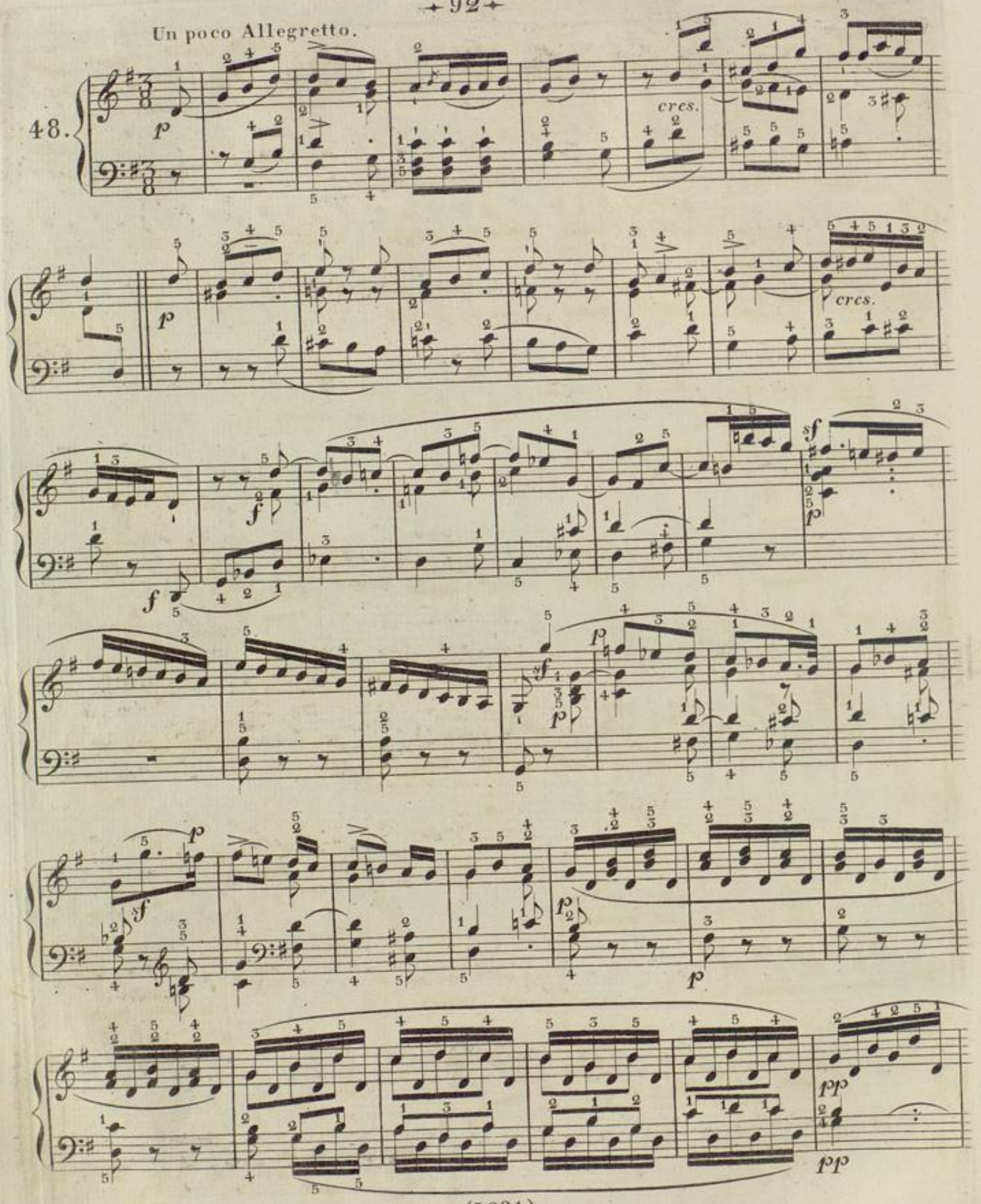
f

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Un poco Allegretto.

48.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Moderato.

49.

ritard.

ritard.

cres.

Allegretto.

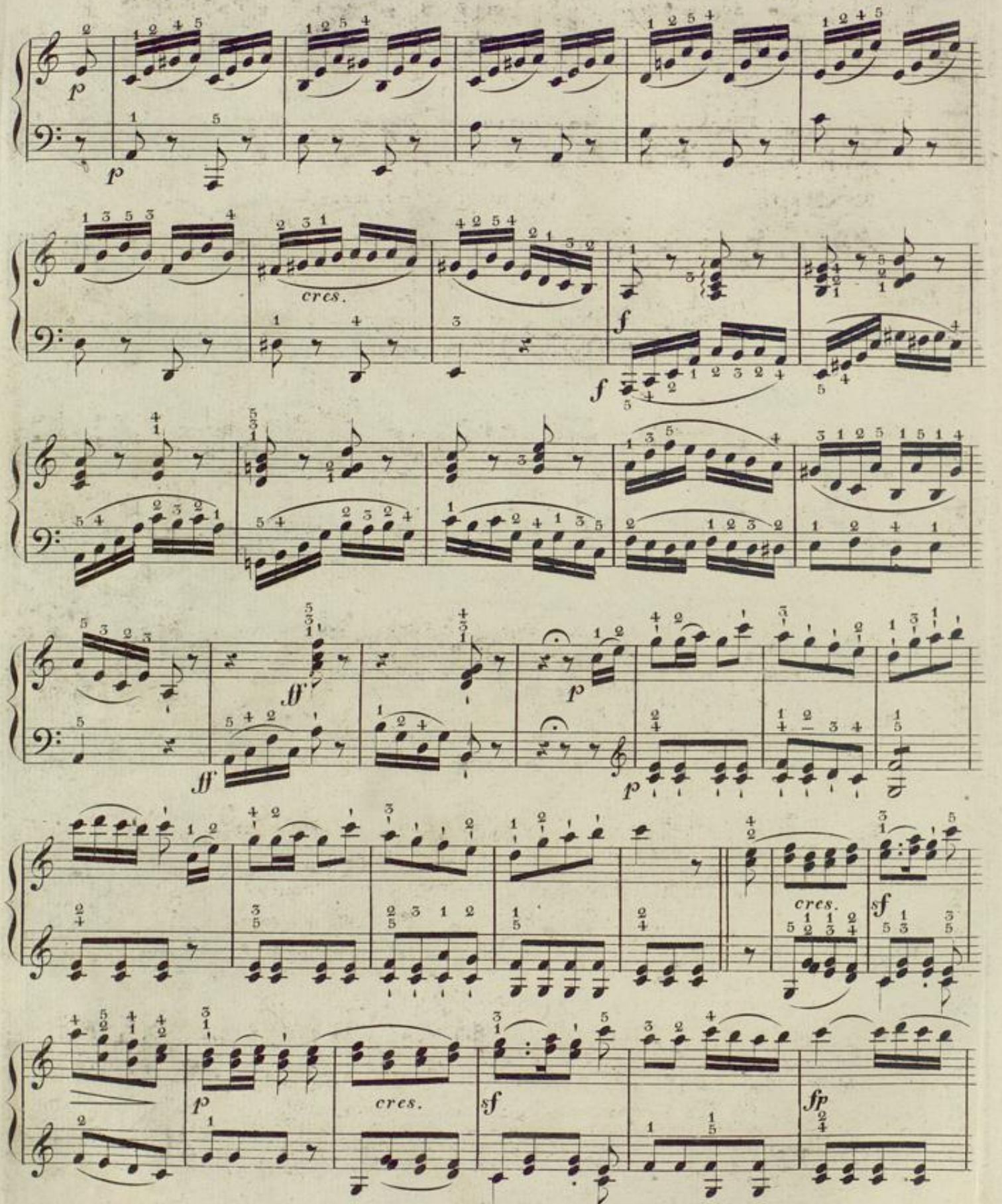
50.

cres.

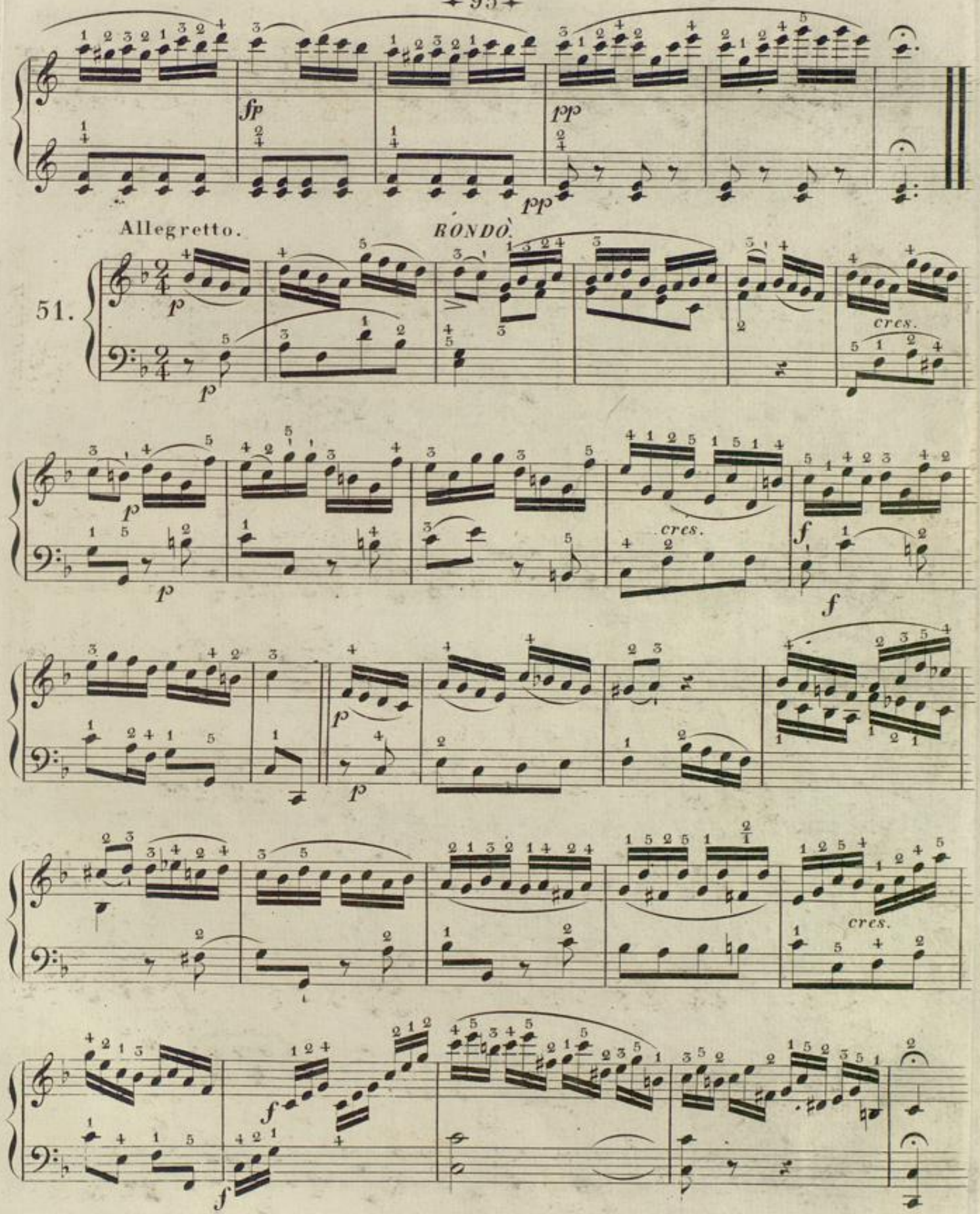
cres.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



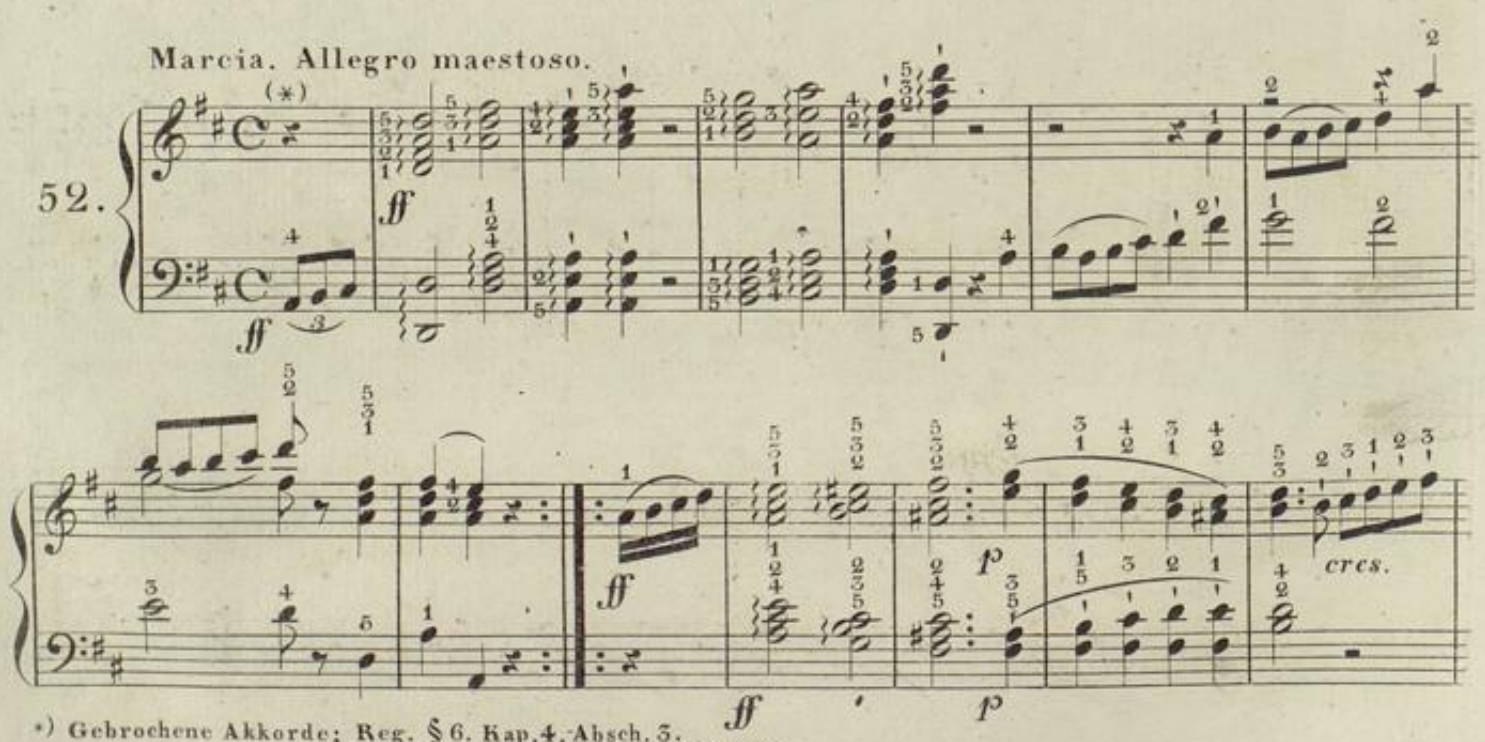
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

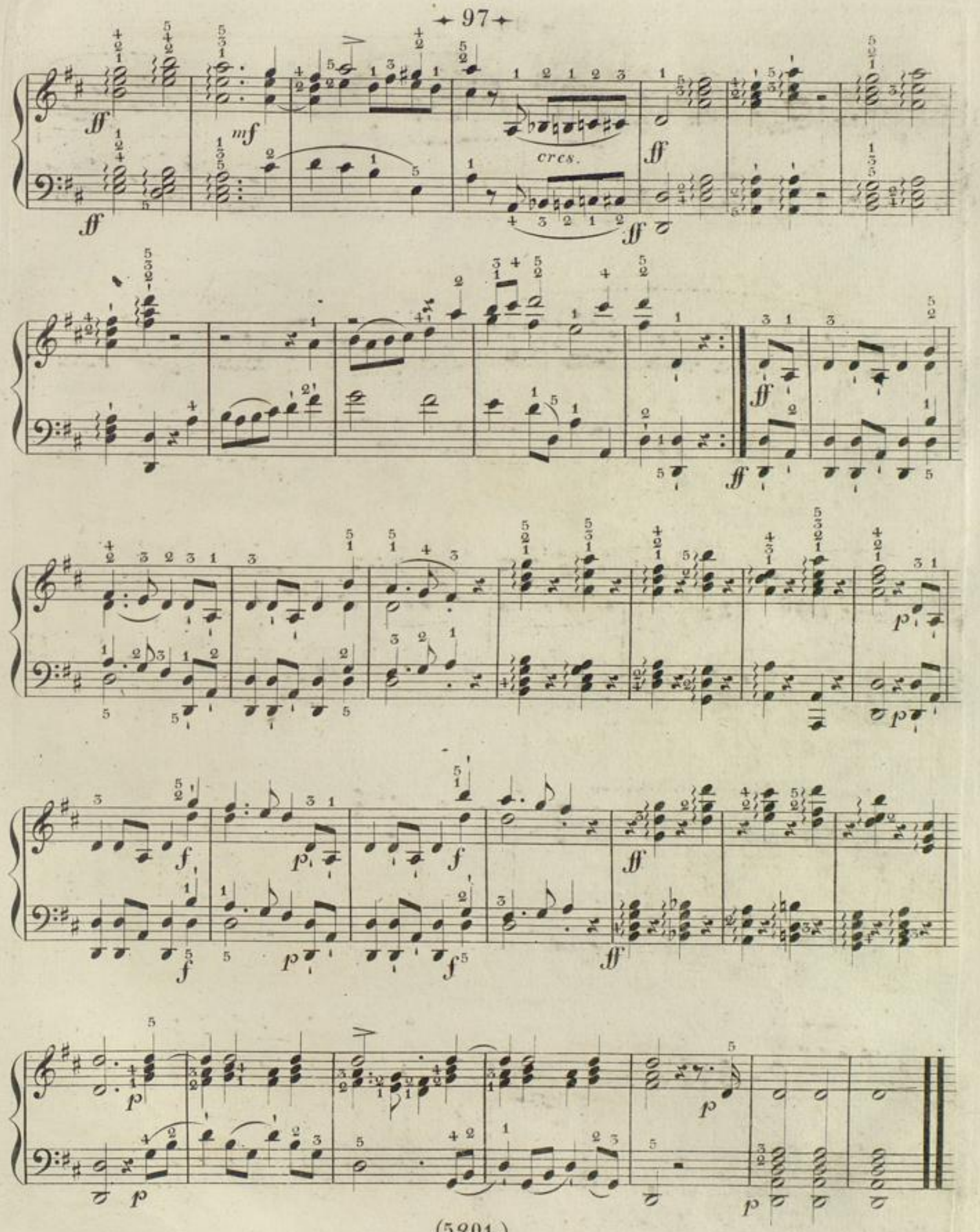
Marcia. Allegro maestoso.

52.



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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Alla Polacca.

53.

p *sf* *sf* *fz* *cres.* *p* *p* *cres.* *dolce.* *sf* *p* *cres.* *sf* *cres.* *ff* *ff*

*) *Syncopen;* Reg. § 5. Kap. 2. Absch. 2.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

dolce.

sf p

p sf

sf p

cres. p cres.

sf p p

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

TYROLIENNE, VARIÉE.

Grazioso.

54.

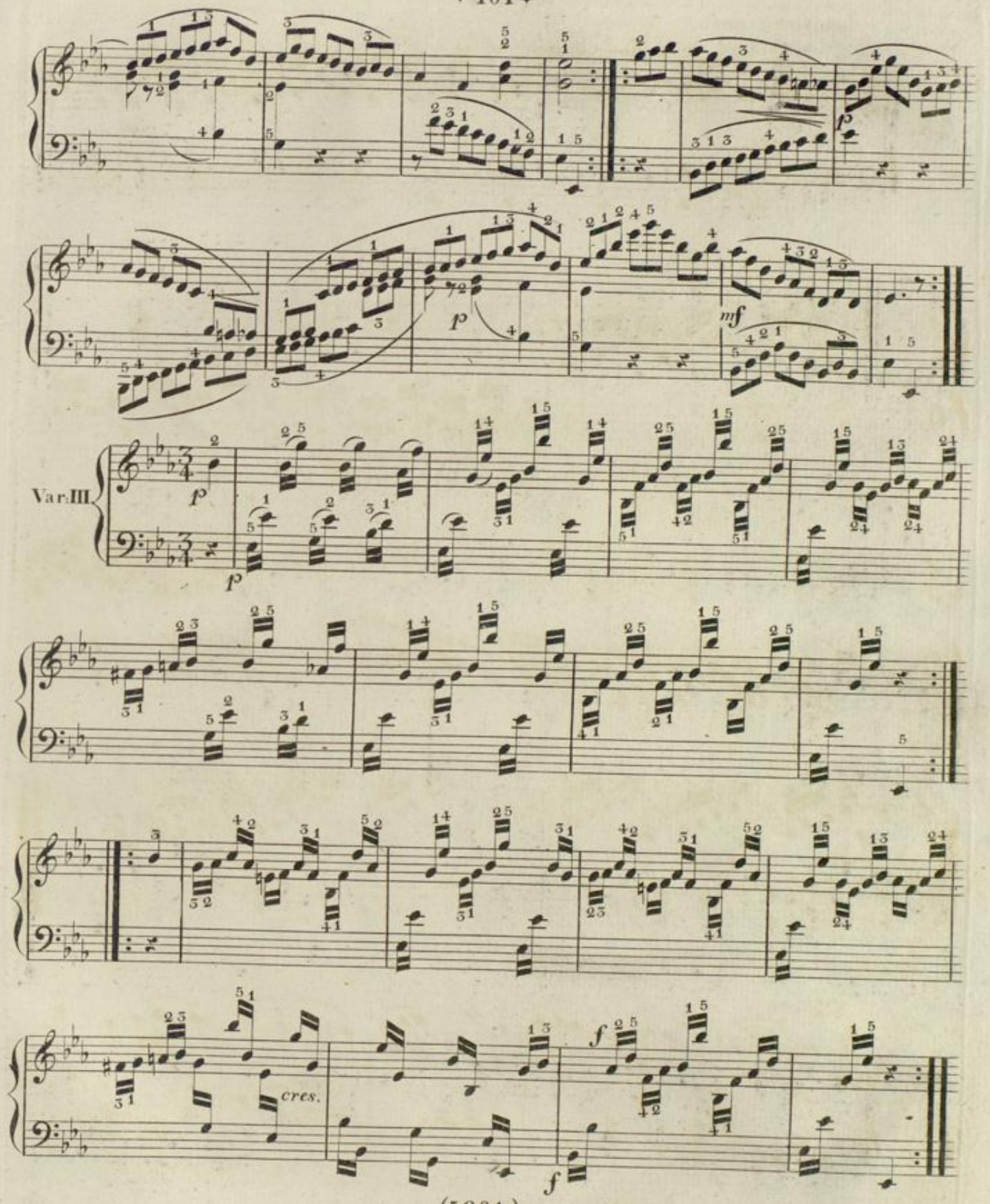
Var. I.

Var. II.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Lento un poco.

55.

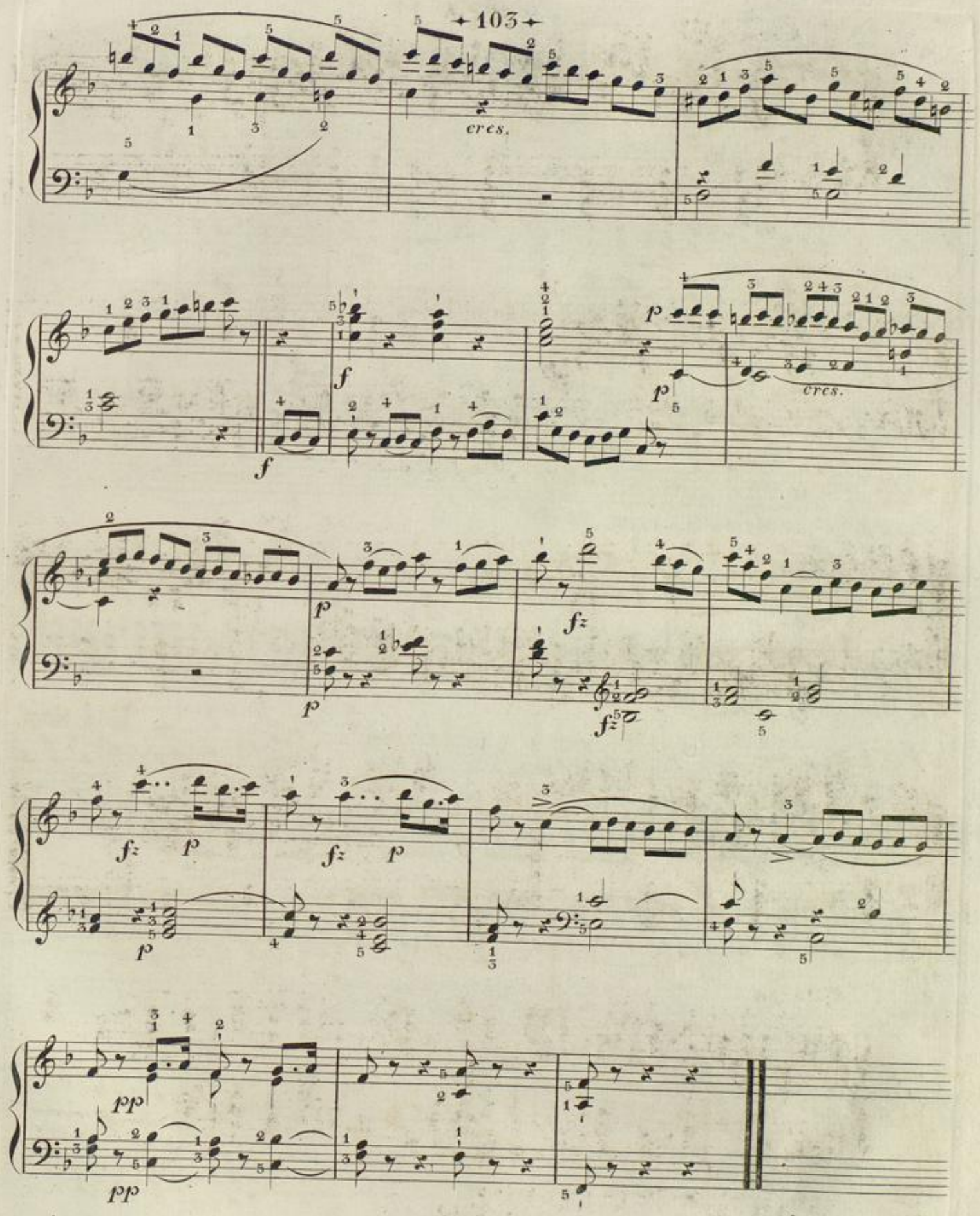
*) Vorzeichnungsveränderung; Reg. § 8. Kap. 1. Absch. 2.

Allegro.

56.

cres.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Andantino.

57.

p *p* *p* *p* *f* *f* *fz* *fz* *p* *p* *ff* *ff* *sf* *p* *crcs.* *p* *p* *pp* *mf* *mf*

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

p legato.

cres.

p

pp

Choralmässig.

58.

p tutto legato.

cres.

p

f

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

AN ALEXIS.

Andantino espressivo.

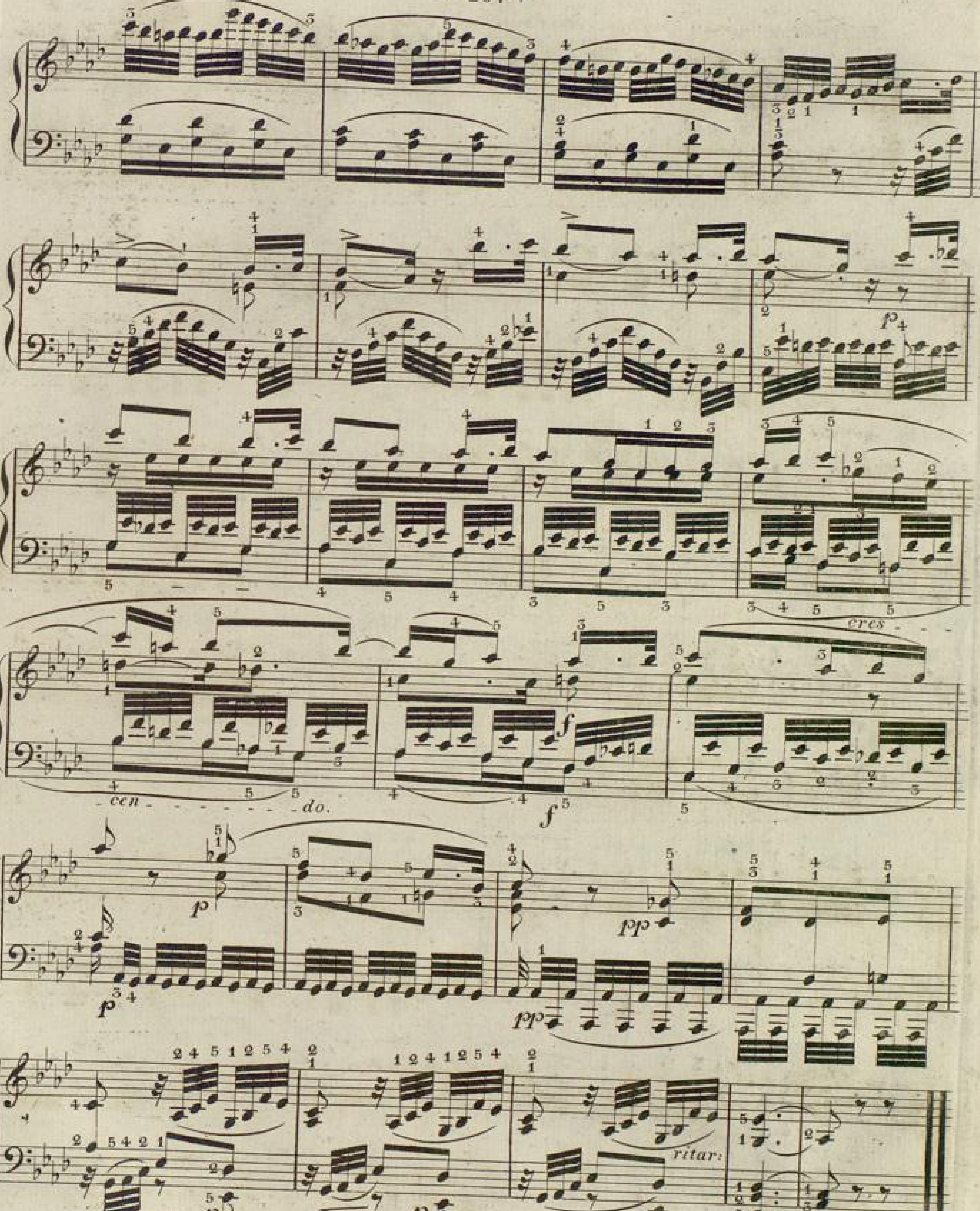
59.

p *sf* *p* *cres.* *mf* *sf* *p* *cres.* *p*

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

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



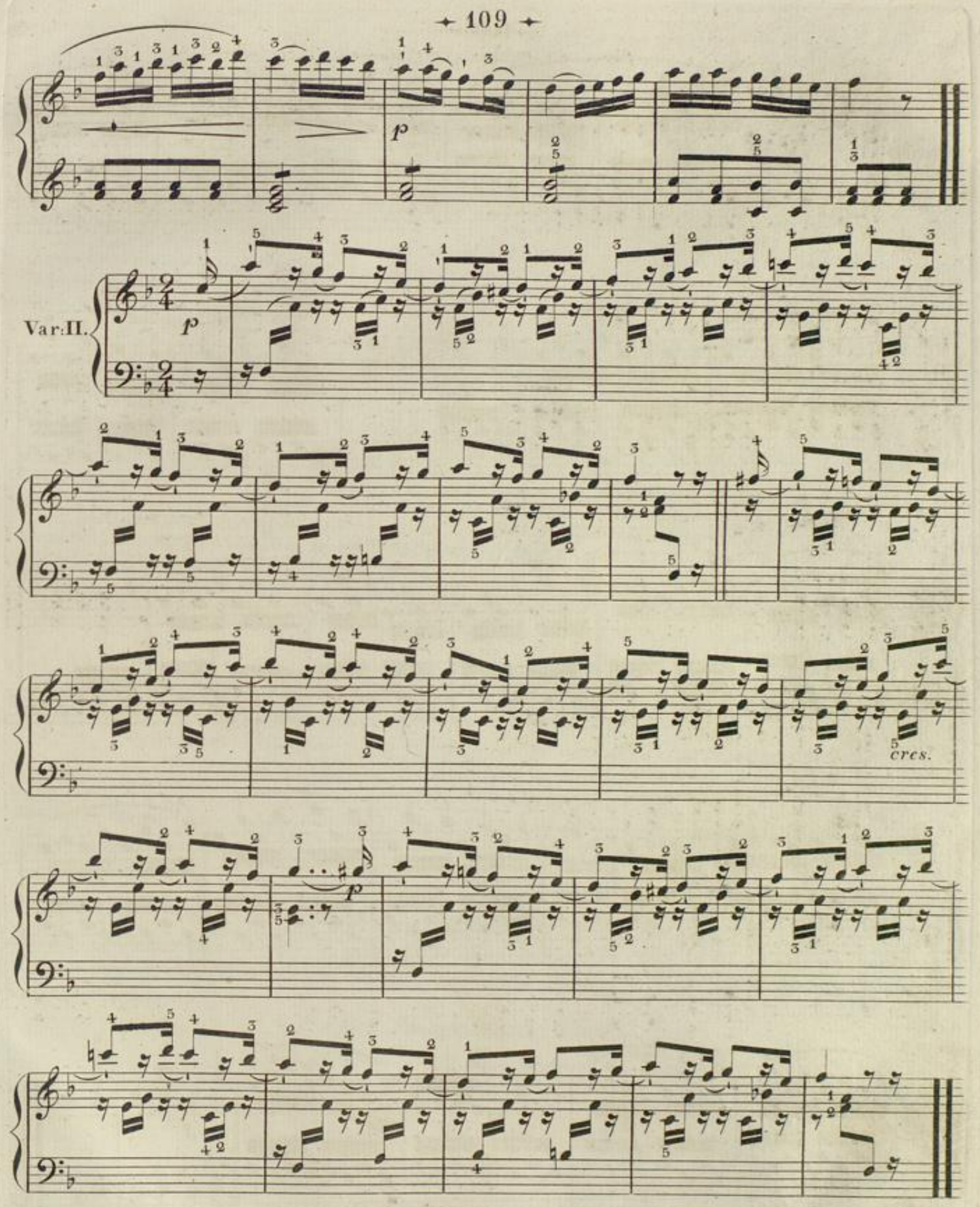
Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Andante con moto. *Thema aus Castor und Pollux von Vogler.*

60.

Var: I.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Var. III

mf

mf

p

p

f

f

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

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 Komposizionen einzumischen; nur vermeide man Tändeleyen 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 ernsten 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 Komposizionen beginnt, und stufenweis bis zu einer vollkommenen Ausbildung fortschreitet.

AUSWAHL FÜR DIE ERSTEN ANFÄNGER.*)

Assmeyer, I. 25 Handstücke, im leichten u. angenehmen Style verfasst, u. der fleissigen Jugend gew: 25tes Werk, 1—6te Lief: (Wien bei Haslinger.)

Clementi, M. Sonatines doigtées, 36. 37. u. 38tes Wk. (Wien bei Haslinger.)

Czerny, C. 100 Übungsstücke mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erleichterung des Unterrichtes für die Jugend geschrieben. 139tes Werk, 1—4tes Heft. (Wien bei Haslinger.)

Diabelli, A. Sonatinen aus allen Dur- u. Moll-Tonarten. 50tes Werk, 1—9tes Heft. (Wien bei Haslinger.)

Dussek, L. 6 Sonatines progressives, Op: 20. Liv: 1. 2. (Leipzig bei Peters.)

Gelinek, (Abbé) Sonatine facile No 1. 2. (Wien b. Artaria.)

Häser, kleine Klavierstücke aus allen Tönen für Anfänger (Weimar bei Wenzl.)

— musikalische Unterhaltungen (Weimar bei Wenzl.)

Haslinger, T. Musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu 4 Händen. No 1 — 25. (Wien bei Haslinger.)

Hummel, J. N. 6 Pièces faciles. (Leipzig b. Breitkopf u. Härtl)

Kuhlau, F. kleine Rondo's (Leipzig bei Peters.)

Lickl, G. Sonatines (mit Viol:) No 1. 2. 3. (Wien b. Bermann.)

Müller, A. E. instruktive Übungsstücke, 6 Hefte. (Leipzig bei Peters.)

— 3 Sonatines progressives, Op. 28. (Leipzig b. Peters.)

Pleyel, I. 28 Pièces faciles (Wien bei Artaria.)

Wanhall, J. Werke für Anfänger (Wien bei Haslinger.)

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 Applikaturs-Exempel des zweiten Theils dieser Schule gehörig studirt, sodann

CLEMENTI'S Preludien und Exercicien, 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, anerkannten Komponisten.

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

J. S. BACH'S und HÄNDEL'S Werke.

Ende des ersten Theils.

*) Alle hier angezeigten Musikwerke findet man in der Musikhandlung des Tobias Haslinger in Wien.

(5201.)

Text u. Noten gestochen v. Joh. Schönwälder. Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK Baden-Württemberg

BADISCHE
LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg