

**Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

**Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum  
Piano-Forte-Spiel**

vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung

**Hummel, Johann Nepomuk**

**Wien, 1828**

Dritter Abschnitt.

**urn:nbn:de:bsz:31-67146**

## 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.

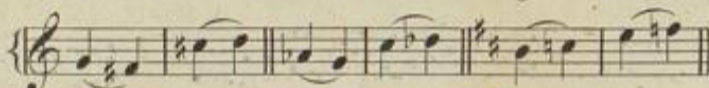
##### § 3.

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

a) der kleine Halbton, der durch  $\sharp$ ,  $\flat$ , oder  $\natural$  erzeugt wird, steht mit der vorhergehenden Note immer auf gleicher Stufe; z. B.

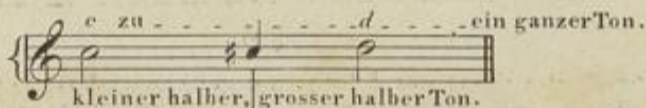


b) der grosse aber auf der nächsten oben oder unten liegenden Stufe, wie:



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, traurig klingend) 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* Tonleiter, als die leichtesten.

##### § 7.

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

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Stamm-Tonleiter von C dur.

Stufe 1 2 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 3 4 5 6 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, (\*) 7 8 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 6 5 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 4 3 2 1

2 ganze Töne. 3 ganze Töne. (\*) Abwärts bleibt die Tonfolge umgekehrt ganz dieselbe wie aufwärts.

§ 8.

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

Stamm-Tonleiter von A moll.

a) Stufe 1 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 2 3 4 5 6 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, b) 7 8 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 6 5 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 4 3 gr.  $\frac{1}{2}$  Ton, 2 1

ganzer Ton. 4 ganze Töne. 2 ganze Töne. 2 ganze Töne. 1 ganzer Ton.

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:

7 (Dominante.) (Tonica)

§ 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.

$\frac{1}{2}$  Ton. ( $\sharp$ )  $\frac{1}{2}$  Ton. *G dur.* Vorzeichnung.  $\frac{1}{2}$  Ton.  $\frac{1}{2}$  Ton. N. Nebenart *E moll*, mit gleicher Vorzeichnung wie *G dur.*

2 ganze Töne. 3 ganze Töne. 2 g. Töne. 2 g. Töne. ( $\sharp$ ) 1 g. Ton.

$\frac{1}{2}$  Ton. ( $\flat$ )  $\frac{1}{2}$  Ton. *F dur.* 2 g. Töne. 2 g. Töne. ( $\flat$ )  $\frac{1}{2}$  Ton.  $\frac{1}{2}$  Ton. *D moll* wie *F dur.*

2 ganze Töne. 3 g. Töne. 2 g. Töne. 2 g. Töne. 1 g. Ton.

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

\*) Die schwankenden Begriffe, die ich bei vielen Personen (die oft recht artig spielten) hinsichtlich der richtigen *Scala*-kenntniss fand, bewog mich über diesen Gegenstand mehr zu sagen, und zur Erlernung dessen ein erprobtes Mittel mitzutheilen.

Auch kann hier schon mit dem Schüler bereits eine praktische Übung der leichtern im 2<sup>ten</sup> Theil, Kap. 2. vorkommenden Tonleitern, als: *C, G, D, A, F, H<sup>2</sup>, E<sup>2</sup>, 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.

eine Secunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Sept. Octave.  
 Von zu enthält: (1g. Ton.) (2g. Töne.) (2 1/2 Ton.) (3 1/2 Ton.) (4 1/2 Ton.) (5 1/2 Ton.) (5 ganze, 2 grosse Halbtöne.)

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 verweist, lasse man ihn diese zugleich mit den nach § 9. von ihm selbst bezeichneten Tonleitern vergleichen.

Bei dieser Zusammenstellung wird er finden, dass G dur nur ein ♯, und zwar aufwärts auf der 7<sup>ten</sup> Tonstufe bei f hat, dass bei D dur ein zweytes ♯ vor c ebenfalls wieder auf der 7<sup>ten</sup> Tonstufe vom Haupttone dazu kommt; dass F dur nur ein Be, und zwar auf der 4<sup>ten</sup> Tonstufe bei h hat, und dass in der Tonart H<sup>b</sup> dur ein zweites Be vor c als dessen 4<sup>te</sup> 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<sup>b</sup> dur abgeleitete verwandte Tonart D moll, und G moll, etc. ist. —

C dur. G dur. D dur. A dur. E dur. H dur. G dur. D dur. A dur. E dur. H dur. F dur. C.  
 1<sup>tes</sup> Kreuz. 3<sup>tes</sup> 5<sup>tes</sup> 6<sup>tes</sup> Be. 4<sup>tes</sup> 2<sup>tes</sup> 1<sup>tes</sup> 2<sup>tes</sup>  
 A moll. E moll. H moll. F moll. C moll. G moll. E moll. H moll. F moll. C moll. G moll. D moll. A.

Nb. Die Vorzeichnung der G<sup>b</sup> dur-Tonleiter ist dem Spieler meist bequemer, als die von F<sup>♯</sup> 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 einprägen. —

§ 14.

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

\*) Ausnahmen finden sich in Kirchenmusik, auch wohl in neuerer Instrumentalmusik für die Tonarten H<sup>b</sup> und E<sup>b</sup> 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. —

(5201.)

Eigentum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



§ 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*, *Zeitmasse*, meist gleiche Begriffe ohne Rücksicht auf ihre Eigenthümlichkeit. Ich halte es daher für nöthig, diesen Gegenstand näher auseinander zu setzen.

§ 1.

*Zeitmasse* 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 *Zeitmasse* gehört, und dass das Wort *Takt* nur eine dem *Zeitmasse* untergeordnete Eintheilung dieser rhythmischen, gleichmässigen Bewegung ist. —

§ 4.

Demnach gebührt dem *Zeitmasse*:

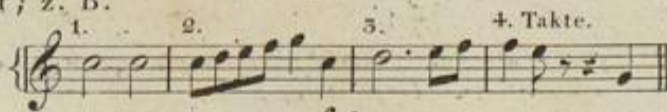
1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stückes gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stückes verändert erscheinen;

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 *Zeitmasse* nämlich) verstand.

§ 5.

Unter *Takt* hingegen versteht man eine Gruppe Noten, die, dem bestimmten *Zeitmasse* 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. —



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



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



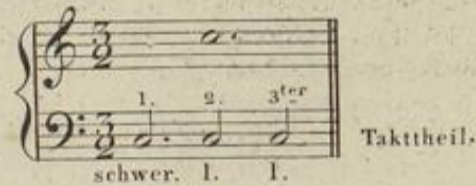
3.) Das Zweiviertel ( $\frac{2}{4}$ ) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen *Allabreve* nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweiviertel Noten, hier Viertelnoten sind; z. B.



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 dreizeitel ( $\frac{3}{2}$ ) 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:



(5201.)

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 $\frac{4}{4}$ ein verdoppeltes	$\frac{8}{4}$	}	Zeitmasse
„ $\frac{6}{8}$ „ „ „ „	$\frac{12}{8}$		
„ $\frac{9}{4}$ ein triplirtes	$\frac{27}{4}$		
„ $\frac{9}{8}$ „ „ „ „	$\frac{27}{8}$		
„ $\frac{12}{8}$ ein quadruplirtes	$\frac{24}{8}$		

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

So lässt sich

1) Das  $\frac{6}{4}$  Zeitmass, in zwei mal drei Vierteltheilen, 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 Ähnlichkeit mit dem geraden  $\frac{3}{2}$  Zeitmass; als:

schw: 1. 1. schw: 1. 1.

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

schw: 1. 1. schw: 1. 1.

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

schw: 1. 1. schw: 1. 1.

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

schw: 1. 1. schw: 1. 1. schw: 1. 1.

§ 9.

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

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

§ 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, bloß taktergänzende Pausen zu unterbrechen, und somit den Effekt zu schwächen, theils den Fehler mehrerer ältern Autoren zu vermeiden, den Periodenschluss, wider alles rhythmische Gefühl im Auftakt zu endigen. —

\*  
DRITTES KAPITEL.

Wie man den Takt angeben soll.

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

§ 1.

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

BEISPIELE.

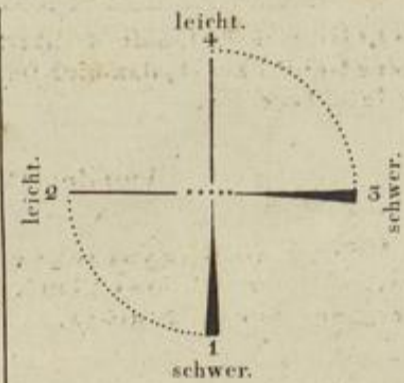
a) Durch zwei Schläge (oder Streiche) anzugebende Zeitmasse sind: das  $\frac{3}{2}^{tel}$  od.  $\mathbb{C}$  u.  $\frac{3}{4}$  Zeitmass. leichter oder Aufstreich.\*\*)



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



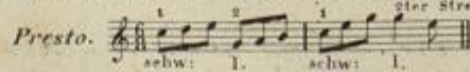
Streiche.	Zeitmass.	leicht.
gleichmässige.	gerades.	+
	zusammengesetztes.	leicht.
ungleichmässige.	zusammengesetztes.	schwer.
		schwer.



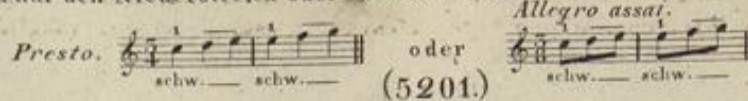
\*) Die beigefügten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwer oder leicht ist.

\*\*) 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  $\frac{3}{4}$  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 *Beethovenschen Scherzi's* u. dgl, am Besten gibt man hier nur den Niederstreich oder schweren Takttheil an.





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

	<p>Streiche.</p> <p>gleichmässige.</p> <p>„</p> <p>„</p> <p>„</p> <p>„</p> <p>„</p>	<p>Zeitmasse</p> <p>ungerade</p> <p>einfache.</p> <p>„</p> <p>„</p> <p>„</p> <p>ungerade</p> <p>zusammengesetzte.</p>	
---	---	---	---

§ 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,

( $\text{:||:}$   $\text{\$}$ ) oder nur der erste,  $\text{:||}$   
 oder der zweite Theil  $\text{||:}$  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 2<sup>te</sup> mal anders, als das erste mal gespielt, und somit übersprungen werden, so wird solches durch den Ausdruck *1<sup>ma</sup> volta* (zum erstenmal) und *2<sup>a</sup> volta* (zum zweitenmal) angezeigt, die beim 2<sup>ten</sup> mal zu überspringenden Takte durch einen Bogen eingeschlossen, und sogleich zu *2<sup>a</sup> volta* übergegangen; z. B.

\*) Das kleine Wiederholungszeichen, das rückweisende  $\text{\$}$ , die mit *bis* bezeichneten Takte, die Fahne  $\text{\text{F}}$  oder  $\text{\text{C}}$ , der Notenweiser  $\text{\text{W}}$ , 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.

§ 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 ...) <sup>a)</sup> 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 <sup>b)</sup> bei einer Reihe geschwinder Noten, so werden die Hände gar nicht erhoben, sondern die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts geschneilt. Mit jemehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgetragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.

§ 5.

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

§ 6.

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

§ 7.

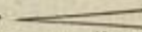
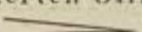
Das **Halte!** (Fermate, Ruhezeichen) kommt sowohl im Anfange, als im Laufe und am Ende eines Stückes vor, und gebietet dem Spieler einen Ruhepunkt. — Steht er wie bei <sup>a)</sup> über den Noten, so ruhen die Finger einige Zeit auf den Tasten; wie bei <sup>b)</sup> über den Pausen, so verlassen sie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



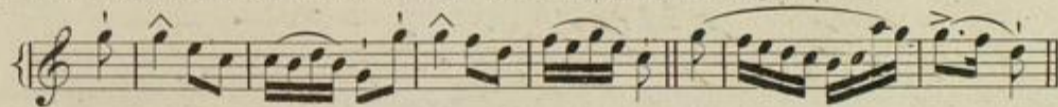
§ 8.

Das **Anschwellungszeichen** (*crescendo* oder ) zeigt schon durch seine Form, dass <sup>a)</sup> die Stärke des Spiels von der Spitze nach der erweiterten Öffnung allmählig zunimmt; so wie sie <sup>b)</sup> 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 <sup>a)</sup> zweier einzelner, oder <sup>b)</sup> mehrerer im **Akkorde** übereinandergelagerter Töne. Beim Vortrag solcher Stellen achtet man <sup>c)</sup> weniger auf den Notenwerth, als auf die strenge Ausfüllung des Zeitraumes; z. B.



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

§ 11.

a.) Die mit *8<sup>va</sup> 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 8<sup>va</sup>* 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 bedient man sich des Zeichens  $\oplus$ , dem öfter auch das Wort *pedale* beigelegt wird, und zum Auslassen derselben eines sternartigen Zeichens  $\ast$ . Ein Mehreres hierüber, im dritten Theil.

FÜNFTES KAPITEL.

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

<i>Grave</i>	} <i>assai</i> . . . . .	sehr . . . . .	{ schwerfällig ernst. gedehnt abgemessen.
<i>Largo</i>			
<i>Larghetto</i>	} <i>assai</i> . . . . .	sehr getragen . . . . .	{ weniger langsam jedoch etwas schleppend u: träge.
<i>Lento</i>			
<i>Adagio</i> , <i>non troppo</i> :	} <i>sostenuto</i> . . . . .	nicht zu sehr . . . . .	langsam, aber seelenvoll.
<i>Andantino</i> (**)			
<i>Andante</i>	{	<i>maestoso</i> . . . . .	} fortschreitend, gehend.
		<i>non troppo</i> . . . . .	
		<i>affettuoso</i> . . . . .	
		<i>grazioso</i> . . . . .	
		<i>pastorale</i> . . . . .	
		<i>con moto</i> . . . . .	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.

Schnellere und geschwinde Bewegungen.

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

Charakteristische Bewegungen.

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

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

<i>A piacere</i> , nach Belieben; —	} wird ausser dem Zeitmasse vorgetragen, und bleibt dem Gefühl oft auch der Phantasie des Spielers überlassen.		
<i>Meno vivo</i> , weniger lebhaft.	} Diese Ausdrücke zeigen das plötzliche, oder allmählig langsamere oder geschwindere Werden im Zeitmasse an.	}	
<i>Accelerando</i> , sich immer mehr beeilend;			
<i>Stringendo</i> , drängend;			
<i>Sempre</i> {			immer
<i>piu mosso</i> . . . . .	bewegter;		
<i>piu vivo</i> . . . . .	lebhafter;		
<i>piu stretto</i> . . . . .	anziehender;		
<i>piu presto</i> . . . . .		geschwinder;	
<i>1<sup>mo</sup> tempo</i> , im ersten Zeitmass; kommt vor, wenn im Laufe des Stückes das Zeitmass verändert worden, und späterhin wieder das erste eintreten soll.			
<i>Doppio</i> oder <i>l'istesso Movimento</i> (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.

<i>pp.</i> ( <i>pianissimo</i> ) . . . . .	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.
<i>p.</i> ( <i>piano</i> ) . . . . .	schwach;	
<i>dol.</i> ( <i>dolce</i> ) . . . . .	sauft;	
<i>cres.</i> ( <i>crescendo</i> ) . . . . .	zunehmend;	
<i>mf.</i> ( <i>mezzo forte</i> ) . . . . .	halbstark;	
<i>f.</i> ( <i>forte</i> ) . . . . .	stark;	
<i>ff.</i> ( <i>fortissimo</i> ) . . . . .	sehr stark.	} Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen.
<i>sf.</i> ( <i>sforzato</i> ) . . . . .	scharf angespielt;	
<i>fp.</i> ( <i>forte e piano</i> ) . . . . .	stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach.	
<i>ten.</i> ( <i>tenuto</i> ) . . . . .	gehalten.	

- Marcato*, schärfer bezeichnet; { Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.
- Decres. (decrecendo)*, . . . 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 } wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand die andere übersteigen soll.  
*m. s. (mano sinistra oder main gauche)* für die linke Hand }  
*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* durch aus 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, kömmt, ausser in Tanzmusik, selten mehr vor.  
*Sempre* (immer; ) wird oft andern Worten beigelegt, 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.

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

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stückes durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten vollkommen erreicht, weil dieses zu sehr von dem individuellen Gefühl und der Ansicht des Spielers abhängt, die es ihm zuweilen erschweren, das richtige Zeitmass aus dem Charakter des 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 Komposition vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des *Metronom's* im dritten Theil.

