

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht

nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung; vollständig in vier Theilen

Lebert, Sigmund

Stuttgart, 1872

[urn:nbn:de:bsz:31-325778](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-325778)

KLAVIER-SCHULE

I. Theil.

pg. 38.

004

004
pg. 38

Mus. d. vntk 1839 1

Nöthen System

Oct.

Handwritten musical notation for 'Nöthen System'. It consists of two staves, treble and bass clef, with notes and letter labels. The treble staff has notes labeled c, d, e, f, g, a, h, c. The bass staff has notes labeled e, h, a, g, f, e, d, c. A bracket labeled 'Oct.' spans the notes from c to c in both staves.

Octave

Handwritten musical notation for 'Octave'. It shows a single treble clef staff with a series of notes ascending and then descending, illustrating an octave.

kr.

no
10

14

GROSSE THEORETISCH-PRAKTISCHE

KLAVIERSCHULE

FÜR DEN SYSTEMATISCHEN UNTERRICHT

NACH ALLEN RICHTUNGEN DES KLAVIERSPIELS VOM ERSTEN ANFANG BIS ZUR HÖCHSTEN AUSBILDUNG

VON

SIGMUND LEBERT UND **LUDWIG STARK**

Professoren am Conservatorium zu Stuttgart.

VOLLSTÄNDIG IN VIER THEILEN.

MIT EINEM IM VIERTEN THEIL ENTHALTENEN ANHANG, BESTEHEND AUS VIER GROSSEN ORIGINALBEITRÄGEN VON

Dr. FRANZ v. LISZT,

SOWIE WEITEREN SPECIALETUDEN VON

BENDEL, BENEDIKT, J. BRAHMS, FAISST, ST. HELLER, FERD. HILLER, W. KRÜGER, TH. KULLAK, FRANZ LACHNER,
IGNAZ LACHNER, MOSCHELES, A. RUBINSTEIN, C. SAINT-SAËNS, O. SCHERZER, SPEIDEL.

ERSTER THEIL.

FÜNFTE DURCHAUS VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

Preis: Rthlr. 2. 20 Ngr. oder fl. 4. 36 kr.

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1872.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

SEINER MAJESTÄT

DEM KÖNIG

KARL

VON WÜRTEMBERG

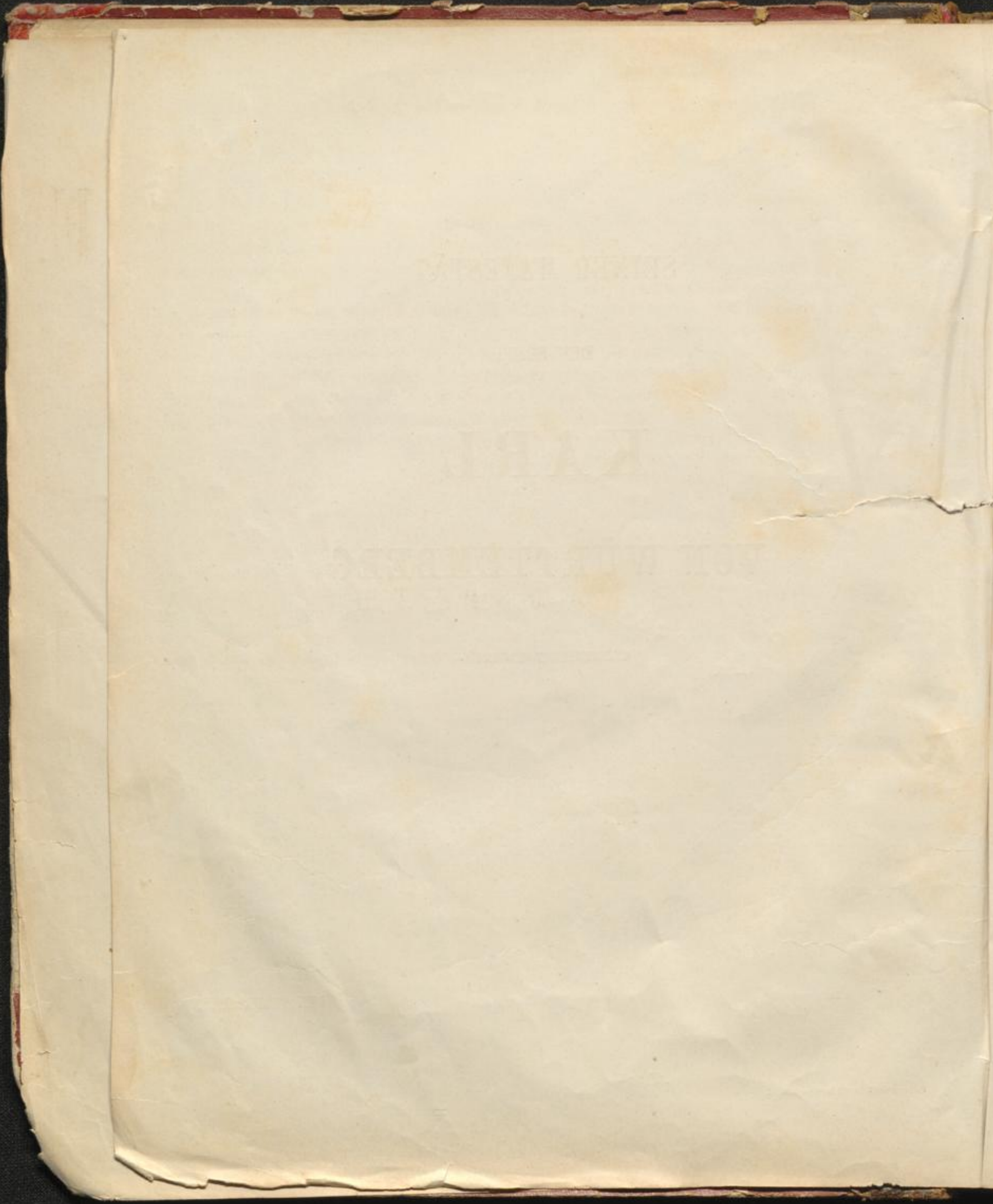
UNTERHÄNIGST GEWIDMET .

VON

DEN VERFASSERN.

Lebert und Stark, Klavierschule. 1.

I



Begutachtungen der neuen französischen Ausgabe.

MESSIEURS,

Il convient de juger les méthodes comme les arbres: à leurs fruits. Or ceux que produit votre méthode au Conservatoire de Stuttgart sont le plus convaincant témoignage de son excellence. Elle forme des pianistes capables de pratiquer l'art, non des gâte-métier parasites. Du reste, les trois éditions publiées en peu d'années, avec l'approbation expresse des notabilités musicales de l'Allemagne, constatent le légitime succès et la valeur reconnue de cette méthode.

Parmi ses nombreux mérites, je relèverai particulièrement la graduation, la variété et l'intérêt musical des exercices. Les paragraphes 24, 25, etc., de la première partie, et les vingt-quatre petites compositions (que j'intitulerais volontiers *divertissements instructifs*) placées à la suite des gammes majeures et mineures, offrent de parfaits modèles en ce genre. — Un examen plus détaillé des diverses parties de l'ouvrage me conduirait trop loin et me ferait abonder en éloges. J'abrègerai donc, pour rester aussi bref que sincère, et je vous félicite, Messieurs, d'avoir réussi à simplifier et à étendre à la fois le progrès de l'enseignement du piano, en profitant intelligemment des meilleurs résultats acquis par vos devanciers, et les complétant par votre savoir expérimenté et consciencieux.

Agréez, je vous prie, Messieurs, l'expression de mes sentiments d'estime et de ma considération très-distinguée.

Rome, juillet 1868.

F. Liszt.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Paris, le 14 Janvier 1870.

Le Comité des études du Conservatoire impérial de musique a examiné la *Grande Méthode de piano théorique et pratique* de MM. S. Lébert et L. Stark, professeurs au Conservatoire de Stuttgart.

Cet ouvrage, aussi habilement conçu que consciencieusement exécuté, mérite les suffrages de tous les artistes éclairés, par la nouveauté d'un plan ingénieux et l'enchaînement logique d'excellents préceptes, toujours clairs et précis.

En offrant au public une intéressante étude de tous les styles, depuis la forme sévère des anciens maîtres jusqu'aux brillantes productions de l'art moderne, en présentant aux élèves un recueil complet de toutes les combinaisons de mécanisme propres à développer l'élasticité, la force et l'indépendance des doigts, les auteurs, inspirés de leur grande expérience, ont produit un ensemble de règles et d'exemples qui font de leur méthode une des œuvres les plus considérables que nous connaissions en ce genre.

Le Comité est d'avis que la *Grande Méthode* est appelée à rendre d'importants services à l'enseignement du piano et qu'elle fait honneur à l'heureuse et savante collaboration de MM. Lébert et L. Stark, ainsi qu'à l'Allemagne, déjà si riche en ouvrages didactiques.

Auber,

Directeur-Président.

Georges Hainl.

Fr. Benoist.

Victor Massé.

J. B. Weckerlin.

A. de Beauplan,

Commissaire impérial.

Ambroise Thomas.

Dauverné.

François Bazin.

H. Reber.

A. de Bauchésne,

Secrétaire.

INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE, ACADEMIE DES BEAUX-ARTS.

Paris, le 13 Novembre 1869.

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie à Messieurs S. Lébert et L. Stark,
professeurs de piano au Conservatoire royal de Stuttgart.

MESSIEURS,

L'Académie a reçu l'exemplaire que vous avez bien voulu lui offrir de votre *Grande Méthode de piano théorique et pratique*.

Bien que l'Académie n'ait mission de juger que les ouvrages adressés aux concours dont elle publie chaque année les programmes, Messieurs les membres de la section de Composition musicale: MM. Auber, Carafa, Ambroise Thomas, Reber, Gounod, Félicien David ont examiné votre méthode avec un vif intérêt.

Parmi les travaux destinés à l'étude transcendante du piano, votre remarquable publication leur a semblé la plus considérable, la plus complète qui se soit produit jusqu'à ce jour.

L'Académie me charge donc de vous adresser ses remerciements et de vous faire savoir que, par son ordre, votre ouvrage a été déposé dans la bibliothèque de l'Institut.

Agréez, Messieurs, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Beulé.

MESSIEURS,

C'est avec un grand plaisir et une sincère satisfaction que j'ai lu votre *Grande Méthode de Piano*, travail très considérable qui vous fait le plus grand honneur. Sans parler de l'ordre logique, de la clarté et de la justesse de vos exposés, j'ai été frappé de la haute impartialité et du sens critique élevé qui vous a fait adopter tout ce qu'il y a d'excellent et de recommandable dans cette vaste littérature de musique de Piano, depuis Bach jusqu'aux auteurs de nos jours. Vos enseignements parcourent tout ce vaste champ et produisent sans aucun doute le plus fécond résultat.

Veillez agréer, Messieurs, etc.

Paris, 1869.

Stephen Heller.

A MM. S. LÉBERT ET L. STARK,

Prof. au Conservatoire de Stuttgart.

MESSIEURS,

C'est avec une entière conviction que j'ajoute mon approbation à celles des maîtres illustres qui ont accueilli la publication de votre excellente méthode, comme l'expression de l'enseignement le plus parfait. Je ne puis que répéter les éloges qui vous sont si justement adressés, car je ne connais pas d'ouvrage théorique et pratique résumant mieux dans son ensemble et ses détails toutes les qualités, qui font une méthode claire, logique, progressive, rationnelle. J'applaudis donc des deux mains à l'immense succès de votre publication et vous remercie d'avoir indirectement associé mon nom à votre œuvre en me demandant une étude pour la quatrième partie.

Agréez, avec mes sincères compliments, l'hommage de ma cordiale sympathie.

A. Marmontel,

Prof. de piano au Conservatoire de Paris.

Begutachtungen der deutschen Ausgabe.

Ich habe die Klavierschule der Herren S. Lebert und L. Stark genau durchgegangen und geprüft, und es gereicht mir zu besonderem Vergnügen bezeugen zu können, dass es meiner Ansicht nach wenig Werke gibt, in welchen das Innere, der eigentliche Kern der Kunst des Klavierspiels so vollständig und gründlich behandelt worden ist, als in dieser Methode. Was jeden unparteiischen Leser und Beobachter ganz besonders interessiren dürfte, ist der meistens gelungene Versuch — neben nützlichen, nöthigen Fingerübungen die musikalische Form nicht zur Nebensache zu machen, und dem armen geplagten Schüler durch Tondichtungen einer höheren Gattung, als der hergebrachten, trocknen Fingerquälereien, Lust und Liebe zur Arbeit zu geben. Die Andeutungen für die Wahl der diese Schule gleichsam ergänzenden und zu verschiedenen Epochen einzuschaltenden Studien und Compositionen für das Pianoforte scheinen mir auch sehr zweckmässig, wie überhaupt die in dem Werke vorherrschende Tendenz, überall das Praktische so viel als möglich mit dem Theoretischen zu verbinden.

Stuttgart, den 24. Oktober 1856.

Julius Benedict.

Die „Theoretisch-praktische Klavierschule von Sigmund Lebert und Ludwig Stark“ ist meiner Ueberzeugung nach ein sehr gediegenes Werk, welches alle mir bekannten Klavierschulen an Gründlichkeit und Vollständigkeit übertrifft, und dessen allgemeine Verbreitung vom entschiedensten Nutzen für eine solide Ausbildung im Klavierspiel seyn müsste.

Stuttgart, den 7. Januar 1856.

Dr. Immanuel Faisst.

Der Unterzeichnete, welcher die grosse Klavierschule von den Herren S. Lebert und L. Stark genau durchgesehen hat, muss mit Freude bekennen, dass

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

dieselbe den Unterricht in ganz neuer Weise und sowohl in theoretischer wie technischer Beziehung, vom ersten Anfang bis zur neuesten Entwicklung des Klavierspiels, ebenso gründlich als systematisch consequent behandelt. — Ein Hauptverdienst derselben ist, dass sie, ohne die neueste sogenannte romantische Spielart auszuschliessen, eine würdige Vorbereitung und Ausbildung für die klassische Schule gewährt, der Grundlage aller Musik. Ebenso darf sie mit allem Rechte als Vorschule für solche angesehen werden, die sich später im Orgelspiel ausbilden wollen, daher sie namentlich auch für Schullehrerseminarien und Organistenvorschulen sehr nützlich sein dürfte. — Der Unterzeichnete wird es sich angelegen sein lassen derartige Institute auf dieses Werk aufmerksam zu machen und zu deren Einführung nach Kräften hinzuwirken.

München, den 20. Oktober 1855.

J. G. Herzog,

Professor der Musik an der
k. Universität Erlangen.

Ihre mir in dritter Auflage freundlichst zugesendete Klavierschule beweist, dass das treffliche Werk, welchem von bedeutenden Autoritäten so einstimmige Anerkennung und bei dem musikalischen Publikum so ausserordentliche Aufnahme zu Theil geworden, sich Ihrerseits einer steten Verbesserung und Vervollständigung zu erfreuen hat. Es spricht aber vielleicht Nichts stärker für den Werth einer Arbeit, als wenn sie die eigenen talentvollen Schöpfer in ernster und nachhaltiger Weise zu interessiren vermag. So empfangen Sie denn meinen dankbaren Glückwunsch und erlauben Sie mir die Hoffnung und Erwartung auszusprechen, dass Ihre Schule stets weitere aber zugleich dauernde Kreise um sich ziehen möge. Lehrende können daraus lernen — Lernende daraus lernen, um so mehr als ja kein Lehrer aufhören dürfte ein Lernender zu sein.

Dr. Ferd. Hiller.

II

Der Endesunterzeichnete erklärt hiedurch der strengsten Wahrheit gemäss, dass die Klavierschule der Herren Lebert und Stark als eine auf diesem Kunstgebiete ebenso neue wie dem Zweck vollkommen entsprechende Erscheinung bezeichnet zu werden verdient, indem dieselbe von den, für eine gediegene musikalische Jugendbildung stets als richtig erkannten Gesichtspunkten ausgehend, ein wissenschaftliches, wohlgeordnetes Unterrichtssystem aufstellt, und dasselbe in theoretischer wie praktischer Hinsicht nach allen Richtungen des Klavierspiels, von dessen Anfängen bis zur neuesten Entwicklung, in consequenter Stufenfolge durchführt, so dass genannte Schule ihrer besondern Zweckmässigkeit halber nach jeder Seite der nachdrücklichsten Empfehlung würdig sein dürfte.

München, den 13. Juli 1855.

Franz Lachner,

königl. bayr. General-Musikdirector.

Der Unterzeichnete begrüsst mit Freude das Erscheinen von S. Lebert's und L. Stark's grosser Klavierschule, welche in allen Theilen und nach allen Richtungen hin den gesteigertsten Anforderungen vollkommen Genüge leistet. Die systematische Ordnung sowohl wie die stufenweise Entwicklung in theoretischer als praktischer Beziehung, möchte kaum sorgfältiger und gründlicher erdacht werden dürfen. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass dieses vortreffliche Werk einer allgemeinen Verbreitung sich erfreuen wird, über dessen Werth und Bedeutung sich bereits die bekanntesten musikalischen Autoritäten mit übereinstimmender Anerkennung aussprachen, welchem Urtheile mit vollkommener Ueberzeugung sich anschliesst

Hamburg, den 30. September 1857.

Ignaz Lachner,

Kapellmeister.

Zu dem Werke, das Sie geliefert, kann ich Ihnen aufrichtig Glück wünschen. Sie haben darin eine Summe von Wissen und Erfahrung niedergelegt, die nur derjenige genugsam zu würdigen weiss, der selbst langjährigen Unterricht ertheilt hat und dem es ernstlich darum zu thun war Alles sorgfältig aufzusuchen, was den Schüler hemmt, bis die Mittel gefunden waren, die ihn von den Fesseln befreien, die seinen Fortschritt zurückhalten und die theils in der mangelnden Intelligenz, theils in Fehlern der Hand und der Finger wurzeln. Mit Hilfe dieser Schule und an der Hand eines Lehrers, der gerade kein lumen mundi zu seyn braucht, wenn er sich nur an Ihre Anleitung halten will, muss der Schüler auf dem langsam

vorbereitenden, stufenweise fortschreitenden Wege schöne Fortschritte machen, wäre er auch von der Natur nicht besonders zur Musik disponirt. Es würde zu weit führen, in das Detail des umfangreichen Werkes einzugehen; aber es muss vor Allem mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, die Einleitung Theil I. S. 1 ff. nicht wie die Vorrede eines Buches zu behandeln, die in der Regel ungelesen bleibt. Sie verdient die ernste Beherzigung der Eltern, die ihrem Kinde einen Klavierlehrer zu geben beabsichtigen; sie ist eine Mahnung an die überaus grosse Mehrzahl der Musik- und Klavierlehrer, sich Rechenschaft über das innere Wesen ihrer Kunst zu verschaffen; sie gibt dem Schüler den allein richtigen Weg klar und fasslich an, sein Instrument beherrschen und die klassischen Werke Clementi's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's auf die rechte Weise, d. h. nach ihrer Eigenthümlichkeit, und ohne die so gang und gäbe gewordene Einmischung moderner Zuthaten vortragen zu lernen. Noch nirgends ist meines Wissens Alles auf den Musik- und speciell Klavier-Unterricht Bezügliche so zusammenfassend und eindringlich ausgesprochen worden. Das offen ausgesprochene Geständniss der Unfähigkeit einer grossen Anzahl von Klavierlehrern ist ein Wort zu seiner Zeit. Denn Jedermann gibt heutzutage Klavierunterricht, selbst wenn er nicht einmal eine Tonleiter zu spielen vermag, und diese Classe von Menschen stiftet grösseres Unheil an, als auf den ersten Blick zu übersehen ist.

Was die praktischen Beispiele und Uebungsstücke betrifft, so bestehen sie ausser den unvermeidlichen Tonleitern und allen daraus hergeleiteten Varianten und Melismen aus einer reichen Auswahl kleinerer und grösserer Originalcompositionen, die von den ersten Anfängen ausgehend, mit kluger Auswahl und Vorsicht auf allmälige Erweiterung des Terrains, grösseren Reichthum und Complicirtheit hinzuführen. Dieselben sind grösstentheils schön componirt und eben so weit entfernt dem Ohre nur zu schmeicheln als nur trockene Uebungsexempel zu seyn. Der Schüler — und sehr häufig auch der Lehrer — wird mit der Bedeutung und der Form der Sonate bekannt gemacht, in der unsere grössten Meister die Quintessenz der Klaviermusik niedergelegt haben, eine Form, die den Schlüssel des Verständnisses für das Quartett und die Sinfonie bildet. Für das so überaus wichtige gebundene Spiel, ohne dessen sichere Ausübung der Schüler wohl ein Virtuose in modernem Sinn, aber kein Klavierspieler von Belang und noch weniger ein Musiker werden kann, ist durch polyphone Sätze, Choräle, Nachahmungen, Canons und Fugen in strengem Style reichlich gesorgt. Besondere Erwähnung darunter verdient Introduction,

Fuge und Choral zu Ende des III. Theils, ein effectreiches Musikstück, das den Componisten wie den Virtuosen auf einer bedeutenden Höhe zeigt. Für sehr zweckmässig muss die Zusammenstellung aller vier Liniensysteme bei vierhändigen Sätzen erachtet werden, eine Anordnung, die dem Lehrer die Uebersicht des Schülers erleichtert und den Letzteren daran gewöhnt, ausser seinen zwei Linien noch andere Gegenstände in's Auge zu fassen. Ist noch etwas zur Empfehlung dieser trefflichen Schule zu sagen, so mag die schöne Ausstattung und der verhältnissmässig billige Preis bemerkt werden. Schliesslich die Versicherung meiner aufrichtigen Hochachtung und die besten Wünsche für die Erreichung eines so wohl verdienten Lohnes.

Ihr ergebenster

Vincenz Lachner.

Mannheim, im November 1857.

Nehmen Sie meinen aufrichtigen Dank für gütige Mittheilung Ihrer Klavierschule, deren genaue Durchsicht mir ungemaine Befriedigung gewährte. Das System ist so klar und in stufenweiser Folge entwickelt, der ganze Plan vortrefflich tief durchdacht, gründlich behandelt, consequent durchgeführt, und Sie geben neben manchem Neuen des Nützlichen und Interessanten unendlich viel. Nicht minder fesselten meine Aufmerksamkeit die vielen praktischen meisterlichen Beispiele, die dem Werke grossen Werth verleihen. Selbst bei dem rein technischen, gewöhnlich trockenen, sich mit der Vorbildung beschäftigenden Theile geben Sie in den Tonstücken dem Schüler, der durch die nöthigen, oft geistermüdenden Vorübungen abgestumpft zu werden pflegt, bereits eine Einsicht in die werthvolleren Tondichtungen höherer Gattung, einen lohnenden Hinblick auf interessante künstliche Formen und klassische Musik, wodurch Sie fortwährend die Aufmerksamkeit des Schülers fesseln und das Interesse in ihm rege erhalten. Kurz, es ist durch und durch ein höchst achtungswerthes Werk. Somit begrüsse ich das Erscheinen dieses Meisterwerks aufs Freudigste und werde, so viel in meinen schwachen Kräften liegt, für dessen Verbreitung und Benutzung in musikalischen Kreisen und Lehrinstituten möglichst wirken.

Genehmigen Sie die vollste Werthschätzung
Ihres ergebensten

C. G. Reissiger,

königl. sächs. Hofkapellmeister.

Dresden, den 21. Oktober 1857.

Nach dem Wunsche der Herren Verfasser der neuen Pianoforte-Schule von Lebert und Stark hat der Unter-

zeichnete dieselbe genau geprüft, und gefunden, dass dieses umfassende, den hochwichtigen Vorwurf erschöpfende Werk schon darum alles Vorhandene bei weitem hinter sich lässt und siegend überragt, weil hier nicht allein die ganze Technik des Pianofortespiels bis in seine feinsten, complicirtesten Nuancen geboten, sondern klassische, ächt-musikalische Heranbildung des Schülers, vom Stammeln der Töne bis zum Verständniss unserer Kunstheroen, gründlich, stufenweise, durch alle Phasen folgerecht entwickelt wird, und so sich dem Schüler unbewusst zum Hauptzweck des Ganzen emporhebt. Diesen Stempel ächter Weihe, den die Verfasser diesem Werke so glücklich aufzudrücken wussten — wer, der für Wahrheit fühlt, und unsere heutige Zerrissenheit musikalischer Zustände tief betrauert, sollte ihn nicht, wo immer er gefunden wird, mit Freude begrüssen, und das Erscheinen vorliegenden Werkes nicht von Herzen willkommen heissen?! — In diesem Zurufe liege Dank und Glückwunsch dem zeitgemässen Unternehmen!

Stuttgart, den 5. April 1856.

P. v. Lindpaintner,

königl. württemb. Hofkapellmeister.

Empfangen Sie für die gütige Zusendung Ihrer vortrefflichen Klavierschule meinen verbindlichsten Dank, sowie auch die Bitte um Nachsicht mit meiner Säumniss, die nur theils durch überhäufte Geschäfte, theils auch durch den Wunsch — das umfassende und sehr interessante Werk recht gründlich kennen zu lernen — verschuldet wurde.

Ich bekenne Ihnen ganz offen, dass ich nach sorgfältiger Prüfung Ihrer Klavierschule niemals noch ein Werk ähnlicher Art mit so vollständiger Befriedigung aus der Hand gelegt habe, wie das Ihrige. Die Vortrefflichkeit seines Plans geht mit seiner erschöpfendsten Ausführung Hand in Hand. Der Vortrag seiner Lehren, klar und bündig, stets erschöpfend, ist für Lernende so wie selbst für Lehrende höchst instructiv und es ist mit Gewissheit voranzusetzen, dass jeder (natürlich mit Talent begabte) Schüler am Schlusse seines gewissenhaften Studiums Ihrer Klavierschule sich auf dem Gipfel selbst des modernsten, vollgriffigsten Klavierspiels befinden muss.

Diese Meinung wird sicherlich in kurzer Zeit allgemeine Ansicht werden, und damit die weiteste Verbreitung des schönen Werkes in natürlicher Verbindung stehen.

Hannover, den 20. Oktober 1857.

Dr. H. Marschner,

königl. hannov. Hofkapellmeister.

Es gewährt mir besonders Vergnügen meine Ansichten über gründliches Klavierspiel, so wie über technische und geistige Entwicklung im Vortrag bis zur höchsten Ausbildung, in der Klavierschule von S. Lebert und L. Stark theoretisch wie praktisch durch systematisch klare Darlegung ausgeführt zu sehen.

Ich wünsche dem Werke eine allgemeine Anerkennung und Verbreitung zum Besten der Kunst.

Cannstadt, im Juni 1856.

J. Moscheles.

Professor am Conservatorium in Leipzig.

Auf Ansuchen der Herren Lebert und Stark habe ich von deren theoretisch-praktischen Klavierschule Einsicht genommen und mich überzeugt, dass diese Schule sich namentlich durch ein einfaches und in seiner Entwicklung natürliches und dabei gründliches Lehrsystem auszeichnet, und dem Anfänger wie Demjenigen, welcher sich der gegenwärtigen schwierigen und mittelst der grossen Vervollkommnung des Klavierbau's gesteigerten Richtung des Klavierspiels widmen will, alle Mittel zur Ausbildung bietet.

Gerne spreche ich aus, dass diese Schule sich den bereits vorhandenen Klavierschulen würdig anreihet und in der musikalischen Welt eben so sehr Beachtung, als

dem Klavierschüler wie insbesondere dem Lehrer mit gutem Gewissen empfohlen zu werden verdient.

München, den 3. November 1855.

J. H. Stuntz,

königl. bayr. Hofkapellmeister.

Der Totaleindruck Ihres Werkes ist für mich ein entschieden günstiger gewesen. Ich halte dasselbe für ein sehr schätzbares, auf die würdigsten Kunstziele ausgehendes, das durch sein reiches, wohlgegliedertes Material dem einsichtsvollen Lehrer wie dem strebsamen Schüler höchst willkommen und förderlich seyn wird. Der Studiengang, den dasselbe vorschreibt, sichert die gründliche und solide Ausbildung im Klavierspiel, die zur Lösung klassischer Aufgaben unumgänglich nothwendig ist, und führt auf dieser Grundlage zugleich in die moderne Virtuosität ein. Ich wiederhole es: das Werk ist mit einem seltenen Fleisse und Geschick, und in würdigster Kunstanschauung zusammengestellt, und verdient die wärmste Empfehlung und allgemeinste Verbreitung.

Berlin, den 22. November 1857.

Wilhelm Taubert,

königl. preuss. Hofkapellmeister.

Vorwort zur fünften Auflage.

Die warme Theilnahme sowohl der Fachmänner als des grösseren Publikums, welche den vier ersten Auflagen dieses Werkes binnen kurzer Frist geworden, hat uns die erfreuliche Ueberzeugung verschafft, dass die Anschauungen, von welchen wir zu dessen Unternehmung bewogen wurden, sowie die Principien, welche uns bei der Abfassung desselben leiteten, nicht nur den unverrückbaren Anforderungen der Kunst, sondern auch den gesteigerten Bedürfnissen der Gegenwart entsprachen. Darum stehen wir auch bei dieser fünften Auflage nicht an, jene Principien nochmals auszusprechen, und in Kürze nachzuweisen, wie diese Schule sich zu den vorhergehenden verhalten und in wie fern sie etwas Neues bieten dürfte. Wir sprechen hier nicht von den zahlreichen Schulen für die Dilettanten, welche nach kurzem Scheinleben wieder spurlos verschwinden und grösstentheils nicht das ernste Klavierspiel, sondern nur die oberflächliche Klavierspielerei befördern, sondern von jenen wahren Kunstschulen, deren jede wenigstens in einer Richtung hin bahnbrechend und entscheidend gewirkt hat. Aber eben deshalb leiden letztere an einer gewissen Einseitigkeit, indem die Verfasser darin hauptsächlich nur ihre eigene Richtung vorbereiteten, worin sie als Componisten und Virtuosen glänzten, so dass dieselben für den praktischen Unterricht nur theilweise brauchbar sind, und lediglich als Commentare zu deren eigenen Werken dienen können. Nach unserer Ansicht aber ist es die Aufgabe einer Schule, die gesammte Kunsliteratur des Instruments, wodurch die Entwicklung desselben in ihrem organischen Zusammenhange bis zur neuesten Zeit vertreten ist und durch welche das Klavier seine grosse Bedeutung besitzt und behauptet, in allen Richtungen technisch, formell und geistig vorzubereiten. Die Uebungsbeispiele

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

dürfen mit den rein technischen Studien nicht in Widerspruch stehen, sondern es muss zwischen beiden der vollkommenste Einklang herrschen, auf dass nicht etwa das technisch Errungene durch die Stücke wieder in Frage gestellt wird, während im Gegentheil durch gleichmässig entsprechende Technik der Stücke das vorher technisch Gewonnene erst vollends gefestigt werden soll. Die technische Ausbildung muss von Stufe zu Stufe mit der musikalischen Hand in Hand gehen, zumal in der ersten Zeit, wo keines dieser Beiden auf Kosten des andern dominiren darf. In jenen früheren Schulen wurde auch Manches nur theoretisch gegeben, was allein durch lebendige Praxis in Uebungsbeispielen zu völliger Aneignung kommen kann. Da überdiess jene Meister auf ihrem erhabenen Standpunkte nur mit vorgerückteren Schülern beschäftigt waren, so mussten ihnen die Bedürfnisse eines stufenweisen, vom ersten Anfang ausgehenden Unterrichts wohl ferner liegen, und es erklären sich daraus die vielfachen grösseren und kleineren Lücken, welche sich in jenen Schulen vorfinden.

Nothwendig wurde auch eine neue Schule insbesondere durch die grossartige Ausbildung des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten, welches durch Meister wie Franz Liszt seine letzte Vollendung nicht nur in Kraft und Klangfülle, sondern auch in geistreicher Combination der verschiedenartigsten Klangeffekte erhielt. Es wurden Studien nöthig, welche bei erschöpfender Darstellung je eines bestimmten technischen Objekts zugleich einen Interesse erregenden Inhalt bieten, und somit unsere heutige Klavierkunst in ihren hervorragendsten Eigenthümlichkeiten vorzubereiten vermögen.

Der Einklang unserer Schule mit den Anforderungen der Gegenwart dürfte zuvörderst durch die erhebende

Thatsache constatirt sein, dass der an der Spitze unserer Klavierkunst stehende Meister, Franz Liszt, derselben sein besonderes Interesse auf die Dauer zuwandte und dieselbe durch mehrfache Beiträge von seiner Meisterhand ehrte. Ihm sowie den andern hochverehrten Tondichtern, deren Originalbeiträge dem Werke zu so besonderer Zierde gereichen, sei hiemit der wärmste Dank dargebracht.

Vorliegende fünfte Auflage bietet nicht nur zahlreiche neue Zugaben, sondern das Ganze erscheint darin in gründlicher Umarbeitung. Es hat sich nämlich, zumal bei der praktischen Anwendung des Werkes, nach wel-

Stuttgart, im Juni 1872.

chem alle die zahlreichen Klavierzöglinge des Stuttgarter Conservatoriums unterrichtet werden, noch Manches als der Verbesserung fähig gezeigt, und sparten die Verfasser keine Mühe, jeder solchen Schwäche auf den Grund zu kommen. Indem wir diese fünfte Auflage der Oeffentlichkeit übergeben, erfüllt uns das freudige Bewusstsein, alle Kräfte aufgeboten zu haben, um dieses Werk als ein seiner bisherigen weiten Verbreitung würdiges hinzustellen, und demselben zu seinen schon bewährten Freunden noch neue zu gewinnen.

Sigmund Lebert.
Ludwig Stark.

Erster Theil.

Inhalt des ersten Theiles.

	Seite		Seite
§. 1—9. Einleitung	XVII	§. 23. Uebungen für die fünf Finger	1
Elementarlehre.		§. 24. Vierhändige Stücke im Umfang von fünf Tönen, mit ausschliesslicher Benützung der Untertasten	5
§. 10. Von den Noten	XXV	§. 25. Uebungen und Stücke zur Erlernung des richtigen Anschlages auf den Obertasten	31
§. 11. Dauer und Werth der Noten	XXV	§. 26. Zweihändige Uebungen und Stücke im Umfange von fünf Tönen, mit selbständiger Stimmführung beider Hände	38
§. 12. Die Pausen	XXVI	§. 27. Fingertübungen im Umfange von sechs Tönen	42
§. 13. Triolen und Sextolen	XXVI	§. 28. Vierhändige Stücke für die Spannung von sechs Tönen	43
§. 14. Rhythmus, Takt und Tempo	XXVI	§. 29. Zweihändige Stücke im Umfang von sechs Tönen mit selbständiger Stimmführung beider Hände	55
§. 15. Vortragszeichen, Tonstärke	XXVIII	§. 30. Vierhändige Stücke von allmählig grösserer Spannung, aber mit Vermeidung von Octavengriffen	58
§. 16. Intervall, Tonart und Tonleiter	XXVIII	§. 31. Zweihändige Stücke von allmählig grösserem Umfang und selbständiger Stimmführung, mit Vermeidung von Octavenspannungen	69
§. 17. Elementarmethode	XXIX	§. 32. Drei weitere vierhändige Stücke	74
Theorie der Technik.		§. 33. Uebungen zur Ausbildung der Unabhängigkeit der Finger	78
§. 18. Der Anschlag oder die Tonbildung. — Die Haltung des Arms	XXX	§. 34. Zweihändige Stücke für die Bildung eines gesangreichen Spieles	81
§. 19. Die Haltung der Hand	XXX		
§. 20. Der Mechanismus des Klaviers	XXX		
§. 21. Legato und Staccato	XXX		
§. 22. Tabellen und Zeichnungen	XXXI		

Einleitung.

§. 1.

Es ist wohl für Niemand eine Frage, dass der Musik unter den Dingen, welche bildend auf Geist und Herz einwirken, eine erste Stelle zukommt. Wenn wir nun hier unter Anderem auch von der grossen Bedeutung der Musik für Erziehung und Bildung sprechen, so sind wir keineswegs gemeint, eine weitläufige Erörterung über ihren Einfluss im Allgemeinen zu geben; das haben längst Bessere als wir gethan. Sie ist ja eine Kunst, und theilt daher mit ihren Schwestern das Erhebende und Veredelnde, das ihnen allen gemeinsam ist. Nur übt sie ihren Einfluss unter allen wohl auf die allgemeinste Weise, denn ihre Sprache klingt unmittelbar zum Herzen und trifft überall, wo sie ihre Goldkörner austreut, auf einen empfänglichen Boden. Es ist ihr auch im Allgemeinen diese Anerkennung überall faktisch zu Theil geworden, wo die Umstände erlauben, sich mit andern Dingen abzugeben, als welche die Noth des Lebens gebieterisch betreiben heisst. Alle Eltern, die es vermögen, lassen ihre Kinder Musik lernen, und das Klavier insbesondere hat eine Verbreitung gewonnen, dass es fast in keiner gebildeten Familie fehlt. Mit Recht; denn kein anderes Instrument trägt wie dieses die gesammte Tonmasse zu vollständiger Harmonie in sich, durch kein anderes Instrument lässt sich jede Art von musikalischer Composition, Symphonie, Oper, Oratorium u. s. w. so verständlich machen, und unsere grössten Meister haben auch vorzugsweise für dasselbe mit ihrer ganzen Kraft geschaffen und in ihren Klavierwerken, worin sich Geist und Form der grösseren gleichzeitigen Instrumentalcompositionen getreu abspiegeln, unsterbliche Muster der Schönheit niedergelegt. Richten wir nun aber unsern Blick darauf, wie die Musik, wie insbesondere das Klavierspiel im Allgemeinen betrieben wird, so müssen wir aussprechen, dass uns vieljährige und vielseitige Erfahrung grossentheils nur mit Missbehagen daran denken lässt.

Viele Eltern halten ihren Kindern, wenn diese ein bestimmtes Alter erreicht haben, einen Musiklehrer, weil es so hergebracht ist. Es veranlasst sie hiezu ausser der allgemeinen Gewohnheit auch das dunkle unbewusste Gefühl, dass Musik ebenfalls zur Erziehung gehöre. Klare Einsicht dessen, was sie damit eigentlich wollen, haben sie nicht, oder sie gedenken damit höchstens einen hübschen Zeitvertreib für sich und ihre Kinder zu schaffen, und sind darum sattsam befriedigt, wenn sie nur bald ein hübsches Tänzchen oder

eine Opernmelodie zu hören bekommen. Andere, zumal Leute aus den Klassen, welche für die gebildetsten gelten, reihen in das Fachwerk von Dingen, die sie zur Zeitausfüllung für ihre Kinder für tauglich halten, auch die Musik ein, und bekümmern sich weiter nicht darum, wenn nur die Stunde, von der die überall lauernde Langeweile durch Musik ferngehalten werden soll, durch Musik pünktlich todtgeschlagen wird. Noch Andere haben Ehrgeiz; ihre Kinder sind ihr „Stolz“, und ihr höchstes Ziel ist, so bald als möglich das Töchterchen vor einer Gesellschaft brilliren zu sehen; es muss sich an einem Stücke, das meistens in technischer wie geistiger Hinsicht weit über seine Kraft geht, wochenlang abqualen, bis es dasselbe endlich nothdürftig daherstümpert; ob das arme Kind dabei innerlich, oft auch körperlich Schaden leidet, darauf wird wenig Rücksicht genommen. Das schlimmste Beispiel geben in dieser Beziehung leider viele unserer grossen Virtuosen, welche ihren Schülern planlos ein Concertstück um das andere einpauken; damit wird dem Publikum zu Gunsten des Lehrers Sand in die Augen gestreut, aber statt lebenskräftiger Kunstjünger eine Automatenchaar herangezogen, welche im besten Fall ihren Meister nur zu cariciren vermag. — Wir wollen nicht detailliren, auf wie mannigfache Weise die Musik entweiht und misshandelt werden mag; mit den Eltern zu rechten ist nicht unser Zweck; sie können nicht alle die gehörige Einsicht in die Sache haben. Wohl aber dürften wir mit Recht einem Theile der Musiklehrer Vorwürfe machen. Von ihnen kann man fordern, dass sie wissen worauf es ankommt, dass sie von der Bedeutung der Kunst, die sie zu lehren sich berufen fühlen, durchdrungen sind, und dass sie sich vorgesetzt haben, durch ihren Unterricht einen bestimmten, und zwar den einzig wahren Zweck zu erreichen. Aber hiemit steht es leider schlimm. Eine grosse Anzahl der Leute, in deren Hände der Musikunterricht, vorzugsweise der Klavierunterricht gelegt ist, sind nichts weniger als Musiklehrer. Viele verstehen nicht einmal das Instrument, haben auch einen ganz andern Beruf und unterrichten nur nebenbei. Aber auch vielen Solchen, die sich als eigentliche Musiklehrer geriren, fehlt die klare Erkenntniss dessen, was sie zu leisten haben, oft auch, trotz etwaiger grosser technischer Fertigkeit, die wahre technische und musikliterarische Bildung. Sie lassen meistens Alles durcheinander spielen, ohne auf den Standpunkt des Schülers die nöthige Rücksicht zu nehmen, ohne den Gehalt des Stückes tiefer zu würdigen, und in der Auswahl von Compositionen sind sie meist

rathlos. Ueberhaupt lassen sich unter den heutigen Klavierlehrern Diejenigen, welche nicht sind wie sie sein sollen, in drei Classen eintheilen, nämlich: 1) die eigentlichen Nichtkönnen und Nichtswisser, denen sowohl technische wie geistige Vorbildung mangelt; weil sie von der umfassenden Technik und Literatur des Instruments keine Ahnung haben, so halten sie das Lehren desselben für ein Leichtes, wozu man höchstens der Noten- und Tastenkenntniss bedürfte. 2) Die Classicitätshochler, welche sich wohl auf unsere Altmeister stützen, darüber hinaus aber nichts kennen oder kennen wollen; diese selbstgezogene Schranke dient ihnen als bequemste und zugleich einträglichste Schutzwand vor den Lücken ihres Wissens und Könnens. 3) Die sogenannten Schöngeister, deren meiste auch ohne grosses Unrecht ästhetische Schwindler genannt werden dürften, welche nur aufwärts schauen oder zu schauen vorgeben, dagegen den Weg zu ihren Füßen nicht kennen. Sie scheinen die Ausbildung der Technik, das eigentliche Handwerk des Klavierspiels, das dem Musikzögling so nothwendig ist, als dem Sprachbeflissenen die Grammatik, dem Malereleven die Zeichnungsschule etc., vornehm zu ignoriren, und umnebeln dafür den Schüler mit einem Schwall von abstracten Phrasen und Gleichnissen, deren Kern, aber jedenfalls in soliderer Fassung, demselben nur in der letzten Periode seines Studiums von Nutzen sein kann. Da aber durch die Redefertigkeit solcher Charlatane besonders auch mancher Gebildete leicht bestochen und geblendet wird, so möchten wir sie als die gefährlichsten Feinde und Verderber alles achten, systematischen Musikunterrichts bezeichnen.

Auch von den unterrichtenden Damen bewegt sich noch ein Theil zu sehr in dem vorübergehenden Klingklang des Tages, und glaubt ein Grosses erreicht zu haben, wenn der Zögling nur immer das neueste Favoritstück daherzustümpfern vermag. Aber das ist nicht der rechte Weg, um jene Seiten des Geistes auszubilden, die der Musik als Theil anheimfallen. Hiezu führt nicht geistloses oder frivoles Geklimper, hiezu führen nicht die Gauklersprünge der nur mit Aeusserlichkeiten prunkenden sogenannten Virtuosität — nur die Musik in ihrer jungfräulichen Reinheit, wie sie in den Meisterwerken unserer Heroen Gestaltung gewonnen, nur die Werke, die einen gediegenen Inhalt mit vollendeter Form umschliessen, können jene Aufgabe erfüllen. Es ist dasselbe Verhältniss, wie in der Literatur. So wenig Romane dazu geeignet sind, das zu leisten, was durch Schiller, Goethe u. s. w. für den Geist gewonnen wird, eben so wenig taugen im Vergleich zu den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens und der besseren Romantiker die flüchtigen Producte des Tages für Nahrung und Pflege der jugendlichen Seele. Ja noch mehr: Wie frühzeitiges Romanlesen den Geist verweichlicht und für ernstes Streben überhaupt untauglich macht, ebenso trägt weiche und frivole Musik nicht nur zu seiner Wart' und Pflege nichts bei, sondern sie verflacht ihn, und benimmt ihm die frische, gesunde Arbeitskraft, mit welcher allein gediegene Resultate erreicht werden. Da wir nun, wie gesagt, aus langjähriger und vielseitiger Erfahrung diese Uebelstände kennen gelernt, haben wir uns vorgenommen, den Versuch zu machen, für Lehrer und Lernende den rechten Weg zu zeigen.

Wir arbeiteten zu diesem Behufe vorliegende Klavier-

schule aus, die nicht nur in ihrer systematischen Anordnung und durch ihre Vollständigkeit die Vorzüge der bisher erschienenen Schulen zu vereinigen trachtet, sondern auch mannigfache neue Resultate unserer Unterrichtspraxis bietet. Sie will sowohl bezüglich der Technik als des geistigen Inhalts und der musikalischen Form für alle Richtungen des Klavierspiels vom strengen Satze bis zur modernen Schule vorbereitend wirken, und enthält darum als Uebungen durchweg Originalbeispiele, in denen absichtlich stets der Styl eingehalten wird, durch welchen sich die betreffende Kunstform in der Literatur charakterisirt. Sowohl dem Dilettanten, als auch dem Pianisten von Fach und demjenigen, welcher das Klavier als Grundlage für das Orgelspiel und für tiefere musikalische Studien benützen will, sind die Wege gebahnt und geebnet; namentlich wird der Organist nützliche Vorstudien für sein Fach an jenen Beispielen finden, worin die Ausführung streng polyphoner Sätze auf dem Klavier eingeübt wird. Inwiefern uns nun die Lösung unserer Aufgabe geglückt ist, mögen diejenigen beurtheilen, die selbst schon ernst und redlich auf diesem Felde gearbeitet haben. Es ward uns wenigstens die hohe Befriedigung, unsere Bestrebungen durch den einmüthigen Beifall der gefeiertsten Pianisten, Tonsetzer, Pädagogen und der übrigen Sachverständigen belohnt zu sehen.

§. 2.

Wir nennen unsere Schule ein systematisches Werk, insofern darin alle Hilfsmittel für einen naturgemässen stufenweisen Unterricht von mehr oder minder befähigten Schülern streng geordnet vorhanden sind. Da aber der fähigere Schüler weniger Vorbereitungsmittel vonnöthen hat, als ein anderer, und da dem einen mehr technisches Geschick zu Gebote steht, als dem andern, so wird das System, das unserm Werke zu Grunde liegt, erst lebendig in den Händen eines befähigten Lehrers. Es ist nicht die Aufgabe des Systems, zu dem individuellen Bedürfniss jedes einzelnen Zöglings herabzusteigen; sonst wären gewissermassen ebenso viele besondere Klavierschulen nöthig, als es Schüler gibt; die Methode hat bloss dasjenige festzustellen, was für alle Zöglinge gemeinschaftlich und unabänderlich gilt; sie ist die ideale Summirung, die logische Anordnung aller bei dem Einzelnen anzuwendenden Unterrichtsgrundsätze. Der Lehrer hat nun seinen Beruf dadurch zu dokumentiren, dass er mit weisem Verständniss sowohl des unwandelbaren Allgemeinen, als des wechselnden Besondern, zu jeder Zeit und bei jedem Schüler wahrnimmt, was demselben noth thut, und nach dessen Einzelbedürfniss das gemeingültige System zur Anwendung bringt. Aber nur die persönliche Unterweisung durch den Lehrer, dessen praktischer Blick das mannigfach mögliche Abnorme in technischer und musikalischer Hinsicht u. dgl. sogleich bemerkt und beseitigt, kann zu einem gedeihlichen Resultat führen; daraus geht hervor, was von allen Schulen für den sogenannten Selbstunterricht, sei es in brieflicher oder sonstiger Form, zu halten ist; dieselben mögen wohl dem Lehrer nützen, selten aber dem Schüler. Die Individualität des Schülers ist es, welcher durchweg Rechnung getragen werden muss, und vor nichts hat man sich mehr zu hüten, als vor dem systemati-

schen Schliendrian. Daher will unsere Schule nur den geordneten Stoff bieten, den der Lehrer den Anlagen des Schülers entsprechend verwenden soll, den Stoff, der für alle Grade der Befähigung vollständig ausreicht, den systematisch geordneten Stoff für einen systematischen aber eben so individuellen Unterricht. Wir sind darum nicht gemeint, dass jeder Schüler alle vorbereitenden Beispiele, die unser Werk enthält, spielen und lernen müsse; der eine wird mehr, der andere weniger nöthig haben, was der Erkenntniss und Beurtheilung des Lehrers anheimgestellt bleiben muss. Zu wenig jedoch glauben wir für das Bedürfniss keines Schülers gegeben zu haben, sondern hegen die feste Ueberzeugung, dass auch der Schwächere kein Hülfsmittel vermissen werde.

Aber wir fordern für ein gedeihliches Resultat einen systematischen Unterricht, d. h. ein streng stufenweises Vorschreiten in Betreff der Technik, der musikalischen Form und des geistigen Inhalts. Der Lehrer muss in der Technik nur allmählig vom Leichteren zum Schwereren vorschreiten, und was die musikalische Form anbelangt, eben so allmählig von dem Kleineren zum Grösseren übergehen. Vor der Sonate muss erst die Sonatine, vor dieser müssen Stücke, die jeden einzelnen Theil der Sonatine vorbereiten, gelernt und zum Verständniss gebracht werden. Den Grund kann man nicht solid genug legen. War der Anfangsunterricht in technischer oder musikalischer, besonders rhythmischer Beziehung nicht gründlich, so wird man später fast jeden Moment auf Schwierigkeiten stossen, und dann durch den Aufenthalt mit Einzelheiten mehr Zeit verlieren, als man früher zu gründlicher Vorbildung überhaupt gebraucht hätte. Wir legen deshalb auf den technischen wie musikalischen, insbesondere rhythmischen Elementarunterricht den grössten Werth, und rathen mithin den ersten Theil der Klavierschule mit möglichster Sorgfalt und Genauigkeit zu studiren, und ja nicht zu schnell voranzugehen; rascheres Fortschreiten ist eher im spätern Verlaufe zulässig, aber auch da nur mit strengster Consequenz.

Wir müssen erst den zweistimmigen Klaviersatz in allen Formen ausführen lernen, ehe wir an den dreistimmigen gehen, eben so diesen wieder in allen Formen, ehe wir zum vierstimmigen fortschreiten u. s. w. Nicht minder muss auch der geistige Inhalt der jeweiligen Bildungsstufe des Schülers entsprechen. Schon beim ersten Unterricht ist sorgfältig darauf Rücksicht zu nehmen, dem Kinde nur Musikstücke zu geben, die einen kindlichen aber edeln Geist in schöner Form athmen, und es muss Alles ausgeschlossen werden, was gewöhnlich oder gemein ist. Wenn wir auf den uns von Lehrern vielfach nahegelegten Wunsch, zur Ermunterung und Erheiterung der Kleinen auch hie und da ein populäres Stückchen einzustreuen, in dieser Auflage soweit eingingen, dass wir zu manchen Beispielen in §§. 26, 29 und 31 des ersten Theiles auch Volksweisen benützten, so glauben wir mit solcher Concession unserem System wenigstens nicht entgegengehandelt zu haben, indem wir in der Einkleidung der gewählten Melodien unserem instruktiven Prinzip stets getreu blieben. Uebrigens ist in der Klavierliteratur kein Mangel an guten, gerade in dieser Richtung zweckmässigen Compositionen. Zunächst nennen wir Clementi's Sonatinen Opus 36 — die Lebert'sche Bearbeitung, Stuttgart bei Ebner, trägt nicht nur in Fingersatz, Phrasirung

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

und Vortragszeichen dem instruktiven Bedürfniss vollständig Rechnung, sondern ermöglicht auch kleineren Händen, welchen die Spannungen im Original theilweise zu weit wären, durch Varianten in kleineren Noten die gebundene Ausführung) — Hummels 6 Pièces faciles (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), Mozarts Sonatine in C-dur und D-dur Rondo, ferner Beethovens Sonatinen Opus 49 nebst noch einigen leichtern Variationen. Auch Ign. Lachners 6 Sonaten (München bei Aibl), Manches in unserer bei Eduard Hallberger erschienenen Jugendbibliothek, besonders im ersten, dritten und sechsten Heft, Haydns leichteste Sonaten, Chr. Finks, L. Köhlers und Krause's Sonatinen, Th. Kullaks „Kinderleben“ (zwei- und vierhändig), Schumanns Jugendalbum und Kinderscenen, Mendelssohns, Reinecke's und Rietz' Kinderstücke u. s. w. bieten mehr als genug Vorbereitungsmittel zur Sonate in geistiger und formeller Beziehung. Es dürfte hier am Platze seyn, auf unsere dieser Klavierschule zur Seite gehenden, instruktiven Stücke hinzuweisen, welche, in vier Graden allmählig vom Leichtesten zum Schweren aufsteigend auf Technik, Form und Charakter der modernen Klavierliteratur systematisch vorbereiten, und dem Schüler neben dem ernsteren Studium der Classiker auch eine nützliche Erholungsliteratur bieten, deren pädagogischer Zweck noch durch einen musikalisch lohnenden Inhalt gefördert wird. Die ersten drei Grade enthalten Stücke in den modernen Formen, wie sie dann im vierten Grade in den eigentlichen instruktiven Charakterstücken in grösserem Rahmen erscheinen. Diejenigen Arrangements aus Opern, Potpourris u. s. w., welche weder technisch, noch geistig für das Instrument und den Schüler berechnet sind, und für Geschmack und Technik verderblich wirken könnten, bleiben ausgeschlossen.

Ist nun die technische Ausbildung des Schülers mit der formellen und geistigen Hand in Hand so weit vorangeschritten, dass er zur Sonate übergehen kann, so ist der einzig richtige Weg, um ihm diese zum klaren und umfassenden Verständniss zu bringen, der historische.

Wie nämlich kein Componist vereinzelt dasteht, sondern jeder, auch der originellste, sich an seine Vorgänger schliesst, und was ihm diese boten, in sich aufgenommen und aus dem Seinigen weiter gebildet hat, wie unsere grossen Geister die stetigen Glieder einer wunderbaren Kette bilden und aus dieser herausgenommen und für sich allein betrachtet, niemals tiefer erkannt und verstanden werden können, so muss auch der Unterricht, sich an den Gang der Geschichte anschliessend, den Weg verfolgen, den die Musik selbst in ihrer Entwicklung genommen hat. Es wäre jedoch ein Missgriff, wenn man mit den Meistern der Suite, mit Couperin, Dom. Scarlatti, Em. Bach u. s. w. anfangen wollte, unter deren Händen das Instrument sich erst aus den Fesseln einerseits des polyphonen, andererseits des Rococostyls losrang, und deren Studium dem Schüler erst in einer späteren, auch das kunsthistorische Moment hereinziehenden Periode anzurathen ist.⁶ Für den praktischen Unterricht beginnt der Lehrstoff da, wo uns zuerst in der fertigen Form der Sonate eine, der Eigenthümlichkeit des Instrumentes vollkommen entsprechende Kunstgattung entgegentritt, also mit Joseph Haydn, Mozart und Beethoven. Besonders Mozarts Klaviersatz ist nicht nur als der technisch ge-

v

rundetste, sondern auch als der gesangreichste, dem kindlichen Ohr entsprechendste, für den Anfangsunterricht ganz unschätzbar. Aber auch in der Anwendung der genannten Meister darf man nicht pedantisch verfahren und in überverstandener Systematik zuerst Alles von Haydn, dann alles von Mozart u. s. w. lernen lassen, sondern man studire beide neben einander, wie sie ja auch neben einander und in geistigem Wechselverhältnisse lebten und schufen. Mozarts und Haydns Sonaten für Klavier allein, Klavier und Violine, ihre Klavier-Trios, -Quartetten und -Quintetten etc., Capricen, Phantasien, dabei auch verschiedene geeignete Sonaten von Dussek und die leichteren von Clementi leiten vortrefflich zu den schwereren Sonaten des Letzteren über, und von diesen erst soll zu Beethoven geschritten werden. Wird dieser Weg verfolgt, so wird der Schüler jeden einzelnen Tondichter verstehen lernen; wenn man aber, wie gewöhnlich, bei Beethoven anfängt, lässt sich der Zögling wohl von Einzelschönheiten hinreissen, aber unmöglich kann er das ganze Werk in sich aufnehmen. Zugleich neben Beethoven mache man sich mit der leichteren und romantischen Richtung bekannt, in welcher wir Phantasien, Rondos, Variationen, Genrestücke, Amusements, Bagatelles, Walzer, Mazurkas, Nocturnos, Lieder ohne Worte, Impromptus u. dgl. von Hummel, Dussek, Weber, Franz Schubert, Moseheles, John Field, Kalkbrenner, Thalberg, Döhler, Benedikt, Sigm. Goldschmidt, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Taubert, Stephen Heller, Hiller, Liszt, Rubinstein, Raff, Reinecke, Theodor Kullak, Schulhoff, Pauer, Bargiel, Brahms, Speidel, Kirchner, Chr. Fink, W. Krüger, L. Köhler und andern Tonsetzern empfehlen möchten. Wir bemerken hiezu bloss, dass wir bei Aufzählung dieser Namen mehr nur die historische Reihenfolge einhielten, die Auswahl ihrer Werke aber und die Aufeinanderfolge derselben den Lehrern überlassen haben wollen. Ein Schüler, der diesen Weg geführt worden ist, wird geistig wie technisch selbstständig geworden seyn, was das Endziel jedes Unterrichts seyn muss. In ihm wird die Musik leben, er wird im Stande seyn, jedes grössere Musikwerk, wie Symphonie, Oper u. s. w., aufzufassen, und ist es nunmehr ganz angemessen, ihn durch gute Arrangements von zwei- oder vierhändigen Symphonien, Streichquartetten, Opern u. s. w. mit diesen Formen bekannt zu machen, damit er einer grossen Instrumental- oder Vocaalaufführung mit Verständniss folgen kann; ein auf diese Weise Gebildeter wird auch mit Leichtigkeit vom Blatte lesen; überhaupt wird ihm alles Andere in der Musik als reife Frucht von selbst in den Schooss fallen. Dass die rein technische Ausbildung beständig Hand in Hand mit dieser Führung gehen muss, ist nach dem Obigen klar, und dieses Werk hat hierauf auch besondere Rücksicht genommen.

Betrachten wir als Gegensatz zum Vorigen die musikalische Ausbildung unserer Jugend, wie sie meistens geschieht, so finden wir, dass gewöhnlich die ersten Grundelemente der Technik, die klare Abgegränztheit des Tones, das richtige, strenge Legato vernachlässigt sind, wodurch schon von vornherein jede kunstgerechte technische Ausbildung für die Zukunft fast unmöglich gemacht wird. Betrachten wir die musikalische Literatur, die wir meistens auf den Klavierpulten aufliegen sehen: sie besteht aus seichten Arrangements,

Potpourris aus Opern u. s. w., süsslichen und frivolen Stücken von Nebenplaneten der modernen Schule, höchstens als Modeartikel manchmal eine Sonate von Mozart oder Beethoven darunter. Wie aber die letzteren nach einem solchen Vorstudium ausgeführt werden, lässt sich leicht ermessen und es ist klar, dass selbst diese Werke von keinem günstigen Einfluss mehr auf den Schüler seyn können. Die gespielten Stücke stehen in keinem engeren Zusammenhang mit einander; einmal müssen sich die armen Geschöpfe an Compositionen abquälen, die weit über ihre technische Fertigkeit gehen, das anderemal sind dieselben, wie sie ihnen eben der Zufall in ihre Hände spielt, unverhältnissmässig leichter. Sehen wir ja nur zu oft, wenn ein fremder Virtuose in eine Stadt kommt und mit einer Pièce besonders gefällt, dieselbe so bald als möglich beinahe auf allen Klavieren, ob sie für den Standpunkt des Schülers passt oder nicht. Die kopflose, geisttödtende Stundengeberei hat sehr bald zur Folge, dass dem Schüler die Unterrichts- und Uebungsstunden zur Marter werden, und er gewöhnlich nur gezwungen ans Instrument geht. Wenn ein so missleiteter Zögling nach oft neun- bis zehnjährigem Unterricht persönlich selbstständig wird, so lässt er das Klavierspiel ganz liegen, denn seine paar unvollkommen eingeübten Stücke werden ihm zum Ekel, und von eigentlicher Musik hat er nichts in sich aufgenommen. Geld und Zeit ist verloren, und auf den Geist hat all die Mühsal mehr nachtheilig gewirkt als vortheilhaft, so dass es besser gewesen wäre, nie Musik getrieben zu haben. Folgen wir einem Solchen zu den herrlichsten musikalischen Produktionen, wir sehen ihn kalt und theilnahmslos; hievon kann sich Jeder leicht überzeugen, er braucht nur bei Aufführungen von Symphonien, Quartetten, Oratorien etc. seine Umgebung ein wenig ins Auge zu fassen. Ganz verkehrt auch geht man oft zu Werk, wenn ein Kind durch hervorragende Anlagen ein Meister auf dem Instrument zu werden verspricht. Da findet meist eine wahrhaft widernatürliche Dressur statt: man martert ein solches Geschöpf Jahre lang mit einseitig technischen Uebungen und Etuden, bis seine „Fertigkeit“ einen oft wirklich überraschend hohen Grad erreicht hat; dann trichtert man ihm auf einmal drei bis vier schwere Concerte oder Sonaten von Beethoven mechanisch ein; hiezu nimmt man sich ein Jahr und mehr Zeit, und dann wird der „Virtuose“ auf Reisen geschickt. Daher kamen jene Wunderkinder von zehn bis zwölf Jahren, welche meistens nichts waren als Treibhauspflanzen, ohne innere Kraft, ohne Selbstständigkeit, ohne Lebensfähigkeit. Es gehörte eine grosse physische und geistige Stärke dazu, wenn sich ein solch missleitetes Wesen nach einer derartigen unnatürlichen Behandlung noch aufzuraffen vermöchte. Daher kommt es, dass so oft aus vielversprechenden Kindern Nichts wurde; auf die unnatürliche Anspannung trat Abspannung ein und sie blieben plötzlich stehen, weil ihre Kraft gebrochen war. Dass hierin auch von hochgerühmten Pianisten grobe Fehler begangen werden, haben wir bereits angedeutet.

§. 3.

In diesem Paragraphen wollen wir vor Allem die Technik einer nähern Betrachtung unterwerfen. Unter kunst-

gerechter Technik verstehen wir die richtige Bildung des Tones, d. h. die Geschicklichkeit, dem Instrumente sowohl im Piano als im Forte einen schönen vollen Ton zu entlocken. Der schöne oder Kunstton ist einzig derjenige, welchem keine Spur seiner Erzeugung, seines Ursprunges mehr anhaftet, welcher alle Merkmale des Materiellen abgestreift hat, und gleichsam vergeistigt, ideal, als sinnlich schöner Träger eines schöneren Uebersinnlichen an unseren Gehörsinn gelangt. Der Kunstton wird beim Sänger und Bläser von allem Geräusche des Blasens und Luftanstreifens, beim Pianisten von allem Holzklang, von allem Hörbarwerden des Mechanismus frei seyn müssen. Ausser dem richtigen Anschlag jedoch, welcher diesen Kunstton erzeugt und von dem allein auch die Möglichkeit abhängt, denselben vom *ff* bis zum *pp* nach Belieben in allen Graden abzustufen, gehört zur kunstgerechten Technik auch ein gesangreiches Legato, mit seinem Gegensatz, dem Staccato, und endlich so viel Fingerfertigkeit, als zur vollkommen fehlerfreien Ausführung einer Werkes nothwendig ist. Ohne erschöpfende Gewandtheit in diesen Dingen sind wir nicht im Stande, die kleinste Melodie kunstgerecht auszuführen; wir sind namentlich nicht im Stande, polyphone Compositionen, wo die Stimmen gegenseitig in einem untergeordneten oder dominirenden Verhältnisse stehen, selbst zu verstehen oder zum Verständniss zu bringen. Oder auch zugegeben, dass sich eine Composition von dem Bewanderten lesen lässt, und dass er des Ohres nicht bedarf, um die darin niedergelegten Gedanken aufzufassen; so ist es ihm jedenfalls rein unmöglich, dem Zuhörer dieselben mitzutheilen ohne kunstgerechte Technik. Dieser wird nur ein wirres Durcheinander von Tönen, statt einer oder mehrerer gleichzeitiger Melodien vernehmen. Ja wir haben es schon manchem Spieler während seiner Produktion angesehen, dass er für sich das fühlte und verstand, was er vortrug, dass er ein vortrefflicher Musiker war; aber wir vernahmen nur ein Mit- und Nacheinander von vielen Tönen, und nichts von den herrlichen Dingen, die seine Seele erfüllen mochten. Er hatte nicht sprechen gelernt; es fehlten ihm die Worte, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben.

§. 4.

Vor allen Dingen ist also nothwendig, jeden Stärkegrad des Tones in seiner Gewalt zu haben; hieran reiht sich das richtige Verhältniss in der Stimmführung, d. h. eine genau berechnete strenge Vertheilung der Tonstärke zwischen singender, obligat und harmonisch begleitender Stimme. Die Grundlage des Klavierstudiums ruht in der Polyphonie, d. i. in jener Schreibart, welche aus mehreren selbstständig und gleichberechtigt neben einander fortschreitenden Stimmen ein harmonisches Ganzes herstellt, und damit in dem gebundenen Spiel, ohne welches die Führung der Stimmen niemals deutlich zu Gehör kommen kann. Dieses aber ist wieder bedingt durch die schulgerechte Bildung des Fingergelenks, von welcher allein die Fähigkeit abhängt, jede einzelne Stimme gebunden und melodisch, d. h. gesangreich vorzutragen. Auch unsere homophone Schreibart hat sich aus der polyphonen herausgebildet, und nur derjenige wird Sonaten, zumal Beethoven'sche, vollendet ausführen, welcher die Poly-

phonie zur Grundlage seines Studiums gemacht hat. Und hier müssen wir auf das Studium Seb. Bachs als auf die unumgängliche Basis des gebundenen Spieles hinweisen, auf welches sich unsere Schule, sich hierin von anderen Methoden unterscheidend, vorzugsweise stützt.

Die Ausführung streng polyphoner Sätze ist auf dem Klavier eine ganz andere als auf der Orgel, was in der mechanischen Verschiedenheit beider Instrumente begründet ist. Während nämlich die Orgel jeden Ton in seiner ganzen Dauer mit gleicher Schallkraft auszuhalten vermag, nimmt letztere beim Klavier allmählig ab; während jedoch der Orgel jede Schattirung mangelt, die nicht auf mechanischem Wege, wie Wechsel der Register, Combination der Manuale u. dergl. bewirkt wird, bieten die mannichfachen Anschlagsarten und Stärkegrade auf dem Pianoforte alle Mittel, um mehrere neben einander einhergehende Motive je nach ihrer musikalischen Bedeutung hervorzuheben, und dadurch dem Hörer nicht nur ein ebenso deutliches Bild des ganzen Aufbaus eines polyphonen Stückes vorzuführen, als es die Orgel im Stande ist, sondern auch den Charakter desselben mit Wahrheit, Lebendigkeit und Wärme wiederzugeben. Schon die Schreibweise für beide Instrumente ist durch die oben erwähnte Verschiedenheit bedingt; für die Ausführung auf dem Klavier geben wir hier die wichtigsten Regeln. Die Deutlichkeit und Verständlichkeit eines gespielten polyphonen Satzes hängt vor allem davon ab, dass der Spieler selbst den Bau desselben vollkommen versteht, jede Wiederholung, Umkehrung, Verkleinerung oder Vergrößerung eines Motivs erkennt, und das Wesentliche vom Zufälligen, das Bedeutende vom Nebensächlichen zu unterscheiden weiss. Zumal in der Fuge muss er den Gang jeder einzelnen Stimme, sowie das Verhältniss sämtlicher Stimmen zu einander fortwährend im Auge haben. Da nun selbstverständlich ein Motiv von mehreren kürzeren Noten ohnehin deutlicher hervortritt, als eines von weniger und längeren Noten, so ist ein Motiv der letzteren Art stärker und breiter vorzutragen. Jeder Eintritt des Hauptthemas ist hervorzuheben, mag dasselbe nun in seiner ursprünglichen oder in veränderter Gestalt auftreten; ist ein zweites Thema oder ein hervorstechender Gegensatz vorhanden, so gebührt ihm der nächste Anspruch auf markirten Vortrag, und so hat sich die Klangstärke, auf dass jedes Motiv zu der ihm gebührenden klanglichen Geltung gelangt, in fein bemessener Zeichnung abzustufen bis zu den lediglich dem harmonischen Zwecke dienenden Fullnoten, welche niemals den wesentlichen Tönen Eintrag thun dürfen. Endlich sey bemerkt, dass nicht jedes polyphone Klavierstück einen kirchlich-erhabenen Charakter hat, wie die meisten Orgelsachen; gerade J. Seb. Bach hat diesen Styl sehr häufig und glücklich zum Ausdruck heiterer und humoristischer Stimmungen verwendet; seine Klavier-Fugen sind wahre Charakterstücke, deren Vortrag die lebendigste Individualisirung, die feinste Schattirung, vor allem aber die durchsichtigste Klarheit in der Führung der einzelnen Stimmen erfordert.

Für homophone und frei polyphone Sätze lassen sich wie in §. 58 des 3. Theils zu ersehen ist, die Gesetze der Stimmführung wohl am besten durch Zahlen veranschaulichen. Setzen wir nämlich die singende, d. h. die melodieführende

Stimme = 1, so wäre die Stärke einer obligat begleitenden Stimme = $\frac{2}{3}$, einer nur harmonisch begleitenden = $\frac{1}{2}$, und dieses Verhältniss bleibt sich in allen Lagen und Verwechslungen gleich. Tritt *cresc.* oder *dim.* ein, so gliedert sich Zu- oder Abnahme in allen Stimmen nach demselben Verhältniss. In streng polyphonen Sätzen stehen sich gewöhnlich alle Stimmen in gleicher Stärke gegenüber, wenn nicht etwa, wie oben erwähnt, ein neuer Eintritt oder überhaupt eine durch ihren Inhalt besonders wichtige Stimme markirt werden soll. Auch in der Suite, worin sich polyphoner und homophoner Styl äusserlich formell, und in der Sonate, worin sich dieselben innerlich, geistig verbinden, sind obige Gesetze der Stimmführung sorgfältig zu beobachten. Dazu tritt besonders bei der Sonate die gebieterische Pflicht richtiger Phrasirung, d. h. Verbindung des nach dem melodischen Sinne Zusammengehörigen, worauf unsere Schule baldmöglichst Rücksicht nimmt, und verständiger Rhythmisirung, d. h. Betonung und plastischer Hervorhebung der Noten nach ihrer melodischen Bedeutung, wodurch die Sonate erst Leben und Wärme erhält, während sie durch kaltes, nur den Takt ängstlich beobachtendes Abspielen leider oft todtgeschlagen wird. In homophonen Sätzen gestatten uns oft die Tonsetzer selbst einen Raum, innerhalb dessen wir obiges Verhältniss nicht so streng einzuhalten brauchen; doch auch hierin befehle man sich grösster Behutsamkeit, um nicht in den häufig vorkommenden Unfug zu gerathen, der mit falscher Affektation begleitende Stimmen zu herrschenden erhebt, und durch Eilen bei *cresc.* und Schleppen bei *dim.* allen Takt aufhebt. Auch vor Missbrauch des Pedales hüte man sich, gebrauche es in streng polyphonen Sätzen gar nicht, bei Haydn und Mozart bloss in seltenen Fällen, bei Beethoven nur da, wo Melodie und Harmonie mittelst des Pedales fortklingen soll, wovon allerdings mancher Effekt abhängt; niemals jedoch lasse man heterogene Harmonien in einander klingen.

Nur in diesem Sinne, nach den oben besprochenen Gesetzen soll der Lehrer auf den Vortrag des Schülers wirken. Er lasse Alles einfach und natürlich wiedergeben, spiele selbst so vor, und das Uebrige überlasse er der eigenen, freien Entwicklung; nur krankhafte Auswüchse des Gefühls — Affektation, Sentimentalität — dürfen nicht aufkommen. So wird sich der im Ganzen überhaupt selbstständiger werdende Geist bald den richtigen Ausdruck zu schaffen wissen. Von grossem Nutzen für den Vortrag ist auch das vierhändige Spielen guter Originalwerke mit einem gediegenen Spieler, wodurch zugleich das Taktgefühl gestärkt und die musikalische Auffassung geläutert wird. Zu diesem Behufe möchten wir hauptsächlich die Werke von Mozart, Hummel, Schubert, Moscheles, Mendelssohn, Onslow, Schumann, Brahms, Franz und Ignaz Lachner empfehlen. Von noch grösserem Nutzen, besonders für die Bildung des Vortrags und Verständnisses ist das Zusammenspielen mit klassisch gebildeten Künstlern in Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Quintetten, Sextetten und Septetten, und darin bieten J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Dussek, Hummel, Weber, Mendelssohn, F. Schubert, Moscheles, Schumann, Vincenz Lachner, Taubert, Hiller, Gade, Rubinstein, Bargiel, Brahms, Volkmann, Raff etc. die reichste Auswahl.

§. 5.

Nicht ohne Interesse ist auch die Frage nach dem Alter, in welchem man Musik beginnen soll. Abgesehen von der Verschiedenheit der Individualitäten, deren eine früher, die andere später geistig reif ist, lässt sich im Allgemeinen das achte oder neunte Jahr als dasjenige bezeichnen, in welchem der Klavierunterricht am besten begonnen wird. Man benütze etwa ein Jahr vorher für Singenlernen, wie im Kapitel 15 über Rhythmik und Takt abgehandelt werden wird. Dieses Alter halten wir darum für das rechte, weil der Geist durch die Elemente der Schule schon die nothwendige Stärkung erhalten hat, um das Technische wie Musikalische mit dem Verstande aufzufassen; denn es ist unbedingt nothwendig für die einstige Selbstständigkeit des Zöglings, dass er Alles versteht, was er mechanisch ausführt. Auch ist erst in diesem Alter die gehörige physische Kraft da, um eine kunstgerechte Technik auszubilden. Früher mit dem Klavierunterricht anzufangen, führt zu leerer Spielerei, und stumpft den kindlichen Geist für das wahre Wesen der Musik eher ab; vergessen wir nie, dass das Kind schon von Anbeginn der reinen ächten Kunst zuzuführen ist, für deren Darstellung auch das Klavier nur als Organ dient.

Für die Verbreitung der Klassiker durch wohlfeile Ausgaben ist in neuerer Zeit Vieles und Verdienstliches geschehen. Um dem Lehrer jedoch für den Unterricht sicher und unzweifelhaft vorzuzeichnen, wie wir die Ausführung klassischer Werke im Sinne dieser Klavierschule auffassen, so verbanden wir uns mit Liszt, Bulow, J. Lachner und Faisst zur Herstellung einer neuen instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke (Stuttgart bei J. G. Cotta), die nicht nur den Originaltext in möglichster Korrektheit gibt, sondern auch durch sorgfältige Phrasirung, wie sie z. B. Haydn und Mozart damals wohl für unnöthig hielten, den plastischen Umriss der Melodie unzweideutig feststellt, dann durch vielfach beigefügte Umarbeitungen für kleinere Hände, durch genaue im Geiste der Composition gehaltene Vortragszeichen, deren manche zwar für den Musiker von Geschmack selbstverständliche bisher nur zwischen den Zeilen zu lesen waren, sowie durch beigefügte stylgemässe Varianten, wodurch namentlich Fr. Liszt Manches von Fr. Schubert in spielbareres und dankbareres Gewand zu kleiden wusste, ferner durch genaue Metronomisirung, reiflich erwogenen Fingersatz und detaillirte Angaben über die Ausführung der Verzierungen, wofür früher vielfach ungenaue Bezeichnungen gebraucht wurden, die getreueste, stylgerechteste Wiedergabe ermöglicht, endlich durch ästhetische Charakteristik, historische Einführung in die jeweilige Kunstform und specielle Analyse und Nachweisung der einzelnen Hauptabschnitte ein klares Verständniss des musikalischen Baues jedes Sonatensatzes, Rondo's u. s. w. vermittelt; und durch dies Alles auch so manchem Lehrer für den Selbstunterricht als praktischer Commentar der klassischen Klavierwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Schubert und Weber dienen soll.

§. 6.

Wie weit muss sich die Ausbildung des Dilettanten, und wie weit muss sich diejenige des sich dem Fache der Widmenden erstrecken?

Der Dilettant kann und soll kein Virtuose seyn; bei ihm

ist die musikalische Ausbildung nur ein Theil seines gesammten geistigen Eigenthums, er hat daher auch nicht so viel Zeit darauf zu verwenden wie derjenige, der sich dem Fache widmet. Dessen ungeachtet aber soll er auf der Stufe, die er erreicht, eben so kunstgerecht ausgebildet seyn als derjenige, der sich das Klavier zur Lebensaufgabe macht. Es ist ein weitverbreiteter, von den nachtheiligsten Folgen für den Geschmack des Publikums begleiteter Irrthum, dem Dilettanten nicht nur das Leichtere, sondern auch das Seichtere zuzuweisen, ihm eine oberflächliche Gesinnung und Richtung zu gestatten, ihn überhaupt in Gegensatz zu dem Fachmusiker zu stellen. Der Dilettant im rechten künstlerischen Sinne darf dem Fachpianisten zwar nachstehen in Betreff der technischen Ausbildung, also in den Mitteln; dagegen soll er mit dem Fachkünstler wetteifern in Umfang der Literaturkenntniss, Gewähltheit und Verständniss seiner Vorträge und Wärme der Ausführung; dadurch erhebt sich auch der Dilettant auf die Stufe des Künstlers, während manche sogenannte „Künstler“ noch auf dem Boden des krassen Dilettantismus stehen. Im Allgemeinen mögen dem Fachkünstler die Klavierconcerte und eigentlichen Virtuosenstücke vorbehalten bleiben; aber die gesammte Kammer- und gute Salonmusik, insbesondere das poetische Charakterstück der neueren Schule, gehören auch zum Bereiche des Dilettanten, und was er davon nicht selbst spielt, wird er wenigstens richtig aufzufassen und zu geniessen vermögen, wofern er nur von jeder Gattung die besten, schlagendsten Muster aufmerksam studirt hat.

Von dem Fachkünstler verlangt die Gegenwart nicht nur eine bis ins Kleinste ausgebildete Technik, sondern diese ist erst das Mittel zum höheren Zwecke, nämlich zur vollkommenen Beherrschung der gesammten Klavierliteratur. Da nun der weite Umfang der letzteren heutzutage auch den ungleich grösseren Theil der Studienzeit beansprucht, so würde die sonst wohl übliche, Seite für Seite vorgehende Durcharbeitung der früheren, wiewohl ganz vortrefflichen Etudenwerke, worin oft in 4—5 Nummern nur wieder derselbe technische Vorwurf behandelt ist, allzuvieler Zeit erfordern, welche der Hauptsache, dem Literaturstudium abgezogen werden müsste. Es galt daher in vorliegender Schule eine neue Art von Specialetuden zu schaffen, deren jede immer nur einen technischen oder musikalischen Zweck, aber diesen so schlagend und erschöpfend behandelt, dass das darin Behandelte mit dieser einzigen Etude für alle Zeit völliges Eigenthum des Zöglings bleibt, und also mit Vermeidung aller Wiederholungen stets direkt, auf geradem Wege, dem Ziele zugestrebt wird. Dieses Ziel, die Gesammtliteratur, fassen wir auf in weitestem Umfange, im reformatorischen Sinne, ohne Begränzung nach vorwärts. Auch die Entwicklung des Klavierspiels vollzieht sich nach den allgemeinen Naturgesetzen, und schreitet aus innerer Nothwendigkeit stetig fort; hier gibt es keine zufälligen, meteorischen Erscheinungen; Alles hat in ununterbrochener Kette sowohl Ursache wie Wirkung, und in diesem Wechselverhältniss dieser beiden beruht auch das Leben der Kunst; aber jeder Abschluss führt zum Absterben, jeder Stillstand zum Tod. Wer das Klaviergebiet mit Mendelssohn, Schumann und deren Epigonen abschliessen, und die weittragende Förderung nicht nur der Virtuosität, sondern

Lebert und Stark, Klavierschule. I.

des Klavierspiels überhaupt, in technischer wie geistiger Beziehung ignoriren wollte, welche durch Liszt kommen musste, der würde sich gleichsam selbst den Boden unter den Füssen wegziehen, der würde eine, seine eigene Richtung am nachtheiligsten berührende Inconsequenz begehen. Denn gerade durch Liszt's von der edelsten Begeisterung für die Sache getragenes und in der Auffindung der rechten Mittel stets so glückliches Wirken ward eine Technik für die Ausführung der Bach'schen und übrigen klassischen Werke gewonnen, wie sie keinem Vertreter jener dogmatischen Selbstbeschränkung bis jetzt gelungen. Auf genanntem Wege allein wird jene Universalität erzielt, wie wir sie bei verschiedenen Vertretern der neuen Schule bewundern, welche nicht nur die gesammte Vergangenheit und Gegenwart umfasst, sondern auch jedem zukünftigen Fortschritte bereits die offene Hand begrüssend entgegen hält. Aber um jedes Missverständniss abzuschneiden, wiederholen wir nochmals: Diese neue Literatur darf nicht vorzeitig und gewaltsam aufgepfropft werden; man kann nicht in die Luft bauen und ein Haus mit dem Dach anfangen. Die Basis, der Grundstock des Klavierspiels bleiben die Werke der Classiker, von J. S. Bach bis Beethoven, ohne deren völlige Aneignung und Durchdringung nichts Aechtes erreicht wird, sondern nur Schwindel und Humbug übrig bleibt, wie wirs noch täglich von Neuem erleben.

Wenn der Dilettant die im Obigen genannten Werke, mit Ausschluss der schwereren, selbst kunstgerecht ausführen kann, so hat er Alles erreicht, was er erreichen soll, denn es wird ihm ein Leichtes seyn, alles Andere zu verstehen oder sich verständlich zu machen. Zur Erreichung der nothwendigen technischen Fertigkeit, um jene Werke kunstgerecht und rein auszuführen, bietet ihm dieses Werk hinlänglich Stoff und er hat nicht nöthig, sich mit dem Studium weiterer Etuden abzugeben.

Anders verhält es sich mit demjenigen, der sich dem Fache widmen will. Dieser muss die Literatur für dieses Instrument in ihrem ganzen Umfange kennen, er hat auch umfassendere technische Vorstudien nöthig; doch darf auch er nicht ausser Augen lassen, dass die Technik bloss das Mittel ist. Da nun der Vorrath an Etuden zu einem überreichen angewachsen ist, so wollen wir diejenigen angeben, welche man neben diesem Werke studiren soll. Man reihe sie nach dem Studium des zweistimmigen Satzes in diesem Werke systematisch ein.

- 1) Die 15 Inventionen von Bach.
- 2) Die 84 Cramer'schen Etuden, aber mit Auswahl.
- 3) Die 15 dreistimmigen Symphonien von Bach.
- 4) Der Gradus ad Parnassum von Clementi; in der Lebert'schen Uebersetzung und Auswahl (Stuttgart, bei Ebner), welche durch Rücksichtnahme auf die seitherigen technischen Errungenschaften die instruktive Nützlichkeit zu befördern sucht, sind nur jene technischen und freipolyphonen Originalstudien beibehalten, welche in Technik und Inhalt als erschöpfende, bis zu Moscheles unerreichte Muster dastehen; Alles dagegen, was durch die Bach'schen Werke und die klassische Sonatenliteratur ohnehin mehr als ersetzt wird, weggelassen, um jeglichen unnöthigen Aufenthalt im Unterricht zu ersparen.

VI

- 5) Das wohltemperirte Klavier von Bach.
- 6) Die Etuden von Moscheles. Opus 70.
- 7) Hillers rhythmische Studien.
- 8) Die Schule des Virtuosen (Op. 365) von Czerny.
- 9) Endlich zum Studium der modernen Schule die Etuden von Chopin, Henselt, und von Liszt *Grandes Études de Paganini* und *Études d'exécution transcendante*.

Neben diesen Etuden aber müssen die Werke der Meister, die in den vorigen Paragraphen genannt sind, gleichzeitig fortstudirt werden, ausserdem noch die Concerte von Mozart (hat man Gelegenheit, häufig mit Begleitung spielen zu können, — in der Originalausgabe; ist dieses nicht der Fall, — nach der Hummel'schen Bearbeitung, jedenfalls aber mit Hummels meisterhaften Cadenzen), die Concerte von S. Bach, Händel, Emanuel Bach, Hummel, Moscheles, Weber, Mendelssohn, Beethoven (zu welchen wir die Cadenzen von Moscheles u. A. empfehlen), Schumann, Chopin, Henselt, Rubinstein, Litolff, Liszt.

§. 7.

Einige Winke über Art und Mass der Privatübung mögen hier ihren Platz finden.

Jedes Musikstück übe man langsam und zuerst durchaus mit Kraft ein, beachte anfangs nur die Hauptschattirungen, das *legato* und *staccato* in ihren verschiedenen Formen, und erst wenn das Stück in vorgeschriebenem Tempo vollkommen fehlerfrei geht, trage man auch den Vortragszeichen im Kleineren Rechnung. Durch ein Studium dieser Art wird man ein sicheres Spiel erzielen. Wie viel man täglich üben soll, lässt sich natürlich nur im Allgemeinen angeben, indem ein befähigter Schüler in einer Stunde oft mehr lernt, als ein wenig befähigter in zwei. Doch möchten wir dem Dilettanten mit Einschluss der Unterrichtsstunde täglich zwei Stunden rathen, die er auf folgende Weise benützen möge: $\frac{1}{2}$ Stunde rein technische Uebungen, 1 Stunde zum Einstudiren neuer Stücke und $\frac{1}{2}$ Stunde zum Repetiren schon gelernter Musikstücke. Um sich nicht zu ermüden, vertheile er die beiden Stunden auf Vor- und Nachmittag. Für den, der sich dem Fache widmet, sind 4—5 Stunden nothwendig, die er aber ebenfalls in kleinen Abschnitten auf Vor- und Nachmittag vertheilen mag. Von dieser Zeit soll 1 Stunde auf rein technische Uebungen aus unserer Schule fallen, 1— $\frac{1}{2}$ Stunde auf Etuden, 1— $\frac{1}{2}$ Stunde zur Erlernung neuer Musikstücke und 1 Stunde zur Repetition schon erlernter Piecen oder auch zum Durchlesen neuer Musik als Leseübung verwendet werden.

Mehr zu üben halten wir nicht für gut, weil es auf den Geist wie Körper nur abstumpfend wirken kann, und wer mit dieser Zeit, vernünftig zugebracht, seinen Zweck nicht erreicht, der hat keinen Beruf für die Sache und möge eine andere Laufbahn ergreifen, damit das musikalische Proletariat nicht noch vermehrt wird. Die Zeit, welche dem Zögling neben seinen Uebungsstunden noch frei bleibt, hat derselbe vor Allem zum Studium der musikalischen Theorie zu verwenden, welche sich die Schüler im ganzen Umfang, Damen aber wenigstens so weit aneignen sollen, dass ihnen alle Accorde und Durchgangsarten bekannt, alle Formen des polyphonen und Kammerstils klar und deutlich sein sollen. Daneben sind zu studiren Geschichte und Aesthetik der Ton-

kunst; für erstere besitzen wir vortreffliche allgemeine Werke von Kiesewetter, Schlüter, Brendel, Weitzmann und Ambros, dann Monographien und Biographien von Verfassern wie O. Jahn, Ulibischeff, Lenz, Chrysander, Thayer, Marx, Bitter, Nohl, Reissmann, Kreissle, Schneider, Köchel, E. Schelle, Jähns u. s. f.; ästhetische Belehrung bieten die einschlägigen Schriften von Hegel, Vischer, Gervinus, Hanslick, Riehl, Schumann, Naumann, Berlioz, Wagner u. A. Nützlich endlich, ja gewissermassen nothwendig ist dem Kunstjünger die möglichst umfassende Bekanntschaft mit der poetischen Literatur und mit bedeutenden Erzeugnissen der bildenden Künste; die Fülle des Erhabenen und Schönen, welche der Geist und die Phantasie aus jener Quelle schöpfen und in sich eigenthümlich verarbeiten, wird die Auffassung musikalischer Kunstwerke in poetischer Hinsicht gar fruchtbar befördern, und sich in einem ausdrucksvollen, gesund begeisterten Spiele abspiegeln. Die Zeit der sogenannten Stockmusiker ist vorüber, und diese haben niemals das Höchste geleistet; haben sich ja bereits unsere Altmeister gerade auch durch ihre geistige Bildung über ihre Zeit- und Fachgenossen erhoben; heutzutage ist universelle Geistesbildung sogar Pflicht des ächten Tonkünstlers, da die Musik mehr als je durch Einflüsse der Literatur und der Schwesterkünste befruchtet wird.

§. 8.

Was ferner den wichtigen Punkt des öffentlichen Auftretens betrifft, so halten wir für gut, dass der Lehrer von Zeit zu Zeit durch die Vereinigung mehrerer Familien dem Schüler Gelegenheit gebe, sein Erlerntes zu produciren. Es dient diess zur Aufmunterung und Aneiferung des Schülers und hat den Vortheil, dass sich seine Befangenheit verliert. Doch dürfen diese Productionen den systematischen Gang des Unterrichts durchaus nicht unterbrechen, sondern es sollen nur diejenigen Stücke, die gerade einstudirt worden sind, vorgetragen werden. Diess gilt für Dilettanten wie für Fachschüler. Den letztern rathen wir überhaupt, nicht früher als in dem letzten Jahre ihres Unterrichts sich in grossen öffentlichen Concerten zu produciren, indem das Einstudiren der Concert-Piecen den systematischen Gang des Unterrichts zu sehr unterbricht und unvernünftiges Lob und Tadel nur übeln Einfluss auf das Lernen haben kann. Insbesondere wirken die Urtheile der Presse leicht entweder entmuthigend oder überspannend; nur selten treffen sie das Rechte, da sie meistens von gewöhnlichen Recensenten geschrieben werden, die theils nicht das Mindeste von Musik verstehen, oder von Vorurtheilen befangen sind, oder einer bestimmten Partei angehören, welche nur ihre eigenen Schützlinge gelten lässt; einen competenten, aufrichtigen, unbestechlichen Kritiker muss man heutzutage mit der Laterne suchen; die moderne Kritik, selbst grossentheils demoralisirt, kann auf Kunstjünger fast durchaus nur einen demoralisirenden Einfluss ausüben.

§. 9.

Viele Eltern meinen, für den Anfangsunterricht genüge auch ein schwächerer Lehrer. Aber gerade die Grundlage ist die Hauptsache; üble technische Gewohnheiten sind oft gar nicht mehr vollständig auszurotten, und es kostet selbst

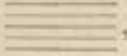

einen guten Lehrer viel Zeit und Mühe, wieder einigermaßen gut zu machen, was ein schlechter Lehrer verdorben hatte. Angehenden Lehrern möchten wir schliesslich rathen, dem Schüler stets liebevoll, aber ernst entgegenzukommen, ihn mit aller Geduld zu unterrichten, durch keine Ungeschicklichkeit sich ausser Fassung bringen und zu Heftigkeit oder gar zu rohen Worten hinreissen zu lassen. Durch solche wird der Schüler eingeschüchtert und für Auffassung der



Musik unempfänglich gemacht. Der Lehrer unterrichte nur nach seiner Ueberzeugung und lasse sich durch keinen unzeitigen Wunsch der Eltern irre machen; stösst er auf Hindernisse, die sein Wirken wesentlich und wahrhaft hemmen, so gebe er lieber den Schüler auf, als dass er zum Verräther der Sache wird. Der materielle Verlust kommt ihm bald auf andern Wegen herein, denn die Wahrheit siegt zuletzt immer und überall.

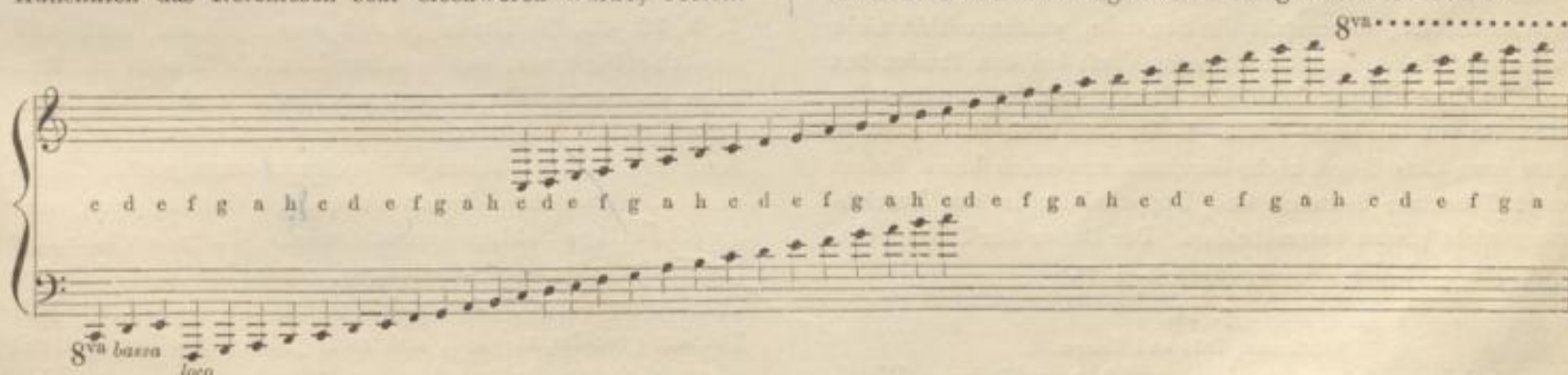
Elementarlehre.

§. 10.

Von den Noten.

Zur Benennung der Töne bedient man sich der sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h*, zur schriftlichen Veranschaulichung derselben der Noten, welche aus Ovalen (○) und Punkten (●) bestehen; die Reihenfolge dieser Buchstaben wiederholt sich durch das ganze Gebiet der Töne. Diese Noten stehen auf und zwischen fünf übereinander gezogenen Linien , welche das Notensystem heissen. Für die Noten, für welche das Notensystem nicht ausreicht, hat man ober- und unterhalb desselben die sogenannten Hülfslinien, , auf, über und unter welchen diese Noten wieder angebracht werden. Weil eine zu grosse Anhäufung von Hülfslinien das Notenlesen sehr erschweren würde, bedient







man sich für eine höhere Oktave oft einer niedern, und setzt das Zeichen 8^{va} darüber, wodurch angedeutet wird, dass alle Töne, auf welche sich dieses Zeichen erstreckt, eine Oktave höher zu spielen seyen. Dasselbe geschieht umgekehrt für eine tiefere Oktave des Basses, zu welchem Behufe die Bezeichnung 8^{va} *bassa* gebraucht wird. Sobald wir den Namen einer einzigen Note wissen, lassen sich alle übrigen darnach bestimmen. Die Benennung der ersten Note hängt von dem sogenannten Schlüssel ab. Für den Umfang des Klaviers bedarf man heutzutage nur noch zweier Schlüssel: 1) des Violin- oder *G*-Schlüssels () für die obere Hälfte der Tastatur. Er steht auf der zweiten Linie von unten und gibt der darauf stehenden Note den Namen *g*. 2) Der Bass- oder *F*-Schlüssel (), welcher für die untere Hälfte gehört, steht auf der vierten Linie, deren Note daher *f* heisst. Hieraus entwickelt sich folgender Umfang beider Schlüssel:



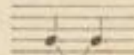
Da der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen der sogenannte Halbton ist, deren in jeder Oktave zwölf vorhanden sind, so scheinen die sieben Buchstaben hierfür noch nicht zu genügen. Wir können aber jede dieser sieben Noten durch Vorsetzung eines Kreuzes (♯) um einen halben Ton, eines Doppelkreuzes (×) um zwei halbe Töne erhöhen, sowie durch Vorsetzung eines *b* um einen halben Ton, durch Vorsetzung eines Doppel-*b* um zwei halbe Töne erniedrigen. Wir erhalten hiemit durch die einfache Erhöhung (♯) die Töne *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*, ebenso durch doppelte Erhöhung (×) *cisis, disis, fisis* u. s. w.; ferner durch einfache Erniedrigung (*b*) die Töne *ces, des, es, fes, ges, as, hb* oder kurzweg *b*, und ebenso durch doppelte Erniedrigung (*bb*) *ceses, deses, eses, fesfes, geses, asas, bebe (bes)*. Auf Tabelle I. ist die Uebertragung aller dieser Töne auf das Klavier zu ersehen.

§. 11.

Dauer und Werth der Noten.

Nachdem wir nun wissen, wie jede Note klingt, fragen wir nach ihrer Dauer. So wie wir aber den Klang jeder Note nur durch das Verhältniss zu andern Noten fanden, so ist auch ihre Dauer nur eine relative, d. h. sie bestimmt sich durch das zeitliche Verhältniss der Noten unter einander. Eine ganze Note (○) zerfällt in 2 halbe () , 4 Viertel () , 8 Achtel () , 16 Sechzehntel () , 32 Zweiunddreissigstel () , 64 Vierundsechzigstel () . Ein klares Verständniss der Werthverhältnisse und der Noten untereinander giebt Tabelle II.

Wir haben nun wohl ein Mass für die Dauer von der ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note, aber nicht von $1\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w. Um diese darzustellen, bedienen wir uns 1) der Ligatur und 2) des Punktes. Die Ligatur oder der

Bindebogen \frown verbindet zwei gleiche Noten  so, dass die zweite nicht mehr neu angeschlagen, aber nach ihrem vollen Werthe ausgehalten wird. Durch dieses Mittel können wir jeder Note eine beliebige Dauer geben. Der Punkt verlängert jede Note, nach welcher er steht ($\overset{\cdot}{\text{f}}$), um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes. Steht ein zweiter Punkt hinter dem ersten, so wird die Note noch um den halben Werth des ersten Punktes verlängert ($\overset{\cdot\cdot}{\text{f}}$), und gleiche Wirkung hat jeder weitere Punkt auf den vorhergehenden.

$$(\overset{\cdot\cdot}{\text{f}} = \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}} \overset{\cdot}{\text{f}})$$

§. 12.

Die Pausen

sind längere oder kürzere statt der Töne eintretende Ruhepunkte, und haben eine den betreffenden Noten entsprechende verschiedene Dauer. Tabelle II. gibt die statt jeder Note gebräuchlichen Pausen. Der Punkt wird zuweilen auch bei Pausen in gleicher Weise, wie bei den Noten, zur Verlängerung angewandt.

Die Fermate \frown gibt jeder Note oder Pause, worüber sie steht, eine dem Ermessen des guten Geschmacks zu überlassende längere Dauer.

§. 13.

Triolen und Sextolen.

Es kann eine Note ihrer Zeitdauer nach, statt in zwei, auch in drei Noten getheilt werden. Diese haben zwar dieselbe Bezeichnung, wie diejenigen, welche die Hälfte der getheilten Noten ausmachen, werden aber, um ihre kürzere Dauer anzuzeigen, mit der Ziffer 3 versehen. Eine Gruppe von drei Noten dieser Art nennt man eine Triole. Wird jede dieser drei Noten wieder halbirt, so entsteht die Sextole, welche mithin nicht wie zwei Triolen accentuirt werden darf: bei den Triolen hat nämlich die erste von den dreien den Accent, bei den Sextolen die erste von den sechs Noten. Es ist aber noch zu bemerken, dass man diese Regel nicht durchaus anwenden kann, indem viele Tonsetzer Sextolen und Doppeltriolen in der Bezeichnung nicht genau unterscheiden. Der Dauer der Triolen entsprechen auch die Triolenpausen u. s. w.

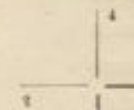
§. 14.

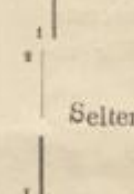
Rhythmus, Takt und Tempo.


Nachdem wir nun gesehen, welch verschiedenen Werth

die einzelnen Noten haben können, so fragt es sich jetzt, wie derselbe rhythmisch benützt wird. Rhythmus ist aber die regelmässige Wiederkehr gleichartiger Betonungen in gleichmässigen Zeitabschnitten. Schon der leere Schall kann durch regelmässig wiederkehrende Betonung rhythmisch werden, wie wir z. B. beim Hämmern und Trommeln etc. sehen; um so mehr ist nun diese Ordnung bei Tönen erforderlich, und so wohlthuend manchmal jenes unmusikalische Geräusch durch seinen Rhythmus dem Ohre wird, so widerlich und unverständlich klingt die meiste Musik ohne denselben. Um nun den Rhythmus auch dem Auge sichtbar und dem Ohre desto hörbarer zu machen, bedient man sich des Taktes, d. h. der Abtheilung einer Tonreihe in bestimmte Abschnitte, welche an Notenwerth einander gleich sind; wenn man nämlich die Notenwerthe jedes einzelnen Abschnittes zusammenzählt, so ist die Summe bei jedem Abschnitte ein und dieselbe. Jeden dieser Abschnitte nun nennen wir im engeren Sinne einen Takt, wovon der Begriff einer rhythmischen Tongruppe oder Periode weit verschieden ist, indem eine solche bald nur Theil eines Taktes seyn, bald über mehrere Takte sich erstrecken kann. Wie alles Leben und alle Bewegung auf der Zweitheit beruht, ebenso besteht auch der Takt aus Hebung (Arsis) und Senkung (Thesis), Aufstreich und Niederstreich, oder wie man sich in der Musik ausdrückt, aus schlechten (leichten) und guten (schweren) Takttheilen. Jeden Aufstreich nennt man eine schlechte, jeden Niederstreich eine gute Zeit, und je nach der durch den Rhythmus geforderten Anzahl von Auf- und Niederstreichen haben wir auch verschiedene Taktarten. Wie wir oben bemerkten, kommt neben der gewöhnlichen zweitheiligen Gliederung, gemäss welcher jede Note in 2, 4, 8, 16, 32, 64 Theile getheilt werden kann, auch eine dreitheilige vor, aus welcher dann die Triolen und Sextolen entstehen. Hievon unterscheidet sich aber die eigentliche dreitheilige oder ungerade Gliederung mit drei Streichen. Endlich haben wir noch zusammengesetzte Gliederungen, in welchen die dreitheilige Gattung noch unter zweitheilige Schläge gebracht wird. Wir geben hier eine Uebersicht aller drei Gattungen, stets bei der einfachen Taktart beginnend, und bezeichnen zugleich die Art, wie jede Taktart geschlagen wird, und zwar jeden guten Takttheil mit einem dickeren, jeden schlechten mit einem dünneren Strich.

A. Zweitheilige.

1) Der $\frac{1}{2}$ Takt (C) ($\text{= = } \text{O O} = \text{f f f f}$)  Selten.

2) Der grosse Allabreve-Takt (C) ($\frac{2}{1}$) ($\text{= = } \text{O O}$)  Selten.

3) Der gewöhnliche $\frac{1}{4}$ oder ganze Takt (C) ($\text{= = } \text{f f f f}$) 

- 4) Der gewöhnliche Allabreve-Takt $\text{C} \left(\frac{2}{2}\right)$ (♩ = ♩ ♩)
- 5) Der $\frac{3}{4}$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ (♩ = ♩ ♩) oder $\frac{4}{8}$ Takt $\left(\frac{4}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪ ♪)
- 6) Der $\frac{3}{8}$ Takt $\left(\frac{3}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪) Selten.

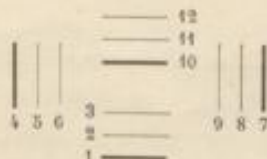
B. Dreitheilige.

- 1) Der $\frac{3}{1}$ Takt $\left(\frac{3}{1}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩) Selten.
- 2) Der $\frac{3}{2}$ Takt $\left(\frac{3}{2}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩)
- 3) Der $\frac{3}{4}$ Takt $\left(\frac{3}{4}\right)$ (♩ = ♩ ♩ ♩) seltener
- 4) Der $\frac{3}{8}$ Takt $\left(\frac{3}{8}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪) Ebenso.
- 5) Der $\frac{3}{16}$ Takt $\left(\frac{3}{16}\right)$ (♩ = ♪ ♪ ♪) Ebenso.

C. Zusammengesetzte.

- 1) Der $\frac{6}{4}$ Takt $\left(\frac{6}{4}\right)$ (♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) besser
- 2) Der $\frac{9}{4}$ Takt $\left(\frac{9}{4}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩)
- 3) Der $\frac{6}{8}$ Takt $\left(\frac{6}{8}\right)$ (♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) besser
- 4) Der $\frac{9}{8}$ Takt $\left(\frac{9}{8}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪)
- 5) Der $\frac{6}{16}$ Takt $\left(\frac{6}{16}\right)$ (♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) Selten; Schlagart wie beim $\frac{6}{8}$ Takt.
- 6) Der $\frac{9}{16}$ Takt $\left(\frac{9}{16}\right)$ (♩ ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪) Schlagart wie beim $\frac{9}{8}$ Takt.

7) Der $\frac{12}{8}$ Takt ($\frac{12}{8}$) (♩ ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩)



8) Der $\frac{12}{16}$ Takt ($\frac{12}{16}$) (♩ ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) Schlagart wie beim $\frac{12}{8}$ Takt.

Der $\frac{3}{4}$ Takt, welcher höchst selten vorkommt, ist nichts als eine Verbindung des $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Taktes in je einem Taktabschnitte, und werden auch beide Taktarten in jedem Abschnitt geschlagen.

Neben Rhythmus und Takt steht nun als Drittes das Tempo, nämlich das Zeitmass, in welchem eine Reihe zusammengehöriger Takte vorgetragen werden soll. Das Tempo hängt mit dem Charakter des Tonstückes am innigsten zusammen, und ist hier also die strengste Gewissenhaftigkeit nothwendig. Im Allgemeinen waren die Tempi in früheren Zeiten langsamer; man markirte dafür schärfer und wechselte seltener im Zeitmass. Heutzutage ist auch hier grössere Freiheit, ja sogar oft Zügellosigkeit eingetreten, und viele sogenannte Virtuosen glauben durch massloses Dahinstürmen den höchsten Triumph der Kunst zu erreichen.

Unsere verschiedenen Tempi lassen sich in drei natürliche Klassen theilen:

1) Langsam, ausgedrückt durch *Largo*, *Adagio*, *Grave*, *Larghetto*, *Sostenuto*.

2) Mässig; dahin gehören also *Moderato*, *Andante*, *Andantino*, *Allegretto*.

3) Schnell: *Allegro*, *Vivace*, *Presto*.

Durch gewisse Verbindungen dieser italienischen Ausdrücke unter einander oder mit näher bestimmenden, besonders die Vortragsweise bezeichnenden Beisätzen entstehen noch mannigfache Nuancen; durch manche, z. B. *grave*, *sostenuto*, *allegretto*, ist auch zugleich der Charakter angedeutet. Jedoch sind alle diese Ausdrücke nur allgemeine Winke; Rhythmus, Takt und besonders richtiger Geschmack thun hier das Meiste. Im Ganzen soll kein *Adagio* u. dergl. langsamer genommen werden, als dass die einfachste Figur des Stückes noch ihren vollen Sinn behält, und kein *Allegro* schneller, als dass die geschwindeste, somit meistens schwierigste Figur noch deutlich ausgeführt werden kann. Wird das Zeitmass stellenweise langsamer, so steht über dem Anfange der Verzögerung: *ritardando*, *rallentando*, *calando*, *smorzando*, *morendo*; wird es schneller: *stringendo*, *accelerando*, und beim Wiedereintritt des regelmässigen Zeitmasses: *a tempo* oder *tempo primo*. In einigen dieser Ausdrücke liegt auch zugleich eine Bestimmung der anzuwendenden Tonstärke, wovon später.

Zu genauester Bestimmung jedes Tempo erfand Mälzel einen Taktmesser (Metronom), auf dessen gleichmässige Schläge die Zahl der treffenden Viertel, Achtel u. s. w. streng eingetheilt wird. Steht also z. B. über einem Stück Metr. de Mälzel $\overset{\text{f}}{\text{f}} = 50$, so rückt man den Zeiger auf diese Zahl, und nun geben uns die Schläge des Instruments das verlangte Tempo auf Viertelnoten. Eine andere Verfahrungsweise mittelst Benützung des Fadenpendikels zeigt Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst.

§. 15.

Vortragszeichen, Tonstärke.

Auch für die beim Anschlag zu verwendende Kraft hat man, gleichwie für das Tempo, gewisse allgemeine Bezeichnungen, nämlich

- 1) *fortissimo* (*ff*, manchmal sogar *fff*): sehr stark.
- 2) *forte* (*f*): stark.
- 3) *mezzo forte* (*mf*): mittelstark.
- 4) *piano* (*p*): leise.
- 5) *pianissimo* (*pp*, manchmal sogar *ppp*): sehr leise.
- 6) *crescendo* (<): allmählig stärker werdend.
- 7) *decrescendo* oder *diminuendo* (>): schwächer werdend.
- 8) *tenuto*: gehalten.
- 9) *staccato* ($\overset{\cdot}{\text{f}}$ oder $\overset{\cdot}{\text{p}}$): abgestossen.
- 10) *sforzando*: starker Anschlag einer einzelnen Note (*sfz*, $\overset{\cdot}{\text{f}}$ oder $\overset{\cdot}{\text{p}}$). *

§. 16.

Intervall, Tonart und Tonleiter.

1) Auch hier müssen wir auf den Grundsatz der Zweifelt zurückgehen. Der einzelne Ton wird nämlich auch hinsichtlich seiner Höhe oder Tiefe erst durch Vergleichung mit einem andern Tone bestimmbar, und den Abstand zwischen beiden nennen wir nun Intervall. Die kleinste Entfernung zwischen zwei Tönen beträgt aber in unserer modernen Musik einen halben Ton. Daher werden also alle Intervalle nach halben und ganzen Tönen gemessen, und aus der nach gewissen Regeln zu ordnenden Verbindung derselben entsteht unser sogenanntes diatonisches Klanggeschlecht. Unter den alten Tonarten zeigte sich nämlich die sogenannte jonische als die den Gesetzen des Wohlklanges entsprechendste, und wurde demnach die Tonreihe *c, d, e, f, g, a, h* als *C dur* Tonleiter die Musterscala für die übrigen. Gemäss dieser sieben Haupttöne in jeder Tonart haben wir auch sieben Haupt-Intervalle, und werden dieselben von dem Grundton aus aufwärts abgezählt, wie folgende Uebersicht zeigt:

- | | |
|------------|--------------------------|
| <i>c-c</i> | 1. Ton, Einklang, Prime. |
| <i>c-d</i> | 2. „ Sekunde. |
| <i>c-e</i> | 3. „ Terz. |
| <i>c-f</i> | 4. „ Quarte. |
| <i>c-g</i> | 5. „ Quinte. |
| <i>c-a</i> | 6. „ Sexte. |
| <i>c-h</i> | 7. „ Septime. |

* Ausser diesen wesentlichen Bezeichnungen existiren noch viele französische und italienische Ausdrücke für die feinere Nuancirung; dieselben erklären sich durch die Kenntniss der betreffenden Sprachen, und sind ohnedem in jedem musikalischen Lexikon zu finden.

Hiezu noch:

- c—c 8. „ Oktave.
 c—d 9. „ None, der Sekunde entsprechend.
 c—e 10. „ Decime, der Terz entsprechend u. s. f.

2) Weil nun alle diese Intervalle von jedem Tone an, aufwärts und abwärts, möglich sind, so können wir auch von jedem unserer zwölf Töne an eine harte Leiter bilden, indem wir obige Cdur als Muster nehmen und stets die gleichen Abstandsverhältnisse genau beibehalten. Das Kennzeichen für jede Dur-Scala ist aber die grosse Terz, d. h. zwischen der ersten und dritten Stufe müssen vier halbe Töne liegen.

3) Nimmt man aber die kleine Terz, d. h. lässt man zwischen der ersten und dritten Stufe nur drei halbe Töne Abstand, so erhält man die weiche Leiter oder Moll-Scala, welche auf viererlei Art gespielt wird, entweder:

a) auf- und abwärts gleich, die harmonische genannt, weil nur diese Art bei der Accordbildung zu Grunde gelegt wird. Hier ist von der siebenten, dem sogenannten Leitton oder der charakteristischen Note, zur achten Stufe stets ein halber Ton; von der sechsten zur siebenten Stufe sind drei halbe Töne, nämlich eine sogenannte Sekunde;

b) auf- und abwärts verschieden, wenn sie melodisch gebraucht wird. Dann ist aufwärts vom siebenten zum achten ein halber, vom sechsten zum siebenten aber ein ganzer Ton, und abwärts vom achten zum siebenten ein ganzer, vom siebenten zum sechsten ebenfalls ein ganzer Ton;

c) aufwärts wie bei b), abwärts wie bei a);

d) steigend wie bei b) und ebenso fallend, besonders bei älteren Meistern, wie Bach u. A. sehr häufig.

Will man nun von einem beliebigen Tone aus eine weiche Leiter bilden, so suche man zuerst dessen kleine Terz, zu deren harter Leiter die gesuchte Moll-Scala als Parallel-Tonart gehört, d. h. mit welcher sie die gleiche Vorzeichnung hat. Will man sie harmonisch bilden, so erhält nur die siebente Stufe auf- und abwärts eine (sogenannte zufällige) Erhöhung; will man sie aber melodisch, so bekommen aufwärts die sechste und siebente Stufe zufällige Erhöhungen; abwärts wird jedoch die sechste Stufe immer und meistens auch die siebente Stufe wieder erniedrigt. Wir können ebenfalls von jedem unserer zwölf Töne aus eine Moll-Scala bilden, und erhalten daher auch zwölf weiche Tonleitern.

4) Um alle 24 Dur- und Moll-Scalen selbst zu finden, bedient man sich des sogenannten Quintenzirkels. Man beginnt nämlich mit Cdur und deren Seitentonart Amoll, und errichtet nach denselben Principien auf deren Quinten (G und E) ein neues solches Scalenpaar (Gdur und Emoll). Von diesen sucht man wieder die Quinten und fährt so fort, bis man nach dem zwölften Paare wieder nach Cdur kommt. In der Mitte wird man mittelst enharmonischer Verwechslung aus den Kreuz- in die B-Tonarten gerathen und die Entdeckung machen, dass gleiche Tonarten sich verschieden schreiben lassen, z. B. Gis moll = As moll, Fis dur = Ges dur u. s. f.

5) Unter der chromatischen Scala versteht man die Fortschreitung nach lauter halben Tönen, welche keiner besondern Tonart angehört.

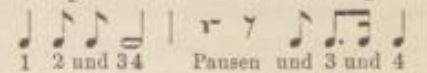
6) Im praktischen Theile folgt eine Uebersicht sämtlicher Dur- und Moll-Scalen mit ihrem Fingersatze.

§. 17.

Elementar-Methode.

Gleichwie wir hier Winke geben, den Schüler alle Tonarten nach einem gegebenen Muster selbst finden zu lassen, so empfehlen wir auch schon bei Erlernung des Taktes und der Intervalle ein gleiches Verfahren. Was nämlich:

1) den Takt betrifft, so lasse man den Schüler zuerst, nach Erklärung des $\frac{1}{4}$ Taktes, alle andern Takte selbst bilden und lege demselben dann Notenbeispiele in allen Taktarten vor, welche er im strengsten Zeitmasse, wie er sie spielen müsste, laut zu sprechen und auszuschlagen hat. Z. B.:



2) Ebenso verfähre man mit den Intervallen, indem man mit Cdur beginnt, und den Schüler statt der Note die Ziffer der Stufe, und zwar wieder im strengsten Tempo, laut sprechen oder noch besser, wo möglich singen lässt. Die guten Takttheile lasse man im Anfange schärfer betonen, als eigentlich verlangt ist, um das Taktgefühl des Schülers sicher auszubilden. Aendert sich die Tonart, so gelten die Ziffern der neuen Tonart; z. B. in Cdur heisst Fis bereits 7, wenn Gdur, — 2, wenn Emoll, — 6, wenn Amoll eintritt.* Durch die Umzifferung, d. h. den Wechsel der Ziffern beim Uebergang in eine neue und beim Rückgang in die ursprüngliche Tonart prägt sich dem Schüler das Wesen der Modulation ein; er wird auf diesem Wege bald alle die gebräuchlichsten Ausweichungen erkennen lernen.

Mit dieser Methode kann nun der Elementar-Unterricht allerdings längere Zeit als gewöhnlich in Anspruch nehmen; doch halte man dieselbe ja nicht für verloren; denn

1) nur so wird man am schnellsten erkennen, ob wirklich Talent vorhanden ist, während bei zu frühem Spielen oft ein leerer Mechanismus entsteht, der die bittersten Täuschungen veranlasst;

2) der Schüler wird dadurch im Notenlesen, in der Rhythmik, im Erkennen der Tonarten, im Treffen vom Blatte fest, und braucht später zur Aneignung seiner musikalischen Aufgaben nur halb so viel Zeit, als er dazu ohne solche Vorbildung nöthig hätte. Er kann sich dann ungetheilt der Technik des Instrumentes widmen, und bereits mit ganz anderer Auffassung an die Literatur desselben herantreten. Diesen Weg haben wir in reichlicher Erfahrung so bewährt gefunden, dass wir ihn nicht warm genug empfehlen können;

3) die Musik wird dadurch nicht von aussen hinein, sondern von innen heraus gebildet, und bleibt dadurch selbsterworbenes geistiges Eigenthum des Schülers;

4) auch zum Studium der Harmonielehre wie des Gesanges wird dadurch bereits eine solide Grundlage geschaffen.

* Die genaue Auseinandersetzung dieser Methode findet man in unserer in der Cotta'schen Buchhandlung erschienenen Elementar-Singschule.

Theorie der Technik.

Da das Wesen der richtigen Technik nie durch Theorie, sondern nur durch unmittelbare Anschauung und Praxis erfaßt werden kann, so geben wir hier nur das Nothwendigste, als Anhaltspunkt für den praktischen Unterricht.

§. 18.

Der Anschlag oder die Tonbildung.

Die Basis aller technischen Ausbildung ist der richtige Anschlag oder die Tonbildung, ohne welche Vorbedingung niemals jenes schöne Legato erzielt wird, das wir bereits als die Grundlage des gediegenen Klavierspiels bezeichneten. Da aber das Legato, überhaupt das gesangreiche Spiel beim Klavier nicht, wie bei der Orgel, nur davon abhängt, dass jeder Finger liegen bleibt, bis er durch den Eintritt eines folgenden abgelöst wird, sondern auch von dem richtigen Anschlage selbst, und dieser wieder von der richtigen Haltung des Armes, des Handgelenks und der Finger bedingt ist, so beginnt das Studium der Technik mit den eben genannten Vorbedingungen.

Die Haltung des Arms.

Der Arm muss leicht am Körper herabhängen, der Ellenbogen darf nicht nach der Seite gehen, wie Fig. 2 ersichtbar ist, sondern die Spitze muss sich nach unten neigen, wie Fig. 1 zeigt, so dass der Raum zwischen Arm und Körper ungefähr noch einen Zoll beträgt; Ellenbogen, Handgelenk und Hand liegen in möglichst gerader Linie (Fig. 4), wornach der Sitz einzurichten ist; der Arm muss desswegen in gleicher Linie mit der Hand seyn, weil man, wenn der Arm höher steht, gern mit dem Arm spielt, und dieser soll immer vollkommen ruhig bleiben; ist der Arm zu niedrig, so kann die Hand nicht mehr über die ganze Kraft verfügen.

Obwohl wir wünschen, dass der Schüler auch die Technik nicht mechanisch, sondern mit Bewusstseyn erfasse, und deshalb alle Mechanismen möglichst zu vermeiden rathen, glauben wir doch für die Zeit der ersten technischen Uebungen den Handleiter empfehlen zu müssen. Die Oberfläche desselben muss auf gleicher Höhe mit der Oberfläche der Untertasten liegen, und er muss so weit entfernt seyn, dass die untere Fläche des Handgelenks darauf ruht (siehe Fig. 5 und 6). Hiedurch wird am besten die erste Bedingung für das Legato, nämlich die ruhige Haltung des Armes bewirkt, auf welchen allein, und noch nicht auf Finger und Handgelenk, sich diess Alles bezieht. Bewegt sich die Hand von der Mitte der Klaviatur seitwärts, so folgt ihr zunächst der Vorderarm; der Ellenbogen und Oberarm bleiben in möglichster Nähe des Körpers (siehe Fig. 3).

§. 19.

Haltung der Hand. (Siehe Fig. 5 und 6.)

Die Hand schwebt stets über der Klaviatur und in solcher Haltung, dass die rundgebogenen Finger mit ihrem Ballen, aber ja nicht mit dem Nagel und ohne dass sich die

Finger einbiegen oder ausstrecken (siehe Fig. 14 und 15), die Mitte der Taste treffen. Die Hand sey leicht gegen den Daumen geneigt, und zwar so, dass jeder Finger aus gleicher Höhe herabschlägt, indem nur in einer solchen Lage die Finger sich selbstständig bewegen und von einander unabhängig gebildet werden können. Der Daumen darf bloß bis zur Nagelwurzel auf die Taste gebracht werden, damit die übrigen Finger nicht mit den Obertasten in Collision gerathen.

§. 20.

Der Mechanismus des Klaviers,

dessen Grundprincip in dem schnellen Aufschlag des Hammers von einem festen Punkte und dessen eben so schnellen Zurückfallen in seine vorige Lage beruht, erfordert von Seite der Hand einen entsprechenden Gegenmechanismus. Alle Finger müssen durchschnittlich einen starken Zoll oberhalb der Taste festschweben, schnell senkrecht niederschlagen und ebenfalls so schnell in ihre frühere Lage zurückkehren. Dies ist der normale Anschlag; die Modifikationen desselben (näher oder ganz nahe auf der Taste), wie sie der Charakter des jeweiligen Tonstückes erheischt, sind nur durch persönliche Unterweisung zu erlernen.

Die Haltung der einzelnen Finger vor und nach dem Anschlag ist in den Figuren 7, 8, 9, 10, 11 und 12 ersichtlich. — Fig. 13 zeigt den Anschlag der Obertaste.

Wir hielten es für nöthig, in den Figuren 11 und 12 die Haltung des fünften Fingers zu zeigen, weil bei diesem in der Regel die meisten Fehler begangen werden. Nachträglich ist noch zu bemerken, dass man den Körper immer gerade, wie das Gesicht ruhig zu halten habe, und der Sitz vor der Mitte der Klaviatur zu nehmen ist, wegen leichter Erreichung aller Tasten.

§. 21.

Legato und Staccato.

Die Grundlage des Klavierspiels besteht, wie schon öfter erwähnt, darin, dass jeder Ton mit dem andern so verbunden wird, dass weder beide in einander fließen, noch eine Lücke hörbar ist; diese gebundene Vortragsweise, die Seele alles verständlichen Spieles, ist das *Legato*, welches beim Schüler vor dem Uebergang zum *Staccato* sorgfältig auszubilden ist. Desswegen gibt unsere Schule, sich hierin von allen übrigen Schulen unterscheidend, alle Anfangsstücke nur in streng gebundenem, zweistimmigem Satze, in engster Verbindung je mit der eigentlichen Uebung, welche im Stücke sogleich zu ihrer praktischen Verwerthung gelangt, darin musikalisch eingekleidet und technisch gefestigt wird. Alles, wozu etwa das Handgelenk mitzuwirken hätte und was das strenge Legato in der ersten Zeit sogar unterbricht, die Wiederholung des gleichen Tones, bleibt hier noch streng ausgeschlossen. Das Gegentheil desselben ist das *Staccato* oder das Abstossen des Tones; aber auch hier ist eine verschiedene Klangdauer möglich, wie im praktischen Theil zu ersehen ist.

§ 22.

Tab. I.

des es ges as b cis dis fis gis ais des es ges as b

8^{va} bassa loco

cis dis fis gis ais des es ges as b cis dis fis gis ais cis dis fis gis

e d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h

8^{va} bassa loco

c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a

Tab. II.

Noten- und Pausen-Tabelle.

Auf eine 1/4 oder ganze Note gehen:

Eine 1/4 oder ganze Taktpause.

Zwei 1/2 Noten.

Eine 1/2 Pause.

Vier 4tel Noten.

Eine 4tel Pause.

Acht 8tel Noten.

Eine 8tel Pause.

Sechzehn 16tel Noten.

Eine 16tel Pause.

Zweiunddreissig 32tel Noten.

Eine 32tel Pause.

Vierundsechzig 64tel Noten.

Eine 64tel Pause.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

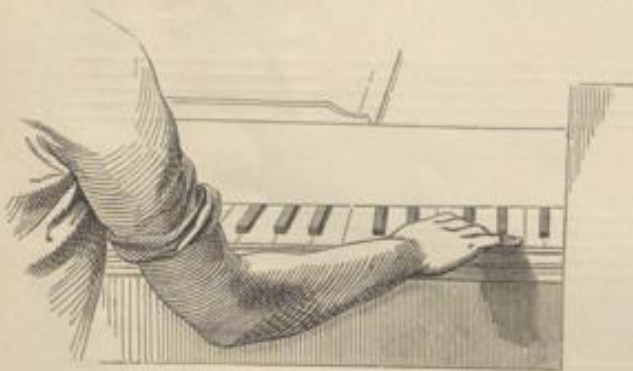


Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

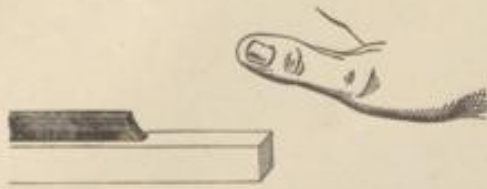


Fig. 8.



Fig. 9.

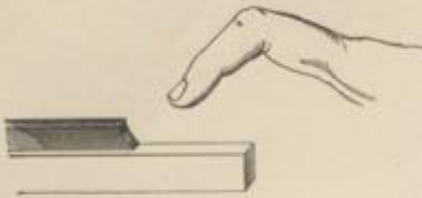


Fig. 10.



Fig. 11.

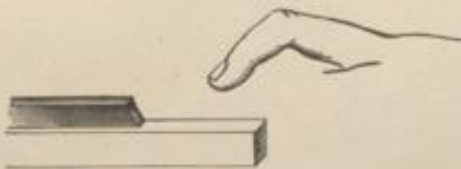


Fig. 12.

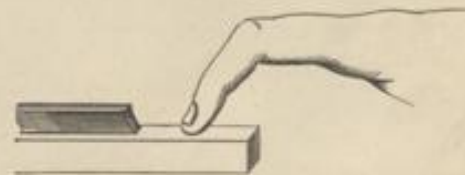


Fig. 13.

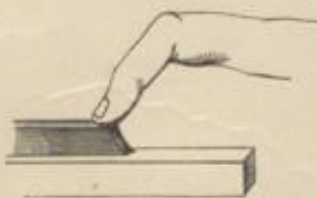


Fig. 14.



Fig. 15.



§ 23.

Uebungen für die fünf Finger.

Diese Uebungen sind streng nach den Regeln zu spielen, die in der Einleitung über Anschlag und Bindung gegeben sind, und *mezzo forte*, durch jeden einzelnen Finger streng *legato* und anfangs langsam auszuführen, weil ihr Zweck darauf hingeht, jedem Finger dieselbe Kraft und Unabhängigkeit und jedem Ton dieselbe Klangfarbe zu verleihen. Wenn im Anfange schon mit zu starkem Anschlage geübt wird, so wird dieser sehr leicht zu hart; daher sei man anfangs bedacht, den Ton nur durch möglichst schnellen Fall des Fingers, ohne allen Druck zu bilden. Die Kraft wird sich mit der allmählichen Entwicklung der Selbstständigkeit und Elasticität der Fingergelenke von selbst herausbilden. Um Raum zu sparen, wurden diese Uebungen bloß für den Violin-Schlüssel geschrieben. Die linke Hand soll eine Octave tiefer mitspielen; der Fingersatz für die rechte Hand findet sich oberhalb, für die linke unterhalb der Linie. Ueberhaupt ist diese Art, die Uebungen zu schreiben, für alle Fälle, wo rechte und linke Hand unisono gehen, durch das ganze Werk beibehalten. Diese Fünffingerübungen sind die technische Einleitung für die rhythmischen und musikalischen Zwecke der vierhändigen Stücke in den nächsten zwei §§, deren jedes nach unserm Grundsätze engster Verbindung von technischer Studie und praktischer Anwendung, zugleich mit der einschlägigen Fingerübung zu studieren ist, und neben denselben allmählig zu erledigen. Bei allen folgenden Uebungen und Stücken, bis zum Beginne der Tonleiter, wird weder unter- noch übersetzt, indem zuvor jeder einzelne Finger hinreichende Selbstständigkeit erreicht haben muss, ehe man die Tonleiter mit Erfolg studiren kann. Nach unserer Erfahrung gehört die streng gebundene, diatonische Scala zu den schwierigsten Vorwürfen des Clavierspiels; manche sogenannten Virtuosen zeigen in diesem Punkte noch kleine Schwächen. Die Tonleiter ist bedingt von der vollkommenen Egalisirung der Fingergelenke, und deshalb verweilt unsere Schule lieber länger bei den Vorübungen, mit denen nicht nur technisch viel gewonnen, was dem Schüler später zu Nutze kommt, sondern auch musikalisch nichts versäumt wird, indem während derselben die Bildung des rhythmischen Verständnisses, dann des Sinnes für Melodie und Harmonie bereits auf einen Grad gebracht werden kann, welcher alsbald ein umfassendes Angreifen der Literatur erlaubt und dadurch die scheinbare Verzögerung reichlich ausgleicht.

14.

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. Each staff contains rhythmic exercises for the five fingers. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note and triplet patterns. The first staff includes fingerings like 1 2 3 4 5 and 5 4 3 2 1. The second staff has fingerings 2 3 4 5 and 4 3 2 1. The third staff has fingerings 1 2 3 4 and 4 3 2 1. The fourth staff has fingerings 1 2 3 and 3 2 1. The fifth staff has fingerings 1 2 3 4 and 4 3 2 1. The sixth staff has fingerings 1 2 3 4 and 4 3 2 1. The seventh staff has fingerings 1 2 3 4 and 4 3 2 1.

Handwritten musical score on 14 staves. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes. Handwritten numbers 1 through 14 are written in the left margin next to each staff. There are also some handwritten annotations like 'V' and '4' within the staves. The paper shows signs of age and wear.

16

Handwritten musical notation on three staves, measures 16-18. The notation consists of eighth and sixteenth notes, typical of a Baroque or Classical era manuscript.

19

Handwritten musical notation on two staves, measures 19-20. Includes a double bar line and a fermata-like symbol at the end of the second staff.

9/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 9/11.

10/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 10/11.

12/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 12/11. Includes a triplet marking over three notes.

14/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 14/11.

17/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 17/11.

20/11

Handwritten musical notation on one staff, measure 20/11. Includes the word 'Crescendo' written above the staff.

21/11

Handwritten musical notation on two staves, measures 21-22. The two staves are grouped together with a large curly brace on the left.

22/11

Handwritten musical notation on two staves, measures 22-23. The two staves are grouped together with a large curly brace on the left.

Handwritten text: Stan 2^e Marm

Triolen. Die erste Note von dreien ist immer zu markiren.

Handwritten musical notation for Triolen exercises. It consists of six staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a circled '3' above the first three notes, indicating a triplet. Each of the first three notes in this triplet has a small triangle (^) above it. The first staff contains two measures of music. The second staff contains two measures. The third staff contains two measures. The fourth staff contains two measures. The fifth staff contains two measures. The sixth staff contains two measures and includes a circled '5' above the first five notes and a circled '3' below the first three notes, indicating a 5/3 ratio or similar rhythmic grouping.

Sextolen. Hier wird die erste von sechs Noten markirt.

Handwritten musical notation for Sextolen exercises. It consists of six staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a circled '6' above the first six notes, indicating a sextuple note. The first note of this sextuple has a small triangle (^) above it. The first staff contains two measures of music. The second staff contains two measures. The third staff contains two measures. The fourth staff contains two measures. The fifth staff contains two measures. The sixth staff contains two measures.

§ 24.

Vierhändige Stücke im Umfang von fünf Tönen, mit ausschliesslicher Benützung der Untertasten.

In allen nun folgenden vierhändigen Stücken zeichnet sich die Partie des Schülers durch grössere Noten und Fingersatz über denselben aus, und wechselt zwischen Violin- und Bassschlüssel, damit das Lesen beider gleichmässig geübt wird. Für manche Schüler mag die Erleichterung angehen, dass man sie zuerst nur die Sätze im $\frac{4}{4}$ spielen lässt, und erst später auch jene im $\frac{3}{4}$, wobei Letzteres als nützliche Repetition bezüglich der Eintheilungen u.s.w. dienen wird. Die Stücke der § 24 - 30 sind überdies so geordnet, dass der Schüler neben allmählig fortschreitender Technik auch in die verschiedenen Formen der Eintheilung und Rhythmik systematisch eingeführt und zugleich so weit als thunlich bereits melodisch gebildet wird, bei den vierhändigen natürlich unterstützt durch die mitlaufende Partie des Lehrers. Bei § 24, 25 u. 26 erstrecken sich die Uebungen nur über fünf nebeneinander liegende Tasten und hat demnach jede Taste ihren eigenen bestimmten Finger, wofür der Fingersatz der ersten Noten massgebend ist. Bei den vierhändigen Stücken spielen beide Hände des Schülers das Gleiche in Octaven (unisono); die zweihändigen Stücke bezwecken die selbständige Führung jeder einzelnen Hand. Als Vorübung für jedes einzelne Stück des § 24 rathen wir, die fünf zu gebrauchenden Töne in der Tonhöhe des Stückes der Reihenfolge nach auf und abwärts spielen zu lassen.

Ganze Noten.

Nº 1.

Moderato.

Nº 2.

Moderato.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Viertelnoten.

Allegretto.

Nº 5.

The second system, titled 'Nº 5', is in common time (C). It features a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a bass clef staff. The treble staff contains a rapid sixteenth-note passage with fingering numbers (1-5) above the notes. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

The third system continues the piece. It features a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests, including a *p* dynamic marking.

Maestoso.

Nº 6.

8

f

8

Moderato.

Punktirte halbe Noten.

Nº 7.

8

p

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a piano accompaniment with notes and rests. Dynamic markings include *dimin.* and *p*.

Andante.

Nº 8.

The second system is labeled 'Andante.' and 'Nº 8.'. It features a piano accompaniment with chords in the upper staff and a melodic line in the lower staff.

The third system continues the piano accompaniment and melodic line from the previous system.

Andantino.

No. 9.

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line contains half and quarter notes, with some triplets and slurs. The score includes repeat signs and a double bar line. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a tear near the bottom right.

Alla Marcia.

Nº 10.

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff with a forte (f) dynamic marking. The second and third systems continue the piece with various musical notations including slurs, accents, and triplets.

Andante cantabile.

Nº II.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The middle staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with chords and single notes. Fingering numbers (1, 5, 2) are indicated above the notes in the top staff.

The second system continues the piece. The top staff features a melodic line with a crescendo (*crêsc.*) marking. The middle and bottom staves continue their respective rhythmic and harmonic parts. Fingering numbers (2, 4) are visible above the notes in the top staff.

The third system concludes the piece. The top staff shows a melodic line with a decrescendo (*dim.*) marking. The middle and bottom staves continue their accompaniment. Fingering numbers (2, 4) are visible above the notes in the top staff.

Dreivierteltakt und synkopirte halbe Noten.

Allegro.

No. 12.

The first system of music consists of two treble staves and two bass staves. The treble staves contain a melody with fingerings 1-5 and 1-5. The bass staves contain a piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, *f*, and *dimin.*. There are accents and slurs throughout the system.

The second system continues the piece with two treble staves and two bass staves. The piano accompaniment in the bass staves starts with a dynamic of *p*. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

The third system features two treble staves and two bass staves. The piano accompaniment in the bass staves includes dynamics *cresc.*, *ff*, and *p*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Andante cantabile.

Nº 13.

Moderato.

Halbe Pausen.

Nº 14.

Handwritten musical score for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes with some handwritten markings above them. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes.

Allegretto.

Op. 15.

Handwritten musical score for the second system, starting with the tempo marking "Allegretto." and the dynamic marking "p". It includes two staves with notes and rests. Handwritten lyrics are written below the notes: "op ac ho it a ge hag al la".

Handwritten musical score for the third system, featuring a "cresc." marking and a "p" dynamic. It includes two staves with notes and rests. Handwritten lyrics are written below the notes: "uhlle he dat ge ho sto al y".

ges

Viertelpausen.

Allegro.

Nº 16

Musical score for No. 16, featuring piano and violin parts. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system includes a violin part with sixteenth-note patterns and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the piece, ending with a *dimin.* marking. A large bracket above the first system is labeled "Viertelpausen." and "Allegro.".

Un poco mosso.

Nº 17.

Musical score for No. 17, featuring piano and violin parts. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system includes a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the piece, ending with a *f* marking. Handwritten annotations in the piano part include "cresc.", "largo", and "f".

Mimi

Handwritten musical score system 1. Treble clef: *cresc.*, *dimin.*, first ending (1.), second ending (2.). Bass clef: *musical*, first ending (1.), second ending (2.).

Handwritten musical score system 2. Treble clef: *p*, *cresc.*. Bass clef: fingerings (1, 2, 5, 2, 1, 5), chords: *c b g*, *d f g*, *c b g*, *d f g*.

Handwritten musical score system 3. Treble clef: *dimin.*. Bass clef: chords: *d c*, *f e d*, *g g*, *g c*.

Allegro.

Nº 18.

mf legato

Moderato.

Nº 19.

Cantabile
p

cresc.

19

f *p*

Allegro.

Gebundene Viertel - Noten.

Nº 20.

p legato

cresc. *dimin.*

Allegretto.
Cantabile

Nº 21.

Poco Allegro.

Achtelnoten.

Nº 22.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music features a complex texture with many sixteenth notes in the upper parts and block chords in the lower parts.

The second system of music consists of four staves. It continues the musical piece with similar notation to the first system, including sixteenth-note passages and chordal accompaniment.

The third system of music consists of four staves. This system concludes the piece with a final cadence, indicated by double bar lines and repeat signs at the end of the staves.

22

Allegro.

Nº 23.

Achtel mit Vierteln und Halben vermisch.

Allegro.

26/11

Nº 24.

Cassie Cont.

23

dimin. p p

p

cresc. dimin. p

Maestoso.

Nº 25.

The musical score is for a piano piece, numbered 25, in a slow tempo (Maestoso). It is written in a key signature of one flat (B-flat) and common time (C). The score is organized into three systems of staves. The first system consists of a treble clef staff with a forte (f) dynamic marking and a bass clef staff with fingerings 4, 3, 2, 2. The second system consists of a treble clef staff and a bass clef staff with fingerings 1, 4, 5, 2, 1, 4, 5. The third system consists of a treble clef staff and a bass clef staff with fingerings 5, 2, 4, 4, 5. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings.

1 2 3

Ländler.

Achtelpausen.

Nº 26.

The first system of music consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in 3/4 time. The first staff has a dotted line above it with the number '8' and contains eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The second staff has similar eighth-note patterns with fingerings (5, 3, 2, 4, 2, 1). The third staff contains chords and single notes. The fourth staff contains a simple bass line. A piano dynamic marking 'p' is present in the third staff.

The second system of music consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. It continues the eighth-note patterns from the first system. A repeat sign is present at the end of the system. Fingerings are indicated throughout.

The third system of music consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. It continues the eighth-note patterns. A repeat sign is present at the end of the system. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

Tempo di Menuetto.

Nº 27.

The musical score for Minuet No. 27 is written in 3/4 time and consists of 16 measures. It is divided into three systems. The first system (measures 1-5) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-10) features a first ending (measures 6-7) and a second ending (measures 8-10), with a forte (*f*) dynamic starting at measure 8 and a *dimin.* marking at the end. The third system (measures 11-16) returns to a piano (*p*) dynamic and includes another first ending (measures 11-12) and second ending (measures 13-16). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is printed on a page with some wear and tear, particularly at the bottom right corner.

Punktirte Viertel.

Allegro moderato.

No 28.

The first system of the musical score consists of two grand staves. The upper grand staff contains two treble clefs. The right-hand part features a series of dotted quarter notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) above them. The left-hand part consists of a steady eighth-note accompaniment. The lower grand staff contains two bass clefs. The right-hand part has a series of dotted quarter notes, and the left-hand part has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'p' is present in the lower grand staff.

The second system of the musical score continues the piece. It follows the same structural layout as the first system, with two grand staves. The notation includes dotted quarter notes with fingering numbers and eighth-note accompaniment in both hands.

The third system of the musical score concludes the piece. It maintains the same structural layout. The notation includes dotted quarter notes with fingering numbers and eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

Allegro martiale.

Nº 29.

The musical score is written for piano and consists of three systems. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a forte dynamic marking (*f*) and includes accents (>) over several notes. The second system features a first ending bracket with a repeat sign and a fermata over the final measure. The third system concludes with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Übung im ¾ Takt.

Andantino.

Nº 30.

The first system of musical notation for exercise No. 30. It consists of two treble staves and two bass staves. The top treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle treble staff provides a harmonic accompaniment. The upper bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower bass staff contains a simple bass line.

The second system of musical notation, continuing the exercise. It maintains the same four-staff structure. The melodic line in the top treble staff continues with similar ornamentation. The piano accompaniment in the upper bass staff remains consistent in style and dynamics.

The third and final system of musical notation for exercise No. 30. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The dynamics vary, with a forte (*f*) marking in the lower bass staff and a piano (*p*) marking in the upper bass staff. The piece concludes with a final cadence in the lower bass staff.

Syncopirte Viertel.

Um dem Schüler diese mehr rhythmische Uebung zu erleichtern, empfehlen wir hier, wie in ähnlichen oder überhaupt schwereren Stücken für den Anfang die Eintheilung in Taktglieder (in diesem Stück müssten demnach Achtel gezählt werden.) Eine Repetition dieses Stücks mit Eintheilung nach Takttheilen dürfte sodann keinesfalls umgangen werden. Sollte übrigens diese Uebung für einzelne Schüler wegen der Eintheilung noch zu schwierig sein, so reihe man dieselbe später ein.

Tempo di Menuetto.

N^o 31.

The musical score for No. 31 is written in 3/4 time and G major. It consists of three systems of music. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass staves) and a violin part (treble staff). The piano part features a syncopated eighth-note melody in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part plays a simple eighth-note melody. The score includes dynamic markings like *fp* and *f*, and articulation like *acc* and *stacc*. There are repeat signs and first/second endings in the second system.

Übungen und Stücke zur Erlernung des richtigen Anschlages auf den Obertasten.

Da der Schüler bis jetzt die verschiedenen Tonarten noch nicht kennen gelernt hat, so hielten wir es für zweckmässiger, das Versetzungszeichen, wenn Obertasten vorkommen, jeder betreffenden Note besonders beizusetzen, anstatt die jedesmalige Tonart gleich am Anfang des Stückchens vorzuschreiben. Der Schüler gewöhnt sich auf diese Weise daran, alle Versetzungszeichen schnell aufzufassen. Natürlich gilt ein solches Versetzungszeichen für alle gleichnamigen Noten eines Taktes. Jedem der folgenden Stücke sind die beigegebenen technischen Übungen voranzuschleken, um die einzelnen Finger an einen richtigen Anschlag der Obertasten zu gewöhnen. (siehe Figur 13.)

Übung für den zweiten Finger der rechten und den vierten der linken Hand.



Moderato.

Nº 1.

Für den dritten Finger.

Da dies die erste Studie mit kleineren Taktgliedern ist, wird um so mehr eine erstmalige Eintheilung nach Achtelnoten zu empfehlen sein, welcher aber jedenfalls wieder die Eintheilung nach Takttheilen zu folgen hat.



Andante pastorale.

Nº 2.



The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes in the upper staves, and a more rhythmic bass line with some chords and rests.

The second system of music also consists of four staves. It continues the piece with similar notation. The bass line in the bottom two staves features several long, flowing lines with slurs, indicating sustained or connected notes.

The third system of music is the final system on the page, consisting of four staves. It concludes the piece with various musical notations, including slurs and dynamic markings.

Für den vierten Finger der rechten und den zweiten der linken Hand,
wieder mit erstmaliger Eintheilung nach Taktgliedern.



No. 3. *Allegro.* *f*

Für den fünften Finger der rechten und den ersten der linken Hand.



Moderato cantabile.

Nº 4.

The main musical score for 'Moderato cantabile' in G major, 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system returns to a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Für den ersten Finger der rechten und den fünften der linken Hand.

In dieser Studie hat der Schüler im Anfang um so eher nach Achteln zu zählen, als er hier mehr als bisher rhythmisch und technisch beschäftigt wird.



Tempo di Mazurka.

No 5.



Vermischung bisher dagewesener Obertasten mit den Untertasten.

Moderato.

No 6.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The first treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The second treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first measure. The bass staves contain a continuous eighth-note accompaniment with detailed fingering numbers (1-5) written above the notes.

The second system continues the piece with four staves. It features a repeat sign (double bar line with dots) in the first treble staff. The dynamics remain consistent with the first system, with *p* and *f* markings. The bass accompaniment continues with eighth-note patterns and fingering.

The third system consists of four staves. The first treble staff has a *cresc.* (crescendo) marking. The second treble staff has a *f* (forte) marking and a fermata over the first measure. The bass staves continue with the eighth-note accompaniment and fingering.

§ 26.

Zweihändige Uebungen und Stücke im Umfange von fünf Tönen,
mit selbständiger Stimmführung beider Hände.



Nº 1. **Moderato.**

Exercise Nº 1, Moderato. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time. The right hand plays a sequence of notes: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (5), F5 (1), G5 (2), A5 (3), B5 (4), C6 (5). The left hand plays: C3 (1), B2 (2), A2 (3), G2 (4), F2 (5), E2 (1), D2 (2), C2 (3), B1 (4), A1 (5), G1 (1), F1 (2), E1 (3), D1 (4), C1 (5).

Nº 2. **Moderato.**

Exercise Nº 2, Moderato. It consists of two staves in common time. The right hand plays: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (5), F5 (1), G5 (2), A5 (3), B5 (4), C6 (5). The left hand plays: C3 (1), B2 (2), A2 (3), G2 (4), F2 (5), E2 (1), D2 (2), C2 (3), B1 (4), A1 (5), G1 (1), F1 (2), E1 (3), D1 (4), C1 (5).

Nº 3. **Moderato.**

Exercise Nº 3, Moderato. It consists of two staves in common time. The right hand plays: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (5), F5 (1), G5 (2), A5 (3), B5 (4), C6 (5). The left hand plays: C3 (1), B2 (2), A2 (3), G2 (4), F2 (5), E2 (1), D2 (2), C2 (3), B1 (4), A1 (5), G1 (1), F1 (2), E1 (3), D1 (4), C1 (5).

Exercise Nº 4, Moderato. It consists of two staves in common time. The right hand plays: C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (5), F5 (1), G5 (2), A5 (3), B5 (4), C6 (5). The left hand plays: C3 (1), B2 (2), A2 (3), G2 (4), F2 (5), E2 (1), D2 (2), C2 (3), B1 (4), A1 (5), G1 (1), F1 (2), E1 (3), D1 (4), C1 (5).

4
No 4.

Volkswaise.

Handwritten musical notation for No. 4, first system. Treble and bass clefs, common time signature. Includes fingerings and slurs.

Handwritten musical notation for No. 4, second system. Treble and bass clefs, common time signature. Includes fingerings and slurs.

No 5.

Moderato.

Handwritten musical notation for No. 5, first system. Treble and bass clefs, common time signature. Includes fingerings and slurs.

Handwritten musical notation for No. 5, second system. Treble and bass clefs, common time signature. Includes fingerings and slurs.

No 6.

Volkswaise.

Handwritten musical notation for No. 6, first system. Treble and bass clefs, 3/8 time signature. Includes fingerings and slurs.

No 7.

Moderato.

Handwritten musical notation for No. 7, first system. Treble and bass clefs, common time signature. Includes fingerings and slurs.

Moderato.

Nº 8.

Allegro.

Nº 9.

Moderato.

Nº 10.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, including some with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompanimental lines as the first system, with some changes in note values and fingerings.

Andante,

Nº II.

Third system of musical notation, marked 'Andante'. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The treble staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and fingerings. The bass staff has a simpler accompaniment with quarter notes and rests.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Andante' section. It shows a continuation of the melodic and accompanimental lines, with some repeat signs and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, the final system on this page. It concludes the 'Andante' section with a final melodic phrase and accompaniment.

Allegretto.

Nº 12.

§ 27.

Diese Fingerübungen sollen den Schüler successive an alle Dehnungen und Zusammenziehungen der Hand im Umfang von sechs Tönen gewöhnen, und sind mit möglichster Ruhe der Hand und des Armes auszuführen. Wo mehrere Fingersätze stehen, wende man sie nacheinander an.

Vierhändige Stücke für die Spannung von 6 Tönen, mit den zweihändigen Stücken des §29 abwechselnd zu erlernen.

Andantino.

Nº 1.

Scherzando.

Nº 2.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the left hand.

The second system continues the piece. It features a repeat sign in the first measure of the right hand. The melodic line in the right hand is more active, with frequent sixteenth-note patterns. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is also present in the first measure of the left hand.

The third system concludes the piece. The right hand has a melodic line with some grace notes and ornaments. The left hand has a more rhythmic accompaniment with some slurs. Dynamic markings 'p' are present in the left hand.

Andante.

Nº 3.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a harmonic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *dimin.* (diminuendo).

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *cresc.* and *dimin.*. The lower staff continues the accompaniment with fingerings. The dynamics transition from *cresc.* to *dimin.*.

The third system concludes the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *cresc.*, *dimin.*, and *p* (piano). The lower staff continues the accompaniment with fingerings. The dynamics transition from *cresc.* to *dimin.* and finally to *p*.

Allegretto.

4/8
Nº 1.

Andantino.

Nº 5

d-es
a-
h-es (b)

b es
= is

The first system of music consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first two staves contain melodic lines with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bottom two staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece with measures 5 through 8. It features similar melodic and accompanimental patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the bottom two staves. Fingerings and ornaments are clearly indicated throughout the system.

The third system contains measures 9 through 12. The notation includes first and second endings, indicated by brackets and the numbers 1. and 2. at the end of the system. The musical style remains consistent with the previous systems, featuring intricate melodic lines and a steady accompaniment.

Allegro non troppo.

Nº 6.

er - - sen - - do **f**

This system contains a vocal line and two piano staves. The vocal line has lyrics "er - - sen - - do" and a dynamic marking of **f**. The piano accompaniment includes fingerings such as 1, 2, 3, 4, 5, and 5, 4, 3, 2, 1.

Moderato.

Nº 7.

mf

This system is for a piece titled "Nº 7" with a tempo marking of **Moderato** and a dynamic marking of **mf**. It features piano accompaniment with numerous fingerings, including sequences like 1 2 3 4 5, 4 3 2 1, and 5 4 3 2 1.

This system continues the piano accompaniment from the previous system, featuring complex fingerings and articulation marks.

Andante.

No 8.

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the piano, and the bottom two are for the bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system begins with a piano dynamic. The second system concludes with a double bar line and repeat dots. The third system begins with a repeat sign and concludes with a double bar line and repeat dots. A piano dynamic marking 'p' is present at the start of the third system.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Allegretto.
8

Nº 9.

The second system, labeled 'Nº 9', consists of four staves. It features a 2/4 time signature. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. Fingerings are indicated throughout. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure of the bass clef staves, and a dynamic marking of *f* (forte) appears in the second measure of the bass clef staves.

The third system consists of four staves. It continues the piece with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the bass clef staves, and a dynamic marking of *p f* (piano-forte) appears in the second measure of the bass clef staves.

Tempo di Mazurka.

Nº 10.

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The first two systems use a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system uses a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line with repeat dots is present in the second system. A large 'X' is drawn on the right side of the page.

Allegretto.

Nº 11.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in 3/4 time. The first two staves contain a melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The third staff has a piano (p) dynamic marking and contains a bass line with slurs. The fourth staff contains a simple bass line with slurs.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues from the first system. The first two staves contain a melodic line with slurs and fingerings. The third staff has a bass line with slurs. The fourth staff contains a simple bass line with slurs.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues from the second system. The first two staves contain a melodic line with slurs and fingerings. The third staff has a bass line with slurs. The fourth staff contains a simple bass line with slurs.

1. Mo.

Andantino.

Nº 12.

8

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in 6/8 time and D major. The first two staves contain a melodic line with various fingerings (1-5) and slurs. The bottom two staves provide a harmonic accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. There are two large 'X' marks above the first two staves.

8

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues from the first system. The bottom two staves include dynamic markings: *cresc.* (crescendo) and *dimin.* (diminuendo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues from the second system. The bottom two staves include a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

§ 29.

Zweihändige Stücke in Umfang oder Spannung von sechs Tönen mit selbständiger Stimmführung beider Hände.

Volkswaise.

Nº 1.

Volkswaise.

Nº 2.

Volkswaise.

Nº 3.

Volkswaise.

Nº 4.

Volkswaise.

Nº 5.

Andantino.

Nº 6.

Volkswaise.

Nº 7.

Volkswaise.

Nº 8.

Andantino.

Nº 9.

First system of musical notation for No. 9, Andantino. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) written above the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar fingerings.

Second system of musical notation for No. 9, Andantino. It continues the melody and accompaniment from the first system, ending with a double bar line.

Volkswise.

Nº 10.

First system of musical notation for No. 10, Volkswise. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with slurs and fingerings. The bass staff has a simple accompaniment with fingerings.

Second system of musical notation for No. 10, Volkswise. It continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Volkswise.

Nº 11.

First system of musical notation for No. 11, Volkswise. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody with many slurs and fingerings. The bass staff has a complex accompaniment with many slurs and fingerings.

Nº 12.

Volkswise.

First system of musical notation for No. 12, Volkswise. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody with slurs and fingerings. The bass staff has a simple accompaniment with fingerings.

Musical score for the first piece, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulations. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar fingerings.

Nº 13. *Volkswaise.*

Musical score for piece Nº 13, titled 'Volkswaise'. It is in 3/4 time and consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings and articulations. The bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings.

Musical score for the second piece, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings and articulations. The bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings.

Nº 14. *Andante.*

Musical score for piece Nº 14, titled 'Andante'. It is in 2/4 time and consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings and articulations. The bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings.

Musical score for the third piece, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings and articulations. The bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings. There is a key signature change from C major to B-flat major.

Musical score for the fourth piece, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings and articulations. The bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings. There is a key signature change from C major to B-flat major.

§ 30.

Vierhändige Stücke von allmählig grösserer Spannung, aber mit Vermeidung von Octavengriffen: dieselben sind mit den zweihändigen von § 31 abwechselnd zu erlernen.

Allegretto. *laccatto*

4/8

Nº 1.

Nº 2.

Andante.

mf

4/8

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with a double bar line and repeat signs at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes fingerings such as '1', '2', '3', '4', and '5'.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. This system concludes the piece with a final cadence and repeat signs.

Cantabile.

Nº 3.

Tempo di Menuetto.

Nº 4.

Musical score for the first piece, consisting of a treble and bass clef system. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with similar note values. The piece concludes with a double bar line.

Tempo di Polka.

4
8

Nº 5.

Musical score for 'Tempo di Polka' (No. 5). It is written for a treble and bass clef system. The treble clef part has a melody with many beamed eighth notes. The bass clef part has a simple accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure of the bass clef part. The piece ends with a double bar line.

Musical score for the second piece, consisting of a treble and bass clef system. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with similar note values. The piece concludes with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features complex fingerings indicated by numbers 1-5 above notes. A dynamic marking *f* is present in the first measure of the bass clef staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music continues with complex fingerings. A dynamic marking *p* is present in the first measure of the bass clef staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music concludes with complex fingerings. Dynamic markings *f* and *p* are present in the first measure of the bass clef staves.

Tempo di Valse.

Nº 6.

8

8

8

Tempo di Valse.

Nº 7.

Tempo di Polka.

No 8.

The first system of the musical score for 'No 8' consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 2/4 time and G major. The right hand part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, accompanied by numerous fingerings (1-5) and slurs. The left hand part provides a steady accompaniment with chords and single notes, including some slurs and accents. The tempo is marked 'Tempo di Polka'.

The second system of the musical score continues the piece. It features a repeat sign in the first measure of the right hand. The notation includes various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), along with slurs and accents. The right hand continues with its intricate melodic line, while the left hand maintains its accompaniment. The tempo remains 'Tempo di Polka'.

The third system of the musical score concludes the piece. It features a double bar line at the end of the right hand part. The notation includes slurs and accents throughout. The tempo remains 'Tempo di Polka'.

Tempo di Mazurka.

Nº 9.

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melody in the upper staves with various ornaments and fingerings (e.g., 5, 4, 1, 5, b2, b1). The lower staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' is present in the bass staff.

The second system continues the piece. It features a repeat sign in the middle of the first two staves. The melody in the upper staves includes a trill and various ornaments. The lower staves have dynamic markings 'f' and 'p'. The system concludes with a double bar line.

The third system continues the piece. It features a repeat sign in the middle of the first two staves. The melody in the upper staves includes a trill and various ornaments. The lower staves have dynamic markings 'p'. The system concludes with a double bar line.

Andantino.

Nº 10.

8

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in common time (C). The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking.

8

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in common time (C). The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking.

8

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in common time (C). The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first staff has a 'p' dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff has a 'p' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking.

Tempo di Menuetto.

Nº 11.

The first system of music for 'Nº 11' consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 3/4. The first staff begins with a forte 'f' dynamic. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice, with various articulations and slurs.

The second system of music continues the piece. It features a repeat sign in the middle of the system. The dynamics include a forte 'f' marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings.

The third system of music concludes the piece. It features a final cadence with a double bar line and repeat dots. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings.

Zweihändige Stücke von allmählig grösserem Umfang und selbständiger Stimmführung, mit Vermeidung von Octavenspannungen.

Volkswaise.

~~Nº 1.~~

Musical score for No. 1, Folk Song style. It consists of two systems of two staves each. The first system is crossed out with a large 'X'. The second system is not. The music is in 3/4 time and features a simple melody with fingerings and a bass line with chords and fingerings.

Andantino.

Nº 2.

Musical score for No. 2, Andantino style. It consists of two systems of two staves each. The music is in 6/8 time and features a more complex melody with many slurs and fingerings, and a bass line with chords and fingerings.

Volkswaise.

Nº 3.

Musical score for No. 3, Folk Song style. It consists of two systems of two staves each. The music is in 3/4 time and features a simple melody with fingerings and a bass line with chords and fingerings.

Handwritten notes at the top of the page, possibly indicating a page number or title.

Allegretto.

Nº 4.

The first system of music for piece Nº 4 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns. The bass staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature, containing six measures of music, primarily consisting of quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The second system of music for piece Nº 4 continues the two-staff format. It contains six measures of music, with a repeat sign at the end of the first three measures. The treble staff features eighth-note patterns, and the bass staff features quarter and eighth notes. Fingerings are indicated throughout.

The third system of music for piece Nº 4 continues the two-staff format. It contains six measures of music. The treble staff features eighth-note patterns, and the bass staff features quarter and eighth notes. Fingerings are indicated throughout.

The fourth system of music for piece Nº 4 continues the two-staff format. It contains six measures of music, ending with a double bar line. The treble staff features eighth-note patterns, and the bass staff features quarter and eighth notes. Fingerings are indicated throughout.

Allegretto.

Nº 5.

The first system of music for piece Nº 5 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, containing six measures of music, primarily consisting of quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The second system of music for piece Nº 5 continues the two-staff format. It contains six measures of music, ending with a double bar line. The treble staff features eighth-note patterns, and the bass staff features quarter and eighth notes. Fingerings are indicated throughout.

Volkswaise.

Nº 6.

Musical score for No. 6, featuring a treble and bass staff with a 6/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is titled "Volkswaise." and is numbered "Nº 6." The notation includes a treble clef and a bass clef, with a 6/8 time signature. The music consists of several measures, each with a corresponding bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Volkswaise.

Nº 7.

Musical score for No. 7, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is titled "Volkswaise." and is numbered "Nº 7." The notation includes a treble clef and a bass clef, with a 3/8 time signature. The music consists of several measures, each with a corresponding bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Alla Polacca.

Nº 8.

Volkswaise.

Nº 9.

Allegretto.

Nº 10.

Volkswaise.

Nº 11.

Cantabile.

Nº 12.

Allegro.

Nº 13.

Vollswelse.

Nº 14.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece from the first system. It features similar melodic and accompanimental patterns.

Nº 15.

Andante.

Third system of musical notation, labeled 'Nº 15.' and 'Andante.' The time signature is 6/8. The treble staff has a simple melodic line, while the bass staff has a more complex accompaniment with many notes.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Andante' piece. The bass staff accompaniment is particularly dense.

Fifth system of musical notation, continuing the 'Andante' piece. The melodic line in the treble staff is more active.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Andante' piece. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Drei weitere vierhändige Stücke, neben § 34 zu studiren.

Maestoso.

Nº 12.

The musical score for No. 12 is presented in three systems, each consisting of four staves. The first two staves of each system are for the right hand (treble clef), and the last two are for the left hand (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Maestoso'. The first system includes a dynamic marking of 'f' (forte) and a first ending bracket labeled '8'. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs to guide the performer.

8

f

This system contains the first system of music. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music is in a minor key, indicated by a flat sign. The first staff has a dynamic marking of *f*. The music consists of chords and some melodic lines. There are fingerings indicated above the notes in the bass clef staves.

8

This system contains the second system of music. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music is in a minor key. The first staff has a dynamic marking of *f*. The music consists of chords and some melodic lines. There are fingerings indicated above the notes in the bass clef staves.

8

This system contains the third system of music. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music is in a minor key. The first staff has a dynamic marking of *f*. The music consists of chords and some melodic lines. There are fingerings indicated above the notes in the bass clef staves.

Andantino.

No 13.

The musical score for No. 13, Andantino, is presented in a grand staff format. It consists of three systems of music. The first system includes a treble clef staff with a melody starting on a quarter note, followed by two systems of piano accompaniment. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and fingerings. The third system concludes the piece with a final cadence in the piano part. The tempo marking 'Andantino.' is at the top, and the piece number 'No 13.' is on the left. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the first system. The page number '80' is in the top left corner.

Moderato.

Nº 11.

The musical score for N° 11 is written in common time (C) and marked 'Moderato'. It begins with a piano (p) dynamic. The score is arranged in three systems, each with two grand staves (treble and bass clef). The first system includes a forte (f) dynamic marking. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, accompanied by detailed fingerings (1-5) above and below the notes. The bass part consists of chords and simple melodic lines. The second system continues the piano's intricate texture. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Nº basso

Alle technischen Studien in diesem Paragraphen sind neben dem folgenden § 34 einzuüben. Bei denselben werden die ganzen Noten nur niedergedrückt, aber nicht angeschlagen, müssen aber in ihren ganzen Werthe ausgehalten werden, die Sechzehntel sind unbeschadet des *Legato* streng aufzuheben.

A series of 12 musical staves, each containing a continuous sequence of sixteenth notes in a treble clef with a common time signature. The notes are grouped in pairs, creating a steady, rhythmic pattern. Some staves have handwritten blue and black markings, including arrows and numbers, indicating specific technical points or corrections.

Man halte hier wieder die ganzen Noten aus, ohne sie anzuschlagen.

A series of 3 musical staves, each containing a continuous sequence of sixteenth notes in a treble clef with a common time signature. The notes are grouped in pairs, creating a steady, rhythmic pattern. This section is a continuation of the technical exercise from the previous staves.

This page contains 14 staves of handwritten musical notation. The notation is primarily rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. The first two staves are written with treble clefs, and the remaining 12 staves use bass clefs. The music is organized into measures by vertical bar lines. On the right side of the page, there are two large checkmarks (✓) and a small 'v' mark above the 13th staff. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

Die Viertelnoten sind anzuschlagen und streng aneinander zu binden; hierbei ist wie vorhin darauf zu sehen, dass die betreffenden übrigen Finger gehörig aufgehoben werden.

Four staves of musical notation in treble clef, showing a sequence of quarter notes. The notes are grouped with slurs, indicating a legato playing style. The first staff has a checkmark in the right margin.

Bei den Doppelgriffen ist hauptsächlich darauf zu sehen, dass nebst strengem *Legato* der Doppelton wie ein Ton anzuschlagen ist, d. h. die beiden Finger müssen zu gleicher Zeit auf die beiden Tasten niederfallen. Bei den mit ⊕ bezeichneten ist eine eigentliche Bindung nur in einer Stimme möglich, weil der dritte Finger stets wieder aufgehoben werden muss, um die vorhergehende Note nochmals anzuschlagen. Um jedoch die möglichste Bindung zu bewirken, lasse man den dritten Finger auf der Mittelnote möglichst lange liegen, während die andere Stimme streng gebunden wird.

Eight staves of musical notation in treble clef, showing double chords and complex fingering techniques. The notation includes slurs, fingerings (1, 2, 3, 4, 5), and specific symbols like ⊕. The first staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written above the notes. The second staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The third staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The fourth staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The fifth staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The sixth staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The seventh staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes. The eighth staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 written below the notes.

Folgende Stücke sind mit möglichster Ruhe der Hand und des Armes durchweg *legatissimo* und in gemäßigtem Tempo auszuführen, und bezwecken bereits die Bildung eines gesangreichen Spieles (*Cantabile*) in den vorgezeichneten einfachen Stärkegraden (*p*, *mf*, *f*). Die Vermittlung der letzteren in *crescendo* und *diminuendo*, wie die feinere Nüancierung überhaupt beginnt erst mit den Tonleiterstudien.

Moderato.

Nº 1.

Moderato.

Nº 2.

Moderato.

Nº 3. *mf*

Moderato.

Nº 4. *mf*

Moderato.

Nº 5. *mf*

Moderato.

Nº 6.

Moderato.

Nº 7.

Moderato.

Nº 8.

Moderato.

Nº 9.

Moderato.

Nº 10:

Moderato.

Nº 11.

Andante.

Nº 12. *p*

The first system of piece No. 12 consists of two staves. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4, and F4. The bass staff starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, C4-B3, A3-G3, and F3. Fingerings are indicated above and below notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure.

The second system continues the piece. It features a repeat sign in the middle of the system. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the second measure of the second system.

The third system continues the piece. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated above and below notes.

The fourth system continues the piece. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The system ends with a double bar line.

Andante.

Nº 13. *f*

The first system of piece No. 13 consists of two staves. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4, and F4. The bass staff starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, C4-B3, A3-G3, and F3. Fingerings are indicated above and below notes. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and fingerings, and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Moderato.

Nº 14. *mf*

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking 'Moderato.' and the dynamic marking 'mf'. The piece is numbered 'Nº 14.'. The notation includes fingerings and slurs.

Fifth system of musical notation, continuing the 'Moderato' piece.

Sixth system of musical notation, concluding the piece on this page.

Moderato.

Nº 15.

Andante.

Nº 16.

Andante.

Nº 17.

Moderato.

Nº 18.

Andante.

Nº 19.

Andante.

Nº 20.

Uebung um das Wechseln der Finger auf einer Taste zu erlernen.

Andante.

Nº 21.

Andante.

N^o 22.

mf

Folgenden Terzenstudien müssen die im § 33 befindlichen Terzenstudien vorangehen und gilt das dort Gesagte auch hier.

Allegretto.

N^o 23.

mf

Moderato.

Nº 24.

Allegretto.

Nº 25.

(Daneben kann man bereits an den ersten § des zweiten Theiles gehen.)

Nº 26. *Andantino.* *p*

Var. I. *p*

Var. II. *f*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a single system with four measures. It features a complex melodic line in the upper staff with numerous slurs and fingerings (1-5). The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar slurs and fingerings.

Var. III.

The second system is labeled "Var. III." and "mf". It is written in 6/8 time. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The system contains four measures.

The third system continues the chordal texture from the previous system. It consists of two staves with four measures of music. The upper staff features chords with various articulations, while the lower staff continues the accompaniment.

The fourth system shows further development of the chordal texture. It consists of two staves with four measures. The upper staff has chords with slurs, and the lower staff continues the accompaniment.

The fifth system concludes the piece with a final cadence. It consists of two staves with four measures. The upper staff has chords that resolve to a final chord, and the lower staff provides the final accompaniment.

Var. IV. *mf*

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Var. IV.' and has a dynamic marking of *mf*. The music features intricate fingerings and articulations, with many notes marked with numbers 1 through 5. The piece includes repeat signs and first/second endings. The final system concludes with a double bar line and a final chord.

