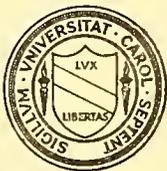




The Library
of the
University of North Carolina



Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

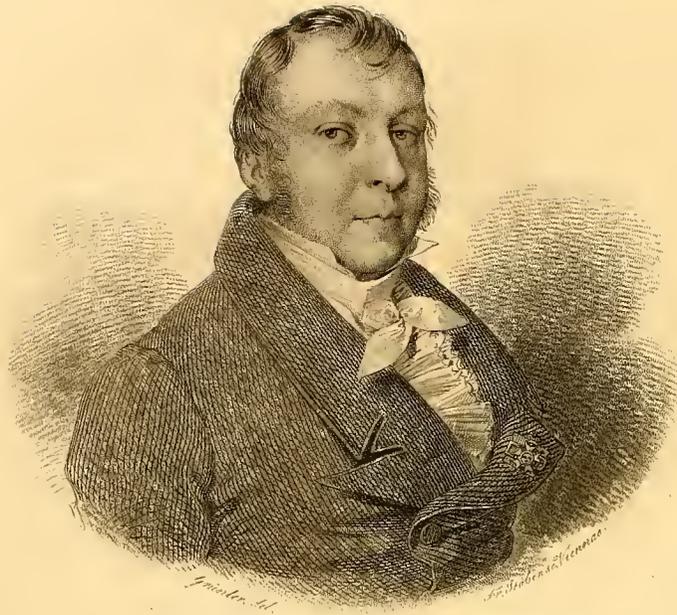
MUSIC LIBRARY

J. J. Mason

This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY**, and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:

--	--	--

J. J. Mason



Job. Nep. Hummel

Eigentum und Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

vauch
table
1798
1828

Ausführliche
theoretisch-practische
ANWEISUNG

ZUM

PIANO-FORTE-SPIEL.

vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung,

verfasst und

S. Majestät dem Kaiser von Russland



NICOLAUS I.

in tiefster Untertänigkeit zugeeignet

von

J. N. HUMMEL,

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

Mit Privilegien.

Zweite Auflage.

Eigenthum des Verlegers.

Eingetragen in das Archiv



der Musikalienhändler

Wien, bei Tobias Haslinger,

k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhändler.



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/ausfhrlichetheor00hummm>

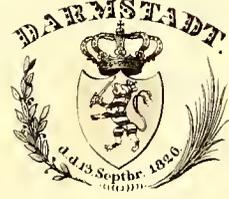


Unter dem
SCHUTZE
allerhöchsten

der kaiserl. kungl. österreichischen
GESETZE.

und mit den allerhöchsten höchsten und hohen

PRIVILEGIUM
von



V

Allerdurchlauchtigster

GROSSMÄCHTIGSTER KAISER.

Allergnädigster Kaiser und Herr!

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

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

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

T.H.5201.

551376
F78b.3
H925a
Music

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

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

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

In tiefster unverbrüchlichster Ehrfurcht und Verehrung ersterbe,

ALLERGNÄDIGSTER KAISER

Ew. Kaiserlich. Majestät

allerunterthänigster

J. N. Hummel.



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

ERSTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

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

ZWEITER ABSCHNITT.

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

DRITTER ABSCHNITT.

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

ZWEITER THEIL.

EINLEITUNG.

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

VIII

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

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

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

ZWEITER ABSCHNITT.

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

Vorrede.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Weimar, im December 1827.

J. N. Hummel.

Zusatz bei der zweyten Ausgabe.

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

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

J. N. Hummel.

Vorerinnerung

für

Ältern und Lehrer.

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

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

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

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

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

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

Für den Lehrer will ich hier nur noch bemerken:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Verfasser.



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

Erster

T H E N I L .

Größere Theorie.

ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht.

Erstes Kapitel.

Vom Sitze am Klavier.

§ 1.

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

§ 2.

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

Zweites Kapitel.

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

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

§ 1.

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

§ 2.

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

§ 3.

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

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

5201.

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

§ 4.

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

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

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

§ 5.

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

§ 6.

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

Drittes Kapitel.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln.

§ 1.

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



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



§ 2.

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



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

§ 3.

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



Viertes Kapitel.

Von der *Tastatur* und den *Noten*.

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

§ 1.

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

§ 2.

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

§ 3.

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

§ 4.

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

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

ERSTE METHODE.^{a)}

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

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

Der Kopf der Note bezeichnet den Ton; als:

(Eingestrichene Oktave.)

(Kleine Oktave.)

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

(Dreigestrichene Oktave.)

(Contra Töne.)

eben so verfähre man mit der zweigestrichenen und grossen Oktave;

(Zweigestrichene Oktave.)

(Grosse Oktave.)

ZWEITE METHODE. ^{b)}

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

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

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

Fünftes Kapitel.

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

§ 1.

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

NOTEN-und PAUSEN-TABELLE:

Auf eine $\frac{4^{te}}{4}$ Note gehen	eine $\frac{4^{te}}{4}$ oder ganze Taktpause.
Zwei $\frac{8^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{8^{te}}{4}$ Pause.
Vier $\frac{16^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{16^{te}}{4}$ Pause. *)
Acht $\frac{32^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{32^{te}}{4}$ Pause.
Sechzehn $\frac{64^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{64^{te}}{4}$ Pause.
Zwei und drössißig $\frac{128^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{128^{te}}{4}$ Pause.
Vier und sechzißig $\frac{256^{te}}{4}$ Noten.	eine $\frac{256^{te}}{4}$ Pause.

Man sieht hieraus, dass auf die Dauer einer $\frac{4^{te}}{4}$ Note z w e i $\frac{8^{te}}{4}$ Noten, auf eine $\frac{8^{te}}{4}$ Note z w e i $\frac{16^{te}}{4}$ Noten, und auf eine $\frac{16^{te}}{4}$ Note z w e i $\frac{32^{te}}{4}$ Noten u. s. w. gespielt werden müssen, um durch die Mehrzahl kleinerer Notentheile das Zeitmass der grösseru auszufüllen.

§ 2.

Oft sollen drei Noten nur soviel gelten als zwei derselben Gattung; man nennet sie **T r i o l e n** und bezeichnet sie gewöhnlich mit der Ziffer 3.

Die $\frac{4^{te}}{4}$ Noten-Triole ist im Werthe gleich die $\frac{8^{te}}{4}$ Triole

mit mil u. s. w.

zwei $\frac{4^{te}}{4}$ Noten. zwei $\frac{8^{te}}{4}$ Noten, u. s. w.

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

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

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

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

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

Vorbereitende Übungen.

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

u. s. fort
wiederholt.

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

u. s. fort
wiederholt

u. s. f.

2

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

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

3

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

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

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

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

wie früher
auch von
G D und A
anfangend.

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

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

U.S.W.

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

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

U. S. W.

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

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

U.S.W.

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

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

U. S. W.

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

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

U.S.W.

In Triolen.

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

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

U. S. W.

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

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

U.S.W.

U. S. W.

U.S.W.

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

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

U. S. W.

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

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

U.S.W.

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

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

U. S. W.

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

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

U.S.W.

Triller Vorbereitung.

15.

1 2 —
5 4 —

u. s. w.

3 2 —
3 4 —

u. s. w.

2 3 —
4 3 —

u. s. w.

4 3 —
2 3 —

u. s. w.

3 4 —
3 2 —

u. s. w.

5 4 —
1 2 —

u. s. w.

16.

1 2 — 3 4 — 5 4 — 3 2 —

u. s. w.

5 4 — 3 2 — 1 2 — 3 4 —

u. s. w.

17.

1 2 — 3 4 — 2 3 — 4 5 — 3 4 — 2 3 —

u. s. w.

5 4 — 3 2 — 4 3 — 2 1 — 3 2 — 4 3 —

u. s. w.

18.

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

u. s. w.

4 5 — 3 4 — 2 3 — 1 2 — 3 2 — 3 4 —

Nachschlag.

5 4 5

1.

Übungs-Exempel mit Veränderungen

in Bezug auf Notenwerth und Eintheilung.

19.

THEMA.

Var. I.

The main theme and its first variation are presented in a grand staff. The main theme consists of two measures: the first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef. The first variation, separated by a double bar line, consists of two measures: the first measure contains a sequence of eighth notes (1, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef.

Var. II.

The second variation consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef. The second measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef.

Var. III.

The third variation consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef. The second measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef.

Var. IV.

The fourth variation consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef. The second measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef.

The fifth variation consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef. The second measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 2, 5, 2, 4, 3, 2) in the bass clef.

Var. V.

Var. VI.

The fifth and sixth variations are presented in a grand staff. The fifth variation consists of two measures: the first measure contains a sequence of eighth notes (1, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 5, 2, 5, 3, 5, 2, 3, 5, 4, 1, 3, 5, 2) in the bass clef. The sixth variation, separated by a double bar line, consists of two measures: the first measure contains a sequence of eighth notes (1, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1) in the treble clef and a sequence of eighth notes (2, 3, 5, 2, 5, 3, 5, 2, 3, 4, 1, 5, 3, 2) in the bass clef.

Var.VII.

Musical notation for Variation VII, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 3, 5, 2, 4, 5, 3, 2.

Var.VIII.

Musical notation for Variation VIII, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 3, 5, 2, 4, 5, 3, 2.

Var.IX.

Musical notation for Variation IX, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 3, 5, 2, 4, 5, 3, 2.

Musical notation for Variation X, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 4, 5, 3, 2.

Var. X.

Musical notation for Variation X, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2.

Var. XI.

Musical notation for Variation XI, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Var. XII.

Musical notation for Variation XII, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

1 Var. XIII.

Musical notation for Variation XIII, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

Var. XIV.

Musical notation for Variation XIV, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

Musical notation for Variation XV, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

Var. XV.

Musical notation for Variation XV, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

Var. XVI.

Musical notation for Variation XVI, featuring a treble and bass clef with various fingerings (1-5) and a final fermata.

Var. XVII.

Musical score for Variation XVII. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 5, 2, 3, 4, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 3, 5, 3, 2.

Var. XVIII.

Musical score for Variation XVIII. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3.

Var. XIX.

Musical score for Variation XIX. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 2. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 5, 2, 3, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 2, 3.

Musical score for Variation XX. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 4, 5, 3, 2, 3, 4, 3, 2.

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

20.

Musical score for Variation 20. The treble staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 5, 3, 5, 3, 2, 1, 5, 1, 3. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 3, 1, 5, 2, 1, 2, 4, 3, 1, 5, 3.

21.

Musical notation for exercise 21, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

22.

Musical notation for exercise 22, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

23.

Musical notation for exercise 23, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

24.

Eine Hand nach der andern.

Musical notation for exercise 24, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

Musical notation for exercise 24, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

25.

Eine Hand über die andere gegriffen.

Musical notation for exercise 25, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern with different fingerings.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Versetzungszeichen.

§ 1.

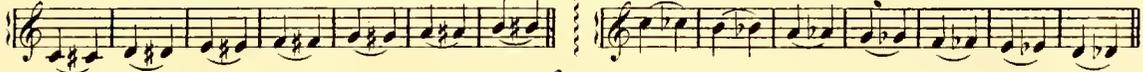
Jeder der im vierten Kapitel 1 §. erwähnten sieben Haupttöne *c. d. e. f. g. a. h.* kann durch *Versetzungszeichen* erhöht oder erniedrigt werden. Dann bedient man sich grossentheils statt der *Untertaste*, der nächsthöheren oder nächstniedrigeren *Obertaste*, deren jede gegen die zunächstliegende *Untertaste*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

§ 2.

Es gibt *einfache* und *doppelte* Versetzungszeichen.

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

2.) Das *einfache Be* (b) erniedrigt sie um einen *kleinen halben Ton*, den die *nächst abwärts* liegende *Taste* gibt; z. B.



§ 3.

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

§ 4.

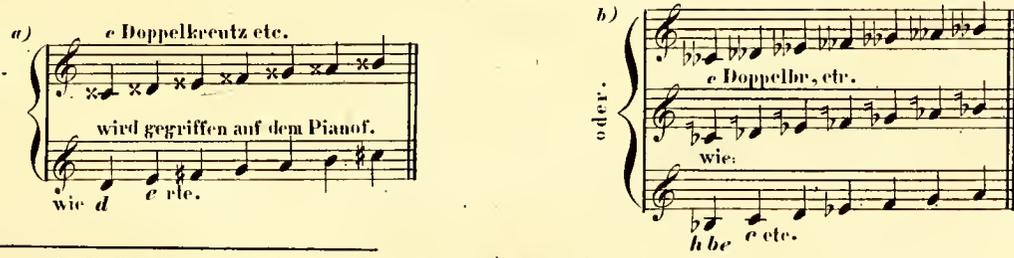
Das *Auflösungszeichen* (B quadrat) hebt ^{a)} das *Krenz* oder ^{b)} das *Be* ganz auf, und gibt der Note ihren *vorigen Namen, Ton* und *Standort* auf dem *Instrumente* zurück; z. B.



§ 5.

Von den doppelten Versetzungszeichen.

^{a)} Das *Doppelkrenz* (x) erhöht, und ^{b)} das *Doppelbe* (bb) (oder ^{b)} auch (b)) ^{**) erniedrigt} die Note um einen *ganz en Ton*, das ist: um *zwei stufenweise auf- und absteigende Tasten*; z. B.



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

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

Beispiele.



§ 6.

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

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



§ 7.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig:

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



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

Zufällig.

1.

Exercise 1 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

2.

Exercise 2 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

3.

Exercise 3 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

4.

Exercise 4 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

5.

Exercise 5 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

6.

Exercise 6 consists of three measures. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble clef with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes F3, E3, D3, C3, B2, A2. The third measure has a treble clef with notes B4, C5, B4, A4, G4, F4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

18

8. 9.

10. 11.

12. *Wesentlich.*

13.

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

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

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

§ 8.

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

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

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

Versetzungszeichen.

3.) neue Vorzeichnung.

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

Rückkehr in die Haupttonart

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

und Vorzeichnung wie im Anfange.

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

Zweites Kapitel.

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

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

§ 1.

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

Eine $\frac{2}{4}$ te Note mit dem Punkt gilt: } eine $\frac{4}{4}$ te Note. } eine $\frac{8}{4}$ te Note. } eine $\frac{16}{4}$ te Note. } eine $\frac{32}{4}$ te Note. }

Ausführung.

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

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

Ausübung.

§ 2.

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

Eine Pause hinter der $\frac{8}{4}$ te Pause } hinter der $\frac{16}{4}$ te Pause } hinter der $\frac{32}{4}$ te Pause

gilt

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

die Hälfte des Ersten.

§ 3.

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

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

de Note durch einen Taktstrich unterbrochen ist; als:

anstatt: anstatt:

§ 4.

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

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

§ 5.

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

Melodie. vorangehend. nachfolgend.

vorangehend. nachfolgend.

§ 6.

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

a)

rechte Hand.

b)

linke Hand.

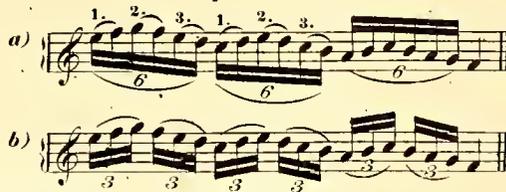
Oft werden solche dre i N o t e n der einen Hand gegen z w e i der andern gespielt; da aber dieses streng taktmässige Zusammenspielen dem Anfänger zu schwer fällt, so gestatte man ihm die zweite Note erst zur dritten anzuschlagen, doch nicht ohne Bemerkung, dass ihm dies nur vorläufig um seiner Schwäche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

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

§ 7.

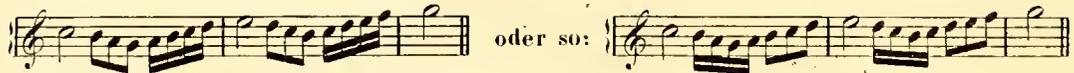
Die *Sextolen* (sechs zusammengestrichene Noten) sind von den *Triolen* ganz unterschieden, werden aber oftmals wegen fehlerhaften Zusammenbindens zweier *Triolen* mit diesen verwechselt.

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

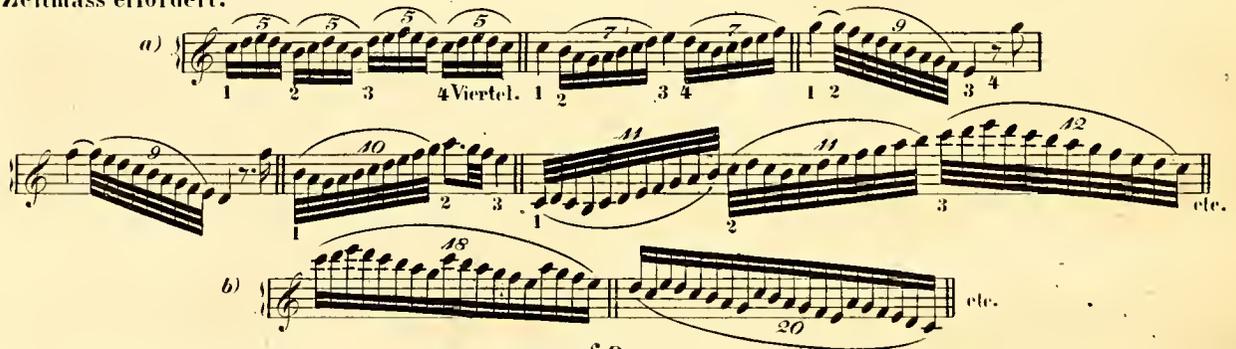


§ 8.

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

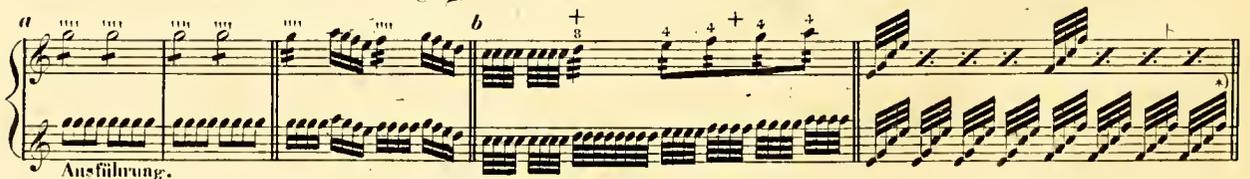


Um diesen Übelstand zu beseitigen, bindet man so viele Noten zusammen, als ^{a)} auf ein oder mehre Takttheile, oder ^{b)} auf den ganzen Takt gespielt werden sollen, und setzt ihre Zahl darüber, diese Noten müssen aber so *egal*, *rund* und *zusammenhängend* vorgetragen werden, dass nicht der *mindeste*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



§ 9.

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



^{a)} *Valiz für Musikverleger!*

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

Beispiele zur Erklärung dieses Kapitels.

1. Ein Punkt hinter der Note, laut § 1. ^{a)}

Eintheilung
in 1. 2. 3. 4 Viertel

in 1. 2. 5 Achtel.

3. Ein Punkt hinter der Pause § 2.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

4. Zwei Punkte hinter der Note

in 1. 2. 5. 4 Viert.

§ 1. ^{b)}

24 Zwei Punkte hinter der Pause; § 2.

5. Nachschlag.

in 1 2 5 4 Viertel.

6. Bindungen; § 3.

in 1. 2. 1. 2 Viertel.

8.

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

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

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

10. Syncopen (Zerschneidungen) § 5.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

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

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

in 1. 2. 5. 4 Achtel.

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

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

1. 2. 5. 4.

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

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

11. Verschiedenartige Triolen. § 6.

in 1. 2. 3 Zwei viertel Noten.

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

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

12.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

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

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

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

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

13.

in 1. 2. 5. 4 Achtel.

13. Musical score for exercise 13. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a series of quarter-note patterns with fingerings (1-5). The tempo is marked 'in 1. 2. 5. 4 Achtel.'.

14. Eine Triole gegen zwei gleiche Noten gespielt.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

14. Musical score for exercise 14. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a series of quarter-note patterns with fingerings (1-5). The tempo is marked 'in 1. 2. 5. 4 Viertel.'.

15.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

15. Musical score for exercise 15. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a series of quarter-note patterns with fingerings (1-5). The tempo is marked 'in 1. 2. 5. 4 Viertel.'.

16.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

16. Musical score for exercise 16. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a series of quarter-note patterns with fingerings (1-5). The tempo is marked 'in 1. 2. 5. 4 Viertel.'.

17. Das vorige Exempel als Sextolen; § 7.

in 1. 2. 5. 4 Viertel.

17. Musical score for exercise 17. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a series of quarter-note patterns with fingerings (1-5). The tempo is marked 'in 1. 2. 5. 4 Viertel.'.

18. Ungerade Notenzahlen. § 8.

Musical exercise 18 consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 5, 4, 2, 1. The bass staff contains a series of quarter notes with fingerings: 1, 4, 3, 1, 2, 5, 4, 1, 2, 3, 2, 5. A bracket labeled '4 Viertel.' spans the first four measures of the bass staff.

19.

Musical exercise 19 consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 4. The bass staff contains a series of quarter notes with fingerings: 1, 2, 5, 1, 2, 4, 5, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 5. A bracket labeled '4 Viertel.' spans the first four measures of the bass staff.

20.

Musical exercise 20 consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 3, 5, 1, 3, 2, 1, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 4. The bass staff contains a series of quarter notes with fingerings: 1, 5, 1, 5, 2, 5, 1, 3, 5, 4, 1, 2, 4, 5, 3. A bracket labeled '4 Viertel.' spans the last four measures of the bass staff.

Musical exercise 20 (continued) consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 5, 3, 2, 4, 5, 3, 2, 4, 5, 3, 2, 4, 5, 4, 5. The bass staff contains a series of quarter notes with fingerings: 4, 2, 5, 3, 4, 2, 5, 3, 4, 2, 1, 5, 3. A bracket labeled '9' spans the first nine measures of the treble staff.

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

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

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

Stammakkorde.

Vom Grundton anfangend.

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

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

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

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

56.) 1 3 2 4 3 5 2 4 57.) 1 3 2 4 3 5 2 4

58.) 1 2 3 2 59.) 3 1 4 2 5 2 4 2

60.) 3 1 4 2 5 3 4 2 61.) 3 4 5 4

62.) 3 5 2 4 5 63.) 1 3 2 4 64.) 1 5 3 2 5 4

65.) 3 2 4 66.) 2 67.) 3 2 4

68.) 1 3 2 4 3 2 69.) 3 2 5 70.) 3 2 4

71.) 2 72.) 1 3 2 4 3 1 2 4 3 5 4 2 73.) 1 2

74.) 3 4 2 75.) 1 5 2 3 1 2 3 4 2 76.) 1 3 2 4

77.) 3 4 2 78.) 3 1 4 2 79.) 3 1 5 1 4 2 5 2

80.) 3 4 2 81.) 3 1 4 2 82.) 3 2 1 4 3 2

83.) 3 4 2 84.) 3 1 5 3 4 2 3 1 4 2 5 4 5 3 4 2 85.) 3 4 3 4 3 2

86.) 3 1 2 3 4 2 3 4 3 2 W. 87.) 3 2 3 4 3 2 W. 88.) 3 4 3 2 W.

89.) 3 1 2 5 4 3 2 1 W. 90.) 3 5 4 3 2 1 W. 91.) 3 4 2 3 W.

92.) 3 2 1 2 3 4 3 2 3 4 3 2 W. 93.) 3 4 5 2 3 4 W. 94.) 3 5 4 3 2 4 3 2 W.

95.) 3 2 3 4 5 4 3 2 1 W. 96.) 5 4 3 2 1 4 3 2 1 W. 97.) 5 3 5 1 5 4 5 2 W.

98.) 5 3 1 3 5 4 2 1 2 4 W. 99.) 5 1 3 1 5 3 5 2 4 1 4 2 W. 100.) 5 3 1 3 5 4 2 1 2 4 W.

101.) 5 3 1 3 5 4 1 2 4 W. 102.) 5 3 2 4 1 3 5 4 2 3 2 1 2 4 W. 103.) 5 1 1 5 2 4 W.

104.) 1 5 2 1 4 W. 105.) 5 3 1 3 4 2 2 4 W. 106.) 5 3 1 3 4 2 2 4 W.

107.) 1 5 3 2 5 4 1 2 4 W. 108.) 1 3 2 4 5 3 4 2 1 2 4 W. 109.) 1 3 4 2 5 3 2 4 W.

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

113.) 3 4 2 3 4 W. 114.) 3 4 3 2 1 2 4 W. 115.) 3 2 4 3 4 2 W.

116.) 3 4 2 3 4 W. 117.) 4 3 1 5 4 2 3 5 1 2 4 W. 118.) 5 3 1 3 4 2 W.

119.) 5 3 1 3 4 2 W. 120.) 3 1 2 4 3 5 4 2 W. 121.) 1 3 4 2 5 3 2 4 W.

This page contains 25 numbered guitar exercises, each on a single staff. The exercises are arranged in rows of three, with the final row containing only two exercises. Each exercise is a short melodic phrase, often consisting of two measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some exercises include a 'w' symbol, likely representing a whole note or a specific technique. The exercises are as follows:

- 122.)
- 123.)
- 124.)
- 125.)
- 126.)
- 127.)
- 128.)
- 129.)
- 130.)
- 131.)
- 132.)
- 133.)
- 134.)
- 135.)
- 136.)
- 137.)
- 138.)
- 139.)
- 140.)
- 141.)
- 142.)
- 143.)
- 144.)
- 145.)
- 146.)

147.) 3 1 4 2 5 3 4 2 148.) 3 4

149.) 3 1/2 4 2 5 3 4 2

150.) 3 1 4 2 5 3 4 2 151.) 3 1 4 2

152.) 1 1 2 3 2 3 2

153.) 3 3 3 2 3 2 154.) 3 3 2 1 4

155.) 3 2 1 4 5 4 3 2 1

In Doppelgriffen.

156.) 1 2 2 3 3 4 4 5 157.) 3 4 4 5 158.) 3 4 5 4

159.) 3 4 3 4 160.) 3 5 4 5 161.) 3 3 4 5 162.) 3 4 3 4 4 5 4

163.) 3 3 3 4 4 4 4 5 5 5 4 4 4 4 164.) 3 4 5 4 165.) 3 2 3 1 4 3 4 2

166.) 3 4 3 5 4 3 4 5 167.) 3 2 3 5 4 3 4 5 168.) 3 4 5 4 169.) 4 3 5 4 170.) 5 4 3 4

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

Übungen

33

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

*) 4 5 4 5 1.) Vom Grundton anfängend. 2.) 3.)

4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11.) 12.) 13.) 14.) 15.) 16.) 17.) 18.) 19.) 20.) 21.) 22.) 23.) 24.) 25.)

Von der *Secunde* anfängend. 26.) 27.) 28.) 29.) 30.) 31.)

Von der *Terz* anfängend. 32.) 33.) 34.) 35.)

36.) 2 4 3 1 3 37.) 2 5 3 38.) 2 4 5 3 39.) 2 4 3 1

40.) 2 3 1 41.) 2 3 1 42.) 2 4 3 3 4 43.) 2 4 3 1

44.) 2 3 1 45.) 2 3 1 46.) 2 4 3 3 47.) 2 3 1

48.) 2 4 3 1 49.) 2 4 3 1 50.) 2 4 3 1

51.) 2 3 1 52.) 2 4 3 1 53.) 2 4 3 1

54.) 2 5 3 1 55.) 2 4 3 1 56.) 2 4 3 3 1

57.) 2 4 3 1 58.) 2 4 1 5 2 3 1 4 3 4 1 5 2 3 1 4 59.) 2 4 3 1 5 4 3

60.) Von der *Quarte* anfangend. 61.) 3 2 1 5 4 62.) 3 2 3

63.) 3 2 4 3 3 4 64.) 3 2 1 2 65.) 3 4 2 4 3 1

66.) 3 2 3 1 67.) 3 2 3 3 1 68.) 3 2 3 1

69.) 3 2 3 1 70.) 3 2 2 71.) 3 2 1 2 3 2 1 3

Von der Quinte anfangend.

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

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

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

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

88.) 89.) 90.)

91.) 92.) 93.)

94.) 95.) 96.)

97.) 98.) 99.)

100.) 101.) 102.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

136.) 5 2 3 1 137.) 2 1 138.) 2 1 3

Mehrstimmig

139.) 4 5 1 3 140.) 5 4 1 2 5 4 1 3 141.) 4 5 4 4 5 4 4 3 1 3 142.) 5 4 5 4 3 1

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

Vom Grundton anfangend.

1.) 2.) 3.)

4.) 5.) 6.)

7.) 8.) 9.)

Von der Secunde anfangend.

10.) 11.) 12.)

Von der Terz anfangend.

13.) 14.) 15.)

16.) 17.) 18.)

19.) 20.) 21.)

22.) 23.) 24.)

25.) 26.) 27.)

Von der Quarte anfangend.

28.) 29.) 30.)

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

34.) 35.) 36.)

37.) 38.) 39.)

40.) 41.) 42.)

43.) Von der *Septe* anfängend. 44.) 45.)

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

49.) 50.) 51.)

52.) 53.) 54.) Mehrstimmig.

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

59.) 60.)

Ü b u n g e n

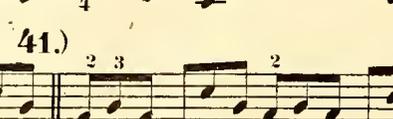
39

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

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

34.)  35.)  36.) 

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

40.)  41.)  42.) 

43.)  44.)  45.) 

46.)  47.)  48.) 

49.)  50.)  51.) 

52.)  53.)  54.) 

55.)  56.)  57.) 

58.)  59.)  60.) 

61.)  62.)  63.) 

64.)  65.)  66.) 

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

70.) 71.) 72.)

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

76.) 77.) 78.)

79.) 80.) 81.)

82.) 83.) 84.)

85.) 86.) 87.)

88.) 89.) 90.)

91.) 92.) 93.)

94.) 95.) 96.)

97.) 98.) 99.)

100.) 101.) 102.)

103.) 104.) 105.)

This page contains 24 numbered guitar exercises, each on a single staff. The exercises are arranged in six rows of four. Each exercise is a short melodic phrase, often consisting of two measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. Some exercises include slurs or accents. The exercises are numbered 106 through 141, with some numbers appearing in multiple positions on a staff (e.g., 106, 107, 108 on the first staff).

142.) ³ 2 3 143.) ³ 2 4 3 2 4 144.) ³ 2 3

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

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

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

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

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

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

163.) ² 3 2 3 164.) ⁴ 2 1 5 4 2 3 165.) ² 4 2 4

166.) ² 2 3 2 167.) ³ 3 3 168.) ³ 2 3

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

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

175.) ² 4 2 4 176.) ² 3 4 2 177.) ¹/₂ 2 2 2

178.) 179.) 180.)

181.) 182.) 183.)

184.) 185.) 186.)

187.) 188.) 189.)

190.) 191.) 192.)

193.) 194.) 195.)

196.) 197.) 198.)

199.) 200.) 201.)

202.) 203.) 204.)

205.) 206.) 207.)

208.) 209.) 210.)

211.) 2 3 5 2 212.) 2 4 2 4 213.) 1 4 2 3 4 3 4

214.) 2 4 5 2 4 215.) 1 2 4 1 2 3 4 216.) 2 4 4 5 2 4 4

217.) 3 3 4 5 3 218.) 3 4 5 3 4 219.) 3 2 4 4 2 1 4 3 4

220.) 5 2 5 3 221.) 3 3 222.) 3 3

223.) 3 2 5 3 224.) 2 2 4 2 225.) 3 2 5 3

226.) 3 2 3 2 227.) 3 2 3 2 228.) 3 4 2 4 2 4

Mehrstimmig.

229.) 3 2 3 2 230.) 2 5 2 5 3 231.) 3 5 3 5

232.) 5 2 3 5 2 233.) 5 3 5 3 234.) 5 3 5 3 235.) 5 2 5 3 1

236.) 2 1 2 1 5 3 2 1 3 237.) 2 3 5 2 3 5 3 238.) 5 2 3 5 5 2 3 4

239.) 5 2 3 4 3 5 2 3 4 3 240.) 5 3 2 3 4 3 5 3 2 3 4 3 5 2 3 4 3 241.) 5 4 4

DRITTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen.

§ 1.

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

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

§ 2.

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

§ 3.

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

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



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



Es enthält demnach:

c) ein ganzer Ton einen grossen und einen kleinen halben Ton; und es liegt zwischen den zwei Tönen, die den ganzen Ton ausmachen, immer eine in der Mitte.



§ 4.

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

§ 5.

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

§ 6.

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

§ 7.

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

Stamm-Tonleiter von C dur.

Stufe

2 ganze Töne. 5 ganze Töne. (s) Abwärts bleibt die Tonfolge umgekehrt ganz dieselbe wie aufwärts.

§ 8.

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

Stamm-Tonleiter von A moll.

a) Stufe.

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

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

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

§ 9.

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

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

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

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

§ 10.

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

eine Secunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septe. Octave.

enthält: (1 g. Ton.) (2 g. Töne.) (2 1/2 Ton.) (3 1/2 Ton.) (4 1/2 Ton.) (5 1/2 Ton.) (5 ganze, 2 grösse Halbtöne.)

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

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

§ 11.

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

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

C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, H dur, G² dur, D² dur, A² dur, E² dur, H² dur, F² dur, C.

1^{tes} Kreuzz. 3^{tes} 5^{tes} 6^{tes} Be. 4^{tes} 2^{tes} 3^{tes} 1^{tes}

A moll, E moll, H moll, F² moll, C[#] moll, G[#] moll, E² moll, H² moll, F moll, C moll, G moll, D moll, A.

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

§ 12.

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

§ 13.

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

§ 14.

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

*) Ausnahmen finden sich in Kirchenmusik, auch wohl in neuerer Instrumentalmusik, für die Tonarten H² und E² moll, welchen man zur Erleichterung zwischen nur 2 und 3 Be, wie in ihrer Durtonart, vorzeichnet, und die übrigen im Verlauf des Stücks als zufällige hinzufügt.



§ 15.

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



Zweites Kapitel.

Vom *Zeitmasse* und *Takt*.

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

§ 1.

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

§ 2.

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

§ 3.

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

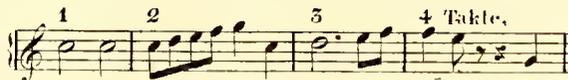
§ 4.

Demnach gebührt dem *Zeitmass*:

- 1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stücks gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stücks verändert erscheinen;
- 2.) die wörtliche Bestimmung des schnelleren oder langsamern Grades der Bewegung (*Tempo*) und endlich;
- 3.) die Forderung, jenen angegebenen Grad der Bewegung immer gleichmässig fortzuführen, was man bisher unter *Takttheilen* (mit dem *Zeitmass* nämlich) verstand.

§ 5.

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



§ 6.

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



§ 7.

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

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

§ 8.

Es gibt gerade, ungerade, und zusammengesetzte Zeitmasse.

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

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



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



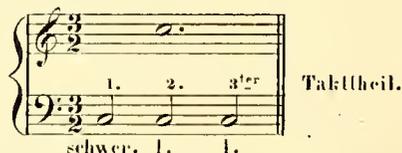
3.) das Zweiviertel ($\frac{2}{4}$) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen Allabreve nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweiviertel Noten, hier Vierteln sind; z. B.



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

Zu den ungeraden gehört:

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



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



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

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

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

So lässt sich

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

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

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

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

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

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

Haupttheil.

Takttheile.

§ 9.

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

§ 10.

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

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

Drittes Kapitel.

Wie man den Takt angeben soll.

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

§ 1.

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

BEISPIELE.

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



leichter oder Aufstreich. **)



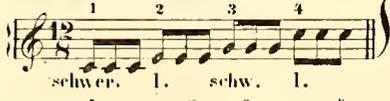
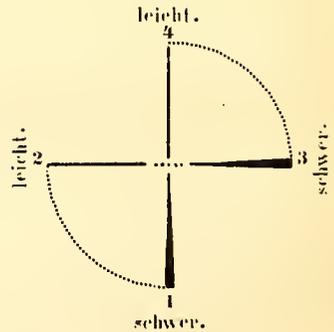
schwerer oder Niederstreich.

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



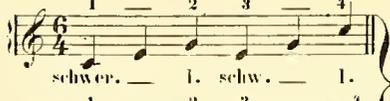
Streiche
gleichmässige

Zeitmass
gerades
zusammengesetztes



ungleichmässige.

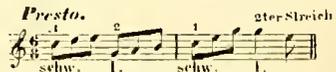
zusammengesetztes.



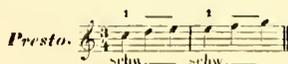
*) Die beigelegten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwerer oder leicht ist.

**) Oft wissen sehr geschickte Tonkünstler nicht den Takt auf eine zweckmässige Weise anzugeben, und machen ihn den Mitspielenden durch üble Angewohnheiten andeulich. Man gebe daher den Takt immer natürlich und für Alle sichtbar; die Hand führe die Streiche ohngefähr bis über die Höhe des Kopfes; ihre Bewegung sei weder zu schwach noch zu stark, sondern bestimmt und ruhig.

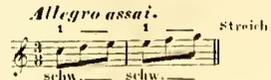
***) Wird das $\frac{6}{8}$ Zeitmass so schnell genommen, das die 4 Streiche keine bequeme Führung der Hand gestatten, so gibt man wie beim $\frac{3}{4}$ Zeitmass, nur 2 gleiche Streiche an.



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



oder



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

	Streiche gleichmässige.	Zeitmasse ungerade einfache.	leicht. 3 2 leicht. 1 schwer.

§ 2.

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

Moderato. (1.) *Larghetto.* (2.)

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

Viertes Kapitel.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen.

§ 1.

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

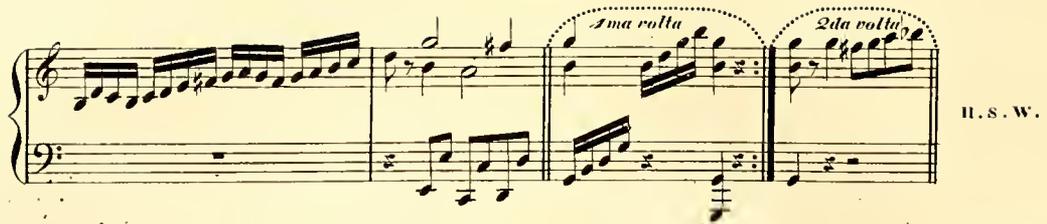
$(\text{:||: } \text{♩})$ oder nur der erste, :||
 oder der zweite Theil ||: wiederholt wird,

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

§ 2.

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

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



§ 3.

H. S. W.

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



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

§ 4.

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

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



§ 5.

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



§ 6.

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



§ 7.

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



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



§ 8.

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



§ 9.

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



§ 10.

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



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

§ 11.

a.) Die mit *S^{ma} alta* überschriebenen Stellen werden um eine Oktave höher gespielt, und das Wort *loco.* führt dieselben auf ihren vorigen Standpunkt wieder zurück;

b.) Durch die Bezeichnung *con S^{va}* wird angedeutet, dass die einfachen Noten als Oktaven gegriffen werden sollen; sie dient, um bei ganz hohen Noten die vielen Nebenlinien zu vermeiden, die dem Auge unangenehm sind.



§ 12.

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

Fünftes Kapitel.

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

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

WORTE, WELCHE DIE BEWEGUNG DES ZEITMASSES ANDEUTEN.

Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen.

<i>Grave</i>	{	<i>assai</i>	sehr	} schwerfällig ernst.
<i>Largo</i>				
<i>Larghetto</i>	{	<i>assai</i>	sehr	} weniger langsam, doch etwas
<i>Lento</i>		<i>sostenuto</i>		
<i>Adagio</i>	{	<i>non troppo</i>	nicht zu sehr	} langsam, aber seelenvoll.
<i>Andantino</i> (**)				
<i>Andante</i>	{	<i>maestoso</i>	majestätisch	} fortsehreitend, gehend.
		<i>non troppo</i>	nicht zu sehr	
		<i>affettuoso</i>	gerührt,	
		<i>grazioso</i>	gefällig,	
		<i>pastorale</i>	ländlich,	
		<i>con moto</i>	etwas bewegt,	

*) Da viele Ausdröcke im Grund für den Vortrag von ein- oder drei Bedeutungen sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen am nöthigsten sind.

***) Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortsehreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das es weniger schnell, als dieses sein muss.

Schnellere und geschwindere Bewegungen.

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

Charakteristische Bewegungen.

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

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

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

<i>Meno vivo</i> , weniger lebhaft;	} Diese Ausdrücke zeigen das plötzlich oder allmählig, langsamer oder geschwinder Werden im Zeitmasse an.		
<i>Accelerando</i> , sich immer mehr beeilend;			
<i>Stringendo</i> , drängend;			
<table border="0"> <tr> <td rowspan="4"> <i>Sempre</i> { <i>piu mosso</i> <i>piu vivo</i> <i>piu stretto</i> <i>piu presto</i> </td> <td rowspan="4"> <i>immer</i> } bewegter; lebhafter; anziehender; geschwinder. </td> </tr> </table>		<i>Sempre</i> { <i>piu mosso</i> <i>piu vivo</i> <i>piu stretto</i> <i>piu presto</i>	<i>immer</i> } bewegter; lebhafter; anziehender; geschwinder.
<i>Sempre</i> { <i>piu mosso</i> <i>piu vivo</i> <i>piu stretto</i> <i>piu presto</i>	<i>immer</i> } bewegter; lebhafter; anziehender; geschwinder.		

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

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

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

<i>pp.</i> (<i>pianissimo</i>)	sehr schwach;	} Diese Abkürzungen beziehen sich sämmtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, und ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.
<i>p.</i> (<i>piano</i>)	schwach;	
<i>mf.</i> (<i>mezzo forte</i>)	halbstark;	
<i>f.</i> (<i>forte</i>)	stark;	
<i>ff.</i> (<i>fortissimo</i>)	sehr stark.	
<i>sf.</i> (<i>sforzato</i>)	scharf angespielt;	
<i>fp.</i> (<i>forte e piano</i>)	stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach;	
<i>ten.</i> (<i>tenuto</i>)	gehalten.	

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

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

Einige Bezeichnungen anderer Gegenstände.

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

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

<i>mesto, lugubre</i> ,	traurig, düster.	<i>arioso</i> ,	saugbar.
<i>patetico</i> ,	feierlich, ernst.	<i>amabile</i> ,	lieblich.
<i>con dolore</i> ,	mit Weimuth.	<i>con tenerezza</i> ,	zärtlich, schmeichelnd.
<i>languido</i> ,	senfzend, schwachend.	<i>innocente</i> ,	unschuldig, anspruchslos.
<i>con anima</i> ,	seelenvoll.	<i>con grazia</i> ,	anmuthig.
<i>cantabile</i> ,	gesangvoll.	<i>leggiero</i> oder	mit Leichtigkeit.
<i>espressivo</i> oder	ausdrucksvoll.	<i>leggierissimo</i> ,	mit grösster Leichtigkeit.
<i>con espressione</i> ,	mit Empfindung.	<i>scherzando</i> ,	scherzend, tändelnd.
<i>dolce</i> oder	süß.	<i>risoluto</i> ,	entschlossen, kräftig.
<i>con dolcezza</i> ,	mit Süßmuth.		

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

*

Übungs-Stücke,

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

Allegro moderato.

1.

Allegro moderato. ()*

2.

Moderato.

3.

Allegro moderato.

4.

*) Bindungen; Reg. §. 3. Kap. 2. Absch. 2.
III.

Un poco Adagio. (Air Russe.)

5.

6.

Moderato.

7.

Moderato.

8.

Allegro.

9.

Moderato.

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

10. *Allegretto.*

p fz p fp p

fz p fz p

(God save the King.)

11. *Andante maestoso.*

f f

f f

12. *Allegretto.*

f f

13. *Allegretto.*

p f p

p f p

p f p

p f p

Andante molto.

14.

Allegro.

15.

Moderato.

16.

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

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

p *cresc.* *f*

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

p *f*

17. *Moderato.*

4 5 4 3 2 3 4 1

p

3 2 1 2 4 3

p

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

p *f* *f*

2 1 2 1 5 2 1 4

f

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

p

1 2 5 4 3 2 1 2 1

p

18. *Allegretto.*

5 4 2 1 2 5 3 1 2 (*) 5 4 1 4

p

1 1 2 3

p

2 - 1 4/3 5/4 2 4 2 5 2 1 2 5 4 5 2

f

2 5 3 1 3 2 4 2 5 4 2

f

*) Gebrauch desselben Fingers auf zwei verschiedenen Tasten hintereinander.

Allegro.

19.

19. *p* *cresc.*

f

Moderato.

20.

f *f*²

f *p* *fz* *p* *p* *fz* *fz* *p*

f *f*

Allegro.

21.

f *fz*

Allegretto.

22.

Moderato.

23.

Allegro giusto.

24.

Allegretto.

25.

f *p*

Andante con affetto.

26.

p *f*

f *p*

cresc. *f* *p*

p *f*

Risoluto.

27.

f *f*

*) Punktirte Noten; Reg. §. 2.3.5. Kap. 2. Absch. 2.
Durchaus punktirt Sätze, wie hier, werden etwas pilant vorge tragen.

Allegro maestoso.

28.

Un poco Adagio.

29.

legato assai.

Moderato.

30.

Musical score for exercise 30, measures 1-4. Treble and bass staves with dynamic markings *p* and *cresc.* Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for exercise 30, measures 5-8. Treble and bass staves with dynamic markings *ff* and *p*. A *morendo.* marking is present in the bass staff.

Moderato.

31.

Musical score for exercise 31, measures 1-4. Treble and bass staves with dynamic marking *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for exercise 31, measures 5-8. Treble and bass staves with dynamic marking *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for exercise 31, measures 9-12. Treble and bass staves with dynamic marking *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score for exercise 31, measures 13-16. Treble and bass staves with dynamic marking *p*. A *ritardando.* marking is present in the bass staff.

) Überlegen des längern Fingers über den kürzern.

Allegro.

32.

Musical score for piano, measures 32-41. The score is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand with frequent sixteenth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The lyrics "ere - - - seen - - - do." are written under the vocal line in the sixth system.

Allegro risoluto.

33.

p *cresc.*

f

p

f

Molto Andante.

34.

p

f

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of sixteenth-note runs with fingerings 1-2-3-4-5. The lower staff also starts with a piano (*p*) dynamic and features similar sixteenth-note patterns. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

The second system continues with two staves. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 3-2-1-3-2-1. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and features sixteenth-note runs with fingerings 1-2-1-2-3. The system ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Allegro.

35.

The third system, marked *Allegro.*, consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains sixteenth-note runs with fingerings 1-2-3-4-3-1-3-3. The lower staff starts with a forte (*f*) dynamic and features a simple bass line with notes G, C, and F.

The fourth system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains sixteenth-note runs with fingerings 5-4-3-2-1. The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic and features sixteenth-note runs with fingerings 1-3-2-3-1. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

The fifth system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains sixteenth-note runs with fingerings 1-3-4-5-4-2-2-4. The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic and features sixteenth-note runs with fingerings 1-3-2-1-2-3. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

The sixth system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains sixteenth-note runs with fingerings 1-2-3-4-5-4-1-5-5. The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic and features sixteenth-note runs with fingerings 3-2-1-3-1-3-2-1-3-2-4-1-5. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Allegretto.

36.

f

p

Adagio non troppo.

37.

p

pp

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

38. *Moderato.* *p* *fz* *fz* **73**

Tempo I mo *f*

39. *Un poco Adagio.* *f*

p

f *cresc.* *p* *cresc.*

fz *fz* *f*

Gigue.

Allegro non troppo.

40.

Allegro moderato.

41.

(*) Fingerwechslung bei wiederholtem Tonanschlag.

(**) Gebrauch desselben Fingers sprungweise.

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

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

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

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

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

f *p*

Moderato.

42.

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

1 1 2 3 4 3 4 3 2 1

f *f*

(*) 2 1 3 4 5 2 1 3 4 5 2 1 3 4

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

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

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

cresc. *f*

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

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

f *f*

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

Moderato.

43.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef with a 6/8 time signature. Bass clef accompaniment. Dynamics include piano (*p*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics include forte (*f*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and decrescendo (*decresc.*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The bass clef staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamics include *crese.* and *f*.

44.

Second system of musical notation, marked *Allegro.* The treble clef staff features a fast, rhythmic melodic line with many slurs and fingerings. The bass clef staff has a simple accompaniment of chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the fast melodic line with intricate slurs and fingerings. The bass clef staff consists of sustained chords.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff features a more active accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef staff has a simple accompaniment. Dynamics include *p*.

Scherzo con brio.

45.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a series of eighth-note patterns with fingerings 2, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 4, 3, 2, 1. The lower staff has a bass line with fingerings 5, 1, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5.

The second system of musical notation continues the piece. It features a piano (*p*) dynamic in the beginning and a *cresc.* (crescendo) marking. The upper staff has fingerings 5, 3, 4, 2, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 4. The lower staff has fingerings 1, 5, 5, 1, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 5, 1, 5.

The third system of musical notation shows a progression from piano (*p*) to forte (*f*). It includes a *cresc.* marking. The upper staff has fingerings 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 2, 4, 3. The lower staff has fingerings 2, 4, 4, 3, 2, 4, 4, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

The fourth system of musical notation features a *f* dynamic and includes the instruction "in 8^{va}". The upper staff has fingerings 5, 3, 2, 4, 1, 1, 1, 3, 5, 1, 2, 4, 3, 5, 1, 1. The lower staff has fingerings 4, 5, 1, 2, 1, 2, 1, 1.

The fifth system of musical notation includes a *loco.* marking and a *f* dynamic. The upper staff has fingerings 8, 4, 1, 4, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 3. The lower staff has fingerings 1, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 5.

The first system of musical notation features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a single melodic line with a series of slurs and fingerings (1-5) indicating a continuous sequence of notes. The dynamic marking *cresc.* (crescendo) is placed below the first measure, and *p* (piano) is placed below the fourth measure.

The second system continues the melodic line from the first system. It includes various slurs and fingerings. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure of this system.

The third system shows a continuation of the piece with more complex rhythmic patterns and slurs. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the second measure, and *f* (forte) is placed below the fifth measure.

The fourth system features a treble clef and a key signature of two sharps. It contains several slurs and fingerings. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the second measure.

The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed below the second and sixth measures.

Allegretto grazioso.

46.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 6/8. The piece is marked 'Allegretto grazioso'. Measure numbers 46 through 55 are indicated. Fingerings are extensively marked with numbers 1-5. Dynamic markings include *p* (piano), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *Fine.* The score concludes with a repeat sign and a final cadence in measure 55.

First system of musical notation, measures 1-6. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2 1, 2, 1 4, 1 5 2 4, 1 4, 1 4, 1 5 2 1. Dynamics: *p*.

Second system of musical notation, measures 7-12. Treble clef, bass clef. Dynamics: *crese.*, *p*, *calando.*. Section ends with a double bar line and repeat sign.

Allegretto.

Da Capo.

Third system of musical notation, measures 13-18. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Measure number 47 is indicated on the left.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Treble clef, bass clef. Complex fingerings and articulation.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*.

Seventh system of musical notation, measures 37-42. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*. Ends with a double bar line.

Un poco Allegretto.

48.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Un poco Allegretto'. The first system (measures 48-53) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano (*p*) and includes a crescendo (*crese.*) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic in the bass and a fortissimo (*sf*) dynamic in the treble. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system features a fortissimo (*sf*) dynamic. The sixth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating complex technical passages.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

49. *Moderato.* *f*

Musical score for the second system, marked *Moderato.* and *f*. Includes fingerings and dynamic markings.

Musical score for the third system, including dynamic markings like *sf* and *ritard.*

Musical score for the fourth system, including dynamic markings like *p* and *cresc.*

50. *Allegretto.* *p*

Musical score for the fifth system, marked *Allegretto.* and *p*. Includes fingerings.

Musical score for the sixth system, including dynamic markings like *cresc.* and *sf*.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *cresc.* marking and a forte (*f*) dynamic. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system has a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a *cresc.* marking and a sf (sforzando) dynamic. The sixth system includes a *cresc.* marking and a sf dynamic. The score is filled with intricate piano techniques, including arpeggiated chords, slurs, and various fingering patterns.

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

sp *pp*

Allegretto. **Rondo.**

51.

p *cresc.*

p *cresc.* *f*

p *f*

p *cresc.*

f

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*, *ppp*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Marcia. Allegro maestoso.

Fourth system of musical notation, starting with measure number 52. Treble clef, bass clef. Dynamics include *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *ff*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

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

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes throughout the system.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a prominent melodic line with some slurs. The bass staff has a steady accompaniment. The dynamic marking *ff* is present. Fingering numbers are clearly visible above and below the notes.

The third system shows two staves of music. The treble staff has a more active melodic line. The bass staff continues with accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is used. Fingering numbers are present throughout the system.

The fourth system consists of two staves. The treble staff shows a melodic line with dynamic markings *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The bass staff has a consistent accompaniment. Fingering numbers are indicated above and below notes.

The fifth system is the final system on the page, consisting of two staves. The treble staff has a melodic line that concludes with a double bar line. The bass staff provides accompaniment. The dynamic marking *p* is used. Fingering numbers are present.

Alla Polacca.

53.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked with various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 2, 4, 2, 4, 2). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics range from *p* to *sf*.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental patterns. Dynamics include *sf* and *p*.
- System 3:** Features a crescendo (*cresc.*) in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Dynamics range from *p* to *sf*.
- System 4:** Includes a *dol.* (dolce) marking and a *sf* dynamic. Dynamics range from *p* to *sf*.
- System 5:** Shows a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. Dynamics range from *p* to *sf*.
- System 6:** Features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). Dynamics range from *p* to *sf*.
- System 7:** Ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. Dynamics range from *p* to *ff*.

¹⁾ Syncopen, Reg. § 5. Kap. 2. Absch. 2.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. Each system contains a treble and bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system includes the marking *dolce.* and features a melodic line in the treble with fingerings 2 1 2 4 5 2 and 4 5 5 4. The second system has dynamic markings *sf* and *p*. The third system has *sf*. The fourth system has *sf* and *p*. The fifth system has *cresc.* and *p*. The sixth system has *sf* and *p*. The piece concludes with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used throughout the score.

Tyrolienne, Variée.

Grazioso.

54.

54. *p*

Musical notation for system 54, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for system 54, measures 5-8. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Var. I.

Var. I. *p*

Musical notation for Var. I, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for Var. I, measures 5-8. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for Var. I, measures 9-12. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Var. II.

Var. II. *p*

Musical notation for Var. II, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several slurs and fingerings (1, 1 3, 3, 5 2, 5 1, 2, 3, 4, 4). The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings (4, 2, 3 1, 1 2, 3 1 3, 4). Dynamics include *p* and *f*.

The second system continues the piece. The treble staff has slurs and fingerings (4, 1, 1 3 4 2 1, 2 1 2 4 5, 4, 4 3 2 1 3). The bass staff has fingerings (4, 3, 4, 3, 2 1, 3). Dynamics include *p* and *mf*.

Var. III.

The third system is labeled 'Var. III.' and features a different texture. The treble staff has slurs and fingerings (2 5, 14, 14, 25, 25, 15, 13, 2 4). The bass staff has fingerings (5, 5, 3 1, 3 1, 5 1, 4 2, 5 1, 2 4, 2 4). Dynamics include *p*.

The fourth system continues the variation with slurs and fingerings (2 3, 2 5, 1 4, 2 5, 2 5, 1 5). The bass staff has fingerings (3 1, 5, 3 1, 3 1, 4 1, 2 1, 5). Dynamics include *p*.

The fifth system has slurs and fingerings (3, 4 2, 3 1, 5 2, 1 4, 2 5, 3 1, 4 2, 3 1, 5 2, 1 5, 1 3, 2 4). The bass staff has fingerings (3 2, 4 1, 3 1, 3 2, 4 1, 2 4). Dynamics include *p*.

The sixth system includes the instruction 'cresc.' and features slurs and fingerings (2 3, 5 1, 1 3, 2 5, 1 5, 1 5). The bass staff has fingerings (3 1, 4 2, 4 1). Dynamics include *f*.

Lento un poco.

55.

System 55, measures 1-3. Treble clef with 3/4 time signature. Bass clef. Dynamics include piano (*p*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 55, measures 4-6. Treble clef with 3/4 time signature. Bass clef. Dynamics include forte (*f*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 55, measures 7-9. Treble clef with 3/4 time signature. Bass clef. Dynamics include piano (*p*). A star symbol (*) is present above measure 9. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 55, measures 10-12. Treble clef with 3/4 time signature. Bass clef. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

56.

Allegro.

System 56, measures 1-4. Treble clef with common time (C). Bass clef. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

*) Vorzeichnungsveränderung; Reg. § 3, Kap. 1. Absch. 2.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 4 2 1, 5 5, 5, 2 5, 3, 2 1 3 5, 5 4 2. Dynamics: *cresc.*

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 1 2 3 1, 5 3 1, 4 2 1, 4. Dynamics: *f*, *p*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 2 4 3, 2 1 2 3, 2, 3, 3 1, 5, 4. Dynamics: *cresc.*, *p*, *fz*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 5 4 2 1, 4, 4, 3, 1, 3. Dynamics: *fz*, *p*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3, 3 4 2, 5 2, 5 1, 5. Dynamics: *fz*.

Audantino. 4/2

57.

This musical score consists of eight systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/2. The piece is marked *Audantino*. The first system (measures 57-60) begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 5, 4, 2, 1, 2, 5, 1, 2. The second system (measures 61-64) continues with piano dynamics and fingerings like 4, 2, 1, 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1. The third system (measures 65-68) features a forte (*f*) dynamic in the treble and piano (*p*) in the bass, with fingerings such as 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1. The fourth system (measures 69-72) includes fortissimo (*ff*) dynamics and fingerings like 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1. The fifth system (measures 73-76) shows a fortissimo (*ff*) dynamic and fingerings such as 2, 1, 2, 1, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1. The sixth system (measures 77-80) includes a *cresc.* marking and piano (*p*) dynamics, with fingerings like 2, 3, 5, 2, 1, 2, 5, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 5, 2. The seventh system (measures 81-84) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and fingerings such as 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1. The eighth system (measures 85-88) concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and fingerings like 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1, 2, 5, 4, 2, 1.

p legato.

p

pp

Choralmissig.

58. *p tutto legato.*

p

cresc.

p

f

p

An Alexis.

Andantino espressivo.

59.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system (measures 59-60) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet in the right hand. The second system (measures 61-62) features a fortissimo (*sf*) dynamic and a *cresc.* marking. The third system (measures 63-64) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 65-66) contains a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 67-68) includes a *cresc.* marking. The sixth system (measures 69-70) concludes with a piano (*p*) dynamic. The score is heavily annotated with fingerings, slurs, and dynamic markings.

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

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The piece features a variety of textures, including dense chordal passages, flowing arpeggiated lines, and melodic fragments. Performance markings include dynamics such as *p*, *pp*, and *f*, and a *ritar.* (ritardando) instruction. Fingerings and articulation marks are extensively used to guide the performer. The lyrics "scen - - - do." are written below the first system, and "ere - - -" is written below the second system.

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

60.

Var. I.

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

p

Var. II.

p

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

3 1 5 2 3 1 4 2

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

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

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

cresc.

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

4 5 3 1 5 2 3 1 3 1

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

4 2 4 5 1 2

Var. III.

The first system of musical notation for 'Var. III.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It begins with a dynamic marking of *mf* and contains six measures of music. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat, also starting with a dynamic marking of *mf*. It contains six measures of music. Both staves feature intricate fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of two staves in the same key and time signature as the first system. The upper staff contains six measures of music with various fingerings. The lower staff contains six measures of music, including a measure with a fermata over the final note.

The third system of musical notation continues the piece. It consists of two staves in the same key and time signature. The upper staff contains six measures of music with various fingerings. The lower staff contains six measures of music, including a measure with a fermata over the final note.

The fourth system of musical notation continues the piece. It consists of two staves in the same key and time signature. The upper staff contains six measures of music with various fingerings. The lower staff contains six measures of music, including a measure with a fermata over the final note.

The fifth and final system of musical notation for 'Var. III.' consists of two staves. The upper staff contains six measures of music, ending with a double bar line. The lower staff contains six measures of music, including a measure with a dynamic marking of *p* and a final measure with a dynamic marking of *f*.

Zusatz-Kapitel.

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

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

AUSWAHL FÜR DIE ERSTEN ANFÄNGER. *)

Assmayer, I. 25 Handstücke, im leichten und angenehmen Style verfasst, und der fleissigen Jugend gewidmet. 25^{tes} Werk,

1. 6^{te} Lieferung. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Clementi, M. Sonatines doigtées, 36. 37 und 38^{tes} Werk.

(Wien, bei Tob. Haslinger.)

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

Diabelli, A. Sonatinen aus allen Dur- und Moll-Tonarten.

50^{tes} Werk, 1. 9^{tes} Heft. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Dussek, L. 6 Sonatines progressives, Op. 20. Liv. 1. 2.

(Leipzig, bei Peters.)

Gelinek, (Abbé) Sonatine facile N^o 1. 2. (Wien, bei Artaria.)

Häser, kleine Klavierstücke aus allen Tönen für Anfänger.

(Weimar, bei Weigl.)

— musikalische Unterhaltungen. (Weimar, bei Weigl.)

Haslinger, T. Musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu 4 Händen. N^o 1—25.

(Wien, bei Tob. Haslinger.)

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

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

Lickl, G. Sonatines (mit Viol.) N^o 1. 2. 3. (Wien, bei Bertram.)

Müller, A. E. instruktive Übungsstücke, 6 Hefte.

(Leipzig, bei Peters.)

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

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

Wannhal, J. Werke für Anfänger. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Bei weiterm Fortschreiten.

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

leichtere Werke, mit und ohne Begleitung.

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

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

schwierigere Kompositionen;

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

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

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

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

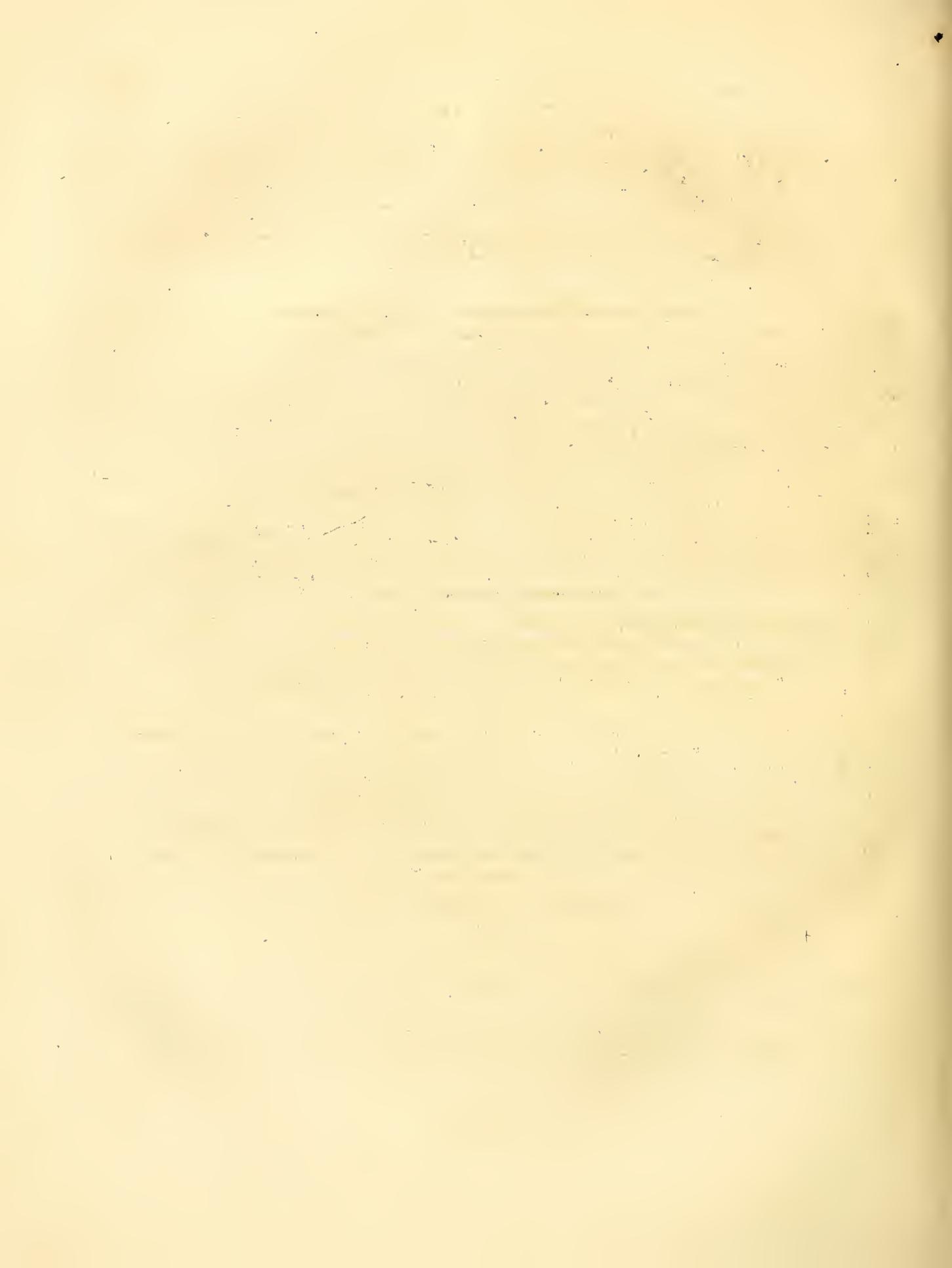
und die schweren Werke anderer, älterer und neuerer, anerkannter Komponisten.

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

J. S. BACH'S und **HÄNDEL'S** Werke.

Ende des ersten Theils.

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



Zweiter

THEIL.

zweiter Theil.

EINLEITUNG.

Vom Fingersatz überhaupt.

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

Unter Fingersatz versteht man die richtige und zweckmässige **A n w e n d u n g** der Finger beider Hände. Es gilt hier zu lernen, dass man überall diejenigen Finger wähle, mit welchen alle Tonstufen am leichtesten und sichersten erreicht, alle Stellen der Komposition am deutlichsten, präcisesten, und auch für den jederzeit angemessensten Ausdruck am freyesten vorgetragen werden können. Damit wird zugleich Bequemlichkeit und Zustand beim Spiele erreicht.

Da manche Stellen mehre Fingerordnungen, andere aber nur eine **E i n z i g e** zulassen, so habe ich, um alle Zweifel zu heben, in den meisten Fällen nur **E i n e**, aber die beste und bequemste, gewählt.

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

- 1.) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung, bei gleichförmiger Figurenfolge.
- 2.) Untersetzen des Daumens unter andere Finger; und **Ü b e r s c h l a g e n** der Finger **ü b e r** den Daumen.
- 3.) **A u s l a s s e n** eines oder mehrer Finger.
- 4.) **V e r t a u s c h e n** des einen Fingers mit dem andern, auf demselben Tone.
- 5.) **S p a n n u n g e n** und **S p r ü n g e**.
- 6.) Gebrauch des **D a u m e n s** und des **f ü n f t e n F i n g e r s** auf den Obertasten.
- 7.) **Ü b e r l e g e n** eines längern Fingers über einen kürzern, und **U n t e r l e g e n** eines **k ü r z e r n** unter einen **l ä n g e r n**.
- 8.) **A b w e c h s l u n g** eines oder mehrer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf **E i n e r** Taste; und wiederholte Anwendung **E i n e s** Fingers auf zwei oder mehrern verschiedenen Tasten.
- 9.) **E i n g r e i f e n** der Hände in einander, und **Ü b e r s c h l a g e n** einer Hand über die andere.
- 10.) **S t i m m e n v e r t h e i l u n g** unter beide Hände, und Fingerordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

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

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

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

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

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

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

Erstes Kapitel.

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.

§ 1.

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

§ 2.

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

§ 3.

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

a) Rechte Hand.

b)

c)

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



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

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

I

Applikatur-Übungen.

Fortrücken mit einerlei Fingerordnung
bei gleichförmiger Figurenfolge.

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

Stufenweise Figurenfolge.

Im Terz-Umfange.

NB. Fingersatz für die rechte Hand.

1. 

(Grundlage der Passage.)

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




b) ausspannend.




c) sprungweise.

2. 

stufenweise.




spannend.



sprungweise.



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

V.

T. H. 5201.

3. *[Musical staff with complex rhythmic patterns and fingering]*

4. *[Musical staff with complex rhythmic patterns and fingering]*

5. *[Musical staff with complex rhythmic patterns and fingering]*

6.

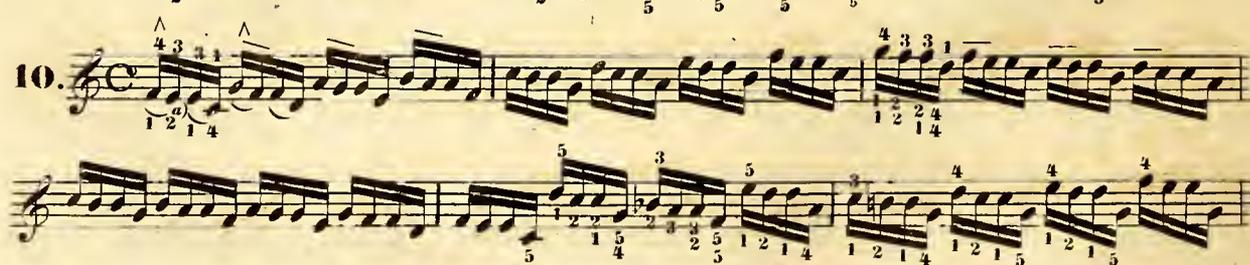
Musical score for exercise 6, consisting of 10 staves of music in 2/4 time. The score includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs. The key signature changes from C major to G major and back to C major.

Quarten-Umfang.

Musical score for exercise 7, consisting of 4 staves of music in 2/4 time. The exercise is titled "Quarten-Umfang" and features a sequence of quarter notes with various fingerings and slurs. The key signature changes from C major to G major and back to C major.

8. 

9. 

10. 

a) Der Finger wird zum zweiten Tonanschlag fast unmerklich gehoben, die Hand aber bleibt ganz ruhig.

V.

T.H. 5201.

11.

12.

* Längeres Anhalten des Daumens.

13.

This musical score is written for guitar and consists of two main sections, 14 and 15, each with two staves. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks such as accents (^) and asterisks (*) are used throughout. Section 14 begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Section 15 begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

16.   

Sieh die Regel über den Vortrag der Sextolen und Triolen im 1^{ten} Theil.

17.   

18.   

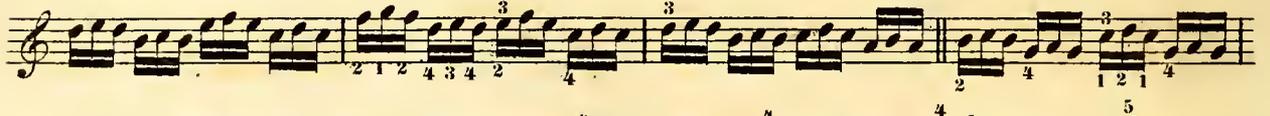
19.  

20.  

21. 



22. 





23. 





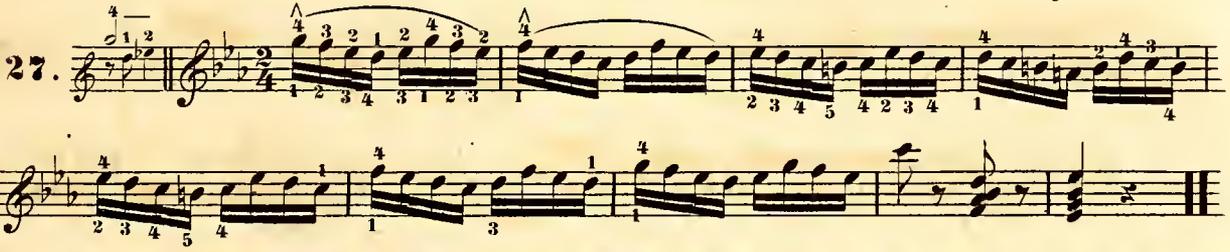
24. 



25. 



26. 

27. 

28. 

29. 

Besondere Begleitung.



Quinten-
Umfang.

30. *oder* *Im Gegensatz.*

The first system of exercise 30 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It begins with a double bar line and the word "oder" above it. The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-2-3-4, 5-3-2, 1-2, 5-3-2) and accents. The bottom staff continues the exercise with similar patterns and includes the instruction "Im Gegensatz." at the end of the first line.

31.

Längeres Anhalten des 5^{ten} Fingers.

The image displays three musical exercises, numbered 32, 33, and 34, arranged vertically. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 32 consists of three staves of music, featuring a series of slurs and fingerings (1-5) that emphasize the fifth finger. Exercise 33 consists of three staves, with slurs and fingerings that include triplets and repeated patterns. Exercise 34 consists of five staves, showing more complex rhythmic patterns and slurs, with some notes marked with an asterisk (*). The exercises are designed to improve the endurance and control of the fifth finger.

35.

a) Der Finger wird ganz leicht von der Taste abgezogen, ohne die Hand dabei zu erheben, die nur leicht nachrückt.

36.

37.

38.

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. 

45. Musical score for exercise 45, consisting of two staves: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The RH staff is in treble clef, and the LH staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The RH staff features a melodic line with various fingerings and slurs. The LH staff provides a bass accompaniment with chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and slurs are used to indicate phrasing.

46. Musical score for exercise 46, consisting of a single bass clef staff (L.H.). The time signature is 2/4. The piece is written for the left hand and features a continuous bass line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are used throughout the piece.

47. Musical score for exercise 47, consisting of two staves: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The RH staff is in treble clef, and the LH staff is in bass clef. The time signature is 2/4. Both hands feature intricate melodic lines with complex fingerings and slurs. The piece concludes with a final cadence.

48. Musical score for exercise 48, consisting of two staves: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The RH staff is in treble clef, and the LH staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The RH staff features a melodic line with many slurs and fingerings. The LH staff provides a bass accompaniment with chords and arpeggios.

49. Musical score for exercise 49, consisting of two staves: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The RH staff is in treble clef, and the LH staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The RH staff features a melodic line with various fingerings and slurs. The LH staff provides a bass accompaniment with chords and arpeggios.

50. Musical score for exercise 50, consisting of two staves: Right Hand (RH) and Left Hand (LH). The RH staff is in treble clef, and the LH staff is in bass clef. The time signature is 2/4. Both hands feature intricate melodic lines with complex fingerings and slurs. The piece concludes with a final cadence.

a) Die Hand rückt ganz sachte nach, ohne sich zu erheben.

51.

Sexten-Umfang. 52.

53.

54. *G major*

55. *D major*

56. *D major*

spannend.

neuer Handaufsatz.

This musical score consists of ten staves of guitar exercises. Each staff contains a series of notes with various fret numbers (1-5) and fingering instructions (1-5) written below them. The exercises are written in treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines. Some notes are marked with an asterisk (*), and some are grouped with slurs. The exercises are arranged in a sequence, with the first staff starting with a key signature of one sharp (F#) and the last staff ending with a double bar line. The exercises are numbered 57 through 66.

58

59

This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely for a piece titled "VI." with the number "60." appearing at the start of the eighth staff. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and specific techniques such as triplets, slurs, and accents. The first staff begins with a star symbol and the sequence "5 1 4 2". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

61. 

Exercise 61 consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns, some marked with an asterisk and a triangle. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the eighth-note patterns with various rhythmic groupings. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with an asterisk. The fourth staff continues with eighth-note patterns. The fifth staff has a more complex rhythmic structure with some sixteenth notes. The sixth staff concludes the exercise with a final measure marked with a double bar line.

62. 

Exercise 62 consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns, some marked with an asterisk and a triangle. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the eighth-note patterns with various rhythmic groupings. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with an asterisk. The fourth staff continues with eighth-note patterns. The fifth staff has a more complex rhythmic structure with some sixteenth notes. The sixth staff concludes the exercise with a final measure marked with a double bar line.

63. 

Exercise 63 consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns, some marked with an asterisk and a triangle. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the eighth-note patterns with various rhythmic groupings. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with an asterisk. The fourth staff concludes the exercise with a final measure marked with a double bar line.

64. 


65. 







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

66. 




67. 

68. 

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



69. 





70. 



71. 



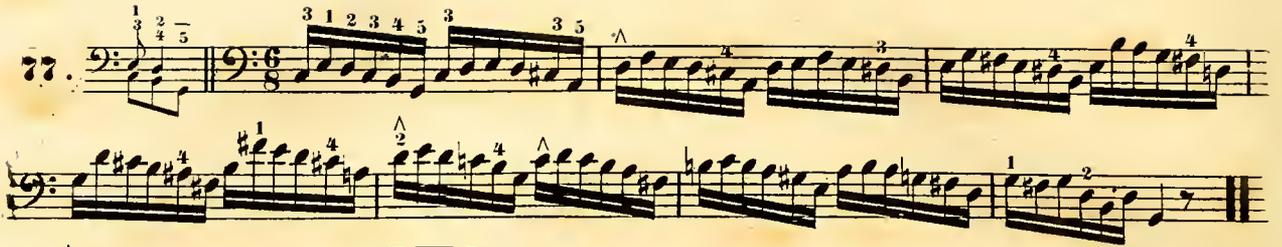
72. 

Two staves of musical notation. The first staff contains measures 71 and 72, featuring a continuous eighth-note pattern with various fingering numbers (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern with similar fingering and includes a double bar line at the end.

Two staves of musical notation. Measure 73 is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingering. Measure 74 continues this sequence with a double bar line at the end.

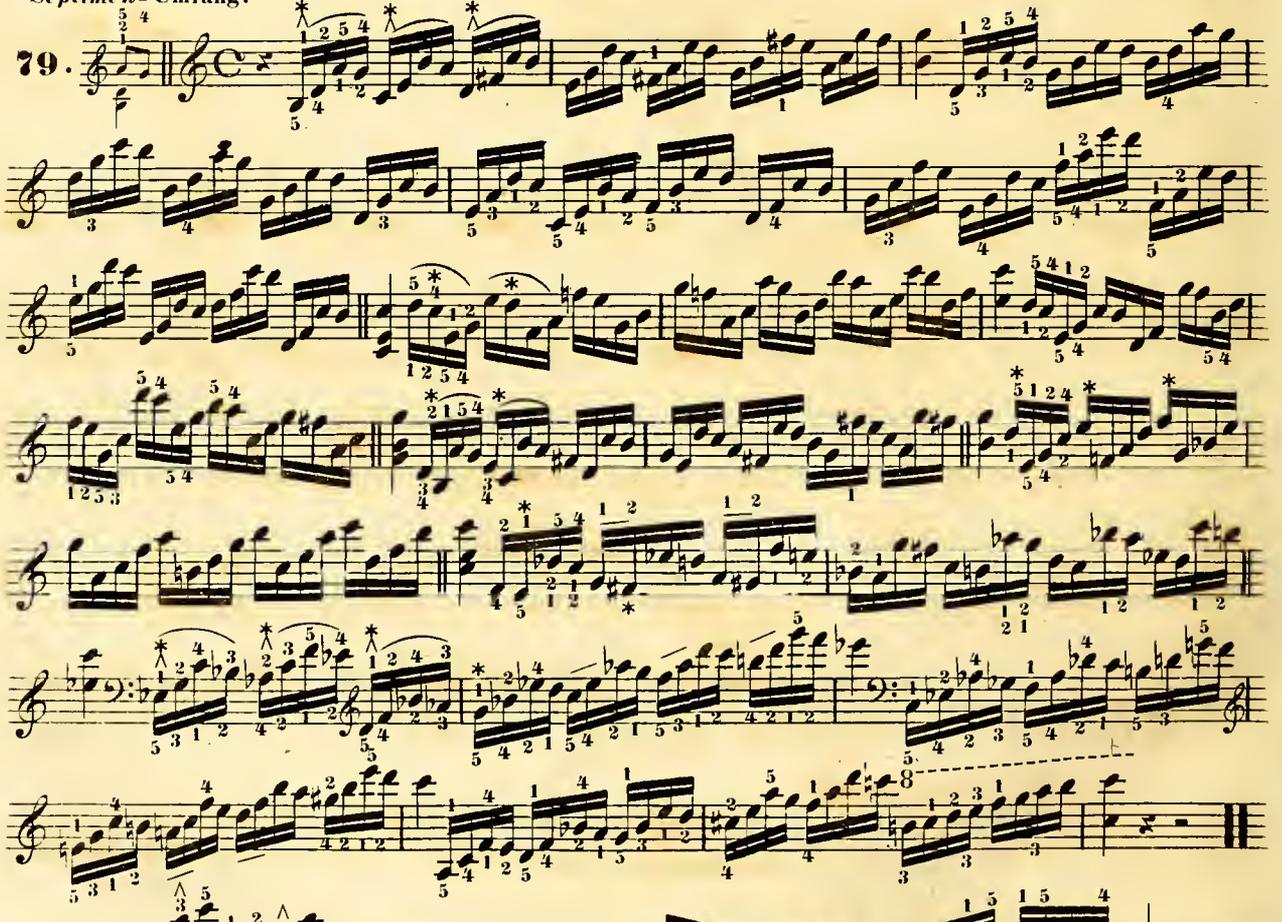
Two staves of musical notation. Measure 75 is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingering. Measure 76 continues this sequence with a double bar line at the end.

Two staves of musical notation. Measure 77 is marked with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingering. Measure 78 continues this sequence with a double bar line at the end.

77. 

78. 

Septimen-Umfang.

79. 

80. 

81.

Exercise 81, first system. Treble clef, 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line is present at the end of the system.

Exercise 81, second system. Continuation of the piece. The right hand continues with slurs and accents, and the left hand maintains the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

82.

Exercise 82, first system. Treble clef, 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line is present at the end of the system.

83.

Exercise 83, first system. Treble clef, 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line is present at the end of the system.

84.

Exercise 84, first system. Treble clef, 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A double bar line is present at the end of the system.

85. R.H.*

86.

87.

88.

89.

90.

91.

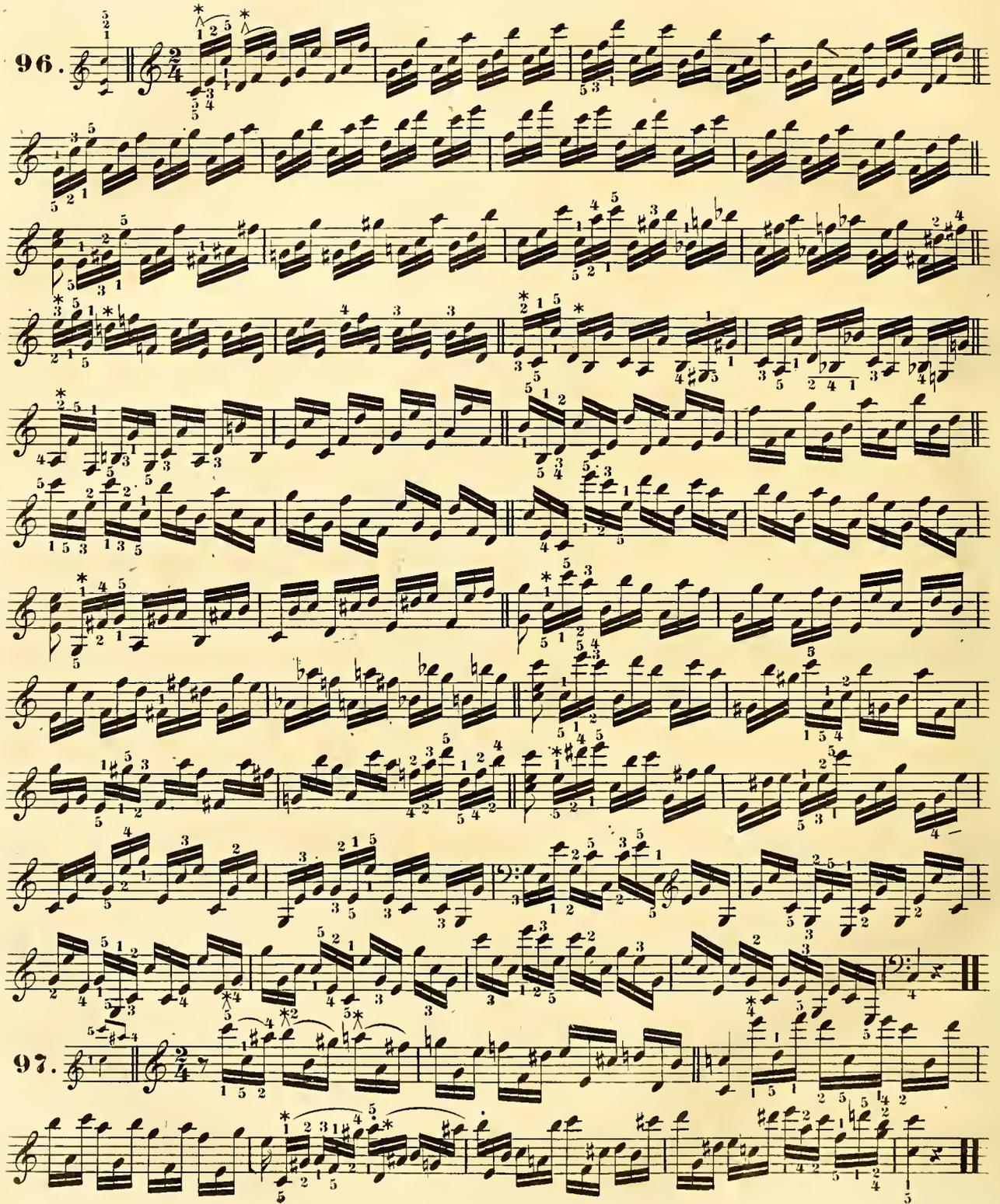
92.

93.

94.

Octaven-Umfang.

95.

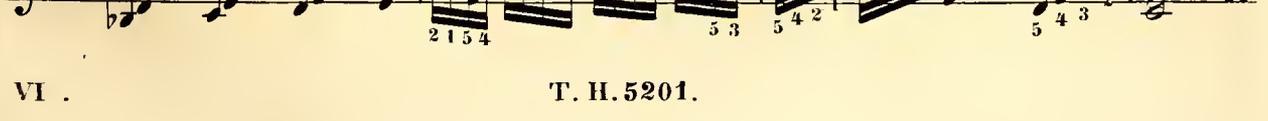
96. 

97. 

Detailed description of the musical score: The page contains two numbered exercises, 96 and 97. Exercise 96 consists of ten staves of music, each starting with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring sixteenth-note runs, triplets, and various accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some notes are marked with an asterisk (*). Exercise 97 consists of two staves, also in treble clef and 2/4 time, with similar technical complexity and fingerings. The page is numbered 134 in the top left corner.

98. L.H. 

99. R.H. 



100. 

Exercise 100 consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of eighth-note patterns, some marked with an accent (^) and an asterisk (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

101. 

Exercise 101 consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of eighth-note patterns, some marked with an asterisk (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. The lower staff is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern with fingerings and accents. The system concludes with a double bar line.

Exercise 102 is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature intricate rhythmic patterns with frequent use of triplets and sixteenth notes. Fingerings (1-5) and accents are clearly marked throughout the piece. The exercise ends with a double bar line.

Exercise 103 is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and sixteenth notes. Fingerings and accents are meticulously indicated. The exercise concludes with a double bar line.

104. Musical notation for exercise 104, first system. Treble clef, common time. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings. Includes a 6/8 time signature change.

105. Musical notation for exercise 105, first system. Treble clef, common time. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings.

106. Musical notation for exercise 106, first system. Treble and bass clefs, 2/4 time. Features a piano accompaniment with chords and a melodic line with slurs and accents.

107. Musical notation for exercise 107, first system. Treble clef, common time. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings.

108. Musical notation for exercise 108, first system. Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with fingerings.

109. 

110. 

111. 

112. 

113. 

114.

Exercise 114, first system. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 6/8 time signature. The notation includes a series of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and asterisks indicating specific techniques or accents. The first measure has a fingering of 4 2 3 1 and 5 3 1. The second measure has 4 2 3 4 1 and 5. The piece concludes with a double bar line.

115.

Exercise 115, first system. Treble clef, key signature of two flats, 6/8 time signature. The notation features eighth notes with fingering numbers and asterisks. The first measure has a fingering of 5 3 2 1 and 5. The second measure has 5 3 2 1 2 1 and 2 3 4 3 5. The piece concludes with a double bar line.

116.

Exercise 116, first system. Treble clef, key signature of two flats, 6/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingering numbers and asterisks. The first measure has a fingering of 2 1 3 2 5 4 and 4 3 2 1 2. The second measure has 4 5 2 4 1 2 and 4 5 2 4 1 2. The piece concludes with a double bar line.

117.

Exercise 117, first system. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The notation features eighth notes with fingering numbers and asterisks. The first measure has a fingering of 1 5 4 2 and 5. The second measure has 1 5 4 5 2 4 and 1 2 1 4 3 2. The piece concludes with a double bar line.

118.

Exercise 118, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The notation includes eighth notes with fingering numbers and asterisks. The first measure has a fingering of 1 2 3 5 1 5 and 5 4 2 1 1. The second measure has 5 4 2 1 5 1 and 1 2 4 5. The piece concludes with a double bar line.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

128.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. Some notes have a '3' above them, possibly indicating a triplet or a specific fingering.

129. Musical staff for exercise 129 in treble clef, key of G major. It features eighth notes with fingerings and accents (^) over certain notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

130. Musical staff for exercise 130 in treble clef, key of G major. It features eighth notes with fingerings and accents (^) over certain notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

131. Musical staff for exercise 131 in treble clef, key of G major. It features eighth notes with fingerings and accents (^) over certain notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

132. Musical staff for exercise 132 in treble clef, key of G major. It features eighth notes with fingerings and accents (^) over certain notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

133. Musical staff for exercise 133 in treble clef, key of G major. It features eighth notes with fingerings and accents (^) over certain notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

139. 

140. 

141. 

142. 

143. 

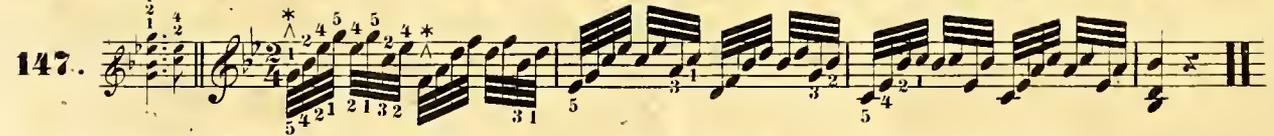


144. 



145. 

146. 


147. 

148. 


149. 


150.

Musical score for exercise 150, featuring piano and violin parts. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various fingerings (1-5) and accents (*).

Continuation of musical score for exercise 150, showing piano and violin parts with fingerings.

151.

Musical score for exercise 151, featuring piano and violin parts. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score includes various fingerings (1-5) and accents (^).

Continuation of musical score for exercise 151, showing piano and violin parts with fingerings.

152.

Musical score for exercise 152, featuring piano and violin parts. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score includes various fingerings (1-5) and accents (^).

Continuation of musical score for exercise 152, showing piano and violin parts with fingerings.

Continuation of musical score for exercise 152, showing piano and violin parts with fingerings.

153.

Musical score for exercise 153, featuring piano and violin parts. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score includes various fingerings (1-5) and accents (*).

Continuation of musical score for exercise 153, showing piano and violin parts with fingerings.

154.

155.

156.

157.

158.

Two staves of musical notation. The first staff contains exercise 158, consisting of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings. The second staff contains exercise 159, which is a two-part exercise with a treble clef on the left and a bass clef on the right. It includes a key signature change and various musical markings such as slurs and accents.

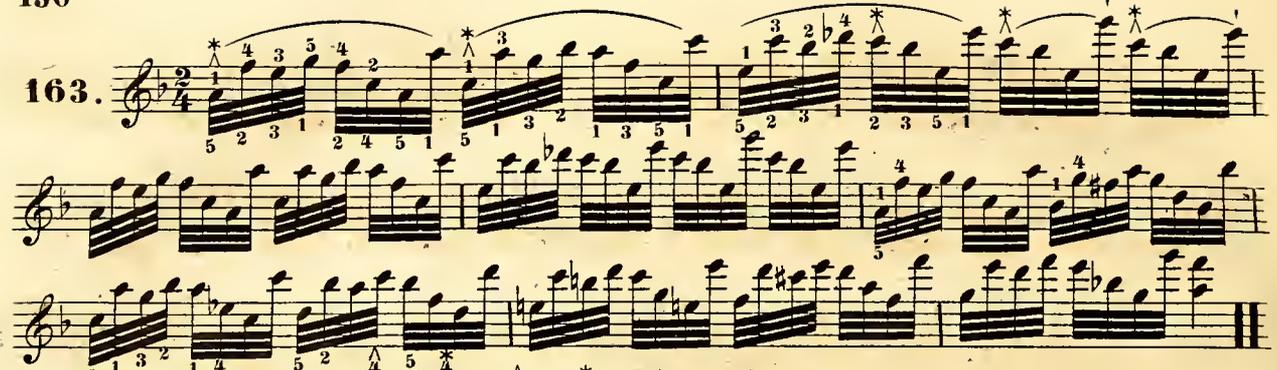
A single staff of musical notation for exercise 160. It is a complex piece with many slurs, accents, and intricate rhythmic patterns. The key signature changes from two flats to one flat. The exercise concludes with a double bar line.

A single staff of musical notation for exercise 161. It features a treble clef and a key signature of one flat. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages and includes several slurs and accents. It ends with a double bar line.

A single staff of musical notation for exercise 162. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The exercise is highly technical, with many slurs, accents, and complex rhythmic figures. It concludes with a double bar line.

A single staff of musical notation for exercise 163. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piece consists of continuous sixteenth-note runs and includes various slurs and accents. It ends with a double bar line.

A single staff of musical notation for exercise 164. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The exercise features rapid sixteenth-note passages and includes slurs and accents. It concludes with a double bar line.

163. 

164. 

a) Der Daumen bleibt immer ausgestreckt.



165. 

166. 

167. 

168. 

a) Der kleine Finger bleibt immer ausgestreckt.

169. 

5

170.

171.

172.

173.

174.

175.  *Gabel.*

176. 



177. 



178. 



179. 



Decimen-
Umfang.

180.

181.

182.

Undecimen- Umfang.

183.

184.

In Doppelgriffen.

185.

186.

187.

188.

Musical score for exercise 188, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece is in a common time signature.

189.

Musical score for exercise 189, consisting of five staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece is in a 2/4 time signature.

190. 

191. 

192. 

193. 

194. 

195. 

195.

a) Die Hand wird bloß verschoben, aber nicht dabei aufgehoben.

196.

197.

198.

199.

200.



201.

202.

203. 

204. 

205. 

206. 

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

Exercise 213 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords with various fingering patterns (e.g., 2 1 3 4, 5 3 2 4) and accents (^) over the first and third measures. The second and third staves continue this pattern with more complex chordal textures and fingering. The fourth staff concludes the exercise with a final chord and a double bar line.

214.

Exercise 214 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note chords with various fingering patterns (e.g., 4 2 3 1, 4 2 3 1) and accents (^) over the first and third measures. The second and third staves continue this pattern with more complex chordal textures and fingering. The fourth staff concludes the exercise with a final chord and a double bar line.

215.

Exercise 215 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of eighth-note chords with various fingering patterns (e.g., 5 2 3 1, 4 2 3 1) and accents (^) over the first and third measures. The second staff continues this pattern with more complex chordal textures and fingering, concluding with a double bar line.

216.

Exercise 216 consists of one staff of music. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note chords with various fingering patterns (e.g., 5 2 3 1, 4 2 3 1) and accents (^) over the first and third measures. The exercise concludes with a double bar line.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), also containing eighth-note chords with fingerings. The music is highly rhythmic and technical.

217.
L.H. 3

Exercise 217 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '3' below the first measure, indicating a triplet.

Exercise 218 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '4' below the first measure, indicating a quadruplet.

218.
L.H. 4

Exercise 218 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '4' below the first measure, indicating a quadruplet.

219.
L.H. 5

Exercise 219 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '5' below the first measure, indicating a quintuplet.

220.
L.H. 6

Exercise 220 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '6' below the first measure, indicating a sextuplet.

Exercise 220 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '6' below the first measure, indicating a sextuplet.

Exercise 220 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with many accidentals and fingerings. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#), containing a similar rhythmic pattern. The exercise is marked with a '6' below the first measure, indicating a sextuplet.

221.

222.

a) Die Hand verhält sich möglichst ruhig,
und wird sehr wenig dabei erhoben.

223.

Dreigriffig.

224.

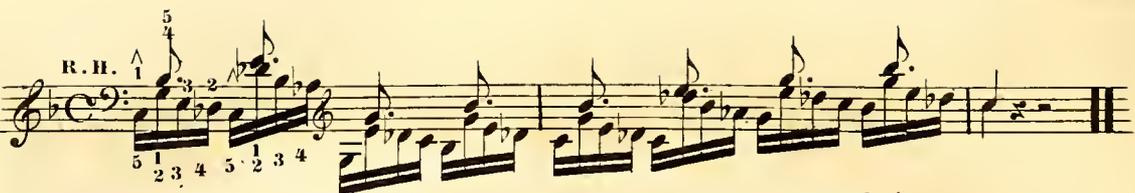
225.

226.

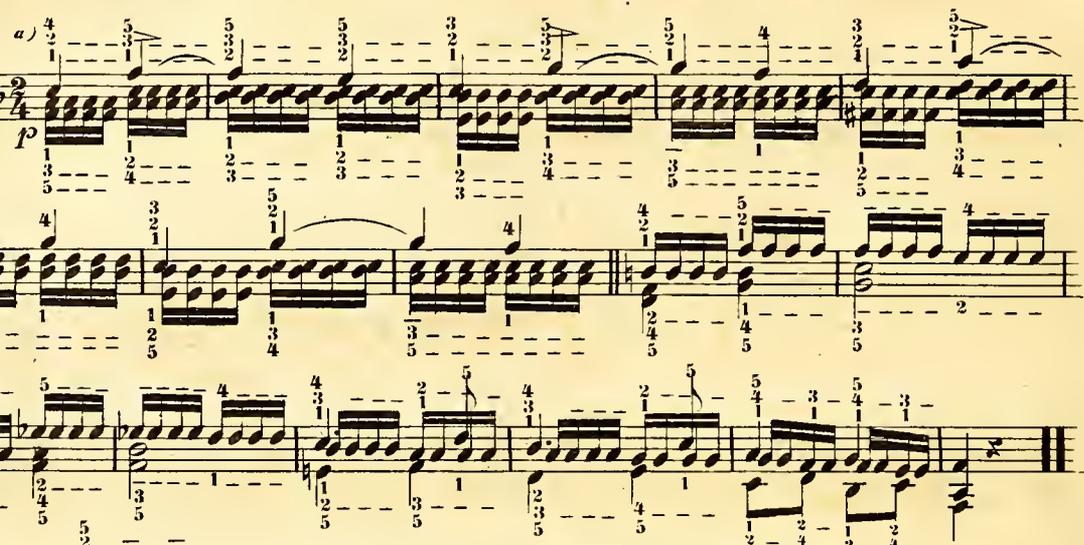
227.

228.

229.

230. *R. H.* 

Fortbewegung der Finger bei liegenbleibenden Stimmen.

231. *a)* 

232. *f* 

233. 

234. *Stimmenbeilug unter beiden Händen.* 

a) Die Finger werden so leicht und nur so viel von den Tasten gehoben, als nöthig ist, den Ton wiederholt anschlagen zu können.

Zweites Kapitel.

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

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

Vom Untersetzen des Daumens.

§ 1.

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

Aufwärts. *a) Stufenweise.*

Abwärts.

b) Springende, bei ausgestreckter Hand.

§ 2.

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

§ 3.

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

anstatt.

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

Nach dem 2^{ten}

Nach dem 5^{ten} bei gestreckter Hand.

anstatt.

§ 4.

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

Vom Überschlagen der Finger.

§ 5.

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

Abwärts

a) Stufenweise.



Aufwärts



b) Springend.



§ 6.

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

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

§ 7.

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



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



§ 8.

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



§ 9.

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

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

Von den Tonleitern.

§ 10.

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

§ 11.

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

§ 12.

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

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

a) Aufwärts. b) Abwärts.

The image displays eight musical staves, each representing a scale in a specific key signature. Each staff is divided into two parts: 'a) Aufwärts.' (ascending) and 'b) Abwärts.' (descending). The scales are: C *dur.*, C *moll.*, D *dur.*, D *moll.*, E *dur.*, E *moll.*, F *dur.*, and F *moll.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. In the F *dur.* scale, an asterisk (*) is placed above the first measure, and a note is marked with an asterisk (*) in the descending part, indicating an exception to the general fingering rule.

G dur. *G moll.*

A dur. *A moll.*

H dur. *H moll.*

(**) Ausnahme.

§ 13.

Alle von den Obertasten ausgehende *Dur* und *Moll* Tonleitern fangen ^{a)} in der rechten Hand aufwärts mit dem 2^{ten} Finger, ^{b)} in der linken aber mit dem 3^{ten} an; ausser *E^b* und *H^b moll*, die den 2^{ten} *) , und die beiden *F[#]* Tonleitern, die den 4^{ten} Finger **) zum Anfange verlangen.

§ 14.

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

D^b dur. *C[#] moll.*

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

a) ^{c) Abweichung abwärts.}

b)

(*) Ausnahme.

Musical exercises for scales in various keys:

- F# dur. / F# moll.:** Shows ascending and descending scales with fingerings. Includes the note "(**) Ausnahme."
- A# dur. / G# moll.:** Shows ascending and descending scales with fingerings.
- H# dur. / H moll.:** Shows ascending and descending scales with fingerings. Includes the note "(*) Ausnahme."

Tonleitern im Umfange mehrer Oktaven.

§ 15.

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

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

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

Detailed musical exercises for scales in various keys, showing multi-octave patterns:

- C dur.:** Shows ascending and descending scales across multiple octaves. Includes annotations like "(*)" and "(**)" for thumb and fourth finger crossings.
- C moll.:** Shows ascending and descending scales across multiple octaves. Includes the annotation "oder: 1 2" for an alternative fingering.
- H dur.:** Shows ascending and descending scales across multiple octaves. Includes the annotation "b)" for a specific fingering technique.
- H moll.:** Shows ascending and descending scales across multiple octaves. Includes the annotation "u. s. w." (and so on).

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

§ 16.

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

D^b dur. Bei *C^b moll*, *E^b dur*, *A^b dur*,
und *moll*, *H^b dur*, eben so.

E^b moll. Bei *F[#] moll*, eben so.

F# dur. Bei *F[#] moll*, eben so.

H^b moll. Bei *F[#] moll*, eben so.

Tonleitern im Umfange der None.

§ 17.

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

Im Umfange einer None.

C dur.

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

E dur.(*) Ausnahme. *E moll.*

(**)

H dur.

(*)

§ 18.

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

Durch mehr Oktaven zur None.

u. s. w.

§ 19.

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

C# moll. anstatt. *F# moll.*

Tonleitern bis zur Dezime durch zwei Oktaven.

§ 20.

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

Von den Untertasten anfangend.

C dur. oder: 1

C moll.

D dur.

D moll.

E dur.

E moll.

F dur.

F moll.

G dur.

G moll.

A dur.

A moll.

H dur.

H moll.

Von den Oberkasten anfangend.

The image displays six systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are arranged in a 3x2 grid. The keys and modes are: *D^b dur.*, *G[#] moll.*, *E^b dur.*, *E^b moll.*, *F[#] dur.*, and *F[#] moll.*. Each system contains two measures of music. The first measure of each system features a sequence of eighth notes with various fingerings (1-4) and accents. The second measure continues this sequence, often with more complex fingerings and accents. The exercises are designed to be played starting from the upper register of the piano.

The image contains four systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass staff. The systems are labeled as follows:

- System 1:** *A^b dur.* (A-flat major). Treble staff starts with a 2 3 1 fingering. Bass staff starts with a 3 4 3 4 fingering.
- System 2:** *G[#] moll.* (G-sharp minor). Treble staff starts with a 1 1 1 fingering. Bass staff starts with a 4 3 4 fingering.
- System 3:** *H^b dur.* (B-flat major). Treble staff starts with a 2 1 1 fingering. Bass staff starts with a 3 4 3 fingering.
- System 4:** *H^b moll.* (B-flat minor). Treble staff starts with a 2 1 1 fingering. Bass staff starts with a 2 1 4 fingering.

Each system includes numerous fingerings (1-4) and articulation marks (accents, 'x' marks) throughout the chromatic passages.

§ 21.

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

(Zum Schlusse.)

Oktavenläufe.

The exercise shows two systems of chromatic scales. The first system is an ascending scale, and the second is a descending scale. Fingerings are indicated above the notes, and articulation marks (accents) are placed above the notes in the treble staff and below the notes in the bass staff.

Terz- oder Decimenläufe.

Läufe in der Untersexta.

Läufe in Gegenbewegung.

§ 22.

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

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

C moll.

u.s.w.

Von der Terz aus in der Gegenbewegung.

First system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 1, 1, 5, 3, 1, 1, 5, 3, 1, 1). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 1, 1, 4, 4, 4, 1, 1, 4, 4, 1, 1).

Second system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 1, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4, 1, 1). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 4, 1, 1, 5, 3, 1, 1, 5, 3, 1, 1).

Third system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 2, 1, 1, 5, 3, 1, 1, 4, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 1, 3, 1, 1). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 1, 1, 4, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 1, 3, 4, 2, 1, 1).

Fourth system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (3, 3, 1, 2, 1, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 1). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2, 1, 4, 3, 2, 3, 1, 3, 4, 2, 1, 1, 4, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 1).

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

Fifth system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 5, 4, 1, 1, 5, 4, 1, 1, 5, 4). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 1, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 4, 1, 1).

Sixth system of piano music, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 5, 4, 1, 1, 5, 4, 1, 1, 5, 4). The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 1, 1, 3, 1, 5, 3, 1, 5, 3, 1, 1).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of complex sixteenth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation, continuing the complex sixteenth-note patterns and fingerings from the first system.

Von der Sexte in der Gegenbewegung.

Third system of musical notation, showing the beginning of the 'Von der Sexte' section with counter-movement. It features a treble and bass clef with sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Von der Sexte' section with counter-movement.

Fifth system of musical notation, continuing the 'Von der Sexte' section with counter-movement.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Von der Sexte' section with counter-movement.

First system of piano exercise No. 3, measures 1-3. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the left hand plays a similar but lower-register pattern. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the notes.

Second system of piano exercise No. 3, measures 4-6. The patterns continue, showing a mix of ascending and descending eighth-note runs. The left hand maintains a steady accompaniment pattern.

Third system of piano exercise No. 3, measures 7-9. The right hand introduces more complex rhythmic groupings, including triplets and sixteenth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of piano exercise No. 3, measures 10-12. The piece concludes with a final descending eighth-note run in both hands, ending on a whole note chord.

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

First system of piano exercise No. 3, measures 13-15. This system begins with a complex sequence of sixteenth-note patterns in both hands, heavily annotated with fingering numbers (1-5) and slurs. The right hand shows a mix of ascending and descending runs.

Second system of piano exercise No. 3, measures 16-18. The patterns continue with intricate sixteenth-note figures and slurs. The piece ends with a final flourish in both hands.

Two systems of piano exercises. The first system is in C major, and the second is in B-flat major. Each system consists of a treble and bass clef staff with complex fingering and articulation markings.

Von der Untersexta zur None steigend, in Gegenbewegung.

Four systems of piano exercises in B-flat major, continuing the 'steigend' (ascending) theme. Each system consists of a treble and bass clef staff with complex fingering and articulation markings.

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

C dur. R.H. L.H.

G dur.

D dur.

A dur.

E dur.

H dur.

F# dur.

D^b dur.

A^b dur.

The image displays ten staves of musical notation for guitar, each representing a different tuning. The notation includes treble clefs, a 7/8 time signature, and various chord voicings and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The tunings are:

- E^b dur.* (E-flat major)
- H^b dur.* (D-flat major)
- F dur.* (F major)
- A moll.* (A minor)
- E moll.* (E minor)
- H moll.* (D minor)
- F# moll.* (F-sharp minor)
- C# moll.* (C-sharp minor)
- G# moll.* (G-sharp minor)

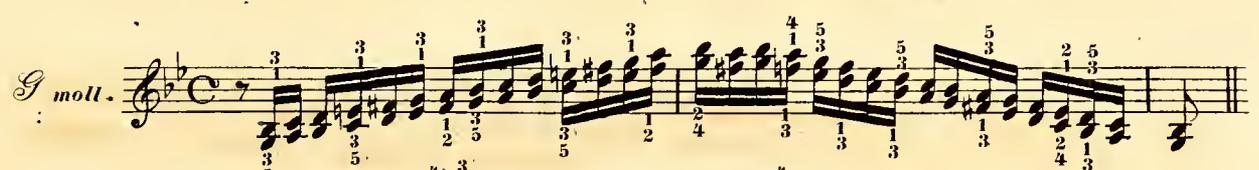
The notation is dense with chords and includes many triplets and sixteenth-note patterns. The page is numbered 186 at the top left.

D# moll. 

H^b moll. 

F moll. 

C moll. 

G moll. 

D moll. 



In Sexten.



Chromatische Tonleiter.

Nun folgen die auf dieses Kapitel Bezug habenden Übungen.

Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen. —

Secunden - Umfang.

1. 
Rubige Hand, geschlossene Finger.

2. 
Ehen so, nur nach Erfordern etwas ausgestreckt.


Geschlossene Finger.







3. 
a) Der Daumen wird, unter die andern Finger gebogen, gehalten.







Exercises 1 through 4 for the right hand, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. Exercise 1 is in G major, 2 in F major, 3 in E major, and 4 in D major. Each exercise consists of a single melodic line with various rhythmic values and fingerings indicated by numbers 1-5.

(Linke Hand.)

4. *Ruhige, aber ausgedehnte Hand.*

Continuation of exercise 4 for the left hand, showing further rhythmic and melodic development.

5. *Terz-Umfang.*
Ruhige Hand, geschlossene Finger.

Continuation of exercise 5 for the right hand, focusing on tritone intervals and finger control.

Continuation of exercise 5 for the right hand, showing more complex rhythmic patterns.

Continuation of exercise 5 for the right hand, concluding with a final cadence.

8.

9.

10.

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

Quarten-Umfang.

16.

a) Hier springt die Hand vor, ohne sich zu erheben.

17.

18.

19.

20.

21. Musical notation for exercise 21, first system. Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

22. Musical notation for exercise 22, first system. Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 22, second system. Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 22, third system. Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

23. Musical notation for exercise 23, first system. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 23, second system. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

24. Musical notation for exercise 24, first system. Treble clef, common time (C). The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 24, second system. Treble clef, common time (C). The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 24, third system. Treble clef, common time (C). The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

Musical notation for exercise 24, fourth system. Treble clef, common time (C). The staff contains a sequence of eighth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

25. 

26. 

27. 

28. 

29. 



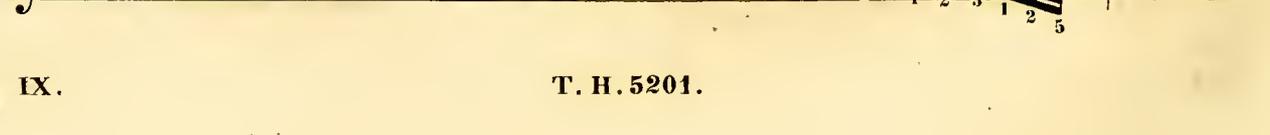














30.  Musical score for exercise 30, consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff is in bass clef with a 3/4 time signature, also containing eighth-note patterns with fingerings and accents.

31.  Musical score for exercise 31, consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff is in bass clef with a 6/8 time signature, also containing eighth-note patterns with fingerings and accents.

32.  Musical score for exercise 32, consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff is in bass clef with a 6/8 time signature, also containing eighth-note patterns with fingerings and accents.

33.  Musical score for exercise 33, consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, also containing eighth-note patterns with fingerings and accents.

34. *Geschlossen.* *Gestreckt.*

35.

36.

37.

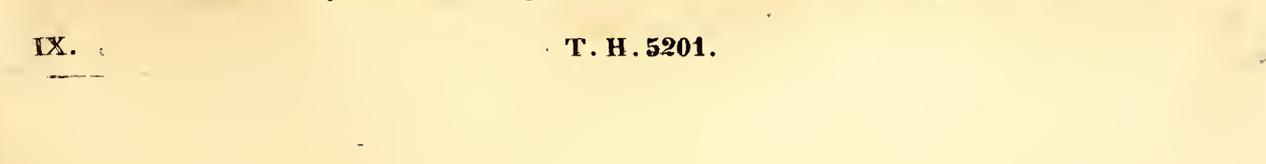
38.

Quinten-Umfang.

39. 

40. 

41. 

42. 

43.

Musical score for exercise 43, featuring treble clef, common time signature, and a melody with numerous fingerings and a large slur at the beginning.

44.

Musical score for exercise 44, featuring bass clef and a melody with fingerings.

45.

Musical score for exercise 45, featuring bass clef and a melody with fingerings.

46.

Musical score for exercise 46, featuring treble clef, key signature of one sharp (F#), and a complex melody with many fingerings and slurs.

47.

Musical score for exercise 47, featuring treble clef and a melody with fingerings.

47. Musical notation with fingerings and slurs.

48. Musical notation with a circled first measure and an asterisk above the second measure.

49. Musical notation with fingerings and slurs.

50. Musical notation with fingerings and slurs.

51. Musical notation with fingerings and slurs.

Sexten-Umfang.

52. Musical notation with fingerings and slurs.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

a) Beide Noten werden an einander gebunden, und bei der zweiten der Finger nur leicht gehoben.

Two staves of musical notation. The first staff contains exercises 61 and 62. Exercise 61 is in 2/4 time and features a sequence of eighth-note patterns with trills (tr) and accents (^). Exercise 62 is in 2/4 time and features a sequence of eighth-note patterns with trills (tr) and accents (^). Both exercises include fingering numbers (1-5) and slurs.

63.
A single staff of musical notation for exercise 63 in 2/4 time. It features a sequence of eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-5).

64.
A single staff of musical notation for exercise 64 in 6/8 time. It features a sequence of eighth-note patterns with slurs, accents (^), and asterisks (*). Fingering numbers (1-5) are present.

Top part of exercise 65 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-5).

Middle part of exercise 65 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-5).

65.
Bottom part of exercise 65 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs, accents (^), and asterisks (*). Fingering numbers (1-5) are present.

Top part of exercise 66 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs, accents (^), and asterisks (*). Fingering numbers (1-5) are present.

Middle part of exercise 66 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-5).

67.
Top part of exercise 67 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs, accents (^), and asterisks (*). Fingering numbers (1-5) are present.

Bottom part of exercise 67 in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-5).

68. 



69. 





70. 

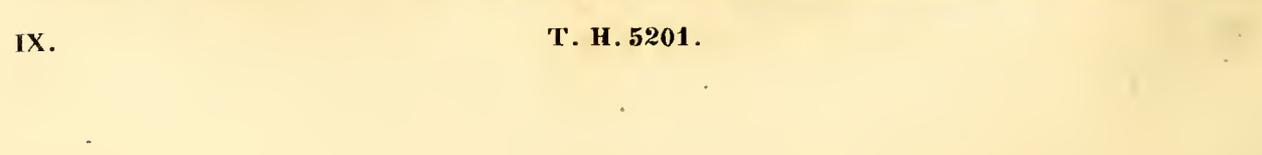




72. 





73. 

73. Musical staff with treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and slurs. The piece concludes with a double bar line.

74. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

75. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

75. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

75. Musical staff with bass clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

76. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

76. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

77. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

77. Musical staff with treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line.

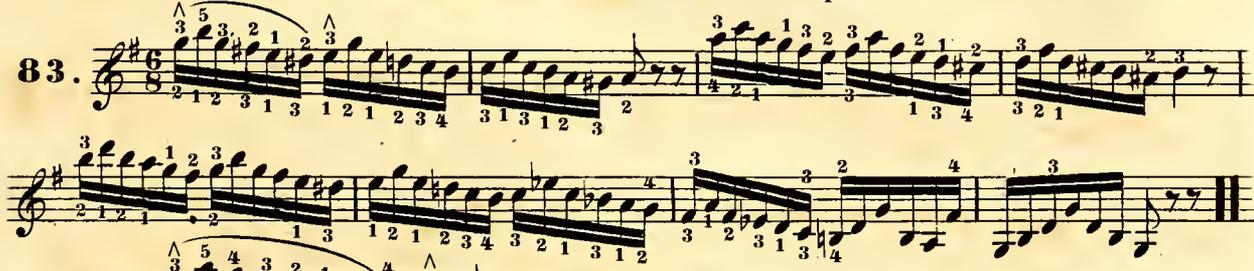
78.  Exercise 78 consists of six staves of music in 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents marked with an asterisk and a wedge (^) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

79.  Exercise 79 consists of three staves of music in 6/8 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents marked with an asterisk and a wedge (^) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

80.  Exercise 80 consists of three staves of music in 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents marked with an asterisk and a wedge (^) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

81.  Exercise 81 consists of two staves of music in 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents marked with an asterisk and a wedge (^) above the notes. The key signature has one sharp (F#).

82. 

83. 

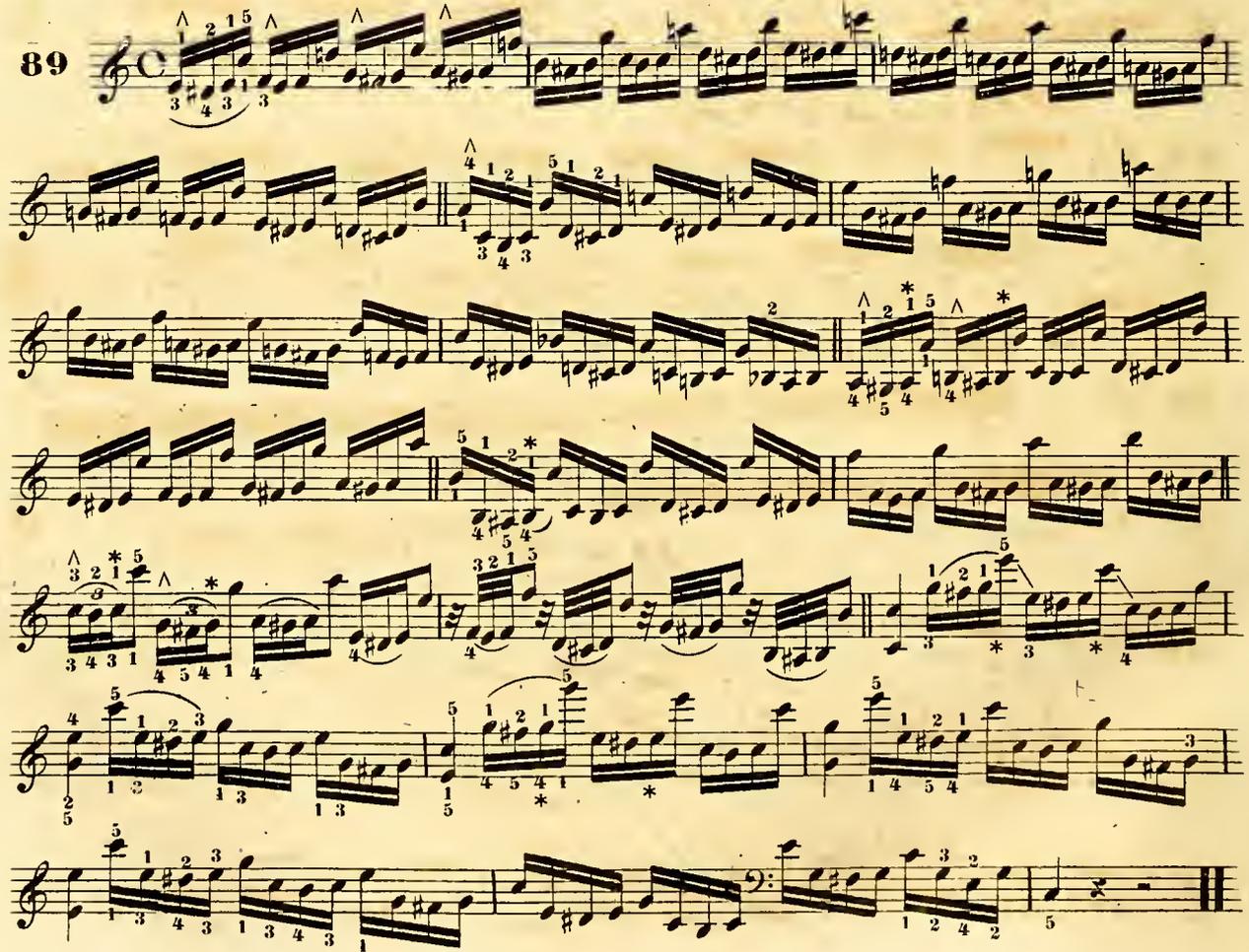
84. 

85. 

86. 

87 

88 *Septen-Umfang.* 

89 

90.

Musical score for exercise 90, consisting of six staves. The first staff is in treble clef with a 5/4 time signature. The second staff is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef, and the fifth and sixth staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. There are also accents and asterisks marking specific notes.

91.

Musical score for exercise 91, consisting of two staves in treble clef with a 6/8 time signature. The music features rhythmic patterns with fingerings and accents.

92.

Musical score for exercise 92, consisting of two staves in treble clef with a 3/4 time signature. The music features rhythmic patterns with fingerings and accents.

93.

Musical score for exercise 93, consisting of three staves in treble clef with a 2/4 time signature. The music features rhythmic patterns with fingerings and accents.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

Musical notation for exercise 109, first staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and asterisks indicating specific techniques or accents.

110.

Musical notation for exercise 110, first staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and asterisks.

Musical notation for exercise 110, second staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

Musical notation for exercise 110, third staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

111.

Musical notation for exercise 111, first staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and asterisks.

Musical notation for exercise 111, second staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

Musical notation for exercise 111, third staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

112. Oktaven-Umfang

Musical notation for exercise 112, first staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers and asterisks, indicating octave range exercises.

Musical notation for exercise 112, second staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

Musical notation for exercise 112, third staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

Musical notation for exercise 112, fourth staff. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers.

113. 



114. 



115. 



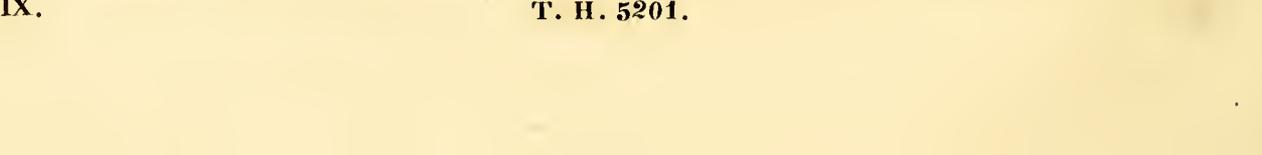
116. 



117. 



118. 



119. 



120. 



121. 



122. 





123. 



124. 

125. 

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



Nonen-Umfang.

126. 











128. 

129. 

130. 

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated below the notes.

131. *a) Hier gleitet die*

Musical staff for exercise 131, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with fingerings. A circled section is marked with an asterisk (*). The exercise concludes with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp, continuing the sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings.

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

132. ***

Musical staff for exercise 132, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with fingerings. A circled section is marked with an asterisk (*). The exercise concludes with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp, continuing the sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings.

133. ***

Musical staff for exercise 133, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with fingerings. A circled section is marked with an asterisk (*). The exercise concludes with a double bar line.

134. ***

Musical staff for exercise 134, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with fingerings. A circled section is marked with an asterisk (*). The exercise concludes with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp, continuing the sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp, continuing the sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings.

135. *15 12 15 1 2*

Musical staff for exercise 135, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with fingerings. A circled section is marked with an asterisk (*). The exercise concludes with a double bar line.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp, continuing the sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142. 

143. 

144. 



Decimen-
Umfang.

145. 











146. 

147. 

148. 

149. 



150. 

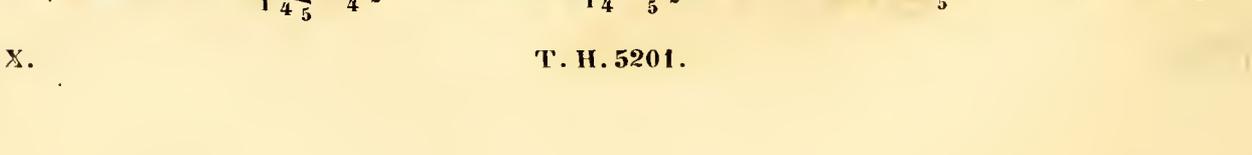




151. 



152. 



153.

155.

156.

157.

158.

159. 



160. 



161. 





162. 





163. 

164. 



Die Finger gestreckt und wieder geschlossen.

165. 



166. 



Passagen grössern Umfangs und verschiedener Art.

167. 



168. 





169. 





170.

171.

172.

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

173.

174.

5a) Die Hand verschiebt sich mit Leichtigkeit.

Musical notation for exercise 175, top two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The second staff continues the pattern, ending with a double bar line.

175.

Musical notation for exercise 175, bottom two staves. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the eighth-note patterns. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring similar eighth-note patterns with fingerings and accents.

176.

Musical notation for exercise 176, top two staves. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The sixth staff continues the pattern, including a section marked with a star and a slur. Fingerings and accents are clearly indicated throughout.

a) Wird, mit dem Finger gleichsam gehascht.

177.

Musical notation for exercise 177, top two staves. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The eighth staff continues the eighth-note patterns with various fingerings and accents.

178.

Musical notation for exercise 178, top two staves. The ninth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The tenth staff continues the patterns, including a section with a star and a slur.

179.

Musical notation for exercise 179, top two staves. The eleventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The twelfth staff continues the patterns, including a section with a star and a slur.

180. 

181. 

182. 

183. 

184. 

185. 

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

186.

187.

188.

189.

190.

191. R. H. 

192. 

193. 

a) Wird frei eingesetzt! 





194. 

195. 

196. 

197. 

198. 



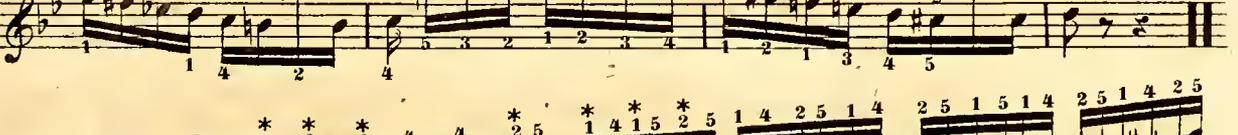
199. 

200. 



201. 



202. 



203. 



204.
 204.

205.
 205.

206.

207.

208.

209.

210.

Musical staff with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

211. Musical staff with fingerings and slurs. Includes the instruction "in 8^{va}".

Musical staff with fingerings and slurs. Includes the instruction "LoCo.".

Musical staff with fingerings and slurs.

Musical staff with fingerings and slurs. Includes the instruction "in 8^{va}".

212. Musical staff with fingerings and slurs.

Musical staff with fingerings and slurs.

213. Musical staff with fingerings and slurs.

Musical staff with fingerings and slurs.

214. Musical staff with fingerings and slurs. Includes the instruction "R.H. in 8^{va} alta." and "L.H.".

Musical staff with fingerings and slurs.

215. 



216. *L.H.* 

 217. *Die r.H. im 8va alta.* 



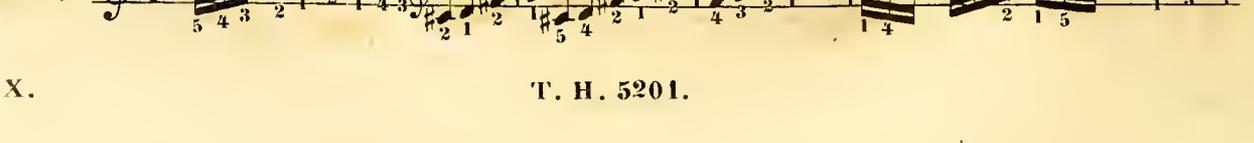
218. 





219. 



220. *R.H.* 

221.

222.

223.

224.

225.

226. *L. H.*

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

8^{va} *allegro*

Loco.

The image shows a page of guitar sheet music with three numbered exercises (231, 232, 233). Each exercise consists of multiple staves of music. Exercise 231 is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various fingerings. Exercise 232 is in 3/4 time and includes slurs and a double bar line. Exercise 233 is in 3/4 time and includes a section marked '8va' (octave) and 'Loco.' (loco). The music is heavily annotated with finger numbers (1-5) and includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

234. 

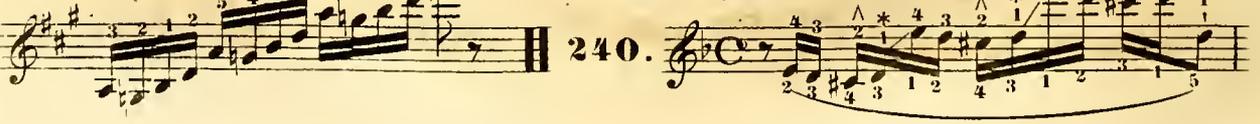
235. 

236. 

237. 

238. 

239. 

240. 

Top staff of exercise 241, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with numerous slurs, ties, and fingering numbers (1-5). There are also asterisks (*) above certain notes.

241.
 Middle staff of exercise 241, continuing the melodic line from the top staff. It includes various rhythmic patterns and fingering instructions.

Bottom staff of exercise 241, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many slurs and fingering numbers.

Top staff of exercise 242, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes slurs, ties, and fingering numbers.

242.
 Middle staff of exercise 242, continuing the melodic line with various slurs and fingering instructions.

Bottom staff of exercise 242, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many slurs and fingering numbers.

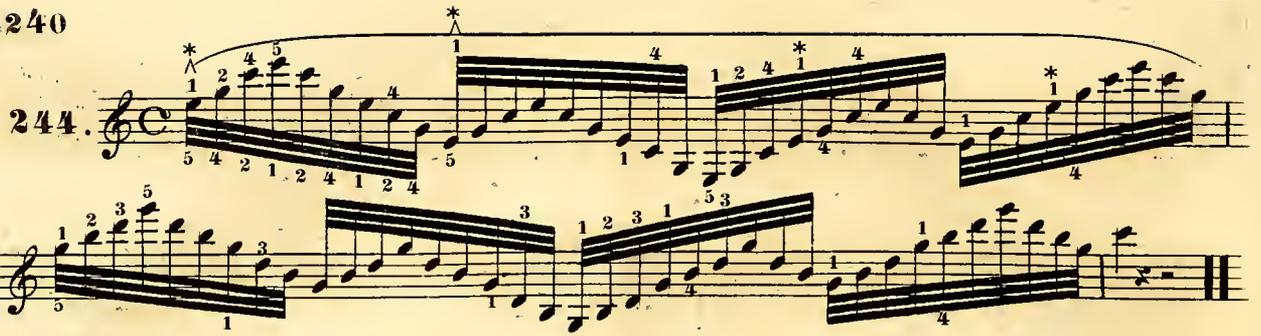
Top staff of exercise 243, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes slurs, ties, and fingering numbers.

Middle staff of exercise 243, continuing the melodic line with various slurs and fingering instructions.

243.
 Bottom staff of exercise 243, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many slurs and fingering numbers.

Middle staff of exercise 243, continuing the melodic line with various slurs and fingering instructions.

Bottom staff of exercise 243, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex bass line with many slurs and fingering numbers.

244. 

245. 

246. 

247. 

248. 

249. 

250. 

251. 

252. 

249.

Musical score for exercise 249, consisting of six staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and extensive fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, asterisks). The piece concludes with a double bar line.

250.

Musical score for exercise 250, consisting of two staves. The notation includes treble and bass clefs, complex rhythmic patterns, and detailed fingering. The piece concludes with a double bar line.

251.

Musical score for exercise 251, consisting of two staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and detailed fingering. The piece concludes with a double bar line.

X.

In Doppelgriffen[^].

252.

Exercise 252, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. The lower staff is in bass clef with a common time signature. The music features a series of chords and arpeggios, with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are accents (^) over several chords. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 252, second system. It continues the two-staff format from the first system. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with complex chordal patterns and arpeggios, including some trills and grace notes. Fingerings and accents are clearly marked throughout.

253.

Exercise 253, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is highly technical, featuring rapid chordal runs and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents (^) and slurs over the passages.

Exercise 253, second system. It continues the two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex chordal patterns and arpeggios, including some trills and grace notes. Fingerings and accents are clearly marked throughout.

254.

Exercise 254, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is highly technical, featuring rapid chordal runs and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several accents (^) and slurs over the passages.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes with various fingerings (1-5) and accents (^). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing eighth-note chords and single notes with fingerings and accents.

255.

R.H.

L.H.

Exercise 255 is presented in two parts. The top part is labeled 'R.H.' (Right Hand) and is written on a treble clef staff. The bottom part is labeled 'L.H.' (Left Hand) and is written on a bass clef staff. Both parts consist of eighth-note chords and single notes with detailed fingerings and accents.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes with various fingerings (1-5) and accents (^). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing eighth-note chords and single notes with fingerings and accents.

256.

Exercise 256 is presented in three parts. The top part is written on a treble clef staff. The middle part is written on a treble clef staff. The bottom part is written on a treble clef staff. All parts consist of eighth-note chords and single notes with detailed fingerings and accents.

257.

Musical notation for exercise 257, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and various fingerings. The exercise consists of a single melodic line with slurs and accents.

258.

Musical notation for exercise 258, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and various fingerings. The exercise consists of a single melodic line with slurs and accents.

259.

Musical notation for exercise 259, featuring a grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time signature, and the instruction "legato tutto". The exercise consists of two melodic lines with slurs and accents.

260.

Musical notation for exercise 260, featuring a treble clef, C time signature, and various fingerings. The exercise consists of a single melodic line with slurs and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 4 3 1 2, 5 3 2 1 2, 5 4 3 1 2, 4 3 1 2 1, 4 3 1 2 1, 5 3 1 2 1, 3.

261

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 4 2 1, 5 3 1, 5 3 1, 4 2 1, 5 3 1, 5 3 1, 4 2 1, 5 3 1, 4 2 1.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 1 2 5 1 3 5, 2 4 1 3 5, 1 2 5 1 3 5, 2 3 1 3 5, 1 2 4 1 3 5, 1 2 5 1 3 5, 1 2 4 1 3 5, 1 2 5 1 3 5, 1 2 4 1 3 5, 1 2 5 1 3 5.

262

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1.

R. H.

263

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1, 5 3 1, 5 4 1.

L. H.

264

Musical staff with bass clef, key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Musical staff with bass clef, key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The staff contains a sequence of chords and notes with fingerings: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

265.

Musical notation for exercise 265, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

266.

Musical notation for exercise 266, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

267.

Musical notation for exercise 267, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

268.

Musical notation for exercise 268, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

269.

Musical notation for exercise 269, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

270.

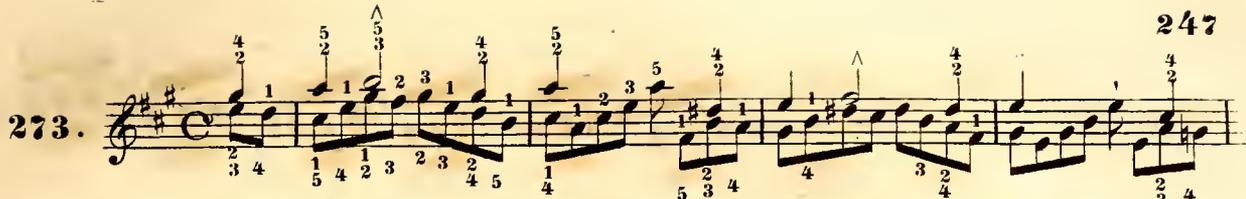
Musical notation for exercise 270, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

271.

Musical notation for exercise 271, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

272.

Musical notation for exercise 272, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The exercise consists of two staves of music with various fingerings and accents.

273. 



274. 

275. 







277. 





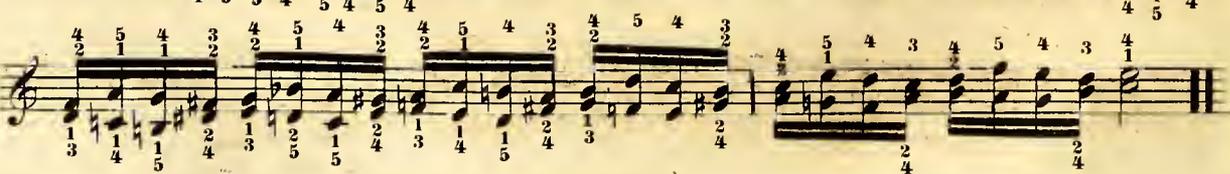
278. 



279. 


280. 


281. 


282. 


283.

Exercise 283 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with an accent (^) over a group of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.

284.

Exercise 284 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with an accent (^) over a group of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.

285.

Exercise 285 consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff begins with an accent (^) over a group of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

Dreistimmig.

286.

Exercise 286 consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff begins with an accent (^) over a group of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

Drittes Kapitel.

Vom Auslassen eines oder mehrer Finger.

§ 1.

Das Auslassen eines oder mehrer Finger, und das hierdurch entstehende Nebensetzen eines andern, ist ein vorzügliches Mittel, das häufige Untersetzen und Überschlagen zu entbehren, indem es einfacher ist, die Hand in ruhigerer Lage lässt, sie weniger ermüdet, und dadurch dem Spiele grössere Sicherheit erteilt.

§ 2.

Das Auslassen der Finger ist *a)* bei allen in gleichen Figuren auf- oder absteigenden Passagen, so wie *b)* bei Spannungen zweckmässig anzuwenden, und jeder der fünf Finger ist zum Nebensetzen geeignet.

§ 3.

Die Finger müssen sich dabei nach Erforderniss bald enger aneinander schliessen, bald weiter ausdehnen, indem der neben einzusetzende Finger schon über der Taste schweben muss, ehe er sie auschlägt.

a)



b)



anstatt.

III.

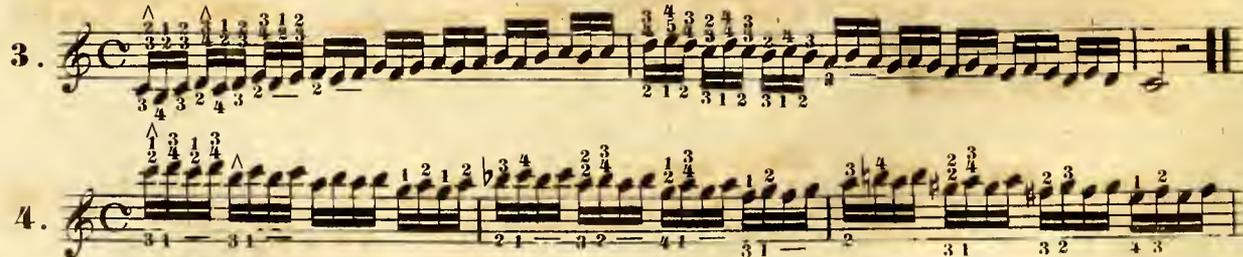
Auslassen eines oder mehrer Finger.

Secunden-Umfang.

1.  *a)* Die Hand schmiegt sich enge zusammen, damit der Einsatz des nebenzusetzenden ausser der Ordnung liegenden Fingers mit Sicherheit und Leichtigkeit geschehen kann.

2. 

3. 

4. 

Terz-Umfang.

5.

6.

7.

9.

10. (a) Der 4^{te} Daumen wird immer, unter die andern Finger gebogen gehalten.

11.

12.

13.

14. *Quarten-Umfang.* Die Finger werden sehr enge beisammen gehalten.

15.

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

254

Quinten-Umfang.

This page contains eight musical exercises, numbered 22 through 28, arranged in four pairs. Each exercise is written on a single staff in treble clef. The exercises are as follows:

- Exercise 22:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers (1-5) and accents (^).
- Exercise 23:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers and accents.
- Exercise 24:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers and accents.
- Exercise 25:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers and accents.
- Exercise 26:** Common time (C). Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers and accents.
- Exercise 27:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of one sharp (F#). Includes fingering numbers and accents.
- Exercise 28:** 2/4 time signature. Starts with a key signature of two sharps (F# and C#). Includes fingering numbers and accents.

29.

30.

31.

Sexten-
Umfang. 32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40. 

Septen-Umfang. 

41. 



42. 

43. 



44. 



45. 



46. 



47. Musical notation for exercise 47, first line. Treble clef, C major, common time. The exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 47, second line. Treble clef, C major, common time. Continuation of exercise 47 with various rhythmic patterns and fingerings.

Musical notation for exercise 47, third line. Treble clef, C major, common time. Continuation of exercise 47 with various rhythmic patterns and fingerings.

Musical notation for exercise 48, first line. Treble clef, C major, 2/4 time. The exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

49. Musical notation for exercise 49, first line. Treble clef, C major, common time. The exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 49, second line. Treble clef, C major, common time. Continuation of exercise 49 with various rhythmic patterns and fingerings.

Musical notation for exercise 49, third line. Treble clef, C major, common time. Continuation of exercise 49 with various rhythmic patterns and fingerings.

50. Musical notation for exercise 50, first line. Treble clef, C major, 2/4 time. The exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 50, second line. Treble clef, C major, 2/4 time. Continuation of exercise 50 with various rhythmic patterns and fingerings.

51. Musical notation for exercise 51, first line. Treble clef, C major, 4/4 time. The exercise consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 51, second line. Treble clef, C major, 4/4 time. Continuation of exercise 51 with various rhythmic patterns and fingerings.

52. 



53. 



54. 



55. 



56. 

Hierbei verengt und erweitert sich die Hand.







57. 

58. 

59. 

Decimen-Umfang.

60. 

61. 

62. 

63. 

64. 



11^{ten} Umfang.



Hierbei verschiebt sich die Hand leicht abwärts.



12^{ten} Umfang.



Kettenreihe- Figurenfolge.



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



69. 

70. 

71. 

72. 

73. 

74. 

80. 

81. 

82. 

83. 

84. 

85. 

89. 

90. 

91. 

92. 

93. 

94. 

95. 

96. 

97. 

98. 

99. 

100. 

101. 

102. 

103. 

104. 

105. 

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115. 

116. 

117. 

118. 

119. 

120. 

121. 

122. 

123. 

124. 

125. 



126. 

127. 

128. 



129.

130.

131.

132.

133.

134.

135. C major , 4/4 time. Exercise 135 consists of two staves of music. The first staff contains a series of eighth-note chords with fingering numbers 1-5. The second staff continues the exercise with similar chords and includes an accent (^) over the first measure.

136. D major , 3/4 time. Exercise 136 consists of two staves. The first staff has eighth-note chords with fingering numbers. The second staff continues with similar chords and includes an asterisk (*) over the first measure.

137. B minor , 4/4 time. Exercise 137 consists of two staves. The first staff has eighth-note chords with fingering numbers. The second staff continues with similar chords and includes an accent (^) over the first measure.

138. E minor , 4/4 time. Exercise 138 consists of two staves. The first staff has eighth-note chords with fingering numbers. The second staff continues with similar chords and includes an accent (^) over the first measure.

139. A major , 4/4 time. Exercise 139 consists of two staves. The first staff has eighth-note chords with fingering numbers. The second staff continues with similar chords and includes an asterisk (*) over the first measure.

140. F major , 4/4 time. Exercise 140 consists of two staves. The first staff has eighth-note chords with fingering numbers. The second staff continues with similar chords and includes an asterisk (*) over the first measure.

141.

Exercise 141 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents (^). The second staff is in bass clef, mirroring the first staff's patterns with similar fingerings and accents.

142.

Exercise 142 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with intricate fingerings and accents.

143.

Exercise 143 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

144.

Adagio.

Exercise 144 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It is marked *Adagio.* and features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

145.

Exercise 145 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

146.

Exercise 146 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

147.

Exercise 147 is a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings and accents.

148. 

149. 









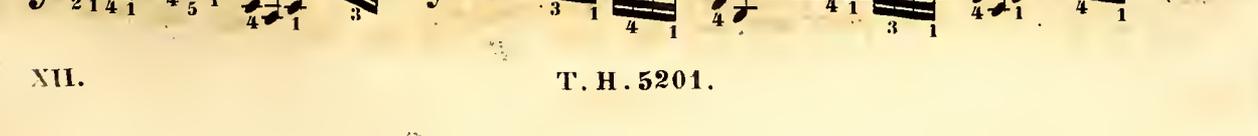
150. 





151. 





152. 

Viertes Kapitel.

Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.

§ 1.

Dieses Kapitel hat zwar wegen des öftern Finger-Auslassens einige Ähnlichkeit mit dem vorigen, ist aber dennoch ganz anderer Art; da das Einsetzen eines andern Fingers stets auf einer und derselben Taste statt findet. ^{a)}

§ 2.

Es ist ebenfalls in vielen Fällen ein Mittel, überflüssiges Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger zu vermeiden, und dem Spieler den Vortrag zu erleichtern.

§ 3.

Der Einsatzfinger muss mit Leichtigkeit die, von dem andern verlassene Taste, ohne Trennung der Töne, einnehmen, und die Hand durch ruhiges Nachrücken dem Vortrag die gehörige Bindung geben.

a)

oder.

IV.

Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.

Terz - Umfang.

1.

a) Hier muss der vertauschende Finger die Stelle des früher auf demselben Ton gebrauchten Fingers leicht und ruhig einnehmen, und jede heftige Bewegung der Hand vermieden werden.

2.

Quarten - Umfang.

3.

4. *Quinten-Umfang.*

5.

6.

7.

8.

The page contains five numbered musical exercises (4-8) for guitar, each consisting of two staves. Exercise 4 is in 2/4 time and features a sequence of chords and arpeggios with various fingering numbers (1-5) and accents (^). Exercise 5 is in 3/4 time and includes a section labeled "Quinten-Umfang." with a star symbol (*). Exercise 6 is in 3/4 time and continues the arpeggiated patterns. Exercise 7 is in 2/4 time and features more complex arpeggios and triplets. Exercise 8 is in 3/4 time and concludes with a final chord. The score is densely annotated with fingering numbers and performance markings.

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

Sexten-Umfang.

14. 

15. 

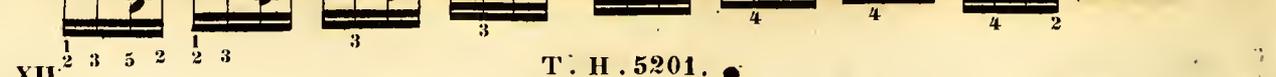
16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

16.

17.

18.

19.

20.

21. Musical notation for exercise 21, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (4, 3, 2, 1), accents (^), and asterisks (*).

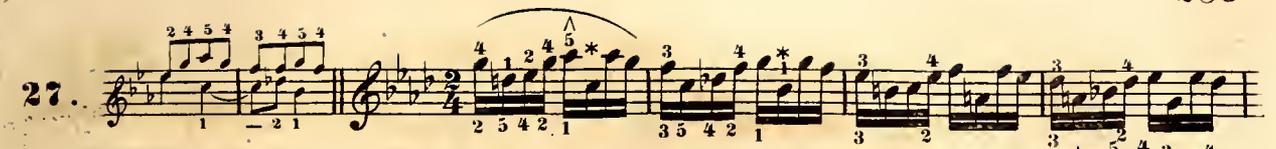
22. Musical notation for exercise 22, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (2, 1, 2, 4, 5, 2, 4, 2) and accents (^).

23. Musical notation for exercise 23, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (3, 1, 2, 3, 2, 5, 3) and asterisks (*).

24. Musical notation for exercise 24, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2) and asterisks (*).

25. Musical notation for exercise 25, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (5, 2, 3, 1) and accents (^).

26. Musical notation for exercise 26, first system. Treble clef, 2/4 time. Includes fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4) and asterisks (*).

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

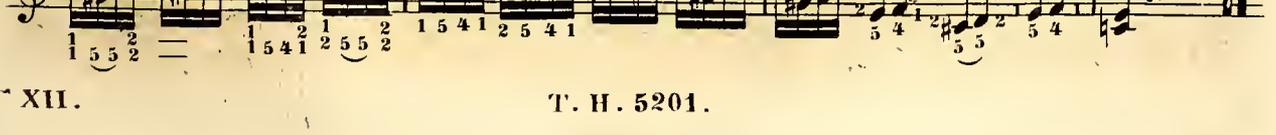
33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

Septen-Umfang.

34. 



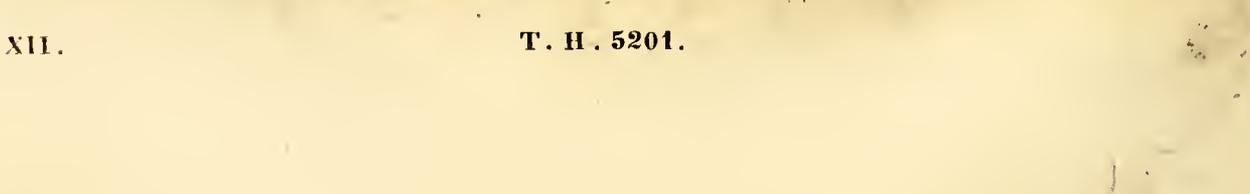
35. 



36. 



37. *Octaven-Umfang.* 



38.

39.

40.

41.

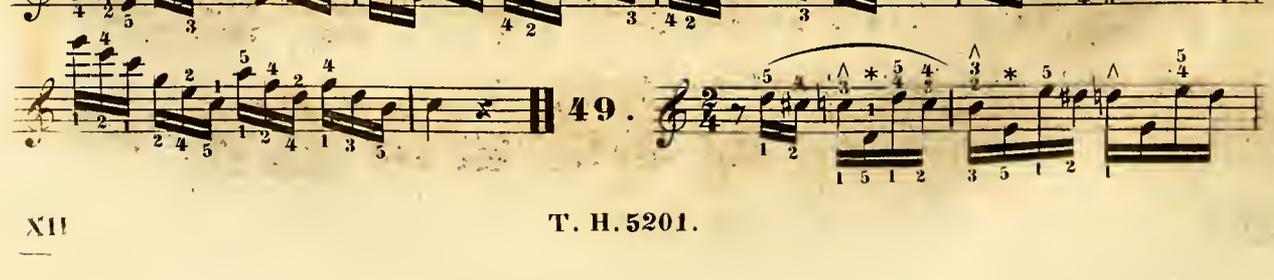
42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

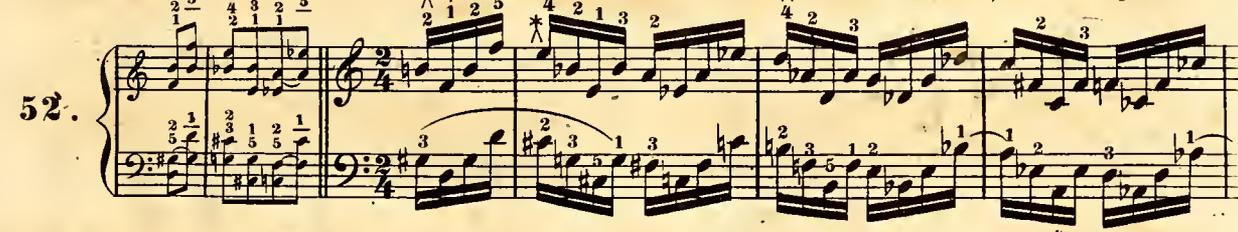
47. 

48.

49.

50. 

51. 

52. 



Nonen-Umfang. 53. 

54. 

55. Musical notation for exercise 55, first system. Treble clef, 6/8 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).
 56. Musical notation for exercise 56, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

Musical notation for exercise 55, third system. Treble clef, 6/8 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).
 57. Musical notation for exercise 57, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

57. Musical notation for exercise 57, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).
 58. Musical notation for exercise 58, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

Decimen-Umfang.

58. Musical notation for exercise 58, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).
 59. Musical notation for exercise 59, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

59. Musical notation for exercise 59, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).
 60. Musical notation for exercise 60, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

11^{ten} Umfang.

61. Musical notation for exercise 61, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings (1-5) and accents (*).

62. Musical notation for exercise 62, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of two staves of music with various fingerings and articulations.

in 8

63. Musical notation for exercise 63, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes a 'loco' section and various fingerings.

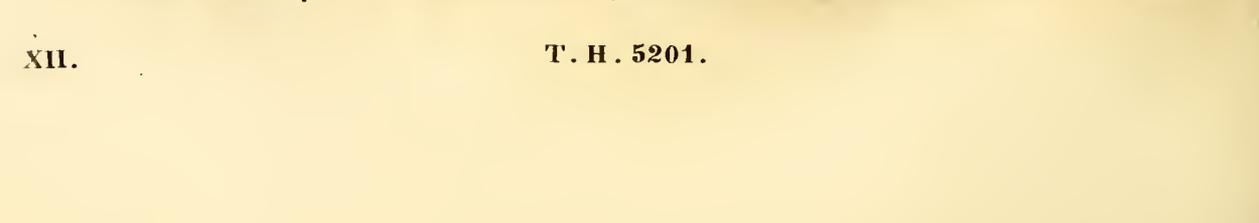
64. Musical notation for exercise 64, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes various fingerings and articulations.

65. Musical notation for exercise 65, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes various fingerings and articulations.

Kettenreihe Figurenfolge.

66. Musical notation for exercise 66, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes various fingerings and articulations.

67. Musical notation for exercise 67, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece includes various fingerings and articulations.

67.  68.  69.  70.  71. 

72. 

73. 

74. 

75. 

76. 

77.

78.

79.

80.

81.

82.

A musical staff featuring a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

84. Musical staff with a treble clef, key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

85. Musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

A musical staff with a bass clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

86. Musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

A musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

A musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

A musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

87. Musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

A musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with fingerings and accents.

88.

89.

90.

91.

92.

93. Musical exercise in treble clef, featuring a sequence of notes with fingerings (1-5) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line.

94. Musical exercise in treble clef, featuring a sequence of notes with fingerings (1-5) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line.

95. Musical exercise in treble clef, featuring a sequence of notes with fingerings (1-5) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line.

96. Musical exercise in treble clef, featuring a sequence of notes with fingerings (1-5) and accents (^). The exercise concludes with a double bar line.

In Doppelgriffen.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

Fünftes Kapitel.

Von den Spannungen und Sprüngen.

I. SPANNUNGEN.

§ 1.

In diesem Worte liegt schon die Bedeutung des Ausstreckens der Finger und Erweiterns der Hand, welches um so früher angewöhnt werden muss, je mehr es, ausser bei stufenweisen Tonreihen, ein Hauptbedürfniss des Pianofortespieles ist.

§ 2.

So gross die natürliche Spanne vom Daumen zum zweiten Finger, und von diesem zum dritten ist, so klein ist sie vom dritten zum vierten, und von diesem zum fünften Finger.

Letztere sind daher auf das Spannen einer Terz beschränkt, es sei nun a) im frei angeschlagenen Akkorde, b) im Durchsprunge, oder c) bei arpeggirenden Stellen; nur die höchste Nothwendigkeit kann eine Ausnahme entschuldigen.

Gut.

Fehlerhaft.

Gut.

Fehlerhaft.

Gut.

Fehlerhaft.

In 2-3- und 4 stimmigen Sätzen gestattet der Fingermangel eine Ausnahme; als:

Zweistimmig.

Dreistimmig.

Vierstimmig.

§ 3.

Dass bei Spannungen die Hand flacher und die Finger ausgebreiteter, als bei Stufengängen, zu halten sind, zeigt sich von selbst; nur dürfen die Finger nie ganz platt, sondern die Vorderglieder immer etwas abhängig auf den Tasten zu liegen kommen. Die Hand bleibt so lange in der ausgestreckten Lage, als die vorzutragende Stelle das Spannen nöthig macht: treten aber neben einander liegende Tonreihen wieder ein, so muss die Hand sogleich eingezogen werden und die Finger müssen wieder ihre gebogene Stellung annehmen.

§ 4.

Auch tritt hier in vielen Fällen das im ersten Kapitel erwähnte längere Liegeulassen des Daumens zur sicherern Lage der Hand ein: z. B.

Ausführung

Musical notation for piano performance. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a similar pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A thumb rest is shown on the left hand in the final measure.

§ 5.

Folgendes Beispiel, wo der zweite Finger vom Daumen aus, alle Intervalle bis zur Oktave spannt, dient zum Schlüssel der Fingerordnung für die nächsten bis zu den entferntesten Spannungen. *)

Aufsatz des 2^{ten} Fingers auf der 2^{ten} Stufe.

Musical notation for the first part of § 5. It shows exercises for the second finger on the second fret, spanning intervals from the thumb up to the octave. Exercises are provided for 5^{ten}, 6^{ten}, 7^{ten}, and 8^{ten} ranges. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Der 2^{te} Finger auf der 3^{ten} Stufe.

Musical notation for the second part of § 5. It shows exercises for the second finger on the third fret, spanning intervals from the thumb up to the octave. Exercises are provided for 5^{ten}, 6^{ten}, 7^{ten}, 8^{ten}, 9^{ten}, and 10^{ten} ranges. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

*) Anmerkung. Dass die, die Oktave übersteigenden Figuren nur für erwachsene Schüler geeignet sind, versteht sich von selbst.

Der 2^{te} Finger auf der 4^{ten} Stufe.

im 6^{ten} Umfang. im 7^{ten} Umfang. im 8^{ten} Umfang.

im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 5^{ten} Stufe.

im 8^{ten} Umfang. im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 6^{ten} Stufe.

im 9^{ten} Umfang. im 10^{ten} Umfang. im Ober-Quarten Umfang.

im Ober-Quinten Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 7^{ten} Stufe.

im 10^{ten} Umfang. Ob. 4^{te} Umf. im Ober-5^{ten} Umfang.

Der 2^{te} Finger auf der 5^{ten} Stufe.

im Ober-4^{ten} Umf. im Ober-5^{ten} Umfang.

Noch grössere Spannungen bleiben der Individualität des Spielers überlassen.

II. SPRÜNGE.

§ 6.

Wie sich die Hand bei Spannungen nach entfernt liegenden Tönen ausstreckt, so ist dies auch bei Sprüngen der Fall; nur mit dem Unterschiede, dass die Töne bei ersteren an einander zu ziehen, bei letzteren hingegen kurz abzustossen sind. Die Arme dürfen sich dabei weder zu sehr bewegen, noch darf sich die Hand von der Tastatur zu hoch erheben, weil sonst die Sicherheit verloren geht und man leicht unter oder über den rechten Ton greifen würde. —

6. 

Die Hand bleibt hierbei immer in ausgespannter Lage.







7. 



8. 



9. 

10. 



11.

12.

13.

a) Während der 4^{te} Finger sich ausspannt, gleitet die Hand leicht mit hinauf.

14.

15.

16.

17.

a) Der Daumen ist der feste Stützpunkt, um den sich der 2^{te} und 5^{te} Finger hinüber und herüber drehen.

25. 

26. 

gebraucht (a) worden, unter die andern Finger, um gleich für die Folge bereit zu liegen. 

27. 

a) Die dritte Note wird gleichsam gehascht. 

28. 

a) Der 2^{te} Finger wird möglichst schnell den Ton fangend über den Daumen geschneilt. 

29. 

30. 

31. 

32.

33.

34.

35.

36.

This page contains seven systems of musical exercises, numbered 37 through 42. Each system consists of one or two staves. Exercises 37 and 38 are in bass clef. Exercises 39 and 40 are in treble clef. Exercises 41 and 42 are in treble clef. The exercises feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are heavily annotated with fingering numbers (1-5) and accents. Exercise 39 includes a 3/4 time signature. Exercise 40 includes a 2/4 time signature. Exercises 41 and 42 are in common time (C). The notation includes slurs, accents, and asterisks to indicate specific performance techniques.

Two staves of musical notation in a single system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. The key signature has two flats. The piece concludes with a double bar line.

43.

Musical notation for exercise 43, consisting of two staves. The left hand (L.H.) part is written in bass clef and includes a diagram of the left hand position with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The right hand part is in treble clef. The exercise is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 44, consisting of two staves. Both staves contain eighth-note patterns with fingerings. The exercise is in 3/4 time and ends with a double bar line.

44.

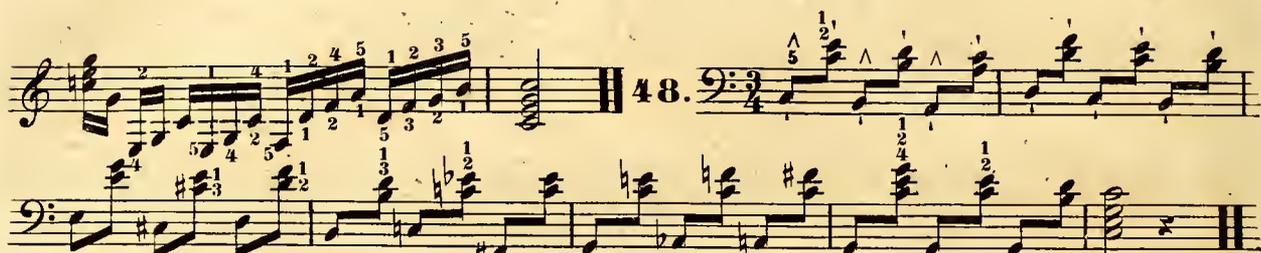
Musical notation for exercise 45, consisting of two staves. The left hand part is in bass clef and the right hand part is in treble clef. Both staves contain eighth-note patterns with fingerings. The exercise is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 46, consisting of two staves. Both staves contain eighth-note patterns with fingerings. The exercise is in 3/4 time and ends with a double bar line.

46. 

47. 

a) Der 2^e Finger überschlägt den Daumen; die Hand verschiebt sich leicht, ohne sich dabei zu erheben.

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 

a) Die untere Note wird gefangen.



53. 

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

a) Der 2^e Finger wirft sich über den Daumen.

Sechstes Kapitel.

Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.

§ 1.

Vor **B a c h**, von vielen selbst später noch, wurde der Daumen fast nie und der fünfte Finger nur selten auf den Obertasten gebraucht; daher verursachten die damaligen (im Vergleiche mit unsern) sehr leichteren Kompositionen dem Spieler schon grosse Schwierigkeiten.

Die jetzige Schreibart macht die Anwendung dieser beiden Finger auf den Obertasten ganz unentbehrlich, und auch durch diesen Gebrauch wird das unnöthige Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger oft vermieden, und in vielen Passagen ein bequemerer, sichrerer und zusammenhängender Vortrag erreicht; nur muss das wirklich bequemere Fortschreiten zum Grunde liegen, weil Missbrauch leicht neue Übelstände durch fehlerhafte Fingerordnung erzeugen würde.

§ 2.

Hinsichtlich der Lage der Hand ist zu bemerken, dass bei Stellen, wo bald der Daumen, bald der kleine Finger auf den Obertasten gebraucht wird, die Untertasten nicht vorn, sondern mehr zwischen den Obertasten gegriffen werden müssen. *a)*

Bei Stellen aber, die ganz auf den Obertasten liegen, zieht sich die ganze Hand über dieselben empor. *b)* Diese Lage der Hand ist dann eben so zu betrachten, als würde die Stelle auf Untertasten gespielt.

§ 3.

Der Daumen und fünfte Finger werden auf den Obertasten gebraucht *a)* bei Sprüngen, *b)* Spannungen, *c)* in gebundenen und mehrstimmigen Sätzen, *d)* überhaupt auf Obertasten liegenden Tonarten, und auch *e)* öfters bei stufenweisen Tonfolgen, wenn sie nur bis zum fünften Finger emporsteigen, wie bereits im ersten Kapitel § 14 bei der *F# dur*-Tonleiter bemerkt wurde.

b)

c)

d)

e)

VI.

Gebrauch des Daumens und fünften Fingers auf den Obertasten.

1.

Die Untertasten werden möglichst vorne und zwischen den Obertasten gegriffen, damit letztere bequemer erreicht werden, und die Hand in ihrer ruhigen Lage bleibe.

2.

Hier zieht sich die Hand ganz über die Obertasten empor, und die Untertasten werden zwischen denselben eingegriffen. — a)

3.

4.

5.

6.

a) Obige beide Anmerkungen gelten im Allgemeinen in allen Fällen, wo der häufige Gebrauch der Obertasten zum Grunde liegt.
XIII.

8.

9.

10.

11.

a) Die Hand liegt ganz über den Obertasten.

12.

13.

14.

15. 

a) 

a) Die Hand zieht sich leicht über die Oberkasten empor.

16. 



17. 



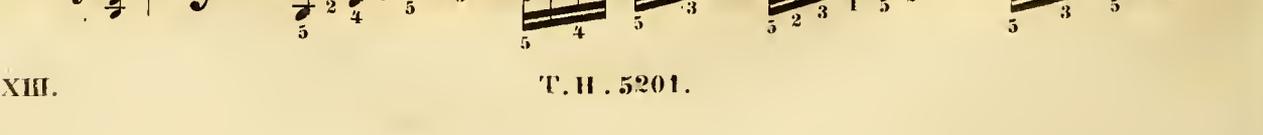
18. 



19. 



20. 

21. 

22.

23.

24.

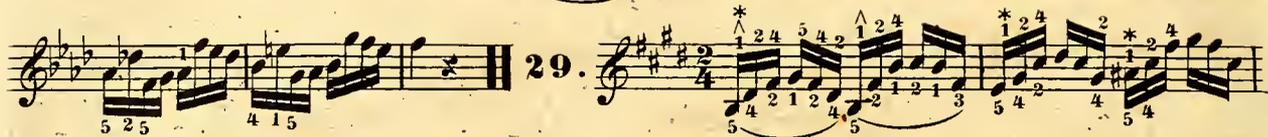
25.

a) Der dritte Finger muss gegen die Mitte der Obertaste zu, gehoben eingesetzt werden, damit ihn gleich darauf der Daumen, der sich hinter ihm in Bereitschaft halten muss, bequem ablösen könne.

26.

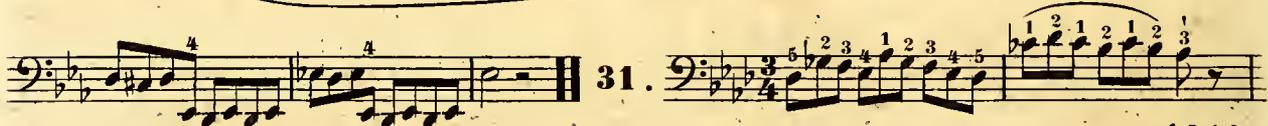
27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

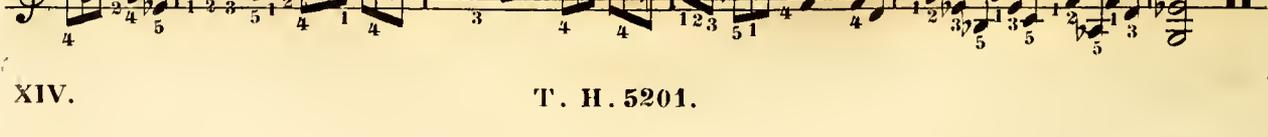
33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

35. 

a) Hier zieht sich die Hand etwas mehr über die Obertasten, damit der Daumen bequem untergelegt werden könne.



36. 

37. 

38. 

39. 



40. 



41. 

42. 

43. 

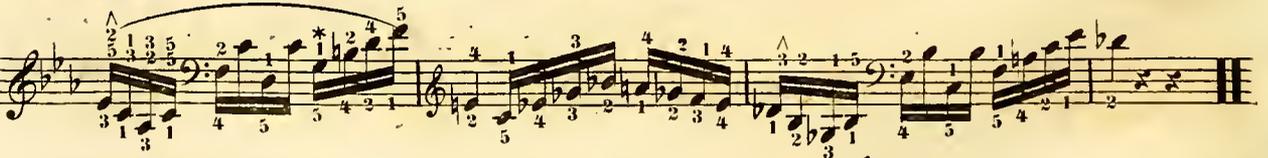
44. 



45. 

46. 



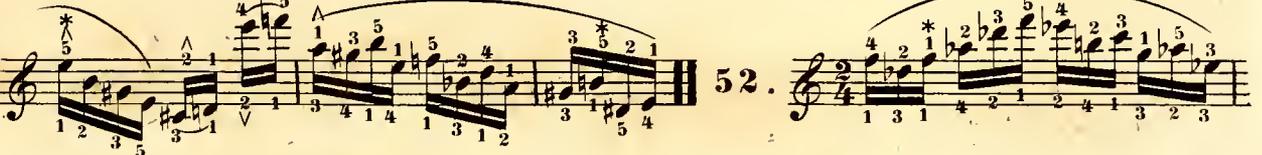
47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 



53. 

54. 

55. 

56. 

57. 

58. 

59. 

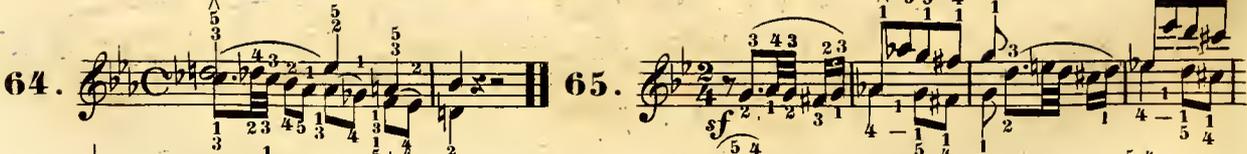
60. 

61. 

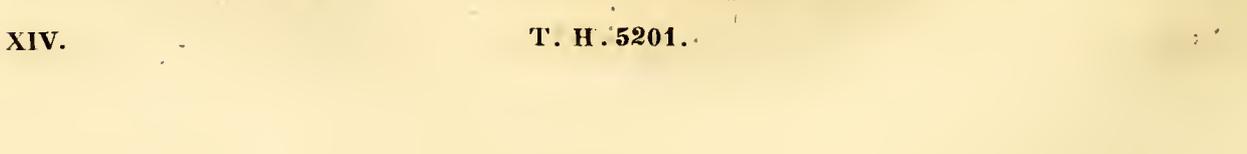
62. 

63. 



64. 

65. 

66. 

Musical staff with notes and fingerings. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

67.
Musical staff 67 with notes and fingerings. It features a series of chords and melodic lines with fingerings such as 5 3 4 2, 4 2 3 1, and 5 3 4 2.

68.
Musical staff 68 with notes and fingerings. It includes a large slur over a complex passage with fingerings like 5 3 2 1, 4 1, and 5 4 1.

69.
Musical staff 69 with notes and fingerings. It shows a melodic line with fingerings such as 3 1 2 1, 5 4 4, and 4 2.

70.
Musical staff 70 with notes and fingerings. It features a complex melodic line with fingerings like 5 3, 4 2, and 5 3. A dashed line is drawn above the staff.

Musical staff with notes and fingerings. It contains a series of chords and melodic lines with fingerings such as 4 2, 5 3, and 4 2.

71.
Musical staff 71 with notes and fingerings. It includes a complex melodic line with fingerings like 5 3, 4 2, and 5 3.

Musical staff with notes and fingerings. It features a series of chords and melodic lines with fingerings such as 5 3, 4 3, and 5 3.

Siebentes Kapitel.

*Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern,
und*

Unterlegen eines kürzern unter einen längern.

Beide sind ebenfalls als Hilfsmittel zu betrachten, das überflüssige Untersetzen des Daumens zur größern Bequemlichkeit der Hand bisweilen zu ersparen; nur suche man es nicht zu häufig, und immer am rechten Platz anzuwenden.

§ 1.

Der dritte, vierte und fünfte Finger ist für die hierher gehörigen Fälle am meisten geschickt.

§ 2.

Beim *Überlegen* beugen sich die längern Finger über die kürzern, während letztere sich leicht unter jenen hervorziehen; z. B. der 3^{ten} über den 4^{ten}, der 4^{te} über den 5^{ten}; und zwar *a)* in der rechten Hand aufwärts, von einer Untertaste auf eine naheliegende Obertaste; und ebenso *b)* in der linken Hand abwärts.

§ 3.

Beim *Unterlegen* ist es umgekehrt; die kürzern Finger werden den längern, wie der 5^{te} Finger dem 4^{ten}, und der 4^{te} dem 3^{ten} untergeschoben; und zwar *a)* in der rechten Hand abwärts, von einer Obertaste auf eine nahe Untertaste; *b)* in der linken Hand eben so aufwärts.

§ 4.

Zuweilen folgt Über- und Unterlegen gleich aufeinander;

§ 5.

Es gibt auch Fälle, wo beim Über- oder Unterlegen ein oder zwei Finger ausgelassen werden, und der zweite oder dritte Finger über den fünften, oder umgekehrt der fünfte unter den dritten oder zweiten gelegt wird; was theils überflüssiges Untersetzen des Daumens erspart, theils das im nächsten Kapitel erwähnte Finger-Abwechseln ersetzt; es ist daher als ein sanftes Verschieben der Hand zu betrachten, die ihre Lage dadurch verändert; z. B.

The musical notation for § 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains two measures of music with fingerings 5, 3, 1, 3 and 5, 2. The middle staff is in bass clef and contains four measures of music with fingerings 5, 2, 3, 4, 5, 3, 5, 2, 5, 3, 5, 4, 5. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 3, 5.

§ 6.

Es gibt noch eine Art Überlegen mit gleicher Fingerordnung und gleicher Figurenfolge, die man *Vorspringen* (mit dem Finger) nennt. Es findet sowohl hinauf als herab statt, und ist von den in diesem Kapitel gezeigten nur dadurch unterschieden, dass dieses Fortrücken entweder *a)* durch eine zwischenstehende kurze Pause, oder *b)* durch einen leichten Abzug des Fingers von der Taste, getrennt wird. —

The musical notation for § 6 shows two examples of 'Vorspringen'. Example *a)* is in treble clef and contains two staves of music with fingerings 2, 4, 3, 2, 3, 2, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 4. Example *b)* is in treble clef and contains one staff of music with fingerings 3, 2, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 4.

VII.

Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern.

1. *a) Der sich überlegende Finger fasst die Taste weiter vorn, das Ganze wird gebunden vorgetragen.*

2.

3.

4. *a) Die abgestossene Note wird leicht ab-*

gefertigt, ohne die Hand, dabei sehr zu erheben.

5. *a) Dieses ist gleichsam eine Art Vorspringen mit der Hand.*

6.

7. L.H.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

This page contains eight musical exercises, numbered 15 through 22. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef. Exercise 15 is in 6/8 time and features a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and accents. Exercise 16 is in 2/4 time and consists of a series of eighth-note patterns. Exercise 17 is in 2/4 time and includes sixteenth-note runs and slurs. Exercise 18 is in 2/4 time and features sixteenth-note patterns with slurs and accents. Exercise 19 is in 3/4 time and includes eighth-note patterns with slurs and accents. Exercise 20 is in 2/4 time and features eighth-note patterns with slurs and accents. Exercise 21 is in 3/4 time and includes eighth-note patterns with slurs and accents. Exercise 22 is in 3/4 time and features eighth-note patterns with slurs and accents. The exercises are densely packed with musical notation, including notes, rests, slurs, accents, and various fingerings (1-5) and articulations (e.g., asterisks, triangles).

23.

24.

Unterlegen eines kürzern Fingers unter einen längern.

25.

a) Hier zieht sich der kürzere Finger hinter die andern, um zum Anschlage gleich bereit zu sein.

26.

a) Hier schiebt sich

die Hand vor.

27.

28.

29.

30. 

31. 

32. 







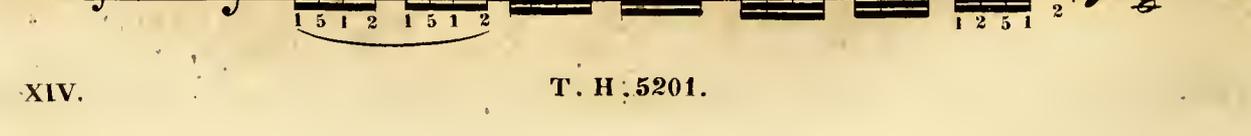
34. 





36. 

37. 



Unter- und Überlegen der Finger.

44.

Bei a) zieht sich der Finger hinter die andern, und bei b) ziehen sie sich über den längern Finger hinüber.

45.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

57.

58.

59.

a) Hier beugt sich der dritte Finger über den fünften.

60.

61.

62. 

63. 

Die Hand wird bei abgestossenen Oktavengängen nur unmerklich gehoben; die Finger stossen den Ton kurz und leicht an.

64. 



65. 





66. 



67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

a) Neuer Fingeraufsatz.

75.

Achtes Kapitel.

*Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf der selben Taste,
bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag;*

und umgekehrt:

*Vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch
eines und desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.*

a) Vom Finger-Abwechseln.

§ 1.

Es findet auf zweierlei Arten statt; entweder ohne Wiederanschlag des Tones, oder bei öfterer Wiederholung desselben.

§ 2.

Das Wechseln des Fingers ohne Wiederanschlag des Tones geschieht gewöhnlich vor oder nach einer Spannung, um sich dadurch während des auszuhaltenden Tones mit frischen Fingern zum Weiterstreiten zu versehen. Die Finger müssen sich sehr eng an einander schmiegen, und der, den Ton zuerst anschlagende Finger darf die Taste nicht früher verlassen, als bis der ihn ablösende bereits seine Stelle übernommen hat, was jedoch schnell geschehen muss, damit der Ton nicht öfter als ein mal gehört werde; z. B.

§ 3.

Durch das Finger-Abwechseln bei öfterer Wiederholung Eines Tones, gewinnt man ebenfalls theils frische Finger, theils grössere Schnelligkeit zur Wiederholung des Tonanschlags; indem öftere schnelle Wiederholung mit Einem Finger zu sehr ermüden würde.

§ 4.

Bei solchen schnellen Tonwiederholungen müssen die erforderlichen Finger übereinander, gleichsam in senkrechter Richtung gehalten, und hinter einander, meist vom fünften Finger nach dem Daumen, selten umgekehrt, von der Taste abgeschnebelt werden.

§ 4.

b) Vom mehrmals nacheinander wiederholten Gebrauch
desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.

§ 5.

Auch Dieses ersetzt zum Theil das Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger, erleichtert die Ausführung mancher Stellen, und gibt ihrem Vortrag grössere Bindung und Rundung.

§ 6.

Es wird angewandt:

- bei geschliffenen Stellen, wo derselbe Finger von der Obertaste auf die zunächst ober- oder unterhalb gelegene Untertaste abgleitet;
- in mehrstimmigen Sätzen bei Spannungen und Bindungen, wo derselbe Finger von einer Untertaste zur andern nachrückt, ohne zwischen beiden aufgehoben zu werden;
- auf zwei verschiedenen Tasten, die durch eine Pause getrennt sind, wobei der Finger aber nur leicht gehoben wird;
- bei kurz abgestossenen Noten;
- nach einem Sprung ohne Zwischenpausen, wo es als ein neuer Hand-Aufsatz zu betrachten ist; und endlich,
- in mehrstimmigen Tonleitern auf den Untertasten, wenn eine ganze Noten-Reihe nach Vorschrift entweder geschliffen oder abgestossen werden soll. —

b)

Musical notation for exercise b, featuring a treble and bass clef with various fingerings and slurs.

c)

Musical notation for exercise c, featuring a treble clef with slurs and fingerings.

Mit zwei Händen .

Musical notation for exercise c, featuring a treble clef with slurs and fingerings.

Musical notation for exercise c, featuring a bass clef with slurs and fingerings.

d)

Musical notation for exercise d, featuring a treble clef with slurs and fingerings.

Musical notation for exercise d, featuring a bass clef with slurs and fingerings.

e)

Musical notation for exercise e, featuring a treble clef with slurs and fingerings.

Musical notation for exercise e, featuring a bass clef with slurs and fingerings.

f)

Musical notation for exercise f, featuring four staves with complex chordal and arpeggiated patterns.

Abwechslung eines oder mehrer Finger auf einer Taste bei wiederholtem Tonanschlag.

1. 

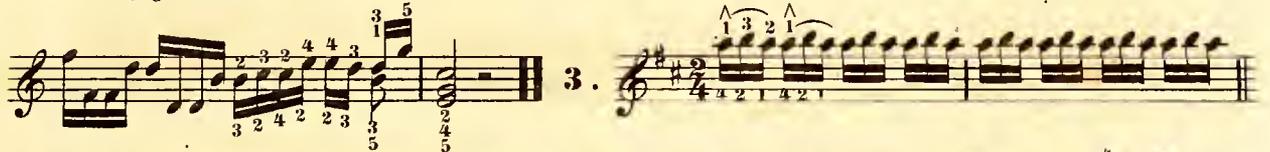
Der 2^e und 3^e Finger muss senkrecht über dem etwas eingebogenen Daumen zu stehen kommen. 5

2. 

Die Finger dürfen bei dem Fingerwechsel nur leicht und soviel erhoben werden, dass der, den Ton zu übernehmende Finger seinen Platz einnehmen und den Ton wiederholt anspielen kann. 5





3. 



4. 

a) Der 4^e Finger gleitet von der Taste ab, während der 3^e seinen Platz einnimmt. 5



5. 

a) Leichter Abzug des 4^{ten} Fingers, ohne die Hand dabei hoch zu erheben. 5



6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11.

12.

13.

14.

15.

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. Musical notation for exercise 22, first system. Treble clef, C major, 2/4 time. Features a series of eighth-note runs with various fingering numbers (1-5) and accents (^) above the notes.

23. Musical notation for exercise 23, first system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues with eighth-note runs and includes a double bar line.

Musical notation for exercise 22, second system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

Musical notation for exercise 23, second system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

24. Musical notation for exercise 24, first system. Treble clef, C major, 2/4 time. Features eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

Musical notation for exercise 24, second system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

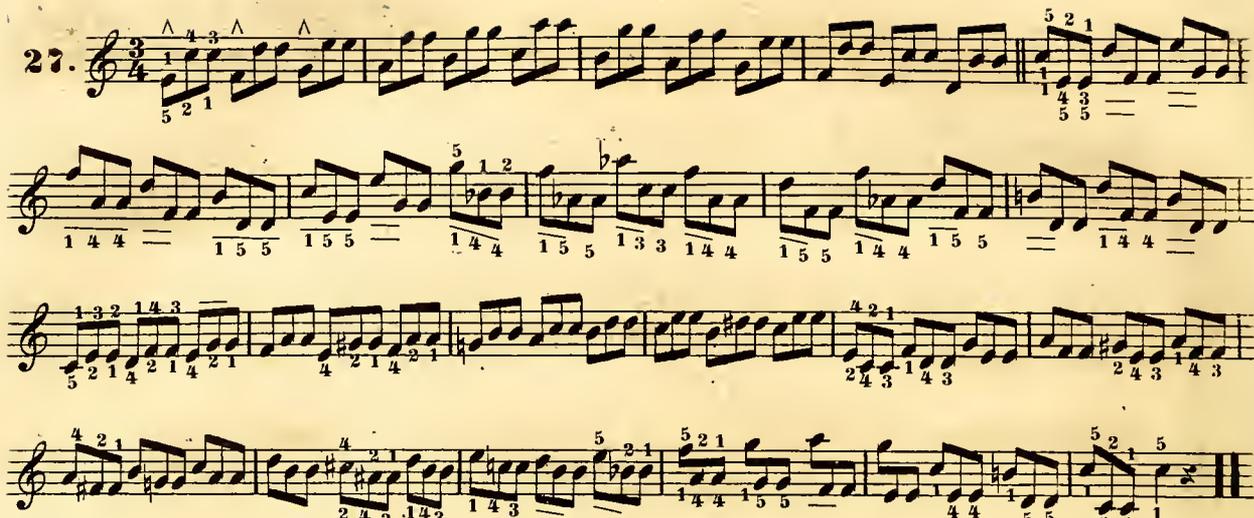
25. Musical notation for exercise 25, first system. Treble clef, C major, 2/4 time. Features eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

Musical notation for exercise 25, second system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

Musical notation for exercise 25, third system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

26. Musical notation for exercise 26, first system. Treble clef, C major, 2/4 time. Features eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

Musical notation for exercise 26, second system. Treble clef, C major, 2/4 time. Continues the eighth-note runs with various fingering numbers and accents.

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 





33. 

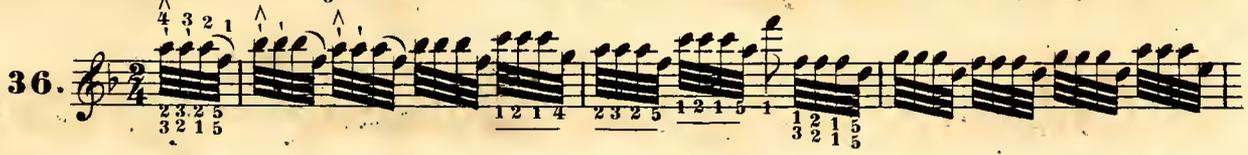




34. 



35. 

36. 





37. 

38. 

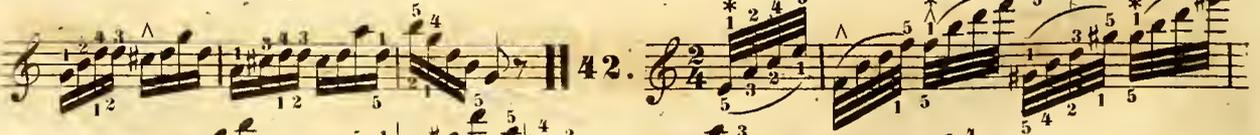
39. 

40. 

a) Der Daumen zieht sich allmählig ein, um zum nächsten Gebrauch in Bereitschaft zu sein.



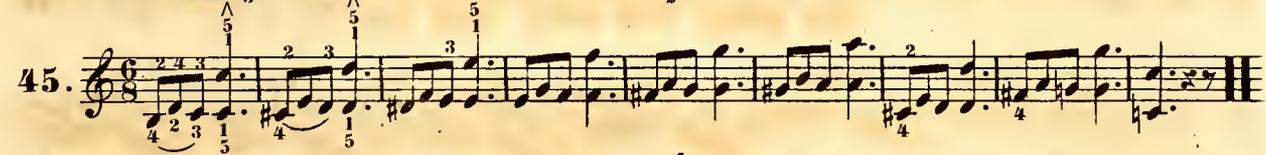
41. 

42. 



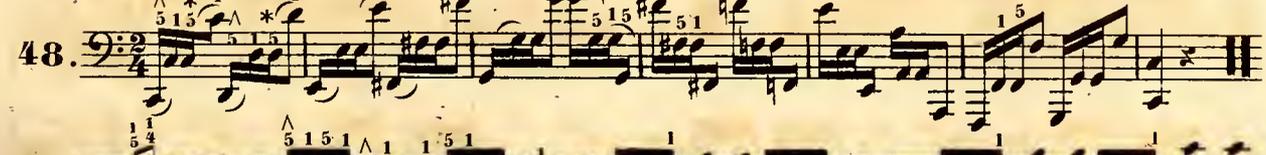
43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

This page contains seven systems of guitar exercises, numbered 50 through 56. Each system is written in a single staff with a treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some exercises include accents (^) and asterisks (*). Exercise 50 is in 7/8 time, 51 in 2/4, 52 in 7/8, 53 in 2/4, 54 in 2/4, 55 in 2/4, and 56 in 7/8. The exercises consist of various patterns, including scales, arpeggios, and complex rhythmic figures.

Musical staff with notes and fingerings (1, 2, 5).

57.

Musical staff 57 with notes and fingerings (5, 1, 2, 1, 5, 1).

Musical staff with notes and fingerings (5, 1, 2, 1, 5, 1).

58.

Musical staff 58 with notes and fingerings (1, 3, 2, 5).

59.

Musical staff 59 with notes and fingerings (5, 1, 2, 1, 5, 1).

Musical staff with notes and fingerings (5, 1, 2, 1, 5, 1).

60.

Musical staff 60 with notes and fingerings (2, 1, 5, 4, 3).

Musical staff with notes and fingerings (5, 3, 1, 3, 2).

61.

Musical staff 61 with notes and fingerings (5, 1, 2, 3, 4).

Musical staff with notes and fingerings (5, 1).

62.

Musical staff 62 with R.H. and L.H. parts and fingerings (3, 2, 4, 3).

This page contains nine musical exercises, numbered 63 through 69. Each exercise is presented on one or two staves. Exercise 63 is on two staves, 64 on one, 65 on one, 66 on one, 67 on one, 68 on one, and 69 on two staves. The exercises feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and complex fingerings indicated by numbers 1-5. Some exercises include accents (^) and slurs. Exercise 69 is specifically labeled with 'R.H.' (Right Hand) and 'L.H.' (Left Hand) parts. The exercises are arranged in a roughly vertical sequence, with some overlapping or adjacent exercises sharing staves.

70. L.H. *a) Freier Handaufsatz.*

Fingerwechseln auf einem Ton, ohne ihn wieder anzuschlagen.

71.

72. *a) Der erste Finger darf die Taste nicht eher verlassen, als bis sie der andere übernommen hat.*

73.

74.

Gebrauch desselben Fingers bei wiederholtem Anschlag desselben Tones.

75. *a) Der dritte Finger wird um ein Weniges und mit Leichtigkeit aufgehoben.*

76.

77.

78.

79.

78. 

79. 

80. 

81. 

82. 

83. 

Musical notation for measures 82-84. The first two staves are in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats, marked 'L.H.' and 'sf'. The notation includes various fingerings and slurs.

Musical notation for measure 84, continuing from the previous system. It features a bass clef staff with a key signature of two flats, marked 'sf'.

Musical notation for measure 85, starting with a treble clef staff marked 'R.H.' and a key signature of two flats. The notation includes various fingerings and slurs.

Musical notation for measure 86, starting with a treble clef staff marked 'R.H.' and a key signature of two flats. The notation includes various fingerings and slurs.

Musical notation for measure 86, continuing from the previous system. It features a bass clef staff with a key signature of two flats.

Musical notation for measure 87, starting with a treble clef staff and a key signature of two flats. The notation includes various fingerings and slurs.

Musical notation for measure 87, continuing from the previous system. It features a bass clef staff with a key signature of two flats.

Musical notation for measure 88, starting with a treble clef staff and a key signature of two flats. The notation includes various fingerings and slurs.

Musical notation for measure 88, continuing from the previous system. It features a bass clef staff with a key signature of two flats.

*Abgleiten mit demselben Finger,
von der Obertaste auf die zunächst ober- oder unterhalb liegende Untertaste*

89. *f* *a*) Der Finger wird beim Abgleiten um etwas Weniges eingezogen.

90. *f*

91.

92.

93.

94. *a*) Der Finger wird ganz leicht auf die andere Taste hinüber gezogen, ohne ihn von selber zu erheben.

95.

96.

97. 

98. 

99. 

Wiederholter Gebrauch desselben Fingers nacheinander, auf zwei oder mehreren verschiedenen Tasten.--

100. 

101. 

a) Der Finger springt mit möglichster Leichtigkeit zur andern Taste über.

102. 

103. 

104. 

105. 

106. 



107. 









109. 



115.

116.

117.

118.

119.

120.

Nachrücken mit demselben Finger auf zwei verschiedenen Tasten.

121.

a) Der nachrückende Finger wird kaum gehoben, sondern gleitet mehr zur andern Taste über.

122.

123. 




125. 

126. 



127. 



128. 



129. 

Mehrstimmige Beispiele.

Fingerwechseln auf demselben Ton bei wiederholtem Anschlag.

130.

131.

132.

133.

134.

Musical score for exercise 134, consisting of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (^). The first staff begins with a measure containing an accent over a 5-1 interval, followed by a 4-2 interval. The second staff continues with similar intervals and includes a measure with an accent over a 5-1 interval and a 4-2 interval. The piece concludes with a double bar line.

135.

Musical score for exercise 135, consisting of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (^). The first staff begins with a measure containing an accent over a 5-3 interval, followed by a 4-2 interval. The second staff continues with similar intervals and includes a measure with an accent over a 5-3 interval and a 4-2 interval. The piece concludes with a double bar line.

136.

Musical score for exercise 136, consisting of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (^). The first staff begins with a measure containing an accent over a 4-2 interval, followed by a 3-1 interval. The second staff continues with similar intervals and includes a measure with an accent over a 4-2 interval and a 3-1 interval. The piece concludes with a double bar line.

137.

Musical score for exercise 137, consisting of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (^). The first staff begins with a measure containing an accent over a 4-2 interval, followed by a 3-1 interval. The second staff continues with similar intervals and includes a measure with an accent over a 4-2 interval and a 3-1 interval. The piece concludes with a double bar line.

362

138.

Exercise 138 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

139.

Exercise 139 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

140.

Exercise 140 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

a) Die Hand wird ganz unmerklich dabei erhoben.

141.

Exercise 141 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

142.

Exercise 142 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

143.

Exercise 143 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The second staff continues the pattern, also with detailed fingerings. The exercise concludes with a double bar line.

144.

Exercise 144 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) above the notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, mirroring the rhythmic complexity of the top staff with corresponding fingering.

145.

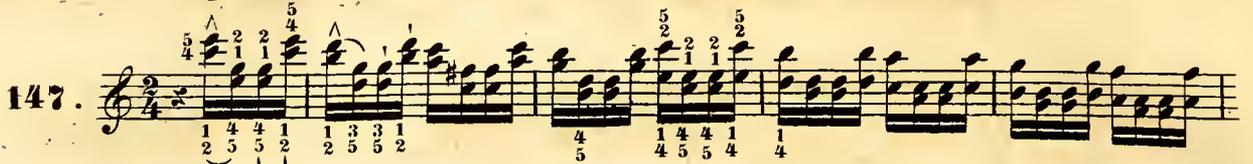
Exercise 145 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingering numbers. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simpler rhythmic pattern with some rests.

Exercise 146 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingering numbers. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple bass line with some rests.

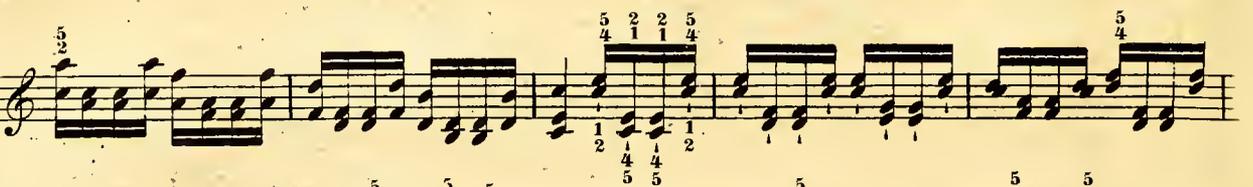
Exercise 147 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingering numbers. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple bass line with some rests.

Exercise 148 consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingering numbers. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple bass line with some rests.

146. 

147. 







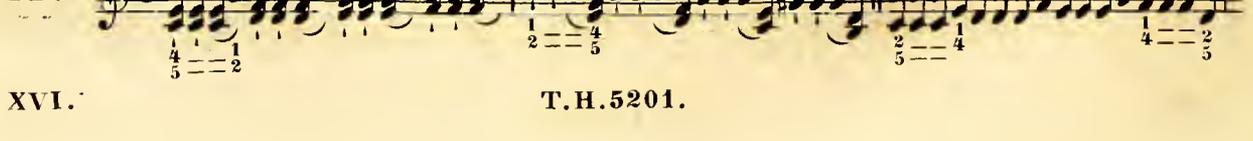
148. 







149. 



149. Musical exercise with treble clef and one flat key signature, featuring eighth-note patterns and fingering numbers.

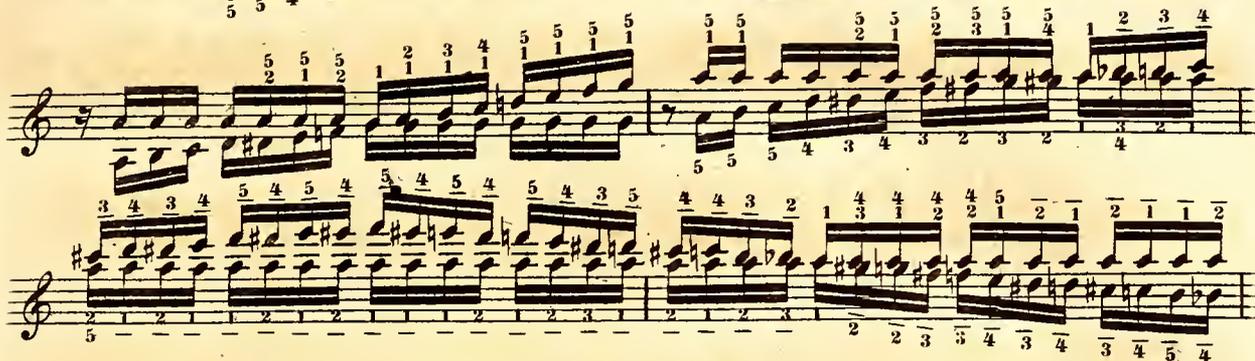
150. Musical exercise with treble clef and two flat key signature, featuring eighth-note patterns and fingering numbers.

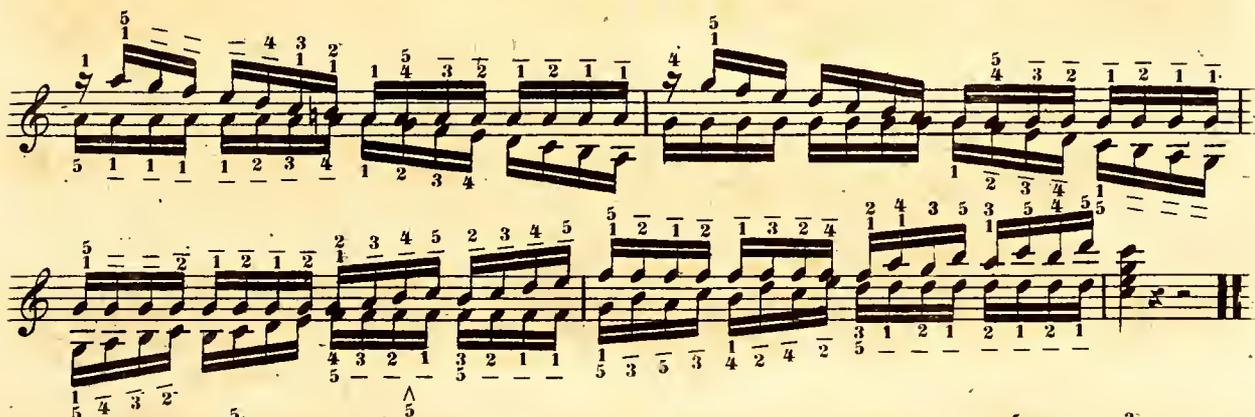
Mehrmaliger Gebrauch desselben Fingers nacheinander auf verschiedenen Tasten.

151. Musical exercise with treble clef and one flat key signature, featuring eighth-note patterns and fingering numbers.

152. Musical exercise with treble clef and one sharp key signature, featuring eighth-note patterns and fingering numbers. Includes the instruction *legato.*

158. 





159. 

160. 

161. 



Musical staff for exercise 169, top line. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. There are accents (^) over some notes.

169. **R.H.** **L.H.**

Right and left hand parts for exercise 169. The right hand (R.H.) part is written in a treble clef and the left hand (L.H.) part is written in a bass clef. Both parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and specific fingerings.

Musical staff for exercise 170, top line. It features a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

170.

Musical staff for exercise 170, bottom line. It features a bass clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

171.

Musical staff for exercise 171, top line. It features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

172.

Musical staff for exercise 172, top line. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

173.

Musical staff for exercise 173, top line. It features a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

174.

Musical staff for exercise 174, top line. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

Musical staff for exercise 174, bottom line. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

Musical staff for exercise 174, bottom line. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

175.

176.

177.

Neuntes Kapitel.

Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände.

Diese Gegenstände kommen jetzt weit seltner vor, als ehemals, indem sie oft durch eine Hand geleistet werden können, und eher eine Spielerei für die Augen, als eine Schwierigkeit für die Finger sind. Da aber der Schüler dennoch mit ihnen bekannt sein muss, so wollte ich ihre Anführung nicht unterlassen.

§ 1.

Das Abwechseln, Ein- und Übergreifen der Hände ist leicht aus der Schreibart zu erkennen; denn es ist dabei als Regel angenommen, dass die heruntergestrichenen Noten der linken, und die hinaufgestrichenen der rechten angehören: nur beim Überschlagen ist es weniger der Fall, weil es zuweilen, besonders wenn die Noten beider Hände auf demselben Notenplan stehen, Undeutlichkeit veranlasst.

§ 2.

Indessen pflegt man solche Stellen an dem Weglassen der Pausen auf dem Notenplan, von wo aus die Hand überschlagen soll, zu erkennen; öfters zeigt auch die Unmöglichkeit, den Satz anders spielen zu können, die Nothwendigkeit des Überschlagens an; endlich setzt man zu noch grösserer Deutlichkeit der übersschlagenden Stimme die Worte: *mano dritta* (rechte Hand), *mano sinistra* (linke Hand), oder verkürzt: *dritta*, *sinistra*, — *m. d.*, *m. s.* — oder französisch *m. droite*, *m. gauche* bei.

*Abwechseln, Überslagen und
Eingreifen der Hände.*

(Unter beide Hän-
de vertheilt.)

1. Die Noten werden kurz und leicht abgefertigt, ohne die Hände dabei hoch zu erheben. Es darf durchgehend in allen diesen Beispielen keine Hand auf den Tasten liegen bleiben, während die andere spielt.

2. Wie vorher.

(Abwechseln
der Hände.)

3. Die einzelne Note der linken Hand wird kurz und leicht angestossen, und das Ganze so vorgetragen, als würden die vier Sechzehntheile ungetrennt von einer Hand allein gespielt.

(Abwechseln und
Überlegen der Hände.)

4. a) Die linke Hand wird vor die rechte gesetzt.

(Abwechsln.)

5.

a) Während die linke Hand mit der rechten wechselt, muss eine der andern gleich Platz machen.

(Übergreifen der Hand.)

6.

a) Hier wird die linke Hand über die rechte gegriffen.

(Ein- und Übergreifen der Hände.)

7.

a) Die linke Hand greift unter die rechte.

b) Hier greift die linke Hand über die rechte.

(Übergreifen der Hand.)

8.

a) Die linke Hand über der rechten.

(Abwechsln und Übergreifen der Hände.)

9.

a) Hier langt die rechte Hand über die linke.

10.

a) Die rechte über die linke Hand. b) Die linke über die rechte.

(Hintendreinschlag.)

11.

Obgleich diese in kleinen Noten ausgeschriebenen Akkorde übereinander stehen, so werden die Töne dennoch, wie bei gebrochenen Akkorden, von unten hinauf hintereinander rasch, und die oberste letzte Note kurz abgefertigt.

(Eingreifen)
(der Hand.)

12.

a) Die linke Hand wird der rechten vorgesetzt, und letztere darunter eingegriffen.

13.

a) Die linke Hand über der rechten.

a) Die linke Hand wird über der rechten eingegriffen.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various fingerings and articulations.

15.

Musical score for exercise 15, including a treble and bass clef with dense chordal textures and fingerings.

Wie vorher.

Musical score for the second system, continuing the exercise with complex rhythmic patterns and fingerings.

16.

Musical score for exercise 16, showing a treble and bass clef with specific fingering instructions.

a) Hier greift der zweite Finger der linken Hand über den Daumen der rechten; letztere zieht sich etwas zurück, damit die linke zum Eingreifen mehr Spielraum habe. Die linke Hand bleibt immer in ausgestreckter Lage.

17.

Musical score for exercise 17, featuring a treble and bass clef with intricate fingering and articulation.

a) Die linke Hand greift über der rechten ein.

18.

(a) 5 2 5 2

2 5 2 5

a) Wie vorher.

19.

5 2 5 2

1 2 1 2

Wie vorher.

5 2 5 2

2 5 2 5

(Überschlagen
der Hand.)

20.

(a) 4 2 4 5 1 2

5 2

a) Hier schlägt die linke Hand über die rechte.

4 2 4 5 1 2

5 2

3 1 3 2 3 1

1 4 1

21.

1 2 7 4 2

5 5

Eben so.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ornaments. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand melody is highly decorative. The left hand accompaniment includes some triplet-like patterns. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a prominent melodic line with a crescendo leading to a final flourish. The left hand accompaniment supports the melody. The system ends with a double bar line.

22.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand has a similar rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

Eben so.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment includes some triplet-like patterns. The system ends with a double bar line.

23.

p

Eben so.

f

ff

24.

R.H. L.

L. H. 5 Hier schlagen beide Hände wechselweise über.

R. L.

Zehntes Kapitel.

Von der Stimmen-Vertheilung und Finger-Ordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

§ 1.

Im gebundenen Styl kommen, so zu sagen, alle Arten des Fingersatzes vor: wer eine Fuge gut vortragen will, muss daher mit diesen bereits genau bekannt sein, und den Mechanismus der Finger völlig in seiner Gewalt haben.

§ 2.

Besonderes Augenmerk richte der Spieler auf die Stimmenführung, damit er gleich erkenne, wie er sie geschickt trennen, und die Mittelstimmen unter beide Hände vertheilen soll; er verweile mit den Fingern weder kürzer noch länger auf den Tasten, als es der Werth der Noten genau angibt; denn er vernimmt sonst, sollte er auf einer Orgel spielen, eine Anzahl falscher, ausser der Harmonie liegender Töne.

§ 3.

Der Vortrag muss durchaus gebunden und fließend sein, und die Eintritte des Themas müssen etwas kräftiger hervorgehoben werden. —

X.

Im gebundenen Styl.

J. S. Bach.

FUGA I.

The musical score for Fuga I is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score includes numerous fingerings (numbers 1-5) and hand assignments (L. for left hand, R. for right hand). The first system is labeled 'Linke Hand.' and 'Rechte Hand.' with a note '*) R.' in the right hand. The second system has 'L.' and 'R.' markings. The third system has 'L.' and 'R.' markings. The fourth system has 'L.' and 'R.' markings. The score is a complex fugue with multiple voices and intricate fingerings.

*) Anmerkung. R (rechte) L. (linke) zeigt an, in welche Hand die Stimmen vertheilt und aufgenommen werden sollen.

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

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

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

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

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

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

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

5 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5 5 4 5

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

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

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

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

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. The first system is marked with 'R.' and 'L.' for right and left hands. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Allegro.

G. F. Händel.

FUGA II.

The musical score consists of six systems, each with a piano (P) part on the upper staff and an organ (L.) part on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents, slurs, and trills. The organ part includes a trill marked 'tr' in the second system. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'R.' (ritardando) and 'L.' (lento).

The image displays a page of piano sheet music, likely a technical exercise or a short piece, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'R.' and 'L.'. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Measure numbers 34 and 35 are visible, indicating the progression of the piece. The overall style is characteristic of early 20th-century piano pedagogy.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is highly technical, featuring numerous fingerings, slurs, and dynamic markings such as 'R.' (Right hand) and 'L.' (Left hand). The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is identified as XVI. T.H. 5201.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Numerous fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. Some notes are marked with 'L' or 'R' for left and right hands. The piece concludes with a double bar line and a final chord. The tempo marking 'Adagio.' is located in the lower right quadrant of the page.

FUGA III.

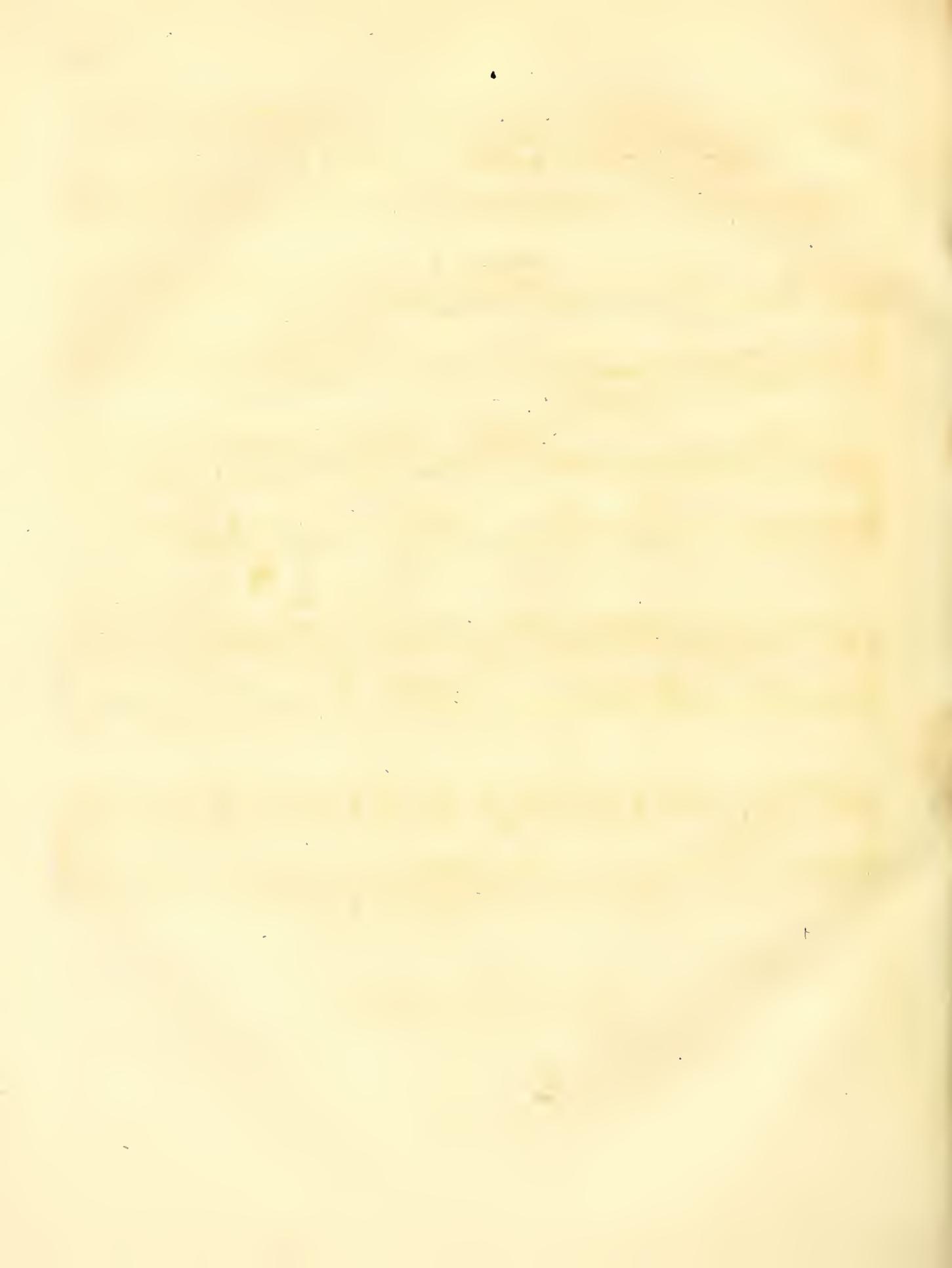
The musical score for 'FUGA III' by J. N. Hummel is presented in six systems, each consisting of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and includes various musical ornaments such as trills (tr) and grace notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and a final cadence. The page number '386' is in the top left, the tempo 'Tempo giusto.' is at the top center, and the composer's name 'J. N. Hummel.' is in the top right. The title 'FUGA III.' is on the left side of the first system.

This page of piano sheet music, numbered 387, contains six systems of exercises. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The exercises are highly technical, featuring scales, arpeggios, and chords with specific fingerings indicated by numbers 1-5. Some systems include 'L.' and 'R.' labels for left and right hands. The music is arranged in a clear, organized manner, with each system occupying approximately one-sixth of the page.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks, including slurs and accents, are used throughout. Some notes are marked with an 'x', possibly indicating a specific performance technique. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

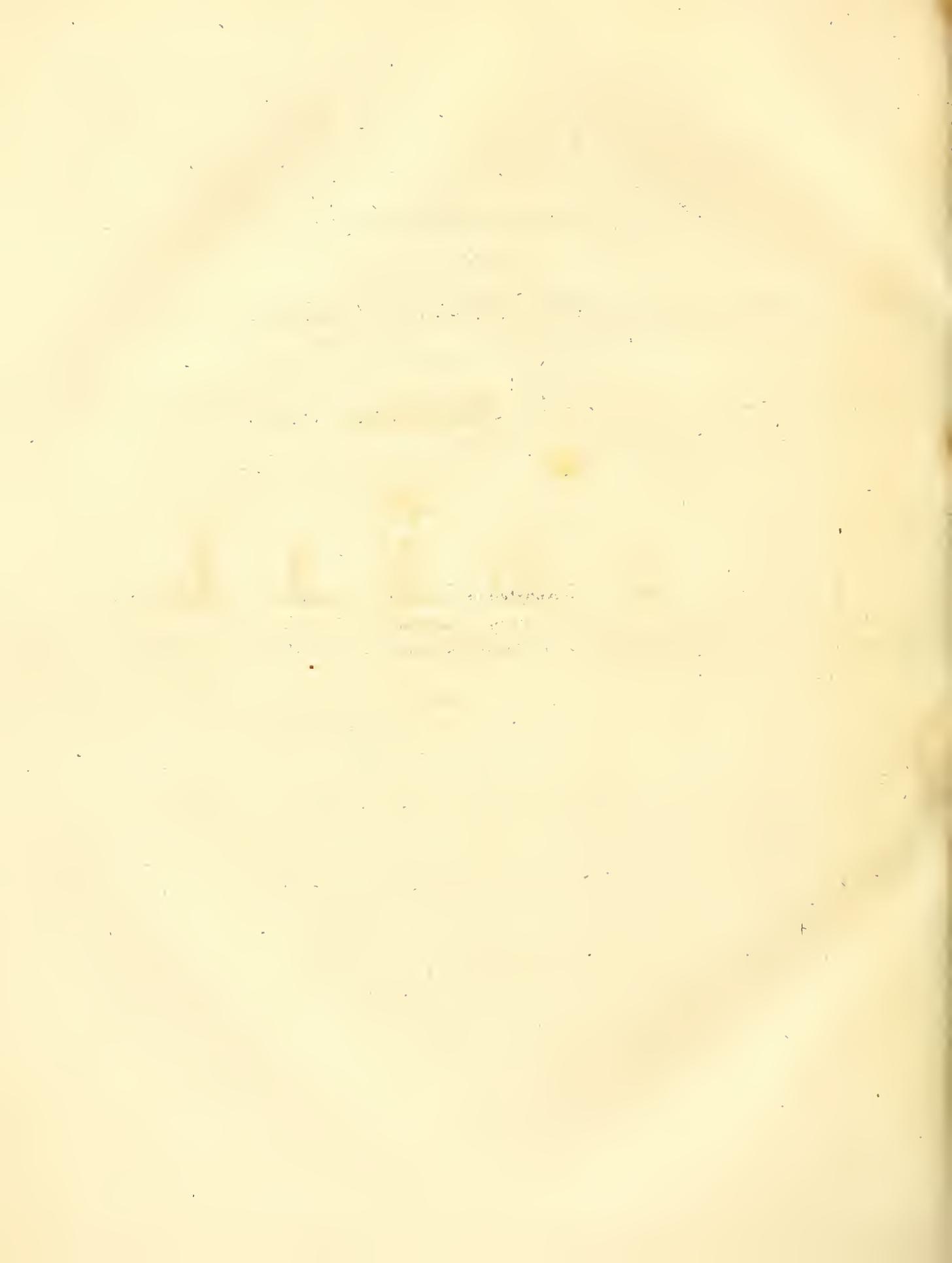
The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The score includes extensive fingering numbers (1-5) above and below notes, as well as performance markings such as *f* (forte) and *rallentando*. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Ende des zweiten Theils.



Dritter

T H E N I L.



Triller & Ornamente

ERSTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Ausschmüeckungen und Manieren (Verzierungen)
überhaupt, nebst ihren Zeichen.

Ausschmüeckungen, Vor-, Nachschläge, und andere Manieren sind in der Musik wegen genauerer Verbindung der Töne, des Zusammenhangs der Melodie, des Nachdrucks, und des guten und schönen Vortrags unentbehrlich; doch, da die frühere grosse Anzahl solcher Zeichen, und ihr oft sehr geringer Unterschied, viele derselben den Schüler vernachlässigen liess, in der neuen Schreibart aber mehr ganz unnöthig wurden, und andere dem Spieler, zur Gewissheit des gewünschten Vortrags, durch Noten vorgezeichnet werden: *) so scheint mir eine Einschränkung derselben theils nöthig, theils rathsam.

§ 1.

Ich theile die Ausschmüeckungen in zwei Klassen: in solche, die durch besondere Zeichen vorgestellt, und andere, die zweckmässiger durch Noten angegeben werden.

§ 2.

Für die erste Klasse brauchen wir jetzt beim Pianoforte nur folgende vier Ausschmüeckungszeichen:

1. den eigentlichen Triller, (tr) mit dem Nachschlag;
2. den uneigentlichen oder: das Zeichen der blos getrillerten Note (sss) ohne Nachschlag.
3. den Schneller (s) und
4. den Doppelschlag, (z) von oben, und (x) von unten.

Alle vier kommen an f die Noten, der Doppelschlag allein öfters auch zwischen die Noten zu stehen.

Die zur zweiten Klasse gehörigen Vor- und Nachschläge, Zwischenschläge, Doppel-, Vor- oder Anschläge, Schleifer, und andere, früher durch besondere Zeichen dargestellte Manieren werden jetzt durch kleine Noten angezeigt. —

Zweites Kapitel.

Vom Triller.

§ 1.

Der Triller (trsss) ist eine gleichmässig schnelle, und gemäss seiner vorgeschriebenen Zeitdauer, öfters wiederholte Abwechslung zweier neben einander liegender Töne; nämlich der Note, über der er geschrieben steht, mit ihres zunächst oberhalb liegenden ganzen oder, nach Erfordern, halben Tones, den man Hüftston nennt.

§ 2.

Der Triller ist unter den Ausschmüeckungen die schwierigste, weil er, nach Umständen, mit jedem der fünf Finger auszuführen ist: es wird daher nöthig, ihn zeitig zu üben; denn nur die gleiche Schnellkraft der Vorderglieder der Finger giebt ihm den runden Anschlag. **) Ich empfehle hierzu die mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung. ***)

*) Will Jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen, wegen des Vortrags der damaligen Kompositionen, kennen lernen, so findet er in allem Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung.

**) Manche Lehrbücher gehen an, der Triller soll nicht schnell gemacht werden. Dies mag für das Tangenten-Clavier und den Kieblügel gelten; allein für das Pianoforte passt es nicht mehr; denn nichts ist dem Gehör und Gefühl unerträglicher, als ein langsamer, matter und wackelnder Triller.

***) Rechte Hand.

Linke Hand.

§ 3.

Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann ihn immer mit der obern Hülfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein, wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applikatur und Lage der Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte; und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei.

§ 4.

Der Hauptgrund, welcher mich bestimmt zur Aufstellung der Regel, das jeder Triller von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülfs-ton (ohne besondere Anmerkung) anfangen soll; ist der: weil die Triller-Note, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hülfsnote sein, und das Tongewicht auf das gute der beiden Taktglieder, nämlich auf die Trillernote, (+) fallen muss; z. B.

Ausführung.

§ 5.

Der Triller fängt also (ist es nicht anders bestimmt vorgeschrieben) mit der Hauptnote an, und endet sich auch stets mit derselben 1.); soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatznütchen von oben, oder von unten bemerkt werden 2.).

Im Allgemeinen

1.)

von oben

2.)

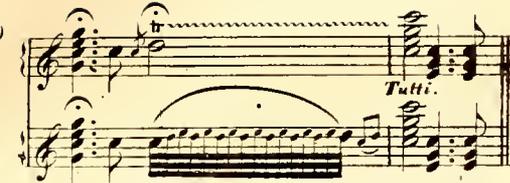
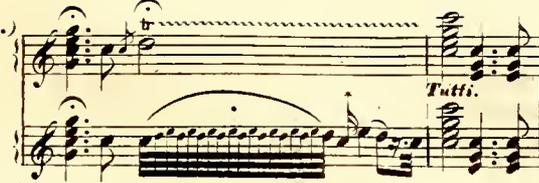
von unten.

Ausführung.

§ 6.

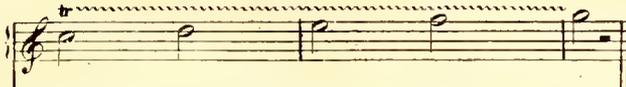
Jeder eigentliche Triller muss einen Nachschlag erhalten, wenn dieser auch nicht angemerkt ist: gestattet ihm aber die Kürze der Trillernote oder die nächste Tonfolge nicht, so ist er kein eigentlicher Triller, sondern nur eine getrillerte Note zu nennen, und darf nicht mit dem *tr.* Zeichen bezeichnet werden. Man sehe das 3^{te} Kapitel. — Der dem Triller anzufügende Nachschlag besteht aus der untern Zusatz- und der Trillernote selbst, deren Intervall entweder einen ganzen, oder halben Ton ausmacht; *) z. B.

Der Nachschlag ist eben so schnell wie der Triller; nur bei einer sogenannten Hauptfermate, besonders wenn Begleitung anderer Instrumente dabei ist, wird er langsam, ^{a)} öfters auch noch mit verlängertem Zusatz ^{b)} gemacht, damit die Begleiter den Schlussfall in den Hauptton desto deutlicher anfassen, um mit dem Spieler zugleich in das Tempo oder Tutti einzufallen.

a.)  b.) 

§ 7.

Der sogenannte **Kettentriller** umfasst eine Reihe stufenweiser oder springender Töne, auf denen er ununterbrochen fortgesetzt wird; der Nachschlag wird dann nur der letzten Note der Trillerkette angehängt.

1. 
Ausführung. 

Aufwärts kann jedoch, wenn es das Tempo zulässt, der Nachschlag nach jeder Note stattfinden; dann muss er aber besonders beigesetzt sein; als:

2.  3.  4.  5. 

§ 8.

Es gibt noch einen falschen Nachschlag, der aber selten mehr gebraucht wird; als:



*) Bei stufenweise aufsteigenden chromatischen Kettentrillern fällt, wenn die Hauptnote auf einer Unterlaste liegt, dieselbe beim Schlusse des Trillers weg, (+) und der Hilfsston verbindet sich gleich mit dem Hauptton der folgenden Trillernote.

§ 9.

Noch ist zu bemerken, dass sich der Triller, wie überhaupt jede Manier, nach der Vorzeichnung des Stücks richtet: erfordert die Hülfsnote eine Veränderung, so muss ^{a)} das zufällige Versetzungszeichen immer über dem Triller angezeigt werden, und tritt derselbe Fall auch beim Nachschlag ein, so ist es am sichersten, ^{b)} ihm mit kleinen Noten auszuschreiben, und diesen die erforderlichen Versetzungszeichen beizufügen.

a.) 

b.) 

§ 10.

Beim Doppeltriller gelten alle früheren Regeln, sowohl in Bezug auf den Anfangston, als auf den Nachschlag. Er kann mit einer Hand ^{a)} in Terzen, ^{b)} in Sexten, oder auch, ^{c)} dreistimmig mit beiden Händen ausgeführt werden.

Mit einer Hand, 

Mit beiden Händen, 

oder mit beiden Händen eingreifen, 

Es giebt falsche Doppeltriller, bei denen ^{a)} blos die Hauptnote trillert, und die untere entweder ganz liegen bleibt, oder ^{b)} jedesmal zur Hauptnote mit angeschlagen wird.

a.) 

b.) 

mit einer Hand. mit einer Hand.

Ferner giebt es Fälle, wo während des Trillers die andern Finger die Melodie, entweder *a)* unter- oder oberhalb, oder *b)* beides zugleich oder *c)* getrennt ausführen.

a.) mit einer Hand.

Ausführung.

b.) (Erleichtert bei gleichem Effekt. ^{*)})

c.) (Erleichtert.)

Drittes Kapitel.

Von dem uneigentlichen Triller oder den getrillerten Noten.

Diese Noten werden zwar ebenfalls ihre ganze Werthdauer hindurch getrillert, sind aber keineswegs mit dem eigentlichen Triller zu verwechseln, da sie *a)* wegen der Tonfolge, *b)* wegen der kurzen Dauer der Note, keinen Nachschlag erlauben.

Sie werden mit (wavy line) bezeichnet, und der Eintritt geschieht ebenfalls mit der Trillernote, (im Allgemeinen.)

a.) Ausführung.

b.) Allegro.

*) Wenn doppelte oder etwas entfernt liegende Noten nebst dem Triller zu greifen sind, (wie oben bei *b*, und *c*), und die Spanne der Hand den Triller ununterbrochen fortzuführen nicht erlaubt, so kann man denselben während der Melodie-führenden Note zwar aussetzen, allein die Fortsetzung des Trillers muss sogleich wieder eintreten, damit dem Gehör die Trennung unmerkbar werde.

Ist solchen getrillerten Noten eine andere, auf derselben Stufe stehende, angebunden, mit der sich die Trillernote endiget, oder steigt die Figur dann *a u f w ä r t s*, so schliesst man der getrillerten Note ^{a)} den untern Hülfsston (einen falschen Nachschlag) an, um der gebundenen dadurch einen bestimmtern Eintritt zu geben; geht nach der getrillerten Note die Figur *a b w ä r t s*, so tritt die angebundene streng mit dem Zeitmass ein ^{b)}, und erhält nur einen etwas stärkern Nachdruck.



Viertes Kapitel.

Vom Schneller.

Diese Manier ist eine Verkürzung der vorerwähnten getrillerten Note. Das Zeichen des Schnellers ist: (↖)

Er erscheint ^{a)} auf längern, wie ^{b)} auf kürzern Noten, ist bei letztern von besonders guter Wirkung; fängt ebenfalls mit der Hauptnote, über der er steht, an, und wird nebst seiner obern Hülfsnote mit den Fingern gleichsam herausgeschneilt; z. B.



Fünftes Kapitel.

Vom Doppelschlag.

§ 1.

Der Doppelschlag ist ein aus der Hauptnote und dem obern und untern Hülfsston bestehende Notengruppe, die sowohl auf, als zwischen den Noten erscheint, und weder zu schnell, noch zu schlafl, sondern lebhaft, rund und etwas kraftvoll vorgetragen wird.

§ 2.

Er wird auf dreierlei Art vorgestellt und vorgetragen, nämlich: ^{a)} von der Hauptnote selbst mit einem Zusatznötchen (∞) ^{b)}, vom obern Hülfsston herab (∞), und ^{c)} vom untern Zusatzton hinauf angefangen (∞); ^{*}



§ 3.

Die zufälligen Versetzungszeichen werden dem Doppelschlag ebenfalls beigelegt, und zwar: bezieht sich das Versetzungszeichen auf den Hülfsston, ^{a)} über das Doppelschlagszeichen; bezieht es sich auf den Zusatzton, ^{b)} unter denselben; und bedarf man deren zwei, nämlich für die Hilfs- und Zusatznote zugleich, ^{c)} beide nebeneinander gemäss ihrer Folge. —

^{*} Da die Notenslechter fehlerhafterweise dem Doppelschlagzeichen einerlei Stellung geben, der Doppelschlag mag von oben herab, oder von unten hinauf gemacht werden sollen, so werden die Herren Musikverleger darauf aufmerksam gemacht, ihre Stechern den Unterschied der zweierlei Stellungen dieses Zeichens einzuschärfen und sie zur Befolgung anzuhalten.

a.) 

b.) 

c.) 

§ 4.

Bei zwischen zwei Noten, oder über einem Punkt vorkommenden Doppelschlägen, wird nur der von oben herabgehende gebraucht. Bei erstem Fall wird der Doppelschlag erst vor Eintritt der zweiten Note ausgeführt; bei letztem aber schliesst der Doppelschlag mit der Note selbst schon im Eintritt des Punktes, der dann seinem Werthe nach auszuhalten ist.

Zwischen den Noten.

Auf einem Punkt.



Die zur zweiten Klasse gehörigen Verzierungen werden nicht durch besondere Zeichen, sondern durch kleine Noten angegeben, und bedürfen (die Vor- und Zwischenschläge ausgenommen) keiner besondern Erläuterung.

Sechstes Kapitel.

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen
und andern Verzierungen.

§ 1.

Selbst die Vorschläge werden jetzt oft durch gewöhnliche Noten in regelmässige Takteintheilung gebracht; indessen giebt es Fälle, in denen man sie noch durch kleine Noten ausdrückt.

§ 2.

Sie sind als Vorhalte oder Verzögerungen der Hauptnote zu betrachten, der sie einen Theil ihres Werthes entziehen, und werden in lange und kurze eingetheilt.

§ 3.

Der lange oder accentuirte Vorschlag nimmt der, aus gleichen Theilen bestehenden Hauptnote die Hälfte ihres Werthes; *) es ist daher zweckmässig, den Werth des Vorschlags gleich durch das ihm entsprechende Nötchen zu bezeichnen, als:

*) Er heisst der accentuirte, weil der Nachdruck mehr auf ihn, als auf die Hauptnote fällt.



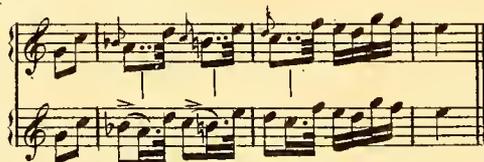
Die Vorzeichnung bezieht sich ebenfalls auf die Vorschläge, und die zufälligen \sharp oder \flat werden ihnen, wie den andern Noten, beigelegt.

§ 4.

Vor Noten mit einem Punkt, die daher dreitheilig sind, zieht der Vorschlag zwei Drittheile d. h. den Werth der Note an sich, und diese wird erst auf dem Punkt angegeben.



Stehen zwei Punkte bei einer Note, so zieht der Vorschlag ebenfalls den Werth der Note an sich; die Note selbst tritt dann mit dem ersten Punkt ein, und hält den Werth beider Punkte aus.



§ 5.

In mehrstimmigen Sätzen bezieht sich der Vorschlag nur auf die Note (Stimme), vor der er steht; die andern Stimmen dürfen dadurch von ihrem Werth nichts verlieren, und müssen mit dem Vorschlag zugleich angeschlagen werden.



§ 6.

Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote, sie sei von langer oder kurzer Dauer, mit oder ohne Punkt, fast gar nichts von ihrem Werthe, indem er gleichsam nur mit dem Finger angeschneelt wird; und es fällt nicht, wie bei jenem, der Accent auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote. Er heisst daher der accentuierende Vorschlag. Zum Unterschiede wird er stets durch eine schräg durchstrichene 8^{va} Note dargestellt; z. B.



§ 7.

Der Zwischenschlag hat insofern einige Ähnlichkeit mit dem Nachschlag des Trillers, als er, wie jener, nach der Note steht, der er angehört. Er wird durch einen kleinen Bogen mit ihr verbunden, um anzuzeigen, dass seine Ausführung noch in den Zeitraum des vorigen, und nicht des folgenden Takttheils fällt.



anstatt.



anstatt.



§ 8.

Der Doppelvorschlag, Schleifer und andere zusammengesetzte, der Willkür des Komponisten überlassene Verzierungen bedürfen keiner nähern Erklärung, da diese durch die Schreibart von selbst in die Augen fällt; sie gehören der Note an, vor der sie stehen.

Doppel-Vor-oder Anschläge.

Schleifer.*Verschiedene andere Verzierungen.*

Sie werden sämmtlich mit Schnelligkeit vorgetragen, so, dass die Hauptnote nur wenig von ihrem Werth verliert.

Triller.

1. *Andante.*
(Vom Tone selbst anfangend.)*

2. *Allegro moderato.*

3. *Allegro maestoso.*

4. *Larghetto.*

5. *Moderato assai.*

6. *Tempo di Marcia.*
(Von unten.)

*) Regel, Kap. 2. § 5.

Moderato.

7. *f* *tr*

Andante.

8. *p* *tr*

Marziale.

9. *f* *tr*

Allegro moderato.

10. *p* *tr*

Allegretto. (Von oben.)

11. *p* *f* *tr*

Andante.

12. *p* *tr*

cresc. *f* *tr*

Kettentriller.*)

1. Ausführung.

2.

*) Siehe Kap. 2. § 7. 9. und 10.

3.

tr

12 34 1 3

tr

1 3 1 3 12 34

tr

12 35 45

tr

12 45

tr

12 34 12 3 1 3 1

tr

35 45 1 4 1

4.

tr

32 43 43 43 1

5.

Für beide Hände.

6.

etc.

7.

8.

Exercise 7 consists of two systems of piano and violin staves. The piano part features a dense texture of sixteenth-note chords, while the violin part has a melodic line with trills. Fingerings and trill markings are clearly indicated. Exercise 8 follows a similar pattern with piano accompaniment and a trilled violin melody.

Kann auch so
gespielt werden.

This block shows an alternative piano accompaniment for exercise 7, marked with a double bar line and a section symbol (§). It features a different voicing for the piano part, maintaining the same rhythmic and harmonic structure as the original but with a more open texture.

Andere Trillerarten.

9.

Über die Hand.

Exercise 9 is titled "Über die Hand" and is in 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern and a violin part with a melodic line and trills. Fingerings and trill markings are present throughout the piece.

Uneigentliche, blos getrillerte Noten.

Allegretto.
(Vom Tone selbst anfangend. *)

1.

Allegro moderato.

2.

Adagio.

(Von unten.)

(Vonder Note selbst.)

3.

Allegro con brio.

p (Wenn auf die gebundene Trillernote eine Pause folgt.)

4.

*) Siehe Kap. 3. XVII.

(Wenn es von der gebundenen Trill-
 lernote gleich abwärts geht.) *cresc.* (Wenn es gleich nach der
 Bindung aufwärts steigt.)
 (Wenn gleich auf die angebun-
 dene Note ein Sprung folgt.)

Schneller. *)

Allegro moderato.

1. *mf*

mf Brillante.

2. *f*

Un poco Allegretto.

3. *f p*

cresc. f

*) Siehe Kap. 4. XVII.

*) Doppelschläge.

(Auf der Note, von oben herab.)

Andante.

1. *p*

(Von unten hinauf.)

2. *p*

(Vom Tone selbst.)
All^o moderato.

3. *p*

Beispiele, worin alle 3 Arten angebracht sind.

Andante con moto.

4. *p* *mf*

p

crese. *p*

*) Siehe Kap. 5. § 2.3.4.

cresc.
p

mp
morendo.
pp

Allegro moderato. Zwischen zwei Noten.

5. (Von oben.)
p
cresc.
f

p
f
p

cresc.
f
fz

6. **Andante.** (Von unten.)
dolce.
sfp
p

Auf dem Punkt.

Larghetto.
(Von oben.)

7.

Musical notation for measures 7-8 of the first system, marked *Larghetto* and *(Von oben.)*. It features a treble and bass clef with piano (*p*) dynamics.

Musical notation for measures 9-10 of the first system, including *cresc.* markings and dynamic changes from *p* to *f*.

Moderato.

8.

Musical notation for measures 11-12 of the second system, marked *Moderato* and *p*.

Musical notation for measures 13-14 of the second system, including *cresc.* markings and dynamic changes from *p* to *f*.

Allegretto.

9.

Musical notation for measures 15-16 of the third system, marked *Allegretto* and *(Von unten.)*, with dynamic changes from *p* to *f*.

Musical notation for measures 17-18 of the third system, including dynamic changes from *p* to *f*.

Auf zwei Punkten.

Allegro moderato.

10.

p (*Von oben und unten.*) *f* *p*

p *f*

Bei Doppelgriffen auf den Noten.

Andante.

1.

p (*Von oben*)
(*auf der obern Note.*) *f*

Allegretto.

2.

p (*Von unten.*) *f*

Un poco Allegretto.

3.

p (*Von der Note selbst.*) *sf* *p*

4.

fp (*Von oben*)
(*auf beiden Noten.*) *cresc.* *p* *cresc. p*

5. (Von unten.)

6. (Vom Tone selbst.)

Un poco Allegretto. Bei Doppelgriffen zwischen den Noten.

7. (Von oben.)

8. (Von unten.)

9. (Von oben.)

10. (Von unten.)

Un poco Adagio.

Auf dem Punkt.

11.

Musical score for exercise 11, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for exercise 11, measures 5-8. The piece continues with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.

Allegro maestoso.

Auf zwei Punkten.

12.

Musical score for exercise 12, measures 1-8. The piece is in common time (C) and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.

Allegro giusto.

Hinter dem Punkt.

13.

Musical score for exercise 13, measures 1-4. The piece is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for exercise 13, measures 5-8. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic.

Lange Vorschläge. *)

Allegro moderato.

1. *mf*

mf

p *crese.* *f*

f

P espressivo.

sf *p*

tr *crese.* *p*

p *crese.*

*) Siehe Kap. 6. §. 3. 4. 5.

Adagio.

f *p*

Vivace.

fp

cresc.

p

cresc.

p

p

p

p *pp* *f*

p *pp* *f*

Allegro moderato.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked with a '2.' and a key signature of one sharp (F#). The second system includes the instruction 'cresc.' and dynamic markings 'f' and 'p'. The third system also includes 'cresc.' and 'f'. The fourth system includes 'p'. The fifth system includes 'f'. The sixth system includes 'p'. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

^{*)} Kap. 6. § 6.

Kurze und lange Vorschläge vermischt.

Larghetto.

Allegro moderato.

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 time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

The second system of the musical score consists of two staves. It begins with a tempo change to *Adagio* and a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by sustained notes and chords. A dynamic shift to *sp* (sforzando) occurs, followed by a return to *f* (forte). The tempo then changes to *Allegro*. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Doppelvorschläge, Schleifer, und andere Verzierungen.^{*)}

Lento.
(Doppelvorschläge.)

3.

(Zwischenschläge.)

tr

cresc.

Allegro maestoso.

(Schleifer.)

^{*)} Kap. 6. § 7. 8.

This page of musical notation, numbered 424, features six systems of grand staff notation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *p*, and *pp*, and articulation like accents and slurs. The final system includes the instruction *rallentando.* and a note in German: "(Andere durch kleine Noten angedeutete Verzierungen.)".

First system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Dynamics include *p* and *dolce.*

Third system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Dynamics include *ff*.

Fourth system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Includes trills marked *tr*.

Sixth system of musical notation. Treble clef on the top staff, bass clef on the bottom staff. Dynamics include *f* and *ff*. Ends with a double bar line.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Vom Vortrage überhaupt.

§ 1.

Man unterscheidet, und das mit Recht, richtige n und schöne n Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen; aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spiels, was bezeichnet werden kann, und im Vorhergegangenen von mir bezeichnet worden ist; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jedem Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was bloß angedeutet werden kann, und was auch ich anzudeuten mich bemühet habe; Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Komponist für dies, für das Gefühl, in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfendet, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen — was auch nicht einmal angezeigt werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die aber wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck des Spiels zwar geweckt, gebildet, erhöht und verfeinert, aber nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss; weshalb auch von ihm hier nicht eigentlich gehandelt, sondern nur auf Manches, was ihn und den schönen Vortrag betrifft, hingewiesen werden kann — weshalb auch Letzteres in manchem bisher vorgetragenen geschehen ist und nun noch etwas bestimmter geschehen wird; es folgt endlich: dass vom richtigen Vortrag allein ausführlich gehandelt werden musste.

§ 2.

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vorgezogener Musik, ganz ausgezeichneter Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und angeeignet werden. Überhaupt herrscht meist bei Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend guten Singunterricht genossen, nicht nur ein reinerer, beurtheilungsfähigerer Sinn für solchen Vortrag vor, sondern auch ein lebendigeres, regsames, reicheres und zarteres Gefühl für den Ausdruck, und mithin dieser Ausdruck selbst in ihren Kompositionen oder in ihrem Spiel; und jener Vortrag, wie dieser Ausdruck, wird weit seltener bei denen gefunden, die nur allgemeine, gleichsam äussere Begriffe vom guten Gesange besitzen. *) Was aber, in Hinsicht auf jene beiden Vorzüge bloß nachgeahmt und eingelernt wird, das wird, und nicht allein von Kennern, leicht und bald als nachgeahmt und eingelernt erkannt und macht dann meistens noch weniger eine gute Wirkung, als ein bloß richtiges, fertiges und sicheres Spiel.

§ 3.

Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, was ihnen zu einem schönen Vortrage und zum Ausdruck in ihrem Innern gebricht, durch mancherlei Äusseres zu ersetzen, ihrem Spiele damit, in Hinsicht auf jene Vorzüge, nachzuhelfen und diesen Mangel zu verdecken — dahin gehören, namentlich beim Pianofortespiel: Verdrehungen des Körpers, Heben der Arme, absichtliche Veränderungen der Mienen und Blicke; ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingle; ein, bis zum Überdruß oft angebrachtes, willkürliches Dehnen (*tempo rubato*); ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt: allein ich warne Jedermann, diesen Affectationen oder unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt, und ganz gewiss zu seyn, dass durch all dergleichen Hilfsmittel nicht nur nicht geholfen, sondern eher das Gegentheil bewirkt, und auch ihr, der Sache, Nachtheil gebracht wird — was ja verständige Zuhörer von neuem zu Missbilligung und Verdruß erregen muss. (So wird z. B. durch übertriebenes Dehnen dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren dem *Adagio* sein wahrer Charakter und die Anmuth genommen.) Ich will damit keineswegs sagen, dass man

*) Hasse, Naumann, Gluck, beide Haydn, Mozart, und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend.

sich im *Allegro* nicht zuweilen etwas hingeben, und im *Adagio* keine Verzierungen anbringen soll: allein es muss ohne Übertreibung und am rechten Orte geschehen. Wie weit aber das rechte Maass gehe und wo der rechte Ort sei: das muss der innere Sinn und das eigene Gefühl weit bestimmter angeben, als irgend eine Regel oder Lehre. Diese kann hier nur vor offenbar Falschem oder Unstatthaftem warnen, auf Wahres und Angemessenes im Allgemeinen hinweisen, und manche, die Sache genau bezeichnende Beispiele, dies Wahre und Angemessene anschaulicher zu machen, im Einzelnen beibringen: hierdurch aber kann im Innern des Schülers geweckt werden, was hieher Gehöriges noch schlummert, und gebildet werden, was von ihm bloß dunkel empfunden wird.

Was nun hierzu zunächst mir dienlich scheint, das versuche ich, nach Kräften, in dem Folgenden darzustellen. Anders und mehr verlange man nicht; denn es scheint mir durch allgemeine, geschriebene — nicht bei speciellen Fällen mündlich mitgetheilte Worte, und durch unmittelbares, selbsteigenes Beispiel, weder deutlich genug, noch fruchtbar gemacht werden zu können; wenigstens vermag ich es nicht und mache keinen Anspruch darauf, es zu vermögen.

Zweites Kapitel.

Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend.

§ 1.

Um einen schönen Vortrag und die Fähigkeit zu jedesmal angemessenem Ausdruck zu erlangen, wird — was nämlich die äussere Zuthat betrifft — erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sei, d. h. diese müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen.

Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, legt damit den Keim zu einem wahrhaft schönen Spiel in seine Seele, und macht ihn fähig, auch was in dieser von Gefühl sich regt, durch sein Spiel dem Zuhörer kund zu geben, d. h. ausdrucksvoll zu spielen.

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete, allgemeine Anweisung anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theile des Vortrags an, wobei das eigentliche Gefühl weniger in Berührung kommt, oder sie sind keine allgemeinen Anweisungen, sondern beziehen sich bloß auf Einzelheiten.

§ 2.

Der Spieler studire den Charakter jedes seiner Tonstücke; er werde über denselben ganz mit sich einig und in ihm fest: sonst kann er unmöglich, ihn, diesen Charakter, im Ganzen des Stücks, und dann die besondern Modificationen desselben, im Verlaufe des Stücks, wie der Komponist beides bei seiner Tondichtung im Sinne hatte, und die Einsicht und Empfindung des Spielers und Zuhörers mitzutheilen wünschte, in sein Spiel legen und durch dasselbe in diesem erwecken — man kann ohne dies sein Spiel nicht schön, noch weniger ausdrucksvoll nennen.

§ 3.

Über den speciellen Charakter eines Stücks kann allerdings nur wieder im Speciellen und bloß über das vorliegende Stück gesprochen werden: zu allgemeinen, überall anwendbaren, überall nöthigen Berücksichtigungen gehören folgende:

Der Spieler muss sein Spiel gleich in der ersten Zurüstung, Anlage, Fassung und Gattung — so zu sagen: gleich von Haus aus — so einrichten, dass stets ein unverkennbarer Unterschied bleibe, ob er ein *Allegro* (wenn auch in zum Theil langen und gebundenen Noten) oder ein *Adagio* (wenn auch in zum Theil kurzen Noten und reichen Figuren) vorträgt. Jedes fordert eine andere Art der Behandlung, und was dem einen nützt, das schadet dem andern. Selbst schon dies, was sich im Grunde von selbst versteht; lässt sich

durch schriftliche Anweisung schwerlich, obgleich durch eigenes musterhaftes Ausführendes Lehrers leicht, deutlich genug machen, indem hier der Empfindung und dem Geschmack unmittelbar dargeboten wird, was diesen doch zunächst angehört, indessen es dort erst durch Vermittelung des Verstandes an diese gelangen soll: indessen mögen folgende allgemeine Bestimmungen hier Platz finden. (Dass es übrigens weit schwieriger sei, *Adagio*, als *Allegro*, wie jedes geschehen soll, vorzutragen; dass man mithin weit seltener jenes, als dies, also vorgetragen zu hören bekomme: das ist bekannt genug. Was im *Allegro* alle n falls ausreicht, das kann man, bei nicht geringen Talent und bei gutem Unterricht, durch beharrlichen Fleiss wohl erlernen: aber was im *Adagio* befriedigen soll, das setzt, ausser jenem, auch noch mehr voraus, nämlich Geist im höhern, und Gefühl im tiefern Sinne des Worts.)

§ 4.

Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische; theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im *Allegro* vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rapsodisches Ansehen bekommt; siehe das Beispiel A.)

Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo, sondern ergreife (mag er auch bei Gesangstellen anhalten, oder gewisse Passagen ein wenig anders modificiren) jümer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass; es müsste denn die Stelle so beschaffen sein, dass das Tempo während einer Reihe von Takten immer langsamer werden sollte, was aber der Komponist gewöhnlich dann durch *rallentando*, oder wo das Gegentheil stattfinden soll, durch *accelerando poco a poco* andeutet; Siehe B.) Er übertreibe auch nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompagniren können.

§ 5.

Das *Adagio* fordert in der Regel Gesang, Zartheit, Ruhe, mehr Netigkeit und gleichmässige Haltung. Sein Vortrag steht daher einigermassen im Gegensatze mit dem *Allegro*; deñ hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistentheils mit mehr Schmelz und Zartheit vorgetragen werden, als im *Allegro*; sie müssen den Zuhörer mehr anziehen, als fortreissen, ihn mehr anmuthen, als überraschen. Sie müssen sparsam vertheilt werden, damit der schöne, einfache Gesang durch sie nicht verloren gehe; auch müssen sie hier weniger schnell, aber zarter und einschmeichelnd vorgetragen werden. Besonders behutsam behandle man die hohen Töne der obersten Oktave, damit die Zuhörer nicht mehr Holz, als Ton hören. Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkern oder schwächern Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel, zuweilen auf dem leisesten Abzug des Fingers von der Taste, und auf der feinen Föhlung der Finger. Siehe C.)

§ 6.

Stufenweise aufwärts steigende Töne und Läufe werden, der Natur gemäss, nach und nach *crescendo* (angezogener) und herabgehende *diminuendo* (nachlassender) vorgetragen, um ihnen Licht und Schatten zu ertheilen. Es gibt aber auch Fälle, wo dieses umgekehrt statt findet, oder wo sie durchgehends gleich stark gespielt werden müssen: dieses hat dann der Komponist bestimmt vorzuschreiben.

Zergliederte Beispiele, den 4^{ten} und 5^{ten} § betreffend.

(Aus meinen *A moll-*
Konzert, Op. 85.)

A.

Allegro moderato.
Solo.
p gezogen. *cresc.* *sf* *p* *f* *p*
Von hieraus mässig im Zeitmass. *f* $\frac{0}{6}$



p *tr* *energisch.* *f* *f*



fp *p* *Gesangreich und ausdrucksvoll.*



sf *p*



von hieraus etwas gehender und markirter.
p *fz* *fz* *fz* *p* *p*



First system of musical notation. The right hand plays a complex, rapid melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Second system of musical notation. The right hand features a vocal line with lyrics: "ere scen do". The left hand provides piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Third system of musical notation. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. The left hand provides piano accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a sixteenth-note run. The left hand provides piano accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p*. Performance instructions include "etwas zurückhaltend, und gesangreich."

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a trill and a ten-note run. The left hand provides piano accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *sf* and *p*. Performance instructions include "cresc."

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a complex melodic line with sixteenth-note runs and trills. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *fz*, *p*, *cresc.*, and *p*. Fingerings 6 and 7 are indicated.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with intricate melodic patterns and trills. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *p*. Trills are marked with *tr*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand features a descending sixteenth-note scale. The left hand accompaniment is simple. Dynamics include *sf* and *cresc.*. The instruction "etwas vorwärtsgehend." is present. Fingerings 5 and 6 are indicated.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand accompaniment is simple. Dynamics include *p* and *mf*. The instruction "in 8^{va}" is present. A finger number 5 is indicated.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand features a continuous sixteenth-note run. The left hand accompaniment is simple. Dynamics include *p* and *pp*. A measure rest is present in the left hand.

loco.

ere - scen - do

f

p ri - tar - dan - *pp* do assai.

Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.

p *p dolce.* *p* *più f*

p *ten.* *f* Schneller und mit Geist.

p *f* *risotuto.*

etwas nachgebend, als Vorbereitung zum Tonfall in die Hauptpassage, die bis ans Ende des Solos

mit Feuer und in gleichem Tempo vorzutragen ist.

Anmerkung. Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen, muss fast nur unmerklich geschehen, und nie bis zum *Adagio* herabgezogen werden; so auch, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint. Die kleinen Verzerrungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendigt sind.

(Aus dem 3ten Solo des vorigen Allegro.)

B.

cresc. *cresc.* *cresc.* *sf* *p*

sf *sf* *p* *sf* *p*

in 8

sf *p* *sf* *sempre piu sostenuto.* *loco.*

nachgebend.

von hier aus noch nachgiebiger, gedehnter, -

e *sf* *p* *ritar.* *dan.* *p* *do.* *sf* *fin.* *p*

immer - mehr - und - mehr - endlich -

f *al* *sf* *p* *moren.* *do.* *f* *p* *erc.*

ganz - langsam. *Tempo I?* Das erste Haupttempo mit Feuer ergreifend,

scen *do.* *f* *loco.*

und so fort bis ans Ende.

loco.

(Eine nach und nach geschwinder werdende Stelle, als Gegensatz der Vorigen.)

Allegro moderato.

nach - und - nach - immer -
crese. ed acce - = le = ran = = do.

- mehr - und - - mehr - - geschwin = der, und - stärker.
poco a - - poco.

Larghetto. *C.*
dolce. *tr.*

in 8 *unmerklich zurückhalten.* *loco.*
crese. *f* *p* *delicato.*

fz *p* *crese.* *kräftig.*

p zart.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. Features a trill (tr) in the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs. Dynamics include *p* and *sf*.

Second system of musical notation. Treble clef. Features a triplet of sixteenth notes (3) and a sixteenth-note run (14). Dynamics include *p*, *smorz.*, and *crese.*

Third system of musical notation. Treble clef. Features a trill (tr) and a sixteenth-note run (12). Dynamics include *f*, *p*, and *crese.*

Fourth system of musical notation. Treble clef. Features a trill (tr) and a sixteenth-note run (8). Dynamics include *f*, *pp*, *leicht.*, and *crese.*

Fifth system of musical notation. Treble clef. Features a sixteenth-note run (8) and a sixteenth-note run (3). Dynamics include *f*, *risoluto.*, *loco.*, *p*, *pp*, and *leggiero*.

p zart. *p* *cresc.*
f p sf p cresc. marcato. rasch und kräftig. cresc. sf p
f pp p smorz. in tempo.

etwas im Tempo anhaltend, um das Ohr gleichsam auf den Hauptschlussfall vorzubereiten.

Anmerkung. Ausser den bemerkten Stellen muss der Spieler sein Zeitmass das ganze *Larghetto* hindurch streng beobachten, und den Effect nach Erfordern theils durch Zartheit, theils durch Kraft, d. h. durch sanftern oder stärkeren Druck der Finger, hervorzubringen suchen. Die Begleiter dürfen vom Spieler über das herrschende Tempo keinen Augenblick irre geleitet werden; sondern er muss sein Stück so richtig und geregelt vortragen, dass sie ihn ohne Furcht begleiten können, und nicht nöthig haben, fast bei jedem Takt auf eine Abweichung vom Zeitmass zu horchen. Der Spieler ist durch solches Abweichen und seine Willkühr oft selbst Schuld, wenn er auch von guten Orchestern schlecht akkompagnirt wird. Das Zurückhalten im *Adagio* wird am zweckmässigsten bei den Hauptschlussfällen angewandt. Manchen Spielern genügt auch öfters die Zahl der vom Autor vorgeschriebenen An schmückungsnoten nicht, sondern sie vermehren sie noch unnöthig, und verderben und benehmen dadurch dem *Adagio* den schönen und anmuthigen Charakter. Ich rathe daher, statt des überflüssigen Notengepräuges, lieber auf einen singenden, ausdrucksvollen und schmelzenden Vortrag zu studiren, und sich im *Adagio* (im Allgemeinen) mit zweckmässig angebrachten, und dem Tonstück angemessenen kleinen Verzierungen zu begnügen.

Über den Vortrag einer mehrere Takte langen verzierten Gesangstelle
am Schlusse des *Adagio* in meiner Sonate Op. 106.

Adagio.

p

32

37

34 *cresc.*

16 17

p

Musical system 1: Treble and bass staves. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and ties, with measure numbers 19 and 15. The bass staff contains a simpler accompaniment line.

Musical system 2: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with measure number 20 and a dynamic marking *p*. The bass staff has an accompaniment line.

Musical system 3: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with measure number 28 and a dynamic marking *f*. The bass staff has an accompaniment line with a dynamic marking *f*.

Musical system 4: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with measure number 24 and a dynamic marking *p*. The bass staff has an accompaniment line.

Musical system 5: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with measure number 50 and a dynamic marking *ppp*. The bass staff has an accompaniment line with a dynamic marking *ppp*.

The image displays four systems of piano music notation. Each system consists of a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a measure number '37' and a piano (*p*) dynamic. The third system features a 'loco.' marking, measure numbers '8' and '43', and a piano (*p*) dynamic. The fourth system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Anmerkung. Bei solchen Stellen ist zu bemerken:

- 1.) dass jede Hand ganz selbstständig für sich handeln muss;
- 2.) dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachte; denn sie ist hier die feste Basis, worauf die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind;
- 3.) untersuche man vorher, welcher Takt gegen den andern eine grössere oder kleinere Zahl Verzierungsnoten enthält, wornach sich der langsamere oder schnellere Vortrag derselben richtet;
- 4.) spiele man die ersten Noten des Taktes lieber weniger schnell, als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe;
- 5.) müssen die Verzierungen mit Leichtigkeit, Zartheit und möglichster Rundung vorgetragen werden.

§ 7.

Wie in der Sprache die **Betonung** gewisser Silben oder Worte nöthig ist, um die Rede dem Hörer eindringlich und den Sinn der Worte deutlicher zu machen, so findet solch eine Betonung auch in der Musik statt, und es ist dasselbe natürliche Gefühl, wie bei der Sprache, welches der wahr empfindende Musiker in sich trägt und was hierüber ihn leitet, ohne dass er erst mechanisch darauf hingewiesen zu werden brauchte. Da ich aber dieses Gefühl nicht selten bei Schülern vermisst habe, so bin ich (um ihnen einigermassen einen Begriff von der Sache zu geben, und ihr Gefühl für sie nach und nach zu erwecken,) auf folgende Art verfahren:

Ich liess sie ein Tonstück, welches sie bereits mit Fertigkeit inne hatten, stellenweise, etwa von 4 zu 4 Takten, spielen, und mir sodann bei jeder Stelle von ihnen erklären, welche Noten gegen andere betont werden müssten, vorzüglich aber, wo ihr natürlicherer Sinn den Hauptausdruck der ganzen Periode hinlegte; ingleichen, welche Tonfolgen in Gesangstellen mehr angezogen oder nachlassend vorzutragen sein würden.

Sind sie darin zur nöthigen Einsicht gelangt, so wird es ihnen dann leicht, durch aufmerksames Selbststudium und Anhörung ausgezeichneter Künstler das Übrige zu thun.

Erläuterungs-Beispiele.*)

Allegretto.

1.

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system is marked 'Fine.' and the third system is marked 'Dal Segno.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*) Auf Noten, wie die mit + bezeichneten, wird ein ganz kleiner, auf die mit \wedge bezeichneten ein grösserer Nachdruck gelegt, auch wenn kein Ausdruckszeichen darüber steht.

2.

2.

3.

Allegro moderato.

3.

4.

Un poco Allegretto.

4.

*) Wenn auf das kürzere gute Taktheil ein längeres schlechtes im Gegenschlag (Aufschlag) folgt, so wird gewöhnlich auf letzteres der Nachdruck gelegt.

**) Wenn zwei Noten zusammengeschliffen sind, so wird die erste betont, und der Finger nicht erst bei der dritten, sondern schon bei der zweiten Note von der Taste leicht abgezogen.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains several measures of music with various dynamics: *p* (piano), *f* (forte), and *p* again. The lower staff begins with a bass clef and contains accompaniment with similar dynamics. There are accents (^) and trills (+) marked throughout the system.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a *sf* (sforzando) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

5.

The third system is marked *Allegro.* It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features a *p* dynamic marking and includes trills (+) and accents (^). The lower staff begins with a bass clef and contains accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff features a *p* dynamic marking and includes accents (^) and trills (+). The lower staff contains accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fifth system consists of two staves. The upper staff includes trills (+) and accents (^). The lower staff contains accompaniment. The system ends with a double bar line.

The sixth system consists of two staves. The upper staff includes trills (+) and accents (^). The lower staff contains accompaniment. The system ends with a double bar line.

Un poco Allegretto.

6.

7.

8.

Detailed description of the musical score: The page contains three systems of music, numbered 6, 7, and 8. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. System 6 (measures 1-6) features a melody in the treble with eighth-note patterns and rests, and a bass accompaniment of chords. System 7 (measures 7-10) shows a more complex treble melody with sixteenth-note runs and a bass accompaniment. System 8 (measures 11-14) continues the sixteenth-note runs in the treble. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.) markings. Accents (^) are placed over certain notes in the treble.

First system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present, along with the instruction *(Veränderter Ausdruck zum zweitenmal.)*.

Second system of musical notation, starting with the tempo marking *Larghetto.* The upper staff continues with melodic development, including a *fz* dynamic. The lower staff features a steady accompaniment. A large number '8.' is written to the left of the system.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with dynamics *p*, *crese.*, *fz*, and *p*. The lower staff continues the accompaniment with dynamics *fz* and *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has dynamics *p* and *crese.*. The lower staff features a prominent accompaniment with repeated rhythmic patterns and dynamics *p* and *crese.*.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes dynamics *p*, *crese.*, and *fz*. The lower staff continues with the accompaniment, featuring dynamics *fz* and *f*.

Sixth system of musical notation. The upper staff has dynamics *p*, *f*, and *p*. The lower staff includes dynamics *f* and *p*.

Moderato.

9.

*) Wenn auf zwei zusammengezogene Noten eine Pause folgt, wird der Finger ebenfalls leicht und kurz von der Taste abgezogen.

10.

*) Aufwärts steigende Sätze werden nach und nach meist etwas stärker angezogen.

**) Ahmt eine Hand die andere nach, so muss sie denselben Ausdruck dabei beobachten.

11. *Adagio.* (angezogen.)

*) Der begleitende Figural-Bass muss die rechte Hand im *piano, forte, crescendo, decrescendo, ritardando, accelerando*, etc. ebenfalls unterstützen, wenn es auch bei ihm nicht besonders angezeigt steht.

(wachsend.) (leicht.)

(angezogen.)

12. *Allegretto.* (*)

*) Hier fällt der Ausdruck wie bei N22. auf den Gegenschlag (schlechten Takttheil.)

13.

*) Sätze von punktirten Noten werden meistens so vorgetragen, als stünden Pausen statt Punkten dazwischen; es wäre dem der Fall, dass ihrer mehrer unter einem Schleifbogen zusammengezogen wären, wo sie dann nicht kurz abgefertigt, sondern angehalten vorgetragen werden müssen; z. B.

Ausführung.

§ 8.

Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden. —

14.

Ausführung.

15.

Ausführung.

16.

Ausführung.

§ 9.

Früher wurde schon der Betonung gewisser, auf das gute Takttheil fallenden Noten erwähnt, diese Betonung kann aber zuweilen auch mit gutem Effekt ^{a)} im Aufstreich (*Contratempo*) bei Wiederholung derselben Stelle oder Passage wechseln, oder ^{b)} durch *piano* oder *forte* verändert werden.

17. ^{a)}

oder so:

18.

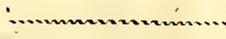
A musical score system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

19. *b)*

A musical score system for exercise 19, marked with a 'b)' and a dynamic of *f*. It consists of two staves. The upper staff features a rapid, ascending and then descending melodic line with many slurs. The lower staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff has a dynamic of *p* and contains a melodic line with slurs. The lower staff has a dynamic of *p* and contains a harmonic accompaniment. A dynamic of *f* appears in the upper staff towards the end of the system.

A musical score system consisting of two staves. The upper staff has a dynamic of *p* and contains a melodic line with slurs. The lower staff has a dynamic of *p* and contains a harmonic accompaniment. Dynamics of *f* and *p* are marked in the lower staff.



Drittes Kapitel. Vom Gebrauch der Pedale.

§ 1.

Der Vortrag mit sehr oft aufgehobener Dämpfung ist, als Deckmantel eines unreinen und notenverdunkelnden Spiels, so sehr Mode geworden, dass man nicht selten einen Spieler nicht wieder erkennen würde, wenn man ihn ohne Anwendung der Pedale hörte.

§ 2.

Obwohl der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, gar keiner Pedale bedarf, so ist dennoch die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung: ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen, als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen. Die übrigen Pedale sind überflüssig und haben weder für das Instrument noch für den Spieler Werth.

§ 3.

Der Schüler wende daher das Pedal nie an, bevor er sein Tonstück nicht vollkommen rein und deutlich vortragen kann. Überhaupt mache jeder Spieler den mässigsten Gebrauch davon; denn man irrt sich, wenn man glaubt, dass den Zuhörer eine ohne Pedal rein und schön vorgetragene Passage, wobei er jeden Ton deutlich vernimmt, weniger anziehe, als mit dem Pedal, wobei er ein blosses Rauschen einer Reihe unter sich zusammenschmelzender Töne vernimmt.

Nur verwöhnte Ohren können solchen Missbrauch billigen; verständige Männer werden gewiss meiner Meinung heipflichten. Weder Mozart noch Clementi bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdienten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben; ein Beweiss, dass man auch ohne Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann. —

Ich führe hier einige Fälle an, wo die aufgehobene Dämpfung am schicklichsten angewandt wird.

Adagio.

Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.

pp

Musical score for the first system of the Adagio section. It consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The music features dense chordal textures and arpeggiated patterns. Performance markings include a *pp* dynamic, a triangle symbol (\triangle), and asterisks (*) indicating specific notes or chords. The tempo is marked *Adagio*.

Musical score for the second system of the Adagio section. It continues the piano accompaniment with similar chordal and arpeggiated textures. Performance markings include a triangle symbol (\triangle) and asterisks (*).

Allegro.

loco.

Musical score for the first system of the Allegro section. It features a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked *Allegro*. The music is characterized by rapid, ascending and descending runs. Performance markings include a triangle symbol (\triangle) and asterisks (*). The word *loco.* is written above the staff.

Musical score for the second system of the Allegro section. It continues the rapid melodic runs. Performance markings include a triangle symbol (\triangle) and asterisks (*). The word *loco.* is written above the staff.

Musical score for the third system of the Allegro section. It concludes the rapid melodic runs. Performance markings include a triangle symbol (\triangle) and asterisks (*). The word *loco.* is written above the staff.

Viertes Kapitel.

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

§ 1.

Da ich oft bemerkt habe, dass die besten Spieler durch einen ungewohnten Mechanismus der Instrumente verlegen wurden,^{*)} so halte ich es nicht für zwecklos, Einiges hierüber zu sagen.

§ 2.

Es liegen bei dem Pianoforte überhaupt zweierlei Mechanismen zum Grunde: der deutsche (sogenannte Wiener), der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beider Arten, oder nur theilweise Veränderungen derselben.

§ 3.

Es ist nicht zu läugnen, dass jeder dieser beiden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlanbt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich besonders in grossen Lokalen, von dem akkompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung.^{**)} Diese Instrumente sind auch dauerhaft, und beinahe im halben Preise der Englischen. Sie wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein. Sie erlauben weder ein heftiges Austossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gehrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. — Für Männerhände wähle man solche Instrumente, die nicht zu leicht oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlag sind:

§ 4.

Dem englischen Mechanismus muss man, wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, gleichfalls Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch dies Tieffallen der Claves und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit. Auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag.

^{*)} Ich meine nicht, dass sie sich in einen etwas kürzern oder straffern Anschlag nicht hätten finden können; denn soviel Gewalt über das Instrument muss jeder Spieler ohnedies besitzen.

^{**} Dass hier nur von den Instrumenten der vorzüglichen Wiener und anderer deutscher Verfertiger die Rede ist, versteht sich von selbst.

Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang, und bekommen alle Bindungen, auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tons einen eigenen Reitz und harmonischen Wohlklang.

Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch in einem grossen Lokale, wo nicht die Natur, doch die Wirkung ihres Tons verändern, und bei komplizirter Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches, nach meiner Meinung, dem oft gar zu dicken, vollen Ton zuzuschreiben ist, nach welchem sie sich von dem Tone der meisten Orchester-Instrumente zu wenig absondern.

Fünftes Kapitel.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Motronom's (Zeitmessers.)

§ 1.

Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen;*) nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, dass man seinem gleichmässigen Gange durch alle Theile des ganzen Stücks hindurch folgen müsse, ohne dem Gefühle dabei Freiheit zu lassen.

§ 2.

Für die Komponisten hat der Metronom den grossen Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht, wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die langsame, die mässige und die geschwinde getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, den besondern, in einem Stück herrschenden Affect andeutendes Wort beizufügen nöthig ist.

§ 3.

Aus der von Mälzel selbst abgefassten Tabelle N^o 1. sieht man, dass im langsamsten Tempo die zur Gradebezeichnung zu wählende kürzeste Note nicht unter einer Achtel-Note ist; im mässigen nicht unter einer Viertel-Note; und im schnellsten nicht unter einer halben Note; aus Tabelle N^o 2. wie verschiedenartig früher die Ansichten der Autoren über die Bezeichnung der Bewegung ihrer Werke durch dieselben Worte waren, und wies sie sich selbst oft darin widersprochen haben; welche Übelstände nun wegfallen. In N^o 3. sieht man die Grade-Eintheilung des Metronom's abgebildet.

§ 4.

Spieler und Liebhaber erfahren mithin durch den Metronom das rechte, vom Autor bestimmte

*) Es wäre sehr zu wünschen, dass jeder Komponist und Künstler im Besitz eines Metronom's wäre; das jeder seine Werke sorgfältig darnach bezeichne, dieser das Tempo des vorzutragenden Stücks darnach aufste, und auch, dies Gute zu fördern, die Lehrer ihre Schüler allgemeiner damit versorgen. Dies würde hoffentlich veranlassen, lauschlagende Metronome zu solchen Preisen zu liefern, dass selbst der wenig bemittelte Kantor auf dem Lande im Stande wäre, sich einen solchen anzuschaffen.

Tempo: sie sollen aber keineswegs den einzelnen Schlägen desselben knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nöthigen Anhalten oder Vordringen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war: diesen ist als das Beste anzunehmen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen.

§ 5.

Auch für Anfänger ist der Metronom von Nutzen, indem sie, stets streng an den Takt gebunden, ein richtiges Gefühl für denselben erhalten; doch versteht sich, dass der Schüler bereits seine kleinen Stücke folgerecht spielen muss. Das Spielen nach dem Metronom ist ihm auch besonders nützlich in den Übungsstunden während der Abwesenheit des Lehrers. Er stelle den Metronom neben sich, höre genau auf seinen Gang, richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte, seinen Schlägen ganz getreu im Takte zu folgen.

Bei einem solchen Wegweiser, der zu Auge und Ohr spricht, müsste der Schüler sehr von der Natur vernachlässigt sein, wenn er es nicht im Kurzen dahin brächte, richtig im Tempo zu spielen.

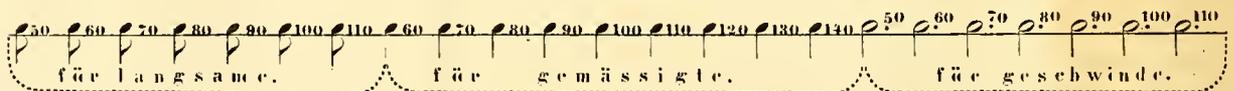
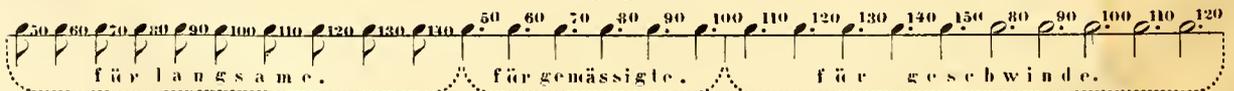
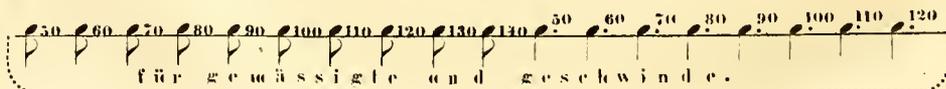
§ 6.

Noch bemerke ich, dass das Spiel nicht zugleich mit dem Metronom anfangen muss: man höre erst kurze Zeit auf dessen Gang, ehe man zu spielen anfängt, um die Bewegung des Stücks gehörig anzufassen; denn das Ohr wird im Anfang leicht durch die Schläge des Metronom's getäuscht.

Diese Bemerkung gilt ebenfalls für den Komponisten, wenn er den Grad des Zeitmasses zur Bezeichnung eines Werkes aufsucht.

Man trage übrigens Sorge, dass der Metronom nicht ungleich oder schief, sondern immer fest und gerade stehe.

Tab. I.

im C, C, $\frac{2}{4}$,im $\frac{3}{4}$,im $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,im $\frac{3}{8}$.

Tab. II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stücks	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	$\text{♩} = 50$ Grad	C
„ Paer	<i>Allegro moderato</i>	$\text{♩} = 80$ —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	$\text{♩} = 72$ —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	$\text{♩} = 88$ —	C
„ Clementi	<i>Allegro</i>	$\text{♩} = 54$ —	C
„ Clementi	— — — —	$\text{♩} = 50$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\text{♩} = 112$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\text{♩} = 126$ —	C
„ Cherubini	— — — —	$\text{♩} = 72$ —	C
„ Mehul	— — — —	$\text{♩} = 96$ —	C
„ Berton	<i>Allegro molto</i>	$\text{♩} = 176$ —	C
„ Spontini	<i>Presto</i>	$\text{♩} = 72$ —	C
„ Spontini	— — — —	$\text{♩} = 88$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\text{♩} = 152$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\text{♩} = 176$ —	C
„ Beethoven	— — — —	$\text{♩} = 224$ —	C
„ Clementi	— — — —	$\text{♩} = 96$ —	C
„ Cherubini	<i>Andantino</i>	$\text{♩} = 76$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cherubini	— — — —	$\text{♩} = 164$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Moderato</i>	$\text{♩} = 63$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	— — — —	$\text{♩} = 116$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	$\text{♩} = 138$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Presto</i>	$\text{♩} = 138$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	<i>Moderato</i>	$\text{♩} = 100$ —	$\frac{2}{4}$
„ Cramer	— — — —	$\text{♩} = 258$ —	$\frac{2}{4}$
„ Viotti	<i>Andante</i>	$\text{♩} = 52$ —	$\frac{3}{8}$
„ Berton	— — — —	$\text{♩} = 152$ —	$\frac{3}{8}$
„ Nicolo	<i>Andantino</i>	$\text{♩} = 52$ —	$\frac{6}{8}$
„ Catel	— — — —	$\text{♩} = 126$ —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Andante</i>	$\text{♩} = 50$ —	$\frac{6}{8}$
„ Berton	— — — —	$\text{♩} = 100$ —	$\frac{6}{8}$
„ Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	$\text{♩} = 92$ —	$\frac{6}{8}$
„ Cramer	<i>Allegro agitato</i>	$\text{♩} = 66$ —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Lento</i>	$\text{♩} = 120$ —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	<i>Andante</i>	$\text{♩} = 120$ —	$\frac{6}{8}$
„ Paer	— — — —	$\text{♩} = 112$ —	$\frac{6}{8}$
„ Berton	— — — —	$\text{♩} = 300$ —	$\frac{6}{8}$

Tab. III.

Grade-Eintheilung des METRONOM.	
50.	50.
	52.
	54.
	56.
	58.
60.	60.
	63.
	66.
	69.
70.	72.
	76.
80.	80.
	84.
	88.
90.	92.
	96.
100.	100.
	104.
	108.
110.	112.
	116.
120.	120.
	126.
130.	132.
	136.
140.	144.
150.	152.
160.	160.

Sechstes Kapitel.

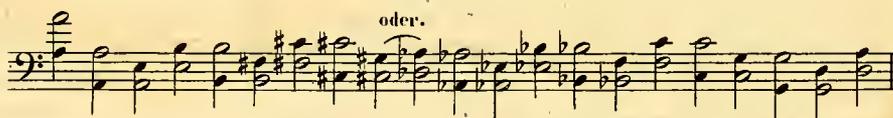
Vom Stimmen des Instruments.

§ 1.

Von der Nothwendigkeit und Annehmlichkeit eines rein gestimmten Instruments ist Jedermann überzeugt. Da es aber öfters (besonders auf dem Lande) an Gelegenheit fehlt, sich einen Klavierstimmer zu verschaffen, so finde ich es nicht unzweckmässig, eine kleine Anleitung beizufügen, nach welcher man sein Instrument selbst stimmen lernen kann. *)

§ 2.

Sorge, Fritzen, Marburg, Kirnberger, Vogler etc. haben in früheren Zeiten, wo man noch Klavichorde, Kielflügel oder Pantalons und Pianoforte spielte, bei denen jeder Ton nur zwei dünne schwache Saiten hatten, mehre zweckmässige Systeme über diesen Gegenstand aufgestellt: da nun aber die genannten Instrumente fast ausser allen Gebrauch gesetzt, und dafür die Pianoforte allgemein eingeführt worden sind, bei denen jeder Ton anstatt zwei, drei, fast 4 bis 5 mal stärkere und dickere Saiten als damals hat, so lassen sich die verschiedenen Vorschläge nun nicht mehr so leicht ausführen, sondern man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, dass sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden Temperatur sollten genau unterscheiden können. Die Erfahrung Derjenigen, welche besonders in Wien ein eigenes Geschäft aus dem Stimmen machen, bestätigt es, dass nach der nachstehenden Akkordfolge, die Temperatur am leichtesten, und das ganze Instrument am sichersten und haltbarsten zu stimmen sei:



ERKLÄRUNG.

Da das erste \bar{a} im Diskant der Ton ist, welchen sich die Violine im Orchester von der Oboe oder Flöte angeben lässt, so hat man auch die Stimmgabel auf diesen Ton gestellt, und die Temperatur oder Grundstimmung fängt mit diesem Tone an. Man stimmt dieses \bar{a} so gleichlautend mit der Stimmgabel, dass, wenn diese während ihrer Vibrazion auf den Steg des Resonanzbodens gehalten wird, zwischen beiden nicht der geringste Unterschied mehr zu hören ist.

Dann wird zu diesem \bar{a} das kleine a im Basse, und zu diesem das grosse A im Basse gestimmt. So dann stimmt man in der angezeigten Ordnung alle Quinten aufwärts, die nöthigen Oktaven aber von oben herab, bis der ganze Quinten-Zirkel durchlaufen ist, der sich bei dem kleinen d endet.

*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass überall eine gleiche Stimmung eingeführt würde. Welchen Unannehmlichkeiten ist man nicht ausgesetzt, besonders bei Blasinstrumenten! Bald stimmen sie nicht zum Pianoforte, bald nicht unter sich im Orchester; denn das eine Instrument ist nach der Dresdner, das andere nach der Wiener, das dritte nach der Berliner Stimmung gefertigt, und steht bald im Kammer-, bald im Theater-, bald im Kirchentone. Wie ist es da möglich, eine reine, gleiche Stimmung zu bewirken? Das grösste Hinderniss zu allen Zeiten waren die Sängere. Möchten sie doch endlich in allen Ländern über eine gleiche, nicht zu hoch und nicht zu tief schwebende Stimmung überein kommen, und im Theater, wie *alla camera*, und wo möglich auch in der Kirche, dieselbe Stimmung annehmen; sie würden dadurch überall ihre gewohnte Stimmung antreffen, und mit geringerer Anstrengung singen können, ohne ihre Zuflucht zum Transponiren nehmen zu müssen, auch weniger sich der Gefahraussetzen, zu dissoniren.

Sollte man es zu schwierig halten, die Temperatur bis in das grosse G herab zu stimmen, so wähle man nachstehende Folge von Quinten und Oktaven, welche für das ungeübte Ohr leicht zu fassen ist:



Um nun aber die angezeigte Temperatur richtig und sicher, so wie überhaupt das ganze Instrument rein zu stimmen, ist die genaue Beobachtung folgender Regeln unerlässlich.

1.) Keine einzige Quinte darf vollkommen (mathematisch) rein, oder so scharf gestimmt werden, wie solche der Nachklang der Saiten in der Contra-Oktave des Pianoforte angieht; sondern es muss jeder Quinte von jener Reinheit etwas abgebrochen — sie muss etwas abwärts tiefer lauten und gestimmt werden; denn wollte man alle Quinten rein stimmen, so würde die zwölfte, als die letzte, um soviel zu hoch sein, dass man in dieser Tonart gar nicht spielen könnte. *)

Um das Gehör in Beziehung auf die abwärts schwebende Quinte fest zu stellen, theile man ihre Reinheit in drei Theile ein, in den schlechten, guten, und ganz reinen. Schlecht ist die Quinte, wenn sie gegen ihren untern Ton zu tief klingt. Gut ist sie, wenn sie zwar nicht ganz rein, aber doch so klingt, dass sie dem Ohr nicht anstössig ist. Rein nennt man sie, (mathematisch) wenn sie das Gehör vollkommen befriedigt, oder wie oben gesagt, wenn sie wie der Nachklang eines tiefen Basstons klingt.

2.) Man gehe von keinem Tone auf einen andern über, bis nicht alle drei Saiten des ersten vollkommen rein sind, indem es sonst unmöglich ist, eine richtige Quinte zu stimmen.

3.) Alle Oktaven werden vollkommen rein gestimmt.

4.) Um die Temperatur nicht mehrmal stimmen zu müssen, und damit man sich beim Weiterstimmen des übrigen Klaviers auf selbe verlassen könne, stimmt man zu jedem Tone auch dessen obere Oktave, wenn auch erst nicht ganz rein, doch wenigstens ziemlich gleich hoch.

5.) Ist man mit der Grundstimmung bis zur letzten Quinte *d-a* gekommen, so entscheidet diese, ob die vorigen 11 Quinten richtig, oder zu tief, oder zu hoch gestimmt worden. Klingt das *a* zu *d* gut, weder zu tief, noch zu scharf, oder zu rein, so darf man annehmen, dass die Temperatur überhaupt richtig ist. Klingt *a* zu *d* aber zu hoch, so sind alle frühern, oder einige der letztern Quinten zu tief, zu sehr abwärts gestimmt. Klingt *a* zu *d* zu tief, so sind die vorigen Quinten zu scharf, zu rein gestimmt. Um jedoch sicher zu gehen, vergleiche man das kleine *a* im Bass mit der Stimmgabel. Gemeinlich ist es gegen diese (besonders bei neuen Instrumenten) etwas zu tief geworden, und trifft nun, wenn es wieder nach der Stimmgabel gestimmt wird, mit dem *d* als eine gute Quinte zusammen.

6.) In jedem Falle aber ist es nothwendig, die Temperatur noch einmal, und das zweitemal vorzüglich aufmerksam durchzugehen, indem nicht nur der reine Klang des ganzen Instruments davon abhängt, sondern auch mehre Saiten sich wieder anders werden gestimmt haben. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen; stimme auch wieder die obere Oktave jedes Tones beiläufig der untern gleich, damit die Grundstimmung um so weniger sich verändere.

*) Die eigentliche Erörterung, Erläuterung und Beweisführung von der unbedingten Nothwendigkeit dieser Forderung, gehört in den physikalischen und mathematischen Theil der Tonkunst, von welchem hier die Rede nicht sein kann. Hier ist genug, zu wissen: auf das angegebne Verhältniss der Töne gegen einander ist alle unsre Harmonie, und auf diese alle unsre Musik gegründet und auferbant. Diese wäre nicht nur nicht ausführbar, sondern selbst nicht vorhanden und auch nicht möglich, ohne jenes Verhältniss der Töne gegen einander.

7.) Ist man das zweite mal mit dem Stimmen der Temperatur fertig, so schlage man alle Grundtöne derselben mit ihren Quinten, Terzen und Oktaven an, damit man der vollkommenen Genauigkeit versichert ist.

8.) Nun werden die Töne der ersten Diskant-Oktave nach denen des Basses gestimmt, aber zu jedem Ton, den man ganz rein stimmt, wird auch wieder dessen obere Oktave in die beiläufige Höhe gezogen.

9.) Soll aber ein Instrument durchaus rein werden, und seine Stimmung nicht nur auf einige Stunden oder Tage, sondern auf Wochen und Monate erhalten, so muss zu jedem Tone, der rein gestimmt wird, auch dessen untere Oktave angeschlagen und verglichen werden, ob sie einander vollkommen gleich sind. Es muss also z. B. jeder Ton der ersten Diskantoktave mit dem gleichen in der kleinen Oktave, jeder Ton der zweiten Oktave mit dem in der kleinen und ersten— jeder Ton der dritten Oktave mit dem gleichen in der kleinen, ersten und zweiten—und jeder Ton in der vierten, mit dem gleichen Ton der kleinen, ersten, zweiten und dritten Oktave verglichen werden.

10.) Erst nachdem alle Diskant-Töne gut sind, wird der Bass Oktave n u w e i s e nach den Temperatur-Tönen gestimmt.

Die Art der Engländer, ihre Pianoforte zu stimmen, unterscheidet sich von der unsrigen bloß darin, dass sie ohne Stimmleder, bloß mit der Verschiebung der Tastatur, erst eine, dann zwei, dann alle drei Saiten stimmen. Dadurch wird das Stimmen der Temperatur leichter und das ganze Instrument reiner. Die vielen schlechten Pianoforte, welche besonders in früherer Zeit in Deutschland gemacht wurden, bei denen die Hämmer nicht richtig auf die Saiten trafen, sind Ursache, dass diese Stimmung bei uns nicht allgemein eingeführt ist.

Die Pianoforte von Streicher und A. Stein, lassen sich alle mittelst der Verschiebung stimmen, ohne dass man mit dem Stimmleder (was überdies noch einen eigenen Beiton verursacht,) viele Zeit zu verlieren braucht.

§ 3.

Man trachte sein Instrument immer in gleich hoher Stimmung zu erhalten, und es genau nach der dabei befindlichen Stimmgabel stimmen zu lassen oder selbst zu stimmen, weil das Instrument sonst zu sehr darunter leidet, und am Ende die Stimmung nicht mehr hält.

§ 4.

Es ist ebenfalls nöthig, dass das Instrument ein paar mal das Jahr hindurch innerlich vom Staube gereinigt werde.

Siebentes Kapitel.

Vom freien Phantasiren, (Extemporiren) und Präludiren.

Hierzu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden; doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.

Zum freien Phantasiren wird vorausgesetzt:

a.) als Naturgabe, die, der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und Verknüpfung, sowohl des Selbsterfindenden, als auch dessen, was man von andern als Stoff, sich darüber zu verbreiten, aufnimmt;

b.) als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man, ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewusstseins über diese mechanischen Verrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu sprechen oder zu schreiben; sonst läuft Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelernten seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich nicht besser thun zu können, als wenn ich hier den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das freie Phantasiren angeeignet habe.

Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechslungen, den Contrapunkt etc. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mein Talent selbsteigener Erfindung, (meine Fähigkeit, musikalische Ideen aus mir selbst zu erzeugen,) als das erste, bei allem nur einigermassen bedeutendem freien Phantasiren vorauszusetzende Erfordernis, durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten ältern und neueren Kompositionen erweitert, genährt, bereichert, meinen Geschmack gereinigt, erhöht und befestigt hatte, mir dadurch auch die Art, musikalische Ideen zu ordnen, zu verbinden, sie fort- und auszuführen, anschaulicher und geläufiger geworden war: so benutzte ich, während des Tages beschäftigt mit Unterrichten und Komponiren gewöhnlich des Abends, wo ich mich frei, heiter und aufgelegt fühlte, die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl, meinen Einbildungen (meinen Ideen, Kenntnissen und Gefühlen) zu überlassen. Ich richtete dabei meine Aufmerksamkeit vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auch bei aller Takt-Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und Charakters, auf abwechselndes Kolorit durch Mannichfaltigkeit der Vortragsarten, reicheres oder sparsameres Figuriren, Moduliren, Verzieren u. dgl., und hütete mich besonders auch, dass, wenn mir das Fort- und Ausspinnen einer Idee gelang, ich mich nicht zu sehr in die Länge und Breite verlor — wozu man in solchen Fälle,

damit aber entweder in althergebrachte Formen oder in Künsteleien leicht geräth, und so, bald steif und monoton, bald kleinlich und unverständlich wird. Dieses mein Phantasiren versuchte ich nun entweder blos auf meine eigenen Melodien, wie sie mir im Augenblick zukamen, zu gründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema mit hinein zu verweben. Letzteres wollte ich jedoch weniger variiren, als es ganz frei aus dem Stegreif in mancherlei Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder (nach dem gewöhnlichen Ausdruck) galant bearbeiten und durchführen.

Nachdem sich somit allmählig die Fähigkeiten, der Geschmack und die Beurtheilung mehr ausgebildet und festergestellt hatten, ich mir damit nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste in demselben Augenblicke Eingebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte: so versuchte ich,— aber längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Nichtkennern zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, welche Wirkung das Vorgetragene auf beide Theile meines kleinen, gemischten Publikums machte— wobei ich weit weniger ihren Worten nach Beendigung, als ihren Mienen und andern Regungen während des Fortgangs meines Spiels, vertraute. Obschon mir nun an der Zufriedenheit der Kenner bei weitem am meisten gelegen sein musste: so war mir doch auch an der, der Nichtkenner, gelegen; denn es giebt ja in der ganzen Welt kein eigentliches Publikum blos von Kennern, und vor dem Publico zu phantasiren, wollte ich ja lernen; auch müssten das sehr pedantische, eigensinnige Kenner sein, die nicht zwischendurch auch Etwas gern vernähmen, was mehr die gemischte Liebhaberwelt anzieht, oder sehr talentlose, ungenauere Künstler, die nicht auch dies so zu gestalten und auszuführen vermöchten, dass es, neben Andern, auch dem Kenner gefallen könnte. Öffentlich phantasirend hervortreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engeren Kreisen, gewiss seinkonnte, beiden verschiedenartigen Theilen, woraus sie zusammengesetzt waren, und woraus jedes grosse Publicum zusammengesetzt ist— so weit das überhaupt mir möglich ist, zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich— und schon seit beträchtlicher Reihe von Jahren— auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei— bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren, möge man nun vorziehen, dass ich dabei mich meinen eigenen Eingebungen und Gefühlen allein überlasse, oder mir vorgelegte Themata denselben zu Grunde lege. Ich fühle mich sogar frischer, freier, unbefangener und fröhlicher sobald ich mich zu solchem Phantasiren, als wenn ich mich hinsetze, eine niedergeschriebene Composition, an welche ich mich ja doch mehr oder weniger knechtisch binden muss, vorzutragen. Dies Letzte führe ich unbefangen hier an, keineswegs um mich vor meinen und der Leser Augen herauszustreichen, sondern nur Andere aus meinen vielfältigen Erfahrungen an mir selbst zur Überzeugung von der Wahrheit zu ermuntern oder darin zu bestärken: dass— die dazu geeigneten Anlagen vorausgesetzt— Zeit, Geduld und Fleiss an's Ziel geleiten.

Mit Vorstehendem, was seinem wesentlichen Inhalte nach in der ersten Ausgabe dieses Werks zu lesen war, glaubte ich dem zu höherer Vollkommenheit sich ausbildenden Künstler das Nöthige und durch schriftliche Worte darstellbare über das freie Phantasiren gesagt zu haben; auch mich

eben hier, wo von einem Gegenstande gesprochen wird, der den Gipfel oder Schlussstein der Virtuosität ausmacht, nur an ihn wenden zu müssen. Ich glaube Beides noch. Gleichwohl kamenseitdem an mich mehrere Äusserungen von der Unzulänglichkeit des von mir Beigebrachten, und Anforderungen, ich möchte den Gegenstand nicht blos so im Ganzen zusammengefasst, sondern auch mehr in das Einzelne eingehend, behandelt; oder auch, ich möchte ihn nicht blos nach jenem Höhepunkte hin, sondern auch innerhalb einer mittlern, gewöhnlichern Region, darzustellen gesucht haben. Diese Äusserungen und Anforderungen kamen nicht von Künstlern, sondern von geschickten, ausgezeichneten Liebhabern, oder von Beurtheilern, die in deren Namen sprachen; von denen ich die Einen, wie die Andern, gar sehr zu achten habe. Darum bemühe ich mich hier, auch diesen, so gut ichs vermag, zu dienen und setze für sie jetzt Folgendes hinzu, indem ich dahingestellt sein lasse, ob auch hin und wieder ein Künstler von Einigem für sich Gebrauch zu machen nöthig und nützlich finde, oder nicht.

Ich nehme Liebhaber an, die, nach gutem Unterricht in allem theoretisch- und praktisch-Elementarischen, sich im Spiele, was Fertigkeit, Sicherheit, Geschmack und Ausdruck betrifft, beträchtlich geübt und ausgebildet haben. (Wollten Andere frei phantasiren, sowäre es dasselbe, als wollten sie malerische Compositionen liefern, ohne zeichnen zu können, oder als wollten sie dichten und ihre Dichtungen mittheilen, ohne die Sprache inne zu haben.) Aber es will jenen Liebhabern, wie ich mir sie denke, nicht gelingen, die ihnen zuweilen zukommenden eigenen Ideen geordnet und zweckmässig auf dem Instrumente sofort anzuführen. Dies wünschen sie aber ernstlich; doch nicht, um damit öffentlich hervorzutreten, sondern nur sich selbst und etwa einige Freunde in dieser Weise mit Geist und Seele zu unterhalten: sich selbst und ihnen genug zu thun.

Was oben für Künstler unter *a*, und *b*, vorausgesetzt ist: das bleibt — die Natur der Sache verlangt es — auch bei ihnen voranzusetzen; nämlich den Gegenständen, nur nicht dem Grade nach. „Nicht dem Grade nach“; denn man macht an sie, die Liebhaber, zwar dieselben Anforderungen in den Hauptsachen, aber man macht sie nicht in Nebensachen, und auch nicht, was jene betrifft, in gleichem Maasse — sowohl in Hinsicht auf das Geistige, als auf das Mechanische. So ist, nach Recht und Billigkeit, bei ihnen kein Aufheben davon zu machen, wenn im Laufe des Spiels z. B. die Gedanken zuweilen nicht sogleich zufließen wollen und sie sich, um nicht zu stocken, ein Weilchen in allgemeine Phrasen, Läufe, Arpeggiaturen u. dgl. flüchten; oder wenn eine Hauptmelodie, ein Thema, ihnen zuweilen eher entschlüpft, als sie aus ihm gebildet haben, was sich aus ihm ohne Zwang bilden lässt und sie wohl auch zu anderer Zeit daraus gebildet hätten: wenn sie mithin, gleichfalls um nicht zu stocken, nach einem andern Auswege greifen, und wäre dieser Ausweg im Nothfall und für den Augenblick nur ein sogenannter Gemeinplatz; oder wenn ihnen im Mechanischen der Ausführung, im Spiele selbst, mitunter Etwas nicht vollkommen gelingt — u. dgl. m. Wie nun aber Andere in solchen Hinsichten an die Liebhaber nur mässige Anforderungen machen:

so sollen auch sie selbst in solchen Fällen weder ungeduldig werden, noch verzagen und ablassen, auch wenn sie ganz bestimmt einsehen und fühlen, sie vermögen nicht zu erfüllen, was sie mit Andern — wie es auch ganz recht ist — vom Künstler allerdings verlangen. Nur dass sie sich dessen bewusst bleiben und nicht in Selbstgenügsamkeit und Selbstschmeichelei verfallen, weil sie sonst nicht weiter kämen — was aber durch öftere, ausdauernde Übung gewiss geschieht: und wer in allen solchen Dingen nicht weiter kömmt, der kömmt zurück.

Bei solcher treuen Übung und allmählichen Fortbildung glaube ich nun verschiedene Erfahrungen dem Liebhaber empfehlen zu dürfen, die ihm zum Vortheil dienen können.

1, Ein Hauptübel, das dem freien Phantasiren (soll es nämlich von einiger Bedeutung sein) bei nicht wenigen Liebhabern Hindernisse legt und fast allen es erschwert; ein Übel, das auch nur nach und nach, meistens ziemlich spät, ganz weggeräumt werden kann — ist das vorhin erwähnte, zu schnelle Verfliegen der Hauptideen, der eben erst hervorgetretenen Melodien, die gehörig behandelt, vielleicht einen schönen und ausgiebigen Stoff zu mannichfaltiger und anziehender Fortführung abgegeben hätten. Die nöthigen Talente und Fertigkeiten hier, wie in diesem Kapitel überall, vorausgesetzt — hat dies Übel seinen Ursprung meistens darin, dass der Liebhaber, hat er keine Noten vor sich, selten genügsame Fassung und Ruhe behält, um seine aufgeregten Kräfte auf Einen Punkt beharrlich zu fixiren und für ihn zu verwenden; und zweitens, weil er von Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung noch nicht genug besitzt, und besitzen kann, um schnell, und ohne gestört oder aufgehalten zu werden, zu bemerken, was in solcher Hinsicht sich mit einer solchen musikalischen Idee, mit solch einer Melodie, aufangen lässt — wo dann freilich, in beiden Fällen, die Einbildungskraft abspringt und das Gedächtnis zerstreuet wird. Der Grund des Übels giebt die Mittel an die Hand, ihm mit Erfolg zu begegnen. Ich rathe daher, was das Erste betrifft: bei einsamen Studien und Übungen bedenke und wähle man vorher, ehe man zu spielen beginnt, die Hauptmelodien, die man seinem Vortrage zu Grunde legen will, wiederhole sie sich ganz bestimmt in der Erinnerung, dann auf dem Instrumente, und schon hier vorläufig mit da und dort veränderter Harmonie. Bei dieser Beschäftigung wird sich nun auch Mancherlei melden, was sich aus so einer Melodie, theils wie sie im Ganzen ist, theils aus einzelnen Stücken und Einschnitten derselben, durch weitere Fortsetzung, durch Verlegung in andere Stimmen, durch kleine Ausspielungen oder eigentliche Imitationen etc. werde bilden lassen; und auch dies suche man vorläufig sich zu merken — nicht ängstlich, als wolle man es anwendig lernen, doch aufmerksam, um es sich einigermaßen einzudrücken. Hat man so die Grundlage in der Erinnerung befestigt und durch solche fragmentarische Vorversuche sich mancherlei Stoff zur Ausführung gesammelt: dann erst beginne man fortlaufend seinen Vortrag; dann wird man nicht leicht in jenen Fehler verfallen oder doch ihn schnell besiegen; denn es wird, bald dies, bald das, was man sich für die Fortführung ersonnen, so ziemlich wieder erwachen, ja, in glücklicher Stunde nicht nur dies, sondern es wird wohl auch noch Manches, was man nicht vorher ersonnen, in dem, durch das Spiel selbst gehobenern und belebten Geiste hinzutreten, und

jenes sich weiter ausbreiten , auch sich zusammenhängender und überhaupt besser gestalten. Wenn aber auch dies Letztere , bevor man im freien Phantasiren schon beträchtliche Geübtheit erlangt hat , nicht immer , ja nicht oft gelingen will : so hat man doch den Vortheil , dass man sich damit jenes Übels der Zerstreutheit , des Abspringens u. dgl. nach und nach entwöhnt , und dann wird auch immer öfter und immer besser gelingen , was Anfangs nur selten oder spärlich gelang. — Bei dem vorhin angeführten Zweiten rathe ich : Man mache , bis man schon bedeutende Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung erlangt hat , die gewöhnlichern Formen , Gänge und Wendungen des gebundenen Styls zu einem Hauptgegenstande seiner Privatübung , theils durch fleissiges Spiel von Fugen und andern contrapunktisch ausgearbeiteten Stücken , theils durch eigene , wenn auch erst kleine , und , will sich nicht anders finden , selbst blos in den gewöhnlichen Kreisen und Formen sich bewegende Versuche. Dabei besorge man ja nicht , man werde sich so an den blos berechneten , trockenen , langweiligen und seelenlosen Fugenschlendrian gewöhnen : besitzt man wirklich Geist , so wird sich dieser , durch solche Übungen nur noch mehr im Engern , im Gedrängtern und Beharrlichern zusammengehalten , zuverlässig nicht niederdrücken oder gar ersticken lassen ; er wird nur desto mehr sich hindurchdrängen , einer strengern Ordnung sich bequemen lernen , eine edlere Richtung zu fassen und zu behaupten sich angewöhnen , und dann auch in andern , selbst ganz freien Formen und Bewegungen , nicht nur ungehinderter , sondern zugleich überhaupt geordneter und nach edlerer Richtung sich aussprechen. Nicht blos die immer neuen , eigenthümlichen und schönen Ideen , noch die geniale , oft überraschende Aufstellung und Gruppierung derselben , noch auch die höchstmannichfaltige , stets vollendete Art des Ausdrucks im Spiele selbst , sondern — allerdings zugleich mit jenem Allem — ganz wesentlich und in sonderheit eben jener Vorzug , den ich zuletzt erwähnt habe , und der den Meister in erstannlicher Vollkommenheit , Zwanglosigkeit und Mannichfaltigkeit stets zu Gebote stand , gab z. B. Mozarts freien Phantasieen ihren Reichthum , ihre Fülle und Würde , ihren festen Zusammenhang und ihren wahrhaft unbeschreiblichen Reiz , nicht nur für Künstler und Kenner , sondern auch für jedes nur empfängliche und überhaupt gebildete Publicum .

2. Es sind zwei Fälle , wo der Liebhaber (und der Künstler auch) einsam oder vor Andern auf seinem Instrumente phantasirt : entweder , er will ohne besondere Absicht sich blos seinen Gedanken und Empfindungen in seiner Kunst überlassen , oder er will auf irgend ein bedeutendes Musikstück , das er vorzutragen gewählt , vorbereiten — will sich und die Zuhörer im voraus dafür erwecken , dafür stimmen , für Styl und Charakter desselben empfänglicher machen , damit es um so mehr seine beabsichtigte Wirkung thue. Dies Zweite nennt man bekanntlich *präludiren* . Was bisher gesagt worden ist , ist für beide Fälle gesagt , und über den ersten habe ich nur noch eine Warnung hinzuzusetzen , gegen welche leicht und oft gefehlt wird , obgleich sie sich — auch aus dem Vorstehenden — von selbst ergeben sollte .

Der Phantasirende , wenn er vor Andern spielt , hüte sich , ihnen allzuvieles zuzumuthen , indem er entweder überhaupt zu lang und zu breit wird , oder , indem er besonders zu

lange in einer und derselben Form und Stimmung, oder auch nur in solchen, die einander nahe verwandt sind, verweilt; vielmehr sind wohlgewählte und mit Maas angebrachte Contraste stets ermunternd und von guter Wirkung. (Es ist gemeint, dass, nachdem der Phantasirende z. B. eine Weile in ernster— sei es nun feierlicher oder feuriger Stimmung und Bewegung, oder auch in gebundener Ausführungsart, gespielt hat, er nun unvermerkt in eine sanfte, freundliche Melodie übergleite und diese eine Weile ganz einfach behandle; oder umgekehrt, dass er eine solche Melodie, hat er sie einfach vorgetragen, dann ein wenig belehrt fortführe, nun aber sie von ganz anderer Seite fasse, sei das nun als Thema zu kräftiger, contrapunktischer Ausarbeitung, oder als Leitfaden und gleichsam als immer wiederkehrender Refrain zu freiem, fröhlichem, humoristischem Spiel— u. dgl. m.) Damit nun aber der Phantasirende, wenn ihn Andere hören, fähig und geschickt sei, das hier Verwarndte zu vermeiden und das Empfohlene zu leisten: so nehme er, auch wenn er für sich allein spielt, auf Beides wenigstens einigen Bedacht.

Was aber den zweiten Fall betrifft— das Präludiren— so scheint mir besonders Folgendes zu erinnern.

Dass, wer auf ein bestimmtes Musikstück gehörig vorbereiten will, dies schon genau kennen und eben jetzt— auch nach seinem Styl und Ausdruck— vollkommen in der Erinnerung haben muss: das braucht kaum erwähnt zu werden. Die Vorbereitung seiner selbst oder seiner Zuhörer auf solch ein Musikstück wird nun aber am füglichsten, zweckmässigsten und wirksamsten auf zweierlei Weise stattfinden: entweder durch Überleiten oder durch den Contrast. Beide Verfahrensarten sind auf die Natur der Sache und der menschlichen Empfindungsweise gegründet. Die grossen Meister der Vorzeit, Sebastian und Karl Philipp Emanuel Bach, Händel, Scarlatti, später auch Mozart, gaben dem ersten Verfahren, als dem natürlichern, unbedingt den Vorzug: jetzt wählt man weit öfter das zweite, als das überraschendere und schärfere. (Das that meistens auch Beethoven, und aus demselben Grunde.) Ausser in besondern Fällen, wird der Liebhaber wohl thun, sich öfter an jene anzuschliessen; die Gründe dieses meines Rathes liegen vorzüglich in ihm selbst: ich übergehe sie nur darum, weil sie sich ohne Weitläufigkeit nicht darstellen liessen.— Eine eigentliche Vorschrift über den Gang der Ideen und über die Art ihrer Ausbildung lässt sich für beide Verfahrensarten nicht geben: auch das Präludiren soll ja freie Eingebung und Ergiessung sein, wäre dann aber nicht mehr frei. Doch, um die Sache selbst deutlicher, anschaulicher zu machen, und allenfalls denjenigen, welche noch gar nicht in ihr geübt sind, einige Handleitung zu geben, bis sie solcher nicht mehr bedürfen, mögen zu jeder der beiden Verfahrensarten hier einige Grundlinien gezogen werden.

Wir nehmen als Beispiel an: es ist ein grosses, ernstes und feuriges Bravurstück, gründlich ausgearbeitet, was der Spieler vortragen und worauf er präludivend vorbereiten will. Überall ist vorauszusetzen, dass er selbst und dass die Zuhörer, wenn er deren hat, ehe das Spiel beginnt zwar gesammelt und aufmerksam, aber ruhig sind, und erst stärker belebt und höher gehoben werden wollen: darum wird bei beiden Verfahrensarten — dem Überleiten und dem Contrast — rathsam sein, dass der Spieler ruhig und einfach beginne, etwa mit gebrochenen Accorden, langsamen Arpeggiaturen u. dgl., auf der Tonika des hernach vorzutragenden Stücks, und darin, ohne oft wechselnde oder fremd ausgreifende Modulationen, auch in gleichmässiger Figur und Bewegung, ein Weilchen beharre; dann erst, und nur nach und nach, sich und sein Spiel durch mehr Fülle und Fremdartigeres in der Harmonie, so wie durch reichere und ungewöhnlichere Figurirung und beschleunigtere Bewegung, steigern. Jetzt trennen sich die Wege beider Verfahrensarten. Will der Spieler

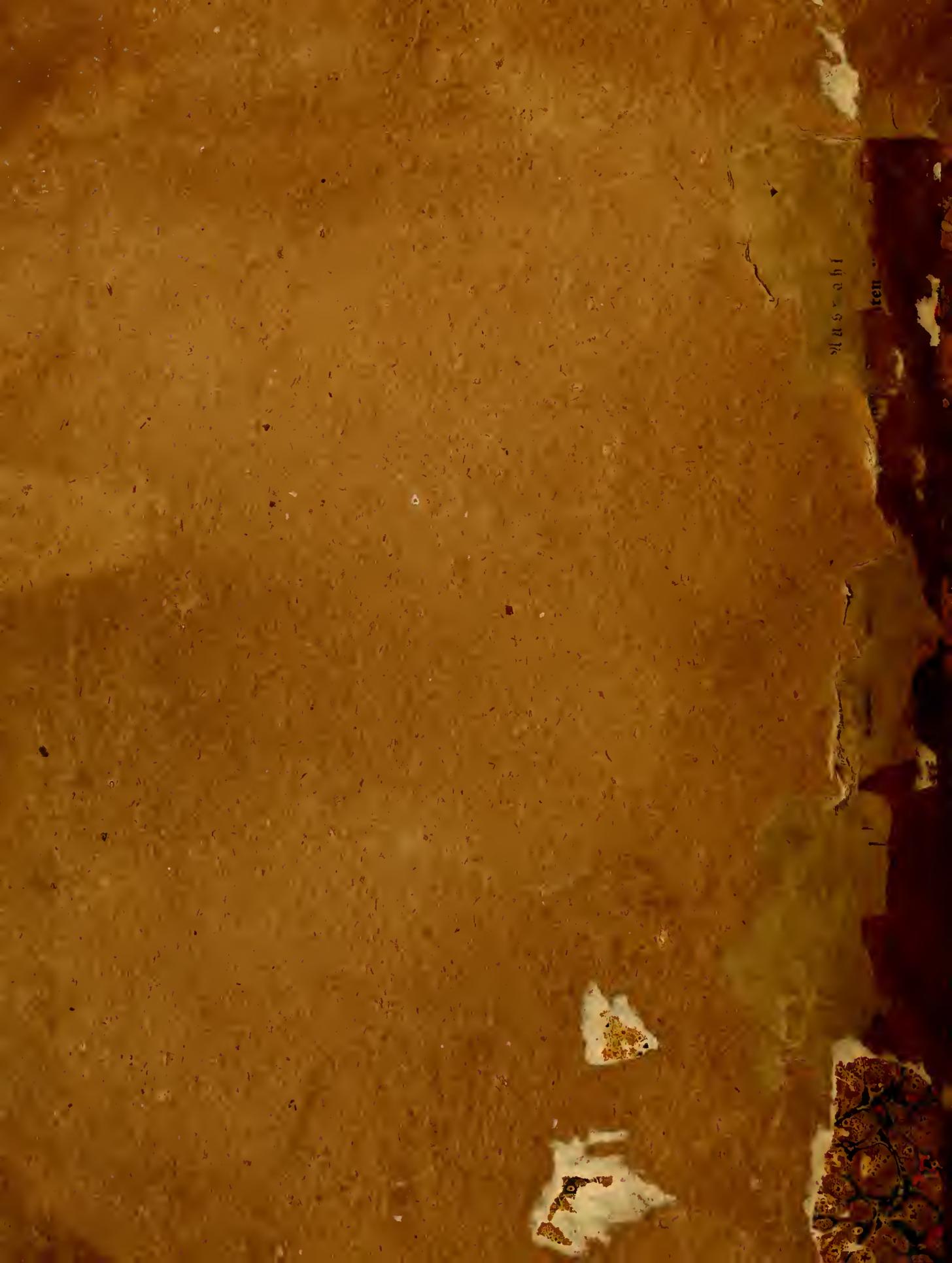
a., überleiten, so nähert er sich allmählich dem Charakter (dem herrschenden Ausdruck) des gewählten Bravurstücks, flicht vielleicht Anspielungen auf das demselben zu Grunde liegende Hauptthema ein, nähert sich demselben immer mehr, bis er es bestimmt und hervorgehoben zu vernehmen giebt, wie es im Stücke selbst vorkömmt, verweilet nun bei diesem, indem er es auf seine eigene Weise — durchaus nicht auf die, wie es vom Componisten selbst geschehen ist — fort- und auszuführen versucht, (z. B. in gebundenem Styl, wenn der Componist es im freien, oder im freien, wenn dieser es in gebundenem behandelt hat) lässt dann alles dies Bestimmte nach und nach wieder in Allgemeineres sich auflösen, (z. B. ohngefähr wie zu Anfang seines Präludiums, oder in leichten und freien, doch dem Ausdrucke nach sehr gemässigten Figuren,) und dies endlich auf einer Fermate, der Dominante des Stücks, leise verklingen; worauf er nun das Stück selbst kräftig und feurig beginnet. — Wählt der Spieler

b., den Contrast, so wird er wohl thun, von da an, wo sich beide Wege trennen, sein Spiel in alle dem, worin er es bis dahin belebt und gehoben, noch mehr und bis zum starken Affect zu steigern, und zwar so hoch er's vermag, auch darin so lange beharrend, als er's vermag; dann nach starker Fermate abzubrechen, und nun aus dem hernach vorzutragenden Bravurstück — nicht das kräftige Hauptthema, sondern eine sanfte, gefällige, einschmeichelnde Melodie, die vom Componisten jenem etwa entgegengesetzt und als Zwischensatz hehandelt ist, so wie sie vorgeschrieben worden, zu hören zu geben, bei dieser zu verweilen, sie immer sanfter, gefälliger, einschmeichelnder — auch immer einfacher in der Harmonie, wenn sie nicht schon vom Componisten möglichst einfach dargestellt ist — fortzuführen, und also sie, und mit ihr sein Präludium, allmählich gleichsam absterben zu lassen; worauf er dann das Stück selbst kräftig und feurig eintreten lässt.

Ich wiederhole: dies Beides ist keine Vorschrift; Beides enthält nur Vorschläge und Grundlinien eines zweckmässigen und wirksamen Verfahrens, um die Sache im Allgemeinen deutlich und anschaulich zu machen, und dem Ungeübten einige Handleitung zu bieten. Später wird er an sich selbst erfahren — stets die nöthigen Naturanlagen, so wie die erforderlichen, erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten vorausgesetzt — dass sich nicht nur die Entwicklung jenes Angedeuteten, sondern auch die Folge seiner Bestandtheile, wie beim ganz freien Phantasiren, so beim Präludiren, vielfältig verändern lassen. Der Geist ist unendlich und unerschöpflich: die Kunst ist beides gleichfalls. — Vor demselben aber, wovor schon bei der ganz freien Phantasie gewarnt werden musste, muss beim Präludiren doppelt gewarnt werden, weil hier die Aufmerksamkeit und Kraft des Zuhörers nicht im voraus gleichsam aufgebraucht darf, sondern hauptsächlich dem gewählten Stücke verspart werden muss.

3., Ich schliesse mit einer Empfehlung des freien Phantasirens überhaupt und in jeder achtbaren Form an Alle, denen es nicht blos um Unterhaltung und um Geschicklichkeit im Praktischen, sondern auch, ja vornehmlich, um den Geist und Sinn in ihrer Kunst zu thun ist: diese Empfehlung aber ist nie so dringend gewesen, als jetzt, weil es deren, die nur jene, nicht diese beabsichtigen, nie so Viele als jetzt gegeben hat. Selbst wenn man mit Geist immerwährend nur Noten spielt, wird derselbe viel weniger genährt, erweitert und ausgebildet, als durch öfteres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewusstsein, Anfbietung aller Kräfte, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren. Und welch ein ganz besonderes Mittel der innern Belebung und Stärkung, der Erhebung in gedrückter, der Beruhigung in aufgeregter Gemüthslage, und mithin auch welch ein ganz besonderes Mittel zu einem würdigen, wahrhaft wohlthuenden, erquickenden Gemusse, solch ein freies Phantasiren darbiete — schon dadurch, dass es sich näher, als alles Vorgeschiedene, an des Spielers eigenste Individualität und an sein innerstes Wesen anschliesst, wie dies eben in dieser Stunde beschaffen und gestimmt, wie eben jetzt sich anzusprechen ihm Bedürfniss des Geistes und Herzens ist: davon wünsche ich allen meinen Lesern, indem ich von ihnen scheidet, vielfältige Erfahrungen an sich selbst, und glaube ihnen in ihrer Kunst nichts Schöneres und Werthvolleres wünschen zu können.





Musashi

ten