

[Carl Czerny:]

Vollständige
theoretisch-practische
PIANOFORTE-SCHULE
von dem ersten Anfange bis zur höchsten
Ausbildung fortschreitend,
und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends
componirten zahlreichen Beispielen

IN
4
THEILEN

verfaßt von
CARL CZERNY.
Op. 500

EIGENTHUM DER VERLEGER.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

No. 6600.

1t. Theil Pr. f 10.30 CM.
2t. Theil Pr. f 10.— "
3t. Theil Pr. f 6.15 "
4t. Theil Pr. f 10.— "

WIEN, [1839]
bei A. Diabelli u. Comp:
k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler,
Graben, N^o. 1133.

Mailand, bei J. Ricordi

London, bei [...]

Paris, bei S. Richardt.

Vorbemerkung zu dieser Übertragung:

Mit dem Namen Czerny verbinden die meisten Klavierspieler unliebsame Erinnerungen an stupide Fingerübungen und stundenlanges Exerzieren von Geläufigkeitsstudien. Wer aber Czernys pianistisches und musikalisches Wirken darauf reduziert, tut diesem Musiker Unrecht. Als Komponist ist Czerny sicherlich keine herausragende Erscheinung gewesen. Als Schüler Beethovens einerseits und als Lehrer von Franz Liszt, Theodor Kullak und Theodor Leschetitzky andererseits bildet er jedoch ein wichtiges musikästhetisches Bindeglied zwischen der Tradition der Wiener Klassik und der pianistischen Romantik.

Czernys Lehrbuch *Von dem Vortrage* ist der dritte Teil einer vierbändigen Klavierschule, die sich also nicht nur mit der rein technischen Ausbildung befaßt (wie etwa die Klavierschule von Johann Nepomuk Hummel 1828), sondern die darüber hinaus dem gestalterischen Moment einen großen Stellenwert einräumt. In diesem Sinne steht Czerny eher in der Tradition der musikästhetischen Unterweisungen von Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), Agricola (*Anleitung zur Singekunst*, 1757), Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1753), Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1787) und Daniel Gottlob Türk (*Clavierschule*, 1789). Zusammen mit dem vierten Teil (*Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit*) bildet Czernys Klavierschule ein wichtiges Kompendium für die pianistische Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts.

Als ich vor mehr als zehn Jahren damit begann, den dritten Teil der Klavierschule für eigene Unterrichtszwecke zu übertragen, war nicht abzusehen, daß es dereinst einen Nachdruck geben würde. Mittlerweile ist bei Breitkopf und Härtel eine Faksimile-Ausgabe erschienen, herausgegeben und mit einer (sehr gehaltvollen) Einleitung versehen von Ulrich Mahlert. Als weitere Literaturhinweise seien erwähnt:

- Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. von W. Kolneder. Straßburg 1986 (=Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 46)
- Grete Wehmeyer: Carl Czerny und die einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel 1983.

Inhalt des dritten Theils.

	Seite Czerny	Seite Über- tragung
Von dem Vortage. Einleitung.....	1	(4)
A.		
Vom <i>Forte</i> und <i>Piano</i>	1	(5)
Kap. 1.		
[a] Nähere Bestimmungen über die Anwendung des <i>Forte, Piano etc.</i>	4	(10)
[b] Von dem musikalischen <i>Accent</i> , oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss.....	5	(11)
[c] Von der Anwendung des <i>crescendo</i> und <i>diminuendo</i>	11	(17)
B.		
Kap. 2.		
[a] Über die Anwendung aller Abstufungen des <i>Legato</i> und <i>Staccato</i>	14	(19)
[b] Von dem getragenen Anschlag und dem Halb- <i>Staccato</i>	18	(23)
[c] Vom <i>Staccato</i>	21	(25)
[d] Das <i>Marcato</i> , oder <i>Staccatissimo</i>	21	(26)
C.		
Kap. 3.		
[a] Von den Veränderungen des Zeitmasses.	24	(28)
[b] Nähere Bestimmungen.....	24	(30)
[c] Von der Anwendung des <i>Ritardando</i> und <i>Accelerando</i>	25	(32)
Kap. 4.		
[a] Vortrag des einfachen Gesangs.....	30	(36)
[b] Vom Vortrag der Verzierungen.....	32	(38)
[c] Vom Vortrag der mehrstimmigen Melodie.....	38	(43)
Kap. 5.		
[a] Über den Ausdruck in brillanten Passagen.....	38	(43)
[b] Über die willkührliche Anwendung des <i>Arpeggirens</i>	40	(46)
Kap. 6.		
[a] Über den Gebrauch der <i>Pedale</i>	42	(48)
[b] Vom Dämpfungs-Pedal.....	43	(49)
[c] Vom Verschiebungs- <i>Pedal</i> . (<i>Una Corda</i> .).....	47	(54)
[d] Vom <i>Piano</i> - oder <i>Flauto-Pedal</i>	48	(55)
Kap. 7. Vom Gebrauch des <i>Mälzelschen Metronoms</i> (Taktmessers.).....	48	(56)

Kap. 8.		
	[a] Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete <i>Tempo</i>	50 (58)
	[i] Über das <i>Allegro</i>	50 (58)
	[ii] Über das <i>Adagio</i>	51 (60)
	[b] Über die Art, wie man ein Tonstück einstudieren soll.....	51 (61)
	[c] Über besonders schwierige <i>Compositionen</i>	52 (63)
	[d] Über den Vortrag langsamer Tonstücke.....	54 (66)
Kap. 9.	Über das brillante Spiel.....	58 (70)
Kap. 10.	Über den Vortrag leidenschaftlicher und <i>charakteristischer Compositionen</i>	60 (74)
Kap. 11.	Über das Produzieren.....	62 (76)
Kap. 12.	Über den Vortrag der <i>Fugen</i> und anderer <i>Compositionen</i> im strengen Style.....	64 (80)
Kap. 13.	Über das Auswendig-Spielen.....	70 (84)
Kap. 14.	Über das <i>A-vista</i> -Spielen. (<i>Vom Blatte lesen</i> .).....	70 (85)
Kap. 15.	Über die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer und deren Werke.....	71 (87)
Kap. 16.	Vom <i>Transponieren</i>	73 (90)
Kap. 17.	Über das Partitur-Spielen, und die andern Musik-Schlüssel.....	75 (94)
Kap. 18.	Über das <i>Präludieren</i>	84 (101)
Kap. 19.	Vom Fantasieren (oder Improvisieren) <i>auf dem Fortepiano</i>	91 (104)
Kap. 20.	Über die guten Eigenschaften, die Erhaltung und das Stimmen der <i>Fortepiano</i>	92 (107)
	Schluss-Bemerkungen zum ganzen Werke.....	96 (113)

<1> DRITTER THEIL. Von dem Vortrage.

Einleitung.

§ 1. In den zwei ersten Theilen dieses Lehrbuches sind dem Schüler alle Mittel angegeben worden, die mechanische Geschicklichkeit seiner Finger auszubilden, und folgende, dem *Pianisten* unerlässliche Eigenschaften zu erwerben:

- a.) Reinheit und Genauigkeit des Spiels.
- b.) Festes Takthalten, und genaue Eintheilung.
- c.) Richtiges und schnelles Notenlesen.
- d.) Fester Anschlag der Tasten und schöner voller Ton.
- e.) Richtiger Fingersatz.
- f.) Grosse Geläufigkeit und Leichtigkeit in beiden Händen, selbst bei bedeutenden Schwierigkeiten.
- g.) Genaue Beobachtung der gewöhnlichen Vortragszeichen, insofern sie sich auf den mechanisch zu erlernenden Unterschied zwischen *Forte* und *Piano*, so wie zwischen *Legato* und *Staccato* beziehen.

§ 2. Aber alle diese Eigenschaften sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst, welches unbedingt darin besteht, Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hiedurch auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken.

§ 3. Denn jedes Tonstück, ohne Ausnahme, erhält bei dem Zuhörer erst seinen Werth und seine Wirkung durch die Art, wie es ihm vorgetragen wird, und diese Art des Vortrags ist so mannigfaltig, dass man ihrer Steigerung gar keine Grenzen setzen kann, und dass der Spieler, welcher aller Mittel des Ausdrucks mächtig ist, selbst der unbedeutendsten, ja misslungenen *Composition* Reize verleihen, und sie dem Hörer interessant machen kann; - so wie dagegen das schönste Musikwerk verloren geht, wenn sein Vortrag verunglückt.

§ 4. Obwohl der Vortrag und Ausdruck bereits zu den geistigen Eigenschaften des Spielers gehört, so hängt er doch so sehr von den mechanischen, oder materiellen Mitteln

ab, dass bei grossen Meistern und vollendeten Spielern stets beide Eigenschaften in einander fließen, und folglich die Eine gleichsam nur die natürliche Folge der Andern zu sein scheint.

Wir werden daher auch in diesem Theile die ersten *Kapitel* vorzugsweise zur Andeutung der noch gesteigerten Mittel anwenden, durch welche der Spieler zur höchsten Ausbildung und zum wahren Ziele der Kunst einzig und allein gelangen kann.

§ 5. Man kann alles, was auf den Vortrag Bezug hat, in zwei Hauptabteilungen absondern, nämlich:

- 1^{tens} In die genaue Beobachtung aller Vortragszeichen, welche der *Autor* selber schon seinem Stücke beisetzte, und
- 2^{tens} In denjenigen Ausdruck, welchen der Spieler aus eigenem Gefühl in das Tonwerk legen kann oder soll.

§ 6. Alle Vortragszeichen, deren sich der Tonsetzer möglicherweise bedienen kann, beziehen sich auf die folgenden 3 Bestandtheile des richtigen und schönen Vortrags:

- a.) Auf das *Forte, piano, cresc., dimin:* etc., also auf die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche, mit der man jede Taste anzuschlagen hat.
- b.) Auf das *Legato, Staccato, etc:* also auf die verschiedenen Grade des Haltens, Bindens und Abstossens, welches jeder Note zukommt; endlich
- c.) Auf das *ritardando, accelerando, calando, etc:* also auf die vorübergehenden Veränderungen des vorgeschriebenen Zeitmasses, welche hie und da angebracht werden müssen.

<1> **A.**

Vom *Forte* und *Piano*.

§ 1. Jederman weiss, wie unendlich theilbar die Zeit und der Raum ist.

<2> Eben so unendlich theilbar ist nun aber auch die Kraft, und demzufolge kann man aus einer einzelnen Taste eines guten *Fortepiano* vom leisesten *pp* bis zum stärksten *ff* : so viele

Grade von schwachem oder starkem Tone herauszubringen, dass es, streng genommen, kaum berechenbar wäre. Ein Beispiel wird dieses klar machen. Nehmen wir die folgende Figur:

[Notenbeispiel 02-1]

Das unter den Noten stehende Zeichen < > bedeutet, die ersten 8 Noten anschwellen, und die nachfolgenden 8 Noten in demselben Verhältnisse wieder schwächer werden zu lassen.

Das Anschwellen wird hervorgebracht, indem jeder Ton etwas stärker als der vorhergehende angeschlagen, oder vielmehr aufgedrückt wird.

Da die erste Note mit *Piano* bezeichnet ist, so darf nun dieses Anschwellen höchstens nur zum *mezza voce* gesteigert werden, da bei der 8^{ten} Note kein *sf* oder *forte* steht.

Demnach gibt es in diesem Beispiel schon 8 Grade von Stärke, welche vom ersten *piano* bis zum *mezza voce* hervorzubringen sind.

Nehmen wir nun aber denselben Satz verlängert an, wie Z.B:

[Notenbeispiel 02-2]

Da hier das Anschwellen, (ebenfalls nur bis zum *mezza voce*) durch 16 Noten dauert, so folgt daraus, dass jede Note um einen geringeren Grad stärker anzuschlagen ist, als in dem früheren Beispiel, um erst auf der 16^{ten} mit dem *mezza voce* auszukommen. Hier gibt es also schon 16 verschiedene Grade von Stärke vom *piano* bis zum *mezza voce*.

Denken wir uns nun aber diese Stelle noch mehr verlängert (etwa im *chromatischen* Laufe,) so, dass das Anschwellen durch Z.B: 32 Noten dauert, so gibt es schon vom *p* bis zum *m:v*: [*mezza voce*] 32 verschiedene Grade von Kraftanwendung.

Nun war aber bei allem diesem noch von keinem *Forte*, von keinem *Fortissimo*, und auch von keinem *Pianissimo* die Rede, welche alle wieder eben so viele Grade zu einander möglich und nöthig machen. Z.B:

[Notenbeispiel 02-3]

§ 2. Alles eben Gesagte beweist, dass wir, ohne Übertreibung, wenigstens 100 Grade von Stärke und Schwäche annehmen können, mit welchen ein Ton angeschlagen werden kann, so wie der Mahler eine einzelne Farbe so manigfach verdünnen kann, dass sie, von dem dicksten Striche sich nach und nach, in unzähligen Abstufungen, bis zum feinsten, kaum merkbaren Anflug (und so umgekehrt) verliert und verschmilzt.

Welche Menge Mittel zum Ausdruck stehen demnach dem Spieler allein durch den **A n s c h l a g** zu Gebote! –

§ 3. Aber natürlicherweise gehört auch eine grosse Geübtheit, ein hoher Grad von Macht über seine physischen Kräfte, und vollkommene mechanische Ausbildung der Finger, so wie endlich ein feines Gehör dazu, um von allen diesen Schattierungen Gebrauch zu machen.

Ungeschickte oder plumpe Finger können derselben nicht mächtig sein, und solche Spieler glauben hinreichend mit Ausdruck zu spielen, wenn sie auf eine höchst grelle Art *Forte* und *Piano* von einander unterscheiden, so wie ungeschickte Mahler ihre Farbe bald dick, bald dünn, ohne die feineren Verschmelzungen, auftragen, und demnach nur bunte, harte Klexereien hervorbringen.

§ 4. Um nun den Fingern die nöthige Geübtheit in dieser Rücksicht zu verschaffen, bleiben vor Allem wieder die *Scalen* in allen Tonarten das vorzüglichste Mittel, und der Schüler hat sie nun auf folgende verschiedene Arten zu üben:

<3> A.) 1^{tens} *Pianissimo*. 2^{tens} *Piano*. 3^{tens} *Mezza voce*. 4^{tens} *Forte*. 5^{tens} *Fortissimo*.

Und zwar in allen Arten des Zeitmasses, vom *Tempo moderato* bis zum *Prestissimo*, jedoch anfangs ohne alle *crescendo's* oder *diminuendo's*.

B.) Wenn er alle diese Grade der Stärke in seiner Macht hat, sind dieselben *Scalen* mit der Anwendung des Anschwellens und Sinkens zu üben, indem der tiefste Ton *pp* oder *p* anfängt, und beim Aufwärtssteigen die Kraft gleichmässig bis zum höchsten Tone zunimmt, von wo sie dann, beim Abwärtsgehen der Passage, wieder bis zum ersten *Piano* sich vermindert. Auch hier gibt es mehrere Abstufungen. Z.B:

- 1^{tens} Vom **pp** bis zum *mezza voce* und dann eben so zurück.
- 2^{tens} Vom **pp** bis zum Forte und eben so zurück.
- 3^{tens} Vom pp bis zum Fortissimo und zurück.
- 4^{tens} Vom piano (oder *mezza voce*) anfangend, bis zum Forte (oder *fortissimo*).

§ 5. Der Spieler hat äusserst streng darauf zu achten, dass beim *crescendo* das Zunehmen der Stärke nach gleichen Graden, und ja nicht allzuplötzlich, oder auch allzuspät, Statt finde.

Man muss daher stets die Länge der Passage berücksichtigen, welche *cresc:* oder *dimin:* vorzutragen ist, und den höchsten Grad der eben anzuwendenden Stärke an dem Wendepunkte anbringen.

Wenn man Z.B: in folgendem Laufe:

[Notenbeispiel 03-1]

schon in der Mitte des ersten Taktes einzelne Töne *forte* anschlagen, und hierauf in den nächstfolgenden wieder schwächer würde, so wäre die schöne Wirkung des *crescendo* schon verfehlt.

Beim *diminuendo* ist es eben so.

C.) Die dritte nothwendige Art, die Finger zu üben, besteht darin, dass man nach Belieben jedem einzelnen Finger einen besonderen Nachdruck geben könne. Dieser Nachdruck kann äusserst leise, kaum bemerkbar, er kann aber auch *m:v.*, *f* und *ff* sein, während alle übrigen Finger stets *piano* spielen.

In folgender Übung, welche im Ganzen völlig *piano* vorzutragen ist, wird die mit ^ bezeichnete Note ungefähr *mezza voce* angeschlagen:

[Notenbeispiel 02-2]

<4> Diese Übung ist (mit demselben Fingersatze) auch in jenen Tonarten zu üben, wo der Daumen auf Obertasten kommt. Z.B: in *Es, Des, Fis, etc:*

Wenn diese Übung *pp* exerziert wird, so ist der Nachdruck sehr zart, (ungefähr *piano*) anzuwenden. Ausserdem muss man diesen Nachdruck auch *forte*, und *ff* auszuführen wissen, wobei die übrigen Töne stets *piano* bleiben, und folglich dieselbe Übung auch auf folgende Art sich eigen machen:

[Notenbeispiel 04]

Doch ist im letzten Falle das *Tempo* langsamer zu nehmen.

§ 6. Es muss hier bemerkt werden, dass dieser Nachdruck vom Spieler ja nicht durch eine heftige Bewegung der Hand oder gar des Arms hervorgebracht werden darf, sondern nur durch den stärkeren Druck des Fingers, welcher daher dem Zuhörer wohl hörbar, aber nicht sichtbar werden darf. Selbst beim stärksten Markiren eines einzelnen Tones, oder eines *crescendo*, muss die Hand und der Arm möglichst ruhig gehalten werden.

§ 7. Abgesehen von den feineren Schattierungen, welche durch das *crescendo* und *diminuendo* hervorgebracht werden, ist der Ausdruck, welcher auf der Anwendung der Kraft beruht, in 5 Hauptgrade einzutheilen, welche beim Spiel genau von einander unterschieden werden müssen, nämlich:

1^{ten} Das *Pianissimo*.

2^{ten} Das *Piano*.

3^{ten} Das *Mezza voce*.

4^{ten} Das *Forte*.

5^{ten} Das *Fortissimo*.

Um den Fingern, so wie dem Gehör die nöthige Übung hierin zu verschaffen, sind (nächst den *Scalen*) alle im 1^{sten} und 2^{ten} Theile dieses Werkes vorkommenden Fingersatzübungen auf diese 5 Arten genau und häufig zu üben, wobei mit dem *pp* anzufangen ist.

1^{tes} Kapitel.

[a] Nähere Bestimmungen über die Anwendung des *Forte, Piano etc.*:

§ 1. In den neueren *Compositionen* werden die Zeichen des Vortrags von den *Autoren* meistens so ausführlich angewendet, dass der Spieler im Allgemeinen selten über den Willen des *Compositeurs* in Zweifel sein kann.

Aber selbst da gibt es Fälle, wo vieles der Willkühr des Spielers überlassen bleibt, und in älteren *Clavier*-Werken, (Z.B: von *Mozart, Clementi, etc.*) wo jene Zeichen äusserst sparsam sich angezeigt finden, hängt der Vortrag meistens von dem Geschmack und der Einsicht des Vortragenden ab. Daher ist der Vortrag dieser Werke in dieser Rücksicht weit schwerer.

§ 2. Man kann annehmen, dass jede der 5 Hauptgattungen des *Forte* und *Piano*, einen bestimmten *Charakter* ausdrücken, und folglich eine besondere Wirkung hervorbringen kann. Nämlich:

- a.) Das *Pianissimo* (*pp*), welches die leiseste Behandlung der Tasten, die, ohne undeutlich zu werden, möglich ist, bezeichnet. Es trägt den *Charakter* des Geheimnissvollen, Mystischen, und kann in seiner vollendeten Ausführung, auf den Zuhörer die reizende Wirkung einer, aus weiter Ferne schallenden Musik, eines Echo, hervorbringen.
- b.) Das *Piano* (*p*) Lieblichkeit, Sanftmuth, ruhige Gleichmüthigkeit, oder stille Wehmuth, äussern sich durch die zwar weiche und zarte, aber doch schon etwas bestimmt're und ausdrucksvollere Behandlungsart, mit welcher bei diesem Grade die Tasten anzuschlagen sind.
- c.) Das *Mezza voce*. (*m.v.*) Diese Abstufung liegt genau in der Mitte zwischen stark und schwach und könnte mit dem ruhigen erzählenden Gesprächston verglichen werden, der, ohne leise zu lispeln, oder überlaut zu deklamiren, mehr durch die vorzutragende Sache, als durch den Vortrag interessieren will.

- d.) Das *Forte*, (*f*) bezeichnet den Ausdruck der selbständigen Bestimmtheit und Kraft, ohne Übertreibung des Leidenschaftlichen, in den Grenzen des Anstandes; - so wie in der Regel, alles Glanzvolle, (*brillante*) mit diesem Grade der Stärke ausgeführt werden kann.
- <5> e.) Das *Fortissimo*. (*ff*) Dass selbst der höchste Grad der Stärke immer in den Grenzen des Schönen bleiben muss, und nie in grelles Schlagen, in Misshandeln des Instruments ausarten darf ist schon früher gesagt worden. Innerhalb dieser Grenze drückt es die Steigerung der Freude bis zum Jubel, des Schmerzes bis zur Wuth aus; so wie das Glänzende bis zur *Bravour* emporgehoben wird.

In folgenden Beispielen kann der Schüler vorläufig alle diese Hauptschattierungen üben.

[Notenbeispiel 05-1]

[b] Von dem musikalischen *Accent*, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss.

§ 1. Man weiss, dass jede Sprache aus langen und kurzen Silben besteht, das heisst, aus solchen, welche gedehnt, oder gewichtig ausgesprochen werden müssen, also auf welche der *Accent* kommt, und aus solchen, welche kurz und ohne Nachdruck lauten.

In folgenden Worten, z.B:

◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡
 Vergangenheit und Zukunft.

sind die mit _ bezeichneten Silben lang, und die mit ◡ bezeichneten kurz, und wer diese Worte auf verkehrte Art aussprechen wollte, würde sie lächerlich, ja fast sinnlos machen.

§ 2. Ganz dasselbe ist mit den musikalischen Ideen der Fall, wo der Ausdruck stets auf die geeignete Note kommen muss. Wenn sich dieses in der Musik auch nicht so genau durch Regeln festsetzen lässt, wie in der Sprache, so leitet doch das richtige Gefühl für Wohlklang, Deutlichkeit, Rhythmus, und vorzüglich für den *Charakter* jeder eben vorzutragenden Stelle darauf, dass man die musikalische Deklamation nicht verfehle, und sich dem Zuhörer im Ausdruck seiner Gefühle möglichst verständlich mache. Meistens setzen die neuen Tonsetzer mit Ge-

nauigkeit die Zeichen zu jeder Note, welche sie besonders betont wünschen (nämlich >, ^, *rf*, *sf*, *fz*, *fp*, [...] u.d.g.) und in dem Falle hat der Spieler nur diese Zeichen genau zu beachten.

Wo dieses aber nicht der Fall ist, können im Allgemeinen folgende Regeln dienen:

a.) Jede Note von längerem Werthe muss mit mehr Nachdruck angeschlagen werden, als die kürzere, welche ihr vorangeht oder nachfolgt. Z.B:

[Notenbeispiel 05-2]

Hier muss in der rechten Hand jede halbe Note den *Accent* erhalten, also mit mehr Nachdruck gespielt werden als die Vierteln.

<6> Da die ganze Stelle *piano* ist, so hütete man sich, diesen Nachdruck bis zum *Forte* zu steigern: er darf höchstens ein *Mezza voce* sein.

Wäre jedoch die ganze Stelle *m.v.* bezeichnet, so müsste der Nachdruck schon dem *Forte* selber nahe kommen.

Die Begleitung der linken Hand nimmt hier an diesem Ausdruck keinen Theil, weil sie in einfachen Achteln fortschreitet. Bestünde aber der Satz in beiden Händen aus gleichen Noten, so müssten beide Hände gleichen Nachdruck geben. Z.B:

[Notenbeispiel 06-1]

Noch eine wichtige Bemerkung ist über dieses Beispiel zu machen. Bei dem Ausdruck muss der Spieler so viel als möglich *Monotonie* (Einförmigkeit) vermeiden.

Da nun im gegenwärtigen Satze in jedem Takte eine halbe Note vorkommt, so erfordert dieser Umstand, dass ein- oder zweimal jener Nachdruck nicht angebracht werde.

Dieses geschieht hier am schicklichsten im 4^{ten} und im 8^{ten} Takte. Demnach muss das *Cis* (im 4^{ten} Takte) und das *D* (im 8^{ten} Takte) entweder mit gar keinem oder nur mit weit schwächerem Ausdruck angeschlagen werden.

Diese Änderung kann deshalb nur in den beiden bezeichneten Takten Statt finden, weil da gerade ein Abschluss der Idee befindlich ist, (nämlich, im 4^{ten} Takt eine *Halbcadenz* und im 8^{ten} eine vollkommene *Cadenz*) und weil demnach das Ganze auch in dieser Rücksicht eine Symmetrie (*Gleichmass*) erhalten muss.

b.) *Dissonierende* (das heisst: übelstimmende) *Accorde* werden gemeiniglich etwas stärker ausgedrückt als die nachfolgenden *consonierenden* (oder wohlstimmenden). Z.B:

[Notenbeispiel 06-2]

Obwohl diese Stelle durchaus *Forte* vorzutragen ist, so legt das Gefühl doch auf die mit + bezeichneten dissonierenden *Accorde* noch etwas mehr Nachdruck, welcher jedoch das Taktgefühl und den Rhythmus nicht stören darf.

Einzelne Noten der Melodie, die, als durchgehende Dissonanzen zur Begleitung übel stimmen, werden besser sehr sanft gespielt, besonders, wenn die Stelle langsam sein muss. Z.B:

[Notenbeispiel 06-3]

c.) Da es eine der ersten Pflichten des Spielers ist, den Hörer nie über die Takteintheilung in Zweifel zu lassen, so führt dieses schon von selber mit sich, dass man, wo es nöthig ist, jeden Anfang eines Takts, oder gar wohl jeden guten Takttheil durch einen kleinen Nachdruck merkbar mache. Diess ist vorzüglich nothwendig, wo die *Composition* hierin in Zweifel lässt. Z.B:

[Notenbeispiel 06-4]

<7> Obwohl hier der eigentliche *Accent* erst auf die Viertelnote kommt, so muss doch die erste Note jedes Taktes insofern mit einigem (wenn auch kaum hörbaren) Nachdruck gespielt werden, um den Anfang des Taktes anzuzeigen. Denn der Hörer kann nur dann einem Tonstücke nachfolgen, wenn er stets Takt und Rhythmus richtig aufzufassen vermag.

Dasselbe gilt auch bei gleichen fortlaufenden Passagen, wo sonst der Hörer leicht den Faden des Taktes verlieren könnte, z.B:

[Notenbeispiel 07-1]

Hier muss jede mit + bezeichnete Note insoweit mit einigem Übergewicht angeschlagen werden, dass die Takttheile verständlich bleiben, obwohl die Gleichheit des ganzen Laufes dadurch ja nicht gestört werden darf.

d.) Alle synkopirten Noten müssen mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden. Z.B:

[Notenbeispiel 07-2]

Hier ist die rechte Hand stets etwas mehr als die Linke zu markiren.

Dieses gilt auch, wenn die synkopirten Noten frei stehen, z.B:

[Notenbeispiel 07-3]

Hier ist der Nachdruck in beiden Händen gleichmässig anzuwenden.

e.) Jede, zwischen gestossenen Noten stehende gebundene Note muss, auch bei gleichem Werthe, mit einigem Nachdruck gespielt werden. Z.B:

[Notenbeispiel 07-4]

<8> Die erste von den 2 Noten, welche hier mit einer kleinen Bindung zusammen gebunden sind, wird stets mit etwas stärkerem Nachdruck angeschlagen, während alle übrigen gestossenen Noten nur in der vorgezeichneten Stärke auszuführen sind.

§ 3. Die bei einzelnen Noten stehenden Ausdruckszeichen verstärken die Note um eine Abstufung. Wenn also eine ganze Stelle *pp* zu spielen ist, so wird die mit > oder ^ bezeichnete Note bloss *piano*, also nur mit sehr leichtem Nachdruck gespielt. Ist die Stelle *piano*, so wird die einzelne Note *m.v.* vorgetragen; u.s.w. Z.B:

[Notenbeispiel 08-1]

§ 4. Jede lange auszuhaltende Note muss übrigens, besonders im Violin im *pp* und *p*, mit einigem, obschon sehr kleinen Nachdruck angeschlagen werden, da das *Pianoforte* keinen haltenden Ton hat, und daher dieselbe, im Gesang, zu bald verklingen würde. Z.B:

[Notenbeispiel 08-2]

§ 5. Mit demselben Nachdruck ist, im Gesang, jede höhere Note im Vergleich gegen die tiefer liegende vorzutragen. Z.B:

[Notenbeispiel 08-3]

<9> § 6. Wenn dissonierende *Accorde* sich in consonierende auflösen, so kommt der Nachdruck, (*Accent*) stets auf die *Dissonanz*. Z.B:

[Notenbeispiel 09-1]

Ausnahmen müssen auch hier vom *Autor* eigends angezeigt werden.

§ 7. Wenn ein einfacher Gesang sich mehrmal wiederholt, so kann er, durch stets veränderte *Accentuirung*, auf sehr mannigfache Weise verändert, und dadurch immer neu und interessant erhalten werden. Z.B:

[Notenbeispiel 09-2]

§ 8. Auch bei schnelleren Passagen kann der *Accent* einmal auf den schwereren, einmal auf den leichteren Takttheil fallen. Z.B:

[Notenbeispiel 09-3]

§ 9. Bei rasch fortlaufenden Passagen ist übrigens das leichte Markieren der ersten, auf den schweren Takttheil fallenden Note besonders dann sehr vortheilhaft, wenn man mit *Accompagnement* spielt, und sowohl die Begleiter, als sich selbst, streng im Takt zu halten hat. Z.B:

[Notenbeispiel 09-4]

<10> § 10. Bei *Accorden* muss der höchste Ton am Meisten markirt werden, wenn er den Gesang bildet. Z.B:

[Notenbeispiel 10-1]

§ 11. Ein Stück schliesst entweder *pp*, oder *ff*; fast nie *mezza voce*.

§ 12. Bei der Wiederholung (*da Capo*) eines *Scherzo*, nach dem *Trio*, wird zum zweitenmal der erste Theil desselben, und zum erstenmal der darauf folgende zweite Theil durchaus *pp*, fast ohne allen Ausdruck gespielt.

§ 13. Wenn in der rechten Hand einfache und lange gehaltene Noten vorkommen, während die Linke eine aus vielen Noten bestehende Begleitung hat, so muss die rechte Hand beinahe *forte*, die Linke dagegen *piano* gespielt werden. Z.B.

[Notenbeispiel 10-2]

Da es in diesem Beispiele unmöglich ist, in die rechte Hand sonst noch einen besonderen Ausdruck zu legen, ausser jenem, welcher durch diesen starken Anschlag (mit der ruhigsten Hand) und durch festes Halten und Binden hervorgebracht wird, so ist es nothwendig, diesen Ausdruck in der linken Hand in soferne anzubringen, als man die höher steigenden *Accorde* und Sechzehnteln etwas *crescendo*, die abwärts gehenden dagegen *diminuendo* vorträgt, ohne jedoch die Grenzen des *Piano* zu überschreiten, und dass man dieser Begleitungsstimme durch einen weichen Anschlag einen sanften Schmelz gebe.

§ 14. Unter die schönsten Reitze des ausdrucksvollen Spiels gehört insbesondere das feste Anschlagen eines langsamen Gesangs, wenn er in der Mittelstimme vorkommt, während beide Hände dazu eine sanfte Begleitung ausführen. Z.B:

[Notenbeispiel 10-3/11-1]

<11> Die Wirkung solcher wohl vorgetragenen Stellen ist so täuschend, dass man glaubt, die mittlere Gesangstimme werde auf einem andern Instrumente, von einer besonderen Hand vorgetragen, während das *Pianoforte* leicht und sanft *accompagnirt*.

§ 15. Wenn ein gebundener Gesang mit abgestossener Begleitung Statt findet, so ist derselbe mit mehr Nachdruck zu spielen als diese Begleitung. Z.B:

[Notenbeispiel 11-2]

Hier wird die obere gehaltene Stimme beinahe *forte*, und nebst dem noch mit Ausdruck vorgetragen, während die kurzen Noten in beiden Händen sehr *piano*, sehr *staccato*, (aber ja nicht *arpeggio*) auszuführen sind.

[c] Von der Anwendung des *crescendo* und *diminuendo*.

§ 1. Es muss vor Allem bemerkt werden, dass das *crescendo* niemals durch eine sichtbare Anstrengung der Hand oder durch höheres Aufheben der Finger hervorgebracht werden darf, wenn man *legato* spielt, sondern nur durch einen vermehrten innern Druck der Nerven und durch ein grösseres Gewicht, welches die Hand hiedurch erhält, ohne die Geläufigkeit der Finger zu fesseln.

§ 2. Jede aufwärts steigende Passage wird in der Regeln *crescendo*, und jede abwärts gehende *diminuendo* vorgetragen. Z.B:

[Notenbeispiel 12-1]

<12> Dieses ist auch zu beobachten, wo der Tonsetzer gar keinen Vortrag angezeigt hat. Wo er das Gegentheil haben will, muss er es eigends andeuten.

§ 3. Wird eine solche, nicht allzukurze Passage zweimal nach einander wiederhohlt, so ist sie das zweitemal weit mehr *piano* als das erstemal vorzutragen.

Selbst *pianissimo* ist sie sodann von angenehmer Wirkung. Z.B:

[Notenbeispiel 12-2]

Das zweitemal wird demnach das *cresc:* und *dimin:* entweder gar nicht, oder nur äusserst wenig angewendet. Überhaupt muss jede, sich wiederhohlende Stelle das zweitemal mit einem andern Vortrag ausgeführt werden, als das erstemal.

<13> § 4. Wenn ein langsamer Gesang über eine gehaltene Harmonie aufwärts oder abwärts schreitet, so ist eben so das *cresc:* und *dimin:* in einem angemessenen Grade anzubringen, Z.B:

[Notenbeispiel 13-1]

Es versteht sich, dass der Spieler diesen Ausdruck selber hineinlegen muss, wenn der *Autor* gar keinen angezeigt hat.

§ 5. Kurze, aus geschwinden Läufen bestehende, und *Forte* auszuführende Sätze werden gewöhnlich sowohl auf- wie abwärts *crescendo* gespielt, so, dass die letzte Note derselben den *Accent* bekommt; Z.B:

[Notenbeispiel 13-2]

§ 6. Diejenigen Triller, welche eine willkürliche Länge haben, und welche *piano* anfangen, müssen in der Mitte ihrer Dauer bis zum *Forte* anschwellen, und sodann wieder eben so nach und nach zum *piano* zurückkehren.

Wenn solche Triller *forte* anfangen, so müssen sie meistens *diminuendo* bis zum *pp* ausgeführt werden, Z.B:

[Notenbeispiel 13-3]

Ein solcher, sehr lange dauernder Triller kann durch einen gleichmässig und oft wiederkehrenden Nachdruck ein gesteigertes Interesse gewinnen. Z.B:

[Notenbeispiel 13-4]

Der Triller darf sich da auf keine Weise unterbrechen; nur durch einen stärkeren, in gleichen Zeiträumen nacheinanderfolgenden Druck der Hand wird dieses öftere Anschwellen hervor gebracht.

<14> Doch darf sich der Spieler dieses nur da erlauben, wo eine Haltung mit dem Triller verbunden ist und derselbe folglich von willkürlicher Länge sein darf.

§ 7. Bei einem langen *Tremolando*, und überhaupt bei solchen *Cadenz*-Passagen, welche eine willkürliche Länge haben, findet dieses Anschwellen und Abnehmen der Kraft gleichfalls meistentheils Statt, z.B:

[Notenbeispiel 14-1]

Bisweilen finden während einem allgemeinen *cresc.* und *dimin.*, noch andere kleinere Ausdruckszeichen Statt, welche an dem allgemeinen Anschwellen und Vermindern Theil nehmen müssen. Z.B:

[Notenbeispiel 14-2]

B.

2^{tes} Kapitel.

[a] Über die Anwendung aller Abstufungen des *Legato* und *Staccato*.

§ 1. Das Halten, Tragen und Abstossen der Tasten kann eben so, wie die Stärke und Schwäche, in fünf Grade eingetheilt werden; nämlich:

a.) Das *Legatissimo*; wobei jeder Finger länger als die Dauer der Note vorschreibt, auf den Tasten liegen bleibt. Dieses ist nur bei gebrochenen *Accorden* eigentlich anwendbar, und man hat wohl darauf zu achten, dass nur *consonierende*, (das heisst wohlklingende, zum *Accord* gehörige) Töne auf solche Art gehalten werden. Z.B:

[Notenbeispiel 14-3]

<15> Hier wird in der rechten Hand der oberste, und in der Linken der unterste Ton so lange gehalten, als ob er nebstbei als Viertelnote bezeichnet wäre; so wie auch die mittlern Finger sich erst dann heben, wenn sie wieder anzuschlagen haben. Ungefähr so:

[Notenbeispiel 15-1]

Bei geschwinden gebrochenen *Accorden*, die nicht als brillante Passage, sondern nur als Verstärkung der Harmonie-Fülle anzusehen sind, gilt dasselbe. Z.B:

[Notenbeispiel 15-2]

b.) Das *Legato*; durch dieses wird auf dem *Pianoforte* der Gesang, so wie die gebundene Harmonie hervorgebracht, und der Spieler hat, indem er jeden Ton genau so lange hält,

bis der nächstfolgende kommt, soviel die Natur des Instruments zulässt, durch dasselbe die Wirkung der Menschenstimme oder eines Blasinstrumentes nachzuahmen.

- c.) Das **Halb-Staccato**, oder getragenes Spiel, das zwischen Schleifen und Stossen in der Mitte liegt, und jedem Ton ein besonderes Gewicht gibt, ohne ihn an den Folgenden zu binden. Die auf diese Art angeschlagenen Töne erhalten eine besondere Bedeutung, eine Wichtigkeit, welche, besonders im langsameren *Tempo*, keine andere Vortrags-Art ersetzen kann.
- d.) Das *Staccato*. Das Abstossen der Töne bringt ein frisches Leben in die Musik, und das Ermüdend Abspannende, welches ein immerwährendes Binden der Töne auf den Hörer zuletzt hervorbringen müsste, wird durch das abwechselnde Absondern, und die dadurch bewirkten Ruhepunkte, vermieden.
- e.) Das *Marcatissimo*, (*martellato*, gehämmert) steigert dieses Abstossen, am gehörigen Orte, bis zum kürzesten Aufblitzen der einzelnen Töne, und legt, selbst in die, an sich leichten, unbedeutenden Stellen, die Wirkung glänzender *Bravour* und Überwindung grosser Schwierigkeit.

§ 2. Auch zwischen diesen fünf Ausdrucksgraden liegen unzählige Schattierungen, welche eine vollkommen ausgebildete Fingerfertigkeit dann nach Eingabe des Gefühls und Talents anwenden kann.

In folgenden Beispielen sind die Hauptnüancen nebeneinander gestellt.

[Notenbeispiel 15-3/16-1]

<16> § 3. Das *Legatissimo* wird durch die Bindung, so wie auch meistens durch das beigefügte Wort angezeigt, und ist ausserdem noch bei allen Stellen, welche einen vielstimmigen gefühlvollen Gesang oder eine wohllautende Harmonie bilden, anzuwenden. Jedoch meistens ***pp***, ***p***, oder ***m.v.***, selten *forte* oder ***ff***. Z.B:

[Notenbeispiel 16-2]

Der schwermüthige *Charakter* dieser Stelle, und der grosse Ausdruck, mit welchem sie gespielt werden kann, berechtigen den Spieler zu folgendem Vortrage:

1. Beide Hände ruhen stets fest und mit allem Gewicht auf den Tasten, obwohl die Finger überall, wo *p* oder *pp* vorgezeichnet ist, so leise anschlagen, wie es nöthig ist.
2. Bei allen Vierteln und halben Noten drückt der Finger, nach dem Anschlage, die Taste fest bis auf den Grund hinab.
3. In den ersten 3 Takten werden von der rechten Hand die Gesangnoten so lange gehalten, dass jeder Finger die Seinige erst nach dem Anschlage der nächstfolgenden und zwar ungefähr nach der Dauer einer Achtel-*Triole*, verlässt. Die 6 letzten *Triolen* im 3^{ten} Takt, und die 9 letzten *Triolen* im 5^{ten} Takt werden von der rechten Hand so lange gehalten, als jeder Finger möglicherweise auf seiner Taste liegen bleiben kann. Eben dieses gilt von allen *Triolen* in der linken Hand.
- 4.) Bei der mehrstimmigen Stelle im 4^{ten} und 6^{ten} Takte gleiten die Finger mit möglichster Ruhe und Bindung von einer Taste zur andern.

§ 4. Das gewöhnliche *Legato* wird durch Bindungen angezeigt, muss aber auch überall angewendet werden, wo der *Autor* gar nichts andeutete. Denn in der Musik ist das *Legato* die Regel, und alle übrigen Vortrags-Arten nur die Ausnahmen.

Wie wir wissen, besteht das *Legato* darin, dass jede Note nach ihrem vollen Werthe gehalten, und die Taste nicht eher verlassen werden darf, bis die nächstfolgende Note eben angeschlagen wird. Auf diese Art ist jede Melodie, jeder mehrstimmige Satz, und jede, auch noch so schnelle Passage vorzutragen.

<17> Am wichtigsten und am schwierigsten ist aber die Ausführung des *Legato* in der Fuge, und im gebundenen Styl, wovon später die Rede sein wird. Hier ein Beispiel im gewöhnlichen Style.

[Notenbeispiel 17-1]

Der weiche, sanfte *Charakter* dieser Stelle wird dadurch ausgedrückt, dass die rechte Hand sowohl die langsamen Noten, wie die Läufe mit schönem vollen Tone, vollkommener Gleichheit und Ruhe, und so gebunden vortrage, wie es auf einem guten Blasinstrumente (*Clarinette* oder *Flöte*) in einem Athem ausgeführt werden könnte. Im 8^{ten} Takte sind die Vierteln in beiden Händen so zu halten, dass die Finger möglichst spät, kurz vor dem nächsten Anschlage aufgehoben werden. In den hierauf folgenden 4 Takten sind alle 4 Stimmen gleichmässig gesangvoll auszuführen. Eben so die Achteln in den nächstfolgenden Takten.

Die Achteln in der linken Hand (in den ersten 7 Takten) sind zwar gebunden zu spielen, doch darf die unterste Note nicht als Halbe, sondern höchstens als Viertel gehalten werden.

§ 5. Besondere Beachtung verdient jenes *Legato*, welches bei fortlaufenden Noten anzuwenden ist, die in beide Hände vertheilt vorkommen. Z.B:

[Notenbeispiel 17-2]

<18> Hier müssen beide Hände überall einander in solcher Gleichheit nachfolgen, dass der Zuhörer stets nur eine Hand *legato* spielen zu hören glaube.

Daher muss in jeder Hand die letzte Note genau so lange gehalten werden, bis die nächstfolgende von der andern Hand angeschlagen worden ist.

Man darf diese Art nicht mit jener verwechseln, wo bei ähnlichen Passagen das Absetzen der Hände absichtlich bemerkbar sein muss, um irgend eine brillante und besondere Wirkung hervorzubringen.

§ 6. Wenn gebundene *Octavengänge* vorkommen, so muss sich der Spieler bemühen, durch Abwechseln des 5^{ten} Fingers mit dem 4^{ten} und 3^{ten}, und durch grosse Ruhe der Hand, das möglichst beste *Legato* hervorzubringen. Z.B:

[Notenbeispiel 18-1]

Ein Gleiches gilt von vollstimmigen *Accorden*, wenn sie gebunden werden sollen.

§ 7. Wenn bedeutende Sprünge *legato* vorzutragen sind, so muss man die Wurfkraft, so wie die Sicherheit der Hand wohl in seiner Gewalt haben, um nicht mit zu grossem Gewicht auf die entfernte Taste zu fallen.

Daher sind solche Sprünge auch fleissig *pp*, *p* und *m.v.* zu üben. Z.B:

[Notenbeispiel 18-2]

Man muss die verschiedenen Grade des Ausdrucks auf diese Sprünge eben so leicht, wie auf natürliche Melodien anzuwenden wissen.

[b] Von dem getragenen Anschlag und dem Halb-*Staccato*.

§ 1. Diese Manier zerfällt in 2 Hauptarten, und ist für den Spieler von besondrer Wichtigkeit. Sie wird durch das Zeichen $\overbrace{\dots\dots}$ und bei einzelnen Noten in neuerer Zeit durch ♩ angezeigt.

<19> § 2. Die erste Art ihrer Anwendung besteht darin, dass man die langsamen Noten einer Melodie nur durch etwas mehr als die Hälfte ihres Werthes, als ungefähr durch zwei Drittel desselben aushält, und daher zwischen den nacheinanderfolgenden Tönen einen kleinen Absatz hören lässt.

Die Tasten werden hierbei meistens mit einigem Nachdruck angeschlagen. Bei ziemlich langsamen Noten wird die ganze Hand jedesmal ein wenig gehoben; bei geschwindern aber nur der Finger. Z:B:

[Notenbeispiel 19-1]

Die Wirkung dieser Vortrags-Manier gleicht, im langsamen *Tempo*, einer, durch Seufzer unterbrochenen Rede, und der Spieler hat darauf zu achten, jede Taste zu gleichbestimmter Zeit auszulassen, um weder in das *Legato*, noch in das wirkliche *Staccato* sich zu verirren, ausser, wenn, wie hier im 8^{ten} Takte, wirklich eine Änderung des Vortrags angezeigt ist.

§ 3. Das langsame *Tempo* des vorhergehenden Beispiels gestattet, dass alle darin enthaltenen getragenen Noten mit einer kleinen Bewegung der Hand ausgeführt werden können. Aber in schnellerer Bewegung darf dieses nur mit den Fingern geschehen. Z.B:

[Notenbeispiel 19-2]

§ 4. Wenn aber die Läufe und Passagen noch schneller auf diese Weise gespielt werden sollen, dann findet die zweite Art dieses Vortrags Statt, welche darin besteht, dass jeder Finger mit seiner <20> weichen Spitze auf den Tasten die Bewegung des Kratzens oder Abrupfens macht, dabei mehr oder weniger Schnellkraft der Nerven anwendet, und dadurch ein sehr klares, perlendes, gleiches Spiel sich aneignet, mittelst welchem selbst im schnellsten *Tempo* alle Passagen gleich gerundet mit vollem, nicht scharfen Ton, und mit der schönsten Ruhe der Hand hervorgebracht werden können.

Dieser Anschlag ist ungefähr derselbe, dessen man sich beim Fingerwechsel auf einer, oft und schnell nacheinander angeschlagenen Taste bedient, wie z:B: im:

[Notenbeispiel 20-1]

nur dass dabei die Finger natürlicherweise niemals schief und seitwärts gehalten werden dürfen.

§ 5. Alle *Compositionen*, welche, im brillanten Styl geschrieben, aus einer grossen Masse von Noten bestehen, und auf ein schnelles *Tempo* berechnet sind, müssen vorzugsweise auf diese Art vorgetragen werden, weil das ruhige *Legato* dieselben matt und einförmig, das markirte *Staccato* hingegen dieselben allzu scharf und grell bezeichnen würde.

(Es versteht sich, dass einzelne Stellen hievon überall Ausnahmen bilden.)

§ 6. Diese Art gestattet alle Schattierungen des *pp*, *p*, *m.v.*, bis zum *forte*. Nur das *Fortissimo* würde da eine allzu grosse Anstrengung der Nerven erfordern. Denn es versteht sich, dass alle Arten des *crescendo*, *etc*: nur durch einen, dem Auge nicht sichtbaren, innern Nachdruck der Hand und Finger-Nerven hervorgebracht werden müssen.

Hier ein Beispiel dieser Art:

[Notenbeispiel 20-2]

<21> Alle, mit den Worten *Leggierm:* oder *Leggieriss:* bezeichneten Stellen müssen auf diese Art vorgetragen werden, so wie auch die meisten geschmackvollen Verzierungen, besonders in den obern *Octaven*, hiedurch den schönsten Reitz erhalten.

§ 7. Diese Spielweise ist zu wichtig, als dass der *Clavierist* sie nur so nebenher bei einzelnen Passagen üben sollte. Er muss durch eine geraume Zeit sich vorzugsweise damit beschäftigen, und hier sind wieder die vollständigen *Scalen*-Übungen in allen Tonarten das beste Mittel, wenn man sie auf diese Art in allen Graden des *Piano* und *Forte*, so wie in jedem *Tempo*, fleissig übt, bis man im Stande ist, jede Passage. (die nicht aus Doppelnoten besteht) in dieser Manier nach Willkühr auszuführen.

§ 8. Diese Art lässt sehr viele Schattierungen und Abstufungen, vom *Legato* bis zum wirklichen *Staccato*, zu, indem man dieses Abrupfen durch mehr oder weniger Anstrengung der Nerven, so wie durch mehr oder mindere Beweglichkeit der Fingerspitzen nach Belieben steigern oder vermindern zu können im Stande sein muss.

[c] Vom *Staccato*.

§ 1. Das *Staccato* wird durch Pünktchen über den Noten, oder durch kurzen Notenwerth und darauf folgende Pausen angezeigt, und besteht in kurzem, festen Abstossen der Tasten durch die Finger, ohne die Hand dabei bedeutend zu heben, und ohne von jenem Abgleiten oder Abrupfen der Fingerspitzen Gebrauch zu machen.

§ 2. Man nimmt als Regel an, dass durch jene Pünktchen jede Note um die Hälfte ihres Werthes kürzer auszuhalten ist.

§ 3. Das *Staccato* kann nur bis zu einem gewissen Grade der Geschwindigkeit angewendet werden, und jene Passagen, welche *Molto Allegro* oder *Presto* auszuführen sind, können nur durch die vorherbesprochene Art des Abrupfens ausgeführt werden, da das *Staccato* allzu anstrengend wäre.

§ 4. Es ist nothwendig, dass der Spieler das *Staccato* in allen Graden des *Piano* und *Forte* wohl innehat, und daher die Übungen der *Scalen* u.s. w. auf alle diese Arten, vom langsamen *Tempo* bis zu mässiger Geschwindigkeit wohl übe.

§ 5. Der Tonsetzer zeigt das *Staccato* stets auf irgend eine Art an, und der Spieler darf es nicht willkürlich anwenden.

§ 6. Wenn 2 oder 3 Noten durch eine Bindung zusammen gezogen sind, so wird die 2^{te} (oder 3^{te}) Note gestossen. Z.B:

[Notenbeispiel 21-1]

Wenn aber am Ende der kleinen Bindung noch ein Punkt über der Note steht, so ist das Abstossen äusserst kurz, und nimmt der Note mehr als die Hälfte ihres Werths.

[d] Das *Marcato*, oder *Staccatissimo*.

§ 1. Dieses ist die kürzeste Art des Abstossens, welche bis zum *Martellato* (Hämmern) gesteigert werden kann, und welche die Töne möglichst kurz, mit der Schnelle des Blitzes erscheinen und verschwinden lässt.

§ 2. Diese Art wird durch kleine, senkrechte Spitzen oder Striche über den Noten angezeigt, welche man daher von den Pünktchen wohl zu unterscheiden hat.

<22> § 3. Das höhere Aufheben der Hand und selbst des Arms, (besonders bei Sprüngen) ist hier zulässig, da dieses *Marcato* meistens nur bei *Octaven*, *Accorden*, und solchen Passagen angebracht wird, wo die Töne nicht allzusehr nacheinander folgen, und da der Spieler zur Steigerung des Effekts dabei oft viele Kraft anwenden muss.

§ 4. Aber auf nichts hat der *Clavierist* hiebei mehr zu achten, als auf Beibehaltung des schönen Tones, selbst im stärksten *ff*, und dass das *Martellato* nicht in Poltern und Kreischen ausarte.

Hier ein Beispiel.

[Notenbeispiel 22-1]

Im folgenden Beispiele sind alle 5 Hauptarten des *Legato* und *Staccato* nacheinanderfolgend anzuwenden.

[Notenbeispiel 22-2]

§ 5. Wenn lange ausgedehnte Passagen nach und nach von *Legato* zum *Staccato* (oder umgekehrt) übergehen, so gibt es zwischen jeder Hauptart noch viele kleinere Abstufungen, welche von sehr geübten Fingern und feinem Gefühl in's Unendliche ausgeführt werden können.

§ 6. Da bei diesem scharfen Abstossen des *molto Staccato* die ganze Hand, und sogar der Vorderarm <23> aufgehoben werden muss, so erhält jede Stelle, welche auf diese Weise vorgetragen wird, eine besonders glänzende (*brillante*) Wirkung und erscheint dem Zuhörer weit schwieriger, als sie sonst bei jeder andern Vortragsmanier wirklich wäre.

So z.B: wird Niemand folgende Stelle schwierig nennen:

[Notenbeispiel 23-1]

Aber man spiele sie folgendermassen:

[Notenbeispiel 23-2]

nämlich mit gebogenen, straffen Fingern, mit grosser Kraft, äusserst kurz, und mit der nöthigen Bewegung der Arme; - so wird man finden, dass sie in der That dadurch viel schwerer geworden, dass aber auch ihre Wirkung sehr gesteigert erscheint, und bis zu einem gewissen Grade sogar schon die Bewunderung des Zuhörers in Anspruch nehmen kann. Ist nun vollends eine so vorgetragene Passage wirklich schwer und glänzend *componirt*, so erhält sie den Charakter der *Bravour*, und des, vorzugsweise so genannten brillanten Spiels, und wenn der Spieler, (besonders öffentlich in grossem *Locale*) von dieser Manier an gehörigen Stellen Gebrauch macht, so kann er der gewählten *Composition* einen ungewöhnlichen Geist und Charakter einhauchen, und die Zufriedenheit der Zuhörer bis zum Enthusiasmus steigern.

§ 7. Diese Manier kann in ihrem ganzen Umfange, nur im *f* und *ff* angewendet werden, obwohl natürlicherweise das äusserst kurze Abstossen auch im *p* und *pp* häufig vorkommt.

Nur ist im letzten Falle der Arm weit ruhiger zu halten, und das Abstossen nur durch die Finger hervorzubringen.

§ 8. Kräftige *Octaven*-Passagen, *Accorden*-Sprünge u.d.gl: müssen meistens auf diese Art vorgetragen werden. Z.B:

[Notenbeispiel 23-3]

§ 9. Eine grosse Geschwindigkeit lässt sich mit dieser Manier nicht vereinigen: doch können und sollen selbst die *Scalen*, in einem mässig schnellen *Tempo* auf diese Art bisweilen geübt werden, um den Fingern und Armen die nöthige Sicherheit im Anschlage zu verschaffen.

<24> Denn der Spieler hat vorzüglich darauf zu achten, dass die Vorderarme nur gerade so viel Bewegung dabei machen, als zur Erreichung des Effekts, und steter Beibehaltung des schönen Tons eben nöthig ist. Das Übermass hierin könnte allzu anstrengend, ja bei lange anhaltenden Passagen selbst der Gesundheit schädlich werden.

C.

3^{tes} Kapitel.

[a] Von den Veränderungen des Zeitmasses.

§ 1. Wir kommen nun auf das Dritte, und beinahe wichtigste Mittel des Vortrags, nämlich auf die mannigfachen Veränderungen des vorgeschriebenen *Tempo's* durch das *rallentando* und *accelerando* (*Zurückhalten und Beschleunigen.*)

§ 2. Dass die *Zeit* eben so unendlich theilbar ist, wie die *Kraft*, haben wir schon oben bemerkt. Nun muss zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom *Autor* vorgeschriebenen und vom Spieler gleich Anfangs festgesetzten *Tempo*, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemalsschwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbe-

schadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren.

§ 3. Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers, und nur durch ein feingebildetes Gefühl, grosse aufmerksame Übung, und durch Anhören guter Künstler auf allen Instrumenten, besonders aber grosser Sänger, zu gewinnen.

§ 4. Nicht nur jedes ganze Tonstück, sondern jede einzelne Stelle drückt entweder wirklich irgendeine bestimmte Empfindung aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den Vortrag hineinzulegen.

Solche allgemeine Empfindungen können sein:

Sanfte Überredung, leise Zweifel, oder unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Übergang aus einem aufgeregten Zustande in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen; und unzählige andere Zustände dieser Art.

Derjenige Spieler, dem die mechanischen Schwierigkeiten des Tonstücks nicht mehr im Wege stehen, wird leicht diejenigen, (oft nur aus einigen einzelnen Noten bestehenden) Stellen ausfinden, wo eine solche Empfindung entweder im Willen des *Compositeurs* lag, oder schicklicherweise ausgedrückt werden kann. Und in solchen Fällen ist ein kleines Zurückhalten (*calando, smorzando, etc.:*) meistens wohl angebracht, indem es widersinnig wäre, da ein Drängen und Treiben des Zeitmasses anzuwenden.

§ 5. Andere Stellen können dagegen andeuten:

Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmuth und ausbrechenden Zorn, kräftigen Entschluss, unwillige Vorwürfe, Übermuth und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Überraschung, Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten, u.s.w. In solchen Fällen ist das Drängen und Eilen des *Tempo*, (*accelerando, stringendo, etc.:*) naturgemäss, und an seinem Platze.

§ 6. Allein wenn auch der Spieler diese Empfindungen richtig aufzufassen und zu errathen vermag; so liegt die Hauptsache doch darin, dass er deren Anwendung ja nicht übertreibe, und alle diese Vortrags-Mittel nicht bis zum Überfluss vergeude, weil sonst leicht die schönste Stelle verzerrt und unverständlich erscheinen kann.

[b] Nähere Bestimmungen.

§ 7. Es gibt unendlich viele Fälle, wo eine Stelle, oder ein Satz mit mehreren Arten von Ausdruck in Hinsicht des Zeitmasses ausgeführt werden kann, ohne dass eine dieser Arten geradezu unrichtig oder widersinnig sein mag.

<25> So z.B. kann folgender *melodiöse* Satz auf 4 verschiedene, darunter angezeigten Arten vorgetragen werden:

[Notenbeispiel 25-1]

Nach der 1^{ten} Art wird diese Stelle streng im *Tempo* gespielt, und der nöthige Ausdruck nur durch das *crescendo* und *diminuendo*, durch das *Legato* und Halb-*Legato* der Achteln, so wie durch das *Legatissimo* der halben Noten hervorgebracht.

Nach der 2^{ten} Art wird schon im 2^{ten} Takte ein kleines Zurückhalten des *Tempo* angewendet, welches gegen Ende des 3^{ten}, und durch den ganzen 4^{ten} Takt in ein allmähliges *Smorzando* zerfließt, jedoch ohne in ein allzulangesames Dehnen auszuarten.

Nach der 3^{ten} Art müssen die 2 ersten Takte im beschleunigten, etwas eilendem *Tempo*, und die 2 letzten in eben dem Grade wieder zurückhaltend sein.

Nach der 4^{ten} Art endlich wird das Ganze sehr zurückhaltend vorgetragen, so dass nach und nach gegen Ende das *Tempo* beinahe ins *Adagio* übergeht.

Welche dieser 4 Arten mag nun wohl für das vorstehende Beispiel die Beste sein ?

Der *Charakter* jener Stelle ist sanft, zärtlich und sehnsuchtsvoll. Die erste Art im strengen *Tempo* reicht da nicht hin, wie genau man auch das *cresc.*, *etc.*: beobachten wollte.

Die zweite Art ist in so ferne vorzuziehen, als sie die Stelle besser heraushebt und Gelegenheit gibt, durch den verlängerten Klang jedes Tons im *crescendo* den Gesang und die Harmonie bedeutender zu machen.

Die dritte Art ist für den vorhin angedeuteten *Charakter* die Beste. Sie gibt den 2 ersten aufsteigenden Takten mehr Leben und Wärme, und das nachfolgende *Rallentando*, welches schon in der Mitte des 3^{ten} Taktes anzufangen hat, macht dann die 2 letzten Takte um so anziehender.

Die vierte Art wäre allzu schmachtend, und wiewohl sie durch einen sehr zarten und wohlklingenden Anschlag immerhin dem *Charakter* der Stelle einen gewissen Reitz geben könnte, so wäre das Ganze doch allzu gedehnt.

Übrigens hüthe man sich, solche *accelerando's*, *ritardando's*, *etc.*, zu übertreiben, und etwa durch allzugrosses Dehnen die Stelle unverständlich zu machen, oder durch zu grosses Eilen zu verzerren; ein sehr kleiner, nach und nach gleichmässig anwachsender Grad reicht hin, so dass das vorgeschriebene *Tempo* kaum um seinen 5^{ten} bis 6^{ten} Theil verändert wird.

Und so wie das *cresc.* und *dimin.* nach und nach, in wohlberechnetem Zu- und Abnehmen der Stärke, hervorgebracht werden muss, so ist es auch mit dem *accel.* und *rallent.*. Ein plötzliches Langsamer- oder Geschwinderwerden bei einer einzelnen Note verdirbt in diesem Falle die ganze Wirkung.

Man sieht aus diesem Beispiel, dass eine und dieselbe Stelle mehrere Vortragsarten zulässt, wovon eigentlich keine als widersinnig betrachtet werden kann; (denn widersinnig wäre es, z.B. wenn man diese Stelle durchaus stark und gehackt spielen wollte). - Aber das Schicklichkeitsgefühl des Spielers und auch die Berücksichtigung dessen, was einer solchen Stelle vorangeht und nachfolgt, muss entscheiden, welche Art die entschieden ansprechendste ist.

Besonders bei langwährenden *Ritardando* gehört ein eigenes, wohlgebildetes Gefühl und viele Erfahrung dazu, um zu wissen, wie weit man es ausdehnen kann, ohne den Zuhörer zu langweilen.

Wenn übrigens eine solche Stelle sich an mehreren Orten eines Tonstückes wiederholen sollte, dann steht es dem Spieler nicht nur frei, jedesmal eine andere Vortragsweise anzuwenden, sondern es ist sogar eine Pflicht, um die Einförmigkeit zu vermeiden; und er hat nur zu beachten, welche Art in Rücksicht auf das, was vorangeht, oder nachfolgt, eben die passendste ist.

[c] Von der Anwendung des *Ritardando* und *Accelerando*

§ 8. Das *Ritardando* wird in der Regel weit häufiger als das *Accelerando* angewendet, weil es den *Charakter* eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.

<26> Am schicklichsten wird *retardirt*:

- a.) In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden.
- b.) In jenen Noten, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesangs führen.
- c.) Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen und nach welchen kurze Noten folgen.
- d.) Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmass, oder in einen, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz.
- e.) Unmittelbar vor einer Haltung.
- f.) Beim *Diminuendo* einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein *piano* und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt.
- g.) Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmass hineinzwängen könnte.
- h.) Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markirten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt.
- i.) Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätzen, um deren *Charakter* desto mehr zu heben.
- k.) Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie
- l.) Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.

NB. Es versteht sich, dass hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mit verstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des *Tempo* anzeigen, wie z.B. *rallent.*, *rite-*

nuto, smorzando, calando, etc: indem sich diese nur durch den mehr- oder mindern Grad vom *Ritardando* unterscheiden.

Hier einige Beispiele hierüber:

[Notenbeispiel 26-1]

<27> Anmerkungen zum vorstehenden Beispiel.

- 1.) Der 1^{ste} Takt ist streng im *Tempo* zu spielen.
- 2.) Die letzten 3 Achteln des 2^{ten} Takts sind ein klein wenig, kaum merkbar, zu *ritardiren*, da der nachfolgende 3^{te} Takt wieder eine Wiederholung des ersten Takts, (also des Hauptgedankens) wiewohl auf einer andern Stufe, ist.
- 3.) Der letzte, etwas arpeggirte Accord im 3^{ten} Takte wird ein klein wenig *ritenuto* ausgedrückt.
- 4.) Die letzten 3 Achteln des 4^{ten} Takts werden mit etwas mehr Wärme, (folglich *beinahe accelerando*) vorgetragen, welche erst in den 3 letzten Achteln des 5^{ten} Takts wieder abnimmt.
- 5.) Im 6^{ten} Takte ist eine von jenen, aus vielen Noten bestehenden Verzierungen, welche ein *ritardiren* in beiden Händen in soweit nöthig macht, dass die geschwinden Noten nicht übereilt herausgesprudelt werden, sondern sehr zart und graziös nach und nach verschwimmen: erst die letzten 9 Noten dieser Verzierung sind mehr merkbar zu *ritardiren*, und auf der vorletzten Note (dem *Gis*) eine kleine Haltung anzubringen.
- 6.) Der 7^{te} und 8^{te} Takt bleiben streng im *Tempo*.
- 7.) Der 9^{te} Takt mit Kraft und Wärme, (folglich beinahe etwas *accelerando*.)
- 8.) Die 2^{te} Hälfte des 10^{ten} Takts etwas ruhiger.
- 9.) Der 11^{te} Takt etwas *ritardando*, und der letzte *dissonirende Accord* sehr sanft, noch etwas mehr zurückgehalten, weil jeder *dissonirende Accord*, (wenn er *piano* ist) auf diese Art mehr Wirkung macht.
- 10.) Die 3 ersten Achteln des 12^{ten} Takts im *Tempo*; dagegen die 5 letzten Achteln bedeutend *ritardando*, da sie den Übergang in das *Thema* bilden.
- 11.) Der 13^{te} Takt im *Tempo*.
- 12.) Das erste Viertel des 14^{ten} Takts schon ziemlich *ritard*: welches sich in der 2^{ten} Viertel bedeutend vermehrt, und wobei die 8 obern Noten stark und *cresc*: markirt werden müssen. Die Haltung muss ungefähr durch 5 Achteln dauern, und der nachfolgende

Lauf mässig schnell, gleich, zart, und *diminuendo* sein, bis endlich die 8 letzten Noten desselben merkbar *ritardando* werden.

- 13.) Die 1^{ste} Hälfte des 15^{ten} Takts im Tempo, die 2^{te} Hälfte *ritard*: wobei der Schluss der Verzierung äusserst zart verschweben muss. Hier ist das *ritardiren* am nöthigsten, da dieser Takt eine sanft vorzutragende Schluss-*Cadenz* enthält.
- 14.) Der letzte Takt im ruhigen *Tempo*.

Folgende zwei Bemerkungen sind wohl zu beachten.

- I.) Obwohl in diesem Thema fast in jedem Takt ein *ritard*: angebracht wird, so muss das Ganze (besonders in der begleitenden linken Hand,) so natürlich, folgerecht, ohne alle Verzerrung, vorgetragen werden, dass der Zuhörer nie über das eigentliche Zeitmass in Zweifel gelassen oder gelangweilt wird.
- II.) Da jeder Theil 2^{mal} gespielt wird, so kann beim zweitenmale jeder Ausdruck und folglich auch jedes *ritard*: um ein Weniges merkbarer angebracht werden, wodurch das Ganze an Interesse gewinnt.

2^{tes} Beispiel:

[Notenbeispiel 27-1/28-1]

<28> Anmerkungen zu diesem Beispiele.

- 1.) Der erste Takt im *Tempo*, mit grosser Kraft, welche durch 5 Takte immer steigt.
- 2.) Vom letzten *Accord* des 2^{ten} Takts beginnt ein *ritard*:, welches bis zum Ende des 4^{ten} Takts immer zunimmt, und dadurch die *Modulationen* der *Accorde* bedeutender heraushebt.
- 3.) Der 5^{te} Takt rasch im *Tempo*.
- 4.) Der 6^{te}, 7^{te} und 8^{te} ganz ruhig mit immer zunehmendem *Ritardando*.
- 5.) 9^{ter} und 10^{ter} Takt im *Tempo*, mit Feuer.
- 6.) Der 11^{te} Takt noch kräftiger aber merkbar *ritard*:, welches jedoch nach und nach abnimmt, so dass die Passage gegen Mitte des 12^{ten} Takts schon wieder im rechten Zeitmass fortläuft.

- 7.) 13^{te} und 14^{te} Takt im *Tempo*, der 15^{te} Takt anfangs ein klein wenig zurückhaltend; der 16^{te}, 17^{te}, 18^{te} und 19^{te} Takt im *Tempo*, mit vielem Feuer.
- 8.) Im 20^{ten} Takt muss die Sechzehntel Pause wohl beachtet werden, so dass sie beinahe über ihrem Werthe hervortritt. Das erste nachfolgende *C* mit besonderem Nachdruck.
- 9.) In der Mitte des 21^{ten} Takts fängt ein *ritard:* an, welches bis zum 23^{sten} Takt immer zunimmt, so wie die Achteln stärker und kürzer werden.
- 10.) Der Triller auf der Haltung muss durch wenigstens 4 volle Takte des vorgezeichneten *Tempo's* dauern, immer schwächer und langsamer werden, so dass die letzten Töne desselben, so wie die drei kleinen Schlussnoten, ungefähr so langsam, wie die 4^{ten} im *Andante-Tempo* erscheinen.
- 11.) Das Übrige im *Tempo*.

§ 9. Jeder plötzliche Übergang in eine andere Tonart muss auch durch eine Aenderung des *Tempo* herausgehoben werden: Z.B:

[Notenbeispiel 29-1]

<29> Die ersten 5 Takte im *Tempo*.

Im 6^{ten} Takte nach und nach etwas *ritard:*

Im 7^{ten} Takte eine etwas ruhigere Bewegung, die jedoch das vorgeschriebene Zeitmass nicht allzu merkbar ausdehnen darf.

Im 8^{ten} Takte die allmähliche Rückkehr ins erste *Tempo*.

NB. Obwohl in diesem Beispiele die 2 ersten Takte wiederholt werden, so wäre es hier nicht gut, sie zum zweitenmale *piano* zu spielen, da ohnehin später ein *piano* nachfolgt.

Der Schüler sieht hieraus, dass jede Vortragsregel sich nach Nebenumständen richten muss.

§ 10. Wenn die neue Tonart *forte* vorzutragen ist, und dagegen der Übergang zu derselben *piano*, so muss sie im rechten *Tempo*, ja beinahe etwas rascher, eintreten. Z.B:

[Notenbeispiel 29-2]

§ 11. Wenn der Übergang in ein Thema oder in eine Idee aus gestossenen Noten oder *Accorden* besteht, so ist überhaupt ein *Ritardando* gegen Ende dieses Übergangs wohl angebracht. Besteht aber derselbe aus einem schnellen Laufe, oder sonst aus geschwinden und gebunde-

nen Noten, so wird er meistens besser völlig im *Tempo*, oder nach Umständen auch *accelerando* ausgeführt. Z.B:

[Notenbeispiel 29-3/30-1]

<30> Das *Ritardando* im ersten Beispiele kann wohl auch in einem sehr bedeutenden Grade, (*molto ritardando*), und mit einer Art von übermüthiger Laune angebracht werden, wenn der *Charakter* des Ganzen es erlaubt.

4^{tes} Kapitel.

[a] Vortrag des einfachen Gesangs.

§ 1. Das *Pianoforte* kann, wie wir wissen, den Ton nicht so lange halten und anschwellen lassen wie die Menschenstimme, die *Violine*, *Clarinette*, *etc.*: Daher erfordert der Vortrag eines Gesangs in langsamen Noten besondere Kunst und Aufmerksamkeit.

In der neueren Zeit sind die *Pianoforte* auch in dieser Hinsicht sehr vervollkommnet worden, und wenn der Spieler dieselben zu behandeln weiss, so kann er selbst ohne die Hilfsmittel der Verzierungen und Passagen den obengenannten Instrumenten in hohem Grade nahe kommen.

§ 2. Ein einfacher Gesang muss mit weit mehr Nachdruck, also auch verhältnissmässig viel kräftiger vorgetragen werden, als die begleitende Hand, welche dann gegen die Andere ungefähr in das Verhältnis zu treten hat, wie z.B: die *Guitare*, welche der Menschenstimme *accompagnirt*.

[Notenbeispiel 30-2]

Würde hier der Spieler beide Hände mit gleicher Stärke vortragen, so würde die vollstimmige Begleitung den obern Gesang völlig übertönen. Daher muss die rechte Hand, ungeachtet dem vorgeschriebenen *piano*, beinahe *forte* spielen, während die Linke sehr sanft *accompagnirt*.

§ 3. Wenn der Gesang in der Linken Hand, oder in einer Mittelstimme vorkommt, so muss er ebenso kräftig herausgehoben werden. Z.B:

[Notenbeispiel 31-1]

<31> Im ersten Beispiel ist der Gesang stets in der linken Hand.

Im 2^{ten} Beispiel ist er in den 4 ersten Takten in der untern Stimme der rechten Hand, in den nachfolgenden 3 Takten aber oben und unten verdoppelt, während die Mittelstimme *accompaniert*.

Wenn er durch kräftigeren Anschlag recht herausgehoben wird, so ist die Wirkung so täuschend, als ob eine besondere Hand, oder ein anderes Instrument diesen Gesang vortrage.

Die linke Hand stösst (im 2^{ten} Beispiel) leicht und fest, etwas schwächer als der Gesang, und etwas stärker als die begleitenden *Triolen*.

§ 4. Es ist keine Täuschung, dass der Ton klangreicher wird, wenn man die Taste fest bis auf den Grund hinabdrückt. Dieses muss, bei langsamen Noten, selbst da geschehen, wo man *piano* und *pianissimo* zu spielen hat. Auch muss hiebei die Hand völlig ruhig gehalten werden, und nur durch ihr volles Gewicht, und durch den innern, unsichtbaren Druck diesen Anschlag hervorbringen. So wie aber ein Mordent, ein Triller, eine schnelle Verzierung, oder eine geläufigere Passage in diesem Gesange vorkommt, muss diese schwere Haltung augenblicklich nachlassen, um diese schnellern Noten mit der gehörigen Zartheit hervorzubringen. Z.B:

[Notenbeispiel 31-2]

<32> Man wird bemerken, dass durch diese Abwechslung des schwereren und leichtern Drucks zwei ganz verschiedene Gattungen des Tons aus dem *Pianoforte* hervorgebracht werden, selbst dann, wenn man übrigens das Ganze mit einem gleichen Grade des *Piano* ausführt. Nur muss man nach einer leichten Verzierung den nächsten ruhigen Ton nicht sogleich wieder mit dem schweren Drucke anschlagen, sondern nach und nach in diesen zurückkommen.

[b] Vom Vortrag der Verzierungen.

§ 5. Über die kleinern Verzierungen ist schon im ersten Theil dieses Lehrbuches gesprochen worden. Hier bleibt uns noch das Nöthige über den Vortrag der grössern und zusammengesetzten Verschönerungen des Gesangs festzustellen übrig.

1.) Die 3 Arten des Mordents, (nämlich der einfache doppelte und dreifache,) werden in der Regel immer geschwind vorgetragen, indem ein schleppender Mordent fast nie irgend eine Wirkung macht. Z.B:

[Notenbeispiel 32-1]

Hier müssen alle kleinen Noten so spät und schnell, als es mit der Deutlichkeit verträglich ist, ausgeführt, und die nächstfolgende Note fest angeschlagen werden, weil der Zuhörer nie im Zweifel gelassen werden darf, welcher Ton der beschliessende Grundton des Mordents ist.

Da die zwei Mordente im 3^{ten} Takte auf eine geschwinde Sechzehntel kommen, so muss sowohl diese, wie die nachfolgenden 4 kleinen Noten zusammen in gleicher Geschwindigkeit ausgeführt werden, weil da zum besondern Halten und Markiren der Sechzehntel-Note keine Zeit ist.

Indessen gibt es doch Fälle, wo ein Mordent etwas *rallentando* gespielt werden kann; (doch niemals zu viel, weil er sonst seinen *Charakter* als *Mordent* verliert.) Diess geschieht bei jenen *Cadenzen*, welche bedeutend *ritardando* vorzutragen sind, und *pianissimo* schliessen. Z.B:

Alles dieses gilt in diesem Falle auch dann, wenn die *Mordente* durch das gewöhnliche Zeichen (∞) angezeigt sind.

[Notenbeispiel 32-2]

In Rücksicht auf die Stärke der Ausführung nimmt der *Mordent* den *Charakter* der Stelle an, wo er eben vorkommt, muss aber stets sehr klar, und die ihm nachfolgende Grundnote deutlich hervortretend sein.

Kurze Triller, die gewöhnlich nur verlängerte *Mordente* sind, werden nach denselben Regeln behandelt.

2.) Die längern Geschmacksverzierungen sind wahre Verschönerungen jeder Melodie, wenn sie der Tonsetzer am gehörigen Orte anbringt, und der Spieler mit Delikatesse und richtiger Betonung ausführt.

Sie heben den einfachen Gesang, welcher ausserdem auf dem *Pianoforte* nicht jene Wirkung hervorbringen könnte, die der Menschenstimme und dem Saiten- oder Blasinstrumente zur Gebothe steht, und geben dem Spieler Gelegenheit, die Zartheit seiner Empfindungen auf die mannigfachste Art auszudrücken.

Aber nur derjenige Spieler, der einen sehr hohen Grad von Geläufigkeit und Leichtigkeit besitzt, kann sie würdig ausführen, da ein plumper, unbehüllicher und übelberechneter Vortrag dieselben und ihre Wirkungen in eben dem Grade widrig machen kann, als im Gegentheile ihr Reitz jeden Zuhörer ansprechen muss.

<33> Da dieselben immer nur in der rechten Hand vorkommen, während die Linke irgend ein einfaches *Accompagnement* ausführt, und da sie meistens aus einer ungleichen Zahl von Noten bestehen, welche oft schwer mit der Begleitung einzutheilen sind, so hat der Spieler vorzüglich darauf zu sehen, dass er sie frei und unabhängig von der Linken vorzutragen wisse, indem eine allzuängstliche Eintheilung das Ganze steif und wirkungslos macht.

Immer muss es scheinen, als ob diese Verzierungen dem Spieler eben erst während dem Spiele einfielen, und als eigene *Fantasie* und *Improvisation* vorgetragen würden.

Hier folgen Beispiele.

[Notenbeispiel 33-1]

Hier ist eine und dieselbe Stelle auf 4 verschiedene Arten verziert.

In No. 1 ist die Eintheilung, aus gleichen Noten bestehend, leicht. Aber der Vortrag wäre sehr matt, wenn man die Verzierung eintönig und streng im Takte spielen wollte. Ihre Ausführung muss sein wie folgt:

[Notenbeispiel 33-2]

Denn da die Sanftheit dieser Verzierung kein *Staccato* zulässt, so kann man hier nur von einem leisen *cresc:* und *dimin:*, so wie in den letzten 6 Noten von einem sehr geringen *ritardiren* Gebrauch machen, wobei der Bass genau nachfolgen muss.

Bei No. 2 ist dieselbe Verzierung gegen das Ende etwas verlängert.

Die letzten 9 Noten bedürfen daher schon eines vermehrten Ausdrucks.

[Notenbeispiel 33-3]

<34> Das *cresc:* so wie das *rallent:* muss weit merkbarer hervortreten, da die obern mit > bezeichneten Noten schon einen bedeutenden Nachdruck erfordern, welcher im übereilten Zeitmasse unangenehm wäre. Erst die 3 letzten Noten sind *dimin:*

Bei No. 3 ist die Vermehrung der Noten noch bedeutender; und da diese an sich schon den Bass zum *ritardiren* nöthigt, so darf die ganze Verzierung ja nicht gedehnt, oder mit besonderem Nachdruck ausgeführt werden, sondern leicht, zart, und nur in den letzten 3 Noten etwas merkbar zurückhaltend, nämlich:

[Notenbeispiel 34-1]

Der Anschlag bei diesen längeren und geschwinden Verzierungen ist jenes Mittelding zwischen *Legato* und *Staccato*, wo die Finger, ohne die geringste Bewegung der Hand, die Tasten leicht und zart abrufen, obwohl das Ganze noch immer dem *Legato* nahe kommen muss.

Dieselbe Vortragsart gilt bei No. 4; nur dass die noch grössere Notenzahl den Bass zu noch langsamerem *ritardiren* nöthigt, um die Verzierung zwar geschwind, aber deutlich und delicat, so wie in den letzten 8 Noten auch ein wenig *smorzando* hervorzubringen.

Der Bass muss in den letzten 2 Fällen so leicht und sanft *accompagniren*, dass er die Wirkung der rechten Hand auf keine Weise stört, und da sein *rallentiren* nicht willkürlich ungleich sein darf, so kommen seine begleitenden Noten ungezwungen gerade mit jenen anzuschlagen, welche im Laufe der Verzierung eben mit ihnen zusammentreffen.

3.) Bei solchen Verzierungen setzen die Tonsetzer gemeiniglich die Zahl der Noten über dieselben, damit der Spieler gleich auf den ersten Blick eine beiläufige Eintheilung derselben auf den Bass sich entwerfen könne. Z.B:

[Notenbeispiel 34-2]

Da im ersten Takte 19 Noten auf 6 kommen, so kann selbst beim *Avista*-lesen der Spieler leicht berechnen, dass 3 Noten auf eine kommen, und auf die letzte 4. Aber er hüthe sich, diese 4 letzten Noten des Laufs schneller als die früheren zu spielen. Sie müssen den übrigen so gleich sein, dass man nicht den geringsten Unterschied bemerkt.

Im 2^{ten} Takte kommen 28 Noten auf 6, folglich etwas mehr als 4 und weniger als 5 auf Eine. Aber da dieser Lauf seinem *Charakter* nach, gegen Ende etwas *ritardando* sein muss, (weil die letzten 3 Noten schon in die *Cadenz* übergehen), so kann der Spieler das Ganze mehr nach seiner Willkühr eintheilen.

Hier wäre es die besste Eintheilung, wenn auf die erste Achtel 4, auf die 2^{te} wieder 4, auf die 3^{te} 5, auf die 4^{te} wieder 5, auf die 5^{te} 6, und endlich auf die 6^{te} Achtel die letzten 4 Noten des Laufs genommen würden.

Aber wir wiederholen, dass das Ganze so sanft verschmolzen werden muss, dass man nicht den geringsten Zwang oder Ungleichheit des Laufs wahrnehmen dürfe, ausgenommen in den 4 letzten, ein klein wenig langsamer zu nehmenden Schlussnoten.

In der ersten Hälfte des 3^{ten} Takts kommen 13 Noten auf 3, folglich auf 1^{ste} 4, auf 2^{te} wieder 4, und auf die 3^{te} (ein wenig *smorzando*) die letzten 5.

<35> In der 2^{ten} Hälfte desselben Takts bedarf die Eintheilung gar keines Nachdenkens, indem der Spieler immer 4 auf eine zu nehmen, jedoch im vorliegenden Fall den Lauf mit dem

leichtesten Finger-*staccato* und *pp* hervorzubringen, und den letzten Ton (das *Cis*) kurz, aber ja nicht stärker wegzuschnellen hat.

Die kleinen Noten im 4^{ten} Takt sind im vorliegenden Beispiele mit dem Basse einzutheilen, wie folgt:

[Notenbeispiel 35-1]

weil in jenen Fällen, die der Willkühr des Spielers überlassen bleiben, er immer diejenige Vortrags-Art auswählen kann, welche dem ganzen Gesang am vortheilhaftesten entspricht und an sich klar und rhythmisch klingt.

4.) Eine der nothwendigsten Eigenschaften zur schönen Ausführung solcher langen Verzierungen ist die Unabhängigkeit jeder Hand von der Andern; das heisst, dass, während die eine Hand ruhig und fest ihre Begleitungs-Noten spielt, die andere alle auch noch so langen und aus ungleicher Notenzahl bestehenden Verzierungen frei, natürlich und ohne alle ängstliche Eintheilung auszuführen im Stande sei.

Dieses ist (besonders im langsamen *Tempo*) am allerschwersten bei der Eintheilung solcher Noten, wie z.B: 4 oder 5 Sechzehnteln auf 3 *Triolen*, oder 7 Noten auf 6, u.s.w. z.B:

[Notenbeispiel 35-2]

Es gehört beinahe unter die Unmöglichkeiten, eine strenge Eintheilung solcher Sätze aufzufinden, und wäre auch auf jeden Fall eine sehr undankbare Mühe.

<36> Das einzige Mittel zum Einstudiren derselben ist, dass man jede Hand einzeln für sich im strengen festgesetzten *Tempo* so lange übe, bis man beide zusammen, ohne an die Eintheilung zu denken, so genau und natürlich herausbringt, dass die Note, welche auf einen guten Takttheil kommt, in beiden Händen übereinstimmend angeschlagen wird, und im übrigen jede Hand ihre Passage streng gleich, ohne die mindeste Unterbrechung auszuführen vermag. Dann ist auch die rechte Eintheilung von selbst da. Ohnehin darf man, wenn, (wie im vorigen Beispiel) in der einen Hand Läufe von ungleicher Notenzahl vorkommen, diese Ungleichheit meistens gar nicht hören lassen, sondern man muss das Ganze in einem Zuge herausbringen.

Hier einige Beispiele, wo die Begleitung stets streng im Takte gehen muss.

[Notenbeispiel 36-1]

In jenen Takten, wo der Lauf aus weit wenigeren Noten besteht, (wie z.B. der 7^{te} Takt) muss derselbe allerdings etwas zurückhaltend gespielt werden, um die stets gleiche Dauer des Takts auszufüllen; aber dieses muss so ungezwungen und unmerkbar geschehen, und überdiess dabei die geringere Notenzahl durch etwas grösseren Nachdruck ersetzt werden, so dass das Ganze für den Hörer scheinbar ganz gleich dahinrollt.

[Notenbeispiel 37-1]

<37> Bei dem *smorzando* und *perdendo* ist auch der Bass ein klein wenig zurück zu halten.

<38> [c] Vom Vortrag der mehrstimmigen Melodie.

§ 6. Die Melodie wird auch oft mit einfachen *Accorden* und *Harmonien* begleitet. Da sie in diesem Falle meistens in der Oberstimme befindlich ist, so wird sie zwar mit etwas mehr Nachdruck als die andern Stimmen vorgetragen, aber die tiefern Stimmen dürfen da nicht so schwach gespielt werden, wie die gewöhnliche figurirte Bassbegleitung. Z.B:

[Notenbeispiel 38-1]

Hier muss jede Stimme mit festem Drucke angeschlagen, und in allen Stimmen jede Note nach ihrem Werthe gehalten werden; doch dürfen die tiefen Begleitungsstimmen den obern Gesang nicht übertönen, welcher daher noch mit einem etwas stärkeren Grade von Festigkeit anzuschlagen ist.

5^{tes} Kapitel.

[a] Uiber den Ausdruck in brillanten Passagen.

§ 1. In früheren Zeiten, als die mechanische Ausübung noch nicht so weit vorgeschritten war, wie jetzt, war man froh, wenn man schwierige oder geläufige Stellen nur rein, deutlich und im

Tempo, (oft grell genug) hervorbringen könnte, und die damahlige *Neuheit* der Sache erweckte noch immer Bewunderung.

Jetzt hat man gefunden, dass selbst die schwierigsten Stellen einen höhern Ausdruck zulassen, dass man durch Zartheit des Anschlags, wohlangebrachtes *Rallentiren*, etc.; selbst denjenigen Stellen einen anziehenden Reitz geben kann, welche früher nur für eine überflüssige Anhäufung einer Unzahl von Noten gehalten worden sind. Und schon hiedurch hat das *Pianoforte*-spiel unendlich gewonnen, so wie *Compositionen* dadurch neuen Werth erhalten; denn auf diese Art erhalten auch die Passagen ein melodisches Interesse, und hören auf, ein blosses Ohrgeklengel, oder ein, bloss für den Lerm berechnetes Fingerwerk zu sein.

§ 2. Es gibt 4 Hauptgattungen von Passagen, die aus schnellen Noten bestehen; nämlich:

a.) Solche, welche zugleich eine Melodie bilden, wie Z.B:

[Notenbeispiel 38-2]

<39> Hier ist die Melodie vorherrschend, und die geschwinden Noten sind mehr nur zur Ausfüllung da, um derselben mehr Bewegung und Leben zu verleihen.

Solche Passagen müssen demnach *legato* vorgetragen werden, und das eigentliche brillante Spiel, welches jeder einzelnen Note eine markirte Wirkung gibt, wäre hier nicht anwendbar.

b.) Solche, welche, ohne eigentlich einen Gesang zu bilden, durch ein sehr leichtes zartes Spiel, besonders in den obern Octaven, eine sehr anmuthige Wirkung hervorbringen. Z.B:

[Notenbeispiel 39-1]

Hier muss eine grosse Geläufigkeit der Finger mit einer sehr leichten Haltung der Hand und des Arms verbunden werden, und der zarte, halb abgerupfte Anschlag muss die Töne mit glöckchenartiger Lieblichkeit klingen lassen.

c.) Die eigentlichen brillanten Passagen, welche meistens kräftig, mehr oder minder *Staccato*, mit vieler Bewegung und sehr lebendig, scharf markirt, und höchst deutlich vorzutragen sind. Z.B:

[Notenbeispiel 39-2]

<40> Der *Charakter* solcher Passagen ist ihrem Zwecke zufolge, glänzend, kräftig, entschlossen und grossartig, und der Spieler muss daher beide Hände mit dieser *Energie*, Sicherheit, Bestimmtheit, und Bravour vorgetragen lassen, und die geistige Aufregung, die er dabei selber fühlt, auch auf die Zuhörer übertragen.

d.) Endlich gibt es auch Passagen, welche, ohne Rücksicht auf die einzelnen Töne, nur einen Gesamt-Effekt hervorzubringen bestimmt sind. Z.B:

[Notenbeispiel 40-1]

Obschon hier auch eine grosse Kraft entwickelt werden muss, und die Deutlichkeit in sofern zu beobachten ist, dass das Ganze nicht untereinander brause, so ist die hiebei zu beobachtende Spielweise doch nicht mit der vorhergehenden zu verwechseln, indem durch diese Passagen mehr die Harmonie der *Accorde*, als der Effekt der einzelnen Noten hervorgehoben werden muss.

§ 3. Die längeren Passagen, welche man in den *Concerten, Variationen, Rondo's, etc.* findet, bestehen meistens aus einem Gemisch dieser 4 Hauptarten, und der Spieler hat aus der Form und dem Gehalt eines jeden Taktes zu entnehmen, welche Art eben anwendbar ist. Daher müssen seine Finger nicht nur aller 4 Arten vollkommen mächtig sein, sondern auch jeden Augenblick aus der Einen in die andere übergehen können.

§ 4. Aber man darf nicht glauben, dass alle brillanten Passagen stets auch kräftig und markirt vorgetragen werden müssen. Es gibt sehr viele Fälle, wo Passagen, welche zu der 3^{ten} Art gehören, mit der Zartheit und Leichtigkeit auszuführen sind, welche wir bei der zweiten Art angezeigt haben. Dieses geschieht meistens, wenn eine sehr brillante Passage zweimal nacheinander wiederholt wird, wo sie dann das zweitemal mit leichtem und delikaten Vortrag ausgeführt werden kann, welcher jedoch gegen dem Ende derselben wieder *crescendo* in das *Forte* übergeht.

§ 5. Um den Fingern die Geschicklichkeit zu verschaffen, auch grosse Schwierigkeiten mit leichtem und zarten Vortrag auszuführen, hat der Spieler nicht nur alle *Scalen*-Übungen, son-

dern auch alle im 2^{ten} Theile dieses Lehrbuches vorkommenden Fingersatzbeispiele sowohl kräftig und brillant, wie auch leicht und zart, und in jedem *Tempo* wohl zu üben. Ausserdem muss das Studium geeigneter Tonstücke und *Etüden* ihm die vollendete und allseitige Sicherheit verschaffen.

[b] Über die willkürliche Anwendung des *Arpeggiens*.

Manche Spieler gewöhnen sich das *Arpeggiren* der *Accorde* so sehr an, dass sie gar nicht im Stande sind, vollgriffige *Accorde*, oder auch nur Doppelnoten, vollkommen fest und auf einmal anzuschlagen. Und doch ist das letztere die Regel, während das Erstere die Ausnahme bildet.

Indessen kann die Ausnahme (nämlich das *Arpeggio*) so häufig mit Wirkung angewendet werden: dass wir hier nur zu bestimmen haben, wo das Eine besser als das andere an seinem Platze ist.

- 1.) Alle *Accorde* von sehr kurzem Notenwerthe müssen fest und auf einmal angeschlagen werden, wenn der Tonsetzer nicht ausdrücklich das Zeichen des Gegentheils beigesetzt hat. Z.B:

[Notenbeispiel 41-1]

<41> Hier sind in den letzten 7 Takten diejenigen *Accorde* ausdrücklich bezeichnet, welche *arpeggiert* werden müssen, und dieses *Arpeggio* muss überdies äusserst schnell sein, weil es stets sowohl nach dem vorgezeichneten *Tempo*, wie nach dem Notenwerthe abgemessen sein muss.

- 2.) Solche *Accorde*, welche mit sehr grosser Kraft vorzutragen sind, besonders, wenn sie den Anfang oder auch den Schluss eines Tonstückes oder einer Abtheilung bilden, sind fest angeschlagen immer von besserer Wirkung, da das *Arpeggiren* stets einen guten Theil des *Forte* wegnimmt und vermindert. Eben dieses gilt, wenn zwei oder mehrere *Accorde* sehr schnell nach einander folgen. Z.B:

[Notenbeispiel 41-2]

Der Tonsetzer müsste es anzeigen, wenn er diese *Accorde* gebrochen haben wollte.

- 3.) Mehrstimmige Sätze, die einen gebundenen Gesang bilden, oder im strengeren 4-stimmigen Style geschrieben sind, müssen stets streng fest angeschlagen werden, und nur manchmal könnte ein einzelner langsamer und vollstimmiger *Accord*, auf welchen ein besonderer Nachdruck kommt, das *Arpeggiren* gestatten. Z.B:

[Notenbeispiel 41-3]

Nur die 3 mit + bezeichneten *Accorde*, (der letzte auf jeden Fall,) erlauben ein massiges *Arpeggiren*, welches jedoch das *Legato* nicht unterbrechen darf.

Das *Arpeggiren* wird dagegen angewendet:

- 1.) In allen langsamen und gehaltenen *Accorden*, welche einen Gesang bilden. Z.B:

[Notenbeispiel 41-4]

Der letzte *Accord* im 4^{ten} Takte darf nicht gebrochen werden, da er einen Abschluss des Gesangs bildet, während alle übrigen *Accorde* mässig geschwind zu *arpeggiren* sind, jedoch so, dass die obere Gesangsnote niemals aus dem *Tempo* komme.

- 2.) Wenn nach einem langsameren gebundenen *Accorde* mehrere etwas schnellere kommen, so ist nur der Erster zu *arpeggiren*.

[Notenbeispiel 41-5]

<42> Hier sind nur die mit + bezeichneten *Accorde* zu brechen.

Noch nöthiger ist dieses zu beachten, wenn die schnelleren *Accorde* zugleich *staccato* sind. Z.B:

[Notenbeispiel 42-1]

Hier können auch nur die 3 mit + bezeichneten *Accorde* das *Arpeggiren* vertragen.

- 3.) Da bei dem *Arpeggiren* die einzelnen Töne nicht nur äusserst schnell vorgetragen werden können, so, dass der arpeggirierte *Accord* beinahe dem festen gleich kommt, sondern in allen möglichen Abstufungen immer langsamer, bis zu dem Grade von Langsamkeit, dass

jede einzelne Note beinahe so lang wie eine Viertel im langsamen *Tempo* gilt, so hat man diese verschiedene Grade genau darnach abzumessen, ob der *Accord* lange gehalten, oder kurz abgerissen, *piano* und *smorzando*, oder *forte* und hart anzuschlagen sei. Z.B:

[Notenbeispiel 42-2]

Hier müssen die einzelnen Töne des gebrochenen *Accord's* äusserst langsam nach einander folgen und erst von der letzten (und höchsten) fängt man an, das vorgezeichnete *Tempo* zu zählen.

Zu dieser Verlängerung ist man berechtigt, da das Ganze eine Haltung bildet. Wäre aber diese Stelle *fortissimo* vorgezeichnet, so dürfte das *Arpeggiren* bei weiten nicht so langsam sein, sondern entweder äusserst schnell, oder noch besser gar nicht, wenn es der *Autor* nicht ausdrücklich vorzeichnete.

6^{tes} Kapitel.

[a] Über den Gebrauch der *Pedale*.

Das *Pianoforte* hat mehrere *Pedale*, welche mit den Fussspitzen getreten werden, und den Zweck haben, den Ton entweder stärker oder sanfter zu machen.

Darunter sind folgende 3 für Spieler nöthig.

- a.) Das *Dämpfungspedal* (oder sogenanntes *Fortepedal*) durch welches die Dämpfer in die Höhe gehoben werden, so dass jede Saite ihren natürlichen Schwingungen überlassen bleibt. Dieses *Pedal* befindet sich bei wohlgeordneten *Fortepiano's* gemeiniglich rechts als das Erste, und wird daher mit dem rechten Fusse getreten. Dieses *Pedal* ist das nöthigste, und der Fuss muss stets in seiner Nähe vor demselben ruh'n, so dass er es leicht und sicher zu jeder Zeit anwenden könne.
- b.) Das *Pedal* der Verschiebung, (*Una Corda*, eine Saite) wodurch die ganze Tastatur dergestalt weitergeschoben wird, dass jeder Hammer nur eine Saite anschlagen kann, und folglich der Ton sehr sanft und klingend wird.

Dieses *Pedal* ist gewöhnlich links das äusserste, und stets für den linken Fuss bestimmt. Man hüthe sich beim Gebrauch dieses *Pedals* stark zu spielen, weil die einzelne Saite leicht verstimmt oder gar abgeschlagen werden könnte.

Auch dieses *Pedal* läßt sich oft mit Wirkung anwenden.

- c.) Das eigentliche *Pianopedal*, meistens das mittre unter allen *Pedalen*, welches mittelst dem Hervorschieben einer mit Tuch belegten Leiste zwischen die Hämmer und Saiten den Ton weich und flötenartig macht.

Sein Gebrauch ist weit seltener, und eigentlich nur bei sehr leisem *Tremolando*, in Vereinigung mit dem Dämpfungs-Pedal an seinem rechten Orte.

Das Wort *Pedal* bedeutet immer und vorzugsweise, dass das Dämpfungs-*Pedal* zu nehmen und beim Zeichen Φ erst wieder wegzulassen sei.

- <43> In der neueren Musik bedient man sich der Kürze wegen des Zeichen Φ um es zu nehmen, und des Zeichen * um es wegzulassen.

Das Verschiebungs-*Pedal* wird durch die Worte *una Corda* angezeigt, und das *Pianopedal* kann man im Grunde am schicklichsten mit: *il Pedale del Piano (o Flauto)* bezeichnen.

[b] Vom Dämpfungs-Pedal.

Dieses *Pedal* ist im neueren *Fortepianospiel* äusserst wichtig geworden, und sein Gebrauch ist wohl zu studieren, weil man damit sehr mannigfaltige Wirkungen, und eine Vollstimmigkeit hervorbringen kann, welche die Hände zu vervielfältigen scheint.

Der Spieler gewöhne sich, mit aufgehobener Fussspitze, (während die Ferse auf dem Boden ruht,) dasselbe ganz fest bis an den Boden schnell hinabzudrücken und eben so schnell wieder auszulassen, jedoch so leicht, dass man weder das Auftreten des Fusses, noch die Hebung der Dämpfer, noch sonst irgend ein Geräusch höre.

Die frühere Benennung: *Fortepedal* gab zu der Meinung Anlass, dass man dieses *Pedal* immer nur bei sehr starkem Spiele anwenden sollte. Aber dieses ist ein grosser Irrthum. Man kann selber bei jedem Grade von *Piano* und *Forte* anwenden, vorausgesetzt, dass es zur rechten Zeit geschieht.

Der erste wesentliche Nutzen, den dieses *Pedal* darbiethet, ist, dass man die Bassnoten so lange klingen lassen kann, als ob eine dritte, fremde Hand sie hielte, während beide Hände den Gesang mit der entfernten Begleitung vortragen können. Hierdurch erhält die Harmonie einen Umfang und eine Vollständigkeit, die mit den 2 Händen allein unmöglich hervorbringen wäre. Z.B:

[Notenbeispiel 43-1]

Durch das (überall mit Φ zu nehmende und mit * wieder wegzulassende) *Pedal* klingt nun jede untere *Octave* als Grundbass, während die linke Hand die Begleitung um mehr als 2 *Octaven* höher fortsetzt, so dass diese Hand allein schon eine Wirkung hervorbringt, die sonst 2 Hände bedarf, nämlich:

[Notenbeispiel 43-2]

Ohne *Pedal* würde der ganze Satz sehr trocken und mager klingen.

Allein um diese Wirkung hervorzubringen, muss der Spieler das *Pedal* genau mit der *Octave* zugleich andrücken; denn auch nur um einen Augenblick später, wirkt das *Pedal* nicht mehr, und die *Octave* bleibt kurz und trocken.

Da ferner diese *Octave* durch den ganzen Takt klingen soll, so darf er das *Pedal* nicht eher auslassen, als mit der letzten Achtel, um es dann mit der nächsten *Octave* sogleich wieder zu nehmen.

<44> Diese Geschicklichkeit ist es nun, welche sich der Spieler anzueignen hat. Beim Weglassen des *Pedals* muss der Fuss dasselbe ganz verlassen; jedoch so vorsichtig, und so ruhig, dass beim schnellen Wiedernehmen desselben der Tritt des Fusses ja nicht gehört werde.

Dass das *Pedal* in jedem Takte von Neuem genommen werden muss, geschieht deshalb, weil jeder Takt aus einem andern *Accord* besteht. Jeder dieser Takte klingt allein für sich recht angenehm und harmoniös; aber mehrere Takte, Z.B: die 4 ersten zusammen, würden sehr garstig klingen, wenn man das *Pedal* dazu ununterbrochen forthielte. So hat der 4^{te} und 5^{te} Takt keinen Pedalwechsel, weil beide nur aus einem *Accorde* bestehen.

Hieraus folgt die Hauptregel:

Das Pedal darf nur so lange fortgehalten werden, als die Stelle aus einem Accorde besteht.

Wie hässlich würde z.B: folgende Stelle klingen, wenn dabei stets das *Pedal* gehalten würde.

[Notenbeispiel 44-1]

oder gar folgende:

[Notenbeispiel 44-2]

Demnach ist bei schnellem *Accordenwechsel*, so wie bei *Scalenpassagen*, besonders im Bass, das *Pedal* nicht anwendbar.

Aber ganz anders verhält es sich in der letzten Rücksicht, wenn die *Scalenpassagen* nur in der rechten Hand und besonders in den obern *Octaven* vorkommen, während die linke Hand eine harmoniöse Begleitung hat; da macht das *Pedal* bisweilen einen sehr schönen Effekt. Z.B:

[Notenbeispiel 44-3]

<45> Man sieht, wie im 6^{ten} Takte beim jeden *Accord* ein neues *Pedal* genommen werden muss. Dagegen bleibt das *Pedal* im 7^{ten} Takte durch 2 *Accorde*, weil besonders daran liegt, dass das untere *E* fortklinge, und weil die Stelle *pp* ist, wo das *dissonierende* nicht auffällt.

Eine besondere Genauigkeit erfordert das *Pedal* bei solchen Stellen, wie die folgende:

[Notenbeispiel 45-1]

Der *Autor* schreibt hier vor, dass die erste *Octave* vermittelt des *Pedals* durch den ganzen Takt fortklinge bis zur letzten Sechzehntel. Da nun nach dieser letzten Note wieder eine neue

Octave sehr schnell nachfolgt, welche wieder so lange klingen soll, so muss das *Pedal* äusserst schnell, aber zugleich äusserst genau mit dem Taktstrich genommen werden. Geschieht dieses nur um einen Augenblick zu früh, so klingt die vorhergehende Sechzehntel-*Octave*, sehr garstig *dissonierend*, zu dem folgenden Takt, und der ganze Zweck des *Pedals* wäre verfehlt.

Wenn eine untere Bassnote sehr kräftig angeschlagen wird, während die nachfolgende höhere Fortsetzung *piano* nachfolgt, so kann auch während dem *Pedal* einiger *Accordenwechsel* stattfinden, weil die untere Note als Grundbass fortönt. Z.B:

[Notenbeispiel 45-2]

Bei äusserst zart anzuschlagenden Stellen kann das *Pedal* bisweilen durch mehrere *dissonierende Accorde* fortgehalten werden. Es bringt da die sanftverschwebende Wirkung der Äolsharfe, oder einer sehr fernen Musik hervor. Z.B:

[Notenbeispiel 45-3]

In solchen Fällen ist es gut, auch das Verschiebungs (*una Corda*)-*Pedal* beizufügen. Doch muss man bei solchen Stellen mit dem Gebrauch des *Fortepedals* nicht allzu freigebig sein.

Bei *Tremolando* ist das Dämpfungs-*Pedal* fast immer nothwendig, aber bei jedem *Accordenwechsel* stets wieder von neuem zu nehmen. Z.B:

[Notenbeispiel 45-4]

Das Auslassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss da äusserst schnell geschehen, um keine trockene Lücke zu lassen, und ja genau mit der ersten Note jedes *Accords* wieder anfangen.

<46> Nothwendig und wirkungsvoll ist das *Pedal* bei *Accorden*-Passagen jeder Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt. Z.B:

[Notenbeispiel 46-1]

Bei den letzten 8 Takten ist das *Pedal* schon desshalb nothwendig, um die erste Grundnote jedes *Accords* fortklingen zu lassen, da sonst der *Accord* zu leer und unvollständig scheinen würde.

Das schnelle Auslassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss so gut angeübt werden, dass man es gar nicht merkt, und dass solche Stellen, wie die obern letzten 8 Takte, so klingen, als wäre das *Pedal* ununterbrochen aufgehoben gehalten.

Sehr nothwendig ist dieses *Pedal* zum Binden solcher *Accorde*, die man mit den Fingern schwer oder gar nicht *legato* vortragen kann. Z.B:

[Notenbeispiel 46-2]

Hier muss in den ersten 4 Takten das *Pedal* mit dem kurzen *Accord* zugleich weggelassen werden, da sein Zweck des Bindens erfüllt ist.

Ein sehr sanfter Schluss, dessen *Accord* nicht wechselt, ist stets mit diesem *Pedal* zu spielen. Z.B:

[Notenbeispiel 47-1]

<47> Das *Pedal* wird am Ende noch so lange gehalten, als der letzte *Accord* deutlich tönt.

Übrigens hüthe man sich, von diesem *Pedal* einen immerwährenden Gebrauch (folglic Missbrauch) zu machen. Alles verliert seinen Reitz, was man zu oft anwendet. Das klare deutliche Spiel bleibt immer die Regel, das Übrige sind nur Ausnahmen.

Noch schlimmer ist es, wenn schlechte Spieler glauben, durch dieses *Pedal* die falschen Töne und Fehler zu verdecken, welche sie machen, und wenn sie bei einer misslungenen, holprig hervorgebrachten Passage vollends durch dieses *Pedal* ein hässliches Geschwirre der Töne hervorbringen.

Solchen Spielern ist das *Pedal* überhaupt ganz zu verbieten, bis sie sich ein reines, zartes, und gleiches Spiel angewöhnt haben.

Es gibt Tonsetzer, in deren Werken das *Pedal* fast gar nie angewendet werden soll, dagegen Andere, wo es durchaus nothwendig ist.

Mozart, Clementi, und deren Zeitgenossen konnten davon keinen Gebrauch machen, da es damals noch gar nicht erfunden war.

Erst zu Anfang des Jahrhunderts haben *Beethoven, Dussek, Steibelt, etc.*; dasselbe in Anwendung gebracht, und auch *Clementi* hat es in der späteren Zeit häufig genug benützt.

Beethoven hat mehrere Clavierwerke eigends darauf berechnet, wie Z.B: das *Finale der C-dur Sonate op. 53*, welches ohne *Pedal* gar keine Wirkung machen würde.

Fast alle neueren Tonsetzer benützen es sehr häufig, wie *Ries, Kalkbrenner, Field, Herz, Liszt, Thalbert, Moscheles* (in seinen neueren Werken) etc.; und es versteht sich von selber, dass der Spieler es überall nehmen muss, wo er es angezeigt findet.

Nur hat er auf die *Accordenwechsel* auch da Rücksicht zu nehmen, wo bisweilen das *Pedal* im Stich zufällig zu lange dauernd vorgezeichnet steht.

In *Hummels* Werken findet man es selten, und kann es auch meistens entbehren.

Eben so ist es nicht rathsam, es in älteren *Clavierwerken*, wie z.B: bei *Mozart, Em: Bach*, in den älteren *Clementischen Sonaten*, oft anzuwenden; denn der Gebrauch dieses *Pedals* hängt sehr von den *Compositionsarten* ab, deren es, wie wir später sehen werden, mehrere sehr verschiedene gibt.

Noch ist zu bemerken, dass *Beethoven* in der frühern Zeit das Nehmen des *Pedals* mit den Worten: *Senza Sordino* bezeichnete. Das Wort *con Sordino* zeigt in dem Falle an, es wieder wegzulassen. [Anm. d. Hg.: Vgl. Sonate op. 27,2]

[c] Vom Verschiebungs-Pedal. (*Una Corda.*)

Dieses *Pedal* bringt einen sehr sanften und doch lange fort klingenden Ton hervor, und erfordert ein sehr zartes, meistens gebundenes Spiel, das man nie zum *Forte* steigern darf.

Bei langsamen, harmoniösen und mehrstimmigen Gesängen ist es am schicklichsten anzuwenden.

[Notenbeispiel 47-2]

<48> Man sieht, wie beim *cresc.*: (im 9^{ten} Takte) der Fuss nach und nach das *Pedal* aufheben lassen muss, so dass beim *ff* im 12^{ten} Takte die Tastatur in ihre natürliche Lage kommt, und wie dann ebenfalls nach und nach der Fuss beim *dim.*: das *Pedal* niederdrücken muss, so dass beim *pp* wieder nur ein Saite gehört wird.

Bei gebrochenen sanften *Accorden* und ähnlichen Passagen ist dieses *Pedal* in Vereinigung mit dem Dämpfungs-*Pedal* von schöner Wirkung. Z.B:

[Notenbeispiel 48-1]

Übrigens muss dieses *Pedal* nur sehr sparsam angewendet werden, und der Spieler darf ja nicht glauben, dass man jedes *Piano* durch Hilfe dieses *Pedals* hervorbringen könne.

Das schönste und ehrenvollste *Piano* bleibt stets jenes, welches man mit den Fingern allein durch zarten Anschlag hervorbringt, und nur, wo es bei sehr gesangreichen Stellen schicklich ist, eine andere Gattung von Ton hervorzubringen, da ist dieses *Pedal* anwendbar.

[d] Vom *Piano-* oder *Flauto-Pedal*.

Dieses *Pedale del Piano* wird noch weit seltener gebraucht, und ist eigentlich nur bei einem sehr leisen Tremolando in den tiefen *Octaven*, in Verein mit dem Dämpfungs-*Pedal*, völlig an seinem Platze, um eine Art von fernem Donner hervorzubringen. Z.B:

[Notenbeispiel 48-2]

Bei diesem *Pedal* kann man, ohne es wegzulassen, das *Forte* steigern, so stark man will.

Alle übrigen *Pedale*, welche durch eine Zeitlang Mode waren, wie *Fagott*, *Harfe*, oder gar *Trommel* und *Glocken*, *etc.*: sind Kindereien, deren sich ein solider Spieler niemals bedient.

7^{tes} Kapitel.

Vom Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* (Taktmessers.)

§ 1. Das Mälzelsche *Metronom*, (von welchem wir vorzüglich die bessere, *lautschlagende* Gattung hier besprechen,) ist eine sehr wichtige Erfindung der neuern Zeit, und jeder, der dasselbe gehörig zu benützen weiss, kann daraus entschiedene Vortheile ziehen.

§ 2. Das *Metronom* hat einen mehrfachen Zweck:

- 1^{tens} Kann man das vom Tonsetzer gewünschte *Tempo* auf das Genaueste erfahren, und für alle Zukunft aufbewahren.
- 2^{tens} Kann schon der Anfänger durch zweckmässige und vorsichtige Benützung desselben einen Begriff vom strengen Takt halten bekommen.
- <49> 3^{tens} Kann der vorgerückte Spieler den so häufigen Fehler des Übereilens und der Ungleichheit des Takthaltens sich durch dasselbe vollkommen abgewöhnen.
- 4^{tens} Endlich kann selbst der schon ausgebildete Künstler die Festigkeit, so wie die Gleichheit seines Spiels, besonders bei Tonstücken mit *Accompagnement* anderer Instrumente oder des Orchesters mittelst des *Metronoms* stärken und bewahren.

§ 3. Die meisten neueren Tonsetzer bedienen sich bereits desselben, um dadurch das von ihnen festgesetzte *Tempo* anzuzeigen, und man findet dessen Zeichen vor dem Anfang eines jeden Tonstückes.

Wenn daher zum Beispiel die Vorzeichnung kommt:

M.M. ♩ = 112, so rückt man das metallene, an der vordern mit Einschnitten versehenen Stange angebrachte Dreieck genau auf jenen Einschnitt, der mit der rückwärts befindlichen Zahl 112 in einer Linie steht, lässt die Stange frei schlagen, und spielt jede *Viertelnote* genau nach den hörbaren Schlägen des *Metronoms*. Wäre die Vorzeichnung ♪ = 112, so hat jede *Achtelnote* dieselbe Geschwindigkeit; – oder ♪ = 112, dann muss jede *Halbnote* eben so schnell sein.

Die Schläge des Metronoms vermehren ihre Geschwindigkeit durch das Herabdrücken des Dreiecks.

Die oberste Nummer (50) ist die langsamste.

Man muss jedesmal das Metronom einige Male allein schlagen lassen, ehe man zu spielen anfängt, um sich mit der Dauer der Schläge vertraut zu machen. Z.B:

[Notenbeispiel 49-1]

Man sieht, dass auf diese Weise alle möglichen Gattungen des *Tempo* angezeigt werden können. So z.B. ist bei d.) das angezeigte *Tempo* ♩ = 88, folglich dauert ein ganzer Takt nur einen Schlag des *Metronoms*; und dieses ist das wahre, jetzt gebräuchliche *Tempo* für Walzer.

Bei f.) (Adagio ♩ = 92) kommen 8 Schläge des *Metronoms* auf einen Takt. Bei g.) kommen drei Achteln auf einen Schlag; und bei h.) gar alle 6 Achteln auf einen Schlag des Zeitmessers. u.s.w.

<50> § 4. Wenn man bei Anfängern das Metronom benutzen will, so darf dieses nur bei jenen Stücken geschehen, welche schon vollkommen richtig und ohne Stottern gegriffen werden.

Der Lehrer hat da auf dem Metronom dasjenige *Tempo* anzuzeigen, welchem der Schüler ohne Schwierigkeit nachfolgen kann. Nach und nach ist sodann dieses *Tempo* stets um eine Nummer schneller zu nehmen, bis der Schüler das gehörige *Tempo* erreicht hat.

§ 5. Für diejenigen, leider sehr zahlreichen Spieler, welche sich das Übereilen des *Tempo* und Taktlosigkeit angewöhnt haben, gibt es kein besseres Mittel als das Metronom. Man muss in diesem Falle die Geduld haben, durch mehrere Monate alle bereits einstudierten Stücke vorzugsweise mit dem Metronom, und zwar anfangs in einem mehrere Nummern langsameren *Tempo* durchzuüben, bis das Gehör und Gefühl sich an die Symmetrie des Zeitmasses, diesen so wichtigen Bestandtheil der Tonkunst, völlig gewöhnt hat, und bis die Finger aufhören, unwillkürlich davon zulaufen.

§ 6. Übrigens ist beim Gebrauch des Metronoms wohl zu merken, dass man da jenen Vortrag nicht anwenden kann, welcher im *Ritardando* und *Accelerando* besteht, weil das Metronom stets mit unbarmherziger Genauigkeit fortschlägt. Wenn daher Verzierungen vorkommen, welche man nicht in das feste *Tempo* einzwängen kann, so muss man einstweilen entweder über dieselben flüchtig hingeleiten, oder während denselben die Taktschläge unbeachtet lassen. Solche Stellen sind daher erst dann gehörig zu üben, wenn man das Metronom wieder bei Seite setzt.

§ 7. Wenn man ein Tonstück mit dem Metronom einübt, so muss man anfangs um mehrere Nummern langsamer spielen. Wenn Z.B: das Stück mit $\downarrow = 138$ bezeichnet ist, so spielt man es anfangs einigemal mit $\downarrow = 116$, hierauf eben so oft mit $\downarrow = 120$, und so fort von Nummer zu Nummer, bis man es bequem mit $\downarrow = 138$ vortragen kann.

§ 8. Das Metronom muss beim Gebrauch stets auf völlig ebenem Grunde, und nie schief stehen, weil sonst die Taktschläge ungleich werden.

8^{tes} Kapitel.

[a] Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete *Tempo*.

[i] Über das *Allegro*.

§ 1. Vom mässigen *Allegretto* bis zum *Prestissimo* gibt es so viele Abstufungen des schnellen Zeitmasses, dass es bei so grosser Auswahl in der That nicht leicht ist, für jedes Tonstück das bestgeeignete *Tempo* zu finden, da doch bei weitem nicht alle *Compositionen* mit dem Metronome bezeichnet sind, und da die vorgeschriebenen *Tempozeichen* auch nicht jeden feinem Unterschied genau bestimmen können.

§ 2. Die zuverlässigste Idee zur sichern Auffindung des wahren *Tempo* kann gefunden werden.

1^{tens} aus dem *Charakter* des Tonstücks; 2^{tens} aus der Zahl und dem Notenwerthe der geschwindesten Noten, welche in einem Takte vorkommen.

§ 3. Der *Charakter* eines Tonstückes, welches mit *Allegro* bezeichnet ist, kann sehr verschiedenartig sein, nämlich:

- a.) Ruhig, sanft und einschmeichelnd.
- b.) Tiefsinnig oder schwärmerisch.
- c.) Schwermüthig oder harmonisch verwickelt.
- d.) Majestätisch, grossartig und erhaben.
- e.) Brillant, jedoch ohne Anspruch auf allzugrosse Bewegung der Geläufigkeit.
- f.) Leicht, munter und scherzend.
- g.) Rasch und entschieden.
- h.) Leidenschaftlich bewegt, oder fantastisch und launig.
- i.) Stürmisch schnell, im ernstesten wie im fröhlichen Sinn. In diesem Falle auch meistens auf brillante Wirkung berechnet.
- k.) Sehr wild, aufgeregert und ausgelassen, oder *furios*.

<51> Der Spieler hat wohl Acht zu geben, dass er sich beim Einstudieren eines Tonstückes über dessen *Charakter* nicht täusche. Denn alle eben angeführten verschiedenen Eigenschaften können durch ein *Allegro* bezeichnet werden; und obwohl der Tonsetzer meistens noch durch irgend ein Beiwort (*moderato, vivace, maestoso, etc.;*) den *Charakter* näher bestimmt, so geschieht es doch nicht immer und reicht auch nicht für alle Fälle hin. Selbst auf das *Presto* muss diese Rücksicht Statt finden.

§ 4. Im *Allegro* können Noten von verschiedenem Werthe vorkommen.

Wenn daher in einem, mit *Allegro* bezeichneten Tonstücke 16^{teln} *Triolen* vorkommen (so dass z: B: in 4/4 Takt 24 Noten einen Takt ausfüllen,) so ist das *Allegro-Tempo* etwas gemässiger zu nehmen, um diese Noten nicht übereilen zu müssen.

Wenn aber nur einfache 16^{teln} die geschwindeste Notengattung sind, so kann man das *Allegro* lebhafter nehmen, vorausgesetzt, dass diese 16^{teln} keine harmonisch verwickelten oder mehrstimmigen Passagen enthalten, welche der Verständlichkeit und leichteren Ausführung wegen ebenfalls etwas gemässiger auszuführen sind. Kommen aber im *Allegro-Tempo* keine schnelleren Noten vor, als Achtel-*Triolen*, so wird in der Regel das *Tempo* wieder etwas schneller genommen.

Noch rascher ist das *Allegro* auszuführen, wenn im Tonstück nur gewöhnliche Achteln als die schnellsten Noten vorkommen.

Es versteht sich, dass alles dieses manche Ausnahmen erleidet, wenn der, vorhin besprochene *Charakter* des Tonstückes dieselben nöthig macht, oder wenn der Tonsetzer ausdrücklich das Gegentheil durch besondere Beiworte vorzeichnete.

Nächst dem reinen Vortrag ist nichts wichtiger, als die richtige Wahl des *Tempo*. Die Wirkung des schönsten Tonstückes wird gestört, ja ganz vernichtet, wenn man es entweder übereilt, oder, was noch schlimmer ist, allzuschleppend ausführt.

Im ersten Falle kann der Zuhörer, besonders, wenn er es zum Erstenmale hört, dasselbe nicht klar auffassen; und im zweiten Falle muss es ihn nothwendigerweise langweilen.

Denn wenn wir z. B. ein Tonstück nehmen, welches nach der Idee des Verfassers nicht länger dauern soll, als höchstens 10 Minuten, und wenn nun dieses Tonstück vom Spieler um ein Drittel langsamer vorgetragen wird, so dauert es natürlicherweise 45 Minuten, und wird folglich viel zu lang.

Dieses findet leider so häufig bei brillanten, öffentlich vorgetragenen *Compositionen* Statt, welche auf diese Art, obwohl sonst brav ausgeführt, ihre Wirkung völlig verfehlen.

Wer noch nicht im Stande ist, ein solches Tonstück im gehörigen Zeitmasse vor Zuhörern vorzutragen, der soll anstatt demselben ein leichteres wählen.

Je schneller ein Tonstück auszuführen ist, desto mehr muss der Spieler dasselbe durch schönen und leichten Vortrag, durch mühelose Überwindung der Schwierigkeiten, und durch zarte und deutliche Geläufigkeit verständlich zu machen suchen, was immer möglich ist, wenn seine Fertigkeit hinreichend ausgebildet, und das Tonstück gehörig eingeübt worden ist.

[ii] *Über das Adagio.*

§ 5. Vom *Allegro moderato* bis zum *Adagio*, *Largo* und *Grave* gibt es eben so viele Abstufungen des *Tempo*, und der Spieler hat eben so den *Charakter* des Tonstückes, wie den, in demselben vorkommenden Notenwerth zu berücksichtigen. Demnach gelten alle eben gegebenen Regeln, mit gehöriger Anwendung, auch auf die Wahl des Zeitmasses derjenigen Tonstücke, welche im langsamen und ruhigen *Tempo* vorzutragen sind.

§ 6. Bei sehr langsamen, und nur aus ruhigen, schweren Noten bestehenden Tonstücken, ist das Festhalten des angenommenen Zeitmasses schwerer als bei jenen, welche im schnellen *Tempo* vorzutragen sind. Um nun das unsichere Schwanken, Schleppen, Dehnen, oder Über-eilen zu vermeiden, ist es für den nicht völlig ausgebildeten Spieler nothwendig, dass er während dem Spiele die einzelnen Takttheile, (Achteln oder auch Sechzehnteln) in Gedanken nachzähle.

[b] Über die Art, wie man ein Tonstück einstudieren soll.

Die Zeit, welche man dem Einstudieren eines Tonstückes widmet, zerfällt in 3 Perioden; nämlich:

1^{tens} In die Erlernung der Genauigkeit.

2^{tens} In die Einübung in dem, vom Tonsetzer vorgeschriebenen *Tempo*.

3^{tens} In das Studium des Vortrags.

Diese 3 Perioden dürfen nicht mit einander vermengt werden.

<52> In der ersten Periode muss der Spieler in einem gemächlichen, nöthigenfalls sehr langsamen *Tempo* zuvörderst die bestmögliche Fingersetzung aufsuchen und sich angewöhnen, und ferner die strengste Reinheit und Richtigkeit der vorgeschriebenen Noten und Zeichen sich aneignen. Ist dieses vollkommen berichtet, dann erst beginnt die zweite Periode, wo man nach und nach und wenn alles Steckenbleiben und Stottern bereits abgewöhnt worden ist, das Tonstück ununterbrochen, jedesmal schneller, und so oft durchspielt, bis man des *Tempos*, welches der Autor vorzeichnete, völlig mächtig geworden. Es versteht sich, dass man die gewöhnlichen Vortragszeichen, wie *Forte*, *Piano*, *cresc.*, *etc.*, hier auch schon zu beobachten hat. Hier ist die Hilfe des Metronoms eine Zeitlang an ihrem Platze.

Dann tritt erst die dritte Periode ein, wo man erstlich die vorgeschriebenen feinem Vortragszeichen, wie *ritard.*, *smorz.*, *accel.* etc: in allen ihren Schattierungen studiert, und zweitens auch sein eigenes Gefühl zu Rathe zieht, um den *Charakter* des Tonstückes (den man inzwischen kennen zu lernen, Zeit gehabt hat,) getreu wieder zu geben.

Wenn man zu früh aus einer Periode in die Andere treten wollte, so würde man sich das Einstudieren sehr erschweren. Denn man kann unmöglich im rechten *Tempo*, ohne Stottern spielen, solange man die Noten und den dazu gehörigen Fingersatz nicht sicher weiss. Und eben so wenig kann man den *Charakter* eines Stückes errathen und gehörig darstellen, so lange man es langsam buchstabieren muss.

Ja auch für die *Ritardando*'s, und andere feinere Schattierungen kann man nicht eher das rechte Mass finden, als bis man das vorgeschriebene *Tempo* genau inne hat. Jedoch *Forte* und *Piano* kann man schon in der 2^{ten} Periode beobachten.

Der Schüler muss sich übrigens bestreben, jedes Tonstück in der möglichst kürzesten Zeit einzustudieren, denn oft wird man dessen zuletzt überdrüssig, woran man Monathe lang arbeiten und buchstabieren muss. Allerdings hängt es von der Schwierigkeit und der Länge des Tonwerkes ab, wie viel Zeit man dem Einüben desselben widmen muss. Allein der Schüler soll auch keine Stücke einstudieren, welche ihn verhältnismässig zu viel Zeit kosten, und daher über seine Kräfte gehn.

Die grössere Zahl (*Quantität*) der einstudierten Tonstücke trägt am Meisten zu jenen Fortschritten bei, welche zuletzt den Spieler fähig machen, alles spielen zu können; und es ist daher gar nicht gleichgültig, ob der Schüler im Jahr nur 10 Tonstücke, oder ob er deren 30 gut einstudiert hat.

Die musikalischen Kunstwerke haben, (ungleich den meisten Produkten anderer Künste,) das Nachtheilige zu überwinden, dass man ihre Schönheit und folglich ihren Werth nach der Art beurtheilt, wie sie vorgetragen werden.

Vom Spieler allein hängt es ab, ob ein Tonstück gefallen oder misfallen soll, und natürlicherweise kann auch die gelungenste *Composition* einen widrigen Eindruck machen, wenn sie un-

rein, holprig, im verfehlten *Tempo*, oder in verkehrter Auffassung des *Charakters* den Zuhörern vorgeführt wird.

Allein der Spieler selber kommt häufig in den Fall, beim ersten Durchspielen oder beim Einstudieren eine *Compositon* unrecht zu beurtheilen, und manches Tonstück für hässlich zu halten, welches gut vorgetragen, vielleicht von der schönsten Wirkung ist.

Natürlicherweise bleibt beim Einstudieren sehr häufig der Schüler, (oft auf *Dissonanzen*) stecken, muss manchmal langsam einzelne Stellen buchstabieren, kann demnach dem Faden des Ganzen nicht nachfolgen, und verliert zuletzt die Geduld, indem er der *Compositon* die Misstöne und die Unverständlichkeit zuschreibt, an denen doch nur seine Ungeschicklichkeit Schuld ist. Diess ist eine Hauptursache, dass manche tiefgedachte *Composition* (wie z:B: die Beethovenschen) oft viele Jahre brauchten, ehe sie vom Publikum anerkannt worden sind.

Der Spieler enthalte sich jedes Urtheils über eine *Compositon* so lange, bis er sie gut und genau nach der Vorschrift des Tonsetzers auszuführen vermag.

[c] Über besonders schwierige *Compositionen*.

Schwierigkeiten sind nicht der Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein **n o t h w e n d i g e s** Mittel.

Denn sie bringen, wohlerfunden, und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellungen auf keine Weise erreichen könnte.

Die Mühe, die man sich daher gibt, dieselben **l e i c h t** und **s c h ö n** vorzutragen, wird demnach stets belohnt. Denn schon die Bewunderung, die man dafür vom Zuhörer einärntet, ist nicht zu verachten, und wird vollends doppelt verdient, wenn man ihm auch durch überwundene Schwierigkeiten Vergnügen macht, ja sein Gefühl rührt; – denn Eins von Beiden wenigstens ist immer möglich, wenn die *Composition* nicht unter die völlig Misslungenen gehört.

<53> Dass aber eine schlechte Ausführung von Schwierigkeiten, die Sache nur um so widriger macht, ist natürlich, und der minder geübte Spieler muss sich hüten, solche Stücke vor Zuhö-

ern vorzutragen, deren Schwierigkeiten er nicht vollkommen zu überwinden im Stande ist: ein Fehler, den so viele begehen, und dadurch sowohl ihrem Spiel, wie der *Composition* Unehre machen, ja die Letzte oft völlig versudeln.

Die Schwierigkeiten bestehen:

- 1^{tens} In solchen, welche eine grosse, oft ungeheure Geläufigkeit erfordern, obwohl sie, langsamer gespielt, nicht so schwer scheinen.
- 2^{tens} In Sprüngen, Spannungen, u. d. g. deren richtiges Treffen vom Zufall abzuhängen scheint.
- 3^{tens} In verwickelten, mehrstimmigen Passagen, Z.B: Terzenläufen und Trillern, chromatischen Gängen, fugirten Sätzen, u.s.w.
- 4^{tens} In lang anhaltenden gestossenen Sätzen, Z.B: *Octaven, etc*: welche eine grosse Anwendung der physischen Kräfte in Anspruch nehmen, so wie in Tonstücken, welche durch ihre Länge grosse Ermüdung verursachen, und den Spieler bei unvorsichtiger Anstrengung erschöpfen können.

Bei allen Diesen gilt folgende Hauptregel:

„Jede Schwierigkeit klingt erst dann schön, wenn sie für den Spieler keine Schwierigkeit mehr ist.

So lange solche Sätze mühsam, unruhig, mit saurer Qual vorgetragen werden, können sie kein Vergnügen gewähren, und der Spieler erweckt eher Mitleiden als Bewunderung.

Das wichtigste Mittel, um auch solche Passagen angenehm zu machen, die hart, überladen, misstönend scheinen, ist: Die Schönheit des Tons.

Derjenige, der die Kunst besitzt, aus dem *Fortepiano* stets einen schönen, wohlklingenden, niemals grellen Ton hervorzubringen, der selbst das *Forte* und *Fortissimo* niemals bis zu einem schreienden Übermaass steigert, der ferner den höchsten Grad der Geläufigkeit mit vollkommener Deutlichkeit und Klarheit des Vortrags verbindet; – wird selbst die herbsten Zusammenstellungen der Töne so vortragen, dass sie sogar dem Nichtkenner schön vorkommen, und ihm Vergnügen machen werden.

Es ist damit so, wie im Sprechen, wo eine rauhe polternde Stimme auch den besonnensten Ausdruck beleidigend machen kann, während dagegen eine bescheidene, ruhig sanfte Aussprache selbst jene Worte mildern kann, die sonst verletzend sein würden.

Selbst bei den grössten Sprüngen ist dem Spieler die möglichste Ruhe des Körpers anzuempfehlen. Aber dabei ist auch die innere, unsichtbare Anstrengung des Gemüths und der Nerven wohl zu vermeiden. Denn wer sich einen leichten ruhigen Schritt angewöhnt, kann leicht Meilenweit ohne Beschwerden gehn, während derjenige, der schwerfälligen Ganges ist, oder eine innere Bewegung durch ruhig scheinenden Gang verbergen will, schon in der ersten Viertelstunde sich erschöpft fühlt.

Das Athemhohlen muss stets frei bleiben, weil sonst das Üben grosser Schwierigkeiten selbst der Gesundheit nachtheilig werden könnte.

Nach einem halbstündigen Üben irgend einer schweren Passage muss man einige Minuten ausruhen, im Zimmer herumgehen, etwas lesen, u. d. gl. ehe man wieder weiter studiert.

Bei Passagen wie die Folgende:

[Notenbeispiel 53-1]

könnte der Spieler sich entweder eine grosse körperliche Bewegung angewöhnen oder bei dem Bestreben, dieselbe zu vermeiden, könnte eine innerliche Anstrengung, z.B: das Verhalten des Athems leicht noch mehr Kraft kosten, oder wohl gar schaden.

Man ziehe demnach dabei seine Empfindung zu Rathe, übertreibe weder das Eine noch das Andere, und man wird endlich jede Schwierigkeit auf eine anständige und unschädliche Art überwinden.

<54> Denn das ist nicht zu läugnen, dass solche Schwierigkeiten, schön vorgetragen, auch viele Wirkung machen, die der gute Tonsetzer durch eine zweckmässige Anwendung bis zum Grade der ästhetischen Schönheit steigern kann. Nur eine üble Anwendung, oder ein unnatürlicher Vortrag, kann dieselben zu blossen Seiltänzerereien herabwürdigen.

Das *Staccato* ist in der Regel weit schwerer und anstrengender, als selbst das geläufigste *Legato* und deshalb sind die, zu Anfang dieses Theils gegebene Regeln über alle Arten des *Staccato* wohl zu beachten.

Jede schwierige Stelle ist von dem Spieler so oft einzeln zu üben, bis sie völlig sicher geht; sodann aber ist es eben so nöthig, sie im Zusammenhang mit dem, was vorangeht und was nachfolgt, zu exerzieren, weil dieses oft einen grossen Unterschied macht. Hierauf ist erst der ganze Satz so oft zu wiederholen, als nöthig ist, um dem Tonstück den gehörigen Fluss zu geben.

[d] Über den Vortrag langsamer Tonstücke.

Der Vortrag langsamer Tonstücke, wie z.B. das *Adagio*, *Andante*, *Grave*, *etc.*; ist in der Regel schwerer, als der Vortrag im schnellen *Tempo*, und zwar aus folgenden Ursachen:

Der Zweck eines jeden Tonstückes ist, Interesse, ununterbrochene Aufmerksamkeit, und Wohlgefallen bei dem Zuhörer zu erwecken, und ihn folglich nie zu langweilen oder zu ermüden.

Bei schnellem *Tempo* ist schon diese rasche Nacheinanderfolge der Ideen an sich oft hinreichend den Zuhörer zu fesseln, da deren Munterkeit oder Kraft, so wie auch die dabei zu entwickelnde Geläufigkeit, *Bravour*, *etc.*: denselben in Spannung erhält.

Aber nicht so ist es beim *Adagio*.

Wenn Jemand sehr langsam spricht, so kann seine Rede bald langweilig werden, wenn sie nicht entweder durch ihren wichtigen Inhalt, oder wenigstens durch eine richtige, abgemessene, und abwechselnde Betonung bedeutend gemacht wird.

Dasselbe findet beim Vortrage des *Adagio etc.*: Statt. Denn auch da muss der Spieler durch möglichst schönen Ton, durch richtige Accentuirung der Melodie, durch klare Vollstimmigkeit und festes Binden der Harmonie, durch Gefühl, Delikatesse, durch den Ausdruck zarter

oder erhabener Empfindungen den Hörer zu fesseln wissen, und, (je nach dem Gehalt der *Composition*) entweder auf sein Herz oder auf seinen Verstand wirken.

Viele Spieler meinen, der gefühlvolle Ausdruck bestehe nur in einer grellen Absonderung des *Forte* und *Piano*, und glauben alles geleistet zu haben, wenn sie gewisse Töne scharf und schreiend, dagegen andere wieder matt und dumpf anschlagen. Aber für ein feines, gebildetes Gehör ist dieser Vortrag unerträglich und fast widriger, als ein monotones, völlig ausdrucksloses, aber doch wenigstens sanftes Spiel.

Die feineren Nüancen, das Tragen des Tons, die leichteren Schattirungen vom *Pianissimo* durch alle Grade des *crescendo* bis zum *Forte*, – dieses ist es, wodurch der Spieler langsame Tonstücke anziehend zu machen trachten muss.

Es gibt mehrere Arten von *Adagio*, welche auch einen verschiedenen Vortrag erfordern, nämlich:

- a.) Jene von schwerem, tiefsinnigen oder erhabenem *Charakter* und von verwickelten Harmonien, wie z.B. jene von *Beethoven*. Deren Vortrag muss gewichtig, ruhig fortschreitend sein, und durch ein aufmerksames Herausheben der Melodie verständlich gemacht werden. Z.B:

[Notenbeispiel 54-1]

Hier ist vor Allem in beiden Händen ein strenges *Legato* nach dem Notenwerthe zu beobachten. Alle Stimmen eines jeden *Accords* sind gewichtig und fest anzuschlagen, und die oberste Stimme der rechten Hand ein wenig mehr herauszuheben, weil sie die Melodie führt. Jedes Steigen und Fallen dieser Gesangstimme ist durch ein kleines *crescendo* und *dimin:* auszu- drücken. So z.B: ist der 2^{te} *Accord* im 1^{ten} Takte mit etwas stärkerem Nachdruck auszuführen als die beiden Andern. Im 2^{ten} Takte erhält der 1^{ste} *Accord* diesen Nachdruck, weil die andern abwärts gehen. Der mittlere *Accord* dieses Taktes (in *B mol*) ist mehr *piano* anzuschlagen, und so lange zu halten, bis die Pause eintritt.

<55> Der letzte *Accord* dieses Takts ist schon zu dem nachfolgenden *crescendo* zu rechnen, welches doch im 3^{ten} Takte nicht allzu stark sein darf, da es im 4^{ten} Takt, (anstatt mit einem sf)

wieder mit einem *piano* endigt. Das *Arpeggio* des 1^{ten} *Accords* im 4^{ten} Takt ist nicht allzu langsam zu nehmen, weil die auflösende Harmonie dieses *Accord* bald in das Gehör fallen muss. Der nachfolgende *Accord* ist stark anzuschlagen, und obwohl die nachfolgenden Noten wieder etwas *diminuendo* zu spielen sind, so wächst im 5^{ten} Takte das *cresc.*, (obwohl hier der Gesang zuletzt etwas abwärts steigt) doch so bedeutend, dass der 6^{te} Takt recht kräftig hervortritt, wogegen der 7^{te} beruhigend, und immer sanfter vorgetragen werden muss.

b.) Jene *Adagio's*, wo die tiefern Stimmen mehr nur eine Begleitung bilden, und folglich der Gesang in der Oberstimme vorherrschen muss.

Diese langsamen Tonstücke sind meistens von zärtlichem oder klagendem *Charakter*, und dürfen nicht so gewichtig oder schwerfällig ausgeführt werden, wie die vorher besprochenen.
Z.B:

[Notenbeispiel 55-1]

Hier ist der Bass in den ersten 8 Takten stets *legatissimo* vorzutragen, und sein Ausdruck muss jenem der rechten Hand entsprechen, ohne jedoch diese zu übertönen. In den 6 nachfolgenden Takten ist der Bass leicht und sanft, ohne besonderen Ausdruck vorzutragen, da diese 6 Takte zugleich die Beihilfe des *Pedals* erfordern, welches in jedem Takte durch die 4 ersten Achteln fort dauern muss. In den 2 letzten Takten dauert das *Pedal* bis zu den Pausen.

Die rechte Hand muss in diesem Beispiel bedeutend ausdrucksvoll gespielt werden. Da der Gesang in den 5 ersten Takten steigt, so ist da, gleich vom 3^{ten} Takte an, ein *crescendo* anzubringen, welches bis zur 2^{ten} Viertel des 5^{ten} Takts in beiden Händen steigt, wo das obere C beinahe *sf* anzuschlagen ist. Von da *diminuendo*, und der 7^{te} Takt sehr sanft; der 8^{te} Takt *crescendo*, weil der 9^{te} und 10^{te} Takt mit mehr Nachdruck zu spielen ist als die früheren. Der 11^{te} *diminuendo*, und 12^{te} *smorzando*. Die übrigen immer sanfter bis ans Ende.

c.) Eine dritte Art sind die *Adagio* mit eleganten Verzierungen. Sie können entweder von zartem und lieblichen, oder von klagendem, oder auch von imponierendem, anspruchsvollen *Charakter* sein.

In allen diesen Arten ist der Vortrag der Verzierungen, (von welchem wir schon gesprochen haben,) eine Hauptsache, und er muss dem *Charakter* des Tonstückes möglichst angemessen sein.

Hier folgen Beispiele in allen 3 Charakteren.

[Notenbeispiel 56-1]

<56> Hier wäre ein allzu empfindungsvoller Ausdruck keineswegs an seinem Platz; denn das Ganze muss nur Weichheit und Grazie athmen. Nur im 5^{ten} Takte ist ein mässiges *crescendo* anzubringen, welches aber in den drei ersten Achteln des 6^{ten} Taktes sogleich zum *piano* zurückkehrt.

[Notenbeispiel 56-2]

Der *Charakter* dieses Satzes ist klagend, und erfordert einen bedeutend markirten und belebten Ausdruck, so wie die Verzierung im 5^{ten} und 6^{ten} Takt keineswegs einen gefälligen, sondern mehr aufgeregten Vortrag erhalten muss, der sich besonders in der Mitte des 6^{ten} Taktes ausspricht.

Erst die 6 letzten Noten dieses Taktes sind *dimin.* und etwas *ritenuto* vorzutragen.

Der 7^{te} Takt dagegen sehr sanft und klagend, und der Mordent weich und ziemlich schnell.

[Notenbeispiel 57-1]

<57> Der *Charakter* dieses Beispiels ist pompös und Aufsehen erregend. Demnach wäre weder zärtliche Weichheit, noch grelle Leidenschaftlichkeit des Vortrags demselben anpassend, und bei den Verzierungen darf kein schwermüthiger Ausdruck angebracht werden.

Die rechte Hand muss alle langsamen Noten bedeutend kräftig und alle Verzierungen mehr brillant als graziös vortragen. Doch dürfen die schnellen Noten keineswegs hart gespielt werden, sondern mit den angemessenen Schattierungen, und mit leichter Geläufigkeit.

Zu Ende des 6^{ten} Taktes ist ein mässiges *smorzando* anzuwenden.

Noch gibt es eine Gattung langsamer Tonstücke die mit anmuthiger und scherzhafter Leichtigkeit vorgetragen werden muss. Doch ist das *Tempo* derselben schon mehr *Andante*, *Andantino*, oder auch *Allegretto*, wie z.B:

[Notenbeispiel 57-2]

Hier ist ein leichter, pickanter, beinahe neckender Vortrag anpassend, und alles Grelle und Sentimentale zu vermeiden.

Es gibt viele *Adagio*, wo alle diese verschiedenen *Charaktere* und Manieren mehr oder minder abwechselnd angebracht werden.

Der Spieler hat da natürlicherweise seinen Vortrag jedesmal nach der Gattung der eben vorkommenden Stelle abzumessen, und sein natürliches Gefühl zu Rathe zu ziehen, um stets den passendsten Ausdruck zu finden.

<58> 9^{tes} Kapitel.

Über das brillante Spiel.

Da jetzt so viele *Compositionen* mit dem Namen *brillant* (oder einen glänzenden Vortrag fordernd) bezeichnet werden, so ist es nöthig, die Eigenthümlichkeit und die Grenzen dieser Manier näher zu bestimmen.

Man wird einsehen, dass Jemand, der zu einer Versammlung spricht, oder gar öffentlich redet, (z.B: der Schauspieler) doch ganz anders sprechen muss, als Jemand, der nur mit einer oder mit einigen Personen ein ruhiges Gespräch führt.

Ohne eben immer viel lauter zu sprechen, oder gar zu schreien, muss er seine Stimme doch so weit erheben, und jedem Worte so viel Nachdruck geben, als die Zahl der Zuhörer und die Grösse des Locals nöthig macht, um nicht nur verständlich zu werden, sondern auch mit seiner Rede den beabsichtigten Eindruck zu machen.

Ein Clavierspieler, der sich in gleichen Fällen befindet, muss natürlicherweise dieselbe Rücksicht beobachten.

Wir haben in den früheren Abschnitten gezeigt, wie viele Arten von Ton man auf dem *Fortepiano* durch verschiedenen Anschlag und Kraft herausbringen kann, und wie demnach eine und dieselbe Stelle eben sowohl sanft und beruhigend, ja einschläfernd, und dagegen auch kräftig, aufregend und ermunternd vorgetragen werden kann.

Nehmen wir z.B: folgende Stelle:

[Notenbeispiel 58-1]

Lassen wir nun die Stelle so ruhig und sanft im gemässigten *Tempo* vor einer grösseren Anzahl von Zuhörern, (etwa in einem grossen Saale) vortragen: so wird sie allenfalls einen nicht unangenehmen Eindruck machen, aber doch gewiss nicht besondere Aufmerksamkeit oder gar Bewunderung erregen. Nehmen wir aber dagegeh an, dieselbe Stelle würde, unter gleichen Umständen, folgendermassen, (also rasch, kräftig, pickant, mit scharfer Betonung, und der, zum *Staccato* nöthigen Bewegung der Hand) vorgetragen.

[Notenbeispiel 58-2]

So wird diese Stelle nicht nur schwerer scheinen, sondern es auch wirklich sein. Sie wird (verhältnissmässig) mehr Aufmerksamkeit erregen; man wird finden, dass der Spieler die Sprünge in beiden Händen rein und fest in seiner Gewalt habe, dass er einen klaren, sprechenden Ton hervorzubringen wisse; ja er kann sogar schon einige *Bravour* im Vortrage derselben zeigen, und man wird darauf gespannt, noch mehr von ihm zu hören.

Er hat demnach brillant gespielt.

Wenn z.B: ein mittelmässig leichtes *Concert* (etwa von *Dusseck*) auf die erste, ruhig sanfte Manier, und nur mit leisen und zarten Schattierungen öffentlich vorgetragen würde, so kann es allenfalls bei einem aufmerksamen Publikum eine angenehme Stimmung, aber gewiss keine besondere Wärme oder gar Enthusiasmus erwecken.

Aber man trage dasselbe *Concert* auf die zweite brillante Art vor, (womit aber keineswegs ein immerwährendes *Forte* gemeint ist, sondern nur im Allgemeinen die, diesem Spiel eigene klare und pickante Färbung) so wird die Wirkung zuverlässig aufregender und für den Spieler vorteilhafter sein,

weil ein grösseres Publikum auf jeden Fall leichter zur Bewunderung als zur Rührung hingearissen werden kann.

<59> Es muss bemerkt werden, dass hier keineswegs davon die Rede ist, welche Spiel-Manier für jenes *Concert* die passendere, oder an sich die bessere ist, sondern nur davon, welche Wirkung man von beiden, nach allen Erfahrungen, auf ein gemischtes Publikum zu erwarten hat.

Wenn wir endlich den Fall setzen, dass in der ersten, ruhigen Manier ein guter Spieler ein Tonstück vorträgt, welches edel gehalten, vorzüglich aus gesangreichen, gefühlvollen Stellen besteht, und nur wenig oder gar keine Schwierigkeiten enthält, und daher auch nicht glänzend vorgetragen werden kann (wie z:B: *Beethovens Quintett* mit Blasinstrumenten, Op: 15.) – und wenn hierauf ein Spieler nachfolgte, der mit gleicher Vollkommenheit, aber in der brillanten Manier, ein Werk vorträgt, das mit allen Schwierigkeiten der neueren Schule alle Reitze der Abwechslung in den verschiedenen Behandlungsarten des *Fortepiano* darbiethet, (wie z:B: *Hummels Septett in D moll*) – so wird der Letztere, (abgesehen von dem musikalischen Werthe beider angeführten Tonwerke,) unstreitig als Spieler einen glänzenderen Eindruck machen, und einen rauschenderen Beifall von den zahlreicheren Zuhörern erlangen.

Durch diese Gegeneinanderstellung glauben wir klar genug gezeigt haben, worin der sogenannte *brillante* Vortrag, und der Unterschied zwischen demselben, und den andern Spiel-Manieren besteht.

Diejenigen *Compositionen*, welche schon auf dem Titel als *brillant* bezeichnet werden, so wie überhaupt der grösste Theil von Jenen, die für das öffentliche *Produzieren* geeignet sind, müssen demnach auf diese, ihnen entsprechende Art vorgetragen werden, und manches, in diesem Sinne sehr dankbare Tonwerk, würde seine ganze Wirkung verfehlen, wenn der Spieler aus Unbehülflichkeit oder falscher Auffassung dabei eine entgegengesetzte Manier anwenden wollte.

Die Eigenschaften des *brillanten* Vortrags bestehen daher vorzugsweise:

- a.) In einem besonders klaren und markirten, wie auch kräftigern Anschlagen der Tasten, wodurch der Ton ausgezeichnet deutlich hervortritt. Daher ist jedes *Staccato*, und jedes

stärkere Absondern der Töne in der Regel brillant; wogegen aber das strenge *Legato* zur entgegengesetzten Manier zu rechnen ist.

- b.) In der Anwendung der Geläufigkeit bis zu den schnellsten Graden, welche alle dem Spieler zu Gebote stehen müssen, und mit welchen stets die grösstmögliche Deutlichkeit verbunden sein muss. Das sogenannte *Wischen*, (übereilt-undeutliches Herumfahren,) ist auf keinen Fall brillant.
- c.) In der vollkommensten Reinheit auch bei den schwierigsten Stellen. Allerdings ist bei jeder Manier das Rein-spielen eine unerlässliche Erforderniss. Aber im brillanten Spiel ist es weit schwerer, weil die ganze Art des Anschlags, besonders bei Sprüngen und andern Schwierigkeiten eine weit sichrere Wurfkraft erfordert, und weil da jede falsche Taste zehnfach unangenehmer ins Gewicht fällt.
- d.) In dem erhöhten Muth und der grösseren Zuversicht, die der brillante Spieler besitzen muss, um, besonders im grossen *Locale*, auf diese Art alles ausführen zu können. Daher gehört zu diesem Vortrage auch eine besondere Kraft und Elasticität der Nerven, deren Mangel die Übung allein nicht ersetzen kann.

Aber sehr irrig wäre es, wenn man glauben wollte, dass alles Brillante auch stark gespielt werden müsse, oder gar, dass alles, was man lärmend vorträgt, auch brillant sei.

Das brillante Spiel muss einer schön geordneten, durch viele tausend Lampen hervorgebrachten Beleuchtung, aber nicht der verwirrten Flamme eines Schwärmers im Feuerwerke gleichen.

Man kann und muss selbst in solchen Tonstücken, die beinahe ausschliessend für Glanz und Bravour geschrieben zu sein scheinen, alle Schattierungen des zarten, anmuthigen und eleganten Vortrags und innigen Ausdrucks anbringen, so wie es im Gegentheile selbst in den ruhigsten *Compositionen* einzelne Stellen gibt, wo das brillante Spiel, wenigstens bis zu einem gewissen Grade angewendet werden kann. So findet man in dem oben angeführten *Beethovenschen Quintett* manche Passage, die einen glanzvollen Vortrag erlaubt, und im *Hummelschen D-mol Septett* viele zarte Melodien, harmonisch interessante ruhige Mittelsätze und elegante Verzierungen, welche mehr für den ruhigen Vortrag berechnet sind.

Das brillante Spiel findet in der Regel nur im schnellen *Tempo* statt; im *Adagio* ist es höchstens nur bei einzelnen Passagen anwendbar, welche durch ihre Gestalt und Anwendung dasselbe schicklicher Weise möglich machen. Doch geschieht dieses selten.

Um sich das *brillante Spiel* anzugewöhnen, hat der Schüler vor Allem wieder die *Scalen* in allen Tonarten in diesem Sinne täglich zu üben, indem er sie mit möglichster Schnelligkeit, Deutlichkeit, Kraft, genauer Absonderung der einzelnen Töne, mit etwas straffer gespannten Nerven der Fingern, und doch dabei ruhig gehaltener Hand ausführt.

Ferner hat er vorzugsweise solche *Compositionen* zu studieren, welche eigends in dieser Manier geschrieben worden sind, und deren es jetzt eine grosse Auswahl gibt.

<60> Endlich muss er alles zu diesem Fache gehörige mit der Idee studieren, dass es zum Vortrag in grösseren Zirkeln, oder im öffentlichen *Locale* bestimmt sei, und dass er demnach sich einer grossen Anzahl von Zuhörern verständlich zu machen habe. Denn das brillante Spiel muss einer Schrift gleichen, die man auch in der Ferne lesen kann.

10^{tes} Kapitel.

Über den Vortrag leidenschaftlicher und *charakteristischer Compositionen*.

Es gibt Werke für das *Pianoforte*, deren Vortrag grosse Kraft, vielen Ausdruck und grosse Geläufigkeit fordert, und die doch nicht in dem eben besprochenen brillanten Styl gespielt werden dürfen. Die meisten *Beethovenschen Clavierwerke* gehören in dieses Fach, und der Unterschied beruht auf Folgendem:

In charakteristischen *Compositionen* wirken die Töne in grossen Massen; die notenreichen Passagen sind nur da, um der Idee die gehörige Energie und Vollstimmigkeit zu geben, und jeder Nachdruck, jede Zartheit, die man da anbringen will, (und wozu die Gelegenheiten nicht minder zahlreich sind, als anderswo,) muss in diesem Sinne ausgeführt werden, so dass mehr die Gesamtwirkung, als die Klarheit der einzelnen Töne zu berücksichtigen ist.

Das zarte delikate Fingerspiel, welches jeden Ton klar, weich und pikant heraushebt, ist in solchen Werken selten anzuwenden; es ist die, wenn auch nicht sichtbare, Kraft des Arms, welche den Geist solcher Werke wiedergeben muss, und die mechanische Geschicklichkeit des Spielers muss da dem Zwecke des Tonsetzers völlig untergeordnet bleiben. Selbst die sanften Stellen, so wie die Verzierungen, dürfen da von Seite des Spielers keine Gefallsucht verrathen.

Solche *Compositionen* haben, wenn sie anders gelungen sind, nur eine bestimmte Farbe und Haltung, und da man da nicht die Wirkungen der verschiedenen Schulen untereinander gement findet, so darf man auch nicht willkürlich die Spielmanier wechseln.

Diese *Compositionen* enthalten oft auch viel Humoristisches, und erfordern, dass der Spieler bei deren Vortrag sich eine gewisse Laune und Freiheit erlaube. Diese Laune äusserst sich vorzüglich durch die Anwendung eines willkürlichen *Ritardando* und *Accelerando*, und durch kräftiges Markiren gewisser einzelnen Noten.

Man sehe z.B: folgendes *Scherzo*.

[Notenbeispiel 60-1/61-1]

<62> Die letzten 8 Takte des *Trio* müssen streng im Takte gehen, um verständlich zu sein.

Beim *da Capo* des *Scherzo*, muss dessen erster Theil bei der Wiederholung durchaus *pp*, mit nachlässiger Laune, und eben so zum erstenmal der 2^{te} Theil gespielt werden. Beim zweitemal ist der 2^{te} Theil dagegen mit aller Kraft und allem zulässigen Muthwillen vorzutragen.

11^{tes} Kapitel.

Über das *Produzieren*.

Man kleidet sich geschmackvoll an, um sich vor der Welt sehen zu lassen.

Man lernt eine Sprache, um sich derselben in Gesellschaft zu bedienen. Eben so lernt man die Ausübung eines musikalischen Instruments, um durch den Vortrag andern Zuhörern Vergnügen, und sich Ehre zu machen.

Viele Schüler zeigen, wenn sie vor Zuhörern spielen sollen, eine fast kindische Furcht und Befangenheit, und versudeln das, was sie noch so gut einstudiert zu haben glauben.

Diese üble Eigenschaft, durch welche der Hauptzweck alles Lernens verloren geht, lässt sich meistens leicht abgewöhnen:

1. Wer sich, nach den in dieser Schule entwickelten Grundsätzen, ein ruhiges, festes Spiel, eine richtige Fingersetzung, und eine anständige Haltung angewöhnt hat, auf dessen Finger kann die Furcht nicht so leicht nachtheilig wirken.
2. Wer die Vorsicht braucht, nicht eher ein Stück vor Zuhörern zu spielen, als bis es so sicher geht, dass er es wenigstens zehnmal nach einander ohne den geringsten Fehler für sich allein vorzutragen im Stande ist, auf den wird selbst eine grosse Befangenheit keine auffallende nachtheilige Wirkung haben.
3. Es ist aber auch nothwendig, dass die Schüler sich bei Zeiten angewöhnen, etwas Angemessenes vor Zuhörern vorzutragen.

Selbst beim Anfänger soll, so bald er ein Stückchen rein und ohne Stocken auszuführen im Stande ist, die Vorsicht gebraucht werden, dass er es seinen Ältern, Verwandten, *etc.*, vorspiele, und Anfangs eignen sich 4-händige Stücke hierzu am meisten, weil der Lehrer den Schüler dabei unterstützen kann.

Später sind Solo-Stückchen hiezu zu wählen.

Es gibt auch kein besseres Mittel, den Schüler zum Fleiss anzuspornen, als wenn er stets mit der Überzeugung studieren muss, dass er sich an einem bestimmten Tage hören lassen soll.

4. Später sind auch angemessene Stücke mit Begleitung anderer Instrumente, z:B: Duetten mit Violin oder Flöte, Trios, Quartetten, etc: zu diesem Zwecke sehr vorteilhaft, und auf diese Art verschwindet nach und nach jede Furcht und Befangenheit für immer.

Wenn man irgend einem Bekannten, *etc*: irgend eine Kleinigkeit, ein *Thema*, ein Tanzstück, u.s. w. vorspielen will, so macht dieses keine Ansprüche auf das eigentliche Produzieren; aber auch solche Kleinigkeiten wollen gut vorgetragen, und folglich früher eingeübt werden; und auch da ist das Stottern, Falschgreifen, Verfehlen des *Tempo*, *etc*: unangenehm.

Aber wenn der Spieler sich mit einem Tonstück, sei es vor Einem oder vor mehreren Zuhörern, produzieren will, so sind manche Regeln und Rücksichten zu beobachten, deren Angabe hier nicht überflüssig sein wird.

Wenn der Spieler in Privatgesellschaften zum *Fortepiano* tritt, um irgend ein Tonstück vorzutragen, so geschehe dieses mit anständiger, anspruchloser Miene, eben so fern von Anmassung wie von Furchtsamkeit.

Vor allem denke er daran, sich gehörig und bequem zu setzen, mit seinen Füßen sich der Pedale zu versichern, und die Ermelspitzen seines Rocks aufzuschlagen.

Er durchfährt die Tasten *piano* oder höchstens *mezza voce* in leichtem Anschlag mit einem schnellen Lauf oder einigen leisen *Accorden* in der Tonart des vorzutragenden Stückes, welches sodann, nach einer Pause von ungefähr 20 Sekunden beginnen kann.

Langes Präludieren ist selten schicklich, weil es die Aufmerksamkeit der Zuhörer ermüden und ablenken, oder dieselbe missleiten und dem *Charakter* des Tonstückes schaden kann.

Wenn jedoch der Spieler auf einem ihm unbekanntem *Fortepiano* spielen soll, so ist es nothwendig, dass er es durch ein etwas längeres Vorspiel kennen lerne, um sich seines Anschlags und seines Tons zu versichern.

Die Muster zu solchen Vorspielen findet er in vielen, zu diesem Zwecke von verschiedenen Tonsetzern componirten Werken, unter andern auch in meiner Kunst des *Präludirens*, (300^{tes} Werk, Wien, bei A. Diabelli) welche vollständig auswendig zu lernen, jedem Spieler gewiss von mannigfachen Nutzen sein kann.

<63> Wenn der Spieler öffentlich (z:B: im Theater) spielen soll, so hat er auf ein edles, anständiges Auftreten, in gehöriger schwarzer Kleidung, um so mehr zu sehen, als da auch ein kleines Versehen leicht Anlass zu Bemerkungen und Verlegenheiten geben kann.

Nach den 3 gehörigen Verbeugungen, (zuerst gegen die Hauptloge, dann gegen die andere Seite, und zuletzt gegen die Mitte) nimmt er seinen Sitz ein, zieht die weissen Handschuhe aus, und gibt dem Orchester das Zeichen.

Alles Präludieren ist da streng zu vermeiden. Der Spieler muss Sorge tragen, vor dem Auftreten seine Finger recht warm und geschmeidig zu erhalten.

NB. Man hat gefunden, dass es am Vortheilhaftesten ist, das *Fortepiano* mit der *Violinseite* gegen die Zuhörer zu stellen, so dass der Bass gegen die Bühne zu gekehrt bleibt, und dass der Spieler der nächsten und vornehmsten Seitenloge gegenüber sitze.

In diesem Falle wird der grosse obere Deckel des *Fortepiano* nicht weggenommen, sondern bloss aufgespreizt, wodurch der Ton besser gegen die Zuhörer geleitet wird, anstatt sich in den Kulissen zu verlieren.

Derjenige, der dem Spieler umblättern soll, sitzt demnach auf der Basseite, und ergreift die Blätter an der obern Spitze.

Während dem *Tutti* (eines *Concerts, etc.:*) spielt man höchstens bei den *Fortissimo*-Stellen leise mit, aber noch besser gar nicht.

Eine der wichtigsten Sorgen des Spielers muss es sein, bei aller Freiheit des Spiels doch stets mit dem Orchester im Einklang zu bleiben; denn die geringste Unordnung im *Tempo* macht auf die Zuhörer eine weit üblere Wirkung, als der Spieler selber es zu bemerken im Stande ist. Jede sanfte Stelle, jede zarte Verzierung muss so vorbereitet und ausgeführt werden, dass sie nicht verloren gehe, und dass der Zuhörer den Faden des Ganzen nicht verliere.

Die Kraft des Anschlags muss überhaupt auch nach der Grösse des *Locals* bemessen werden.

Da ein solches Tonstück gewöhnlich zuvor mit dem Orchester probiert wird, so hat der Spieler da auf die verschiedene Begleitungsart der *Composition* Rücksicht zu nehmen, und theils darnach sein Spiel zu formen, theils sich in Rücksicht der *Ritardando's, etc.*: mit dem Orchesterdirector einzuverständigen.

Man lasse sich die Mühe nicht verdriessen, jede bedenkliche Stelle mehrmals zu probieren. Man ist diese Aufmerksamkeit dem Publikum, wie auch sich selbst schuldig, und ein vollendeter Vortrag wird stets ehrenvoll anerkannt. Die meisten jungen Künstler bedenken nicht genug, wie wichtig das erste öffentliche Auftreten vor dem Publikum ist.

Das zukünftige Glück des Künstlers hängt davon ab, ob es ihm zum Erstenmale schon glückte, die allgemeine Aufmerksamkeit, Bewunderung und wahres Wohlgefallen zu erregen. Er gewinnt unter andern den unendlichen Vortheil, dass ihm in der Folge aufmerksam zugehört wird, und dass folglich keine Feinheit, keine gelungene Stelle verloren geht. Er braucht dann nur auf seiner Laufbahn wacker vorzuschreiten, um einer glänzenden Zukunft sicher zu sein. Ist dagegen die erste Produktion unglücklich, oder auch nur gewöhnlich und unbedeutend ausgefallen, so läuft er stets Gefahr, später ein unruhiges, gegen ihn schon eingenommenes Publikum zu finden, und selbst eine gute Leistung geht dann meistens verloren.

Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein grosses und folglich gemischtes Publikum durch etwas Ausserordentliches überrascht werden muss, und das sicherste, ja einzige Mittel dazu ist: – vollendete Bravour mit gutem Geschmack vereinigt.

In diesem Sinne muss auch die Wahl des Tonstücks getroffen werden, womit der junge Künstler debütirt. Es muss dem neuesten Geschmack entsprechen, und dem Spieler eben so-

wohl Gelegenheit zur Überwindung glänzender Schwierigkeiten, wie zum Vortrag gesangvoller und reizend verzierter *Cantilenen* verschaffen.

Ein übelgewähltes Tonstück hat schon manchem tüchtigen, zum erstenmale auftretenden Künstler eben so geschadet, als es ein fehlerhaftes Spiel nur immer hätte thun können.

Der Verfasser schlägt hier den Weg vor, den er für den sichersten hält, und den er, bei seinen sehr vielen, sich der Kunst widmenden Schülern stets befolgt, und bewährt gefunden hat.

Bei der gegenwärtigen Vollkommenheit der *Fortepiano* kann es ein guter Spieler wohl wagen, selbst im grössten *Locale* ein *Solostück* vorzutragen. Hiezu eignen sich vorzüglich brillante *Fantasien* über solche *Themas*, welche schon beim Publikum allgemein bekannt und beliebt sind.

Der Spieler hat dabei den Vortheil, dass er von keinem, oft störendem Orchester abhängt, und völlig frei und unabhängig spielen kann.

Aber freilich muss auch sein Vortrag um son interessanter sein, um, besonders bei einem langen Tonstücke, nicht langweilig zu werden.

<64> Hat der Spieler seinen Ruf einmahl dergestalt gegründet, dass das Publikum ihm gerne und mit antheilvoller Aufmerksamkeit zuhört, dann kann er wohl auch durch die Wahl ernsterer und klassischer Tonwerke den Forderungen einer höheren Kritik zu genügen versuchen.

12^{tes} Kapitel.

Über den Vortrag der *Fugen* und anderer *Compositionen* im strengen Style.

§ 1. Einen besonderen, sehr aufmerksamen, und in seiner Art auch sehr schwierigen Vortrag erfordern die *Fugen* und fugirten mehrstimmigen Sätze, welche übrigens auch in andern *Compositionen* häufig vorkommen.

Wenn bei den Tonwerken im freien und eleganten Styl; (von denen eigentlich bisher nur die Rede war,) der Gesang oder die brillante Passage besonders hervortreten muss, weil alles Andere nur Begleitung ist, so muss dagegen im strengern Style, und in der Fuge jede Stimme ihren Gang mit gleicher Kraft und gebundener Festigkeit fortführen, und der Spieler eine solche Wirkung hervorbringen, als ob eben so viele Hände als Stimmen da wären. Z.B:

[Notenbeispiel 64-1]

§ 2. Dieses Beispiel ist 4-stimmig, und man sieht, dass in jeder Hand zwei Stimmen miteinander ununterbrochen fortschreiten, und dass jede dieser 4 Stimmen einen eigenen Gang und Gesang hat. Der Schüler gebe sich nur die Mühe, jede Stimme einzeln, im strengsten *Legato* durchzuspielen, und dabei die ganzen und halben Noten so fest anzuschlagen, dass ihr Klang bis zur nächstfolgenden deutlich fortdaure.

Nun ist aber die schwierige Aufgabe, dass alle 4 Stimmen zusammen genau eben so fest und *legato* vorgetragen werden, so dass der Zuhörer den Gang jeder einzelnen Stimme deutlich fassen, und ihm nachfolgen könne.

Nebst der, schon im 2^{ten} Theile besprochenen besonderen Fingersetzung, die zu diesem Zwecke nothwendig ist, müssen sich die Finger auch oft manche unbequeme Spannung und Verdrehung, (jedoch immer bei der ruhigsten Hand,) gefallen lassen, und diese Unbequemlichkeit ist es, welche so viele Spieler verleitet, solche Sätze unrichtig vorzutragen.

Nichts wäre falscher, als wenn der Spieler das vorige Beispiel etwa so vortragen würde:

[Notenbeispiel 64-2]

Denn durch dieses zu frühe Auslassen der gebundenen Noten würde der Satz aufhören 4-stimmig zu sein. Es wäre keine volle Harmonie mehr, und folglich der Zweck völlig verfehlt.

<65> § 3. Diese Schwierigkeiten werden noch vermeht, wenn, (wie häufig geschieht,) die 2 Stimmen in der einen Hand sich so von einander entfernen, dass diese Hand sie unmöglich spannen kann, und folglich die andere Hand aushelfen muss, z.B:

[Notenbeispiel 65-1]

Man sieht, dass (bei dem nothwendigen Halten und Binden jeder einzelnen Stimme,) diese Stelle, so wie sie geschrieben ist, (und auch geschrieben werden muss,) gar nicht ausführbar wäre.

Hier folgt die Art ihrer Ausführung:

[Notenbeispiel 65-2]

Die linke Hand ist hier durch *L*, die rechte durch *R* beim Vertheilen der Mittelstimmen angezeigt.

Indem nun die Hände in den Mittelstimmen einander ablösen, ist die Stelle völlig ausführbar, und da das *Tempo Andante* ist, so ist auch überall ein strenges *Legato* möglich, wenn man die, freilich bisweilen sehr unbequeme, aber hier durchaus nöthige Fingersetzung beobachtet. Allein dieses Ablösen muss so geschickt geschehen, dass man im Laufe nicht die geringste Unterbrechung bemerke, und dass derselbe stets, wie von einer Hand gespielt, erscheine. So z.B: muss im ersten Takte des obigen Beispiels die obere Mittelstimme

[Notenbeispiel 65-3]

so natürlich *legato* klingen, dass man bei den mit + bezeichneten Noten den Handwechsel auf keine Weise, weder durch zu langes Liegenbleiben, noch durch zu früher Abbrechen bemerke.

§ 4. Wenn man auf diese Weise jeder Stimme ihr volles Recht wiederfahren lässt, so bringt man eine <66> äusserst interessante Wirkung hervor, nämlich die Wirkung einer 4-stimmigen Harmonie wo jene Stimme durch eine andere Person ausgeführt, und demnach eigenthümlich beseelt, fortzuschreiten scheint.

Der Spieler hat also in solchen Fällen alle Möglichkeiten der Fingersetzung und des Ablösens der Hände zu untersuchen, bis er die angemessenste findet.

§ 5. Das *Charakteristische* jeder *Fuge* ist das öftere Wiederhohlen des *Thema* in den verschiedenen Stimmen. Es ist demnach nothwendig, dass dieses *Thema* stets besonders deutlich markirt hervortrete und sich unter den andern Stimmen auszeichne. Der Nachdruck, welchen man gleich beim Anfang den einzelnen Noten des *Thema* gab, muss denselben in der Folge

jedesmal gegeben werden, während die begleitenden Stimmen zwar deutlich, aber mehr eintönig fortzuschreiten haben.

§ 6. Der Ausdruck des modernen Spiels lässt sich bei strengen Fugen nicht wohl anwenden. Jedoch kann man auf dem *Fortepiano* das *Forte*, das *Piano*, so wie das *crescendo* und *diminuendo* auch bei den alten, für die Orgel geschriebenen Fugen dergestalt anbringen, dass der Anfang, wenn er *piano* begonnen wird, *crescendo* bis zur dritten oder vierten Wiederholung des *Thema* fortschreite, worauf in jenen Stellen, wo das *Thema* nicht vorhanden ist, das *Forte* wieder *diminuendo* bis zum *piano* abnimmt. Bei dem Wiedereintritt des *Thema*, (besonders wenn es im Basse vorkommt,) ist das *Forte* stets an seinem Platz.

§ 7. Die meisten *Fugen* sind streng *legato* nach dem Notenwerth vorzutragen. Kommen im *Thema* aber kurze Noten vor, so müssen sie bei jeder Wiederholung desselben eben so kurz sein.

Es gibt auch *Fugen*, die fast durchaus *staccato* gespielt werden können; wie Z.B: die *Fuge* in *C mol* im 1^{sten} Theile von *J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier*.

Dieses ebengenannte Werk empfehlen wir jedem Spieler, der bereits bis zum Grade der Vollendung gelangt ist, als die beste Schule des Fugenspiels, (und zwar in seiner neuesten, mit Fingersatz und Vortrag versehenen Auflage, Leipzig, bei *Peters*).

Das *Ritardiren* ist höchstens nur vor einer Haltung, und am Schlusse der *Fuge* anwendbar.

Übrigens ist jede *Fuge* streng im *Tempo* zu spielen. Die für die Orgel bestimmten Fugen sind auch auf dem *Fortepiano* langsam vorzutragen. Es gibt aber auch *Clavier-Fugen*, deren *Tempo* sehr schnell sein muss.

§ 8. Wir fügen hier zur vorläufigen Übung 2 kleine Fugen bei, von welchen die Erste im langsamen *Tempo* componirt ist, und folglich sich auch für die Orgel eignet, wogegen die Zweite ziemlich schnell gehen muss, und daher nur auf dem *Fortepiano* ausgeführt werden kann.

[Notenbeispiel 66-1/67-1 – Fuge vierstimmig (*Lento maestoso*)]

[Notenbeispiel 68-1/69-1 – Fuge dreistimmig (*Allegro*)]

<70> Die beigefügte Fingersetzung zeigt in zweifelhaften Fällen deutlich an, mit welcher Hand die Mittelstimme jedesmal zu spielen ist.

Es gereicht jedem Spieler zur Ehre, wenn er eine grosse Anzahl guter *Fugen* fertig, vollkommen und wo möglich *auswendig* vorzutragen weiss.

13^{tes} Kapitel.

Über das Auswendig-Spielen.

§ 1. Es gibt Schüler, die ein so gutes musikalisches Gedächtnis besitzen, dass sie den Lehrer dadurch verlegen machen, indem sie jedes einigemal durchgepielte Stück schon auswendig spielen, und daher nicht mehr in die Noten sehen wollen. Die üble Folge dieser Eigenschaft ist allerdings, dass der Schüler sich ein ungenaues Spiel angewöhnt, und das fertige Notenlesen versäumt. Aber nichts ist leichter, als das Mittel zu finden, welches diese Eigenschaft, – (die übrigens meistens grosses Talent verräth, –) nicht sowohl abgewöhnen, als zum Guten leiten kann. Man lasse nämlich, sobald der Schüler ein Stück einigemal durchgespielt hat, denselben sogleich wieder ein Neues anfangen, wo er schon genöthigt sein wird, beim ersten Lesen die Noten wieder anzusehen. Und dieses setze man so lange fort, bis sein Auge sich an das Festhalten der Noten, und an richtiges Lesen gewöhnt. Dann erst beginne man, ihn die früher durchgegangenen Stücke wieder aufs Reine einzustudieren.

§ 2. Schwieriger ist es im Gegentheil, solchen Schülern das Auswendigspielen anzueignen, welche kein Musik-Gedächtniss besitzen; aber meistens ist es doch auch nicht unmöglich. Man wählt unter den bereits einstudierten Stücken ein sehr leichtes und kurzes, (etwa einen Walzer oder ein Opern-Motif) und lässt es den Schüler Takt für Takt auswendig lernen, indem er darauf Acht geben muss, in welcher *Octave* jede Stelle vorkommt, ob die Noten auf- oder abwärts steigen, ob die Töne kurz oder lang sind, u. s. w: und nöthigenfalls kann er zuerst die Begleitung der linken Hand allein lernen.

§ 3. Das Gedächtniss-Vermögen hat bekanntlich viele Fächer. Der Eine merkt sich leichter die Gestalt der Noten, und muss demnach das Gedächtniss des *Auges* benützen. Ein Anderer

behält leichter die Nacheinanderfolge der Töne, indem er das Gedächtniss des Gehörs anwendet. Auch die Bewegungen der Finger können bei Manchen vorzüglich leicht sich in das Gedächtniss einprägen, und in diesem Fall wird das Gedächtnis durch das Betastungsgefühl in Anspruch genommen.

Ein Tonstück, einmal auswendig gelernt, muss täglich wiederholt werden, damit es nicht wieder verloren gehe.

So lerne man fortschreitend ein Stück nach dem andern, bis endlich das Gedächtniss so geschärft worden ist, dass man auch längere und schwerere Stücke sicher behält.

§ 4. Es ist eine angenehme und ehrende Eigenschaft, wenn man viele Tonstücke auswendig gut vorzutragen weiss, und also nicht genöthigt ist, seine Musikalien stets mitzuschleppen. Wie oft trifft man zufällig irgendwo ein *Fortepiano* an, und wie unangenehm ist es dann, wenn man nach einigen stotternden Anfängen sich damit entschuldigen muss: "Man wisse nichts auswendig!"

Endlich können die gut auswendig einstudierten Tonstücke mit einer gewissen Freiheit und Leichtigkeit ausgeführt werden, die denselben einen neuen Reiz verleiht, und gleichsam schon einer freien *Improvisation* nahe kommt. Wir rathe jedem bessern Spieler, stets wenigstens ein Dutzend Stücke verschiedener Gattung auswendig in seiner Gewalt zu haben.

14^{tes} Kapitel.

Über das *A-vista*-Spielen. (*Vom Blatte lesen.*)

§ 1. Es gehört nicht nur zu den ehrenvollsten, sondern auch nothwendigen Eigenschaften eines guten Spielers, dass er jedes, nicht übertrieben schwieriges Tonstück gleich zum erstenmale so richtig, ununterbrochen, und auch möglichst nach dem vorgeschriebenen *Tempo* vorzutragen im Stande sei, dass die Zuhörer den Sinn und *Charakter* dieses Stückes völlig aufzufassen vermögen.

Zu diesem Talent des *A-vista*-Spielens gehören mehrere, theils angeborne, theils zu erlernende Eigenschaften.

<71> § 2. Zu den Erstern gehört: Ein scharfes, schnell übersehendes Auge, ein gefasstes, keinen Zerstreuungen unterworfenen Gemüth, und ein Grad des Tonsinns, welcher schon, während man eine Stelle spielt, die nächstkommende beiläufig errathen lässt.

Zu den Zweiten gehört: Eine grosse Geläufigkeit und Herrschaft über die Tasten durch häufiges Üben der *Scalen* in allen 24 Tonarten, und der gewöhnlichen, überall vorkommenden Passagen und Figuren. Ferner in häufiges Üben im *A-vista*-Spielen selber, indem man täglich durch wenigstens eine Stunde immer neue Stücke liest, dabei mit den Leichterem anfängt, und bei diesem Durchspielen den festen Vorsatz hat, nirgends stecken zu bleiben, und sich durch kleinere Fehler nicht unterbrechen zu lassen, sondern immer rasch bis ans Ende fortzuspielen. Und so fährt man mit immer schwereren Stücken fort, bis man nach und nach selbst vor Zuhörern es wagen kann, ohne Störung auch die bedeutendsten Werke *à prima vista* vorzutragen.

§ 3. Denn wie oft kommt der Spieler in den Fall, z.B: ein Lied *à vista* zu *accompagniren*, dessen Begleitung auch wohl recht schwierig sein kann; – oder mit Begleitung anderer Instrumente ein unbekanntes Tonstück zu versuchen; – und wie übel kleidet es, wenn er dabei weder richtig zu greifen, noch die Taktfestigkeit zu beobachten im Stande ist und alle Augenblicke stolpert.

§ 4. Eine gründliche Kenntniss der Harmonielehre, die man auch schon praktisch durch die Finger auszuüben vermag, trägt sehr zum *A-vista*-Spielen bei; wogegen aber eine bloss oberflächliche, nur erst im Kopfe wohnende Kenntniss derselben nur noch mehr irre macht, wenn man sie dazu anwenden wollte.

§ 5. Es gibt Viele, die sich so sehr auf das *A-vista*-Spielen verlegen, dass sie darüber das schöne, genaue und studierte Spiel gänzlich versäumen. Das ist ein grosser Fehler; denn ein solcher Notenverschlinger entbehrt das schönste Vergnügen, das die Kunst gewährt: Die Vollkommenheit der Ausführung.

Das *A-vista*-Spielen ist nur eine Pflicht des Spielers, ohne sein Ziel sein zu dürfen. Der Zuhörer ergötzt sich doch weit mehr an einem vollkommen ausgeführten, wenn auch vielleicht ein Jahr lang einstudierten Stücke, als an dem Schwierigsten, das man *a-vista*, allenfalls recht brav, aber natürlicherweise doch immer in vieler Hinsicht mangelhaft vorträgt.

15^{tes} Kapitel.

Über die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer und deren Werke.

§ 1. Der Gegenstand dieses Abschnitts kann wohl nicht besser dargestellt werden, als durch eine kurze Geschichte der Entwicklung des *Fortepianospiels*.

§ 2. Nachdem schon im Anfange des 18^{ten} Jahrhunderts durch *Sebast: Bach, Domenico Scarlatti, u. a. m.* auf den damals üblichen *Flügeln* und *Clavichorden*, sowohl das gebundene Spiel, wie die Ausführung bedeutender Schwierigkeiten auf eine hohe Stufe gediehen war, (wobei vorzüglich *Scarlatti* als der Gründer des brillanten Bravourspiels anzusehen ist,) gewannen die, damals eben erfundenen *Fortepiano* (um 1770) an *Mozart* und *Clementi* zwei grosse ausübende Meister und Fortbildner.

Clementi, der sich ausschliessend dem *Clavierspiel* und der *Composition* auf diesem Instrumente widmete, kann vorzugsweise als der Gründer einer regelmässigen Schule angesehen werden, indem er das brillante Bravourspiel mit der Ruhe der Hand, *Solidität* des Anschlags, richtigem Fingersatz, Deutlichkeit und Anmuth des Vortrags zu vereinigen wusste, und zu seiner Zeit für den grössten *Clavierspieler* galt. Die grössten Meister späterer Zeit waren auf diesem Instrumente seine Schüler, und bildeten, nach ihrer *Individualität*, verschiedene Manieren und Schulen des *Fortepianospiels*.

Die damaligen *englischen Fortepiano*, welche einen vollen, lange singenden Ton, aber dabei einen tiefen Fall der Tasten, schweres Tractament, so wie eine Undeutlichkeit der einzelnen Töne beim schnellen Spielen, als eigenthümliche Eigenschaften besaßen, veranlassten *Dusseck, Cramer*, und einige Andere, zu diesem sanften, ruhigen, mehr auf Gesang berechneten Spiel, für <72> welches auch vorzugsweise ihre *Compositionen* berechnet sind, und welches man als Gegensatz der neueren klaren und brillant-pikanten Manier ansehen kann.

§ 3. *Mozarts* Manier, welche sich mehr dieser letztern näherte, und vorzüglich durch *Hummel* so trefflich vervollkommt wurde, eignete sich mehr für die deutschen *Fortepiano*, welche leichten und seichten Anschlag mit grosser Deutlichkeit vereinten, und sich demnach mehr für die allgemeine Verbreitung, so wie für den Gebrauch der Jugend eigneten.

Inzwischen erschien (um 1790) Beethoven, und entlockte dem *Fortepiano* durch ganz neue kühne Passagen, durch den Gebrauch des *Pedals*, durch ein ausserordentlich *charakteristisches* Spiel, welches sich besonders im strengen *Legato* der *Accorde* auszeichnete, und daher eine neue Art von Gesang bildete, – viele bis dahin nicht geahneten Effekte. Sein Spiel besass nicht jene reine und brillante Eleganz mancher andern *Claviristen*, war aber dagegen geistreich, grossartig, und besonders im *Adagio* höchst gefühlvoll und romantisch. Sein Vortrag war, so wie seine *Compositionen*, ein Tongemälde höherer Art, nur für die Gesamtwirkung berechnet.

§ 4. Die Vervollkommnung der *Fortepiano*, in welcher sich vorzüglich die Wiener-Instrumentmacher auszeichneten, gab bald den jüngern, mittlerweile sich bildenden Talenten Veranlassung noch eine andere Behandlungsart des *Fortepiano* theils zu entdecken, theils weiter auszubilden: nämlich die *brillante Manier*, welche sich, (um 1814) durch ein sehr markirtes *Staccato*-Spiel, durch eine vollendete Reinheit in Ausführung der grössten Schwierigkeiten, und durch äusserst ansprechende Eleganz und Zweckmässigkeit der Verzierungen auszeichnete, und bald durch die Kunst eines *Hummel*, *Meyerbeer*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*, u:a: als die beliebteste und dankbarste anerkannt wurde.

§ 5. Diese Manier hat sich bis jetzt noch eine ruhigere Delikatesse, grössere Mannigfaltigkeit des Tons und Vortrags, mehr gebundenen Gesang, und eine noch mehr vervollkommnete Mechanik angeeignet, und dürfte gegenwärtig als die Vorherrschende angesehen werden.

§ 6. Wir können demnach folgende 6 Arten als eben so viele Hauptschulen annehmen:

A.) *Clementi's* Manier, welche sich durch die regelmässige Handhaltung, festen Anschlag und Ton, deutlichen geläufigen Vortrag, und richtige Deklamation auszeichnet, und zum Theil auf grosse Geschwindigkeit und Fertigkeit der Finger berechnet ist.

- B.) *Cramer's* und *Dussek's* Manier: Schönes *Cantabile*; Vermeidung aller grellen Effekte, eine überraschende Gleichheit in den Läufen und Passagen, als Ersatz für die Geläufigkeit, die bei ihren Werken minder in Anspruch genommen wird, und ein schönes *Legato*, nebst Benützung der *Pedale*.
- C.) *Mozart's* Schule: Ein klares, schon bedeutend brillantes Spiel, mehr auf das *Staccato* als auf das *Legato* berechnet; geistreicher und lebhafter Vortrag. Das *Pedal* selten benützt und niemals nothwendig.
- D.) *Beethoven's* Manier: Charakteristische und leidenschaftliche Kraft, abwechselnd mit allen Reizen des gebundenen *Cantabile* ist hier vorherrschend.

Die Mittel des Ausdrucks werden hier oft bis zum Extremen gesteigert, besonders in Rücksicht humoristischer Laune. Die pikante, brillant hervorstehende Manier ist da nur selten anwendbar. Desto öfter sind da aber die Totaleffekte, theils durch ein vollstimmiges *Legato*, theils durch geschickte Anwendung des *Fortepedals*, u.s.w. anzuwenden.

Grosse Geläufigkeit ohne brillante Prätension. Im *Adagio* schwärmerischer Ausdruck und gefühlvoller Gesang.

Die *Compositionen* des *F. Ries* erfordern grösstentheils gleichen Ausdruck.

- E.) Die neuere, durch *Hummel*, *Meyerbeer*, *Kalkbrenner* und *Moscheles* gegründete *brillante* Schule. Ihre Eigenthümlichkeiten sind: vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten; die grösstmögliche Geläufigkeit; Zartheit und Grazie in den mannigfachen Verzierungen; die vollendetste, für jedes *Locale* berechnete Deutlichkeit; und eine richtige, für Jedermann verständliche Deklamation, verbunden mit elegantem und feinem Geschmack.
- F.) Aus allen diesen Schulen beginnt sich gegenwärtig eine neue Manier zu entwickeln, welche man eine Mischung und Vervollkommnung aller Vorhergehenden nennen kann. Sie wird vorzüglich durch *Thalberg*, *Liszt*, *Chopin*, und andere jüngere Künstler repräsentirt, und zeichnet sich durch Erfindung neuer Passagen und Schwierigkeiten, (folglich neuer Wirkungen,) ferner <73> durch eine äusserst gesteigerte Benützung aller mechanischen

Hilfsmittel, welche die nun so vervollkommneten *Fortepiano* darbiethen, ungemein aus, und wird, (so wie jede der frühern Arten zu ihrer Zeit,) der Kunst des *Fortepianospiels* ebenfalls wieder einen neuen Schwung geben.

§ 7. Aus dieser kurzen Darstellung wird der denkende Spieler leicht ersehen, dass jeder Tonsetzer in der Manier vorgetragen werden muss, in welcher er schrieb und man demnach sehr fehlen würde, wenn man die Werke aller eben genannten Meister auf eine und dieselbe Art vortragen wollte. Der Spieler, welcher zur Vollkommenheit gelangen will, muss den *Compositionen* eines jeden Tonsetzers, welcher eine Schule gründete, eine bedeutende Zeit besonders widmen, bis er nicht nur seinen Geist ergründet hat, sondern denselben auch getreu in der mechanischen Ausführung darzustellen weiss.

So, z:B: wäre die ruhig-sanfte und gemüthliche Eleganz, mit welcher eine *Dussek'sche Composition* vorgetragen werden soll, zur Ausführung eines *Beethovenschen* Werks, oder einer brillanten *Composition* der neueren Zeit bei weitem nicht hinreichend, - so wie in der Malerei zwischen *Miniatur*, - *Pastell*, - *Fresko*, - und *Oel-Gemälden* ein grosser Unterschied ist.

Dass ein genievoller, vollendeter Spieler in jede fremde *Composition* auch seinen eigenen Geist, seine eigene Eigenthümlichkeit legen darf, versteht sich von selber, vorausgesetzt, dass hiedurch der ursprüngliche *Charakter* des Tonstücks nicht entstellt wird.

16^{tes} Kapitel.

Vom *Transponieren*.

§ 1. Unter dem *Transponieren* versteht man die Kunst, ein Tonstück in einer andern Tonart, (selbst auch nöthigenfalls *à vista*,) spielen zu können, als in welcher es componirt ist.

Sehr oft kommt der *Clavierspieler* in die Lage, ein Gesangstück *accompagniren* zu müssen welches dem Sängler zu hoch oder zu tief für dessen Stimmumfang gesetzt worden ist, und da wird dem armen *Clavieristen* ganz unbefangen zugemuthet, dasselbe um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer zu begleiten. Also Z.B: in *H*, oder in *Cis*, wenn das Tonstück in *C* gesetzt ist.

§ 2. Dass die Erlangung dieser Fertigkeit eben so schwer als nothwendig ist, wird man einsehen, und es kann auch nur der sehr geübte Spieler und Notenleser darauf Anspruch machen.

Aber auf jeden Fall ist es nöthig, sich darauf eigends einzuüben, indem man täglich durch einige Zeit, anfangs jedoch sehr leichte Stückchen, auf diese Art in mehrere Tonarten transponiert.

§ 3. Wenn die Transposition nur um einen halben Ton höher geschieht, so ist sie meistens ziemlich leicht; denn wenn man Z.B: aus *C* in *Cis* transponirt, so braucht man sich nur 7 vorgezeichnete \sharp einzubilden, und jedes im Stück vorkommende \flat als ein \natural , so wie jedes \sharp als ein \times anzusehen.

§ 4. Wenn aber die Transposition um mehrere Töne aufwärts oder abwärts geschehen soll, (z: B: aus *D* in *Fis*, oder aus *Es* in *A*.) so wird die Sache schon bedeutend schwerer, und der Spieler hat dabei folgendes zu beobachten:

- 1.) Seine Finger müssen, (besonders durch fleissiges Üben der *Scalen*) so sehr mit allen Tonarten vertraut sein, dass auch die Seltenste und Schwierigste ihnen nicht fremder erscheint, als die leichteste.
- 2.) Der Spieler muss bereits ein fertiger *A-vista*-Leser sein, und folglich wenigstens auf einige Takte voraus das Nachkommende überblicken, und dessen Effekt sich bereits in Gedanken vorstellen können.
- 3.) Er muss vorzüglich auf die oberste, die Melodie führende Stimme, und auf die untersten Bassnoten Acht geben, weil sodann die Mittelstimmen leichter errathen oder gefunden werden können.
- 4.) Besonders ist darauf zu sehen, in welchen Intervallen der Gesang und unterste Bass fortschreitet. Sobald der Spieler weiss, dass z: B: der Gesang um eine *Quart* oder *Sext* aufwärts oder abwärts steigt, so ist die Transposition desselben leicht und unfehlbar.

Man nehme z.B. folgende Stelle:

[Notenbeispiel 74-1]

<74> Wenn man diesen Satz z.B. nach *D dur* transponieren sollte, so verfährt man folgendermaßen:

- *1^{ter} Takt.* Der erste *Accord* ist der vollkommene in beiden Händen, also zwischen 4 *D* liegend.
- Die rechte Hand steigt im *2^{ten} Accord* um eine grosse *Terz*, folglich auf das *Fis*. Die linke Hand nimmt denselben frühern *Accord* um eine *Octave* höher.
- *2^{ter} Takt.* Die rechte Hand steigt in demselben *Accord* um eine kleine *Terz*, folglich auf das *A*. Die Linke steigt wieder um eine *Octave* höher auf die 2 zum vorigen *Accord* gehörigen Töne *D/Fis*. Hierauf folgt der leichte *diatonische* Lauf von *D* zu *D*.
- *3^{ter} Takt.* Während diesem Laufe hat der Spieler schon zu bedenken, dass die nächste obere Note um eine grosse *Terz* abwärts steigt, nämlich auf das *B*. Die Linke unterste Stimme steigt um 5 Stufen herab, nämlich von *D* auf das *G*. Der ganze *Accord* (*in G mol*) ist so dann leicht zu errathen. Im nächsten *Accord* geht die oberste Stimme um eine ganze Stufe abwärts, (also auf *As*) und die Linke nimmt mit dem kleinen Finger *B*, und auf demselben den *B dur Accord*. Dieses *B* ist leichter zu finden, wenn der Spieler bedenkt, dass es um eine ganze Stufe höher liegen muss, als das *As* im Original. Denn wo es schwer scheint, nach der Entfernung der Intervallen weiter zu suchen, muss man von der geschriebenen Grundtonart transponieren. Die 3 übrigen Noten in der rechten Hand sind dieselben wie im Bass.
- *4^{ter} Takt.* Die rechte Hand geht um einen halben Ton in der Oberstimme abwärts, und der Daumen bleibt auf der vorigen Taste liegen. Die nächstfolgende erste Sechzehntel bleibt die vorige Taste, (also *G*) worauf wieder ein Theil der *Scala* in *D dur* nachfolgt, wobei der *Octavensprung* von *E* zu *E* leicht zu finden ist. Die linke Hand steigt um eine *Quart* aufwärts, auf den *Es-dur-Accord*. Die nachfolgenden Auflösungen zeigen deutlich, dass

man wieder in die Grund-Tonart, (also nach *D dur*) zurückkehrt; die unterste Note ist die 7^{te} grosse Stufe der Tonleiter, also *Cis*.

- *5^{ter} Takt*. Die ersten Noten gehören dem *D-dur-Accord*, die 2 letzten Vierteln gehen *diatonisch* auf die *Octave Cis* hinab. In der linken Hand geht der 2^{te} *Accord* um eine grosse *Terz* aufwärts; das \sharp erhöht die neue *Terz* desselben, so dass dieser *Accord* zu *Fis-dur* gehört.
- *6^{ter} Takt*. Der 2^{te} Finger der rechten Hand schlägt den Grundton, (also *D*) an, welches im nächsten *Accord* bleibt, in welchem der kleine Finger wieder eine *Sext* aufwärts greift. Im nachfolgenden *Accorde* bleiben die 2 untern Noten, und oben geht die Stimme eine *Quint* abwärts, welche im letzten *Accord* nur um einen halben Ton erhöht wird.

NB. Der Spieler hat auf diejenigen Noten wohl zu achten, welche sich wiederholen, weil sie am Besten zum Leitfaden für das Übrige dienen.

In der linken Hand geht die *Octave* mit beigefügter *Terz* um einen halben Ton höher (auf *G*), welches sich nach der Pause tiefer wiederholt, und zuletzt durch das \sharp um einen halben Ton erhöht wird.

- *7^{ter} Takt*. Der erste *Accord* löst sich in Nebenstufen auf, indem die oberste Stimme um eine halbe Stufe aufwärts geht. Im 2^{ten} *Accord* bleibt die obere Taste, und die untern bilden den enharmonischen *Accord*, der jedem Spieler aus Erfahrung wohl im Gehör und in den Fingern liegt. Der 3^{te} und 4^{te} *Accord* ist der wohlbekannte *Septimenaccord* in 2 verschiedenen Lagen.

In der linken Hand bleibt die unterste Note stets das *A*. Der 2^{te} und 3^{te} *Accord* ist genau wie in der rechten Hand, und ein solcher Fall für den Spieler eine grosse Erleichterung, weil er da nur eine Zeile genau anzusehen braucht.

§ 5. Dieses ist die Art, wie man beim *Transponieren*-Lernen das Auge und die Gedanken beschäftigen und angewöhnen muss. Zur Übung muss der Schüler das vorstehende Beispiel in allen 12 *Dur*-Tonarten auf diese Weise transponieren, und zwar so oft, bis er es in jeder beliebigen Tonart mit gleicher Gewandtheit vortragen kann. Hierauf wähle er täglich einen kurzen (anfänglich leichten) Satz, den er in mehrere Tonarten transponieren muss. In einigen Monaten

wird es ihm nicht an der nöthigen Übung fehlen, selbst vor Zuhörern, und à-vista, leichtere Stücke ohne Stottern zu übersetzen.

<75> § 6. Wer den Generalbass und die übrigen Schlüsseln vollkommen inne hat, findet darin allerdings ein weiteres Hilfsmittel zum transponieren, jedoch nicht in dem Maasse, als man vielleicht glaubt. Denn im raschen *Tempo* hat man nicht Zeit, an diese theoretischen Mittel zu denken, und jene oben angezeigte Art bleibt für jeden *Pianisten* stets die sicherste und schnellste, weil sie zugleich auf eine grosse praktische Übung der Finger gegründet ist.

17^{tes} Kapitel.

Über das Partitur-Spielen, und die andern Musik-Schlüssel.

§ 1. Eine der grössten Vorzüge des *Fortepiano* vor allen andern Instrumenten ist die Vollständigkeit und der Harmonie-Reichthum, den der Spieler darauf hervorbringen, ja mit welchem er selbst grosse Orchestersätze ausführen kann. Bekanntlich findet man fast jede gute Oper, Sinfonie *etc.*: für das *Fortepiano* allein arrangiert.

Aber nichts destoweniger ist es eine schöne und ehrenvolle Eigenschaft eines *Pianisten*, wenn er im Stande ist, selbst die für Orchester geschriebenen vollstimmigen Partituren sogleich, ohne vorläufiges Arrangement, vom Blatte wegspielen zu können.

§ 2. Hiezu ist vor Allem andern eine genaue Kenntniss derjenigen Schlüsseln nothwendig, welche noch, nebst dem gewöhnlichen *Violin-* und *Bass-*Schlüssel, in der Musik Statt finden.

Diese Schlüsseln werden durch folgendes Zeichen ausgedrückt:

 *Discant = oder Sopran = Schlüssel .*

 *Alt = Schlüssel .*

 *Tenor = Schlüssel .*

NB_75-1

Man sieht, dass der *Sopran*-Schlüssel auf der ersten, der *Alt*-Schlüssel auf der dritten, und der *Tenor*-Schlüssel auf der vierten Linie geschrieben wird.

Die Note, welche in jedem dieser 3 Schlüsseln, auf dieser ebengenannten Linie vorkommt, ist das *Violin-C*:



NB_75-2

Im *Sopran*-Schlüssel werden die Noten um eine *Terz* höher geschrieben als im *Violin*. Der Spieler muss sie demnach um eine *Terz* tiefer spielen, z.B:

[Notenbeispiel 75-3]

Dieser Schlüssel wird im Gesang für die hohe Weiber-Stimme angewendet.

Im *Alt*-Schlüssel schreibt man die Noten um 7 Töne höher als im *Violin*-Schlüssel.

Der Spieler muss sich demnach jede Note um einen Ton höher denken als im *Violin*, und dieselbe sodann um eine *Octave* tiefer spielen. Z.B:

[Notenbeispiel 75-4]

Dieser Schlüssel gehört für die tiefere Weiberstimme.

Der *Tenor*-Schlüssel wird um 9 Töne höher geschrieben und um eben so viel tiefer gespielt, als der *Violin*; folglich um eine *Terz* tiefer als der *Alt*. Der Spieler muss sich demnach jede Note um einen Ton tiefer denken als im *Violin*, und sodann dieselbe um eine *Octave* tiefer spielen. Z.B:

[Notenbeispiel 76-1]

<76> Dieser Schlüssel gehört für die höhere Männerstimme.

Die tiefe Männerstimme wird im Bassschlüssel geschrieben.

In folgender Tabelle sieht man die Noten aller Schlüsseln über einander stehen, so wie sie auf einer und derselben Taste angeschlagen werden.

[Notenbeispiel 76-2]

Man sieht, dass jeder von diesen 3 Schlüsseln nur einen Umfang von 2 *Octaven* hat.

Selten kommen da höhere oder tiefere Noten vor.

§ 3. Folgender 4-stimmige Satz ist zur Übung oft durchzuspielen. Er dient schon als ein kleines Beispiel des Partitur-Lesens, da jede Stimme auf einer besonderen Zeile steht. Man kann ihn bequem mit 2 Händen vortragen, indem man die 2 obern Zeilen mit der Rechten, und die 2 untern mit der Linken spielt.

[Notenbeispiel 76-3/77-1]

<77> Der erste Takt wird folgendermassen gespielt:

[Notenbeispiel 77-2]

und so fort alles Übrige.

§ 4. Um im Spielen solcher Sätze Gewandheit zu erlangen, muss der Schüler fleissig das in Partitur gesetzte Gesang-*Quartett* aus vielen Messen und andern Kirchen-Stücken auf die hier angezeigte Art durchspielen.

§ 5. Zu einem vollstimmigen Orchestersatze gehören folgende Instrumente:

1^{tens} 2 *Violinen*, (im *Violinschlüssel*.)

2^{tens} Eine *Viola* oder *Bratsche*, (im *Altschlüssel*.)

3^{tens} *Violoncell* und *Contrabass*, (wovon das *Violoncell* bisweilen im *Tenorschlüssel* geschrieben wird.)

4^{tens} 2 *Flöten*, (*Violinschlüssel*.)

5^{tens} 2 *Oboen*, (*Violinschlüssel*.)

6^{tens} 2 *Clarinetten*, (auch *Violinschlüssel*, aber auf eine 3-fache, besondere, weiter unten erklärte Art zu spielen.)

7^{tens} 2 *Fagotte*, (*Bassschlüssel*, bisweilen *Tenorschlüssel*.)

8^{tens} 2 *Hörner*, (*Corni*) (auch *Violinschlüssel*) auf sehr mannigfache Art zu spielen.

9^{tens} 2 *Trompeten* (*Clarini*) (auch *Violinschlüssel*) jedoch wie *Corni*.

10^{tens} 2 *Pauken*, (*Timpani*), (*Bassschlüssel*.)

11^{tens} 3 *Posaunen*, (*Tromboni*) wovon die Obere im *Alt*, die Mittlere im *Tenor*, und die Untere im *Bass*.

§ 6. Wenn bei den *Clarinetten* angemerkt ist: *Clarinetti* in B, so werden dieselben um einen ganzen Ton tiefer gespielt. Z.B:

[Notenbeispiel 77-3]

Wenn es aber heisst: *Clarinetti* in A, so spielt man alles um eine kleine *Terz* tiefer, z.B:

[Notenbeispiel 77-4]

Und in diesem Verhältniss in allen übrigen Tonarten.

Wenn aber *Clarinetti* in C vorkommen, so spielt man, wie es steht, ohne etwas transponieren zu müssen.

<78> § 7. Die *Hörner*, (*Corni*) werden immer in C geschrieben, aber gleich Anfangs findet man angemerkt, in welcher Tonart man sie zu spielen habe, Z.B: *Corni* in D, wo Alles in *D dur*, *Corni* in F, wo Alles in *F dur* transponiert und gespielt wird.

Die Hornstimmen werden stets in einer tieferen Lage, ungefähr in dem Umfang vom



NB_78-1

ausgeführt, z.B.:

[Notenbeispiel 78-2]

Hier noch Beispiele für verschiedene *Clarinetten* und *Hörner*:

[Notenbeispiel 78-3]

§ 7. [irrtümlich doppelte Zählung] Die *Trompeten* (*Clarini* oder *Trombe*) haben genau dieselbe Eigenschaft wie die *Hörner*, nur dass sie um eine *Octave* höher klingen.

§ 8. Die Pauken enthalten nur 2 Töne, nämlich den Grundton und dessen *Quart* abwärts, oder *Quint* aufwärts. Man schreibt sie auch meistens in *C*, und bemerkt dabei die eigentliche Tonart des Stückes. Sie werden im Bass gespielt.

[Notenbeispiel 79-1]

<79> Und so in jeder Tonart, welche der Tonsetzer gleich Anfangs anzeigt.

§ 9. Die *Contrabässe* werden stets um eine *Octave* tiefer gespielt, als sie geschrieben sind.

Eben so der bisweilen vorkommende *Contrafagott*.

§ 10. Die Streichinstrumente, (nämlich die 2 *Violinen*, *Viola*, *Violoncello* und *Contrabass*.) haben oft folgende Stellen, welche man auf dem *Fortepiano* nur durch *Arpeggiren*, oder *Tremolando* wiedergeben kann:

[Notenbeispiel 79-2]

Dieser Satz kann auf dem *Fortepiano* folgendermassen ausgeführt werden.

[Notenbeispiel 79-3]

<80> § 11. Oft geschieht es, dass der Gesang zwischen die Streich- und Blas-Instrumente vertheilt ist. In diesem Falle muss der Spieler denselben möglichst zusammenziehen, und bei einer Überhäufung der Ideen sogleich die Interessanteste auszuwählen wissen. Z.B:

[Notenbeispiel 80-1]

Hier ist der Hauptgesang zwischen die 1^{te} *Clarinette*, *Oboe* und *Flöte* vertheilt. Der Spieler muss denselben daher in der rechten Hand zusammen ziehen, während die linke Hand eine einfache, jedoch der Partitur möglichst ähnliche Begleitung ausführt. Der Gang des *Contrabasses* darf nicht verändert werden. Daher wäre dieses Beispiel ungefähr folgendermassen auszuführen:

[Notenbeispiel 81-1]

<81> Würde man dagegen in diesem Beispiele bloss die erste *Violin* spielen wollen, so wäre der Gesang unvollständig. Die Grundnoten des Basses werden, wie man hier sieht, genau beibe-

halten, und wo es möglich ist, wie hier in den letzten 4 Takten, um eine *Octave* tiefer gegriffen.

§ 12. Es gehört allerdings eine lange Übung dazu, um dem Auge diese schnelle Übersicht anzugewöhnen. Der Schüler muss auch hier zuerst mit dem Leichtern anfangen, indem er häufig die Partituren von *Quartetten*, *Quintetten*, u.s.w. aufmerksam durchspielt, hierauf zu etwas stärker instrumentirten Werken, (*Arien*, *Messen*, *etc.*) übergeht, bis er endlich auch die vollstimmigsten Orchesterwerke aufzufassen vermag.

§ 13. Wo die Harmonie so ausgedehnt ist, dass man sie nicht spannen könnte, da zieht man sie zusammen, indem jede Hand doch nur eine *Octave* umfassen kann; oder man nimmt das *Fortepedal* zu Hilfe.

[Notenbeispiel 81-2]

Wenn bei Streichinstrumenten das Wort: *pizz.* (*pizzicato*) steht, so muss eine solche Stelle auf dem *Fortepiano* kurz gestossen werden, bis das Wort : *col'arco* eintritt.

§ 14. Die Art, wie bei grossen Partituren die Instrumente übereinander geschrieben werden, ist zweifach, nämlich:

1^{tens} Auf den obern 3 Zeilen die *Violinen* und *Violen*, hierauf abwärts alle Blasinstrumente, und auf der tiefsten Zeile das *Violoncell* und der *Contrabass*.

<82> 2^{tens} Das ganze Streich-*Quartett* auf den untersten Zeilen, und über denselben aufwärts die Blasinstrumente nach ihrer Wichtigkeit. Beide Arten muss der Spieler in seiner Übung haben.

Noch müssen wir bemerken, dass die *Violoncelle* und *Contrabässe* bisweilen auf 2 Zeilen, bisweilen aber nur auf einer einzelnen geschrieben werden.

Wenn zu den Blasinstrumenten noch *Flauto piccolo* beigefügt ist, so wird dieses um eine *Octave* höher gespielt, wenn es gerade einen so wichtigen Gesang hat, dass man es berücksichtigen muss.

Die Posaunen (*Tromboni*) werden, um Raum zu sparen, bisweilen alle 3 auf eine Zeile, und zwar im Bassschlüssel gesetzt.

Wenn die Pauken einen Triller haben, so kann er durch ein *Tremolo* mit der untern *Octave* gegeben werden. Z.B:

[Notenbeispiel 82-1]

Wir geben hier noch einige Takte eines vollständigen Orchestersatzes, auf beide Arten geschrieben.

[Notenbeispiel 83-1]

<83> Dieser Satz ist auf dem *Fortepiano* folgendermassen auszuführen:

[Notenbeispiel 83-2]

§ 15. [fehlt in der Ausgabe]

<84> § 16. So schwer es dem Unerfahrenen scheinen mag, eine so grosse Menge von Zeilen und Instrumenten auf Einmal zu übersehen, so ist es demungeachtet doch so gar arg eben nicht. Man gewöhnt sich zuletzt daran, wie an Alles in der Welt, und auch hier ist, wie überall, das beste Mittel: Die Übung!

Übung ist der grosse Zauberer, der das Unmöglich-scheinende nicht nur ausführbar, sondern auch leicht macht.

Fleiss und Übung sind die Schöpfer und Urheber alles Grossen, Guten und Schönen auf der Erde, Genie und Talent ist nur der rohe Marmor: Fleiss und Übung aber ist der, von kundiger Hand geführte Meissel, welcher aus diesem Marmor erst die schöne Bildsäule erschaffet.

18^{tes} Kapitel.

Über das *Präcludieren*.

§ 1. Unter *Präcludieren* versteht man, dass jeder Spieler vor dem, von ihm vorzutragenden Tonstücke aus dem Stegreif ein kleines *Vorspiel* ausführe, welches nach Umständen mehr oder minder lang sein darf.

§ 2. Ein solches Vorspiel (*Präcludium*) hat den doppelten Zweck:

1^{tens} Die Finger des Spielers ein wenig einzuüben, auf den Vortrag des nachfolgenden Tonstücks vorzubereiten, und auch allenfalls das Instrument und seine Eigenschaften ein wenig kennen zu lernen.

2^{tens} Den Zuhörer aufmerksam zu machen und auch ihn auf die Tonart und den Anfang des Tonstückes vorzubereiten.

§ 3. Aus dieser letzten Ursache muss das Vorspiel stets in der Tonart sein, in welcher das Tonstück componirt ist, oder wenigstens in derselben schliessen, wenn es auch willkürlich in einer andern anfangen sollte.

§ 4. Selbst der Anfänger kann und muss bereits in den ersten Monaten dazu angehalten werden, vor jedem Tonstücke ein kleines Vorspiel auszuführen, und auch hier sind die *Scalenübungen* das Erste und vorzüglichste Hilfsmittel.

§ 5. Diese *Scalenübungen* werden hiezu folgendermassen verwendet:

- a.) Man spielt in der Tonart des nachfolgenden Tonstückes eine, oder mehrere der allda vorkommenden Passagen mit der rechten Hand allein, während die Linke den Grundton hält.
- b.) Oder man spielt eine oder mehrere dieser Passagen zuerst auf dieselbe Weise mit der rechten Hand allein, und hierauf mit beiden Händen. Die Passagen können in beliebiger Ordnung nacheinander folgen.
- c.) Oder man spielt alle, in der betreffenden Tonart vorkommenden Passagen vollständig genau so, wie dieselben in der grossen *Scalenübung* gelernt worden sind.

Da der Schüler diese Übungen ohnehin auswendig gelernt hat, so bedarf es hiezu keines weitern Einstudierens.

§ 6. Aber es ist wohl zu merken, dass nach einem jeden solchen Vorspiele 2 Schluss-*Accorde* in jener Tonart nachfolgen müssen, in welcher das Tonstück beginnt, und wir lassen diese zwei Schluss-*Accorde* hier in allen 24 Tonarten nachfolgen:

[Notenbeispiel 84-1/85-1]

<85> § 7. Diese Schlussaccorde können aber auch, in der betreffenden Tonart, für sich allein, ohne alle vorhergehende Passage, als Vorspiel, und zwar als das aller kürzeste, dienen.

§ 8. Wir geben hier einige Beispiele solcher, für den Anfänger berechneten Vorspiele, wovon jedes, das in einer *Dur*-Tonart geschrieben ist, leicht in mehrere *Dur*-Tonarten übersetzt werden kann, so wie jedes *Mol*-Beispiel auch in manchen andern *Mol*-Tonarten anwendbar ist.

[Notenbeispiel 85-2/86-1]

<86> Die folgende *chromatische Scala* lässt sich in allen 24 Tonarten anwenden, z.B:

[Notenbeispiel 86-2]

Man sieht, dass sich jeder Schüler, mit einigem Nachdenken, leicht eine Menge solcher einfachen Vorspiele schon aus den Scalenübungen selber bilden kann, und auf jeden Fall muss der Lehrer ihn dazu aneifern und ihm beistehen.

§ 9. Wenn der Schüler bereits eine bedeutende Fertigkeit erlangt hat, so kann er, anstatt diesen Scalenpassagen, andere interessantere auf dieselbe Weise benützen, wozu er im 2^{ten}, vom Fingersatz handelnden Theile dieser Schule, in den praktischen Übungen hinreichenden Stoff findet. Z.B:

[Notenbeispiel 86-3]

Alle diese Passagen können noch um eine *Octave* weiter fortgesetzt und verlängert werden, um die ganze Tastatur zu benützen.

§ 10. Der feine Geschmack, die Schicklichkeit und der musikalische Anstand erfordern, dass alle solche kurzen Vorspiele ohne alle Anmassung, ohne besonderen Ausdruck, nur anmuthig und leicht vorgetragen werden, indem sodann der Ausdruck des nachfolgenden Tonstückes um so interessanter hervortritt. Die Passagen sind so schnell zu spielen, als die Fertigkeit des Spielers es erlaubt.

<87> § 11. Wenn der Schüler im Spiel schon bedeutende Fortschritte gemacht hat, so kann er, nebst den bereits besprochenen Vorspielen, auch grössere und aus mehreren *Accorden* zusammengesetzte auswendig lernen, und gehörigen Orts anwenden.

Da der Verfasser dieses Lehrbuches über diesen Gegenstand ein besonderes Werk herausgegeben hat, (*Die Kunst des Präludierens, op. 300*), so erlaubt er sich darauf hinzudeuten, indem der Schüler allda zahlreiche Beispiele von allen Gattungen von Vorspielen vorfindet, welche er auswendig lernen muss, und nach deren Muster er auch, wenn er dazu Anlage hat, sich selber eigene Vorspiele zusammensetzen kann.

§ 12. Wir geben daher hier nur noch einige *Präludien* zur Übung und zum Gebrauch für die bereits vorgerückten Schüler.

[Notenbeispiel 87-1 bis 90-1]

<90> Solche, ruhig und sanft anfangenden Vorspiele sind immer schicklicher, als jene, welche kräftig und bestimmt anfangen, weil im letzteren Falle der Zuhörer leicht glauben könnte, das Tonstück selber fange schon an.

§ 13. Beim öffentlichen Produzieren ist ein längeres Vorspiel auf keine Weise schicklich; einige sanfte *Accorde* reichen da hin, um die nachfolgende Tonart im Voraus festzusetzen.
Z.B:

[Notenbeispiel 90-2]

Vor *Concert*-Stücken, welche mit dem Orchester anfangen, wird gar nicht präludiert.

§ 14. Da es unzählige Formen von Vorspielen gibt, so muss der Spieler sehr viele derselben im Gedächtniss und in der Übung haben, um auch hierin Mannigfaltigkeit hervorzubringen.

Es sieht sehr schülerhaft aus, wenn man sich nur eine gewisse Form angewöhnt und dieselbe überall anbringt.

§ 15. Dem Vortrage solcher Vorspiele darf man es nie anmerken, dass sie einstudiert worden sind. Sie müssen stets so ungezwungen und natürlich erscheinen, als ob sie dem Spieler eben erst einfielen, was auch bei geübten Spielern ohnehin wirklich der Fall ist. Daher ist jene anspruchslose Leichtigkeit des Vortrags nothwendig.

§ 16. Noch ist zu bemerken, dass das Vorspiel, in Rücksicht auf den Charakter, zu dem nachfolgenden <91> Tonstücke insofern passen muss, dass z.B: vor einer lustigen und heiteren *Composition* auch ein ähnliches Vorspiel, und vor einer ernsten oder traurigen ebenfalls ein angemessenes *Präludium* vorzutragen sei. Wenigstens darf kein auffallender Widerspruch zwischen beiden Statt finden.

19^{tes} Kapitel.

Vom Fantasieren (oder *Improvisieren*) auf dem *Fortepiano*.

§ 1. Da der Verfasser dieser Schule über diesen Gegenstand bereits ein vollständiges Lehrbuch bekannt gemacht hat, (*Anleitung zum Fantasieren, op. 200*) und da der Umfang und Plan der gegenwärtigen *Clavierschule* eine erschöpfende Abhandlung hierüber unmöglich macht, so werden hier, mit Verweisung auf jene Anleitung, nur folgende allgemeinen Regeln und Grundsätze darüber aufgestellt.

§ 2. Unter Fantasieren oder Improvisieren versteht man, dass der Spieler aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, und auch oft ohne Nachdenken Etwas spielt, das ihm, so zu sagen, eben unter die Finger kommt, und das dennoch bis zu einem gewissen Grade alle Eigenschaften eines geschriebenen Tonstücks besitzt, und wo folglich Melodien mit brillanten Sätzen auf eine geschmackvolle oder kunstreiche Art abwechseln.

§ 3. Um sich diese höchst interessante und ehrenvolle Kunst anzueignen, muss der Spieler vor Allem folgende Eigenschaften besitzen:

- 1^{tens} Eine grosse Fingerfertigkeit und Meisterschaft über die Tasten in allen Tonarten.
- 2^{tens} Eine ausgedehnte musikalische Belesenheit und Kenntniss der Werke aller guten Tonsetzer.
- 3^{tens} Ein gutes musikalisches Gedächtniss, und Gegenwart des Geistes.
- 4^{tens} Eine gründliche praktische Kenntniss des Generalbasses.
- 5^{tens} Eine natürliche Anlage zum musikalischen Improvisieren.

§ 4. Es ist klar, dass selbst das entschiedenste natürliche Talent zu dieser Kunst nichts nützt, wenn man mit unbehülflichen und ungeübten Fingern zu kämpfen hat, und wenn man sich alle Augenblicke fürchten muss, in Tonarten zu gerathen, deren man nicht praktisch mächtig ist.

Daher wird ein wahrer *Virtuose* stets, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu fantasieren im Stande sein, selbst wenn ihm zu dieser Kunst ein bestimmtes Talent mangeln sollte.

§ 5. So wie der Gelehrte in Büchern, so muss auch der Tonkünstler in den musikalischen Werken aller guten Tonsetzer eine grosse Belesenheit besitzen; denn die Masse der fremden Ideen, Melodien und Passagen, welche dadurch sich in seinem Gedächtniss aufhäuft, erzeugt zuletzt auch Eigene; der Spieler gewöhnt sich an die regelmässigen Formen und an die geordnete Ideenverbindung, welche auch beim Improvisieren Statt haben muss.

§ 6. Es ist nicht nur erlaubt, sondern eine Zierde und ein Reiz des Fantasierens, wenn man zu schicklicher Zeit auch fremde Ideen und Melodien einwebt, und auf irgend eine, in der Musik gebräuchliche Art, durchführt. Man muss da solche Melodien wählen, welche sich bereits einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen. Hiezu sind die Motive und Gesänge aus bekannten Opern, so wie auch Volksgesänge (besonders von der edleren Art,) und überhaupt alle ansprechenden und wohlklingenden *Themas* vorzugsweise anzuempfehlen. Der Spieler muss daher eine grosse Anzahl solcher Motive im Gedächtniss haben, um sie beliebig anzuwenden, und um nie wegen Mangel an Ideen in Verlegenheit zu gerathen. Denn ein immerwährendes Herumfahren in Passagen und Läufen ist noch keine Fantasie.

Es gibt jetzt so viele Fantasien und Potpourris über Opernthemes, dass der Spieler hinreichende Muster und Stoffe findet, um sein Talent hiernach auszubilden und zu bereichern.

§ 7. Es gibt Spieler, welche ohne Kenntniss des Generalbasses dennoch sehr richtige Harmonienfolgen und interessante *Accorde* im Fantasieren aufzufinden wissen, und denen nur selten auffallende Fehler in dieser Hinsicht entschlüpfen. Dieses ist stets der Beweis von einem bedeutenden musikalischen <92> Talente. Allein gerade bei solchen entschiedenen Anlagen ist das Studium der Harmonielehre um so mehr zu empfehlen, damit sich der Spieler über seine Leistungen Rechenschaft geben könne, damit er diejenige Zuversicht erlange, welche auch hier, so zu sagen, auf dem guten Bewusstsein beruht, und damit er auch von den harmonischen Hilfsmitteln sicheren Gebrauch machen lerne, ohne welche jede Musik in der Länge leer und nichtssagend erscheint. Aber diese Harmoniekenntniss muss durch langes Üben praktischer Beispiele aus dem Kopfe in die Finger übergegangen sein, wenn sie nützen soll; denn so lange der Spieler an den Generalbass denken muss, wird er nie gut fantasieren, sondern immer nur trockenes und steifes Zeug hervorbringen, weil die Freiheit der innern Gemüthsbewegung, welche zum Improvisieren so nöthig ist, hiedurch gelähmt wird.

§ 8. Wir haben auch das natürliche Talent als unerlässliche Bedingung zum Fantasieren bezeichnet, und allerdings kann bei völligem Mangel desselben in dieser, zum Theil geistigen, Kunst nichts geleistet werden. Aber zum Troste der Clavierspieler sprechen wir hier unsere Überzeugung aus, dass dieses Talent wohl nicht so selten ist, als man, bei der wirklichen Seltenheit guter Improvisatoren glauben sollte. Es wird aber leider nur zu selten erweckt und ausgebildet.

Hierzu kann, nebst dem eigenen Bestreben des Schülers, auch der Lehrer vieles beitragen, wenn er denselben auf folgende Weise anzuleiten trachtet:

Sobald der Schüler die mechanischen Schwierigkeiten des Spiels soweit überwunden hat, dass man ihn zu den geübten und fertigen Spielern rechnen kann, und dass er folglich schon eine grosse Anzahl guter *Compositionen* mit Gewandtheit vorzutragen weiss, muss ihn der Lehrer bisweilen auffordern irgend etwas zu improvisieren: seien es nun *Accorde*, oder Passagen, oder eine Melodie mit einfacher Begleitung. Anfangs wird dieses natürlicherweise sehr mangelhaft erscheinen. Allein während der Schüler spielt und sucht, kann der Lehrer ihn aufmuntern und erinnern, entweder einige leichte bekannte Passagen und Läufe, oder einige feste *Accorde*, oder eine kurze Melodie anzubringen, wobei jedoch alle Ausweichungen in andere Tonarten anfangs vermieden werden müssen. Harmonische Fehler werden nur dann gerügt, wenn sie gar zu auffallend sind.

Wenn diese Versuche, mehrmal in der Woche, durch eine längere Zeit fortgesetzt worden sind, so dass der Schüler ungezwungen und ohne Stottern Einiges Zusammenhängende hervorzubringen vermag, dann werden die Formen erweitert; er kann es versuchen, solche Ausweichungen, *Accorde* und Modulationen anzuwenden, welche ihm aus andern Werken erinnerlich sind, oder die er in irgend einem zweckmässigen Lehrbuche vorfindet, wobei immer Melodien mit Passagen abwechseln müssen, und nun kann ihn auch schon der Lehrer mit mehr Strenge auf jede harmonische Unrichtigkeit aufmerksam machen. Der Schüler kann dabei ohne Anstand jede melodische oder brillante Stelle, deren er sich aus andern *Compositionen* erinnert, in diesen seinen Versuchen mit einflechten. Allerdings gehört hiezu eine lange Zeit und unverdrossene Aufmerksamkeit. Sobald aber der Schüler darin hinreichend geübt ist, dann werden ihm nach und nach die Regeln entwickelt, nach welchen ein aufgegebenes oder selbstgewähltes *Thema* durchgeführt und zu den verschiedenen musikalischen Formen benützt wird, welche in der Fantasie anwendbar sind, und worüber die obenerwähnte *Anleitung zum Fantasieren* hinreichend Aufschluss gibt.

§ 9. Alles dieses kostet jahrelanges Studium und grosse Mühe: aber man wird dafür auch durch eine Kunst belohnt, die um so ehrenvoller und auszeichnender ist, als man sie sehr selten antrifft. Man kann viele Zuhörer ergötzen und erfreuen, ohne dazu fremder, eingelernter Tonstücke zu bedürfen. Aber freilich muss man vermitteltst vieljähriger einsamer Übung eine grosse Fertigkeit und Zuversicht im Improvisieren erlangt haben, ehe man es wagen darf, damit nach und nach ins Publikum zu treten.

20^{tes} Kapitel.

Über die guten Eigenschaften, die Erhaltung und das Stimmen der *Fortepiano*.

§ 1. Nach vieljährigen Versuchen und Verbesserungen im Bau der *Fortepiano* in den gebildetsten europäischen Ländern hat man endlich gefunden, dass ein gutes *Fortepiano* folgende Eigenschaften haben kann und folglich haben muss:

- <93> a.) Einen vollen, kräftigen und runden, (niemals scharfen oder schneidenden, aber auch nicht dumpfen) Ton, welcher in allen Octaven eine verhältnissmässig gleiche Kraft hat.

- b.) Die Kraft dieses Tones muss der Spieler durch die Behandlung und den Anschlag dergestalt beliebig verändern und vom leisesten *pp* bis zum *ff* steigern können, dass es im kleinen Lokale nicht zu stark und zu grell klinge, und dass es dagegen doch im grösseren Lokale, und selbst im ganz grossen Concertsaal deutlich, kräftig und allgemein vernehmbar sei.
- c.) Es muss einen lange singenden Ton haben, so dass man auch langsame und gehaltene Melodien darauf mit Gehalt und Interesse vortragen könne; es muss aber auch alle Arten von *Staccato*, bis zu dem kürzesten trockenen Abstossen wiederzugeben fähig sein, so dass man auch die geschwindesten Passagen mit aller Deutlichkeit ausführen könne.
- d.) Das Traktament, (*Die Spielart*) desselben darf weder zu schwer noch zu leicht sein: so dass der kräftige Mann seine geregelte Stärke darauf mit Zuversicht entwickeln könne, dass aber auch die zarte Hand des Mädchens, ja des Kindes, noch im Stande sei, es ohne allzugrosse Anstrengung mit Leichtigkeit zu behandeln.
- e.) Es darf daran keine Taste, kein Dämpfer, und überhaupt nichts Bewegliches stecken bleiben, so wie man auch nebst dem Tone niemals ein Schnarren, Säuseln, oder Klappern beim Anschlage der Tasten hören darf.
- f.) Es muss dauerhaft sein, und die Stimmung gut halten. Es ist die Sache des Verfertigers, alles dieses zu bewirken.

§ 2. Aber auch der Besitzer und der Spieler hat seine Pflichten, um sein Instrument stets in diesem guten Stande zu erhalten. Denn auch die vollkommenste Maschine verdirbt, wenn man sie verwahrlost, oder übel behandelt. Daher hat der Besitzer Folgendes zu beachten:

- a.) Das *Fortepiano* muss an einem trockenen Orte stehen, da ihm jede Feuchtigkeit schadet. Es darf dem anhaltenden Luftzuge nicht ausgesetzt sein. Es darf weder an einem allzu kalten, noch allzu warmen Orte stehen, und daher weder nahe am Fenster noch nahe am Ofen und Kamin. Wo sich das Letzte nicht vermeiden lässt, ist ein Schirm an den Ofen zu stellen.

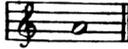
- b.) Es muss stets reinlich, frei vom Staube gehalten, und auch keine allzu schweren Gewichte darauf gelegt werden. Die Saiten darf man nie mit feuchten Fingern berühren, oder andere Dinge darauf fallen lassen, da selbst die kleinste Stecknadel, welche auf denselben oder auf dem Resonanzboden liegt, ein widriges Schnarren verursacht. Eben so verhüte man jede Unreinlichkeit auf den Tasten, wie z.B. Brodkrumen, Wachstropfen, *etc.*; weil dann die Tasten stecken bleiben.
- c.) Dass das *Fortepiano* nie beim Spiele misshandelt werden darf, dass man nie darauf schlagen und hacken soll, weiss jeder gebildete Spieler, jeder Schüler eines guten Lehrers ohnehin, und selbst der kräftige junge Mann wird die natürliche Stärke seiner Hände so zu zügeln wissen, dass das Instrument nie durch ihn leiden wird; denn er ist dieses seinem Schönheitssinn sowohl, wie den Zuhörern schuldig. Derjenige kann nie unter die guten, gebildeten Spieler gerechnet werden, unter dessen Faust das *Fortepiano* leidet und verdirbt.
- d.) Man erhalte das Instrument stets in einer richtigen Stimmung. Ein neues *Fortepiano* muss in den ersten Monathen oft, (ungefähr alle 14 Tage) gestimmt werden. Später ist es alle 4 bis 6 Wochen, auch wohl alle 2 Monathe hinreichend.

§ 3. Es ist allerdings vortheilhaft, wenn wenigstens erwachsene Spieler im Stande sind, ein *Fortepiano* rein zu stimmen und auch Saiten aufzuziehen.

Wir lassen daher eine kleine Anweisung dazu hier nachfolgen, so deutlich als es sich mit Worten thun lässt.

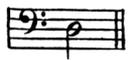
§ 4. Zum Stimmen gehört die Stimmgabel, der Stimmhammer, und der Dämpferkeil, welcher Letztere aus einem mit Leder überzogenen Hölzchen besteht, das unten schmal ist und immer breiter aufwärts läuft. Diese drei Dinge, so wie die nöthigen Saiten, fügt der Claviermacher seinem Instrumente beim Verkaufe in der Regel stets bei.

§ 5. Wenn man die Stimmgabel bei der einfachen Spitze festhält, hierauf eine der Doppelspitzen stark gegen einen festen Gegenstand anschlägt, und sodann schnell mit der einfachen Spitze auf einen eben so festen Gegenstand fest andrückt, so dass die Doppelspitzen frei auf-

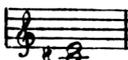
wärts <94> stehen, so ertönt das A der dritten *Octave*:  rein und klar, und darnach wird auch diese Taste gestimmt, welche sodann den übrigen zur Richtschnur dient.

§ 6. Da jeder Ton aus drei Saiten besteht, und da man eine einzelne Saite nicht wohl stimmen kann, wenn die andern 2 mitklingen, so steckt man die schmale Lederspitze des Dämpferkeils zwischen die 2 Saiten rechts, und zwar ganz nahe an der Dämpfung. Diese 2 Saiten sind sodann gedämpft, und man stimmt bequem die erste, allein klingende Saite. Hierauf steckt man den Dämpferkeil dergestalt unter die dritte Saite, dass er sich an den *Piano*-zug fest anlehnt, und stimmt die hiedurch frei gewordene mittlere Saite genau mit der ersten überein, so dass beide nur einen Ton geben. Sodann wird der Dämpferkeil ganz weggelegt, und man stimmt die dritte Saite genau mit den andern zweien zusammen.

§ 7. Man hüte sich, den Stimmhammer zu schnell, zu heftig, zu weit, oder zu oft auf und ab zu drehen. Die geringste Bewegung mit der Hand auf oder ab, reicht hin, um die Saite auf die gehörige Höhe zu führen, indem man die Taste zuvor mit der linken Hand fest anschlägt, und während dem nachfolgenden Klang mit der rechten Hand den Stimmhammer rechts oder links dreht, je nachdem die Saite zu tief oder zu hoch klingt.

§ 8. Wenn ein *Fortepiano* völlig durchgestimmt werden soll, so wird Anfangs die Mitte der Tastatur, und zwar in folgendem Umfange, von  bis  ins Reine gestimmt. Dieses geschieht wie folgt:

§ 9. Die zwei wohlklingendsten *Intervalle* sind die *Octave* und die *Quinte*, und ein musikalisch geübtes Gehör merkt sogleich, ob die Stimmung derselben rein ist oder nicht. Daher wird am sichersten nach diesen zwei *Intervallen* gestimmt. Wenn nämlich das A der dritten *Octave* nach der Stimmgabel ganz rein und genau tönt, so stimmt man dazu das untere A, nämlich die tiefere *Octave*, sodann die *Quinte E* aufwärts, dann dessen *Octave E* abwärts, dann von diesem die *Quint H* aufwärts, sodann von diesem ebenfalls die *Quint Fis* aufwärts, dann die *Octave Fis* abwärts, sodann die *Quinte Cis* aufwärts. Ist dieses *Cis* gestimmt, so

schlägt man zur Probe den *A-dur-Accord*:  an, und wenn dieser rein klingt so ist bis daher die Stimmung wohl gelungen. Hier folgt die ganze Tabelle der zu stimmenden Mittel-töne:

[Notenbeispiel 94-1]

§ 10. Wenn man dann in diesem gestimmten Umfang zu spielen versucht, und denselben unrein finden sollte, so ist es ein Beweis, dass man gegen die sogenannte *Schwebung* (*Temperatur*) gefehlt hat; und damit verhält es sich folgendermassen:

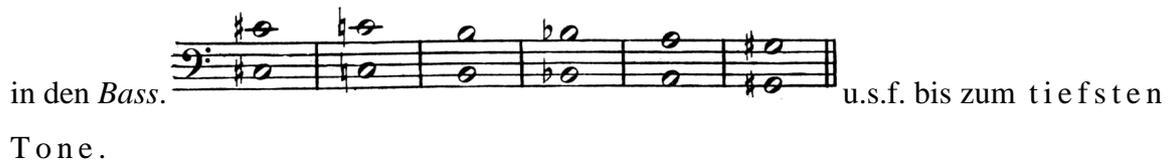
§ 11. Es gibt 3 Grade von Reinheit, mit welchen man eine *Octave*, *Quinte* oder *Terz* stimmen kann, und man nennt sie 1^{ten}s die erste Reinheit, welche ein klein wenig abwärts schwebt, 2^{ten}s die genaue oder ganze Reinheit, und 3^{ten}s die überflüssige oder höchst scharfe Reinheit. Da aber die 12 Töne, aus welchen eine *Octave* besteht, gegeneinander eine gewisse Ungleichheit haben, so dass beinahe ein Viertelton unter 12 Töne vertheilt oder mit eingestimmt werden muss, so dürfen daher nicht alle Intervalle bis zur überflüssigen Reinheit hinaufgestimmt werden. Es wird also angenommen, dass die *Octaven* ganz rein, (das heisst scharf) gestimmt werden müssen, dagegen aber die *Quinten* zwar auch rein, aber ein klein wenig abwärts schwebend, und folglich nicht so scharf.

<95> Die eigentliche Schwierigkeit und Kunst des Stimmens besteht nun darin, diesen sehr feinen Unterschied zu beobachten, und man muss sehr viele *Fortepiano* gestimmt haben, bis man endlich das richtige Verhältniss kennen gelernt und sich angewöhnt hat. Wenn man daher bei den letzten *Quinten* und *Octaven* findet, dass man im Stimmen zu hoch oder zu tief gekommen ist, so muss man wieder zurückgehen, bis man den Fehler findet.

§ 12. Man muss jede Saite von der Tiefe nach der Höhe stimmen. Wenn nämlich z.B. eine Saite höher klingt, als sie sein soll, so muss sie nicht allein herunter, sondern so tief herabgelassen werden, dass man sie wieder aufwärts ziehen muss, um die rechte Höhe zu finden.

§ 13. Wenn die Mitte der Tastatur richtig gestimmt ist, dann ist alles Übrige leicht: man stimmt nämlich in *Octaven*, von einem halben Ton zum andern aufwärts und abwärts, wie folgt:





§ 14. Um einen einzelnen Ton rein zu stimmen, schlägt man stets die *Octave* dazu an, (im *Violin* die tiefere, im untern Basse die höhere) und das übrige Verfahren haben wir schon im § 6 erklärt.

§ 15. Wenn eine Saite abgerissen ist, so trachte man sie gleich durch eine andere zu ersetzen, weil sonst die übriggebliebenen bei jedem starken Schlage doppelt leiden würden. Um sie wieder aufzuziehen, suche man vor Allem diejenige aus, welche ihr an Dicke und Metall ganz gleich ist. Denn zwei Saiten von verschiedener Stärke geben zusammen keinen reinen Ton. Hierauf dreht man (links) den Wirbel oder Stimmnagel mit dem Stimmhammer heraus, wobei, so wie beim Stimmen, wohl Acht zu geben ist, dass man nicht einen unrichten Wirbel anfasse. Hierauf nimmt man die Saitenrolle in die linke Hand, den Stimmhammer in die Rechte; das Ende der Saite wird ungefähr einen kleinen Finger lang übereinander gelegt, und hierauf mit dem, am Stimmhammer befindlichen kleinen Hacken in die Schlinge gelangt, und der Hammer so lange gedreht, bis sich ein Ohr gebildet hat, genau nach der Form wie alle übrigen Saiten rückwärts im innern Kasten an der Wand gebildet sind. Nun zieht man dieses Ohr durch die Dämpfung an dem Orte wo die Saite hingehört, fasst es mit der rechten Hand hinter der Dämpfung, zieht die Saite, indem man die Rolle in der linken Hand langsam ablaufen lässt, bis zu dem hintern Stifte, wo die vorige Saite eingehackt war, und hängt selbe ein. Bei den sehr langen Saiten lässt man die Rolle während dem von einem Gehülften vorne an der Tastatur einstweilen festhalten. Nun nimmt man wieder den Wirbel, misst vorne die Länge der Saite ab, und gibt noch ein Stück von einer Viertelelle über das Wirbelloch zu, und reisst die Saite, (durch öfteres Umdrehen) von der Rolle ab. Man muss wohl Acht geben, dass bei diesem Verfahren kein Bug oder Knoten in die Saite komme, so wie auch, dass die Dämpfung dabei nicht beschädigt werde. Jetzt nimmt man das Ende der Saite in die rechte Hand, den Kopf des Wirbels (Stimmnagels) in die vordern Finger der Linken, legt die Saite etwas über die Mitte des Wirbels nach oben zu, so daran an, dass deren Ende ungefähr eines halben Zolls Länge nach unten zu hart anliegt, hält sie mit dem Zeigefinger und Daumen am Wirbel nach oben zu fest, und wickelt nun mit der rechten Hand die Saite über das angelegte Ende nach unten zu, äusserst fest, so dass sie dicht nebeneinander spiralförmig zu liegen kommt, hierauf dreht man den Wirbel zwischen beiden Händen fort ungefähr 10- bis 12-mal, bis zum

Loche, wo der Wirbel hineingesteckt wird, welchen man sogleich mit dem Stimmhammer fasst und fest hinabdrückt. Hierauf wird die Saite rückwärts am Resonanzboden, so wie vorne am Stimmstock auf den da befindlichen Leisten zwischen die Stifte so eingelegt, wie die übrigen Saiten liegen, und so fort nach und nach gestimmt.

Für zarte Hände ist dieses, so wie das Stimmen, eine mühsame Arbeit; aber es ist ein nothwendiges, und oft unvermeidliches Übel, und daher immer ein Vortheil, wenn man sich dabei zu helfen weiss.

<96> **Schluss-Bemerkungen zum ganzen Werke.**

§ 1. Der Hauptzweck dieser Schule ist: Jedem Schüler, der nur einiges Talent und dabei gesunde Finger besitzt, in der möglichst kürzesten Zeit eine grosse und geregelte *Fingerfertigkeit* zu verschaffen, und ihm alle, zum *Fortepiano*-Spiel gehörigen Gegenstände stets mit besonderer Rücksicht auf diese Haupteigenschaft folgerecht anzueignen.

Die Erfahrung hat bereits hinreichend gelehrt, dass jede entgegengesetzte Methode entweder gar nicht, oder auf jeden Fall weit langsamer, mühevoller und abschreckender zum Ziele führt.

§ 2. Wir dürfen mit Zuversicht annehmen, dass überall wo Lehrer und Schüler mit gleichem Fleisse das Ihrige thun, der erste Theil dieser Schule in 6 Monathen gründlich genug durchstudiert werden kann.

Wenn wir für jeden der 2 letzten Theile 3 Monathe annehmen, so können wir allerdings das *Durchstudieren* des ganzen Werkes in einem Jahre als vollendet betrachten. Allein die praktischen Beispiele können und sollen jedem Schüler für eine weit längere Zeit als Mittel zur Vervollkommnung dienen, so wie das Ganze als Erinnerungs-Buch und als Leitfaden für jeden schon bedeutend ausgebildeten Spieler wohl immer von Nutzen sein kann. Die gute Auswahl und grosse Anzahl zweckmässiger *Compositionen*, welche der Schüler nebstbei und in der Folge einstudieren muss, vollenden sodann seine Ausbildung bis zu jeder möglichen Stufe.

§ 3. Man hat in neuerer Zeit mehrere mechanische Hilfsmittel zur Förderung der geregelten Fingerfertigkeit erfunden, wie z.B. den *Chiroplast*, den *Handleiter*, das *Dactylion*, etc: –. Für solche Schüler, welche Anfangs durch einen schlechten Unterricht verdorben worden sind, können alle diese Maschinen von grossem, entschiedenem Nutzen sein. Allein bei jenen Schülern, welchen der Lehrer unermüdet und sorgsam gleich Anfangs alle Regeln der Handhaltung, des schönen Anschlags, der richtigen Fingersetzung, so wie sie in dieser Schule dargestellt worden sind, entwickelt und angewöhnt hat, halten wir jene Maschinen aus folgenden Gründen für entbehrlich:

- 1^{tens} Weil deren langer Gebrauch für den Geist und das Gefühl nothwendigerweise sehr abspannend sein muss.
- 2^{tens} Weil sie sehr viele Zeit rauben.
- 3^{tens} Weil sie eben nicht sehr geeignet sind, bei jüngeren Schülern und Dilettanten die Liebe zur Kunst zu vermehren.
- 4^{tens} Endlich, weil sie die Freiheit der Bewegungen allzusehr fesseln, und aus dem Spieler eine Art von Automat machen.

§ 4. Der Lehrer, der sich seinen Beruf angelegen sein lässt, hat in seinem Fache eben so nachzudenken und zu studieren, wie der Schüler. Er befindet sich beim Beginn seiner Laufbahn in der Lage eines jungen Arztes, der, nach gut vollbrachten Studien, am Bette des Kranken noch oft in Verlegenheit gerathen kann. Er muss den *Charakter* und die Eigenheiten seiner Schüler beachten, und sie darnach behandeln. Er muss sein eigenes Spiel durch fleissiges Üben stets mehr ausbilden, und über Fingersatz, *Tempo*, Vortrag eines jeden einzustudierenden Stückes völlig mit sich im Reinen sein. Der Schüler hat weit mehr Vertrauen und Achtung für seinen Lehrer, wenn er Ursache hat, ihn zugleich für einen geschickten ausübenden Künstler zu halten. Allein noch viel wichtiger und nothwendiger für den Lehrer ist die Fähigkeit, alles *durch Worte, durch deutliche Erklärungen* seinem Schüler begreiflich machen zu können, und in diesem Falle ist das öftere Vorspielen sehr entbehrlich. Eine besondere Pflicht des Lehrers ist es, dass er bei der Wahl der Tonstücke stets unparteyisch sei, und keine ausschliessende Vorliebe für eine besondere Manier, oder für einen einzelnen Tonsetzer zeige. Er muss das Gute und praktisch-brauchbare *aller Zeiten, aller Schulen und aller guten Componisten* kennen und zu benutzen wissen, und demnach auch seine Schüler damit bekannt machen.

§ 5. Was die zahlreichen jungen Talente betrifft, welche sich mit dem *Fortepiano* beschäftigen wollen, so mögen sie bedenken, dass ihre Fortschritte von der strengen Beobachtung der Grundregeln abhängen, welche die Erfahrung als die einzig richtigen bewährt hat; – dass jede Unachtsamkeit, jede falsche Angewöhnung sehr üble Folgen nach sich zieht, die oft gar nicht mehr auszurotten sind. Sie mögen bedenken, dass die Musik nur dann den Namen einer schönen Kunst verdient, wenn sie in einem höhern Grade der Vollkommenheit ausgeübt wird, und dass sie sodann eine edle Zierde jedes Standes ist und dieses auch bei allen Lebensverhältnissen bleibt, so wie auch ihre Ausübung den Zutritt in ein höheres Leben verschaffen kann, und auf diese Art bereits manches Lebensglück gegründet hat.

Der ausübende grosse Künstler ist ein mächtiger Zauberer: die ganze Welt steht ihm offen: er erobert alle Gemüther in der kürzesten Zeit. Bei seinem Leben bewundert, geehrt, belohnt, darf er hoffen, dass auch die Nachwelt seiner nicht vergisst. –

*** Ende.***