

Bruck 2208 1

PLEYEL'S
CLAVIER - SCHULE.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp.



BLB

Badische Landesbibliothek
Karlsruhe

Einige Verlags-Musikalien für das Clavier oder Pianoforte,

welche bey

S. A. Steiner und Comp. in Wien

erschienen und zu haben sind.

Die Preise sind in Conventions-Münze verstanden.

	fl.	kr.		fl.	kr.		fl.	kr.
Beethoven, L. v., gr. Son. path. p. Pf. op. 13	1	48	Freystädler, F., Concertino p. l. Pianof. avec accomp. de 2 Vl.	1	24	Haslinger, 11. Heft. Sammlung sehr leichter angenehmer Sonatinen		
gr. Son. (Em.) p. Pf. op. 90	1	15	Alt. et Violoncelle	1	48	für's Pianoforte, für ganz kleine Spieler,		
gr. Son. (Es) p. Pf. d'après un Trio	1	15	6 Sonatines tres fac. p. Pianof.	1	48	welche die Octave zu nehmen noch unver-		
Wellingtons Sieg, od. die Schlacht bey Vittoria.			50 Präludes p. Pianof. Partbe 1. 2.	2	12	möglich sind. 2. Liefer. in G dur u. E moll	—	40
Eingerichtet für das Pianof. allein. gr. Werk	2	30	Frölich, Son. p. Pf. av. Vl. (ou Fl.)	1	12	— 12. — 2 leichte Sonatinen f. d. Pf. u. Flöte	—	40
detto für das Pianoforte auf 4 Hände	2	30	Frobenius, F., 3 angenehme und leichte Sonat. f. Pf.	1	12	— 13. — Quartett conc. (G.) f. Pianof., Flöte, Viola		
detto f. d. Pianof., Vl. und Vcl.	2	30	Fuss, J., Sonate f. Pianof. und Viol. 35. Werk	1	—	und Violoncello	1	40
detto f. zwey Pianoforte	4	50	Geluck, (Abbe), Son. p. Pf., Vl. et Velle	2	—	— 14. — Sonatino (brillante et faciles) f. Pianof.	—	45
Siebente grosse Sinfonie (in A dur), Eingerichtet			Rondo ou Polonoise fav. p. Pianof.	—	24	— 15. — Sonate (C.) f. Pianof. u. Violin	—	48
für das Pianof. allein. gr. Werk	3	—	6 Var. et Polka sur une theme de l'op. Faniola	—	30	— 16. — 30 Verspiele in den gebräuchlichsten Dur- und		
detto f. d. Pianof. auf 4 Hände	3	—	Variaz. ou Fant. sur un theme Original, No. 49	—	42	Moll-Tonarten für das Pianoforte.		
detto f. d. Pianof., Vl. und Vcl.	5	—	sur le Quint. du Ballet: Figaro, No. 49	1	—	— 19. — 1. Abth. enth. Dur-Tonarten von Nr. 1—8.	—	30
detto f. zwey Pianoforte	5	—	über einen Marsch aus Rochus Pumpernickel			2. — — — — — 9—15.	—	30
Achta grosse Sinfonie (in F dur), Eingerichtet für			Nr. 53	—	30	3. — — — — — 16—23.	—	30
das Pianof. allein. gr. Werk	2	30	ab. d. Lied: (Künstler gibt's allerley), Nr. 56	—	24	4. — — — — — 24—30.	—	30
detto f. d. Pianoforte auf 4 Hände	3	30	ab. d. Lied: (Meist maux in abel), Nr. 64	—	30	— 20. — Sonate (G.) f. d. Pianof. auf 4 Hände	1	—
detto f. d. Pianof., Vl. und Vcl.	3	50	ab. den sächsischen Deutschen, Nr. 67	—	48	— 21. — Einleitung, Variationen und Polonoise f. Pf.		
detto f. zwey Pianoforte	3	50	ab. die Romanze a. d. Op.: Achterbrüder, Nr. 69	—	30	u. Violin, über die beliebte Cavat.: Di tanti		
Sonate (G dur) für Pianof. und Violin. 95. Werk	2	15	ab. ein Thema a. d. Ball.: der blöde Ritter, Nr. 73	—	48	pulpati, aus der Oper: Tancredi	—	50
grosses Trio (B dur) für Pianoforte, Violin und			ab. d. Lied: Kaiser Joseph willst du noch, Nr. 80	—	40	Hering, Instructive Variationen zur leichten Erlernung des Cla-		
Violoncel, 97. Werk	5	—	ab. d. Rom. (Vianella) a. d. Ballet: Nina, Nr. 84	1	—	vierspiels und zur Selbstübung, 4 Hefte	3	12
Sonate (A) f. d. Pianof., 101. Werk. (Museum für			ab. den Troubadour a. d. Op.: Jocunde, Nr. 87	—	54	Hinzel, F., gr. Son. p. Pf. av. Vl. et Velle	3	—
Claviermusik, 1. Lieferung)	1	30	ab. die Romanze (Einst zog ich an der Bräuer			Hoffmeister, 6 Duos p. Pf. av. Fl. No. 1. 2. 3.	5	—
Berg, C., 3 grosse Trio f. Pianoforte, Vl. u. Vcl., 11. Werk.			Seite) a. d. Op.: Joseph und seine Brüder, Nr. 89	—	45	— 6 — p. Pf. av. Clar. No. 1. 2. 3.	5	—
Nr. 1. 2. 3.	2	30	ab. d. beliebten Franzens-Brunn-Walzer, Nr. 93	—	45	— 6 — p. Pf. av. Vl. No. 1. 2. 3.	5	—
Sonate p. Pianof. und Violin, 9. Werk	2	50	ab. d. erhabene Andante in A moll, a. Beethoven			Hummel, J. N., Die Feyer des Geburts- oder Namenstages		
Variaz. f. Pianof. ab. ein beliebtes Schweitzerlied,			7. Sinfonie	1	45	der Aeltern, Ein Concert f. d. Pianof. u. Beigl. 2 Vl. A.		
Nr. 6	—	45	Gyrowetz, A., 3 Son. f. d. Pf., Vl. u. Vcl. Op. 60. Nr. 1. 2. 3.	1	30	u. Vcl. (nobis einigen Blas-Instrum. ad lib.) 73. Werk	3	—
Clementi, M., sammtl. Werke, für das Pianoforte, enthaltend:			Sum. (D) f. Pf. u. Vl. (od. Flöte), Op. 61	1	30	Adagio, Variaz. u. Rondo f. d. Pianof. über ein belieb-		
I. 12 Son. p. Pianof. seul	3	50	Son. f. d. Pianoforte allein, Op. 62	1	—	englisches Lied, 75. Werk	1	45
II. 9 Son. p. Pianof. seul	3	50	Haslinger, T., Son. brill. (C) f. d. Pianof. u. Violoncel	1	45	Kanne, F. A., gr. Trio p. Pf. av. Fl. et Alto, op. 25	2	—
III. 9 Son. p. Pianof. seul	3	50	(C) f. d. Pianoforte und Flöte	1	45	Son. conc. p. Pf. et Vl., op. 33	1	24
IV. 6 Son. p. Pianof. à 4 m. et 1 Son. p. 2 Pf.	3	50	musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte,			Kreutzer, C., Romance fav. var. p. Pf. av. Clar.	1	—
V. 17 Sonates p. Pianof. seul	3	30	enthaltend:			Krumpholtz, F., Trio p. Pf. av. Vl. et Velle, op. 84	1	36
VI. 7 Son. et 1 Toccata et 2 Capr.	3	50	1. Heft. 3 Sonatinen (leicht und angenehm) f. d. Pf.	—	40	— p. Pf. av. Vl. et Velle, op. 87	1	36
VII. 8 Son. p. Pf., Vl. (ou Fl.) et Velle	3	50	2. — Sonatine (leicht und angen.) f. d. Pf. u. Vl.	—	40	— Quartett f. d. Pianof. u. Vl. Vla. u. Vcl. Op. 95	2	30
VIII. 7 Son. p. Pf. seul et 3 Son. av. Vl. et Velle	3	50	3. — 2 Sonatinen (leicht u. angen.) f. d. Pf. auf 4 H.	—	40	Leidesdorf, M., Caprice p. Pianoforte	—	18
IX. 6 Son. p. Pf.; 3 Son. p. Pf. seul, et 3 Son.			4. — Verschiedene kleine Stücke für Anfänger des			Rondo militaire p. Pianof.	—	40
p. Pf., Vl. et Velle	3	50	Clavierspiels	—	40	Variaz. p. Pf. sur un theme de l'op. Jocunde, op. 43	—	45
X. 3 Son. p. Pf. et 5 Son. p. Pf. et Vl. (ou Fl.)	3	50	5. — Variationen über die Volksgesänge: Gott			Bagatelles p. Pf. à 4 m., op. 45	1	15
Diabelli, A., Variaz. sur une Romance fav. p. Pf. op. 64	—	30	halte Franz den Kaiser — und God save the			Variaz. p. Pf. sopra la Cavat.: Di tanti palpiti, dell'		
sur un Duo fav. de Cendrillon, op. 77	—	16	King — für's Pianoforte	—	40	op. Tancredi, op. 65	—	45
sur une Allemande fav. p. Pf. op. 82	—	18	6. — Sonate (brillante et faciles) p. Pianof.	—	40	Variaz. f. Pf. ab. das bekannte Marien-Lied, Op. 73	—	30
2 Sonatinen f. d. Pf. auf 4 Hände, op. 24. Nr. 1. 2	—	46	7. — kleine Gesänge für die Jugend, mit Pianof.	—	40	Sonate (C.) f. d. Pianof. u. Violin Op. 74	1	—
Sonate (F) p. Pf. à 4 m. op. 31	—	48	8. — Sammlung sehr leichter angenehmer Sonatinen			Sonate (C.) . Pianof. Op. 75	1	—
Sonate (D) p. Pf. à 4 m. op. 33	—	1	for's Pianoforte, für ganz kleine Spieler,			Lichtenhal, Trio p. Pf. av. Vl. et Alt.	1	24
Sonate (G) p. Pf. à 4 m. op. 37	—	1	welche die Octave zu nehmen noch unver-			p. Pf. av. Vl. et Velle, op. 8	1	—
Sonate (B) p. Pf. à 4 m. op. 58	—	1	möglich sind. 1. Lief. in C dur und A moll	—	40	Lipavsky, J., Son. conc. p. Pf. et Fl.	—	1
3 Sonates faciles p. Pianof. op. 65	—	1	2. Lief. in G dur und A moll	—	40	Mautschek, (Abbe), 3 Son. p. Pf. et Fl., op. 33. No. 1. 2. 3.	4	18
Auswahl beliebter Märsche f. d. Pf. auf 4 Hände	—	48	3. Lief. in C dur und A moll	—	40	Mayreder, J., grosse Sonate (Es) f. Pianof. und Violin	2	—

Nus. Druck 2306 1



Nr 295.

WIEN
bei S.A. Steiner und Comp.

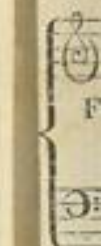
Pr.

Die
gene L
unter

linien
wie ste

f. 8.
men f
von g
liegen
bis zu

lenen



BLB

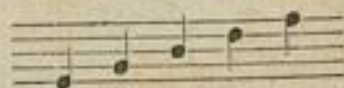
Badische Landesbibliothek
Karlsruhe

Erste Lektion.

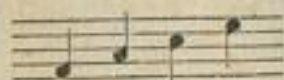
Von den Noten.

Die musikalischen Töne werden durch Zeichen vorgestellt, welche Noten heissen. Diese Zeichen setzt man auf fünf in einiger Entfernung von einander parallel gezogene Linien, welche zusammen genommen das Notensystem oder der Notenplan heissen *a)*. Die Noten werden auch zwischen diese Linien gesetzt *b)*, und über *c)* oder unter dieselben *d)*, wenn sie höher oder tiefer gehen, als das Notensystem zureicht.

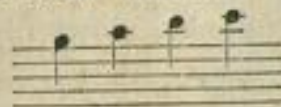
a) Noten auf den Linien.



b) Noten zwischen den Linien.



c) Noten über den Linien.



d) Noten unter den Linien.



Die kleinen Querstriche, deren man sich bey solchen Gelegenheiten bedient, werden, da sie gewisser Massen eine Fortsetzung des Notensystems sind, *Nebenlinien* genannt; man zählt jedoch bey denjenigen, die über dem Systeme stehen, nicht wieder von Eins an, sondern sagt, wenn eine solche Note einen Querstrich hat, sie stehe auf oder über der sechsten Linie.

Zweyte Lektion.

Es gibt, wenn gleich das Pianoforte mehrere Klänge hat, doch nur sieben ihrer Benennung nach von einander unterschiedene Noten. Sie heissen: *c, d, e, f, g, a, h*, die man aber nach Beschaffenheit des Instrumentes oft fünf und gar sechsmahl darauf vervielfältiget hat. Da aber die Töne, die einen und denselben Namen führen, in Hinsicht auf ihre Tongrösse (d. h. in ihrer Höhe oder Tiefe) gar sehr von einander unterschieden sind, so merkte man diese Verschiedenheit bey Tönen von gleicher Benennung dadurch an, dass man ihnen noch ein Unterscheidungsword gab. Dem zu Folge werden nun die Töne, die auf dem Pianoforte linker Hand zuerst liegen, vom *F* bis zum *C*, *Contratöne* genannt; vom ersten *C* bis zum zweyten *c*, *grosse Töne*; vom zweyten bis zum dritten *c*, *kleine* oder *ungestrichene*; vom dritten bis zum vierten *c*, *einmahl gestrichene*; vom vierten bis zum fünften *c*, *zweymahl gestrichene*, u. s. w.

Jede Folge von acht Noten, von *c* bis *c*, oder von *g* bis *g*, heisst eine *Scala* oder der Umfang einer Octave.

Anmerkung. Alle neuere Musik für das Pianoforte ist auf zwey Schlüssel eingerichtet, auf den *G*- oder *Violin*schlüssel, und auf den *F*- oder *Bass*schlüssel. Man sehe die Lektion über die verschiedenen Schlüssel.

Beyspiel der Tonleiter oder der Scala.

G-Schlüssel für die rechte Hand.



F-Schlüssel für die linke Hand.



Dritte L e c t i o n.

Von den Versetzungszeichen.

Jeder Ton kann verändert werden durch Hinzusetzung folgender Zeichen:

Das *Kreutz* $\sharp$ erhöht die Note um einen halben Ton, oder um eine Taste.

Das *Be* $\flat$ erniedriget sie um einen halben Ton, oder um eine Taste.

Der *Auflöser* (*Bequadrat*) $\natural$ setzt die Note wieder an ihre natürliche Stelle.

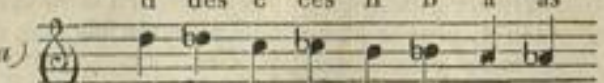
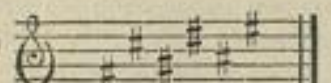
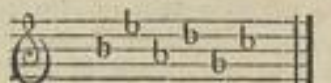
Das *einfache Kreutz* $\times$ erhöht die Note um einen ganzen Ton, oder um zwey Tasten.

Das *zweyfache Be* $\flat\flat$ erniedriget sie um einen ganzen Ton, oder um zwey Tasten.

Wenn das Kreutz oder das Be bey dem Schlüssel, das heisst: zu Anfange des Tonstückes steht, so verändert es alle Noten gleiches Namens, welche im Stücke vorkommen. Stehen diese beyden Zeichen vor einer Note, so beziehen sie sich nur auf die Noten gleiches Namens in dem nämlichen Tacte; doch gelten sie noch weiter fort, wenn die letzte Note des Tactes mit der ersten des folgenden Tactes auf einer Stufe steht.

Die Noten, welche durch ein Kreutz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt werden, verändern ihren Nahmen so, dass man im ersten Falle noch *is*, im zweyten noch *es* zum gewöhnlichen Nahmen der Note hinzusetzt *a)*. Ausgenommen sind: *as* für *aes*, *es* für *ees* und *b* für *hes*.

Die Kreutze und Be werden zu Anfange eines Tonstückes in der Ordnung wie bey *b)* gesetzt; woraus man sieht, dass die Kreutze durch Quinten, die Be durch Quartan steigen.

a)  *a)*  *b)*  *b)* 

V i e r t e L e c t i o n.

Figur der Noten und Pausen.

Ganze Tactnote.	Halbe Tactnote.	Viertel.	Achtel.	Sechzehnthheil.	Zweyunddreyssigtheil.	Vierundsechzigtheil.
						
Ganze Tactpause.	Halbe Tactpause.	Viertelpause.	Achtelpause.	Sechzehnthheilpause.	Zweyunddreyssigtheilpause.	Vierundsechzigtheilpause.
						

Geltung der Noten.



Eine ganze Tactnote
gilt 2 halbe,
oder 4 Viertel,
oder 8 Achtel,
oder 16 Sechzehnteile,
oder 32 Zweyunddreysigtheile.



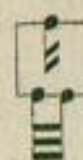
Eine halbe Tactnote
gilt 2 Viertel,
oder 4 Achtel,
oder 8 Sechzehnteile,
oder 16 Zweyunddreysigtheile.



Eine Viertelnote
gilt 2 Achtel,
oder 4 Sechzehnteile,
oder 8 Zweyunddreysigtheile.



Eine Achtelnote
gilt 2 Sechzehnteile,
oder 4 Zweyunddreysigtheile.



Ein Sechzehnteil
gilt 2 Zweyunddreysigtheile etc.

Von der Geltung eines Punctes nach einer Note.

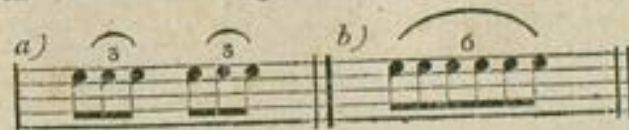
Ein Punct nach einer Note vermehrt ihren Werth um die Hälfte. Zum Beyspiel: Eine ganze Tactnote mit einem Puncte gilt drey halbe Tactnoten *a)*. Eine halbe Tactnote mit einem Puncte gilt drey Viertel *b)*. Ein punctirtes Viertel gilt drey Achtel *c)*. Ein punctirtes Achtel gilt drey Sechzehnteile *d)*. Wenn zwey Puncte nach einer Note stehen, so gilt der erste Punct die Hälfte der vorhergehenden Note, und der zweyte Punct die Hälfte des ersten Punctes *e)*. Diese nämliche Regel findet Statt für die Pausen, wenn sie punctirt sind.



Fünfte Lektion.

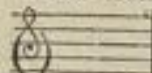
Die Triolen betreffend.

Man verkürzt die Dauer der Noten, wenn man sie unter einem Bogen vereinigt, und die Ziffer 3 zwischen diesen Bogen und die Noten setzt, wie bey *a)*; und selbst ohne dieses Zeichen dauern diese drey Noten nur so lange, als zwey von der nämlichen Art. Dessgleichen gelten sechs Noten, wie die bey *b)* nicht mehr als vier gewöhnliche Achtel.



S e c h s t e L e c t i o n.

Erklärung vom Tacte.

Der Tact wird durch einen Strich angezeigt, der senkrecht durch die fünf Linien geht, auf welchen die Noten geschrieben sind *a)*. Zwischen jedem dieser Tactstriche befinden sich mehr oder weniger Noten nach Beschaffenheit der Tactart, welche zu Anfange des Tonstückes bestimmt ist (wie man in der folgenden Lektion sehen wird); und die Tactstriche bestimmen die Eintheilung der Tacttheile in Rücksicht auf den Tact, welchen man durch Zeichen oder Ziffern anzeigt. Wenn mehrere Ziffern über einander stehen, so zeigt die obere die Anzahl, die untere die Beschaffenheit der Tacttheile an. *a)*  ein Tact.

S i e b e n t e L e c t i o n.

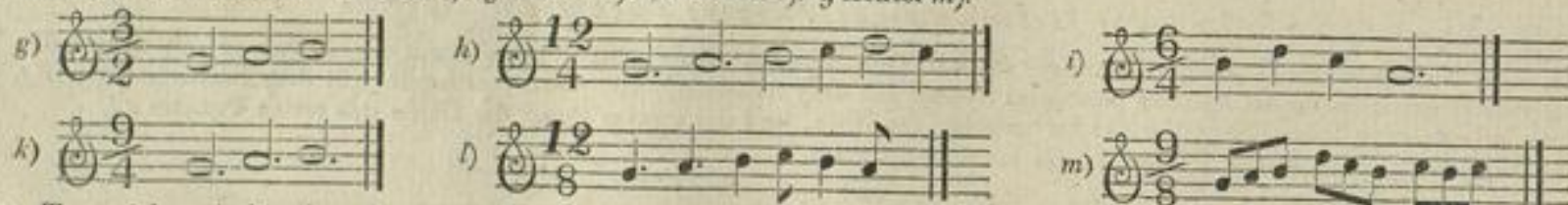
Von den Tactarten.

Zweytheilige Tactart von 4 halben Noten *a)*. Viertheilige Tactart (Viervierteltact) von 4 Viertelnoten *b)*. Zweyvierteltact, enthaltend zwey Viertelnoten *c)*. Tactart von drey Zeiten, oder dreytheilige Tactart (Tripeltact, enthaltend 3 Viertel *d)*, 6 Achtel *e)*, 3 Achtel *f)*.

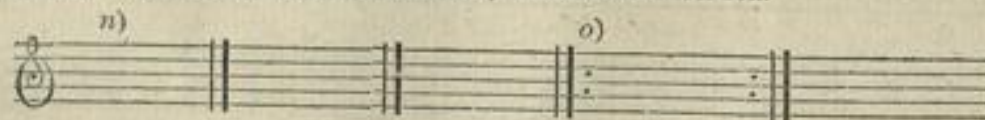


Die folgenden Tactarten gebraucht man jetzt nur selten.

Drey halbe Noten *g)*. 12 Viertel *h)*. 6 Viertel *i)*. 9 Viertel *k)*. 12 Achtel *l)*. 9 Achtel *m)*.



Ein doppelter Tactstrich, wie hier bey *n)*, trennt die verschiedenen Theile eines Tonstückes. Wenn vor oder nach diesem Doppelstriche zwey Puncte stehen, wie bey *o)*, so soll der Theil, welcher sich vor oder nach diesen Puncten befindet, wiederholt werden.



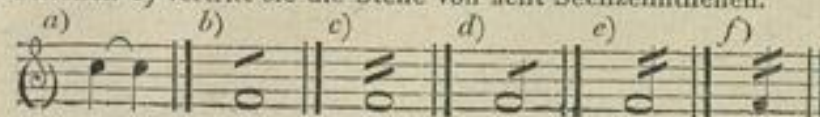
A c h t e L e c t i o n.

Wenn zwey Noten von einerley Art sich unter einem Striche (welchen man eine Bindung nennt) befinden, so wie bey *a)*, so muss bloss die erste angeschlagen werden, aber ihre Dauer muss der Dauer beyder Noten zusammen genommen gleich seyn.

Eine ganze Tactnote mit einem kleinen schiefen Striche darüber *b)* muss vorgetragen werden wie acht Achtel; hat sie zwey Striche über sich *c)*, so gilt sie so viel als sechzehn Sechzehnthelle.

Eine halbe Tactnote mit einem Striche *d)* wird gespielt wie vier Achtel; mit zwey Strichen *e)* vertritt sie die Stelle von acht Sechzehnthellen.

Eine Viertelnote, wie bey *f)* gezeichnet, steht anstatt vier Sechzehnthellen.



Neunte Lektion.

Von den Verzierungen: Vorschlägen, Trillern, Doppelschlägen etc.

Von den accentuirten, veränderlichen oder langen Vorschlägen (*Appoggiature*).

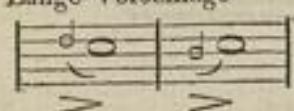
Diese kleinen umgekehrt stehenden Noten oder Vorschläge bekommen die Hälfte des Werths der darauf folgenden grösseren Noten; sie werden insgemein etwas stärker angeschlagen als die Hauptnoten, (welches durch das Zeichen > hier angedeutet wird), welche unmittelbar nach ihnen stehen, und durchgängig geschleift vorgetragen.

Lange Vorschläge

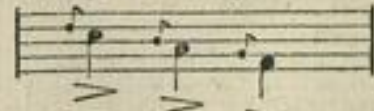
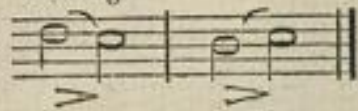
Geltung.

Lange Vorschläge

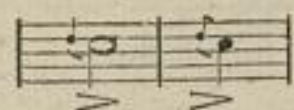
Geltung.



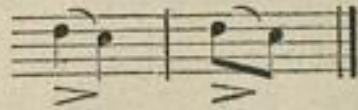
wird gespielt:



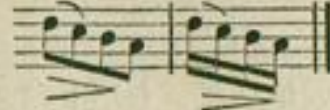
wird gespielt:



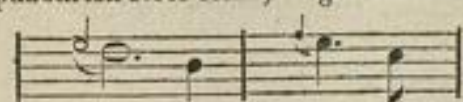
— —



— —



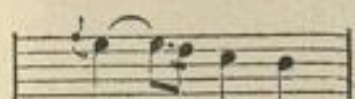
Wenn ein Vorschlag vor einer punctirten Note steht, so gilt derselbe so viel als die Note, und die Note so viel als der Punct.



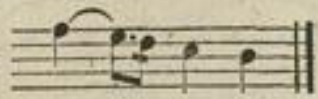
wird gespielt:



Ausnahmen von obiger Regel sind folgende Fälle:



wird so ausgeführt:



wird so ausgeführt:



— — —



— — —



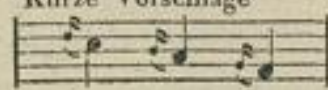
Die unveränderlichen oder kurzen Vorschläge müssen, der Regel nach, doppelt kürzer als die unmittelbar darauf folgenden Hauptnoten geschrieben, und auch so ausgeübt werden.

Kurze Vorschläge

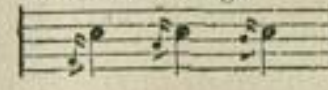
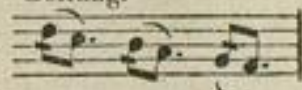
Geltung.

Kurze Vorschläge

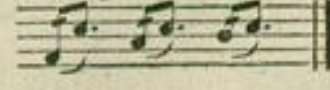
Geltung.



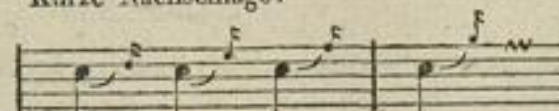
wird gespielt:



wird gespielt:



Kurze Nachschläge:



wird gespielt:



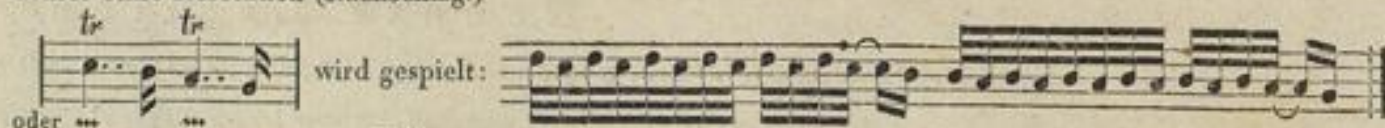
Von Triller (Trillo).

Es gibt verschiedene Arten von Trillern, mit und ohne Resolution (Nachschlag). Der Anfang jedes Trillers geschieht mit der Wechselnote (*nota cambiata*) von oben oder von unten, oder deutlicher zu sagen: mit der Ober- oder Untersecunde der Hauptnote.

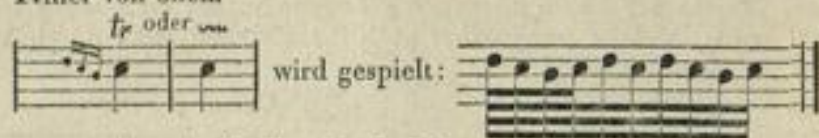
Triller mit Resolution.



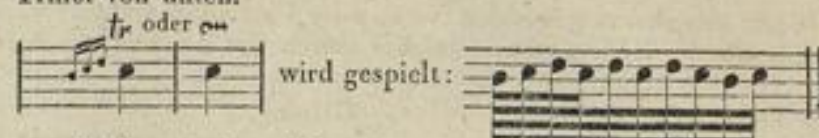
Triller ohne Resolution (Nachschlag.)



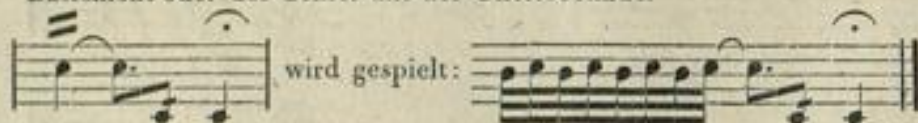
Triller von oben.



Triller von unten.



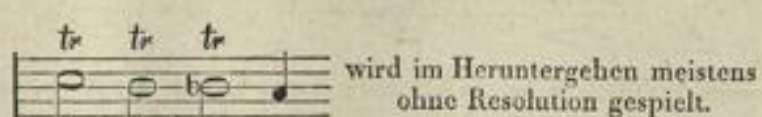
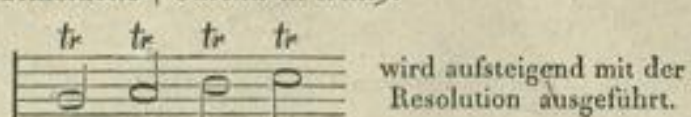
Battement oder der Triller mit der Untersecunde.



Triller mit Vorschlag.



Trillerkette (Catena di trilli).

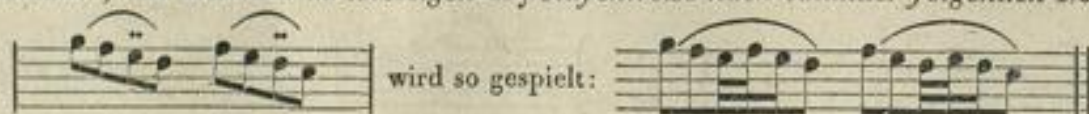


Doppeltriller.

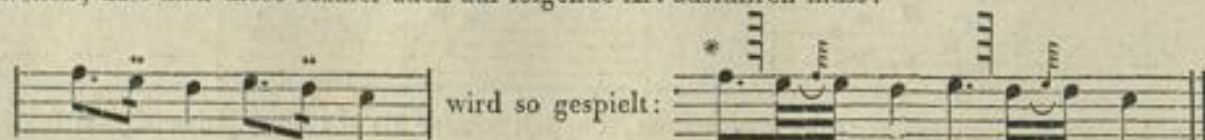


Vom Pralltriller (Halbtriller).

Diese Spielmanier wird so * bezeichnet, und kann nur im Absteigen bey stufenweise nach einander folgenden Noten angebracht werden, z. B.:



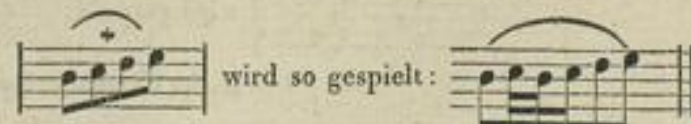
Die Präcision erfordert zuweilen, dass man diese Manier auch auf folgende Art ausführen muss:



*) Die Ausführung dieses präcisen Pralltrillers lässt sich auf dem Papier nicht besser darstellen. Man merke nur dieses, dass der Hauptton gebunden liegen bleiben muss.

Vom kurzen und langen Mordenten.

Der kurze Mordent wird so + bezeichnet, und bey aufwärts steigenden Noten angebracht, z. B.:

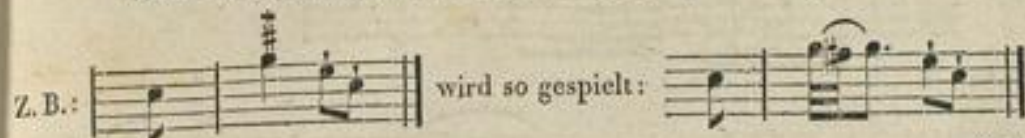


Da der kurze Mordent im Grunde ein umgekehrter Pralltriller ist, so findet bey präcisen Stellen auch die Bindung der Hauptnote Statt, wie oben bey dem Pralltriller ist gezeigt worden.

Der lange Mordent ¶ wird meistens Theils nur bey Fermaten gebraucht, z. B.:



Wenn man den kurzen Mordenten bey springenden Figuren anbringen will, so kann dieses Verfahren nur im Absteigen und mit dem Unterhalbentone geschehen.



Vom Schneller.

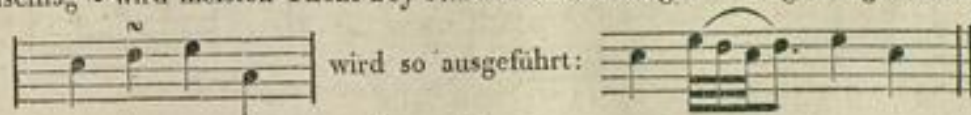
Der Schneller ist eigentlich eine Setzmanier, d. h. er wird mit kleinen oder grossen Noten ausgeschrieben; man kann ihn aber auch als Spielmanier mit dem Zeichen des Pralltrillers andeuten, weil er mit diesem viel Ähnlichkeit hat, und sich nur dadurch unterscheidet, dass er bey abwärts springenden Figuren ganz kurz



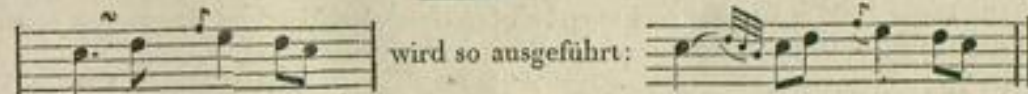
Von den Doppelschlägen.

Doppelschläge sind fünferley Gattungen: der rechte oder einfache, der vermehrte, der prallende, der geschleifte und der umgekehrte Doppelschlag.

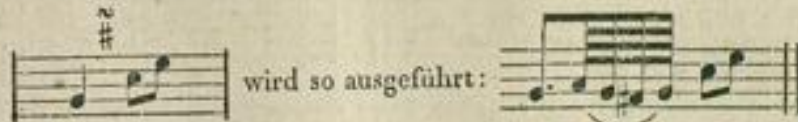
a) Der rechte oder einfache Doppelschlag ~ wird meistens Theils bey stufenweise aufsteigenden Figuren gebraucht. Z. B.:



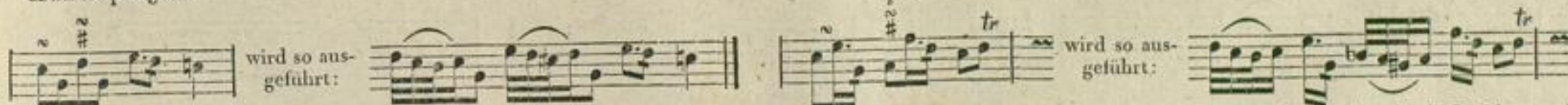
1) Der einfache Doppelschlag auf der Zeit des Puncts



2) Der einfache Doppelschlag zwischen zwey Noten

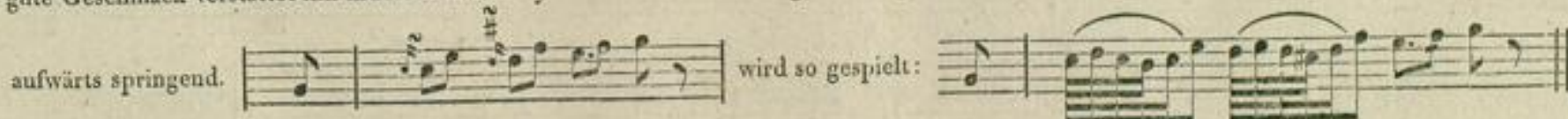


3) Der einfache Doppelschlag wird auch in auf- und abwärts springenden Figuren auf folgende Weise gebraucht:
abwärts springend. aufwärts springend.

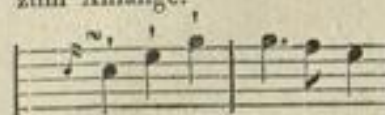
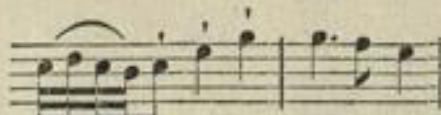
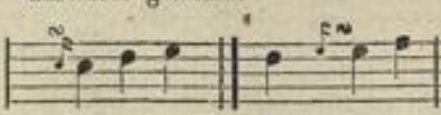
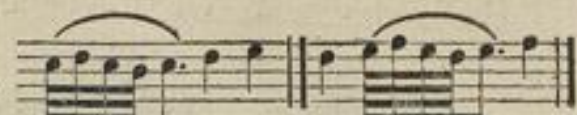


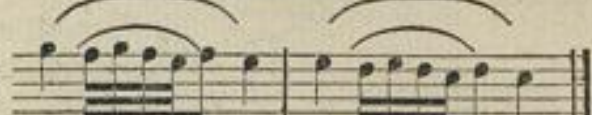
Anmerkung Wenn Versetzungszeichen $\hat{}$, $\#$ und $\#$ über und unter dem Zeichen des Doppelschlags stehen, so werden sie in der Ordnung, wie sie stehen, ausgeübt. Man betrachte die Bezeichnung und die Ausführung, die ich oben davon gegeben habe. Der strengen Regel nach sollte man in den Fällen, wenn die erste Note eines Tonstücks, eines neuen Einschnitts, oder einer neuen Periode mit einem Doppelschlag bezeichnet ist, nicht den einfachen, sondern den vermehrten Doppelschlag, von dem ich bald sprechen werde, anwenden. Denkende Musiker werden mich verstehen, was ich damit sagen will. Diese letztere Anmerkung kann auch auf den einfachen Doppelschlag von oben und von unten angewendet werden, wo im ersten Falle besser ein Schneller, und im zweyten ein Mordent anzubringen ist.

b) Der vermehrte Doppelschlag hat eigentlich seinen Sitz bey auf- und abwärts springenden Figuren, und bey dem Anfange eines Tonstücks oder einer neuen Periode. Der gute Geschmack verstattet ihn indessen auch bey auf- und abwärts steigenden Figuren; bey letzteren kann es aber nur auf durchgehenden Noten geschehen.

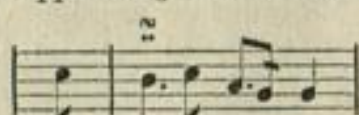
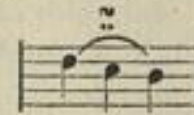


abwärts springend:  wird so gespielt: 

zum Anfange.  wird so gespielt:  aufwärts gehend.  wird so gespielt: 

abwärts steigend, auf durchgehenden Noten.  wird so gespielt: 

Anmerkung. Ist die Zeit zu kurz, so kann man bey dem zweyten, dritten und vierten Beyspiele, statt eines Doppelschlags, einen Mordenten, und bey dem letztern einen Pralltriller anbringen.

c) Der prallende Doppelschlag $\approx$ ist eine vom Pralltriller und Doppelschlag zusammengesetzte Spielmanier, die man an denselben Orten, wie den simplen Doppelschlag anbringen kann.  so:   so: 

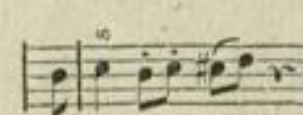
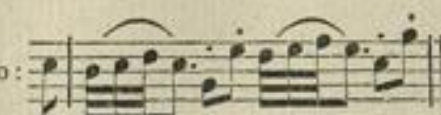
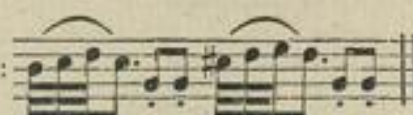
Anmerkung. Dass vorstehende Manier nur bey Noten von grösserem Werth anzubringen sey, wird jeder von selbst beurtheilen können.

d) Der geschleifte Doppelschlag ist eine vom umgekehrten Doppelschlage und Mordenten zusammengesetzte Manier. Er wird besonders bey gefälligen und etwas langsamen Stellen, und etwa bey gefühlvollen Schlüssen des Recitativs gebraucht.

 so:   so: 

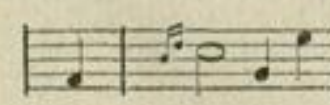
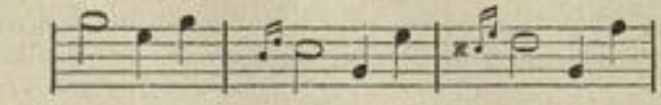
Anmerkung. Diese Manier kann bey affectvollen Stellen und etwas langsamen Tempo eben da Statt finden, wo der simple Vorschlag oder umgekehrte Doppelschlag seinen Sitz hat.

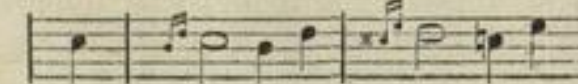
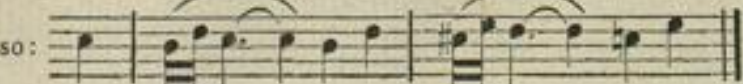
e) Der umgekehrte Doppelschlag $\approx$ hat seinen Sitz, wo 1) auch ein Vorschlag von unten Statt finden könnte; 2) wenn die vorhergehende Note eben so heisst, wie die folgende mit dem umgekehrten Doppelschlage bezeichnete, und 3) wo eben auch sowohl ein Mordent angebracht werden könnte.

 so:   so:   so: 

Von den Doppelvorschlägen.

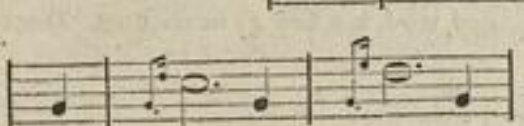
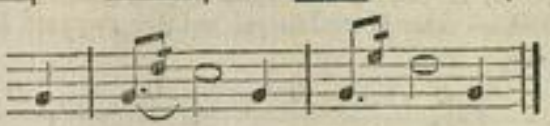
Der Doppelvorschlag gehört in das Gebieth der Setzmanieren, weil man ihn bloss mit kleinen Noten andeuten muss, da für ihn zur Zeit noch kein Zeichen vorhanden ist. Er wird meistens theils vor etwas lange Noten gesetzt, und findet an solchen Orten Statt, wo ein simpler kurzer Vorschlag von unten oder von oben stehen könnte, auch ist er zwischen zwey Hauptnoten von gleicher Bedeutung mit gutem Erfolg anzuwenden.

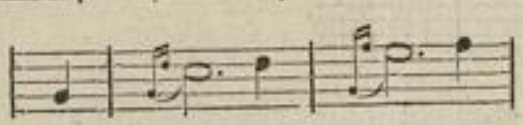
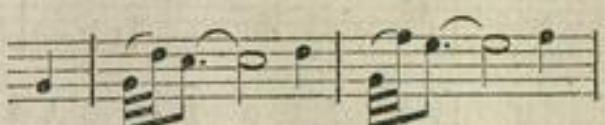
 so:   so: 

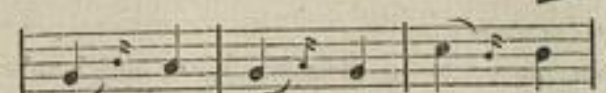
 so: 

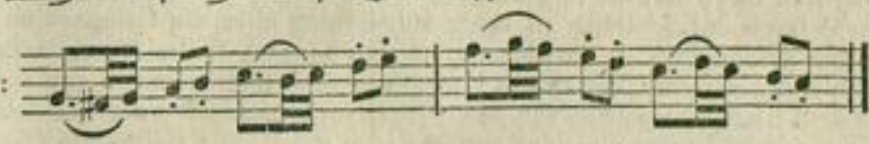
Die sogenannten punctirten Doppelvorschläge, punctirten oder unpunctirten Anschläge und Nachschläge aller Art sind in Absicht der geschwindern oder langsamern Ausübung und der deutlichen Darstellung wegen immer einer Zweydeutigkeit unterworfen; daher jeder Componist besser thun wird, dergleichen Verzierungen mit grossen Noten so auszuschreiben, wie sie vorgetragen werden sollen.

Punctirter Doppelvorschlag.  so:  auch so: 

Punctirter Anschlag.  so:  auch so: 

Unpunctirte Anschläge:  so:  auch so: 

Nachschläge:  so: 

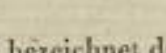
Nachschläge:  so: 

Vom Zusammenschlage.

Der Zusammenschlag ist ein gleichzeitiges Anschlagen der Hauptnote mit dem Unterhalbentone, welcher letzterer aber sogleich verlassen werden muss. Er ist

bey abwärts springenden Noten anzuwenden. 

Von der Cadenz.

Die Cadenz wird bezeichnet durch einen Punct unter einem Bogen ; dieses Zeichen schreibt man über die Note, auf welcher jene ausgeführt werden soll, und es bedeutet eine willkürliche Pause, ein Innehalten ohne bestimmte Gränzen, wodurch dem Spieler der Hauptstimme Zeit gelassen wird, auf der Note, welche das erwähnte Zeichen hat, zu verweilen, um daselbst Passagen und Verzierungen anzubringen, die dem Stücke angemessen sind, die ihm sein Geschmack oder seine Phantasie eingibt, und welcher das Instrument, das er spielt, fähig ist.



Kann so ausgeführt werden:

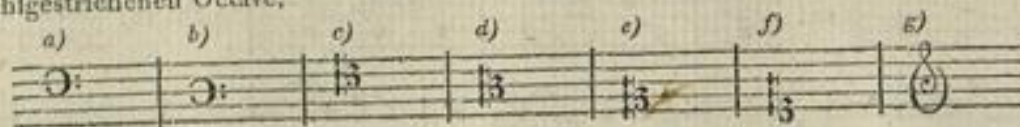
 oder 

Zehnte Lektion.

Von den verschiedenen Schlüsseln.

Ein Fortepiano hat gewöhnlich einen Umfang von fünf Octaven. Alle neuere Musik dieses Instruments ist für zwey Schlüssel gesetzt, für den Violinschlüssel und den Bassschlüssel.

Der Bassschlüssel ist der tiefste von allen; man bezeichnet ihn wie bey a), und dann heisst er der F-Schlüssel auf der vierten Linie. Dieses F auf der vierten Linie ist das dritte auf dem Pianoforte, wenn man vom tiefsten anfängt zu zählen; es wird des Unterschieds wegen auch das ungestrichene oder kleine F genannt.
 Der zweyte Schlüssel ist der tiefste Tenorschlüssel, oder der F-Schlüssel auf der dritten Linie b).
 Der dritte ist der Tenor- oder der G-Schlüssel auf der vierten Linie c). Dieses C ist das dritte auf dem Fortepiano, und wird das eingestrichene genannt.
 Der vierte heisst der Alt- oder Contraalt-Schlüssel, oder der C-Schlüssel auf der dritten Linie d).
 Der fünfte heisst der Mezzo-Soprano- oder der C-Schlüssel auf der zweyten Linie, und wird bezeichnet wie bey e).
 Der sechste heisst der Discant- oder Sopran- oder der C-Schlüssel auf der ersten Linie, wie bey f).
 Der siebente, der höchste von allen, heisst der Violin- oder G-Schlüssel auf der zweyten Linie, und wird wie bey g) bezeichnet. Dieses G ist das vierte auf dem Fortepiano, und liegt in der einmahlgestrichenen Octave.



Elfte Lection.

Von den Intervallen.

Obgleich diese und die folgende Lection vielleicht die Gränzen überschreiten, in welche ich diese Anweisung einschränken zu müssen geglaubt habe, in so fern dieselben mehr für eine Einleitung zu einer Abhandlung über die Composition zu gehören scheinen, so hat mir doch das, was in denselben abgehandelt wird, von zu grossem Nutzen geschienen, als dass ich unterlassen könnte, in der Kürze meinen Lesern einige Kenntniss davon mitzutheilen.

Man sieht, dass die Tasten des Fortepiano nach halben Tönen von einander entfernt sind, d. h. dass die Entfernung von dem Klange, welchen jede Taste angibt, bis zu dem Klange, welchen die unmittelbar vorhergehende oder nachfolgende Taste angibt, einen halben Ton beträgt. Hieraus folgt, dass zwischen zwey Tönen, welche einen ganzen Ton von einander entfernt seyn sollen, alle Mahl eine Taste, es mag eine Ober- oder Untertaste seyn, liegen muss.

Man theilt die halben Töne in grosse und kleine ein. Ein kleiner halber Ton heisst derjenige, dessen beyde Töne auf eben der Linie stehen, wie c und cis; ein grosser halber Ton hat seine beyden Noten auf dem Liniensystem auf zwey neben einander liegenden Stufen, wie c und des, oder c und h.

Intervall heisst die Entfernung von einem Ton zum andern, und die Intervalle bekommen ihre Benennung von der Anzahl der Stufen, die sie einnehmen.

Intervallen - Tabelle.

Es gibt dreyerley *Primen*:

verminderte,	reine,	übermässige.
kleiner Unterhalbtone,	Einklang,	kleiner Oberhalbtone,

Es gibt dreyerley *Secunden*:

kleine,	grosse,	übermässige.
grosser Oberhalbtone,	1 ganzer Ton,	1 1/2 Ton.

Es gibt viererley *Terzen*:

verminderte,	kleine,	grosse,	übermässige.
1 ganzer Ton,	1 1/2 Ton,	2 ganze Töne,	2 1/2 Ton.

Es gibt dreyerley *Quarten*:

verminderte,	reine,	übermässige, (tritonus).
2 ganze Töne,	2 1/2 Ton,	3 ganze Töne.

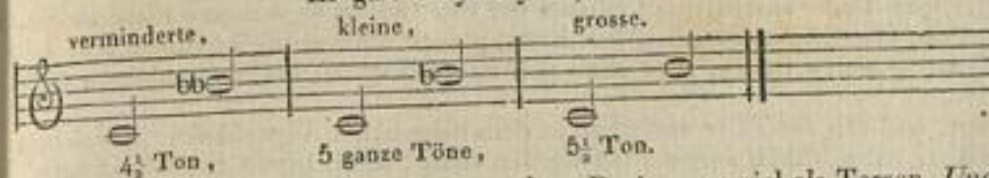
Es gibt dreyerley *Quinten*:

falsche (kleine),	reine,	übermässige.
3 ganze Töne,	3 1/2 Ton,	4 ganze Töne.

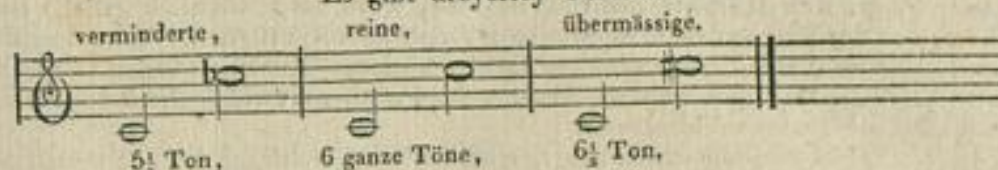
Es gibt viererley *Sexten*:

verminderte,	kleine,	grosse,	übermässige.
3 1/2 Ton,	4 ganze Töne,	4 1/2 Ton,	5 ganze Töne.

Es gibt dreyerley Septimen:



Es gibt dreyerley Octaven:



Nonen gibt es so viel als Secunden. Decimen so viel als Terzen. Undecimen so viel als Quarten. Duodecimen so viel als Quinten.

Z w ö l f t e L e c t i o n.

Von den Tonarten.

Hauptsächlich ist zu bemerken, dass es in der Musik zweyerley Tonarten gibt, die *harte* und die *weiche*, oder *dur* und *moll*. Folglich hat man zweymahl so viel Tonleitern, als es verschiedene Töne gibt. Da es nun sieben Töne gibt, welche durch ein Kreutz oder ein Be können erhöht oder erniedriget werden, so gibt diess 21 Töne, welche der Grund zu 42 verschiedenen Scalen seyn würden, weil jeder in *dur* und *moll* gebracht werden kann. Da aber einige von diesen Tönen einander so nahe kommen, dass sie nur wenig von einander unterschieden sind, so hat man sie auf dem Pianoforte vereinigt, so dass eine Taste sowohl zum *c* als zum *his* dienet, und *cis* und *des* mit der nämlichen Taste angegeben werden. Alle Tonleitern, welche auf dem Fortepiano nur möglich sind, sowohl in *dur* als *moll*, kommen auf 24 zurück, die anstatt der 42 Töne dienen, welche uns die Theorie kennen lehrt.

Man muss den Ton, in welchem ein Stück gesetzt ist, auf den ersten Blick zu finden wissen, und diess kann man leicht aus der Vorzeichnung beurtheilen, d. h. aus der Anzahl von Kreutzen oder Been, welche vorgesetzt sind.

Das letzte Kreutz und das letzte Be in der Vorzeichnung ist es vorzüglich, woraus man die Tonart erkennen kann, indem das letzte Kreutz auf dem nächsten halben Tone unter dem Grundtone bey *Dur*-Tönen steht, und das letzte Be befindet sich auf der reinen Quarte über dem Grundtone, woraus das Stück geht. Wenn also das letzte Kreutz *cis* bezeichnet, so erkennt man daran, dass das Stück aus *d dur* geht; und steht das letzte Be vor dem Tone *f*, so erkennt man aus obiger Bemerkung daran, dass das Stück in *ces dur* geschrieben ist.

Wenn man aber nach dieser Regel sich die Fertigkeit erworben hat, die *Durtöne* leicht zu erkennen, so findet sich noch eine neue Schwierigkeit, die *Molltöne* zu erkennen, indem jeder derselben einerley Vorzeichnung mit dem *Durtone* hat, welcher eine kleine Terz höher ist.

Zum Beyspiel: wenn weder ein Kreutz noch ein Be vorgezeichnet ist, so kann das Tonstück aus *C dur* oder *A moll* gehen; wenn die Vorzeichnung zwey Kreutze hat, so kann das Stück aus *D dur* oder *H moll* gehen; aus *F dur* oder *D moll*, wenn ein Be vorgezeichnet ist, u. s. w. Ich kenne keine zuverlässigere Regel, ob sie gleich vielleicht nicht ohne einige Ausnahme seyn dürfte, als die, dass man erstens darauf sieht, wie das Stück endet, und zweytens, ob in den ersten Tacten von dem *Mollton*, der es vermöge der Vorzeichnung seyn könnte, die grosse oder kleine Septime vorkommt. Im ersten Falle geht das Stück aus dem *Molltone*, zu welchen diese Vorzeichnung gehört; im letzten Falle geht es aus dem *Durtone*.

D r e y z e h n t e L e c t i o n.

Von der Haltung des Körpers, der Hand, und der Bewegung der Finger.

Ich setze voraus, dass der Schüler, welcher die folgende Anleitung benutzen will, alles das wohl gefasst habe, was bisher in diesem Werke vorgetragen worden ist; und ich zeige nun zuerst die Lage an, welche der Körper und die Hand nothwendig haben müssen, wenn alle Bewegungen ungezwungen und mit Anstand geschehen sollen, wodurch der Reitz noch vermehrt wird, welchen die Kunstgeschicklichkeit für Zuschauer und Zuhörer hat.

Man muss so sitzen, dass die Ellenbogen mit der Tastatur des Claviers gleich hoch sind, und der Körper muss so weit vom Clavier entfernt seyn, dass die Hände bequem hinauf und herunter gehen, und sogar sich kreutzen können, ohne dass der Körper im Wege sey; dazu wird der Raum eines Fusses hinlänglich seyn.

Man muss sich hüten, den Kopf nieder zu hängen, mit gekrümmtem Rücken zu sitzen, und die Brust durch die Schultern zusammen zu ziehen, welche immer zurückgezogen seyn müssen, um sowohl die rechte Haltung des Körpers und den gehörigen Anstand zu beobachten, als auch das freye Odemhohlen nicht zu hindern, welches so wichtig für die Gesundheit ist. Auch die schwersten Sachen müssen ohne alle unschickliche Stellung ausgeführt werden.

Das erste und eines der hauptsächlichsten Stücke, worauf jeder, der im Fortepianospielen Fortschritte machen will, seine grösste Aufmerksamkeit wenden muss, ist die Haltung der Hand, die Art, die Finger zu bewegen, und die Form, welche sie während des Spielens annehmen müssen.

Die Hände müssen über den Tasten so gehalten werden, dass das erste Glied jedes Fingers eingebogen, und das zweyte leicht gekrümmt ist, so dass die ganze Hand dadurch eine zugerundete Form bekommt; die Hand muss sich weder rechts noch links neigen, und man muss besonders Acht haben, dass sie auf der Seite, wo der

kleine Finger sich befindet, nicht herab sinke, wozu sie gewöhnlich geneigt ist. Der Daumen muss ein wenig gekrümmt seyn, und darf sich nicht über sechs Linien von der Spitze des zweyten oder sogenannten Zeigefingers entfernen. Wenn man mit einem Finger eine Taste anschlägt, so müssen die vier andern so weit von einander entfernt gehalten werden, dass sie über die vier nächsten Tasten zu liegen kommen, und müssen die Oberfläche derselben berühren, jedoch ohne sie niederzudrücken. Soll eine Taste angeschlagen werden, so muss der Finger etwas über die horizontale Fläche der Tastatur sich erheben, aber ohne sich zu verlängern, und muss alsdann senkrecht auf die Taste herabkommen.

Wenn man mit einem Finger eine Taste angeschlagen hat, so muss man ihn aufheben, und von der Taste entfernen in dem nämlichen Augenblicke, in welchem man mit einem andern Finger den folgenden Ton angibt; es müsste denn seyn, dass die erste Note ausdrücklich ausgehalten werden sollte, damit beyde zugleich klingen.

Insbesondere ist bey dem kleinen Finger darauf zu sehen, dass er sich, indem man ihn von einer Taste aufhebt, etwas krümme, wodurch er einen Grad von Kraft erlangt, die seine natürliche Schwäche ersetzt, und wodurch er zugleich die oben angegebene Form erhält.

Man muss dafür Sorge tragen, dass man seine Nägel immer etwas kurz beschnitten hat, damit nicht etwa bey Berührung der Tasten ein unangenehmes Geräusch entsteht.

Der Anfänger hat ferner zu bemerken, dass bey dem Übersetzen mit der rechten oder linken Hand bloss der Vorderarm sich in Bewegung setzen, und dass der Theil des Armes, welcher sich zwischen der Schulter und dem Ellenbogen befindet, unbewegt bleiben muss. Er muss sich ferner hüten, mit den Schultern und mit dem Kopfe zu spielen; dieses ist eine üble Angewohnheit vieler Liebhaber, ja selbst mancher Virtuosen, gegen welche besonders der Unterricht eines gewissenhaften Lehrers, wenn er nämlich durch ein eigenes Beyspiel zu keinen Widersprüchen Veranlassung gibt, am meisten schützt. Von der Classe von Zuhörern, welche wahre Geschicklichkeit nicht gehörig zu schätzen wissen, und nur denjenigen für einen grossen Meister halten, der viele Grimassen macht, da mag diese Täuschung Statt finden: der Kenner wird dadurch aber nicht getäuscht, und die Anfänger mögen daher wohl beherzigen, dass der Ausdruck nicht von Grimassen abhängt, sondern dass er aus der Seele in die Finger übergeht, welche einzig und allein durch die Verschiedenheit des Anschlags jedem Musikstücke den gehörigen Ausdruck geben können.

Lage der Hand auf dem Pianoforte.



Nachdem ich die Regeln für die Haltung der Hand angegeben habe, so ist es nöthig, einige Übungsexempel mitzutheilen, wodurch die Hand Gelenkigkeit erhält. Man muss jedes von diesen Übungsstücken seltener oder öfterer wiederholen, nach Maassgabe der Schwierigkeit, die man bey dem Spielen desselben findet.

Man muss suchen, sie so lange nach einander und so geschwind als möglich zu spielen; anfangs sehr schwach und sanft, dann crescendo bis zum Fortissimo, in welchem man einige Augenblicke fortfährt, und dann durch Diminuendo wieder bis zum Pianissimo zurückkommt, wie man angefangen hatte. Je allmählicher und länger der Übergang vom Piano zum Forte ist, desto mehr zeigt der Spieler Einsicht und Geschicklichkeit.

Diese Art das Pianissimo, Crescendo, Forte und Diminuendo zu üben muss man auch bey dem Spielen der Tonleitern anwenden, deren Applicatur für beyde Hände man in der Folge in dieser Anweisung findet; und man muss im Auf- und Absteigen immer so lange mit beyden Händen zugleich fortfahren, als es der Umfang des Instrumentes in jedem Tone zulässt. Die Ziffern in diesen Exempeln zeigen die Finger der rechten Hand an.

Übungsexempel.

*) Durch diese letzteren Figuren in Doppelgriffen, die mit beyden Händen, erst langsam und dann immer geschwinder zu üben sind, kann man es dahin bringen, einen guten Triller in allen Fingern zu machen.

Folgende Exempel spielt man so, dass man die Noten aushält, und auf den Tasten alle die Finger liegen lässt, welche nicht spielen.

Regeln für die Fingersetzung oder die Applicatur.

Man ist lange Zeit der Meinung gewesen, dass es durchaus unmöglich sey, allgemeine Regeln der Fingersetzung zu finden, die auf jede Art von Musik für das Fortepiano anwendbar wären. Schwierigkeiten finden sich ohne Zweifel, wenn man bey der Ausübung ganz nach einerley Grundsätzen verfahren soll; aber ich habe Gelegenheit gehabt, mich durch eine lange Erfahrung zu überzeugen, dass ein Anfänger, der die folgenden Regeln gehörig lernt und mit Übung verbindet, ohne sonderliche Mühe es in der Fingersetzungskunst zu einer Vollkommenheit bringen wird, wie sie die ersten Meister haben. Als Hauptgrundsätze sind vorläufig zu merken, dass in keinem Musikstücke für das Pianoforte von einem wahrhaft guten Componisten (und ein Anfänger kann auf Vervollkommenung nicht rechnen, als durch das Studium der Compositionen von guten Meistern) die Lage der Hand jemahls verrückt werden darf, und dass eine Note mehrmahls nach einander nicht mit dem nämlichen Finger angeschlagen werden kann, ausgenommen in den Fällen, wo doppelte Noten oder Accorde vorkommen. Unter dem Verrücken der Lage der Hand verstehe ich das un-

natürliche und gezwungene Überschlagen der Finger. — Zum Beyspiel in der rechten Hand:



Hier wird die Lage der Hand augenscheinlich verrückt, weil der zweyte Finger auf das F gesetzt wird, da nach der natürlichen Lage der Hand der vierte Finger darauf hätte sollen genommen werden. Eben so unschicklich ist der zweyte Finger auf H, wohin der vierte gehört hätte. Da wir nun fünf Finger an jeder Hand haben, und doch Passagen vorkommen, in denen wohl dreyssig Noten nacheinander folgen, so ist Folgendes als eine unveränderliche Regel ohne Ausnahme zu betrachten: dass man sowohl bey dem Herauf- als bey dem Heruntersteigen bloss durch Verrückung des Daumens die nöthige Veränderung in der Lage der übrigen Finger bewirkt, indem man den Daumen leicht unter den übrigen Fingern wegleiten lässt, ohne die gehörige Lage der Hand zu verrücken. — Zum Beyspiel in der rechten Hand:



Aus den vorhergehenden Bemerkungen folgt, dass die Kunst des Fingersatzes hauptsächlich darauf beruhe, dass man den Daumen gehörig zu brauchen weiss. Folgende sind nicht nur die allgemeinsten, sondern auch die einfachsten Regeln für Passagen, welche wenig Schwierigkeiten haben.

E r s t e R e g e l.

Von den Dur-Tonleitern mit Kreutzen, auf- und absteigend, für die rechte Hand.

Jede Dur-Tonleiter geht absteigend durch 2 ganze Töne, einen halben, 3 ganze und einen halben Ton. In den Tonleitern C, G, D, A, E und H dur, welche einerley Fingersetzung haben, setzt man im Auf- und Absteigen auf den Hauptton und dessen Ober-Quarte allemahl den Daumen. Die Tonleitern Fis- und Cis- dur machen eine Ausnahme von dieser Regel. Jede Tonleiter wird übrigens bey dem Aufsteigen mit dem kleinen Finger und im Absteigen mit dem Daumen geendigt. Die Tonleiter Fis- und Cis- dur, welche mit einer Obertaste anfangen und endigen, sind wieder Ausnahmen von dieser Regel.

C - dur.
 G - dur.
 D - dur.

A - dur. 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

E - dur. 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

H - dur. 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

Fis - dur. 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

Cis - dur. 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

Z w e y t e R e g e l.

Von den Dur-Tonleitern mit Been, auf- und absteigend mit der rechten Hand.

In den Tonleitern mit Been setze man alle Mal den Daumen auf C und F, und bey Ges- und Ces-dur auf Ces und auf Fes. Sie werden auf- und absteigend mit einerley Fingersetzung gespielt.

F - dur. 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1

B - dur. 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 2

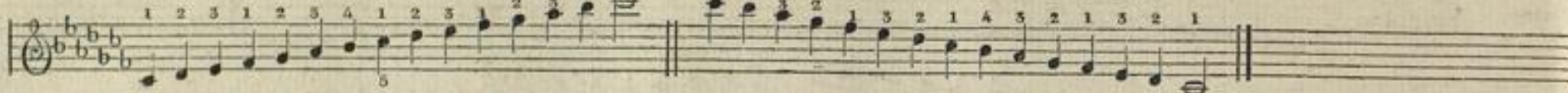
Es - dur. 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2

As - dur. 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 3 2 1

Endefinger 4

Des-dur. 

Ges-dur. 

Ges-dur. 

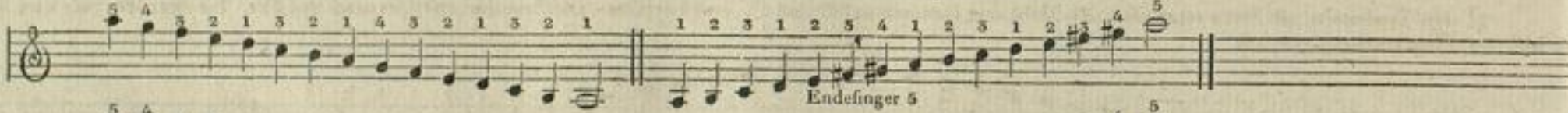
Anmerkung. Hieraus sieht man, dass verschiedene Tonarten mit zweyerley Vorzeichnung geschrieben werden können, und deswegen enharmonische genannt werden, als z.B.: H-dur und Ges-dur, Fis-dur und Ges-dur, und Cis-dur und Des-dur.

D r i t t e R e g e l .

Von den Molltonleitern mit Kreuzen auf- und absteigend mit der rechten Hand.

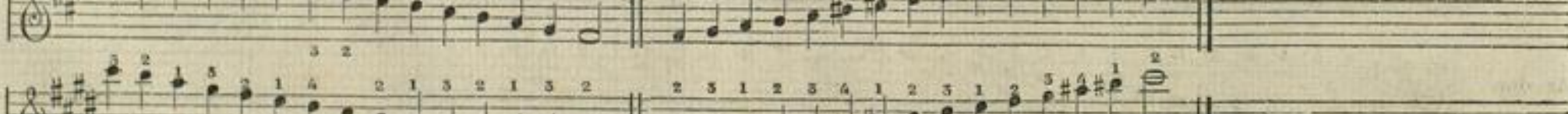
Jede Molltonleiter erhält nur absteigend ihren wahren Charakter; sie wird daher auch im Heruntergehen gebildet, weil man dadurch nur die wahre Vorzeichnung finden kann. Man geht demnach im Absteigen durch 2 ganze Töne, 1 halben, 2 ganze Töne, 1 halben und 1 ganzen Ton; im Aufsteigen hingegen bildet man sie durch 1 ganzen, 1 halben, 4 ganze und 1 halben Ton. Die sechste und siebente Stufe werden bey affectvollen und etwas langsamen Stellen bisweilen mit der kleinen Sexte und grossen Septime genommen. (Auf diese Art sind die Scaln am Ende dieses Werks eingerichtet *). Die Tonleitern A-moll, E-moll und H-moll haben im Auf- und Absteigen auch einerley Fingersetzung, so wie Fis-moll und Cis-moll.

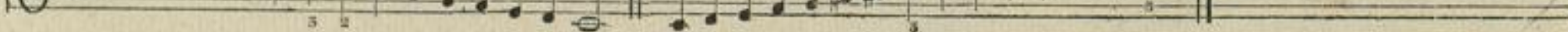
*) Anmerkung. Man bittet, diese Bemerkung nicht zu übersehen, und also dem Werke nicht den Vorwurf eines Widerspruchs zu machen.

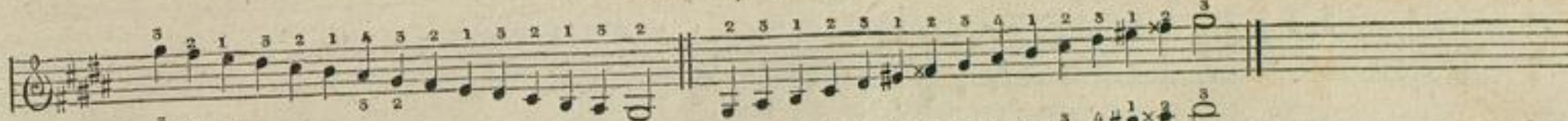
A-moll. 

E-moll. 

H-moll. 

Fis-moll. 

Cis-moll. 

Gis-moll. 

Dis-moll. 

Ais-moll. 

Anmerkung. Gis-moll, Dis-moll und Ais-moll sind in Absicht der Fingersetzung irregular, im Auf- und Absteigen ist aber jede dieser drey Scalen mit einerley Applicatur zu nehmen.

V i e r t e R e g e l.

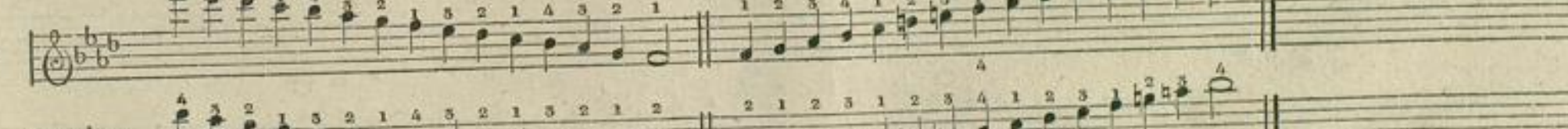
Von den Molltonleitern mit Been, auf- und absteigend mit der rechten Hand.

D-moll, G-moll und C-moll haben mit A-moll, E-moll und H-moll aus der vorigen Regel auf- und absteigend einerley Fingersetzung; F-moll, B-moll, Es-moll und As-moll haben auf- und absteigend mit F-dur, B-dur, Es-dur und As-dur die nämliche Applicatur.

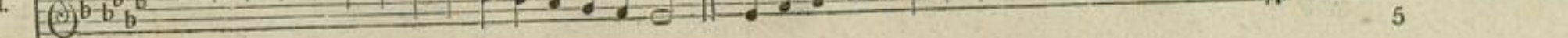
D-moll. 

G-moll. 

C-moll. 

F-moll. 

B-moll. 

Es-moll. 



Anmerkung. B - moll und Ais - moll, Es - moll und Dis - moll, As - moll und Gis - moll sind enharmonische Leitern, und haben daher auch einerley Fingersetzung. Der mit seinem Durton verwandte Mollton ist jedes Mal eine kleine Terz abwärts zu suchen, Z. B. von C - dur ist der verwandte Mollton A - moll, u. s. w.

F ü n f t e R e g e l.

Von der Fingersetzung für die linke Hand, in den Dur - Scalen, auf- und absteigend.

Bey C - dur, G - dur, D - dur, A - dur und E - dur nimmt man im Aufsteigen jedes Mal den kleinen Finger auf die Haupt- oder Anfangsnote, dann den Daumen auf die Oberquinte und Octave. Im Absteigen der Scalen wird diese Regel umgekehrt. H - dur, Fis - dur und Cis - dur haben ihre eigene Fingersetzung und sind Ausnahmen von der vorigen Regel.

C - dur.

G - dur.

D - dur.

A - dur.

E - dur.

H - dur.

Fis - dur.

Cis - dur.

S e c h s t e R e g e l.

Von der Fingersetzung für die linke Hand, in den Dur-Scalen mit Been, auf- und absteigend.

F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur und Des-dur haben auf- und absteigend die nämliche Fingersetzung. Es versteht sich von selbst, dass man im Absteigen die Regel sich umgekehrt denken muss. Bey diesen fünf Scalen setzt man also auf die Haupttons-Note allezeit den dritten Finger, und auf die Oberquarte von der Hauptnote den vierten Finger. Ges-dur und Ces-dur sind wieder Ausnahmen von dieser Regel.

The image shows six staves of musical notation for major scales in the left hand. Each staff includes an upward and a downward scale. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The scales are: F-dur (one flat), B-dur (two flats), Es-dur (three flats), As-dur (four flats), Des-dur (five flats), Ges-dur (no flats, one sharp), and Ces-dur (two sharps). The first staff (F-dur) has a '3' above the first note and a '4' above the fourth note in the upward scale. The last staff (Ces-dur) has a '1' above the first note and a '2' above the second note in the upward scale. The downward scales are the reverse of the upward ones.

Anmerkung. H-dur und Ces-dur, Fis-dur und Ges-dur, Cis-dur und Des-dur sind enharmonische Tonleitern, haben also auch einerley Fingersetzung.

S i e b e n t e R e g e l.

Von der Fingersetzung für die linke Hand, in den Moll-Scalen mit Kreuzen, auf- und absteigend.

Bey A-moll und E-moll setzt man im Absteigen auf die Hauptnote jederzeit den ersten, und auf die Unterquarte oder Oberquinte wieder den ersten Finger. Im Aufsteigen kehre man die Regel um. H-moll, Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, Dis-moll und Ais-moll sind Ausnahmen von dieser Regel.

The image shows a single staff of musical notation for the A-moll scale in the left hand. It includes an upward and a downward scale. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The scale is A-moll (no sharps or flats). The first staff (A-moll) has a '1' above the first note and a '2' above the second note in the upward scale. The last staff (A-moll) has a '1' above the first note and a '2' above the second note in the upward scale. The downward scales are the reverse of the upward ones.

Handwritten musical notation for six minor scales (E-moll, H-moll, Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, Dis-moll, Ais-moll) with fingerings and accidentals.

E-moll. H-moll. Fis-moll. Cis-moll. Gis-moll. Dis-moll. Ais-moll.

Achte Regel.

Von der Fingersetzung für die linke Hand, in den Moll-Scalen mit Been, ab- und aufsteigend.

Bey D-moll, G-moll, C-moll, und F-moll setzt man im Absteigen auf die Haupttons-Note allezeit den ersten, und auf die Unterquarte oder Oberquinte von der Hauptnote auch den Daumen. B-moll, Es-moll und As-moll sind irregulär; weichen daher von voriger Regel ab.

Handwritten musical notation for two minor scales (D-moll, G-moll) with fingerings and accidentals.

D-moll. G-moll.

C-moll. F-moll. B-moll. Es-moll. As-moll.

Kurze Uebersicht der Fingerordnung sämmtlicher Dur- und Moll-Scalen für die rechte Hand.

Bey C-dur, C-moll, G-dur, G-moll, D-dur, D-moll, A-dur, A-moll, E-dur, E-moll, H-dur, H-moll, und Ces-dur setzt man im Aufsteigen jederzeit auf den Hauptton und auf die Oberquarte den ersten Finger. Im Absteigen bleibt zwar die Fingersetzung unverändert, man muss aber mit dem fünften Finger anfangen, und sich dann die Fingerzahlen in entgegengesetzter Ordnung denken, mithin die Regel umkehren. Ferner haben Fis-dur mit Ges-dur, und Cis-dur mit Des-dur auf- und absteigend einerley Fingerordnung. F-dur und F-moll sind ebenfalls herauf und herunter einander gleich, so wie B-dur, B-moll und Ais-moll wieder im Auf- und Absteigen analog sind. Es-dur, Es-moll und Dis-moll sind auf- und absteigend einander gleich; As-dur, As-moll und Gis-moll ebenfalls. Die Cis-moll-Scale hat nur im Aufsteigen mit Cis-dur gleiche Fingersetzung, im Absteigen ist sie dann irregulär; hingegen sind Fis-moll und Cis-moll im Auf- und Absteigen einander gleich. Es würde bey diesem und dem folgenden kurzen Abrisse über die Einheit und Verbindung der Scalen überflüssig gewesen seyn, die Fingerordnung durchgängig anzugeben, da man sie in den Tabellen der Scalen selbst nachsehen kann.

Kurze Uebersicht der Fingerordnung aller Dur- und Moll-Scalen für die linke Hand.

Bey C-dur, C-moll, F-dur, F-moll, G-dur, G-moll, D-dur, D-moll, A-dur, A-moll, E-dur und E-moll setzt man im Aufsteigen auf den Hauptton den fünften Finger, dann jedes Mal auf die Oberquinte und Octave den Daumen. Im Absteigen setzt man auf den Hauptton den ersten Finger, und denkt sich sodann die Fingerordnung umgekehrt. H-dur, Ces-dur und H-moll sind auf- und absteigend einander gleich. Auch Fis-dur, Fis-moll und Ges-dur haben durchaus einerley Fingersetzung. Cis-dur, Cis-moll, B-dur, Es-dur, As-dur und Des-dur sind im Auf- und Absteigen sich wieder gleich; hierzu kann man auch ohne Bedenken die F-dur-Scale zählen. As-moll und Gis-moll, als enharmonische Scalen, sind zwar im Aufsteigen mit As-dur in Absicht der Fingerordnung ganz gleich, werden aber im Absteigen irregulär. Dis-moll und Es-moll, B-moll und Ais-moll sind enharmonische Scalen, und haben ihre eigene Fingersetzung. Auch hier verweise ich meine Leser auf die Scalen-Tabellen.

Bey dieser Gelegenheit will ich nochmahls erinnern, dass man die Schüler ja nicht mit dem Auswendiglernen der Scalen plage, sondern sie dieselben durch nachstehende Regeln selbst bilden und aufsuchen lasse. Man geht nämlich bey den Dur-Scalen aufwärts durch 2 ganze Töne, 1 halben, 3 ganze und einen halben Ton. Beym Absteigen kehrt man die Regel um. Bey den Moll-Scalen geht man absteigend durch 2 ganze Töne, 1 halben Ton, 2 ganze Töne, 1 halben und 1 ganzen Ton. Im Aufsteigen geht man durch 1 ganzen, 1 halben Ton, 4 ganze Töne und einen halben Ton.

Einige Winke für ausserordentliche Fälle in der Applicatur, worüber nachher Beyspiele folgen werden.

Eine sehr gute Regel für ausserordentliche Fälle in der Applicatur ist die des sel. *Sebastian Bachs*: vor und nach einer Obertaste, wenn es nöthig ist, den Daumen zu setzen. Ausser dieser Regel kann man sich auch öfters des Stilleinsetzens eines andern Fingers auf einer etwas langen Note, des Fingerwechsels auf zwey gleichlautenden Noten, des Fingerauslassens oder Zusammenziehens der Hand, welches öfters besser für den Spieler und das Auge ist, als das immerwährende, der Gleichheit der Passagen schädende und handentstellende Überschlagen des zweyten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen, oder das zu öfters Untersetzen dieses nach einem der erstgenannten, mit grossem Vortheil bedienen. Auch das Abgleiten eines und desselben Fingers von einer Obertaste auf eine Untertaste ist in dringenden Fällen bey geschleiften Noten anzuwenden.

Das Vorhersehen auf die Folge und die Erinnerung an das Vergangene sind sehr wesentliche Dinge bey der Applicatur. Im Anfange, wenn man die Folge noch nicht überschauen kann, wird man wohl thun, sich bey schwierigen Fällen etwas zu verweilen, über den Fingersatz nachzudenken und sodann sich die Applicatur mit Bleystift anzumerken. Sollte man in Verlegenheit kommen, bey langen, anhaltenden Passagen in gehenden, springenden, arpeggirten oder gemischten Figuren die bequemste Fingersetzung nicht sogleich zu finden, so darf man nur bey gehenden Noten auf die Tonart, in der gerade die Modulation ist, Achtung geben, auf das Herunter- oder Heraufgehen der Noten, wie auch auf den Umfang jeder Figur sehen, und bey arpeggirten und springenden Noten das Überschlagen und Untersetzen an solchen Orten, wo der kleinste Sprung ist, anzuwenden, und ausserdem sich fleissig des Auslassens eines, zweyer oder gar dreyer Finger bedienen. Bey Doppelgriffen, harmonischen Brechungen (*arpeggi*), drey- und vierstimmigen Accorden und Sprüngen aller Art wähle man die Finger so, dass die drey mittelsten, wo möglich, immer in gerader Linie bleiben, und immer ein Finger den andern bequem nach sich ziehe, ohne die Hand zu verdrehen, zu wenden oder zu verrücken. Das Figuriren und Heben der Arme, als wenn man fliegen wollte, so auch das Herein- und Herausschieben der Ellenbogen, welches vielen Spielern eigen ist, trägt nichts zum ausdrucksvollen Spiele bey; es ist im Gegentheile eine der hässlichsten Angewohnheiten, wodurch man nicht nur dem Kenner missfällt, sondern auch der Gleichheit der Passagen offenbaren Schaden zufügt. Man wird von dem geraden Tragen des Armes und der Hand und von der geraden Stellung der drey Mittelfinger, welche in der Gestalt eines Halbzirkels auf der Tastatur schweben müssen, den Vortheil ziehen, nicht nur die Applicatur leichter und natürlicher zu finden, sondern auch dem höckrichtigen und ungleichen Spiel auszuweichen. Mit einem Worte: die Hand und der Arm müssen bey dem Clavierspielen die Figur haben, als wenn man gerade Linien vor- und rückwärts ziehen wollte.

Dieses sind also die Regeln, welche auf einfache Passagen anwendbar sind.

Um dieselben für jede Art von Passagen brauchen zu können, ist zu bemerken, wenn man, vermöge der besonderen Beschaffenheit eines Ganges, anfangs sich ausser der Lage befindet, welche die Regel angibt, dass man immerfort den vierten Finger nach dem Daumen bey dem Absteigen übersetze, bis man wieder in die gehörige Lage gekommen ist.

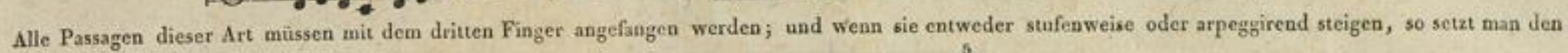


Die nämliche Regel gilt für die linke Hand bey dem Aufsteigen.



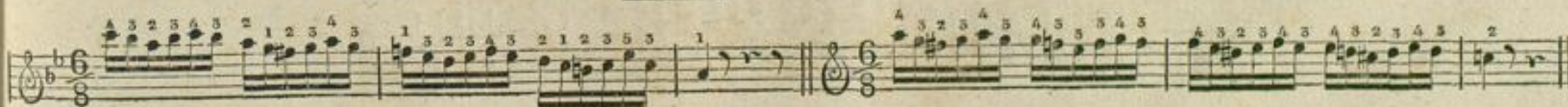
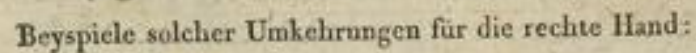
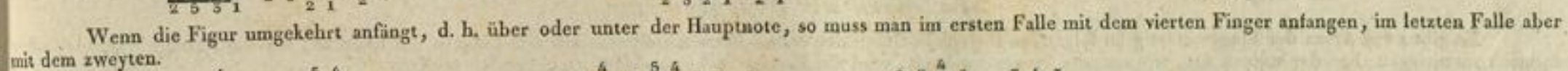
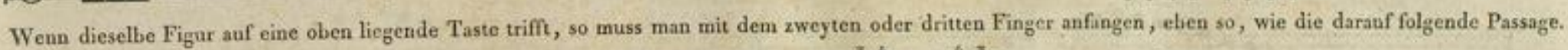
Wenn vermöge der Lage der Hand der Daumen auf eine oben liegende Taste trifft, so ist man genöthiget, einen Finger wegzulassen.





The second system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4 (labeled 3), a quarter note A4 (labeled 4), a quarter note G4 (labeled 3), and a quarter note F#4 (labeled 2). The second measure contains a quarter note E4 (labeled 1), a quarter note D4 (labeled 2), a quarter note C4 (labeled 3), a quarter note B3 (labeled 4), and a half note A3 (labeled 5). The system concludes with a double bar line.

Wenn diese erwähnte Figur unmittelbar nach einer absteigenden Passage folgt, so muss man dieselbe mit dem Daumen anfangen, und hernach den vierten Finger zum folgenden Tone brauchen.



Ehe wir zu arpeggierten Passagen übergehen, wollen wir noch einige Beyspiele aufstellen, deren Applicatur aus der oben gegebenen Hauptregel folgt. Überdies sind diese Beyspiele sehr gut zur Übung für die Hand.

Passagen mit Doppelgriffen.

Es gibt zwey Arten der Fingersetzung im folgenden Beyspiele. Nach der ersten Art wechselt man mit den Fingern gar nicht ab, um die Passage desto lebhafter dadurch vorzutragen; bey der andern Art, wo man die Finger wechselt, wird die Passage mehr geschleift, und folglich sanfter.

Ex. 1. Ex. 2.

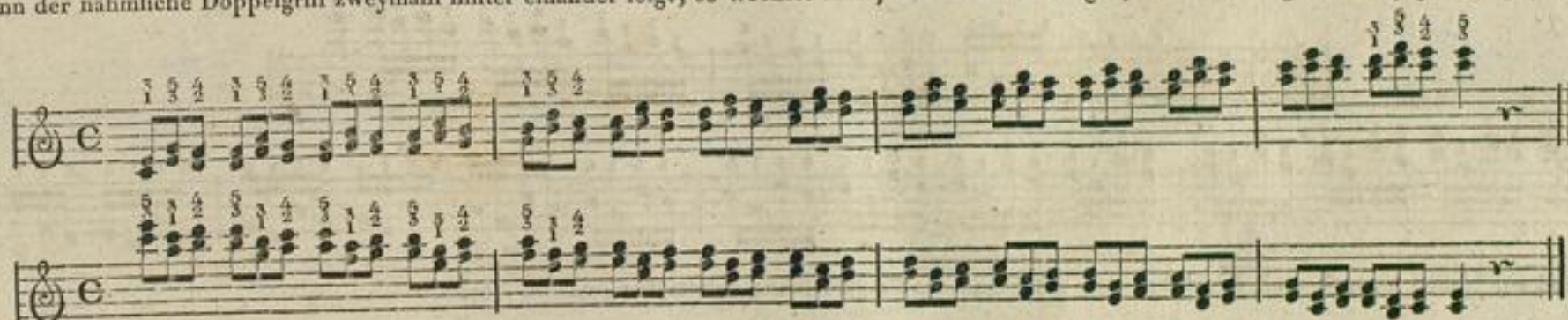
Beyspiele in Triolen.



Eine andere Art bey dem Heruntersteigen.



Wenn der nämliche Doppelgriff zweymahl hinter einander folgt, so wechsle man jedes Mal die Finger, wie es im folgenden Beyspiele angegeben ist:



Gebrochene Passagen.

Darunter versteht man Accorde von zwey, drey oder vier Noten, die auf- oder abwärts nach einander angeschlagen werden. Die leichteste Art, folgende Passagen zu machen in Tönen, wo weder Kreutze noch Bee vorgezeichnet sind, ist die, dass man mit dem Daumen und dritten Finger anfängt, und dann mit dem zweyten und vierten fortfährt.



Wenn die Noten geschleift seyn sollen, so beobachte man folgende Fingersetzung:



Wenn eine ähnliche Passage nur in 2 bis 3 gebrochenen Terzen im Aufsteigen fortgeht, so muss die Hand gar nicht aus der angenommenen Lage kommen.



In Passagen dieser Art ist die Fingersetzung verschieden, nach Verschiedenheit der Vorzeichnung mit Been und Kreutzen. Z. B.



Man kann zur Übung im vorhergehenden Beyspiele die nämliche Fingersetzung gebrauchen, wie im folgenden:



Für die linke Hand muss man die nämlichen Regeln befolgen, nur umgekehrt. Wenn die Passagen aufwärts gehen, muss man mit dem vierten Finger anfangen, worauf der zweyte folgt, und bey dem Absteigen fängt man mit dem Daumen und dem dritten Finger an, worauf der zweyte und vierte folgt.

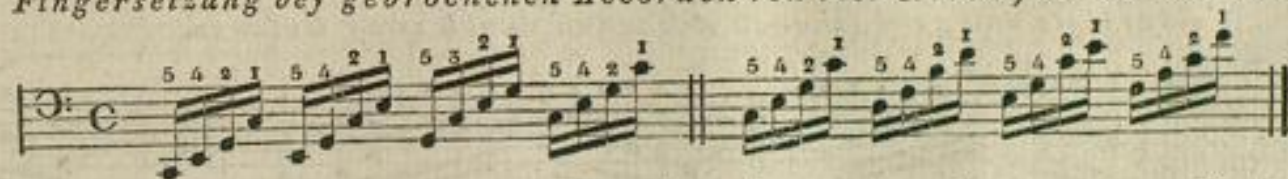


Gebrochene Accorde.

Folgende Beyspiele zeigen hinlänglich die Art der Fingersetzung bey Accorden von drey Noten für die rechte Hand.

*Gebrochene Accorde von vier Noten für die rechte Hand.*

Fingersetzung bey gebrochenen Accorden von vier Noten für die linke Hand.



Beyspiele von zurückkehrenden gebrochenen Accorden von zwey Noten.



Beyspiele von zurückschlagenden gebrochenen Accorden von drey und vier Noten.

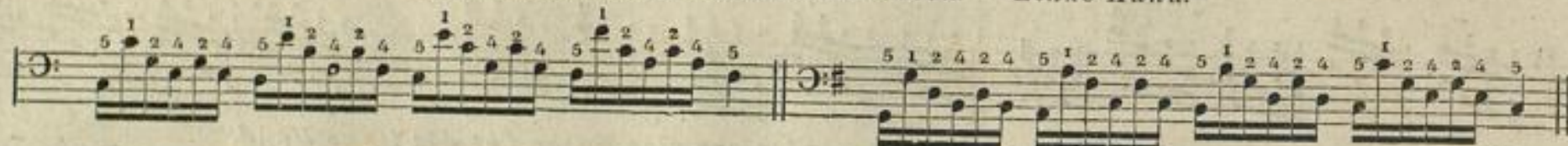




Andere Beyspiele von zurückschlagenden gebrochenen Accorden von vier Noten. — Rechte Hand.



Gebrochene Accorde von sechs Noten. — Linke Hand.



Beyspiele von gebrochenen Accorden durch zwey Octaven.



Doppelgriffe.

Passagen in Doppelgriffen sind gemeiniglich in Terzen, Sexten oder Octaven. In den beyden ersten Fällen muss man die nämlichen Finger nicht zweymahl hintereinander brauchen, besonders wenn die Noten geschleift sind.





Wenn die Doppelgriffe in Terzen oder Sexten staccato gespielt werden sollen, so muss man sie mit den nämlichen Fingern spielen.



Fingersetzung für eine andere Art von gebrochenen Accorden in Doppelgriffen.



Octaven spielt man gemeinlich mit dem Daumen und kleinen Finger; indessen werden diejenigen, welche lange Finger haben, viel Erleichterung dabey finden, wenn sie bey'm Aufsteigen auf die Töne mit Kreutzen den vierten Finger nehmen, und im Absteigen auf die Töne mit Beem den nämlichen Finger. Beyspiele für die rechte und linke Hand:

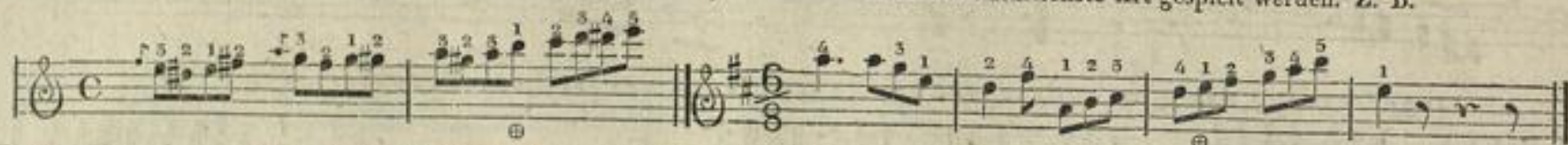


Passagen durch halbe Töne, oder chromatische Läufer.

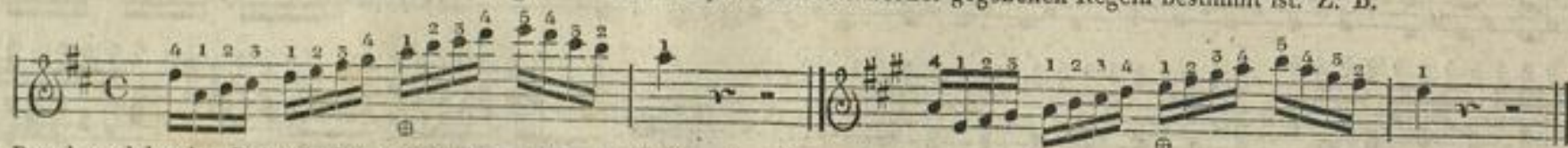


Übrigens ermahne ich die Anfänger, mit der grössten Genauigkeit Folgendes zu beobachten:

1) Die Lage der Hand so wenig als möglich zu verändern, hauptsächlich gegen das Ende einer Passage beym Aufsteigen; und in diesem Falle muss man so viel als möglich den Daumen so setzen, dass der kleine Finger einen musikalischen Gedanken endigt; dieses gibt sowohl der Hand als dem ganzen Vortrage Annehmlichkeit. Die letzten Noten eines musikalischen Gedankens die interessantesten sind, so müssen sie auf die natürlichste Art gespielt werden. Z. B.



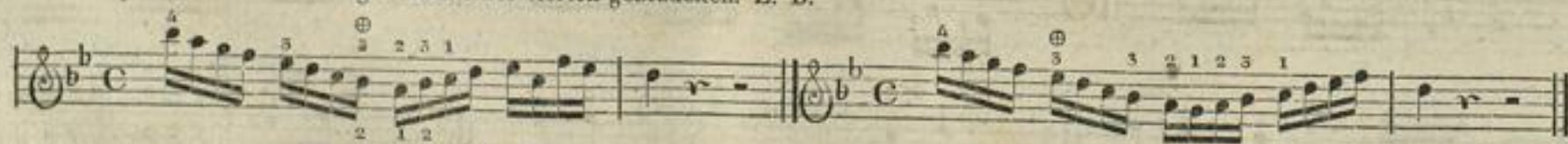
Hieraus folgt, dass, wenn eine einfache Passage um einen Ton über die Tonika oder über die Quinte steigt, und sie gleich wieder abwärts geht, man alsdann beym letzten Untersetzen den Daumen einen Ton höher erst gebrauchen muss, als es in den vorher gegebenen Regeln bestimmt ist. Z. B.



Diese Regel, welche den Daumen der rechten Hand beym Aufsteigen betrifft, muss man ebenfalls auf den vierten Finger der linken Hand anwenden.



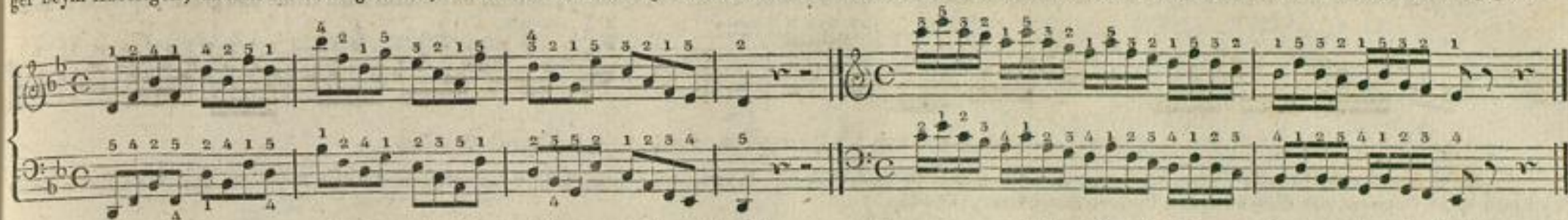
2) Wenn in einer absteigenden Passage für die rechte Hand, in Tönen, welche Been zur Vorzeichnung haben, nur eine oder zwey Noten unter das Be herab gehen, so muss man den zweyten oder dritten Finger anstatt des vierten gebrauchen. Z. B.



Ferner ist zu bemerken: Wenn eine absteigende Passage für die rechte Hand in Be-Tönen mit *h* endigt und sogleich wieder steigt, so muss man den vierten Finger auf *es* setzen. Z. B.:



3) In zurückschlagenden Passagen überhaupt muss man darauf denken, den Daumen bey dem Aufsteigen nachzurücken, und eben so den kleinen oder vierten Finger bey dem Absteigen, überall wo es möglich ist, und die nämliche Regel muss man auch auf die linke Hand anwenden, nur umgekehrt. Siehe die folgenden Beyspiele.



Endlich ist es oft nöthig, die Lage der Hand auf einem und demselben Tone zu verändern, um sowohl den Ton fortklingen zu lassen, als auch die Passage mit einer andern in ununterbrochene Verbindung zu bringen.

Beyspiel für die rechte Hand.



Beyspiel für die linke Hand.



Entwurf einer systematischen Fingersetzung, als Nachtrag.

Dieser kleine systematische Entwurf über das ganze Applicaturwesen soll angehenden Clavierspielern als Leitfaden zum Selbstdenken dienen. Sachkundige und erfahrene Lehrer werden daher wohl thun, ihre Schüler die Applicaturen selbst suchen und dann über die Noten schreiben zu lassen. Durch dieses Verfahren wird jeder Lehrer in der Folge sich viel Mühe, Zeit und Verdruss ersparen, der Schüler wird sein Clavierstudium einige Jahre eher endigen können, und Ehre und Vergnügen wird Lehrenden und Lernenden endlich zu Theil werden.

1) Lehre über den ersten und zweyten Finger der rechten und linken Hand.

Ausser dem bekannten Applicaturgesetz, weder den Daumen noch den kleinen Finger, in beyden Händen, ohne Noth auf eine Obertaste zu setzen, merke man noch Folgendes: Da jede Hand mit dem Daumen und Zeigefinger eine beträchtliche Spannung hat, so kann man mit denselben nicht nur Secunden, sondern auch Terzen, Quarten und Quinten aller Art, nöthigen Falls auch kleine und grosse Sexten greifen.



2) *Lehre über den ersten und dritten Finger für beyde Hände.*

Mit dem Daumen und dritten Finger kann man ausser den sämtlichen Terzen auch Quartan, Quinten, Sexten, im Nothfall auch kleine und grosse Septimen nehmen.



3) *Lehre über den ersten und vierten Finger für beyde Hände.*

Mit dem ersten und vierten Finger kann man ausser den Quarten auch Quinten, Sexten und Septimen aller Art nehmen. In dem Beyspiele über die folgende Lehre wird man sogar Octaven, mit diesen beyden Fingern bezeichnet, antreffen.



4) Lehre über den ersten und fünften Finger der rechten und linken Hand.

Mit dem ersten und fünften Finger nimmt man ausser den Quinten auch Sexten, Septimen und Octaven, ja sogar Nonen und Decimen, wenn man so weit spannen kann. In den beyden letzten Tacten des hierüber gegebenen Beyspiels findet man bey mehreren auf einander folgenden Octaven die Wechslung mit dem vierten und fünften Finger. Diese Bezeichnung ist bloss für etwas grosse Hände brauchbar, hat aber ihren physischen Grund, und gewährt überdiess den grossen Vortheil, dass man dergleichen Figuren, auf diese Art genommen, weit schneller, präciser und gleicher ausüben kann. Eben so kann man auch mit vielen auf einander folgenden Sexten verfahren. Kleine Hände werden dergleichen Octavenfiguren immer mit dem ersten und fünften Finger nehmen müssen.



5) *Lehre über den zweyten und dritten Finger für beyde Hände.*

Mit dem zweyten und dritten Finger nimmt man nicht nur Secunden, sondern in der Brechung und in Accorden auch Terzen aller Art; bisweilen ist man genöthigt, mit diesen beyden Fingern sogar Quartan, aber nicht ohne allen Uebelstand, zu nehmen.



6) *Lehre über den zweyten und vierten Finger für beyde Hände.*

Mit dem zweyten und vierten Finger greift man Terzen und Quartan aller Art, nöthigen Falls auch Quinten.



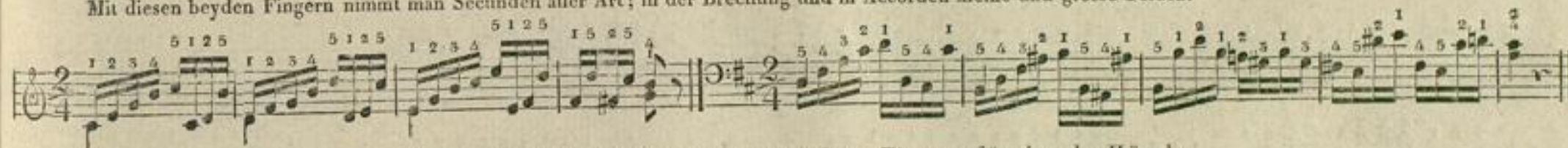
7) *Lehre über den zweyten und fünften Finger für beyde Hände.*

Mit dem zweyten und fünften Finger nimmt man Quartan, Quinten und Sexten aller Art, wie auch kleine und verminderte Septimen.



8) *Lehre über den dritten und vierten Finger für beyde Hände.*

Mit diesen beyden Fingern nimmt man Secunden aller Art; in der Brechung und in Accorden kleine und grosse Terzen.



9) *Lehre über den dritten und fünften Finger für beyde Hände.*

Mit diesen Fingern nimmt man Terzen und Quartan aller Art; in der Brechung und in Accorden Quinten, wie auch kleine und grosse Sexten.



10) *Lehre über den vierten und fünften Finger beyder Hände.*

Mit diesen Fingern nimmt man Secunden (kleine und grosse), in der Brechung, in Accorden und Ligaturen kleine und grosse Terzen, wie auch verminderte Quarten.



Anmerkung. Alle diese zehn Lehren finden in umgekehrten Fällen auch Statt.

Ausnahmen der vorigen Regeln.

A) *Lehre über die Fingerwechslung.*

(Alle diese Lehren sind auch auf die linke Hand anzuwenden).

Die Fingerwechslung, wo man einen zweymahl nach einander vorkommenden Ton, mit zwey verschiedenen Fingern nimmt, kann mit allen Fingern der rechten und linken Hand geschehen. Der Nutzen von dieser Art Applicatur ist zweyfach: erstens erhält man dadurch neuen Vorrath an Fingern, zweytens wird dadurch der Ausdruck erhöht und die Präcision befördert.



B) Lehre über das Stilleinsetzen oder Stillwechseln der Finger.

Das sogenannte Stilleinsetzen, wo man die Finger auf einem und demselben Tone, ohne ihn aufs Neue anzuschlagen, wechselt, kann auch mit allen Fingern der rechten und linken Hand geschehen. Der Nutzen von diesem Verfahren ist, Finger zu gewinnen, und den Ausdruck und das lebhaftes Spiel in der Folge zu erhöhen.



C) Lehre über das Untersetzen.

Das Untersetzen des Daumens unter den zweyten, dritten und vierten Finger ist zwar weniger unbequem, als das Überschlagen, (wovon in der folgenden Lehre die Rede seyn wird), es verursacht aber bey Anfängern dennoch eine Verdrehung oder Verrückung der Hand, welches man schlechterdings nicht gestatten muss. Es sind zwar aus den Scaln die Orte des Untersetzens und Überschlagens schon bekannt; es wird aber dennoch manches im Allgemeinen zu erinnern übrig seyn. — Also zur Sache! — Bey gehenden, gebrochenen und springenden Figuren lasse man sich zuerst angelegen seyn, die Modulation zu erforschen; zweytens, bemühe man sich, die auf einander folgenden verschiedenen Sätze und Figuren, wo möglich, auf Scaln oder arpeggierte Accorde zu reducirn; drittens, hüthe man sich, nach einem Vorschlage, oder nach der ersten von zwey geschleiften Noten, unter zu setzen. Das Untersetzen des Daumens nach einer Obertaste ist zwar für die Hand am bequemsten; es gibt aber hundert Fälle, wo dieses wegen der Folge, wegen des Umfanges einer Figur, wegen Abänderung derselben, wegen der Tonart, wegen der Modulation, wegen des unbequemen Spiels, wegen des Gesangs, der fließend seyn soll, wegen der Marquirung, die genau beobachtet werden muss, und hauptsächlich wegen des guten Ausdrucks, nicht Statt finden kann.



D) Lehre über das Ueberschlagen.

Das Überschlagen des zweyten, dritten und vierten Fingers über den Daumen ist für die Hände unbequemer, als das Untersetzen. Da diese Lehre in der Umkehrung ganz die vorige ist, so kann man auch alles, was über das Untersetzen gesagt worden ist, auf das Überschlagen, im umgekehrten Falle, anwenden.



E) Lehre über das Fingerauslassen.

Das Fingerauslassen, welches man deutlicher ein Zusammenziehen oder Zusammenrücken eines Fingers zu dem andern nennen kann, ist das bequemste und schönste Hilfsmittel, neuen Vorrath an Fingern zu erhalten, das gleiche Spiel zu befördern, und das Geradetragen der Hand zu bewerkstelligen. Es kann übrigens mit allen Fingern geschehen, nur mit dem Daumen und kleinen Finger seltener.



Bey zwey-, drey-, vier- und fünfstimmigen Sätzen ist die Applicatur am leichtesten zu finden, wenn man die Accorde vorher durch die Brechung untersucht, oder so zu sagen, sie analysirt. Wer vorstehende 15 Lehren wohl inne hat, dem soll es gewiss nicht schwer werden, dergleichen Sätze mit der schicklichsten Fingersetzung zu nehmen. Es würde daher überflüssig seyn, diesen Gegenstand weiter auszuführen und besondere Beyspiele darüber zu geben.

Wenn einfache Noten mehrstimmigen Sätzen voran gehen oder nachfolgen, kann man in Absicht der Applicatur nicht jederzeit streng verfahren, sondern die Anfangsfinger jeder neuen Figur werden der Bequemlichkeit nach genommen. Eben so hat man auch die Freyheit, nach etwas langen Pausen, den Regeln der Applicatur die Bequemlichkeit der Hand vorzuziehen.

Das Fingerauslassen, Fingerwechseln und Stilleinsetzen ist dem Ueberschlagen und Untersetzen vorzuziehen; und das Untersetzen hat dagegen wieder Vorzüge vor dem Ueberschlagen. Diese Bemerkung laßt man nicht aus der Acht, denn sie ist für das Geradetragen der Hände von unverkennbarem und grossem Nutzen.

Anmerkung. Diesen Gegenstand ganz erschöpft zu haben, ist weder Möglichkeit noch mein Wille gewesen. Indess ist der Weg gebahnt, den Jeder gehen kann.

Über die am Ende folgenden Scalen.

Anfänger können sich keine Vorstellung von dem Nutzen machen, den eine lange und anhaltende Übung der am Ende befindlichen Scalen gewährt. Dieses Verfahren ist unstreitig das Einzige, wodurch sie es zur Vollkommenheit bringen können. Ein entgegengesetztes Verfahren befolgen, hiesse: sich vornehmen, lesen zu lernen, ohne mit dem A b c anzufangen.

Dieses Studium wird die Hand ans Clavier gewöhnen, wird den Fingern Fertigkeit geben, und sie zu einem leichten und präcisen Vortrage geschickt machen, indem es zu gleicher Zeit dem Gedächtnisse die Anzahl von Kreuzen und Beenen, welche jeder Ton zur Vorzeichnung hat, einprägt. Anfänger müssen also nicht müde werden, die Übung fortzusetzen, denn sie können darauf nie zu viel Fleiss verwenden, und werden dadurch gewiss ihr Ziel erreichen.

Die Scalen müssen anfangs mit jeder Hand einzeln, dann mit beyden Händen zugleich durchgespielt werden.

Von den Kunstwörtern, welche zur Bestimmung der Bewegung und des Vortrags gewöhnlich sind.

Zu den oben gegebenen Regeln und Erläuterungen füge ich noch die Erklärungen von den Kunstausdrücken bey, welche am Anfange oder in der Mitte eines Tonstücks vorkommen, und welche den Grad von Geschwindigkeit, von Stärke und Schwäche, und überhaupt den Charakter eines Stücks bestimmen. Übung muss die Anfänger mit diesen Kunstwörtern und ihren verschiedenen Bedeutungen bekannt machen; aber es ist gut, wenn sie gleich bey den Anfangsgründen richtige und bestimmte Begriffe davon bekommen.

Von den Kunstwörtern in Beziehung auf die Bewegung.

Es gibt fünf Hauptarten von Bewegung (Zeitmass, Tempo); alle übrigen sind bloss Modificationen derselben.

Diese fünf Hauptbewegungen werden durch folgende italienische Worte angezeigt, welche beynahe in alle europäische Sprachen aufgenommen sind: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*.

Einen höhern oder niedern Grad dieser Bewegungen drückt man ebenfalls durch italienische Worte aus, welche nicht minder allgemein gebräuchlich geworden sind. Es sind folgende: *Grave*, *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*.

Largo (geräumig, breit, weit) ist die langsamste Bewegung unter allen. Ausser seiner Langsamkeit muss es auch mit einem hohen Grade von Würde und Vollendung vorgetragen werden.

Grave (schwer, ernsthaft) zeigt nicht einen grössern Grad von Langsamkeit an, aber noch mehr Ernsthaftigkeit im Vortrage.

Larghetto, das Diminutiv von *Largo*, ist weniger langsam und im Vortrage weniger ernsthaft. Es hält das Mittel zwischen *Largo* und *Adagio*.

Adagio (langsam). Stücke mit dieser Überschrift stehen auf der zweyten Stufe vom Langsamen zum Geschwinden, und ihr Vortrag ist gewöhnlich zärtlich und affectvoll.

Andante (gehend). Die dritte Stufe vom Langsamen zum Geschwinden; diese Bewegung hält beynahe das Mittel zwischen dem langsamen und geschwinden Tempo. Man kann diese Bewegung mit dem Gange eines Menschen vergleichen, der spazieren geht, also weder geschwind noch langsam.

Andantino. Die Meinungen über die wahre Bedeutung dieses Wortes sind getheilt. Mehrere Musiker, sogar Componisten behaupten, dass es eine Bewegung zwischen *Andante* und *Allegro* anzeigt, weniger lebhaft als letzteres, und geschwinder als das erste. Andere, unter denen auch Rousseau, wollen, dass es eine Mittelbewegung zwischen *Adagio* und *Andante* anzeige. Diese Erklärung ist der Etymologie gemäss, denn da *Andante* gehend heisst, so muss *Andantino*, als das Diminutivum, natürlich weniger gehend bedeuten. Wie dem auch sey, die Einsicht des Spielers muss das Unbestimmte dieses Wortes heben, und man muss auf die rechte Bewegung aus der Beschaffenheit des ganzen Stücks schliessen.

Allegro (lustig, munter, hurtig). Dieses Wort zeigt den ersten Grad im geschwinden Zeitmasse an. Es ist zu merken, dass es nicht nur bey Stücken von einem muntern und lustigen Charakter gebraucht wird, sondern auch bey Stücken, welche sehr traurig und voller Affect sind. Um die eine oder die andere dieser Modificationen anzuzeigen, setzt man alsdann noch andere Wörter hinzu, wie: *Agitato*, *con brio*, *fiacre*, u. s. w., welche weiter unten erklärt werden.

Allegretto, das Diminutivum von *Allegro*, zeigt eine weniger lebhafte Bewegung an, und zugleich mehr Annehmlichkeit und Leichtigkeit im Vortrage.

Presto (geschwind), ist die lebhafteste von den fünf Hauptarten der Bewegung, von denen eben die Rede war, und der Superlativ *Prestissimo* erfordert noch mehr Feuer und Geschwindigkeit im Vortrage.

Von den Kunstwörtern, welche auf den Vortrag Beziehung haben.

Affettuoso (affectvoll), zeigt ein Stück von einem sanften und melancholischen Vortrage und einer diesem angemessenen Bewegung an.

Agitato (bewegt, unruhig). Dieses Wort, welches manchmal nach dem Worte *Allegro* folgt, verstärkt die Bedeutung desselben zwar nicht in Rücksicht der Geschwindigkeit, aber es benimmt ihm seinen muntern Charakter, und setzt an dessen Stelle den Charakter der Unruhe und der Verzweiflung.

Amoroso (lieblich), zeigt einen zärtlichen und accentuirten Vortrag an, und eine zwar langsame, aber gefällige Bewegung.

Assai (genug, sehr), steht manchmal bey dem Worte, welches die Bewegung des Stücks bestimmt, und vermehrt dessen Bedeutung; das heisst: *Presto assai* ist geschwinder als *Presto*, ohne dass es doch dem *Prestissimo* gleich kommt. *Largo assai* bedeutet langsamer als *Largo* u. s. w. Das Wort *Assai* findet sich manchmal, ausser bey dem Anfange, auch anderwärts in musikalischen Stücken, dann müssen die Noten, bey denen es steht, stärker herausgehoben und mehr accentuirt werden.

Cantabile (singend), kann bey jedem Grade vom Langsamen bis zum mässig Geschwinden gebraucht werden, und wo die Töne, weil das Stück nicht mit vielen Noten überhäuft ist, mehr gehalten und vollendet sich vortragen lassen. Diese Art Stücke wollen mit viel Empfindung, Geschmack und überhaupt simpel, ohne zu viel Verzierungen gespielt seyn.

Comodo (bequem). Wenn dieses Wort bey einem andern steht, welches die Bewegung bestimmt, so ist es dem Spieler überlassen, den rechten Grad dieser angezeigten Bewegung zu wählen.

Con Espressione, espressivo (mit Ausdruck, ausdrucksvoll). Dieses Wort bezieht sich entweder auf das ganze Stück, oder nur auf einzelne Passagen. In beyden Fällen deutet es auf einen besondern Grad von Affect und Gefühl in der Ausführung.

Con brio (mit Feuer, Lebhaftigkeit).

Con moto (mit Bewegung). Dieses Kunstwort vermehrt die Geschwindigkeit um etwas, wenn es zu einem andern Worte gesetzt ist, und bezeichnet einen lebhaften und accentuirten Vortrag.

Grazioso (gefällig angenehm). Dieses Wort wird nur bey dem Worte Andante gebraucht; oft wird es auch allein einem Tonstück vorgesetzt. Es erfordert einen freyen, ungezwungenen, doch nicht zu raschen Vortrag, und Zierlichkeit mit Gefühl in der Ausführung.

Lamentabile (kläglich), passt nur zu langsamen Bewegungen, ohne doch ausschliessend einer Art eigen zu seyn. Im Vortrage muss der äusserste Grad der Traurigkeit merklich seyn.

Maestoso (majestätisch). Dieses Wort steht manchemal nach dem Worte Allegro, und gibt demselben einen Charakter von Grösse und feyerlicher Würde, welchen es ohnediess nicht anzeigen würde.

Moderato (gemässigt). Eben so wie das vorhergehende steht dieses Wort bey Allegro, und mässigt die Lebhaftigkeit desselben.

Sostenuto (unterhalten) bedeutet, dass während des ganzen Stücks, vor dem dieses Wort steht, jede Note ihren ganzen Werth bekommen soll, woraus ein mehr gehaltener Vortrag entsteht.

Tempo giusto (die rechte Bewegung). Wenn dieser italienische Ausdruck zu Anfange eines Stückes steht, so zeigt es eine Bewegung an, welche für diese Art Stücke am passendsten ist. Lange Erfahrung wird die wahre Bedeutung dieses Kunstwortes lehren.

Tempo di Minuetto (Bewegung einer Menuett), ein dreytheiliges Zeitmass, von leichtem gefälligem Vortrage, wie bey einer Menuett.

Vivace (lebhaft). Ein Kunstwort, welches nur zu Allegro und Presto gesetzt wird; es gibt ihnen einen neuen Grad von Feuer und Geschwindigkeit.

Crescendo (wachsend). Man findet auch oft die Worte *a poco a poco* (nach und nach) dabey. Statt des Wortes crescendo bedient man sich auch dieses Zeichens $\lessgtr$.

Decrescendo (abnehmend). Man braucht auch dafür dieses Zeichen $\gtrless$.

Delendo (verlöschend).

Diminuendo (vermindert).

Forte (stark) (F. f. f.). Man kann die Beschaffenheit eines Tons, welche durch dieses Wort angedeutet wird, in Rücksicht der Stärke mit dem im gesellschaftlichen Umgange gewöhnlichen Tone vergleichen.

Fortissimo (sehr stark) (FF. ff. ff.). Der Charakter von diesem Worte bezeichnet eine grössere, und manchemal eine möglichst grösste Stärke des Tons.

Mancando (abnehmend).

Piano (schwach) (P. p. p.) bezeichnet eine merkliche Verminderung des Tones in Rücksicht der Stärke, und verbiethet jeden scharf hervorstehenden Ton.

Pianissimo (sehr schwach) (PP. pp. pp.), der Superlativ von Piano, zeigt also die äusserste Schwäche im Anschlage der Töne an.

Dolce (angenehm sanft). Dieses Wort darf man nicht als gleichbedeutend mit Piano ansehen. Letzteres bezieht sich bloss auf die Schwäche des Anschlags, Dolce aber deutet ausser einem gemässigten Anschlage noch auf einen angenehmen und sanften Vortrag.

Rinforzando (verstärkend) wird sehr oft statt crescendo gebraucht.

Sforzando (zwingend, Gewalt brauchend) (fz). Wenn dieses Wort unter einer Note steht, so bezieht es sich lediglich auf diese; man muss daher gleich wieder den vorigen Grad von Stärke annehmen.

Smorzando (sterbend) (smorz.) $\gtrless$, zeigt einen Übergang vom Starken zum Schwächsten an.

Beide vorhergehende Zeichen auf folgende Art vereinigt $\lessgtr$ zeigen einen allmählichen Übergang vom Schwachen zum Starken, und vom Starken zum Schwachen an. Das Gegentheil findet Statt, wenn sie umgekehrt vereinigt sind, wie hier folget: $\gtrless$.

Diess sind ungefähr die Kunstwörter und die Zeichen, welche ein Anfänger nothwendig muss kennen lernen. Diejenigen, welche hier nicht mit angeführt sind, sind entweder wenig gebräuchlich, oder stehen mit den Ausdrücken und Zeichen, die ich eben erklärt habe, in genauer Verbindung.

S c a l e n. (G a m m e s).

Rechte Hand. Linke Hand.

C dur. C moll. G dur. G moll. D dur. D moll.

The musical score consists of six systems, each representing a different scale. Each system is written for two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The scales are: C major (C dur.), C minor (C moll.), G major (G dur.), G minor (G moll.), D major (D dur.), and D minor (D moll.). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Some scales include articulation marks like slurs and accents. The scales are arranged in three pairs, with the major and minor versions of the same key adjacent to each other.

*) Die Molltonleitern werden auch im Aufsteigen durch einen ganzen, einen halben, vier ganze und einen halben Ton gebildet. Siehe Seite 16 der Clavierschule.

A dur.

A moll.

E dur.

E moll.

H dur.



Handwritten musical score for five systems, each consisting of a treble and bass staff. The systems are labeled on the left: H moll., Fis dur., Fis moll., Ges dur., and Ges moll. Each system contains three measures of music, with fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The first system (H moll.) has a key signature of one sharp (F#). The second system (Fis dur.) has a key signature of two sharps (F# and C#). The third system (Fis moll.) has a key signature of one sharp (F#). The fourth system (Ges dur.) has a key signature of one flat (Bb). The fifth system (Ges moll.) has a key signature of two flats (Bb and Eb).

Des. dur.

Des. moll.

As. dur.

As. moll.

Es. dur.

Es moll.

B dur.

Handwritten musical score for B major (B dur.) in 2/4 time. The score consists of two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B major). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The notes are: 1. B4, 2. C#5, 3. D5, 4. E5, 5. F#5, 6. G5, 7. A5, 8. B5, 9. A5, 10. G5, 11. F#5, 12. E5, 13. D5, 14. C#5, 15. B4. The bass line notes are: 1. B3, 2. A3, 3. G3, 4. F#3, 5. E3, 6. D3, 7. C#3, 8. B3, 9. A3, 10. G3, 11. F#3, 12. E3, 13. D3, 14. C#3, 15. B3. The score is divided into three measures by double bar lines. The first measure contains measures 1-4, the second measure contains measures 5-8, and the third measure contains measures 9-12. The final measure ends with a double bar line and a repeat sign.

B. moll.

2 1 2 3 4 3 2 1 2

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

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

2 1 3 2 1 2 3 1 2

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

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

[illegible]

F moll.

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

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

XXVII Lectionen. (Leçons).

I. Lektion.

1 4 1 4 1 4 2

2 3 4 5 3 5 5 1 4 2 3

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

II. Lektion.

1 4 1 4 1 4 2

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

III. Lektion.

2 4 2 4 2 4

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

IV. Lektion.

12 34 1 234 2342 5 5453 2542 1231 2542 1232 5432 1231 2

V. Lektion.

54 5 2342 1215 2 3 2 1 3 4 1 3 3 2 1 3 4 1 35 3212 5452 1215 2

VI. Lektion.

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

2 3212 34 5 1 4 3 4 3 2 1 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 5 4 5 4 3 2 1 3 5 4 1 3 5 4 3 4 3 2 1 2 1 4 3 2 1 2 3 4 5 2 4

VII. Lektion.

3432 1321

3 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 4 1 2 3 4 5313 5 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 23 4324 2123 4324 3212 3234 5434 5435 1 2 1 2 1 2 3 4 5

123 4323 4324

XII.
Lecture.

XIII.
Lecture.



XVII. Mennetto. 9
Lecton.

Trio.

M. D. C.

XVII. Allegro.
Lecton.

Andante.

XIX.

Lecture.

Rondo.

XX.

Lecture.

Menuetto.

XXI.

Lecture.

XXII.
Lecton.

Allegretto.

XXIII.
Lecton.

Andante con moto.



BLB

Badische Landesbibliothek
Karlsruhe

XXIV.
Lecture.

Allegro.

14

XXV.
Moderato.



XXIV.
Variation.



XXVII.
Menuetto.

S E C O N D O.

XXVIII.

Allegro.

XXVIII. Allegro. The score consists of two systems of grand staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Dynamics include *f*, *p*, and *p dol.*. The key signature is one sharp (F#).

XXIX. Amoroſo. The score consists of two systems of grand staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

XXX.
Allegro.

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

XXX.
Allegro.

The musical score is written for a single melodic line (Primo) in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' and the movement is numbered 'XXX.'. The score is characterized by frequent changes in dynamics, including piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and trills (*tr*). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





BLB

Badische Landesbibliothek
Karlsruhe

	fl.	kr.		fl.	kr.		fl.	kr.
Mayer, J., Variat. p. Pf. sur un thème grec.	—	45	Piss, J., Variat. p. Pf. av. Clar. (ou Vl.) üb. das Abschiedslied a. d. Singst. Niklas am Scheidewege. 19. Werk.	1	—	Wannhall, J., Sonste (B.) f. d. Pf. auf 4 Hände.	—	48
— 4te grosse Polonoise (D moll), einger. f. d. Pianof.	—	45	— a. d. Singst. Niklas am Scheidewege. 19. Werk.	1	—	— Sonste (C.) f. d. Pf. auf 4 Hände.	—	48
Moscheles, J., Variat. conc. f. Pianof. u. Violin, üb. einen beliebigen österr. Walzer, 36. Werk.	1	30	Peyel, J., 3 Son. fac. p. Pf. av. Vl. No. 1, 2.	1	36	— Sonste (F.) f. d. Pf. auf 4 Hände.	—	48
— Parodie üb. die Cavat: Di tanti palpiti, a. d. Op. Tancred. Ein musikal. Scherz f. d. Pianof.	—	50	Richter, A., 6 kurze Präludien, 24. Werk.	—	24	— 6 Fugen f. d. Pianof. (oder Orgel).	—	48
— Fantasie (im italienischen Style) verbunden mit einem grossen Rondo f. d. Pf. 38. Werk. (Museum für Claviermusik, 2. Lieferung).	1	50	Rioste, 4 Sonatines p. Pianoforte.	—	48	Reiss, F., 6 Menuetten mit Trios f. d. Pf.	—	30
— Variat. üb. ein beliebiges österr. Volkslied, f. d. Pf. 39. Werk.	1	—	— Pieces brillantes p. Pf. Op. 28. No. 1, 2, 3.	1	50	— 5 Fav. Polon. der Kaiserin von Russland f. Pf.	—	45
Neuling, F., Sonate p. Pianof. av. Vl. Op. 3.	1	—	— Sonate p. Pf. et Vl. Op. 45.	1	45	Wilde, J., Walzer von dem Saale zur Melgrave in Wien, in 3 Heften, f. d. Pianoforte.	1	50
Neumann, F., 8 Variat. f. Pianof. üb. das Lied: a Schussel und a Reindl.	—	30	— Polonoise p. l. Pianof. Op. 46.	—	45	— Alexanders Favorit-Tanze, aufgeführt bey den Kaiserl. Hof-Bällen sowohl, als bey Sr. Durchlaucht Hrn. Fürsten von Metternich, während der Anwesenheit der höchsten Monarchen in Wien, f. d. Pf.	—	45
Onslow, G., Sonate (C moll) f. d. Pianof. Op. 2.	1	—	— Trio p. Pf., Vl. et Vell. Op. 49.	1	40	— Redout paré Polonoisen (die so sehr beliebten), Quadr., Ecos, und Walzer f. d. Pianof.	—	45
— 3 gr. Trio f. d. Pianof., Vl. u. Vell. Op. 3, Nr. 1, 2, 3.	1	2	— 2 Roudaux p. l. Pianoforte. Op. 51.	1	—	— Wiener Redout-Walzer, a. d. sogenannten Franzens-Brunn-Deutschen f. d. Pianof. 6. Liefer.	—	30
— Andante mit Variat. f. Pianof. Op. 5.	—	45	Rolla, 3 Son. p. Pf. av. Vl. (ou Fl.) No. 1, 2, 3.	1	—	— neu Posthorn-Walzer f. d. Pianof. 6. Liefer.	—	24
— Caprice ou Toccata p. Pianof. Op. 6.	—	45	Schiedermayer, J., 3 leichte Son. f. Anfänger, f. Pf. u. Vl.	1	—	— Wiener Hof-Ball-Tanze, bestehend in 12 Walzern u. 2 Coda's, 2 Polon. aus den beyden beliebten Opern: Tancred, und Joseph und seine Brüder, Quadrille, 6 Ecos, und 6 Masures f. d. Pf. 7. Liefer.	1	45
— gr. Duo p. Pianof. a 4 m. Op. 7.	1	—	Scholt, C., 12 Allemandes p. Pf. a 4 m. No. 1, 2.	1	—	— Tanz des brasilianischen Ballfests, so bey dem von Sr. Ex. d. Hochgeb. Hrn. Marquis v. Marialva, ausserord. botschafter Sr. Maj. d. Königs v. Portugal, gegeben, grossen Hofballs im k. k. Augustin zu Wien mit 80 Personen aufgeführt wurden, f. d. Pf. 8. Liefer.	—	45
— 3 gr. Sonsten (D. Es, F moll) f. d. Pf. u. Vl. 11. Werk, Nr. 1, 2, 3.	1	2	Schütz, W., 6 Polon. f. d. Pianof. Op. 1, 2, u. 3.	1	45			
— Variat. üb. ein beliebiges franz. Lied (Charmante Gabrielle) f. d. Pianof. 12. Werk.	—	40	Stein, A., 6 Allemandes p. Pf. a 4 m.	—	45			
Peyer, H., Galanterie-Walzer f. d. Pf. 1. Liefer.	—	50	— Son. fac. et agréable p. Pf. Op. 15.	—	50			
— Echo für das Pianoforte.	—	50	Sticha, J., Son. fac. et agréable p. Pf. Op. 15.	—	50			
			Wannhall, J., 3 kurze u. leichte Sonsten f. Pf., Vl. u. Vell.	1	—			
			— Son. p. Pf. av. Alt et Basse ad lib.	1	12			
			— Son. p. Pf. av. Vl. (ou Clar.) et Basse.	1	13			
			— 6 Var. p. Pf. et Vl. (ou Fl.)	—	24			
			— Son. p. Pf. et Vl. No. 1, 2, 3.	1	50			
			— 6 Sonatinen f. Pf. u. Vl. No. 1, 2.	1	50			
			— 4 kleine Sonaten f. d. Pianof. allein.	—	42			
			— 20 pet. Pieces fac. p. Pf. a 4 m. No. 1, 2, 3.	1	45			
			— 12 pet. Pieces progr. p. Pf. a 4 m. No. 1, 2, 3.	1	40			
			— Sonate (Es.) f. d. Pf. auf 4 Hände.	—	48			

Folgende theoretische Werke und Schulsachen aus unserm Verlage können wir noch besonders empfehlen.

	fl.	kr.		fl.	kr.		fl.	kr.
Bachofen, Clarinet-Schule, nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassethorn.	1	15	Kirner, P., Die wahren Grundsätze der Harmonie.	1	30	Mollat, B., Versuch einer vollständig method. Anleitung zum Gitarrenspielen etc., mit franz. Texte, 2 Bde.	8	—
Blumenthal, J., v., kurzgefasste theor. prakt. Violschule.	2	50	Klingenschröder, W., neue theor. prakt. Flötenschule.	2	—	Mozart, L., theor. u. prakt. Violschule für Lehrer u. Lernende.	3	—
Bortoluzzi, neuer und gründlicher Unterricht die Guitarre zu spielen. (Deutsch und italienisch).	1	30	— neue theor. prakt. Cakanschule, nebst 40 zweckmässigen Übungstücken, 40. Werk.	2	30	— W. A., kurzgefasste Generalbassschule, 8. broch. in Umschlag.	—	30
Devienne, neue theor. u. prakt. Flötenschule, od. Anweisung in den Anfangsgründen der Musik, in den Grundregeln des Flötenspiels, in der Art die Flöte zu stellen, zu halten, anzusetzen, in Zungen schlägen, Bindungen, verschiedenen Arten der Triller, Vorschläge u. s. w.	3	—	Knecht, allgemeiner musikalischer Catechismus, od. kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre, zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge.	1	—	Peyel, J., kleine Clavierschule, Ein Handbuch für Anfänger.	1	—
Drechsler, J., Harmonie- u. Generalbasslehre. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen in dem Normal-Schulgebäude bey St. Anna in Wien.	2	—	Koch, Tonleiter für die neueste Clarinette, von der Erfindung des Verfassers.	—	24	Preinl, J., Gesangslehre, 55. Werk.	2	30
Giuliani, M., Exercizio per la Chitarra, cont. 24 Pezzi della migliore difficoltà diversi Preludi, Passagi, ed Asolo, Op. 48.	2	—	Lasser, J. B., vollständ. Anleitung zur Singkunst, sowohl für den Sopran als auch für den Alt.	6	—	Rode, Krentzer und Baillot, neue theoretische und praktische Violschule, für das Conservatorium der Musik zu Paris verfasst und zum Unterrichte angenommen.	3	—
Hogot und Wunderlich, Flötenschule für das Conservatorium zu Paris, verfasst und zum Unterrichte angenommen.	3	—	Lichtenthal, P., Harmonik, od. kurze Anweisung den Generalbass u. d. Composition auf eine leicht faßliche Art gründlich zu lernen.	1	—	— Exercices p. Violon dans toutes les positions, et 50 Variat. sur la Gamme, Supplément de la Méthode de Violon, (Violschule).	1	45
Kirner, P., Grundsätze des Generalbasses.	2	—	— Orpheus, od. kurze Anweisung die Regeln der Composition auf eine leicht faßl. Art gründlich zu lernen.	3	—	Schiedermayer, J. B., neue theor. u. prakt. Violschule, Ein zweckmässiger Auszug aus der grossen Violschule von Mozart.	1	45
— Gedanken üb. d. verschied. Lehrarten in d. Composition.	—	24	Mollat, B., Versuch einer vollständig method. Anleitung zum Gitarrenspielen, nebst einem Anhange, welcher das Nothwendigste von der Harmonielehre nach einem vereinfachten System darstellt, 2 Bände.	8	—	Türk, D. G., Anweisung zum Generalbassspielen, Neue Ausgabe in gr. 8. broch.	1	—
						Wannhall, J., Anfangsgründe des Generalbasses, 8. broch. in Umschlag.	—	50

Berichtigung der, in einigen Exemplaren dieses Werks, entstandenen Druckfehler.

Seite 14, im Text die 4te Zeile von unten, lies: aufsteigend statt absteigend.
 — 27, 2te Notenzeile, 2tes Beyspiel, 4tes Viertel, lies: 1 2 4 statt 4 2 4.
 — 29, 6te — — — 2ter Tact, letzte Note, lies: 5 statt 1.
 — 35, letzte — — — 2ter — erste — lies: 1 2 3 5 statt 3 2 5 5.
 — 39, 2te — — — 4ter — erste — lies: f statt n.
 — 37, 6te — — — 6ter — erste — lies: f statt g.

Gedruckt bey Anton Strauss.