

Universitätsbibliothek Wuppertal

Die Elemente des Klavierspiels

Taylor, Franklin

Leipzig, 1893

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-4513](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-4513)

WEBERS ILLUSTRIRTE KATECHISMEN

№ 99

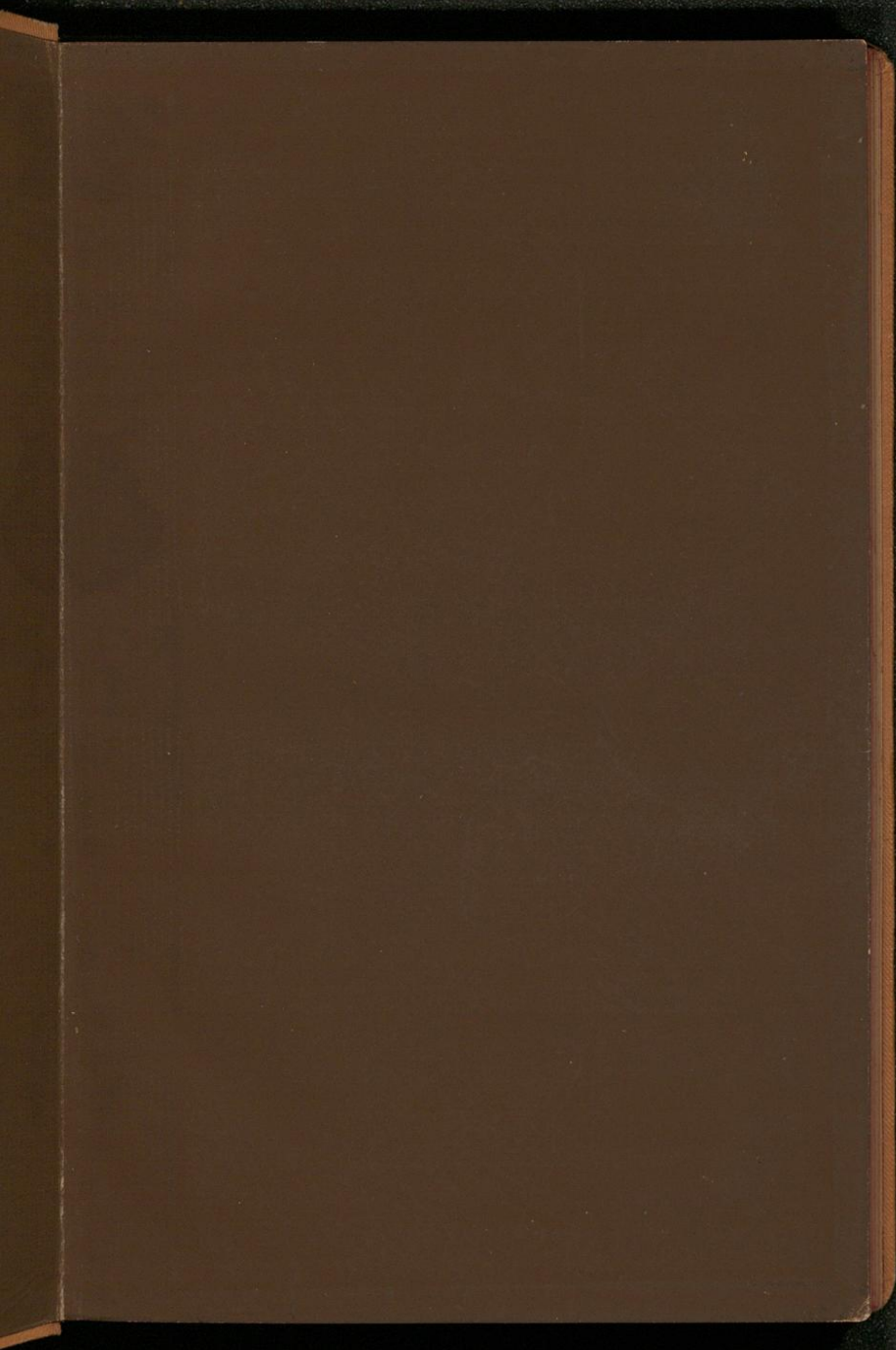
Taylor.

Klavierspiel.

2. Auflage.

2 Mar?

LEIPZIG, VERLAG VON J. J. WEBER.



Verlag von J. J.

Jeany M.

Craterium. Ein

Ein

Gemacht der
mit der vertriebenen
schlecht für die
ist gebrauchte Abbildung

Die

Gemacht der
Eine Handlung
mit den richtigen
den, verwechselte und
ist gebrauchte Abbildung

Die

Gemacht der
mit der vertriebenen
schlecht für die
ist gebrauchte Abbildung

Die

Gemacht der
mit der vertriebenen
schlecht für die
ist gebrauchte Abbildung

Gemacht der
mit der vertriebenen
schlecht für die
ist gebrauchte Abbildung

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Franz Magnus Böhme.

Das Tratorium. Eine historische Studie.

1 Mark 50 Pf.

Ednard Ernst.

Die Gymnastik der Hand oder Vorschule der Musik
und der verschiedenen Künste und Gewerbe. Ein nützliches
Handbuch für Eltern, Erzieher, Musiklehrer u. Mit 23 in den
Text gedruckten Abbildungen. Zweite, verbesserte Auflage.

1 Mark.

Oskar Guttman.

Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische
Gefetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung
und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane.
Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 28 in den
Text gedruckten Abbildungen.

4 Mark, in Leinwand gebunden 5 Mark.

Richard Hofmann.

Katechismus der Musikinstrumente. Fünfte, vollständig
neu bearbeitete Auflage. Mit 189 in den Text gedruckten
Abbildungen. In Leinwand gebunden 4 Mark.

Louis Köhler.

Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und
Ratschläge. Fünfte, neu durchgearbeitete Auflage.

4 Mark, in Leinwand gebunden 5 Mark.

J. C. Lobe.

Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und
Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Fünfundzwanzigste
Auflage. In Leinwand gebunden 1 Mark 50 Pf.

Katechismus der Kompositionslehre. Mit vielen in
den Text gedruckten Musikbeispielen. Fünfte, verbesserte Auf-
lage. In Leinwand gebunden 2 Mark.

C. L. Merkel.

Der Kehlkopf oder die Erkenntnis und Behandlung
des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten
Zustande. Mit 35 in den Text gedruckten Abbildungen, vielen
Musikbeispielen etc. 3 Mark, in Leinwand gebunden 4 Mark.

Robert Musiol.

Katechismus der Musikgeschichte. Mit 15 in den Text
gedruckten Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, ver-
mehrte und verbesserte Auflage.

In Leinwand gebunden 2 Mark 50 Pf.

C. F. Richter.

Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Struktur,
besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim
Spiel. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte,
durchgesehene Auflage.

In Leinwand gebunden 1 Mark 50 Pf.

Ferd. Sieber.

Katechismus der Gesangkunst. Mit vielen in den
Text gedruckten Notenbeispielen. Vierte, vermehrte und ver-
besserte Auflage. In Leinwand gebunden 2 Mark 40 Pf.

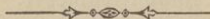
Richard Wagner.

Deutsche Kunst und Deutsche Politik. 1 Mark 50 Pf.

Fr. Werder.

Italienisches Arienbuch. Sammlung von zweihundert
Opern- und Konzert-Arien (Texten) der berühmtesten deutschen
und italienischen Komponisten älterer und neuerer Zeit. Mit
Wörterbuch der poetischen Ausdrücke und Abkürzungen.

2 Mark 40 Pf.



Leipzig.

Behandlung
und erhalten
Lektionen, vier
Bänden 4 Thlr.

in den Zeit
Zweite, ver-

Thal 50 Pf.

Struktur,
lung beim
en. Dritte,

Thal 50 Pf.

in den
und ver-
Th 40 Pf.

50 Pf.

undert
utischen
Mit

40 Pf.

Die
Elemente des Klavierspiels.

Universitätsbibliothek Wuppertal



W00047380

Die Elemente
des
Klavierspiels

von
Franklin Taylor.

Deutsche Ausgabe

von
Mathilde Stegmayr.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von F. F. Weber

1893

05
ZZV 577190(2)



Die vorliegende Ausgabe ist die neueste und vollständigste Auflage.

78. A7P74

Vorwort.

Dieses kleine Buch enthält so viel für Klavierspieler Wissenswerthes und Interessantes, das sonst nur getrennt, in größeren, mehr oder weniger teureren Werken, zu finden ist, daß ich mich dadurch veranlaßt sah, es ins Deutsche zu übertragen.

Diese deutsche Ausgabe hat eine so freundliche Aufnahme gefunden, daß nun eine neue Auflage nötig geworden ist, die ich, dem Wunsche der Verlags-handlung entsprechend, durchgesehen und erweitert habe.

Größere Zusätze sind: das Kapitel „Theoretisches“, die von Körper-, Arm- und Handhaltung, und die vom Vierhändigspielen handelnden Paragraphen; völlig umgearbeitet sind: zahlreiche einzelne Paragraphen und das Kapitel „Verzierungen“.

Hoffentlich findet das Werkchen auch in dieser veränderten Gestalt eine freundliche Aufnahme und nachsichtsvolle Beurteilung.

Darmstadt, im Februar 1893.

Mathilde Stegmayer.

General

It is a fact that the world is not a homogeneous whole, but a collection of many different parts, each with its own characteristics and its own laws. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it. The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

The world is a complex system, and it is our duty to study it and to understand it.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung.	
Über Klavierspiel im allgemeinen	3
I.	
Der Anschlag	5
Körper- und Handhaltung	5
Die verschiedenen Spielarten	7
II.	
Theoretisches	19
Die Tonleiter	19
Intervalle	20
Fortsetzung der Tonleiter	22
Akkorde	23
III.	
Fingerübungen	27
IV.	
Fingersatz	60
V.	
Phrasierung	73
VI.	
Verzierungen	93
Der Vorschlag	98
Der Doppelschlag	103

	Seite
Der Triller	114
Der Pralltriller	125
Der Mordent	130
Verschiedene andere Manieren	132

VII.

Besondere Schwierigkeiten	135
Ausführung viestimmiger Kompositionen	135
Das Pedal	144
Rhythmische Schwierigkeiten	146
Vierhändigspielen	148

Schluß.

Übungszeit und Einüben neuer Stücke	150
---	-----

Die

Elemente des Klavierspiels.

ihre Eltern

Einleitung.

Über Klavierpiel im allgemeinen.

1. Es ist eine unleugbare Thatsache, daß man das Klavierspielen nicht aus Büchern lernen kann. Bei der Erlernung aller Künste, und bei der Erlernung der Musik gewiß nicht minder, müssen Vorschritt und Vorbild Hand in Hand mit einander gehen, und es müssen viele Unterrichtsstunden mit Gewissenhaftigkeit gegeben und mit Aufmerksamkeit genommen werden, bevor eine selbst nur mäßige Fertigkeit erlangt werden kann. In der zwischen diesen Unterrichtsstunden liegenden Zeit aber werden eifrige Schüler oft das Bedürfnis der Nachhilfe und der Erklärung des einen oder anderen Gegenstandes fühlen; und es werden sich ihnen beständig Fragen aufdrängen, deren Beantwortung für sie von großem Vorteil wäre. Zu diesen Fragen gehören solche, welche sich auf einen methodischen Fingersatz, zur Erleichterung der Ausführung schwieriger Passagen, beziehen; oder auf Arten des Phrasierens, durch welche die Bedeutung gewisser Passagen besser zur Geltung gebracht werden kann; oder auch auf Regeln über die richtige Ausführung verschiedener, sogenannter Manieren oder Verzierungen und die richtige Deutung der Zeichen, durch welche dieselben ausgedrückt sind, und so fort. In diesem Werkchen nun habe ich mir die Aufgabe gestellt, über die genannten und ähnliche Gegenstände solche Winke und Ratschläge zu geben,

die mir am besten geeignet scheinen, den unvermeidlichen Schwierigkeiten zu begegnen, welche sich beim Erlernen des Klavierspiels darbieten; in der Hoffnung, daß jeder, der dieses Buch zu Rate zieht, darin wenigstens einiges finden möge, das ihm förderlich sei. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint es mir zweckentsprechend, wenn ich voraussetze, daß der Leser mit den Anfangsgründen der Musik bereits vertraut, d. h. daß er fähig sei, einfache Klaviermusik, was Noten und Takteinteilung betrifft, richtig zu lesen; mit einem Worte, daß er bereits gut genug spielen könne, um das ernstliche Verlangen zu empfinden, besser spielen zu lernen.

2. Wenn wir das Spiel eines guten und das eines schlechten Klavierspielers mit einander vergleichen, und den Unterschied zu ergründen suchen, welcher sich, bei Wiedergabe des selben Stückes, in der Ausführung beider fühlbar macht, so erregen zwei Punkte vor allem unsere Aufmerksamkeit; selbst dann, wenn beide Spieler gleich befähigt sind, alle Noten richtig so zu spielen, wie sie geschrieben stehen. Der erste Punkt betrifft den Anschlag. Die Passagen des guten Spielers sind klar und ausdrucksvoll, die des anderen hingegen verwischt und ausdruckslos; und indem man sie mit dem Ohre prüft, entstehen Zweifel darüber, ob auch jede Taste rein angeschlagen worden sei. Wiederum ist das Kantabile, oder Melodiespiel, des einen reich und voll im Ton und Ausdruck — das Instrument scheint zu singen; eine von dem andern gespielte Melodie ist ausdruckslos und tonarm, und wird oft von einer schwerfälligen Begleitung übertönt. Der zweite Punkt, in dem das Spiel beider sich unterscheidet, betrifft die Lesart oder Wiedergabe des ganzen Werkes. In einem Falle ist alles verständlich und befriedigend, während im anderen Falle ein großer Teil der Musik verschwommen und nichts sagend erscheint, und man sich zu fragen geneigt ist, was wohl der Komponist damit habe ausdrücken wollen. Ohne Zweifel ist die Frage über die Auffassung und Wiedergabe einer ganzen Komposition eine weitumfassende, und begreift selbstverständlich eine Menge von Einzelheiten in sich; und es kommt dabei auch in Betracht, ob der

Schüler fähig ist, auf die Intentionen des Komponisten einzugehen und dieselben zu verstehen. Doch in diesem Buche haben wir es weniger mit den Intentionen des Komponisten oder des Spielers, als mit der, durch mechanische Mittel zu erreichenden Wiedergabe dieser Intentionen zu thun; und es muß dabei vorausgesetzt werden, daß letztere richtig erfaßt worden seien. Wenn man diesen Maßstab anlegt, so wird sich ergeben, daß der Hauptunterschied in dem Vortrage unserer beiden imaginären Spieler in deren gutem, resp. schlechtem Phrasieren besteht. Anschlag und Phrasierung werden demnach vor allem unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

I.

Der Anschlag.

3. Der Anschlag ist für den Klavierspieler das, was für den Sänger ein guter Ansatz und für den Violinspieler ein guter Strich ist, nämlich: das Mittel zur Hervorbringung angenehmer Töne und zur Bemeisterung von Schwierigkeiten. Es ist wohl wahr, daß die Töne, welche eine ungeübte Hand auf dem Klaviere hervorbringt, nicht so unangenehm sind, als die eines Anfängers bei seinen ersten Versuchen auf der Violine, weil ersteres ein mechanischeres Instrument ist als letzteres; aber dennoch ist ein guter Anschlag einer der größten Vorzüge eines Klavierspielers, und der Versuch, gute Musik mit schlechtem Anschlage zu spielen, gleicht dem, ein schönes Gedicht in einer Sprache vorzulesen, welche richtig auszusprechen man nicht befähigt ist.

4. Doch bevor die verschiedenen Spielarten und die Fingerübungen erläutert werden, muß die zur Ausführung derselben zweckmäßigste Handhaltung und die, letztere so sehr beeinflussende, Arm- und Körperhaltung besprochen werden. Vor allem vergesse man dabei nie, daß alles Gefünstelte verwerflich ist; eben weil es widernatürlich und folglich unzweckmäßig und auch unschön ist.

5. Eine normale, schöngebaute Hand ist, wenn sie frei schwebend gehalten wird, gehöhlt; und wird bei allen Bewegungen, instinktiv, mehr oder weniger auswärts, und so gehalten, daß der Schwerpunkt etwas nach innen, d. h. nach dem Daumen zu, fällt — ganz analog dem Fuße. Diese Handhaltung ist die richtige, weil sie die natürliche ist. Sollte sie sich, infolge ungünstigen Baues, oder Schwäche der Hand, oder infolge schlechter Gewöhnung, nicht von selbst ergeben, so muß man sie sich natürlich aneignen; doch achte man dabei beständig darauf, daß die Haltung eine zwanglose, und alle Gelenke vollständig locker bleiben.

6. Die Stellung der Hand zur Klaviatur wird sich darnach fast von selbst ergeben, wenn man die leicht gebogenen Mittelfinger mit der Kuppe — dem fleischigen Teile der Fingerspitze — auf die Tasten legt. Der Daumen wird dann seitwärts leicht herabsinken und sich ebenfalls auf eine Taste stützen, und der Kleinfinger die unter ihm liegende nicht ganz, oder kaum berühren. Es ist leicht ersichtlich, daß diese Handstellung die Schlagkraft des Daumens mäßigen und die des so viel schwächeren Kleinfingers erhöhen muß, und somit zur Gleichheit des Anschlages beitragen wird. Die Finger müssen immer möglichst parallel mit den Tasten, eher etwas mehr auswärts gehalten werden, als umgekehrt; und die Hand etwa zur Hälfte über den Tasten schwebend. Der Anfänger besorge nicht, eines oder das andere zu übertreiben. Eine solche Übertreibung wäre ein „guter Fehler“, der sich ganz von selbst verlieren würde; indes die entgegengesetzte Handstellung sehr üble Folgen hätte: einerseits würde die Reinheit des Anschlages dadurch gefährdet, andernteils das so unheilvolle und häßliche ruckweise Herbeiziehen einzelner Finger veranlaßt.

7. Damit aber die Hände, wenn der Spielende genötigt ist, sie vor dem Oberkörper hin und her zu führen, nicht veranlaßt werden, sich einwärts zu kehren — worunter die Treffsicherheit leiden würde —, muß der Spielende so weit von der Klaviatur entfernt sitzen, daß auch die Oberarme sich frei vor dem Oberkörper hin und her bewegen können. Letztere müssen, ebenfalls

völlig locker, zu beiden Seiten des Oberkörpers herab hängen. Man überwache sowohl die Hände wie die Arme beim Üben unausgesetzt und aufs sorgfältigste, damit sich keine Steifigkeit einschleiche; die ja selbstverständlich die Erwerbung eines guten Anschlages geradezu unmöglich machen würde. Wie leicht sich aber jede Steifigkeit über benachbarte Glieder verbreitet — ja von den Fingergliedern aus, bis zum Nacken —, das läßt sich aus der bekannten Kopsgebärde erkennen, die man, wenn ein falscher Ton verbessert wird, so häufig zu sehen Gelegenheit hat.

8. Damit endlich die Arme und Hände nicht von dem Körper behindert und beeinflusst werden, muß der Sitz ein fester sein. Drehstühle und weich gepolsterte Stühle taugen deshalb beim Klavierspielen nichts, weil sie eine stäte Haltung unmöglich machen. Man setze sich so weit wie möglich auf dem Stuhle zurück, mitten vor die Klaviatur — in der im vorhergehenden Paragraphen angegebenen Entfernung — und so hoch, daß die Ellbogen etwas höher als die Klaviatur zu stehen kommen. Schüler, die mit den Füßen nicht bis zum Boden reichen, müssen eine Fußbank zu Hilfe nehmen. Kreuzen der Füße und jede unnötige Bewegung des Körpers sind selbstverständlich zu vermeiden.

9. Die Körper-, Arm- und Handhaltung habe ich absichtlich in einer, der gewöhnlich üblichen entgegengesetzten, Reihenfolge besprochen. Wie mir scheint, wird auf diese Weise die eine Vorschrift durch die andere motiviert. Die, wenn auch nicht immer geradezu ausgesprochene, Ansicht, daß es auf Arm- und Körperhaltung so genau nicht ankomme, ist leider eine so weitverbreitete, daß die dafür gegebenen Vorschriften leicht überschlagen werden. Diesem Schicksale werden sie eher entgehen, wenn ihre Zweckmäßigkeit aus dem Vorhergehenden erhellt.

10. Nun können wir zur Erklärung der verschiedenen Spielarten und des zu ihrer Ausführung erforderlichen Anschlages übergehen. Ich kann es mir nicht versagen, an dieser Stelle die Worte wiederzugeben, mit denen Moscheles das oberste Gesetz alles guten Anschlages so schlicht und schön ausgedrückt

hat. „Der Spieler muß es in seiner Gewalt haben, durch das Gewicht der Fingerspitze die verschiedenen Abstufungen, vom leisesten Schalle (*pianissimo*) bis zum durchdringendsten (*fortissimo*) hervorzubringen.“

11. Man unterscheidet zwei Arten von Anschlag; nämlich: *Legato*, oder die Spielart, bei welcher die Töne mit einander verbunden werden, und *Staccato*, oder die Spielart, bei welcher die Töne von einander getrennt werden. Von diesen beiden ist der *Legato*-Anschlag der bei weitem wichtigere, und der, welcher am häufigsten in Anwendung kommt; weshalb wir ihn zuerst in Betracht ziehen werden.

12. Man unterscheidet drei Arten von *Legato*-Anschlag; nämlich: einen für rasche, brillante *Passagen* geeigneten, einen, der für *Cantabile*, d. h. für getragene Melodien, angewandt wird, und eine dritte Art, die bei Begleitungen zur Anwendung kommt. Jede dieser drei Spielarten kann sowohl einzeln, als auch im Vereine mit andern angewandt werden. So wird z. B. der für Melodie erforderliche Anschlag, natürlicherweise, mit dem für Begleitung erforderlichen gewöhnlich zusammen angetroffen; und andere Combinationen sind, da wo sie geboten sind, vollkommen zulässig. Überdies giebt es Fälle (obgleich die hier gegebene Classification für unseren Zweck zureichend ist), wo der erforderliche Anschlag die Eigenschaften zweier der oben genannten Arten in sich zu vereinigen scheint. Eine *Passage* kann z. B. so melodisch sein, daß sie, wenn das Tempo kein zu rasches ist, einen *cantabile*-artigen Anschlag verlangt; oder sie kann so leichter und zarter Natur sein, daß sie am besten durch einen Anschlag wiedergegeben wird, der sich dem für Begleitung geeigneten nähert.

13. Von den drei genannten *Legato*-Arten ist der für brillante *Passagen* erforderliche Anschlag der am schwersten zu erlernende und zugleich der wichtigste, weil auf ihm alle anderen Arten basieren. Er besteht in einem raschen und bestimmten, mit der Kuppe des gebogenen Fingers ausgeführten, Anschlagen der Taste. Um sich für diese Art von Anschlag der richtigen Handstellung zu versichern, setze man den Mittelfinger der

rechten Hand auf irgend eine Taste — sagen wir auf das E der zweigestrichenen Oktave —, halte die übrigen Finger, mit Ausnahme des Daumens (für den eine geringere Entfernung genügt) etwa 5 cm über der Klaviatur erhoben; und nun wollen wir beim Anschlagen des nächsten Tones D erwägen, welches die beste Art zur Hervorbringung eines klaren, vollen und bestimmten Tones sei. Hierzu ist dreierlei erforderlich: das Niederfallen des Fingers auf die Taste muß rasch, senkrecht und aus gehöriger Entfernung stattfinden. Von diesen drei Bedingungen kann eine, oder es können auch zwei derselben, mit Ausschluß der dritten, erfüllt werden. Es kann z. B. vorkommen, daß der Finger zwar rasch und in senkrechter Richtung, aber aus ungenügender Entfernung, niederfällt; oder der Anschlag erfolgt, wenngleich aus genügender Entfernung, in schräger Richtung, weil die Finger zu viel oder zu wenig gebogen wurden; oder auch, er findet nicht rasch genug statt und es fehlt ihm deshalb an Schnelkraft: der Hammer trifft dadurch die Saite nicht nachdrücklich genug. In keinem dieser Fälle wäre der Anschlag ein guter. Wenn aber alle drei Bedingungen erfüllt werden und der auf E ruhende Finger die Taste genau in demselben Momente verläßt, wo der zweite Finger D anschlägt, indem hierbei die drei oben aufgestellten Regeln ebenfalls eingehalten werden, d. h. wenn der dritte Finger rasch, in senkrechter Richtung und bis zur erforderlichen Entfernung von der Taste aufspringt, so ist D auf die richtige Weise angeschlagen worden, und der dritte Finger befindet sich in der richtigen Stellung, um E abermals und auf die selbe Weise anschlagen zu können.

14. Es leuchtet ein, daß die Finger bis zu dem Momente, wo die nächste Taste angeschlagen wird, völlig ruhig gehalten werden müssen, da andernfalls den drei, einen guten Anschlag bedingenden Regeln nicht entsprochen werden kann. Nehmen wir z. B. an, daß man den zweiten Finger vor dem Anschlagen der ihm zukommenden Taste habe sinken lassen, so könnte letzteres nicht aus genügender Entfernung erfolgen; oder nehmen wir an, daß der Finger entweder zu stark gebogen, oder zu sehr ausgestreckt worden sei, so könnte er die Taste

nicht in senkrechter Richtung treffen. Es ist deshalb von der höchsten Wichtigkeit, daß die Finger, in der zwischen dem Anschlagen zweier Tasten liegenden Zeit, völlig ruhig gehalten werden; und zwar ebensowohl bei der langsamsten Fingerübung, als bei einer zur Vollendung gebrachten raschen Passage. Dies veranlaßt mich, über Nebenbewegungen zu sprechen.

15. Unter dieser Benennung sind alle zum Hervorbringen des Tones unnötigen, und deshalb vergeudeteten und meist auch störenden Bewegungen zu verstehen. Solche kommen bei allen nicht technisch ausgebildeten Händen vor, und bestehen in unfreiwilligem Ausstrecken, Zusammenziehen, Zittern oder dem (so häufig vorkommenden) Sinken der Finger. Nebenbewegungen vertragen sich mit einem guten Anschlage durchaus nicht, und die Möglichkeit sich letzteren anzueignen hängt vor allem davon ab, daß man die Neigung zu ersteren überwinde; mit anderen Worten davon, daß man seine Finger ruhig halten lerne. Aus diesem Grunde sollten alle Fingerübungen sehr langsam eingeübt werden, so daß der Schüler imstande sei, das Verhalten der Finger, beim Übergange von einem Tone zum andern, zu überwachen, und sich zu vergewissern, daß er sie nicht nur in der richtigen Stellung erhalte, sondern auch alle Nebenbewegungen vermeide.

16. Das für Fingerübungen, die in Achtelnoten geschrieben sind, geeignete Tempo ist ungefähr M. M. $\text{♪} = 60$. Aber obgleich sie so langsam geübt werden sollten, so darf doch, wie bereits erklärt, der Schlag auf die Taste nicht langsam, sondern er muß rasch ausgeführt werden. Dies ist ein Punkt, der nur zu oft von Lehrern vernachlässigt wird. Sie empfehlen ihren Schülern an, langsam zu üben, ohne ihnen zu erklären, warum dies nötig ist; und veranlassen sie dadurch, sich einen Anschlag anzugewöhnen, der nur zur Ausführung von Trauermärschen geeignet ist.

17. Um uns das eben Gesagte recht klar zu machen, wollen wir annehmen, daß von den Tönen einer Übung je einer in einer Sekunde gespielt werde, und daß die Finger des Spielenden in ihren Bewegungen so langsam seien, daß während des

Hebens und Senkens derselben eine ganze Sekunde vergehe: ein solcher Spieler würde offenbar unfähig sein, mit größerer Schnelligkeit als die angeführte zu spielen. Wenn der Spieler hingegen imstande ist, die Finger — sagen wir für die Dauer von elf Zwölftel einer Sekunde — völlig ruhig zu halten, und das (selbstverständlich ganz gleichzeitig auszuführende) Senken des einen und Heben des anderen Fingers in dem Zeitraume des noch übrigen einen Zwölftels der Sekunde auszuführen, so ist er auch imstande zwölf Töne in der Sekunde zu spielen, wenn dies verlangt wird.

18. Alles bisher Gesagte bezieht sich selbstverständlich auf irgendwelche beliebige zwei Finger, sowie auf beide Hände; und es bleibt nur noch zu bemerken, daß der Daumen und der kleine Finger ganz gerade gehalten werden sollten, es sei denn, daß der Spieler sehr lange Finger habe, in welchem Falle der kleine Finger leicht gebogen werden darf, wenngleich nie so stark als die drei anderen Finger. Die Grundbedingungen eines guten Anschlages sind dem Schüler in Vorstehendem so eingehend erklärt worden, daß er nun leicht einsehen wird, daß keine Übung so unerläßlich ist als der sogenannte langsame Triller; und zwar nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den vorgeschrittenen Spieler.

19. Der bisher beschriebene Anschlag dient zur Ausföhrung kräftiger und brillanter Passagen. Aber es kommen auch, besonders in den Werken Chopins, Passagen vor, welche mit großer Schnelligkeit, und zugleich mit der äußersten Leichtigkeit und Zartheit, *pianissimo* gespielt werden müssen; und solche Passagen sollten, damit vor allem vollkommene Deutlichkeit erreicht werde, anfangs mit demselben Anschlage wie die Forte-Passagen geübt werden, und, wenn sie zur Vollenbung gebracht sind, mit demselben, oder doch dem nahezu gleichen Maße von Fingerbewegung, aber nur mit sehr geringem Kraftaufwande gespielt werden. Es ist mitunter von Nutzen, wenn man solche Passagen im rechten Tempo, doch so zu spielen versucht, daß die Tasten mit den Fingerspitzen nur eben berührt werden, ohne daß dabei die

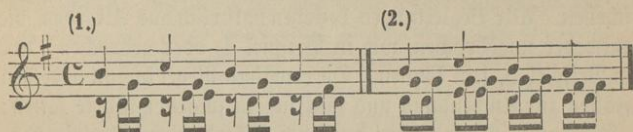
Saiten erklingen; denn nachdem dies gelungen ist, genügt die allergeringste Steigerung in der Stärke des Anschlages, um die gewünschte Wirkung hervorzubringen. Beispiele von Passagen dieser Art findet man in Chopins Polonaise in Es Op. 22, in den Tacten 57, 61 u. s. w.

20. Wir gehen nun zur Betrachtung der zwei anderen Legato-Arten, nämlich der für *Ritabile*, und der bei Begleitungen in Anwendung kommenden, über; und da dieselben so oft zusammen angetroffen werden, so wollen wir sie beide zugleich betrachten. Sie unterscheiden sich von der für Passagen verwendbaren Art dadurch, daß sie beide eine nur geringe und weniger rasche Fingerbewegung erfordern. Sie gleichen einander sowohl in letzterer Beziehung, als auch darin, daß die Finger vor dem Anschlagen der Tasten schon auf dieselben zu liegen kommen, oder deren Oberfläche doch schon sehr genähert werden, statt dieselben aus größerer Entfernung zu treffen, da keine Schlagkraft (kein scharfes Abspringen des Hammers) erforderlich ist. Sie unterscheiden sich von einander jedoch dadurch, daß bei dem für Begleitung geeigneten Legato-Anschlage die Tasten sachte niedergedrückt werden, wodurch ein ruhiger, gedämpfter Ton hervorgebracht wird; bei dem für *Ritabile* erforderlichen hingegen der Druck auf die Tasten ein fester und bestimmter sein, und das Anschlagen derselben mehr oder minder rasch erfolgen muß, jenachdem ein sanfter oder voller Ton verlangt wird; denn je rascher es stattfindet, um so lauter wird der dadurch hervorgebrachte Ton sein.

21. Obgleich nun dieser Druck ein fester sein muß, so darf er doch nicht mit steifem Finger ausgeübt werden, weil sonst der Ton hart und lärmend werden würde. Das während des Aushaltens eines Tones erforderliche Verhalten der Hand läßt sich nicht leicht in Worten beschreiben, oder durch Beschreibung erlernen. Thalberg bezeichnet eine solche Hand in der Vorrede zu seinem „*L'Art du Chant*“ betitelten Werke als eine „knochenlose Hand“ (*main désossée*) und allerdings sollte man dabei die Empfindung haben, als seien alle Finger-

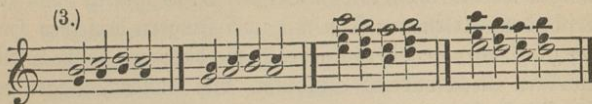
gelenke elastisch, und bereit nach jeder beliebigen Richtung hin auszuweichen; ohne sich dies jedoch zu erlauben.

22. Melodie und Begleitung müssen oft von derselben Hand ausgeführt werden, und wenn das Arrangement dem in Beispiel 1 angeführten ähnlich ist, so bietet die Ausführung keine besondere Schwierigkeit. Ein anderes ist es jedoch, wenn eine Melodienote mit einer Begleitungsnote zu gleicher Zeit angeschlagen werden muß, wie in Beispiel 2; es müssen dann zwei verschiedene Arten von Ton mit zwei Fingern derselben Hand und zu gleicher Zeit hervorgebracht werden; und solche Stellen erfordern ein besonderes Studium. Bei solchen Passagen darf man sich durchaus nicht erlauben, den ersten Doppelgriff oder Akkord einer Gruppe zu brechen, z. B. das H in der ersten

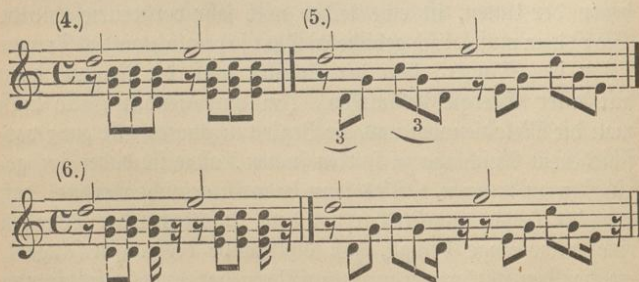


Figur von Beispiel 2 nach dem es begleitenden D zu spielen; ein in ähnlichen Fällen sehr gewöhnliches Versehen, und ein bequemes Mittel, einen Unterschied in der Stärke der Töne zu machen. Das ungenaue Zusammenspielen der zueinandergehörenden Töne, insbesondere das Nachschlagen der Finger der rechten Hand, nach denen der linken, ist eine leider noch sehr verbreitete Unsitte. Sie ist dem musikalisch gebildeten Ohre so peinlich wie das Tremolieren der Sänger; und der Schüler muß die Neigung dazu mit aller Energie bekämpfen. Im vorliegenden Falle muß man die Melodiennoten und die Begleitungsnoten mit ganz verschiedenem Anschlage zu spielen suchen, ohne sie dabei im geringsten zu trennen. Dies kann dadurch erreicht werden, daß man die Hand, unmittelbar vor dem Anschlagen der Töne, in eine solche Lage bringt, daß die Kuppe desjenigen Fingers, welcher den stärkeren Ton auszuführen hat, etwas niedriger zu stehen kommt als die des andern. Natürlich kann das genaue Maß des Unterschiedes, in der Stellung der beiden Finger,

nur durch Versuche, und durch die dabei gewonnenen Erfahrungen, festgestellt werden. Übungen wie die in Beispiel 3 angegebenen, in welchen die Noten, die stark gespielt werden sollen, als halbe gedruckt sind, werden in dieser Beziehung sehr förderlich sein. Außerst schätzbare Studien dieser Art bieten Thalbergs „L'Art du Chant, appliqué au Piano“ und Henselt's „Liebeslied“ Op. 5, Nr. 11.



23. Bevor wir diesen Gegenstand verlassen, muß noch einer auf denselben bezüglichen, sehr wichtigen Regel Erwähnung geschehen. Alle Begleitungen bestehen natürlich aus Akkorden, die entweder ungebrochen, wie in Beispiel 4, oder gebrochen, wie in Beispiel 5, sein können. Die erwähnte Regel kommt in beiden Fällen zur Anwendung und läßt sich in folgende Worte fassen: „Die letzte Note, oder der letzte Akkord, einer Begleitungsfigur müssen ein klein wenig kürzer gespielt werden, als sie geschrieben sind; damit sie verklungen seien, bevor die nächste Melodienote angeschlagen wird“. Die richtige Ausführung solcher Passagen — wenigstens während des Übens derselben — ist daher beinahe wie in Beispiel 6 angegeben.

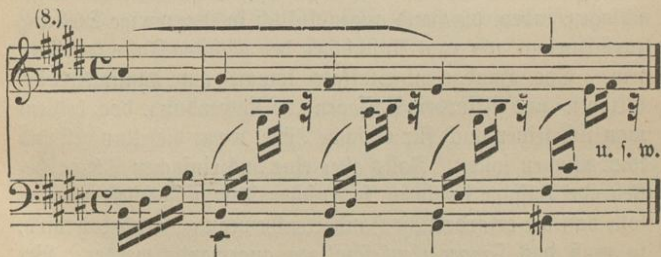


Hierdurch wird die Verbindung der Melodienoten ermöglicht, und ein sehr weit verbreiteter, in Beispiel 7 veranschaulichter

Fehler verhütet, der darin besteht, daß eigentlich die letzte Note der Begleitungsfigur mit der auf sie folgenden Melodienote, statt eine Melodienote mit der andern, verbunden wird.



24. Im vorhergehenden Paragraphen habe ich gesagt, „wenigstens während des Übens derselben“, denn in manchen Fällen ist es, nachdem die Passage genügend geübt und die richtige Verbindung der Melodienoten gesichert ist, weder nötig noch wünschenswert, daß der letzte Ton einer Begleitungsfigur verkürzt bleibe; besonders dann nicht, wenn das Tempo ein langsames ist. Nichtsdestoweniger wird man finden, daß durch die angegebene Spielart das klare Hervortreten der Melodie immer erreicht wird; und in vielen Fällen kann dieselbe ganz beibehalten werden. Viele der „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn sind zur Übung dieser Spielart vorzüglich geeignet, und besonders mag hier auf Nr. 1 im ersten Hefte aufmerksam gemacht werden, welches folgendermaßen geübt werden sollte.



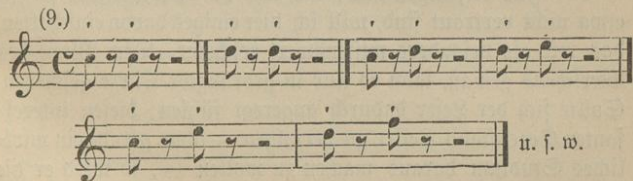
25. Beim Staccato-Anschlage lassen sich, wie beim Legato-Anschlage, drei Arten unterscheiden, von denen die eine bei Passagen, die andere bei Melodien und die dritte bei Begleitungen zur Anwendung kommt. Für letztere Art genügt, da sie

die einfachere ist, eine kurze Erklärung. Es ist einleuchtend, daß die Töne einer Staccato-Begleitung leicht und zart sein müssen, und nie so stark sein dürfen, daß sie die Melodie decken. Wenn sie, was oft der Fall ist, zart und dabei doch hell klingend sein sollen, so müssen sie mit ruhiger Hand, leicht gebogenen Fingern und fast ohne Knöchelgelenkbewegung hervorgebracht werden, und die Hand muß sich, nach dem Anschlagen jeder Taste, sehr rasch, aber nur auf sehr geringe Entfernung zurückziehen. Diese sehr leichte, zugleich aber auch rasche Bewegung hat ihren Ursprung im Ellbogengelenk, und der durch sie hervorgebrachte Ton ist hell und kurz und klingt sehr wenig nach. Daher eignet sich eine solche Anschlagsweise für ähnliche Begleitungspassagen wie die des Basses im Scherzo der Beethoven'schen Es dur-Sonate Op. 31, Nr. 3 und der Doppelgriffe im 108. und den folgenden Takten des ersten Satzes derselben Sonate.

26. Daß bei Passagen zur Anwendung kommende Staccato ist von zweierlei Art: Handgelenk- und Fingergelenk-Staccato, von welchen ersteres am häufigsten erfordert wird. Bei dieser Art von Anschlag muß das Handgelenk leicht gesenkt und die Hand, so weit dies ohne Zwang geschehen kann, nach oben zurückgezogen werden. Dann wird die Taste, vermittelt einer freien Handgelenkbewegung, mit gehöriger Schnellkraft und dem, dem geforderten Tone entsprechenden, Kraftaufwande angeschlagen, indem die Hand augenblicklich in ihre vorige Stellung zurückspringt, um zum Anschlagen der nächsten Taste bereit zu sein. Das Handgelenk-Staccato kommt am häufigsten bei Oktaven- und Akkorden-Passagen zur Anwendung, doch bedient man sich seiner auch für einfache Töne, wenn dieselben hell und stark klingen sollen. Falls aber eine aus einfachen Tönen bestehende Passage in einem so raschen Tempo gespielt werden soll, daß die erforderliche Handgelenkbewegung unmöglich wird, so muß das Fingergelenk-Staccato angewandt werden. Bei dieser Art von Anschlag ist jeder Finger für sich, und in ganz ähnlicher Weise wie beim Passagen-Legato, zu bewegen; mit dem Unterschiede, daß er die Taste augenblicklich wieder verlassen muß, statt bis zum Anschlagen der nächsten auf ihr zu

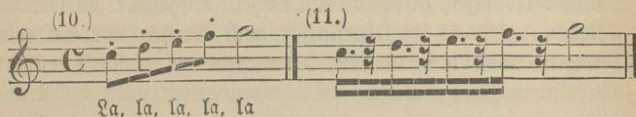
verweilen. Fingergelenk=Staccato eignet sich besonders für rasche und zarte Passagen; Hummel sagt darüber in seiner „Ausführliche, theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortenspiel“ betitelten Klavierschule: „Steht dies Abstoßzeichen bei einer Reihe geschwinder Noten, so werden die Hände gar nicht erhoben, sondern die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts geschneilt“.

27. Das Erlernen des Handgelenk=Staccato verlangt viel Geduld und Ausdauer, und weil die dazu erforderlichen Übungen anfangs sehr ermüden, so sollte man sie nicht anhaltend, wohl aber öfter vornehmen; auch sie zuerst pianissimo, und nur in dem Maße mit stärkerem Anschlage spielen, als das Handgelenk an Kraft und Leichtbeweglichkeit gewinnt. Oktaven- und andere Staccato=Übungen, die hier nicht einzeln aufgeführt zu werden brauchen, giebt es im Überflusse; doch werden vorbereitende Übungen, wie die in Beispiel 9 angegebenen, sich als außerordentlich nützlich erweisen. Das Handgelenk sollte dabei ungefähr in gleicher Höhe mit der Klaviatur gehalten und die Hand so weit nach oben zurückgezogen werden, daß die Fingerspitzen 7 bis 10 cm von der Klaviatur abzustehen kommen. Alle Töne sollten mit dem Mittelfinger, und so kurz als möglich, gespielt werden, und die Hand augenblicklich in ihre vorige Stellung zurückkehren; wobei es von der größten Wichtigkeit ist, daß sie während der Pausen völlig bewegungslos gehalten werde. Übungen dieser Art finden sich in Plaidys „Technischen Studien“.



28. Daß bei *Ritabile*=Stellen zuweilen zur Anwendung kommende Staccato ist selbstverständlich von dem eben beschrie-

benen sehr verschieden. *Kantabile* heißt „singbar“ d. h. nach Art eines Gesanges; und es wäre ja nicht möglich, die Töne beim Singen so scharf abzustößen, als bei dem vorher beschriebenen *Staccato*. Wenn man die Töne einer *Kantabile*-Stelle, wie in Beispiel 10 angegeben, zu der Silbe „la“ singt, so werden dieselben durch das Aussprechen des zu Anfang jeder Silbe stehenden Buchstaben „l“ in einer Weise von einander gesondert, welche den Charakter dieser *Staccato*-Art veranschaulicht. Um eine ähnliche Wirkung auf dem Klaviere hervorzubringen, müssen die Tasten mit einem leichten, von der Hand ausgehenden Drucke und mit sehr geringer Schnellkraft angeschlagen werden, und die relative Dauer der Töne ungefähr die in Beispiel 11 angegebene sein.



29. Zur Erlernung jener verschiedenen Anschlagarten müssen viele Übungen gemacht, und muß dabei große Sorgfalt angewandt werden. Um aber diese Übungen erst recht nutzbringend zu machen, ist es wünschenswert, daß der Schüler einige theoretische Kenntnisse besitze. Eigentlich unerläßlich sind dieselben zum Verständnisse jedes Musikstückes; sie werden dessen Erlernung — und vor allem auch das Notenlesen — unendlich erleichtern.

30. Für diejenigen nun, die mit der Theorie der Musik etwa nicht vertraut sind, will ich hier einiges davon einschalten, das mir als besonders wissenswert erscheint. Dem Plane des Werkes gemäß, kann es nur in gedrängter Kürze geschehen. Sollte sich der Leser dadurch angeregt fühlen, diesen interessanten Gegenstand weiter zu verfolgen — ohne gerade ein wirkliches Studium daraus machen zu wollen —, so wird er die klarsten und zuverlässigsten Antworten auf seine Fragen in dem vorzüglichen „Musikalischen Lexikon“ von Arey von Dommer finden.

II.

Theoretisches.

31. Ich werde mich demnach auf die Erklärung desjenigen beschränken, was mir zum Verständnisse des Baues der Tonleiter und der Akkorde dienlich scheint.

32. Unsere jetzige Dur- und Moll-Tonleiter haben sich, nach mannigfachen Wandlungen, aus einer Reihenfolge von Tönen entwickelt, deren Zahl zur Zeit Gregors des Großen (590—604) fünfzehn betrug, und die damals durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes*) in folgender Weise bezeichnet wurden:

A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g,
woher auch noch die Benennungen „große“ und „kleine“ Oktave stammen.

33. Jene Stammtöne sind auf der Klaviatur durch die weißen Tasten vertreten. Wie es aber kam, daß die deutschen Musiker den Ton B später als B $\natural$ (quadratum oder durum) und unser jetziges B als B $\flat$ (rotundum oder molle) bezeichneten, und schließlich ersteren nach dem auf G folgenden achten Buchstaben des Alphabetes „H“ benannten, braucht hier nicht näher erklärt zu werden.

34. Wenn man, von C ausgehend, 7 Töne dieser Reihenfolge durchschreitet, so ergibt sich diejenige Form der diatonischen**) Tonleiter, welche Dur genannt wird. Zu besserer Übersicht ihrer Tonverhältnisse diene folgendes Diagramm, das mit der Oktave abschließt. Die darüber stehenden Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Dur								

*) Nach denen die Stammtöne im konservativen England noch heute benannt werden.

**) Vom griechischen dia, durch, und tonos, Erheben der Stimme.

35. Durchschreitet man jene Tonreihe aber von A ausgehend, so ergibt sich die natürliche Form der Moll-Tonleiter, deren Tonverhältnisse das hier folgende Diagramm veranschaulicht:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Moll								

Die Änderung, die diese Form erleidet, wird später besprochen werden.

36. Diese Töne liegen jedoch offenbar nicht gleich weit von einander entfernt; mit anderen Worten: Die Größe der Intervalle ist, von einer Stufe zur anderen, nicht die gleiche. — Ich ziehe nun vor, hier eine größere Unterbrechung eintreten zu lassen, und zur Besprechung der Intervalle überzugehen, um bei den folgenden Erklärungen nicht zu öfteren Unterbrechungen genötigt zu werden, wodurch selbstverständlich die Übersichtlichkeit beeinträchtigt würde.

37. Ein Intervall *) nennt man das Verhältnis zweier Tonstufen in Anbetracht ihrer Entfernung von einander; d. h. des Unterschiedes in der Anzahl ihrer Schwingungen = ihrer Höhe oder Tiefe. Die Intervalle werden nach der Anzahl der Stufen der diatonischen Tonleiter, welche sie in sich begreifen, benannt: Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave u. s. w. — So nennt man das C und D umfassende Intervall eine Sekunde, das E und F umfassende ebenfalls eine Sekunde, die Tonentfernung von G nach H eine Terz, weil sie drei Stufen in sich begreift, die Tonentfernung von H nach D ebenfalls eine Terz u. s. w. Daß aber nicht alle gleichbenannten Intervalle gleich groß sind, kann man aus den

*) Vom lateinischen inter, zwischen, und vallis, Pfahl; wovon intervallum, ein Zwischenraum überhaupt. Fast alle, sich auf die Harmonielehre beziehenden, technischen Ausdrücke stammen aus dem Lateinischen.

hier angeführten leicht erkennen; und um ihre Größe messen zu können, muß man die Halbtöne (Semitöne) resp. Ganztöne zählen, die sie enthalten.

38. Einen Halbt on nennt man dasjenige Intervall, welches — in Bezug auf Tonhöhe — die Entfernung darstellt, die zwischen einem Tone, und dem zunächst über oder unter ihm liegenden, besteht. Die vorher angeführte Sekunde von C nach D z. B. enthält zwei Halbtöne (von C nach Cis und von Cis nach D) und ist folglich eine große; die Sekunde von E nach F enthält nur einen Halbton, und ist folglich eine kleine.

39. Natürliche Intervalle nennt man solche, deren höherer Ton in der Dur-Tonleiter vorkommt, die man sich, als auf dem tieferen Tone anfangend, denkt.

40. Rein nennt man alle diejenigen konsonierenden Intervalle, die man weder um einen Halbton vermehren noch vermindern kann, ohne daß sie dissonierend würden. Geschieht dies jedoch, so bezeichnet man sie als übermäßige und verminderte. Zu dieser Gattung gehören: die Prime und die Quinte und deren Umkehrungen die Oktave und die Quarte.

41. Groß nennt man diejenigen Intervalle, die um einen Halbton vermindert, und dadurch in kleine verwandelt werden können; und kleine diejenigen, die um einen Halbton erweitert, und dadurch in große verwandelt werden können: unter den Konsonanzen also die Terz und die Sexte, und unter den Dissonanzen die Sekunde und die Septime. — Die Terz kann groß, klein und vermindert vorkommen — deren Umkehrung, die Sexte, groß, klein und übermäßig. Die Sekunde kann groß, klein und übermäßig — deren Umkehrung, die Septime, groß, klein und vermindert auftreten.

42. Die Oktave enthält 12 Halbtöne. — Die reine Quinte 7, folglich deren Umkehrung, die reine Quarte, 5. Die große Terz enthält 4 Semitöne, folglich die kleine Sexte deren 8. — Die kleine Terz enthält 3 Halbtöne, folglich die große Sexte deren 9. — Die kleine Sekunde enthält 1 und die große 2 Halbtöne, folglich die große Septime deren 11, und die kleine deren 10.

43. Nun können wir zur Betrachtung der Tonleitern zurückkehren. — Sobald wir, zur Bildung der Dur-Form der Tonleiter, von irgend einem anderen Tone als C, und zur Bildung der Moll-Form, von einem andern Tone als A, ausgehen, müssen wir Stammtöne erhöhen oder erniedrigen, um die Tonverhältnisse herzustellen, die durch die früher angegebenen Diagramme veranschaulicht sind. — Fangen wir z. B. die Dur-Tonleiter mit Ges an, so sind wir genötigt, die Töne A. H. C. D und E zu erniedrigen und bekommen dadurch sechs $\flat$; fangen wir dieselben jedoch mit Fis (der enharmonischen Verwechslung von Ges) an, so sind wir genötigt, die Töne G. A. C. D und E zu erhöhen, und bekommen dadurch sechs $\sharp$.

44. Bei der Dur-Tonleiter liegt der Ton der siebenten Stufe nur um einen Halbton von dem der ersten (d. h. von dessen Wiederholung in der Oktave) entfernt. Er wird (in harmonischer Beziehung) Leitton genannt, da er, in den meisten Fällen, den Tongang zu dem Tone dieser ersten Stufe hinleitet, weil das Ohr diesen Ton erwartet — so zu sagen antizipiert (vorausnimmt). Letzteres würde nicht der Fall sein, wenn die Töne dieser beiden Stufen — wie dies bei der natürlichen Form der Moll-Tonleiter der Fall ist — durch einen dazwischenliegenden Klang getrennt wären. Die siebente Stufe der natürlichen Form der Moll-Tonleiter muß deshalb, zur Gewinnung eines Leittones, erhöht werden; und die so veränderte Form wird die harmonische Form der Moll-Tonleiter genannt. Die harmonische Form von A moll besteht demnach aus den Tönen A. H. C. D. E. F. Gis. A, die von C moll (der Paralleltionleiter [§ 45] von Es dur) aus den Tönen C. D. Es. F. G. As. H — der durch das Auflösungszeichen $\natural$ bewerkstelligten Erhöhung des aus Es dur überkommenen Tones B — und C. Man ersieht hieraus, daß Dur und Moll gleichen Namens natürlich einen gemeinschaftlichen Leitton haben. — Diese Form der Moll-Tonleiter heißt deshalb die harmonische, weil alle leitereigenen Akkorde (Harmonien) aus ihren Tönen gebildet werden. Es giebt jedoch noch eine andere, sehr allgemein verbreitete Form der

Moll-Tonleiter, bei der aufwärts auch noch die sechste Stufe erhöht wird, und die dann abwärts in der natürlichen, manchmal auch in der harmonischen Form gespielt wird. Man nennt jene Form die melodische. — Die Versetzungszeichen, die zur Abänderung der natürlichen Form von Moll vorkommen, werden nicht mit zur Vorzeichnung gerechnet, und zufällige genannt.

45. Parallel-Tonleitern*) (resp. Tonarten) nennt man die, welche — mit Ausnahme der erhöhten siebenten Stufe von Moll — alle Töne mit einander gemeinschaftlich haben; mit anderen Worten: die, welche gleiche Vorzeichnung haben. Jede Parallel-Moll-Tonleiter beginnt auf der sechsten Stufe der mit ihr verwandten Dur-Tonleiter.

46. In Beziehung auf ihre Vorzeichnung findet man die $\sharp$ -Tonleitern, wenn man von C (resp. A) aus in reinen Quinten [§ 42] aufwärts schreitet; und die $\flat$ -Tonleitern, wenn man von C (resp. A) aus in reinen Quinten abwärts schreitet, in regelmäßiger Reihenfolge vor. B. B. eine Quinte oberhalb C liegt G—G dur hat 1 $\sharp$; eine Quinte oberhalb A liegt E, und E moll ist die Paralleltonleiter von G dur. Eine Quinte unterhalb C liegt F—F dur, hat 1 $\flat$; eine Quinte unterhalb A liegt D, und D moll ist die Paralleltonleiter von F dur; u. s. w. Man nennt dieses System den Quintenzirkel, weil es, wenn man es verfolgt, auf C (d. h. Cis oder Deses) zurückführt.

47. Eine chromatische**) Tonleiter ist eine solche, die nur in Semitönen fortschreitet.

48. Die Stufen der diatonischen Tonleiter werden benannt: I. Stufe = Tonika (weil nach dem auf sie gegründeten Dreiklange die Tonleiter resp. Tonart benannt wird***). II. Stufe = Super-tonika. III. Stufe = Mediant, weil sie mitten zwischen der

*) Von dem griechischen para, neben, und allélón, einander.

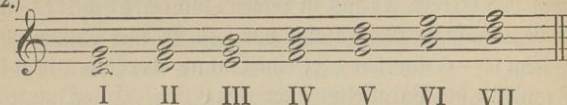
**) Vom griechischen chroma, Farbe, so genannt. Warum die Erhöhungen und Erniedrigungen der wesentlichen oder Stamm-Töne von den Griechen „gefärbte Töne“ genannt wurden, weiß man nicht.

***). Unter der im vorigen Jahrhundert gedruckten Kirchenmusik findet man sehr häufig Kompositionen mit ähnlichen Aufschriften wie die folgenden „Te Deum in F mit der großen Terz“, „in D mit der kleinen Terz“, statt „in F dur“, „in D moll“, bezeichnet.

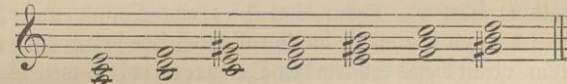
Tonika und Dominante liegt, und deren Verbindung vermittelt. IV. Stufe = Subdominante. V. Stufe = Dominante, weil sowohl der Ton selber, als auch ein auf ihn gegründeter Akkord, von besonderer Bedeutung in der betreffenden Tonart sind (in ihr dominieren). VI. Stufe = Submediante. VII. Stufe = Subtonika oder Leitton.

49. Alle Akkorde bestehen, in ihrer Grundgestalt, aus übereinanderliegenden Terzen. Es giebt keinen Akkord, den man sich nicht, als aus den terzenweise übereinanderliegenden Tönen einer Dur- oder Moll-Tonleiter gebildet, vorstellen, und dadurch erklären kann. — Um dies zu veranschaulichen, wird hier eine übersichtliche Darstellung der leitereigenen Akkorde von Dur und Moll gegeben. Sie wird ebensowohl die Erklärung, als auch das Verstehen des folgenden erleichtern.

(12.)

Dur: 

I II III IV V VI VII

Moll: 

The musical notation shows two staves. The top staff is for 'Dur' (Major) and the bottom for 'Moll' (Minor). Each staff contains seven triads, labeled I through VII. The triads are represented by three notes on a five-line staff. The notes are grouped by a brace on the left. The 'Dur' triads are: I (C-E-G), II (D-F-A), III (E-G-B), IV (F-A-C), V (G-B-D), VI (A-C-E), VII (B-D-F). The 'Moll' triads are: I (C-Eb-G), II (D-F-A), III (Eb-G-Bb), IV (F-Ab-C), V (G-Bb-D), VI (Ab-C-Eb), VII (Bb-D-F).

Fügt man jedem dieser Dreiklänge eine weitere Terz hinzu, so hat man die leitereigenen Septimakkorde.

50. Die Bezeichnung Dreiklang bedarf keiner Erklärung. Bei der Grundgestalt eines Dreiklanges liegt der oberste Ton stets eine Quinte vom Grundtone entfernt. Ein Septimakkord ist ein Vierklang, bei dem, in der Grundgestalt, der oberste Ton eine Septime vom Grundtone entfernt liegt.

51. Man unterscheide wohl zwischen Grundton und Baßton. Der Grundton eines Akkordes ist der Ton auf welchen er gegründet ist; der Baßton eines Akkordes ist der tiefste Ton desselben. — Bei der Grundgestalt des Dreiklangles ist der Grundton zugleich Baßton. Die erste Umkehrung des Dreiklangles, bei der die Terz desselben Baßton wird, nennt

man den Sext=Afford; die zweite Umkehrung, bei der die Quinte Bassnote wird, den Quartsext=Afford (vergleiche § 56). Beim Septimafford ist natürlich, außer jenen Umkehrungen, noch eine dritte möglich, bei der die Septime Bassnote wird. Die erste Umkehrung des Septimaffordes wird Quintsext=Afford, seine zweite Terzquart=Afford und seine dritte Sekund=Afford genannt.

52. Wir wollen nun die leitereigenen Dreiklänge von Dur und Moll näher betrachten, und dabei die vorhergehende Tabelle zu Hilfe nehmen. Diejenigen Leser aber, denen die Begriffe „reine“, „verminderte“ und „übermäßige“ Quinte, und „große“ und „kleine“ Terz nicht völlig geläufig sind, verweise ich — zur Vermeidung von Weitschweifigkeiten — auf § 40, 41 und 42. Es wird sich bald ergeben, daß diese Dreiklänge sehr verschiedenartig gebaut sind.

53. Nur solche Dreiklänge, die den Umfang einer reinen Quinte haben, können eine Tonart darstellen, d. h. als leitereigene Dreiklänge der ersten Stufe von Dur oder Moll gedacht werden. — Da die große Terz aus vier Halbtönen und die kleine aus drei Halbtönen besteht, so ergibt sich aus der Vereinigung von beiden die reine Quinte, die aus sieben Halbtönen besteht. Bei den Dur-Dreiklängen liegt die große Terz unten und die kleine oben; bei den Moll-Dreiklängen liegt die kleine Terz unten und die große oben.

54. Der Leser wird nun auf den ersten Blick erkennen, daß auf der I. Stufe von Dur ein Dur-Dreiklang, und auf der I. Stufe von Moll ein Moll-Dreiklang liegt. Auf der II. Stufe von Dur finden wir einen Moll-Dreiklang; auf der II. Stufe von Moll aber einen Dreiklang mit verminderter Quinte (der folglich aus zwei kleinen Terzen besteht und keine Tonart darstellt, § 53); es ist derselbe, der in der Paralleltonart [§ 45] auf der siebenten Stufe liegt. Auf der III. Stufe von Dur finden wir einen Moll-Dreiklang, auf der III. Stufe von Moll aber einen Dreiklang mit übermäßiger Quinte [§ 53]. Auf der IV. Stufe (Unterdominante) finden wir in Dur einen Dur-Dreiklang, und in Moll einen Moll-Dreiklang. Auf der V. Stufe (Dominante)

finden wir — sowohl in Dur wie in Moll — einen Dur-Dreiklang. Die Terz dieser Dominant-Dreiklänge wird durch den Leitton gebildet, der in diesem Falle so recht eigentlich Leitton ist. Auf der VI. Stufe von Dur finden wir den Moll-Dreiklang der ersten Stufe von Moll (da die Paralleltonleiter ja auf jener Stufe beginnt); auf der VI. Stufe von Moll hingegen finden wir den Dur-Dreiklang der vierten Stufe (Unterdominante) von Dur. Auf der VII. Stufe endlich finden wir — sowohl in Dur wie in Moll — einen verminderten Dreiklang.

55. Die wichtigsten Septimakkorde sind: der Dominantseptimakkord und der verminderte Septimakkord. Der Dominantseptimakkord entsteht aus dem Dominantdreiklang, durch Hinzufügung einer weiteren Terz [§ 49]. Man kann ihn auch als eine Vereinigung der Dreiklänge der fünften und siebenten Stufe auffassen. Natürlich besteht er in Dur und Moll aus gleichen Intervallen: großer Terz (dem Leitton), reiner Quinte und kleiner Septime. Der verminderte Septimakkord der siebenten Stufe von Moll entsteht aus dem verminderten Dreiklang dieser Stufe, durch Hinzufügung einer weiteren Terz, und kann auch als eine Verbindung dieses Dreiklanges mit dem verminderten Dreiklange der zweiten Stufe aufgefaßt werden. Er besteht aus einer Reihenfolge von lauter kleinen Terzen, d. h. aus kleiner Terz, vermindelter Quinte und vermindelter Septime. Seiner wahrhaft chamäleonartigen Natur wegen, ist er bei Modulationen (Übergängen in eine andere Tonart) sehr gebräuchlich. So bilden z. B. die Töne des verminderten Septimakkordes dieser Stufe von A moll: gis. h. d. f, wenn man H als Grundton annimmt und Gis enharmonisch mit As verwechselt, den verminderten Septimakkord der siebenten Stufe von C moll: h. d. f. as, und wenn man D als Grundton annimmt, den verminderten Septimakkord dieser Stufe von Es moll: d. f. as. ces; ja er kann in der Form: f. as. ces. eses auftreten.

56. Aber alle jene Akkorde können nicht nur in verschiedenen Umkehrungen, sondern auch in den mannigfaltigsten Lagen vorkommen; liegen aber ihre Töne noch so weit aus einander,

so bleibt doch der Baßton (vergleiche § 51) für ihre Bedeutung immer der entscheidende. — Daß man, um die Grundgestalt eines Akkordes zu finden, dessen Töne wieder zu einer Terzenfolge ordnen müsse, versteht sich ja wohl von selbst. Der Schüler wird darin bald so viel Übung erlangen, daß er sich auch dann zurechtfinden wird, wenn einzelne Töne der Akkorde fehlen sollten.

57. Bei jeder Tonleiter die man spielt, bei jedem Musikstücke das man einübt, sollte man sich die leitereigenen Akkorde der betreffenden Tonart — oder doch mindestens den der Tonika, die der Dominante (Dreiklang und Septimakkord) und den verminderten Septimakkord (bei Dur den der Moll-Tonart gleichen Namens) — vergegenwärtigen. Die Musik ist eine Sprache; und wer ihre Grammatik ignoriert, der kann wohl lernen in ihr zu wältschen, nicht aber sie zu reden.

III.

Fingerübungen und deren richtige Verwendung.

58. In genauem Anschlusse an Kapitel I werde ich nun die zur Erlangung eines guten Anschlages wesentlichsten Fingerübungen und die beste Art ihrer Verwertung hier besprechen. Sie sind nach dem Grade ihrer Schwierigkeit geordnet, und in der Reihenfolge angeführt, in der man sich, meiner Ansicht nach, den besten Erfolg von ihnen versprechen kann.

59. Die erste Übung ist der langsame Triller oder die Übung für zwei Finger. Sie ist nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den vorgeschrittenen Spieler, höchst nützlich und enthält alle zur Förderung des guten Anschlages dienlichen Elemente. Sie sollte deshalb täglich mit allen Fingern geübt werden, bevor irgend eine andere Übung vorgenommen wird; um so mehr, da hierdurch schlechte Angewöhnungen verhütet und die Hand am besten vorbereitet wird, größere Schwierigkeiten in Angriff zu nehmen. Die für die richtige

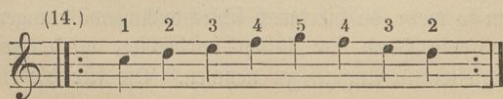
Ausführung dieser Übung erforderlichen Fingerübungen sind in den Paragraphen 13 bis 18 beschrieben.

60. Nach dieser Übung kommt die für drei Finger, bei deren Ausführung eine neue und sehr wichtige Regel beobachtet werden muß. Wir wollen uns dieselbe folgendermaßen klar machen. Wenn man einen Ton mit dem mittleren Finger von dreien anschlägt, muß man sich versichern, daß der vorher gebrauchte Finger seine Taste gleichzeitig bis auf genügende Entfernung verlasse, und besonders auch, daß der folgende Finger sich in gehöriger Entfernung von derjenigen Taste befinde, welche hierauf angeschlagen werden soll. So ist es, wenn eine Übung, wie die in Beispiel 13, mit dem angegebenen Fingersatz gespielt



wird, von Wichtigkeit, daß in demselben Augenblicke, wo E angeschlagen wird, nicht nur der zweite Finger gehoben, sondern auch der vierte im richtigen Abstände von seiner Taste erhalten werde; und ebenso, wenn E beim Abwärtspielen angeschlagen wird, der vierte Finger genügend gehoben und der zweite im richtigen Abstände von seiner Taste erhalten werde.

61. Diese Regel ist zwar eine Wiederholung der in Paragraph 13 aufgestellten, daß jeder Finger seine Taste „aus gehöriger Entfernung“ treffen muß; nichtsdestoweniger wird man es praktisch finden, sie in der hier angegebenen Form aufzufassen, und zu versuchen, sie bei allen Fingerübungen buchstäblich zu befolgen. Man sollte diese Regel nicht nur bei Dreifingerübungen, sondern auch beim Einüben von Passagen — wenn solche aus einfachen Noten bestehen — niemals aus dem Auge lassen. Sehen wir, wie durch deren genaue Befolgung die richtige Ausführung einer Übung für fünf Finger wie Beispiel 14 vermittelt wird.



62. In dem hier gegebenen Beispiele können wir, nachdem der Daumen auf C gesetzt worden ist, den nächsten Finger (zweiten Finger), da ihm der Daumen vorausgeht und der dritte Finger auf ihn folgt, als „den mittleren Finger von dreien“ betrachten. Der Regel entsprechend muß deshalb der Daumen in demselben Augenblicke gehoben werden, wo der Ton D angeschlagen wird, und der dritte Finger in gehöriger Entfernung von der ihm zukommenden Taste erhalten werden. Die Hand ruht nun auf dem zweiten Finger, und wir können den dritten seinerseits, da ihm der zweite vorausgeht und der vierte auf ihn folgt, als den „mittleren Finger von dreien“ betrachten; demzufolge muß der zweite Finger, sobald der Ton E angeschlagen wird, gehoben und der vierte in gehöriger Entfernung von der ihm zukommenden Taste erhalten werden. Wie man finden wird, nimmt auf diese Weise ein Finger nach dem andern — mit Ausnahme des Daumens und des kleinen Fingers — die Stellung eines „mittleren Fingers von dreien“ ein; und wenn in jedem einzelnen Falle die Regel beobachtet worden ist, so folgt daraus, daß die ganze Übung, wenigstens was das Anschlagen der Töne „aus gehöriger Entfernung“ betrifft, mit gutem Anschlage gespielt worden ist.

63. In ähnlicher Weise liegt jeder Ton einer Passage von beliebiger Länge — mit Ausnahme des ersten und des letzten Tones — zwischen zwei andern Tönen; es wird also beim Spielen derselben ein Finger nach dem andern als „mittlerer Finger von dreien“ auftreten, und die eben besprochene Regel muß dabei jedesmal befolgt werden. Da es aber natürlich nicht möglich ist, jedem einzelnen Tone einer raschen Passage so viel Aufmerksamkeit zu schenken, als erforderlich ist um sich zu vergewissern, daß es geschehen sei; so muß vor allem, durch fleißiges Spielen von Fingerübungen, eine gute Gewöhnung erworben werden. Aus diesem Grunde sind Fingerübungen unerläßlich; und es ist unmöglich, einen guten Anschlag und genügende Fertigkeit — wie dies manchmal behauptet wird — allein dadurch zu erlangen, daß man die schwierigen Passagen übt, die sich in Musikstücken bieten.

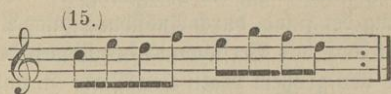
64. Fünffingerübungen findet man in folgenden, vorzüglichen Werken in Menge: *Blaidy*, „Technische Studien“,

Germer, „Technik des Klavierspiels“, Wertke, „Technische Übungen“, Böschhorn, „Klaviertechnik“ u. s. w. Wenn man aber Fingerübungen von Noten spielt, so kann die Aufmerksamkeit keine ungeteilte sein; und es ist immer einige Gefahr vorhanden, daß die Regeln des guten Anschlages außer acht gelassen werden; besonders anfangs, ehe letzterer zur Gewöhnung geworden ist. Alle solche Übungen müssen deshalb auswendig-gelernt, und darnach die ganze Aufmerksamkeit auf Handstellung und Anschlag gerichtet werden; auch müssen sie anfangs, und in der That vorzugsweise, mit einer Hand allein geübt werden, da es für den Anfänger unmöglich ist, mit beiden Händen zugleich zu spielen, ohne in der einen oder der andern Verstöße gegen die Regeln des guten Anschlages zu machen.

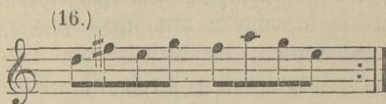
65. Nachdem die Übungen eine Zeitlang in den ersten fünf Tönen der C dur-Tonleiter gespielt worden sind, sollten sie — um die Finger an den Gebrauch der Overtasten zu gewöhnen — auch in andern Tonarten gespielt werden. Man wird dieses Transponieren sehr leicht finden, wenn man das vorhergehende Kapitel mit Aufmerksamkeit studiert hat. Ich empfehle dem Schüler dringend an, sich dabei auch zugleich im Notenschreiben*) zu üben. Diese, sowohl als Lehr- wie als Lernmittel, so außerordentlich schätzbare Fertigkeit wird leider wenig mehr geübt, seit gedruckte Musik so billig hergestellt werden kann. Die Musik ist, wie schon bemerkt, eine Sprache; und ein wie wichtiger Faktor das Schreiben beim Erlernen einer solchen ist, hat wohl jeder schon an sich selber erfahren. Beim Schreiben werden eben die scheinbar weniger wichtigen Dinge nicht so leicht übersehen, als dies gewöhnlich beim Lesen geschieht. Das Transponieren der Fünffingerübungen können sich jüngere Schüler auch noch dadurch erleichtern, daß sie den Fingersatz einer Übung für sich allein, ohne die Noten, niederschreiben, z. B. 1 3 2 4 3 5 4 2; wonach dieselbe, wenn die Hand in die

*) Die Feder wird dabei bekanntlich so gehalten, daß der Daumen im rechten Winkel gegen den Federhalter zu stehen kommt; und man bedarf dazu einer Feder mit etwas breiter Spitze.

für die ersten fünf Töne der gewählten Tonleiter passende Lage gebracht worden ist, leicht gespielt werden kann, indem man einfach die Finger in der vorgeschriebenen Ordnung bewegt. Die durch vorstehenden Fingersatz angegebene Übung würde also in C dur wie folgt lauten:



In D dur so:



und so fort.

66. Im folgenden Beispiele sind die zu Fünffingerübungen nutzbarsten Tonfolgen nach zunehmender Schwierigkeit geordnet

(17.)

Rechte Hand.



Linke Hand.



67. Wir können nun zur Betrachtung einer andern Art von Fingerübungen, nämlich der Arpeggien*) oder der aus gebrochenen Akkorden bestehenden Passagen, übergehen. Beim Studium dieser Passagen müssen wir unser Augenmerk auf zwei Dinge richten, die dabei von besonderer Wichtigkeit sind: erstens auf die Ausbildung der Spielfertigkeit — besonders auf die Kräftigung der Hand, durch Ausübung guten Anschlages — und zweitens auf das Verständnis des Baues der Passagen; weil letzteres von großem praktischen Werte ist, und doch offenbar nicht durch das bloß mechanische Abspielen erworben werden kann.

68. Was den bei Arpeggio = Übungen erforderlichen Anschlag betrifft, so braucht zu dem schon Gesagten nur wenig hinzugefügt zu werden, da derselbe dem für Fünffingerübungen erforderlichen völlig gleich ist. Nur wird man es, der gestreckten Stellung der Hand wegen, schwerer finden, die Finger „rasch“ und „aus gehöriger Entfernung“ niederfallen zu lassen; d. h. die Finger werden die Neigung zeigen, sich den Tasten, vor dem Anschlagen derselben, zu nähern. Es ist deshalb um so größere Aufmerksamkeit nötig, und es sollten keine Arpeggien vorgenommen werden, bevor nicht einige Sicherheit in Fünffingerübungen erlangt worden ist.

69. Die Dreiklänge können in ihren drei verschiedenen Stellungen zu Fingerübungen benutzt werden, d. h. indem entweder die Grundnote, oder die Terz, oder auch die Quinte zur Basissnote wird [§ 51]; und eben so können sie, mit der in der Oktave wiederholten Basissnote, als volle Akkorde**) benutzt werden. Der C dur-Akkord ist hier in seinen verschiedenen Formen und Stellungen dargestellt.

*) Von arpeggiare, die Harfe spielen. Die meisten technischen Ausdrücke, welche sich auf Stil und Vortrag beziehen, sind italienischen Ursprunges.

**) Ich erlaube mir, zur Vermeidung von Umschreibungen diesen Ausdruck dem Englischen zu entlehnen. Emanuel Bach unterscheidet noch beide Formen des Akkordes durch eine der englischen ganz ähnliche Benennung: common chord = gemeiner Akkord und full, or complete chord = eigentlicher Akkord.

(18.) a. Einfacher Dreiklang.

b. Voller Akkord.

Erste Stellung. Zweite Stellung. Dritte Stellung.

Erste Stellung. Zweite Stellung. Dritte Stellung.



70. Die nun folgenden Arpeggio-Übungen sind, zum Zwecke größerer Verständlichkeit, in vier Klassen eingeteilt und alle aus vollen Akkorden gebildet. Die aus einfachen Dreiklängen gebildeten sind als Fingerübungen weniger wichtig und, wenn sie sich darbieten sollten, leicht zu verstehen sind. Die erste Art von Arpeggio-Übungen besteht aus dem in seinen drei Stellungen, sowohl aufwärts als auch abwärts, in regelmäßiger Tonfolge gebrochenen, vollen Akkorde, wie derselbe in Beispiel 18 aufgeführt ist. Siehe folgendes Beispiel.

(19.)



71. Bei dem in Beispiel 19 angegebenen Fingersatz ist eine Regel beobachtet, welche immer, und auch in solchen Fällen befolgt werden sollte, wo er anfangs unbequem erscheinen könnte. Die Regel lautet wie folgt: Der Mittelfinger muß in der rechten Hand für die erste Stellung des Akkordes, und in der linken für die dritte Stellung desselben angewandt werden; für die anderen Stellungen kommt, in beiden Händen, der vierte Finger zur Verwendung.

72. Doch bevor die verschiedenen Arten von Arpeggio-Übungen eingehend besprochen werden, will ich Einiges über deren

Betonung voraus schicken. Dieselbe Regelmäßigkeit, die sich bei einer Passage, wie die in Beispiel 19 angeführte, dem Auge darstellt, muß nämlich auch dem Ohre fühlbar gemacht werden; und dies kann nur geschehen, indem man die erste Note jeder Gruppe stark betont. Wer eine gut ausgeführte Arpeggio-Passage anhört, und der Betonung besondere Aufmerksamkeit schenkt, wird wahrscheinlich erstaunt sein zu finden, welch großer Unterschied zwischen dem ersten Tone und den drei übrigen jeder Figur gemacht wird; und dennoch erscheint jenes starke Betonen nicht unangemessen, wie dies natürlich der Fall sein würde, wenn es in unregelmäßigen Zwischenräumen erfolgte; sondern die Passage wird dadurch nur um so wirkungsvoller. Eine so ausgeführte Passage macht auf das Ohr einen ähnlichen Eindruck, wie die aus geometrischen Figuren bestehende Zeichnung einer Bordüre auf das Auge; und gerade so, wie ein Muster dieser Art durch hinzugefügte, immer wiederkehrende, stärkere Linien wirkungsvoller gemacht werden kann; so kommt auch, durch eine regelmäßig wiederkehrende Betonung, das Ebenmaß einer Arpeggio-Passage besser zur Geltung.

73. Wie dies in den ersten Paragraphen des Kapitels „Phrasierung“ näher erklärt ist, muß vor allem jede erste Note eines Taktes, und außerdem jede erste Note einer Gruppe, betont werden. In Beispiel 19 trifft dieser Accent in allen Stellungen des Akkordes den tiefsten Ton, weil derselbe auch immer zugleich der erste der Figur ist. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Die Figur kann mit jedem Tone des Akkordes beginnen; und daraus folgt, daß der Accent auch andere, als den tiefsten treffen kann. Dies wird man am besten verstehen, wenn man die in Beispiel 20 angeführten Figurierungen mit einander vergleicht. Bei jeder derselben fällt der Accent auf einen andern Ton der verschiedenen Stellungen des Akkordes; da jeder Ton derselben, der Reihe nach, als erster einer Figur auftritt. Im ersten Beispiele ist der tiefste Ton jeder Stellung des Akkordes accentuiert, im zweiten Beispiele der zweite Ton, im dritten der dritte Ton, und im vierten der höchste Ton. Um den Bau der Passagen noch besser zu

veranschaulichen, sind die vollen Akkorde durch Klammern bezeichnet. Die Wirkung, die jeder einzelne dieser Takte hervorbringt, ist so verschieden von der, welche die andern hervorbringen, daß man fast bei jedem derselben eine andere Passage zu hören glaubt; obwohl die Tonfolge — und selbst der Fingersatz — in allen genau dieselben sind. Wenn uns nun eine den obigen ähnliche Passage aufstößt, so müssen wir uns vor allem vergewissern, auf welcher Note der Figur der volle Akkord beginnt; da — in der rechten Hand wenigstens — für



dessen tiefste Note der Daumen und für dessen höchste Note der kleine Finger gesetzt werden muß, damit die Passage bequem in der Hand liege. In der linken Hand muß, selbstverständlich, der kleine Finger auf die tiefste und der Daumen auf die höchste Note gesetzt werden. Nun wird man einsehen, warum in Beispiel 20 der Daumen (der rechten Hand) in a auf die erste, in b auf die letzte, in c auf die dritte und in d auf die zweite Note jeder Figur gehört.

74. Die erste Art von Arpeggio-Übungen kann nun, in den vier in Beispiel 20 angegebenen Formen, in allen Dur- und Moll-Tonarten mit demselben Fingersatz, wie dem für C dur angegebenen, gespielt werden; und die beste, wenngleich selbstverständlich nicht einzige Art sie nutzbar zu machen ist die, daß man sich dieselben in Gruppen von je vier Sechzehnteln und im 4 Takte geschrieben vorstellt; hierdurch kommen auf jeden Takt vier Betonungen. Für derartige Passagen und für alle

solche die eine starke Accentuierung verlangen, ist lautes Zählen, auf die erste Note jeder Gruppe, zu empfehlen; da hierdurch das Betonen sehr erleichtert wird. Solche Passagen müssen langsam geübt werden (ungefähr M. M. $\text{♩} = 52$ *) und man muß dabei sehr darauf achten, daß man die Betonung nur durch vermehrte Schlagkraft der Finger, und niemals durch einen von der Hand ausgehenden Druck, bewerkstellige. Man spielt die angeführten Übungen am besten im Umfange von drei Oktaven und einer Terz; und wenn man den höchsten und den tiefsten Ton derselben, ohne dabei den

(21.)

Sva

u. f. w.

*) M. M. heißt: Mälzels Metronom. Steht eine halbe Note dabei, so bedeutet dies, daß auf jede solche Note ein Schlag des Metronoms gerechnet ist; steht eine Viertelnote dabei, daß auf jede solche ein Schlag gerechnet ist, u. f. w. Wird der Metronom auf die Zahl 60 gestellt, so trifft auf jede Sekunde ein Schlag. Nicht Jeder besitzt einen Metronom; wer aber ein geschickter Rechenmeister ist, der hat an seinem Pulse einen solchen Taktmesser, nach dem er das Tempo ziemlich genau bestimmen kann. Bekanntlich rechnet man 70—80 Pulsschläge auf die Minute.

Rhythmus zu verändern, jedesmal wiederholt, so bleibt der Accent beim Aufwärts- und Abwärts-Spielen auf der richtigen Note. Im folgenden Beispiele ist die Passage ausgeschrieben, und die zu wiederholenden Noten sind durch Sternchen bezeichnet. Mit der linken Hand muß dieselbe zwei Oktaven tiefer gespielt werden. Der Fingersatz für die linke Hand ist unterhalb der Noten angegeben, wie dies bei allen folgenden Beispielen geschehen wird.

75. Das Nichtübereintreffen der Stellung des Akkordes mit der Figur ist bereits (§ 73) besprochen worden; doch war in allen bisher gegebenen Beispielen die Anzahl der Noten (vier) in Akkord und Figur die selbe. Es kann aber auch vorkommen, daß viertönige Figuren aus einfachen Dreiklängen, oder daß dreitönige und sechstönige Figuren (Triolen und Sextolen) aus vollen Akkorden zusammengesetzt sind. Die Folge davon wird sein, daß sich in jedem der angeführten Fälle die Betonung fort und fort verschiebt, und dadurch — trotz der unveränderten Tonfolge — eine scheinbar verschiedenartige Figurierung entsteht. Beispiele solcher Passagen sind in Beispiel 22 angegeben, und können mit Vorteil zu Fingerübungen verwandt werden; doch sollte man nicht zu ihnen übergehen, bevor man die einfachere, erste Art von Arpeggio-Übungen (Beispiel 21) vollkommen in der Gewalt hat.

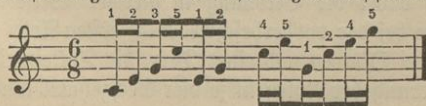
(22.)

Dreistimmige Akkorde in viertöniger Gruppierung.

Vierstimmige Akkorde in dreitöniger Gruppierung.



Vierstimmige Akkorde in sechstöniger Gruppierung.



76. Für die andern Arten von Arpeggio-Übungen genügt eine kürzere Erklärung, da das über Betonung und Fingersatz bereits Gesagte sich auch auf sie bezieht. Die zweite Art von Arpeggio-Übungen ist, wie die erste, aus den drei Stellungen des vollen Akkordes zusammengesetzt, und unterscheidet sich von letzterer nur dadurch, daß die Akkorde nicht in regelmäßiger, sondern in unregelmäßiger Tonfolge gebrochen sind: 1 3 2 5 statt 1 2 3 5 und beim Abwärtsspielen 5 2 3 1 statt 5 3 2 1 (in der Grundgestalt). Obgleich bei dieser zweiten Art von Arpeggio-Übungen die Aufeinanderfolge der Stellungen



des Akkordes die selbe ist, wie bei der ersten Art von Arpeggio-Übungen, so muß doch die Hand dabei mehr ausgespannt werden, weil alle Finger zugleich über den Tönen eines vollen Akkordes bereit gehalten werden müssen, um „rechtzeitig“ und „senkrecht“ niederfallen zu können; und man wird es demnach schwerer finden, die Tasten auf die richtige Weise anzuschlagen. Die folgende, vorbereitende Übung hat den Zweck, die Finger daran zu gewöhnen, sich zum Anschlagen jedes Tones eines gegebenen vollen Akkordes bereit zu halten.



77. Auch diese zweite Art von Arpeggio-Übungen kann in allen Dur- und Moll-Tonarten mit dem selben Fingersatz gespielt und dabei die Betonung in gleicher Weise verändert werden, wie bei der vorherbeschriebenen, ersten Art. Der Umfang von drei Oktaven und einer Terz, die Takteinteilung und die Gruppierung der Noten in je vier Sechzehntel können eben-

falls beibehalten werden; aber die Wiederholung der äußersten Töne, die den Übelstand einer Unterbrechung des Legato mit sich brächte, kann durch eine kleine Veränderung der obersten und untersten Notengruppe der Passage vermieden werden. Jene Notengruppen schließen sich dadurch leicht an die folgenden an, ohne daß die Betonung verschoben wird. Diese Veränderung ist in Beispiel 25 durch Sternchen angedeutet.



78. Die beiden bisher beschriebenen Arten von Arpeggio-Übungen sind besonders in Fis dur und Es moll sehr nutzbringend, weil sie sich in diesen Tonarten ausschließlich auf Obertasten bewegen. Da diese schmaler sind als die Untertasten, so ist beim Anschlagen derselben mehr Sorgfalt nötig, damit die Finger nicht etwa nach rechts oder links von den Tasten abgleiten; oder — was noch schlimmer wäre — sich, um dieser Gefahr zu entgehen, den Tasten vor dem Anschlagen nähern. Der Anfänger vergißt, über der Sorge die richtige Taste zu treffen, gar leicht, die Regeln des guten Anschlages zu beachten; wodurch die Übung selbstverständlich zwecklos wird. Wenn durch die unstete Bewegung eines richtig erhobenen Fingers gelegentlich ein falscher Ton erklingt, so ist dies als etwas relativ Unwichtiges zu betrachten, das nach Erlangung größerer Fertigkeit nicht mehr stattfinden wird; werden jedoch die Töne — wenngleich alle richtig — mit kriechenden Fingern, die in unfreier Bewegung nach den Tasten streben, gespielt, so wird die

Ausbildung eines guten Anschlages völlig unmöglich gemacht: Besser ein falscher Ton mit richtigem Anschlag, als ein richtiger Ton mit falschem Anschlag.

79. Die dritte und vierte Art von Arpeggio-Übungen sind einander sehr ähnlich, da Tonfolge und Fingersatz in beiden genau die selben sind, und sie sich nur durch verschiedene Accentuierung, und zwar in ganz ähnlicher Weise unterscheiden, wie die vier Formen der ersten Art unter einander (siehe Beispiel 20). Genau genommen, könnten beide Arten deshalb nur als zwei Formen der selben Art von Arpeggio-Übungen betrachtet werden; aber da die, durch veränderte Betonung gebotene, Verschiedenheit der Ausführung derselben größer ist, als bei den vier Formen der ersten Art von Arpeggio-Übungen, so wird es zweckmäßiger sein, wenn wir sie getrennt betrachten, und wenn man sie auch getrennt übt.

80. Bei der dritten Art von Arpeggio-Übungen sind die Akkorde genau so gebrochen wie bei der vorhergehenden, mit dem Unterschiede, daß eine Stellung des Akkordes um die andere ausfällt; wie Beispiel 26 zeigt. In Bezug auf die



Haltung der Hand ist bei dieser Übung zu bemerken: erstens, daß in demselben Momente, wo der letzte Ton einer Figur angeschlagen wird, ein Zusammenziehen der Hand stattfinden muß, damit der Daumen (im Abwärtsspielen der kleine Finger) über seine Taste zu stehen komme; und zweitens, daß ein dem entsprechenden Ausspannen der Hand stattfinden muß, sobald der Daumen seine Taste berührt, damit jeder der anderen Finger ebenso zum Anschlagen der ihm zukommenden Taste bereit sei. Die Hand wird dabei die Neigung zeigen, nach der äußeren Seite hin zu sinken; und man sei wohl darauf bedacht, dies zu verhüten. Vergl. § 5 und 6.

81. Auch diese Übung wird am besten im Umfange von drei Oktaven, mit derselben Takteinteilung wie die vorhergehenden und einer ähnlichen Veränderung der letzten Figur des Taktes gespielt, wie solche in Beispiel 25 angeführt wurde; damit keine Unterbrechung des Legato stattfindet.

82. Die Tonfolge und der Fingersatz sind bei der vierten Art von Arpeggio-Übungen genau die selben wie bei der vorhergehenden; die Accentuierung ist jedoch eine geradezu entgegengesetzte, d. h. sie fällt beim Aufwärtsspielen auf den höchsten und beim Abwärtsspielen auf den tiefsten Ton jeder Stellung des vollen Akkordes.



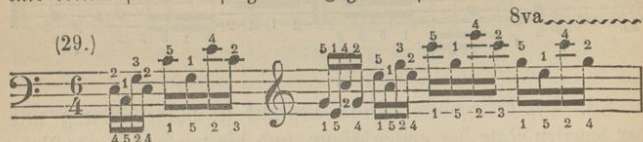
83. Der erste volle Akkord beginnt in obiger Übung mit der zweiten Note der ersten Figur, und die vorhergehende Note (die erste dieser Figur) ist als die höchste einer andern Stellung des Akkordes zu betrachten. Streng genommen sollte man nun diesen Ton, wie die ersten Töne aller folgenden Figuren, mit dem kleinen Finger spielen; dies wäre jedoch sehr unbequem, und man setzt, statt seiner, den zweiten Finger. Ausnahmen wie diese sind bei den ersten oder letzten Tönen einer Passage selbstverständlich erlaubt. Z. B. würden wir, wenn wir die C-dur-Tonleiter mit der rechten Hand abwärts spielten, sicherlich mit dem kleinen Finger anfangen, obgleich der Daumen eigentlich auf C gehört, und in allen folgenden Oktaven auf diesen Ton gesetzt wird. Auch bei der zweiten, dritten und vierten Form der ersten Art von Arpeggio-Übungen (Beispiel 20) wird man es meist zweckmäßiger finden zu Anfang der ersten Figur die Finger etwas anders zu setzen; so daß der regelrechte Fingersatz erst auf der Baßnote des ersten vollen Akkordes beginnt, wodurch eine unnötige Zusammenziehung der Hand vermieden wird. Z. B.

(28.)

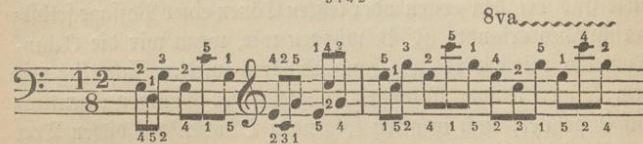


84. Die vierte Art von Arpeggio-Übungen wird am besten im Umfange von vier Oktaven und einer Terz geübt; und zwar auf zweierlei Weise, mit verschiedener Takteinteilung. Einmal, indem man sie sich so geschrieben denkt, daß auf den Takt sechs viertönige Gruppen kommen; dann so, daß auf denselben vier dreitönige Gruppen (Triolen) kommen. Wie man sieht, kommt in der letzten Figur des aufsteigenden Theiles der Passage der höchste Ton des vollen Affordes nicht mehr zur Verwendung, und tritt erst in der folgenden Figur auf.

(29.)



8va



8va



85. Für alle vorhergehenden Arpeggio-Übungen galt der gleiche Fingersatz; aber bei der dritten und vierten Art derselben muß man sich — in denjenigen Tonarten wo durch dessen Anwendung der Daumen auf eine Obertaste käme — eines andern Fingersatzes bedienen. Zum bessern Verständnisse des für diese Übungen erforderlichen Fingersatzes werden die Akkorde aus denen man sie sich konstruieren kann in drei Klassen eingeteilt.

86. Die erste Klasse begreift alle Akkorde in sich, die entweder ganz auf Untertasten oder ganz auf Obertasten liegen, und der C dur-Akkord kann für sie als Vorbild dienen; die zweite Klasse begreift die Akkorde in sich, bei welchen nur ein Ton auf eine Obertaste fällt, und für sie kann der D dur-Akkord als Muster dienen; die dritte Klasse endlich begreift die Akkorde in sich, bei welchen nur ein Ton auf eine Untertaste fällt, und für diese Klasse kann der Es dur-Akkord als Vorbild dienen; vergl. § 93.

87. Der für solche Passagen, die aus Akkorden der ersten Klasse gebildet sind, zu verwendende Fingersatz, ist in den zahlreichen vorhergehenden Beispielen veranschaulicht worden; und die Regel die ihm zugrunde liegt, läßt sich in folgende Worte fassen: der Fingersatz muß der selbe sein wie für den vollen Akkord in allen seinen Stellungen; d. h. wenn der Daumen — und im Abwärtzspielen der kleine Finger — eine Taste anschlägt, so müssen auf ihn drei Finger in der Weise folgen, daß die Hand einen vollen Akkord ausführt, bevor sie ihre Stellung verändert. Dies ist bei den beiden andern Klassen von Akkorden nicht der Fall. Ist die Passage aus einem Akkorde der zweiten Klasse gebildet, so wird für die rechte Hand die erste und für die linke Hand die dritte Stellung desselben als voller Akkord aufgefaßt; und die zwei folgenden Noten als Hälften eines vollen Akkordes, auf die dann wieder ein voller Akkord folgt. Bei diesen Passagen muß man also die Finger so setzen, als ob ein voller Akkord und ein halber, in beständigem Wechsel, auf einander folgten. In Beispiel 30 S. 44 ist diese Auffassung der Passage durch Klammern angedeutet.



88. Die beiden, einen halben Akkord bildenden Noten, in der zweiten Gruppe, müssen mit dem selben Fingersatz ausgeführt werden, der ihnen im vollen Akkord zukäme; da nun der richtige Fingersatz für den vollen Akkord 1 4 2 5 wäre, so ist der für jene Noten 1 4 und nicht 1 3, wie mitunter fälschlich angenommen wird.

89. Für Passagen, die aus Akkorden der dritten Klasse gebildet sind, gilt die selbe Regel; nämlich, daß der Fingersatz auch für sie genau der selbe sein muß, als wenn ein voller Akkord und ein halber, in beständigem Wechsel, aufeinander folgten. Aber da nur ein Ton dieser Akkorde auf eine Untertaste fällt, so versteht es sich von selbst, daß diese dem Daumen zugeteilt wird; und da diese Untertaste bei allen Akkorden dieser Klasse zugleich Terz ist, so wird für beide Hände die zweite Stellung als voller Akkord aufgefaßt. Die zwei Töne des halben Akkordes, die auf Obertasten fallen, werden natürlich mit dem zweiten und fünften Finger gespielt. Wenn also eine Passage dieser Art mit dem Grundtone eines Akkordes dieser Klasse anfängt, so sind, wie Beispiel 31 zeigt, die zwei ersten Töne derselben als zweite Hälfte eines Akkordes aufzufassen.



90. Alle bisher über Fingersatz gegebenen Regeln gelten, mit einer einzigen Ausnahme, auch für die linke Hand. Bei den Akkorden der zweiten Klasse nämlich wurde, in Beziehung auf

den für die rechte Hand zu verwendenden Fingersatz, die erste Stellung des Akkordes als voller Akkord und ein Teil der dritten Stellung desselben als halber Akkord aufgefaßt; siehe Beispiel 30. Für die linke Hand aber findet bei dieser Klasse von Akkorden das Umgekehrte statt; die dritte Stellung des Akkordes wird hier als voller Akkord, und die zweite Hälfte der ersten Stellung als halber Akkord aufgefaßt, wie folgendes Beispiel zeigt.



91. Für die zwei ersten Noten dieses Beispiels ist kein Fingersatz angegeben, und es fragt sich nun, welches der richtige sei. Eigentlich sind sie als letzte Hälfte der dritten Stellung des Akkordes aufzufassen, und folglich müßten ihnen der dritte Finger und der Daumen zugeteilt werden. Aber da die zwei letzten Töne der Figur mit dem vierten Finger und dem Daumen gespielt werden müssen, so sind der fünfte und der zweite Finger ja schon bereit, die zwei ersten Töne zu übernehmen, und man verwendet sie natürlich für dieselben. Der Fall ist dem in § 83 besprochenen ganz ähnlich.

92. Wenn man die dritte und vierte Art von Arpeggio-Übungen in D dur, Es dur und ähnlichen Tonarten spielt, so wird es leicht geschehen, daß man die Betonung versäumt, oder daß sie verschoben wird; weil durch das auf jedem sechsten Tone erfolgende Wiedereintreten des vollen Akkordes leicht Sextolen hervorgerufen werden, wie Beispiel 33 veranschaulicht.



Man muß also auf diese Neigung achten, und sie bekämpfen.

93. In der folgenden Tabelle sind die Akkorde, mit Bezugnahme auf den Fingersatz, der ihnen in den verschiedenen Arten von Arpeggio-Übungen zukommt, in drei Klassen eingeteilt, und die bisher besprochenen Regeln wiederholt.

I. Klasse.		II. Klasse.		III. Klasse.	
Vorbild: C dur		Vorbild: D dur		Vorbild: Es dur	
G dur	A moll	A dur	C moll	As dur	As moll
F „	D „	E „	G „	Des „	Cis „
Fis „	E „		F „		Fis „
	Es „				
Regel: Ein voller Akkord in allen seinen Stellungen.		Regel: Ein voller Akkord und ein halber mit einander abwechselnd.			
		Der volle Akkord in der ersten Stellung für die rechte Hand, und in der dritten für die linke Hand.		Der volle Akkord in der zweiten Stellung für beide Hände.	
		Für den halben Akkord werden der Daumen und der vierte Finger gesetzt.		Für den halben Akkord werden der zweite und fünfte Finger gesetzt.	

Die auf H und auf B gegründeten Dur- wie Moll-Akkorde bilden Ausnahmen, und können deshalb keinen Platz in dieser Tabelle finden.

94. Der Fingersatz der aus diesen Akkorden gebildeten Arpeggio-Übungen verlangt eine kurze Erklärung. Der volle Akkord wird bei ihnen nämlich von einer andern Stellung aus gerechnet, was seinen Grund in Folgendem hat. Sowohl von den Tönen des H dur-Dreiklages, als auch von denen des B moll-Dreiklages, fällt nur einer auf eine Untertaste; und diese Akkorde gehören deshalb eigentlich zur dritten Klasse. Nun trifft aber in allen andern Akkorden dieser Klasse die Terz auf diese Untertaste; beim H dur-Dreiklage hingegen der Grundton und beim B moll-Dreiklage die Quinte. Weil nun der Daumen natürlich auf diese Untertaste gesetzt werden muß, so muß auch,

wenn eine Arpeggio-Passage in H dur gespielt wird, der volle Akkord vom Grundtone aus, und wenn sie in B moll gespielt wird, von der Quinte aus gerechnet werden; statt von der Terz aus, wie bei allen andern Akkorden dieser Art. Ähnliches findet statt, wenn eine Arpeggio-Passage in B dur oder in H moll gespielt werden soll. Von den Tönen des B dur-Dreiklänges sowie von denen des H moll-Dreiklänges fällt nur einer auf eine Obertaste, und sie gehören deshalb eigentlich in die zweite Klasse. Der volle Akkord kann aber nicht, wie bei den andern Akkorden dieser Klasse, für die rechte Hand vom Grundtone aus und für die linke von der Quinte aus gerechnet werden; weil hierdurch der Daumen auf eine Obertaste trafe. Er muß also, auch bei diesen Akkorden, von einer andern Tonstufe aus gerechnet werden, und zwar beim B dur-Akkord für die rechte Hand von der Quinte aus, und für die linke von der Terz aus; und beim H moll-Akkord für die rechte Hand von der Terz aus, und für die linke von dem Grundtone aus. Der Fingersatz für die halben Akkorde erleidet keine Veränderung, d. h. dieselben werden in H dur und B moll mit dem zweiten und fünften Finger, und in B dur und H moll mit dem Daumen und vierten Finger gespielt; doch kann man, in H moll für die rechte Hand und in B dur für die linke, den dritten Finger statt des vierten nehmen — wenn man dies vorziehen sollte — da die Töne aus welchen der halbe Akkord besteht nur eine Quinte, statt wie gewöhnlich eine Sexte, von einander entfernt liegen; siehe folgendes Beispiel.

(34.)

ii. f. w. ii. f. w.

ii. f. w. ii. f. w.

95. Aus Septimakkorden können, ebenso wie aus Dur- und Moll-Akkorden, Arpeggio-Übungen aller Art gebildet werden. Da erstere aber aus vier Tönen bestehen, so ist zu diesem Zwecke keine Verdoppelung eines Intervalles — wie bei den Dreiklängen — nötig (vergl. § 50, 51, 55 und 56). Beispiel 35 a zeigt den Dominantseptimakkord aus C dur und Beispiel 35 b den zu Beispiel 37 a benutzten, verminderten Septimakkord aus D moll, in ihren vier verschiedenen Stellungen.



Den Bau der aus Septimakkorden gebildeten ersten und zweiten Art von Arpeggio-Übungen veranschaulicht Beispiel 36; und ihre Ausführung bietet keine besondern Schwierigkeiten.

(36.)
Erste Art von Arpeggio-Übungen.

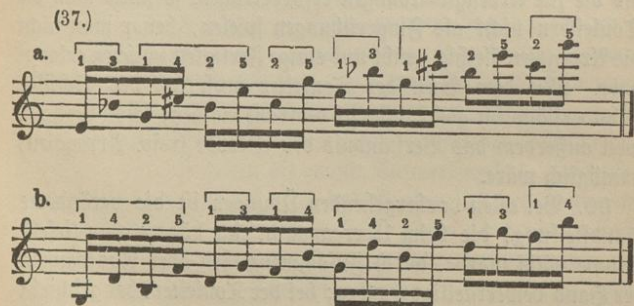


Zweite Art von Arpeggio-Übungen.



96. Bei der dritten und vierten Art der aus Septimakkorden gebildeten Arpeggio-Übungen wird man es — in den meisten Fällen — am zweckmäßigsten finden, die Finger so zu setzen, wie für einen vollen Akkord und zwei halbe, die in beständigem Wechsel auf einander folgen.

Wir werden nicht versuchen die Septimakkorde in Klassen einzuteilen, wie die Dreiklänge; denn die Obertasten und Untertasten können bei diesen Akkorden so verschiedenartige Stellungen zu einander einnehmen, daß wir fast so viele Klassen bekommen würden, als es Septimakkorde giebt. Ein einfaches und praktisches Verfahren, durch welches man den für diese Arpeggienart geeignetsten Fingersatz finden kann, ist folgendes: Man wähle von den vier Stellungen des Akkordes die der Hand am bequemsten liegende — was man nicht schwierig finden wird — und fasse die zwischen diesem ganzen Akkorde und dessen Wiederkehr liegenden vier Töne als zwei halbe Akkorde auf. Der für diese halben Akkorde zu verwendende Fingersatz hängt teils von ihrem Umfange und teils davon ab, ob sie auf Obertasten oder auf Untertasten liegen. Man kann sie mit dem Daumen und vierten, oder mit dem Daumen und dritten, oder auch mit dem zweiten und fünften Finger spielen, und wird es — wenn man die aus den Dur- und Moll-Akkorden gebildeten Arpeggien mit Aufmerksamkeit studiert hat — nicht schwer finden, die, von den drei hier angeführten Kombinationen, für jeden besonderen Fall passendste zu wählen; nur ist es nicht ratsam, für zwei auf einander folgende halbe Akkorde die selben Finger zu setzen. In folgendem Beispiele sind zwei Passagen, von welchen die eine ganz auf



Untertasten und die andere zumteil auf Obertasten liegt, zur Veranschaulichung des eben Gesagten aufgeführt.

97. In vielen Fällen jedoch kann man die zwei halben Akkorde als einen zweiten ganzen Akkord auffassen, und die Finger wie für eine Reihenfolge von ganzen Akkorden setzen. Für Passagen, die ausschließlich auf Untertasten liegen, ist dies vielleicht der geeignetste Fingersatz; und er kann mitunter auch bei solchen angewandt werden, bei denen nur ein Ton des Akkordes auf einer Obertaste liegt. Z. B.



98. Wir gehen nun zur Erklärung der zur richtigen Ausführung der Tonleitern erforderlichen Finger- und Handbewegungen über. Da dieselben mehr Schwierigkeiten bieten, als die für Arpeggio-Übungen erforderlichen, so sollte man die Tonleitern nicht als Fingerübungen spielen, bevor man nicht die Arpeggien fleißig geübt und einige Fertigkeit in ihnen erlangt habe. Mit dem Bau der Tonleiter muß sich der Schüler selbstverständlich gleich anfangs vertraut machen; schon deshalb, weil außerdem das Verständnis der Akkorde (resp. Arpeggien) unmöglich wäre.

99. Bei allen vorhergehenden Übungen ist die veränderte Handstellung, die beim Übergange in eine höhere oder tiefere Oktave nötig wurde, durch Zusammenziehen oder Ausspannen der Hand bewerkstelligt worden; bei der Tonleiter aber geschieht dies auf andere Weise: die Veränderung der Handstellung wird durch Untersetzen des Daumens, oder durch Übersetzen anderer Finger über den Daumen, bewirkt.

100. Die Regel für den Fingersatz der Dur- sowie der Moll-Tonleitern ist einfach: beim Aufwärtsspielen wird der Daumen auf die erste Untertaste gesetzt und folgt dann, abwechselnd, zuerst auf den dritten und dann auf den vierten Finger; beim Abwärtsspielen bleibt der Fingersatz unverändert, weshalb natürlich, abwechselnd, zuerst der vierte und dann der dritte Finger über den Daumen gesetzt werden muß. Der Fingersatz für die linke Hand ist beim Aufwärtsspielen derselbe, wie der für die rechte Hand beim Abwärtsspielen, und umgekehrt.

101. Wir wollen nun annehmen, die ersten acht Töne einer Cdur-Tonleiter würden mit der rechten Hand aufwärts gespielt; und wollen die beim Anschlagen jeder Taste erforderlichen, einzelnen Bewegungen in Betrachtung ziehen. (Siehe § 13.)

(1) Die Hand wird so gehalten, daß die Finger mit den Tasten in gleicher Richtung stehen, und der Daumen auf C gesetzt, so daß der zweite Finger über der ihm zukommenden Taste D schwebt.

(2) Der zweite Finger schlägt D an, und in demselben Momente wird der Daumen, unter ihm weg, nach E hin geschoben. Beim Untersehn des Daumens kommt es leicht vor, daß das vordere Glied desselben gebogen wird; dies darf aber durchaus nicht geschehen, weshalb man die Bewegungen des Daumens mit besonderer Sorgfalt überwachen muß.

(3) Der dritte Finger schlägt E an, und der Daumen wird unter ihm her geschoben, so daß er über F zu stehen kommt, indes der zweite Finger bis zur gehörigen Entfernung aufspringt. Diese Bewegungen, die selbstverständlich gleichzeitig stattfinden müssen, bilden die Hauptschwierigkeit beim Spielen der Tonleiter, und erfordern die größte Aufmerksamkeit. Zweierlei ist zu befürchten: erstens, daß das Vorderglied des Daumens gebogen werde, und zweitens, daß der zweite Finger nicht hoch genug aufspringe. Hat man beide Versehen aber vermieden, so wird die Hand nun auf dem dritten Finger ruhen; der gestreckte Daumen aber über F und der zweite Finger so hoch über D schweben, daß seine Kuppe mit dem zweiten Gelenke des Mittelfingers fast gleich steht. Die Hand wird nun sehr gehöhlt sein.

(4) Der Daumen schlägt F an, der dritte Finger springt auf, und die Hand bewegt sich sogleich ungefähr $3\frac{1}{2}$ cm nach rechts. Durch diese Bewegung wird nunmehr der zweite Finger zu G dieselbe Stellung einnehmen, die er zuvor zu D eingenommen hatte.

(5) Der zweite Finger schlägt G auf die in Nr. 2 beschriebene Art an.

(6) Wie in Nr. 3 angegeben, nur daß die anzuschlagende Taste A ist.

(7) Der vierte Finger schlägt H an, der dritte Finger springt auf, und der gestreckte Daumen wird unter ihm hergeschoben, so daß er nun über C schwebt. Die Hand wird nun noch mehr gehöhlt sein, als dies vorhin der Fall war.

(8) Der Daumen schlägt C an, und durch ein abermaliges Fortschieben der Hand nach rechts (wie in Nr. 4 beschrieben) wird der zweite Finger in die zum Weiterspielen erforderliche Stellung gebracht.

102. Beim Abwärtsspielen der Tonleiter hat die rechte Hand folgende Bewegungen auszuführen.

(1) Nachdem der Daumen auf C gesetzt worden ist, bewegt sich die Hand über ihn her, so daß der vierte Finger genau über H, jedoch in gehörige Entfernung von der Taste, zu stehen kommt. Ist diese Bewegung richtig ausgeführt worden, so wird die Hand abermals sehr gehöhlt sein.

(2) Der vierte Finger schlägt H an, und der Daumen springt auf.

(3) Der dritte Finger schlägt A an, der vierte Finger springt auf, und der Daumen bewegt sich zu gleicher Zeit nach außen, so daß er über F zu stehen kommt.

(4) Der zweite Finger schlägt G an, und der dritte springt auf.

(5) Der Daumen schlägt F an, und sogleich bewegt sich der dritte Finger über ihn weg, um zum Anschlagen der Taste E bereit zu sein; ähnlich wie bei dem vorhin besprochenen Übersetzen des vierten Fingers.

(6) Der dritte Finger schlägt E an, und der Daumen springt auf.

(7) Der zweite Finger schlägt D an, der dritte Finger springt auf, und der Daumen bewegt sich zu gleicher Zeit nach außen, so daß er über C zu stehen kommt.

(8) Der Daumen schlägt C an, und der vierte Finger bewegt sich, falls noch eine Oktave weiter gespielt werden soll, über ihn her nach H.

103. Wenn eine Tonleiter mit der linken Hand gespielt wird, so sind beim Aufwärtsspielen genau die selben Bewegungen erforderlich wie in der rechten Hand beim Abwärtsspielen, und beim Abwärtsspielen die selben Bewegungen wie in der rechten Hand beim Aufwärtsspielen. Am besten übt man die Tonleitern anfangs mit der rechten Hand nur in aufsteigender, und mit der linken Hand nur in abwärtsgehender Richtung; und erst wenn man hierin vollkommene Sicherheit erlangt hat, in den entgegengesetzten Richtungen. Ferner sollte man sie anfangs sehr langsam (jede Note gleich M. M. 84) und im Umfange von drei Oktaven üben. Bei der Ausführung anderer Tonleitern, als der von Cdur, muß die Hand stets so weit über der Klaviatur gehalten werden, daß die betreffenden Finger zum Anschlagen der ihnen zukommenden Overtasten bereit seien.

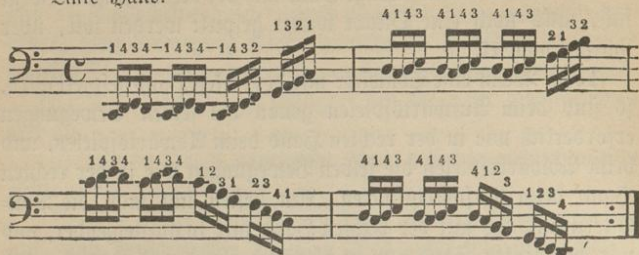
104. Die folgende Übung wird — wenn sie mit sorgfältiger Beobachtung der eben gegebenen Vorschriften gespielt wird — zur Erlernung des regelrechten Übersetzens des vierten Fingers über den Daumen sehr nützlich befunden werden. Sie kann fast in allen Tonarten gespielt werden, deren erste Stufe auf eine Untertaste fällt.

(39.)

Rechte Hand.



Linke Hand.



105. Nachdem man die Tonleitern — zuerst aufwärts für sich und dann abwärts für sich — sorgfältig geübt, und eine gute Gewöhnung der Hand und der Finger erworben hat, kann man sie nun auch aufwärts und abwärts, ohne Unterbrechung, spielen. Man stelle sich die Tonleiter als in dreitönigen Gruppen (Triolen) oder als in viertönigen Gruppen geschrieben vor, und spiele sie mit starker Betonung der ersten Note jeder Gruppe und im Umfange von drei Oktaven; mitunter jedoch auch durch vier oder fünf Oktaven. Nutzlos und unschön ist es, sie nur durch eine Oktave, oder so zu spielen, daß man auf jeder ersten Stufe länger verweilt. In der rechten Hand muß der höchste Ton, und in der linken der tiefste, mit dem kleinen Finger gespielt werden, wenn derselbe auf eine Untertaste fällt*).

106. Die Moll-Tonleitern übe man sowohl in der harmonischen, als auch in der melodischen Form.

107. Nachdem man die Tonleitern so lange mit jeder Hand allein geübt hat, bis die Ausführung nichts mehr zu wünschen übrig läßt, kann man sie mit beiden Händen zusammen spielen; anfangs in langsamem Tempo, dann rascher, und in jeder beliebigen Tonstärke. Die beiden Hände können dabei ebensowohl Terzen, Sexten und Dezimen, als Oktaven mit einander ausführen. Der Raum erlaubt mir nicht, Beispiele dieser

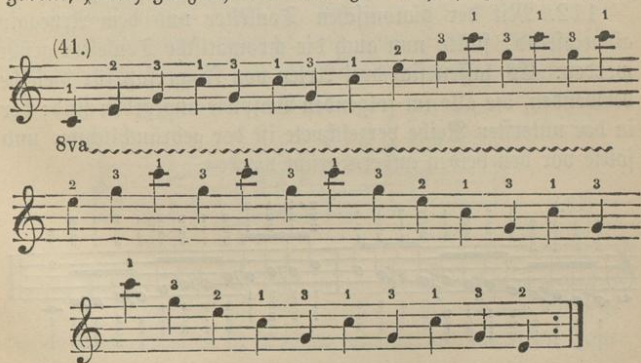
*) Mit Ausnahme von F dur und F moll für die rechte, und von H dur und H moll für die linke Hand, wo der höchste, resp. tiefste Ton mit dem vierten Finger gespielt werden muß.

Art vorzuführen; man wird solche jedoch in jeder Sammlung technischer Studien finden, und noch besser ist es, wenn man sich die Mühe nimmt, sie selber zu konstruieren.

108. Wir werden nun das sogenannte fortlaufende Arpeggio besprechen. Dasselbe wird in brillanter Klaviermusik sehr oft angetroffen, und besteht aus Dreiklängen oder Septimakkorden, die in regelmäßiger Tonfolge, durch zwei oder mehr Oktaven, gebrochen sind. B. B.



109. Da beim fortlaufenden Arpeggio der Daumen untergesetzt und andere Finger übergesetzt werden müssen, so sind die zur Ausführung desselben erforderlichen Bewegungen fast die selben, wie die bei der Tonleiter in Anwendung kommenden; nur muß die Hand dabei mehr ausgespannt werden, weil die Töne weiter von einander entfernt liegen. Am besten spielt man es, um das Untersetzen des Daumens und das Übersetzen des dritten und vierten Fingers zu üben, zuerst wie folgt, auf ähnliche Art wie die in Beispiel 39 für die Tonleiter angegebene, jedoch ganz ohne Betonung. Siehe folgendes Beispiel.



110. Wenn durch diese vorbereitende Übung ein kräftiger Anschlag und eine freie Bewegung des dritten (resp. vierten) Fingers und Daumens erworben worden sind, so muß diese Art von Arpeggio nunmehr in regelmäßiger Tonfolge und mit starker Betonung geübt werden. Besteht das Arpeggio aus Dreiklängen, so betone man jede vierte Note; besteht es aber aus Septimakkorden, so betone man jede dritte Note. Z. B.



111. Der Fingersatz dieser Art von Arpeggio-Passagen bietet keine Schwierigkeiten. Der Daumen wird beim Aufwärtsspielen auf die erste Untertaste und in den folgenden Oktaven dann immer wieder auf denselben Ton gesetzt.

112. Mit der diatonischen Tonleiter und dem Arpeggio abwechselnd, sollte nun auch die chromatische Tonleiter geübt werden. Es lassen sich drei Arten von Fingersatz für dieselbe verwenden, die alle im folgenden Beispiele angegeben sind; der in der untersten Reihe verzeichnete ist der gebräuchlichste, und sollte vor den beiden andern geübt werden.



113. Nun kann man zu den Terzenübungen übergehen. Es giebt deren solche, die, wie die in Beispiel 44 angegebene, ohne Veränderung der Handstellung ausgeführt werden; und solche, die, wie die Tonleiter, eine fortschreitende Handbewegung erfordern. Man mache mit ersterer Art den Anfang, und achte sehr darauf, daß beide Finger die Tasten genau im selben Momente treffen, und darnach auch wieder auf möglichst gleiche Entfernung von denselben aufspringen. Auch diese Übungen sollten in verschiedene Tonarten transponiert werden.

(44.)

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

114. Die Terzentonleitern können mit verschiedenartigem Fingersatz gespielt werden. Gewöhnlich nimmt man bei Aufstellung desselben als Regel an, daß der kleine Finger in jeder Oktave nur einmal und dann immer wieder für den selben Ton verwandt werde. Siehe folgendes Beispiel.

(45.)

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

115. Der kleine Finger kann in den verschiedenen Terzentonleitern nicht immer auf die selbe Stufe gesetzt werden, und in manchen Klavierschulen ist er sogar in einer und derselben Ton-

leiter nicht immer für dieselbe Stufe vorgeschrieben. In folgender Tabelle ist dem kleinen Finger, für alle Dur- und Moll-Tonarten, ein passender Platz angewiesen. Der hier angegebene Fingersatz hat den Vorzug, daß er, sowohl beim Aufwärts- als auch beim Abwärtsspielen und ebensowohl bei der harmonischen als auch bei der melodischen Form der Moll-Tonleiter, angewandt werden kann.

Die Dur-Tonleitern.

Tonart.	Rechte Hand.	Linke Hand.
C	Fünfter Finger auf G	Fünfter Finger auf C
G	" " " D	" " " D
D	" " " A	" " " A
A	" " " E	" " " A
E	" " " H	" " " A
H	" " " Fis	" " " Ais
Fis	" " " Fis	" " " Ais
Des	" " " Ges	" " " B
As	" " " G	" " " F
Es	" " " G	" " " C
B	" " " G	" " " G
F	" " " G	" " " F

Die Moll-Tonleitern.

Tonart.	Rechte Hand.	Linke Hand.
A	Fünfter Finger auf H	Fünfter Finger auf E
E	" " " H	" " " A
H	" " " A u. Ais	" " " A u. Ais
Fis	" " " E u. Eis	" " " A
Cis	" " " H u. His	" " " A u. Ais
Gis	" " " Fis u. Fisis	" " " E u. Eis
Es	" " " auf Ges	" " " C u. Ces
B	" " " G u. Ges	" " " B
F	" " " auf G	" " " F
C	" " " C	" " " C
G	" " " D	" " " G
D	" " " E	" " " G

116. Eine andere, für manche Terzentonleitern bequemere Art von Fingersatz ist die in Beispiel 46 angegebene. Wie man sieht, wird hier der kleine Finger in jeder Oktave zweimal, und der Daumen für zwei auf einander folgende Töne gebraucht.

(46.)



Diese Art von Fingersatz läßt sich — für die rechte Hand in den Tonleitern von A dur, E dur, As dur, Es dur, B dur, F dur und G dur — und für die linke Hand in denen von Es dur, As dur, E dur, A dur, D dur, G dur und F dur — anwenden.

117. Die chromatische Terzentonleiter besteht aus lauter kleinen Terzen, und kann mit zweierlei Arten von Fingersatz gespielt werden. Bei der ersten Art wird der kleine Finger in der rechten Hand auf G und D und in der linken Hand auf D und A gesetzt. Bei der zweiten Art werden in der rechten Hand die oberen Töne mit dem dritten, vierten und fünften Finger, und die unteren mit dem Daumen und zweiten Finger gespielt; in der linken Hand hingegen die unteren Töne mit dem dritten, vierten und fünften Finger, und die oberen mit dem Daumen und zweiten Finger. Beide Arten sind in dem Beispiele 47 S. 60 angegeben; und es mag dabei bemerkt werden, daß die meisten Spieler den Fingersatz der oberen Reihe für die rechte Hand beim Aufwärtsspielen und für die linke Hand beim Abwärtsspielen, den der unteren Reihe hingegen für die rechte Hand beim Abwärtsspielen und für die linke Hand beim Aufwärtsspielen vorziehen. Andere Doppelgriffübungen, wie Tonleitern in Sexten u. s. w., brauchen hier nicht aufgeführt zu werden, und sind in allen Sammlungen von Übungen zu finden.

118. Anschlag, Spielfertigkeit und Treffsicherheit können nur durch Fingerübungen ausgebildet werden; aber Kräfti-

(47.)

The image shows a musical exercise labeled (47.) consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings (numbers 1-5) written above them. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It also contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings written below them. The exercise appears to be a scale or arpeggio exercise, possibly for a specific instrument like the violin or flute.

gung und Gelenkigkeit der Hand können, wie mir scheint, auf zweckmäßigere Weise und in kürzerer Zeit, durch gymnastische Übungen erworben werden. Vorzügliche Anleitung zu solchen bietet die „Gymnastik der Hand“ von E. Ernst. 2. Auflage (Leipzig, S. S. Weber). Wie viel bliebe dem Trommelfelle und den Nerven erspart, wenn die Nützlichkeit solcher Übungen mehr anerkannt würde, als dies bis jetzt im allgemeinen der Fall ist.

IV.

Fingerlak.

119. Ein gutes Fingersatzsystem ist für den Klavierspieler etwas durchaus Unentbehrliches; denn durch unzweckmäßiger Fingersatz werden leichte Passagen in schwere, und schwere in unausführbare verwandelt. Alle Regeln über Fingersatz sind auf die Voraussetzung gegründet, daß derjenige der beste sein muß, der den Spieler in den Stand setzt, ein Musikstück mit möglichst ruhiger Handhaltung zu Gehör zu bringen; mit andern Worten: bei dem die Finger so gesetzt werden, daß sie zur Ausführung der folgenden Töne stets vorbereitet sind, und nicht erst herbei-

geholt zu werden brauchen. Zur Zeit Marpurgs — eines Zeitgenossen von K. Ph. Emanuel Bach — verwarfen Viele noch die häufige und freie Benutzung des Daumens und des Kleinfingers. Indem Marpurg gegen dieses Vorurteil eifert, sagt er, in seiner berühmten „Anleitung zum Klavierspielen“: „Hätte man noch mehrere Finger, man könnte sie alle gebrauchen“. Wie wahr dies ist, wird heutzutage niemand mehr bestreiten, und deshalb jeder zugeben, daß es ratsam ist, bei der Verwendung der uns zu Gebote stehenden zehn Finger haushälterisch zu verfahren.

120. In Beziehung auf den für sie zu verwendenden Fingersatz können alle Passagen entweder als Tonleitern, oder als Afforde aufgefaßt werden. In den meisten Fällen, wie z. B. bei folgender Figur, versteht sich diese Auffassung von selbst;

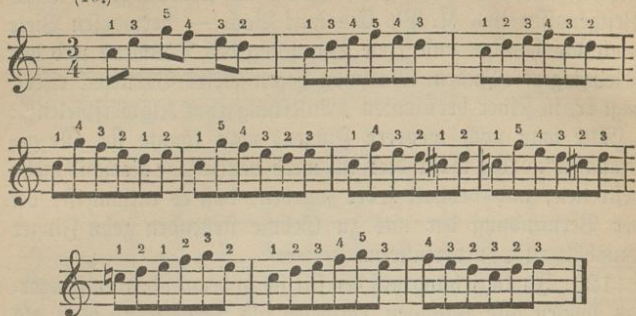
(48.)



und obgleich nicht alle Passagen so leicht zu analysieren sind, so wird man doch, wie wir gleich sehen werden, bei näherer Betrachtung leicht erkennen, daß selbst scheinbar ganz unregelmäßig gebaute Passagen aus den beiden oben genannten Elementen bestehen; und hiernach wird deren Fingersatz bestimmt. ¶ 121. Zuerst wollen wir diejenigen Passagen betrachten, welche auf die Tonleiter bezogen werden können. Und ich füge hinzu, daß ich bei den folgenden Erklärungen den Ausdruck Passage in seiner weitesten Bedeutung gebrauchen werde.

122. Wenn eine Passage dieser Art sich nur im Umfange von fünf oder noch weniger Tönen bewegt, so wird sie mit unveränderter Handstellung und so ausgeführt, daß auf jede Taste ein Finger kommt. Hier folgen einige einfache Beispiele dieser Art, bei welchen, zur Veranschaulichung der folgenden Regeln, mit jedem Takte wechselnd, guter und schlechter Fingersatz angegeben ist.

(49.)



Der Fingersatz des 1. Taktes ist richtig und entspricht der Regel: Für jede Taste ein Finger, mit unveränderter Handstellung.

Der des 2. Taktes ist unrichtig, da vom ersten zum zweiten Tone ein unnöthiges Zusammenziehen der Hand stattfindet. Regel: Es darf keine unnöthige Zusammenziehung der Hand stattfinden. Wie sie zu vermeiden ist, zeigt der 3. Takt.

Der des 4. Taktes ist unrichtig, da vom ersten zum zweiten Tone ein unnöthiges Ausspannen der Hand stattfindet. Regel: Es darf keine unnöthige Ausspannung der Hand stattfinden. Wie sie zu vermeiden ist, zeigt der 5. Takt.

Der des 6. Taktes ist unrichtig, weil dem Daumen eine Obertaste angewiesen ist. Regel: Der Daumen darf nicht unnöthigerweise auf eine Obertaste gesetzt werden. Wie dies hier zu vermeiden ist, zeigt der 7. Takt.

Der des 8. Taktes ist unrichtig, weil der Daumen unnöthigerweise untergesetzt, und dadurch die Stellung der Hand verändert wird. Regel: Die Handstellung darf nicht unnöthigerweise verändert werden. Wie dies vermieden werden kann, ist im 9. Takte angegeben.

Der Fingersatz des 10. Taktes endlich ist unrichtig, weil der dritte Finger über den zweiten, und der zweite über (oder

unter) den dritten gesetzt wird. Regel: Der zweite, dritte und vierte Finger dürfen über den Daumen und, in seltenen Fällen, über den kleinen Finger, aber niemals über einander gesetzt werden — wenigstens nicht in einstimrigen Passagen.

123. Alle hier als fehlerhaft angeführten Fingersätze sind nur deshalb unrichtig, weil sie unnötige Veränderungen der Handstellung hervorrufen. Das Ausspannen oder Zusammenziehen der Hand wird nur dann nötig, wenn dieselbe in eine höhere oder niederere Tonlage übergeführt, oder wenn sie über mehr als fünf Tonstufen zugleich gehalten werden muß. So ist z. B. der Fingersatz der folgenden zwei Takte richtig, obgleich er, wie der im 2. und 4. Takte von Beispiel 49, das Zusammenziehen und Ausspannen der Hand veranlaßt, weil beides hier durch die Lage der Töne gerechtfertigt ist.

(50.)



124. Auch die bei Besprechung des 6. und 8. Taktes' von Beispiel 49 gerügte Verwendung des Daumens für eine Oberstufe, und das Untersetzen desselben unter den zweiten Finger, sind in folgenden zwei Takten ganz am Platze, weil sie durch den Bau der Passage geboten sind.

(51.)



125. Der regelrechte Fingersatz der Tonleiter ist bereits erklärt worden, und bei allen aus Läufen bestehenden Passagen sollte man denselben womöglich einhalten. Man wird sich jedoch

sehr oft, durch die Stellung in welcher sich die Hand bei Eintritt eines Lauses befindet, daran verhindert sehen. Die beiden folgenden Takte bestehen zum größeren Teile aus der D dur-Tonleiter, und für den ersten Takt wird man den regelrechten Fingersatz auch ganz bequem finden; aber im zweiten Takte befindet sich die Hand bei Eintritt der Tonleiter in einer solchen Stellung, daß man genötigt ist für E den kleinen Finger zu verwenden; und es wäre unmöglich, oder doch wenigstens höchst unbequem, hiernach den Daumen auf D zu setzen, obgleich er in D dur auf diese Taste gehört.



126. In solchen Fällen können wir zwischen zwei Verfahren wählen: entweder können wir nämlich die Finger so setzen, als ob der erste Ton des Lauses zugleich die erste Stufe der Tonleiter wäre; oder wir können so lange nur mit dem vierten Finger, statt abwechselnd mit dem dritten, übersetzen, bis der Daumen auf die ihm eigentlich zukommende Taste trifft; wonach der übrige Teil der Tonleiter natürlich mit dem regelrechten Fingersatze gespielt wird. Im 2. Takte von Beispiel 52 ist ersteres Verfahren angewandt; der erste Ton des Lauses (E) ist als erste Stufe aufgefaßt, und demzufolge wird der Daumen auf A und E gesetzt; in Beispiel 53 hingegen ist das letztere Verfahren veranschaulicht, und die Note auf welcher der regelrechte Fingersatz beginnt, durch ein Sternchen bezeichnet.



127. Letzteres Verfahren kann für die rechte Hand nur bei abwärtsgehenden und für die linke Hand nur bei aufwärtsgehenden Läufen angewandt werden; ersteres hingegen, bei dem die erste Note als erste Stufe aufgefaßt ist, für beide Hände und nach beiden Richtungen hin. Es kommen jedoch Läufe vor, bei welchen keines von beiden Verfahren anwendbar ist; und bei welchen man die Finger am besten so setzt, daß der Daumen so bald als thunlich auf eine der Tasten trifft, die ihm eigentlich zukommen — wonach der Lauf selbstverständlich mit dem regelrechten Fingerzuge zu Ende geführt wird. Siehe folgendes Beispiel.

(54.)



128. Von dem in Beispiel 43 für die chromatische Tonleiter angegebenen Fingersatz wende man, wenn die Passage Schnelligkeit und kräftigen Anschlag erfordert, diejenige Form an, bei der auf alle Overtasten der dritte Finger gesetzt wird; erfordert sie hingegen Leichtigkeit, diejenige Form, bei welcher der vierte Finger auf B (Ais) gesetzt wird. Oft trifft man — besonders in den Werken Beethovens — chromatische Läufe an, die gegen das Ende hin mit zunehmender Schnelligkeit gespielt werden müssen. Bei solchen wendet man am besten zu Anfang erstere Form des Fingersatzes, und von da an wo die schnellere Bewegung eintritt, die letztere Form desselben an. B. B.

(55.) Beethoven, Sonate, Op. 27, Nr. 2.



ist — den Daumen immer nach dem vierten Finger (oder diesen über den Daumen) statt abwechselnd auch nach dem dritten untersetzen (Beispiel 57 b).

131. In dem über Fingerübungen handelnden Abschnitte ist der für gebrochene Akkorde zu verwendende Fingersatz bereits so ausführlich besprochen worden, daß wir bei diesem Gegenstande hier nicht mehr lange zu verweilen brauchen. Es liegt diesem Fingersatze die einfache Regel zugrunde, daß zur Ausführung eines gebrochenen, oder eines harmonisch figurierten Akkorde genau dieselben Finger verwandt werden, wie für den ungebrochenen Akkord. Der irgend einer Arpeggio-Passage angeordnete Fingersatz wird folglich von der richtigen Erkenntnis der verschiedenen vollen und halben Akkorde abhängen, aus welchen diese Passage besteht. In den meisten Fällen bietet das Aufsuchen derselben keine Schwierigkeit. Die vier Hauptarten von Arpeggio-Figuren werden, überall wo sie vorkommen, leicht erkannt werden; und die meisten anders figurierten Passagen wird man nicht schwer zu zergliedern finden. So ist es z. B. klar, daß das Mendelssohns Gmoll-Konzert entnommene, erste Beispiel 58 a mit Ausnahme der zweiten Figur (eines verminderten Septimakkordes) aus lauter vollen Akkorden, in verschiedenen Stellungen, besteht; indes im zweiten Beispiele, 58 b, das Mendelssohns Presto agitato in Hmoll entnommen ist, jede Notengruppe aus einem vollen Akkorde und einem halben besteht.

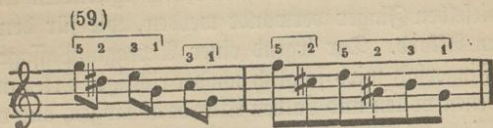
(58.) a.



b.



132. Nicht alle Arpeggio-Passagen sind jedoch so regelmäßig wie die eben angeführten gebaut; oft sind den Akkorden, aus welchen sie bestehen, Töne hinzugefügt; und die Hand kann dann den vollen Akkord auch nicht ausführen, ohne ihre Stellung zu ändern. Dessenungeachtet wird immer auf dieselbe Weise verfahren; d. h. die Passage wird in volle und in halbe Akkorde zergliedert, die jedoch nicht regelmäßig mit einander abzuwechseln brauchen; und die Finger werden demgemäß gesetzt. Z. B.



133. In Passagen wie die eben angeführte brauchen die als Akkorde aufgefaßten Töne nicht immer wirkliche Harmonien zu bilden; sondern irgend welche vier Töne, die man ohne Änderung der Handstellung ausführen kann, können — in Beziehung auf den zu wählenden Fingersatz — als voller Akkord, und irgend welche zwei Töne als halber Akkord aufgefaßt werden. So ist z. B. die Passage im ersten Takte von Beispiel 60 — die eigentlich aus gebrochenen Doppelgriffen besteht — in Beziehung auf Fingersatz, als aus den im zweiten Takte angeführten Akkorden bestehend aufgefaßt, obgleich letztere sicherlich nicht Harmonien genannt werden können.

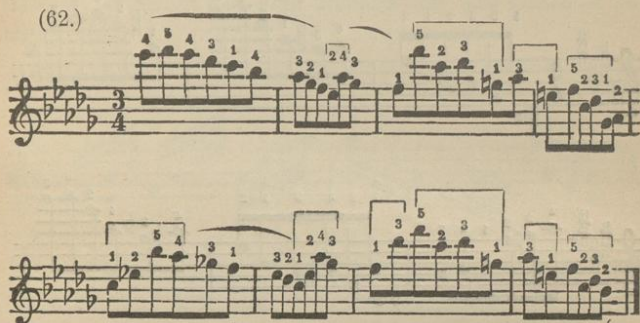


134. Aber nicht bei allen derartigen Passagen kann man die Finger durchaus dieser Auffassung gemäß setzen, wie im nächsten Beispiele gezeigt ist, wo, der Bequemlichkeit wegen,

beim zweiten vollen Akkorde der vierte Finger statt des fünften gesetzt wird.



135. Viele Passagen bestehen zumteil aus Akkorden und zumteil aus Läufen. Als Beispiel dieser Art haben wir eine Stelle aus C. M. v. Webers „Aufforderung zum Tanze“ gewählt, und die darin enthaltenen Bruchstücke der Tonleiter durch Bogen, und die Akkorde durch Klammern bezeichnet.



136. Andere Passagen bestehen aus einer sich wiederholenden Reihenfolge von Notengruppen, und wieder andre aus einzelnen Gruppen, deren jede dieselbe Anzahl von Noten — in derselben aufwärts- oder abwärtsgehenden Tonfolge — enthält; wenn auch die Entfernung der Töne von einander nicht immer genau die gleiche ist. Eine auf solche Weise sich wiederholende Fortschreitung nennt man die Figur der Passage. Dieselbe kann aus jeder beliebigen Anzahl von Tönen bestehen; so sind die in Beispiel 58 angeführten zwei Passagen aus Figuren von je vier

resp. sechs Tönen gebildet. Bei solchen Passagen muß, für jede Wiederholung derselben Figur, derselbe Fingersatz gesetzt werden; und zwar auch dann, wenn hierdurch gegen Grundregeln [§ 122] verstoßen wird, wie z. B. durch Benutzung des Daumens für eine Obertaste. Durch die Beobachtung jener Vorschrift wird die Ausführung schwieriger Passagen in modernen Kompositionen, z. B. in solchen von Chopin, Rubinstein u. a. m., unendlich erleichtert. Als Beispiel diene eine Passage aus Chopins Scherzo in B moll Op. 31. Die Figur, die hier vorliegt, besteht aus nicht weniger als vierundzwanzig Noten, und muß in der Wiederholung mit demselben Fingersatz gespielt werden; obgleich dadurch die durch Sternchen ange deuteten Unregelmäßigkeiten herbeigeführt werden.

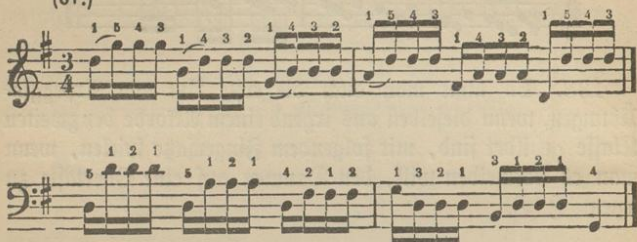
(63.)



137. Obgleich nun, bei den meisten Passagen, das Treffen der Töne durch die Anwendung dieser Methode sehr erleichtert wird, so wäre es doch höchst unzweckmäßig sie in allen ähn-

140. Bei wiederholten Noten müssen — zur Verhütung von Steifigkeit, und damit kein allzusharfes Staccato entstehe — die Finger gewechselt werden; denn offenbar wird die Tonunterbrechung dadurch abgekürzt, daß für den die Taste verlassenden Finger, schon während dieses Verlassens, ein anderer einspringt. Folgende Takte aus Variationen von Händel mögen als Beispiele dienen.

(67.)



141. Bei Legato-Passagen, die aus Doppelgriffen bestehen, muß zuweilen ein Finger für den andern eintreten, d. h. ihn ablösen. Dabei hat man jedoch sehr darauf zu achten, daß der zuerst gebrauchte Finger die Taste fest niederdrücke, bis der Wechsel stattgefunden hat; damit der nachzusetzende Finger den Ton nicht nochmals erklingen mache. Zur Bezeichnung dieser Art von Fingersatz werden, wie in folgendem Beispiele, die Ziffern für die zwei Finger, welche einander ablösen sollen, durch Klammern verbunden.

(68.)



142. Die Ausnahmen, welche die in diesem Kapitel angegebenen und erklärten Regeln eines guten Fingersatzes, bei der

Ausführung polyphoner Kompositionen, erleiden, werden im letzten Kapitel des Buches besprochen werden.

143. Durch sorgfältiges Studiren des angegebenen Fingersatzes wird man — vorausgesetzt, daß derselbe von tüchtigen Meistern aufgestellt ist — in dem Bestreben sich ein gutes Fingersatzsystem zu bilden sehr gefördert werden. Sollte man sich veranlaßt sehen, von dem angegebenen Fingersatz abzuweichen, so thue man dies nur nach reiflicher Überlegung, und nur dann, wenn man glaubt die Intentionen des Komponisten dadurch besser zur Geltung bringen zu können. Auch merke man diese Veränderungen in dem Musikstücke an, und halte sich streng an den einmal gewählten Fingersatz; denn nichts erzeugt so leicht Unsicherheit beim Vortrage, als die schlechte Gewohnheit den Fingersatz beständig zu ändern.

144. In englischer Musik ist die Fingersatznotierung etwas anders als in deutscher und französischer; für den Daumen wird nämlich das Zeichen + gesetzt und für die übrigen Finger die Ziffern 1 2 3 4 statt 2 3 4 5.

V.

Phrasierung.

145. Man kann mit Recht behaupten, daß das Phrasieren beim Vortrage eines Musikstückes von derselben Wichtigkeit ist, wie die richtige Betonung und die Sonderung der Satzglieder beim Lautlesen. Durch richtiges Phrasieren wird eine Komposition dem Zuhörer verständlich gemacht; und so wie durch verkehrte Betonung und falsche Interpunktion ein geschriebener Satz in Unsinn verwandelt werden kann, so wird auch durch schlechtes Phrasieren eine Komposition uninteressant und bedeutungslos erscheinen.

146. Die zwei Dinge, auf welche man beim Phrasieren hauptsächlich zu achten hat, sind dieselben, durch welche gutes

Lesen bedingt ist, nämlich: Betonung und Sonderung der Satzglieder; und wir wollen jeden dieser beiden Gegenstände für sich betrachten.

147. Alle Musik wird in gleiche Teile eingeteilt, welche man Takte nennt. Die zwischen Musik und Sprache bestehende Ähnlichkeit erscheint noch auffallender, wenn man erstere mit der Poesie, statt mit der Prosa, vergleicht; denn Verse werden ja auch in rhythmische Takte eingeteilt, die man Füße nennt. Versuchen wir nun folgende Verse

„Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand“

dem ersten Satze der Nr. 1 im 6. Hefte der „Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn anzupassen.



Wie man sieht, stimmt der für die Worte geforderte Accent mit dem für die Töne geforderten vollkommen überein; denn so wie wir beim Lesen der Verse folgende Silben betonen würden „Aus al-ten Märchen winkt es her-vor mit weißer Hand“, ebenso unwillkürlich würden wir die jenen Silben entsprechenden Töne stärker accentuieren; und zwar würde dieser Accent auf die erste und fünfte Achtelnote jedes Taktes treffen.

148. Es macht sich hier die Grundregel alles musikalischen Accentes geltend, daß die erste Note jedes Taktes betont werden muß. Ist der Takt so lang und gegliedert, daß er in zwei oder mehr Teile oder Glieder eingeteilt werden kann, so muß die erste Note jeder solchen Gruppe betont werden; doch ist dieser Accent schwächer als der, welcher der ersten Note des Taktes zukommt, und wird, im Gegensatze zu diesem (dem Hauptaccente), Nebenaccent genannt.

149. Der grammatische Accent (zum Unterschiede vom oratorischen so genannt) der verschiedenen Taktarten ist in folgenden Paragraphen angegeben.

(1) Zwei Taktschläge (einen Niederschlag „Thesis“ und einen Aufschlag „Arsis“) und einen Accent haben der $\frac{2}{4}$ = und der $\frac{4}{4}$ =Takt bei raschem Tempo, und der $\frac{3}{4}$ =Takt in der Regel.

(2) Drei Taktschläge und einen Accent haben der $\frac{3}{4}$ =, der $\frac{2}{4}$ = und der $\frac{3}{8}$ =Takt bei gemäßigtem und bei raschem Tempo.

(3) Vier Taktschläge und zwei Accente haben der $\frac{4}{4}$ =Takt bei langsamem, und der $\frac{3}{4}$ =Takt bei langsamem und gemäßigtem Tempo.

(4) Sechs, resp. neun Taktschläge, und drei Accente haben der $\frac{6}{8}$ = und der $\frac{3}{4}$ =Takt bei langsamem Tempo, und der $\frac{3}{8}$ = und der $\frac{2}{4}$ =Takt in der Regel.

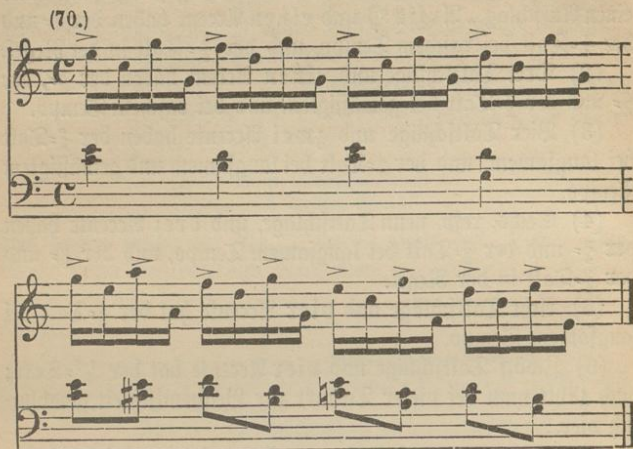
(5) Acht Taktschläge und vier Accente hat der $\frac{4}{4}$ =Takt bei langsamem Tempo.

(6) Zwölf Taktschläge und vier Accente hat der $\frac{1}{2}$ =Takt; doch zählt man bei dieser Taktart zur Bequemlichkeit gewöhnlich vier.

150. Wie man aus Obigem ersieht, folgt auf jede accentuierte Note wenigstens eine unaccentuierte, und in allen Passagen mit normalem Accente ist dies der Fall; in solchen sind niemals zwei unmittelbar neben einander liegende Noten accentuiert.

151. Die Anzahl der für eine Passage zu verwendenden Accente hängt zumteil aber auch von deren Bau ab. In der Regel wird es genügen, wenn die erste Note jeder Gruppe betont wird — die erste Note jedes Taktes selbstverständlich am stärksten. Wenn jedoch die Harmonien welche als Begleitung dienen, oder diejenigen aus welchen die Passage gebildet ist, rasch wechseln, so ist, um diesen Wechsel zur Geltung zu bringen, eine größere Anzahl von Accenten nötig. So ist z. B. zwar die Figur der folgenden Passage durch beide Takte dieselbe; da aber im ersten Takte jede Notengruppe nur von einer, im zweiten Takte hingegen von zwei Harmonien begleitet ist, so erfordert letzterer auch die doppelte Anzahl von Accenten. Und dies

würde selbst dann der Fall sein, wenn gar keine begleitenden Harmonien vorhanden wären; da der Harmoniewechsel auch in der Oberstimme ausgedrückt ist.



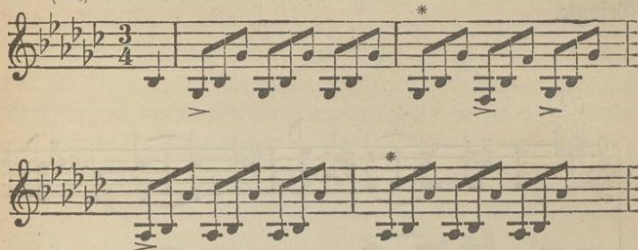
152. Diese Art von Accentuierung ist bei Läufen von noch größerer Wichtigkeit, da selbe nicht aus besonders gegliederten Figuren bestehen, und ihre Beziehungen zu den sie begleitenden Harmonien folglich nur durch die Accentuierung vermittelt werden. Siehe folgendes Beispiel.



153. Als Beispiel einer andern, durch den Wechsel der Harmonien bedingten Art von Accentuierung diene das Scherzo

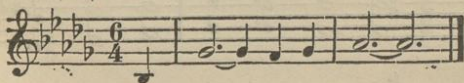
der Beethovenschen Es dur-Sonate, Op. 7. Im vorliegenden Falle müssen die gebrochenen Akkorde, aus welchen die Passage besteht, so vorgetragen werden, daß in mehreren Taktten sogar der Hauptaccent (auf der ersten Note des Tacttes) ausfällt; wie solches hier durch Sternchen angedeutet ist.

(72.)



154. In Compositionen von raschem Tempo und einfacher Tactart, wie die hier erwähnte, fällt der Hauptaccent häufig aus. Diese scheinbare Unregelmäßigkeit erklärt sich dadurch, daß im vorliegenden und in ähnlichen Fällen der von dem Ohre empfundene Tact aus zwei oder mehr geschriebenen Tactten besteht; und daß folglich der ausgefallene Accent gar nicht die erste Note des Tacttes betraf. Daß solches in Beispiel 72 der Fall ist, wird man einsehen, wenn man dasselbe mit Beispiel 73 vergleicht, in welchem dieselbe Melodie, mit Weglassung der Triolenbewegung, im $\frac{3}{4}$ -Tacte, zu zwei Tactschlägen gegeben ist.

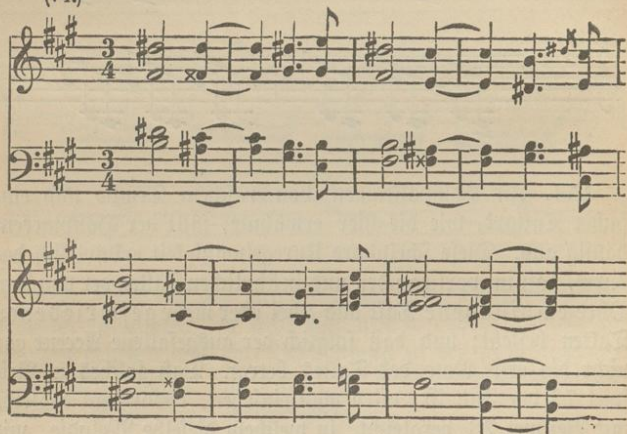
(73.)



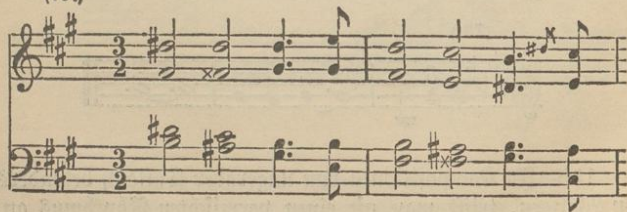
155. In Compositionen von ungerader Tactart, besonders in Walzern, trifft man oft einen vermischten Rhythmus an,

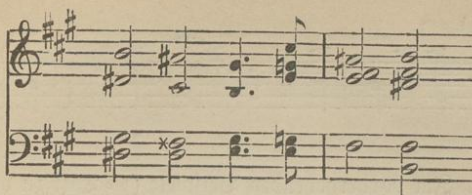
bei dem zwei einfache Takte von dem Hörer als ein zusammengezogener mit drei Taktschlägen empfunden werden; indes im vorhergehenden Beispiele jeder zusammengezogene Takt nur zwei Taktschläge zeigte; mit anderen Worten: Es entsteht $\frac{3}{2}$ statt $\frac{3}{4}$ Takt. Beispiel 74, eine Stelle aus Schumanns Konzert, die bei der Ausführung lautet als sei sie, wie in Beispiel 75, im $\frac{3}{2}$ Takte geschrieben, veranschaulicht das eben Gesagte.

(74.)



(75.)





156. Sowohl in Beispiel 72 als auch in Beispiel 74 fällt durch das Zusammenziehen der Takte ein Hauptaccent über den andern aus; die Nebenaccente hingegen nehmen, wie eine Vergleichung beider Beispiele ergeben wird, in jedem derselben eine andere Stellung ein.

157. Das Zusammenziehen von zwei oder mehr Takten in einen findet nie andauernd statt, weil der dadurch hervorgerufene Rhythmus sonst aufhören würde wirkungsvoll zu sein, d. h. als Gegensatz empfunden zu werden; man wird deshalb diese zusammengezogenen Takte immer mit einfachen, von regelmäßigem Accente, untermischt antreffen. So währt der durch Beispiel 73 veranschaulichte Rhythmus ($\frac{9}{4}$) nur bis zum zehnten Takte des ersten Theiles, und die sechs folgenden Takte stimmen mit dem vorgezeichneten $\frac{3}{4}$ -Takte (Beispiel 72) überein; auch der vorhin besprochene Satz aus dem Concerte von Schumann ist zum größten Theile im vorgezeichneten $\frac{3}{4}$ -Takte geschrieben.

158. Eine andere Art von verändertem Rhythmus, welche sehr oft von Komponisten angewandt wird, ist die sogenannte Accentrückung, bei welcher der Accent antizipiert d. h. vorausgenommen wird, anstatt, wie in den beiden vorhergehenden Beispielen, verwischt zu werden. Die Accentrückung findet statt, so oft ein Ton auf einem leichten Takttheile (Arsis) angeschlagen wird und so lange fortklingt, daß der folgende schwere Takttheil (Thesis) von ihm absorbiert wird. In diesem Falle wird der Accent, dessen rechtzeitiges Eintreten durch das Fortklingen eines Tones verhindert wird, auf jenen Ton übertragen d. h. vorausgenommen.

(76.)



159. Im vorhergehenden Beispiele ($\frac{1}{4}$ = Takt zu vier Taktschlägen und zwei Accenten) trifft die Note C auf den unaccentuierten zweiten Takttschlag; da aber ihr Wert auch noch den accentuierten dritten Takttschlag in sich begreift, so wird der Accent auf ersterem vorausgenommen. Dasselbe findet bei E im zweiten Takte statt; und der Hauptaccent des folgenden Taktes wird auf F antizipiert. Zum besseren Verständnisse der Accentrückung im dritten Takte nehme man an, jede Viertelnote sei durch zwei mittels Bindebogen verbundene Achtelnoten vertreten; wodurch man acht Achtelnoten bekäme. Da nun, wie schon früher bemerkt, in allen Takten mit normalem Accente auf jede accentuierte Note eine unaccentuierte folgt, so müßten die erste, dritte, fünfte und siebente Achtelnote accentuiert werden; und da alle jene Noten an die vorhergehenden gebunden sind, so muß der Accent auf der zweiten, vierten und sechsten Achtelnote vorausgenommen werden. Die letzte Note des Taktes bleibt selbstverständlich unaccentuiert. Diese Vor- ausnahme des Accenten wird auch Synkope genannt, und Passagen, in welchen solche vorkommen, nennt man synkopierte Passagen.

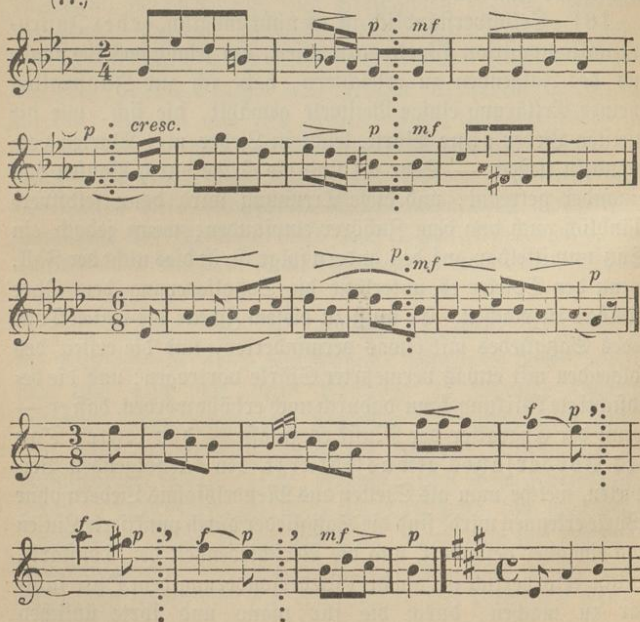
160. Nachdem wir in den vorhergehenden Paragraphen die verschiedenen Arten von Accent besprochen haben, wollen wir nun auch die beim Vortrage so wichtige Glieder- sonderung der Sätze und Perioden in Betrachtung ziehen. Sie wird hauptsächlich durch die geschickte Anwendung der verschiedenen Spielarten erreicht; und dem Komponisten stehen so viele Vortragszeichen zur Verfügung, daß man seinen Intentionen leicht entsprechen kann, wenn man mit den ange- wandten Zeichen hinlänglich vertraut ist. Jene Glieder- sonderung kann jedoch noch auf eine andre Art vermittelt werden,

für die es in der Notierung kein Zeichen giebt. Offenbar sind folglich Diejenigen übel daran, welchen es an den zur Vergliederung einer Komposition erforderlichen theoretischen Kenntnissen fehlt. Solchen bleibt nur das Auskunftsmittel, dessen wir uns bereits in Paragraph 147 bedienten, um das Wesen des Accenten zu erklären; indem wir versuchten der Musik Worte anzupassen. Aller Vokalmusik liegt das Prinzip zugrunde, daß der musikalische Accent und Periodenbau mit dem Versmaße und Strophenbau des Textes vollkommen übereinstimmen müssen; und Instrumentalmusik muß so vorgetragen werden, daß die einzelnen Sätze und Perioden ebenfalls von einander gesondert erscheinen. Es ist hiermit jedoch nicht gesagt, daß alle diese Sätze von gleicher Länge sein müssen — was in der That selten und nur in ganz einfacher Musik der Fall ist.

161. Selbstverständlich ist es nicht möglich, jeder Instrumentalkomposition Worte anzupassen; um jedoch das Verständnis des Folgenden zu erleichtern, habe ich zur Illustration meiner Erklärung einige Beispiele gewählt, die sich, wie die meisten Lieder ohne Worte, leicht in Lieder mit Worten verwandeln ließen. — Sehr oft sind die Sätze durch Pausen von einander getrennt, und diese Trennung wird dann selbstverständlich auch von dem Zuhörer empfunden; wenn jedoch ein Satz unmittelbar auf den andern folgt, so ist dies nicht der Fall, wenn der Spieler es unterläßt die Satzgliederung dem Ohre fühlbar zu machen. Er muß zu diesem Zwecke die letzten Töne jedes Satzgliedes mit etwas verminderter, und die ersten des folgenden mit etwas vermehrter Stärke vortragen; und die beabsichtigte Wirkung kann dadurch noch erhöht werden, daß er — wenn der Charakter der Musik es zuläßt — den letzten Ton des Vordersatzes etwas abkürzt. In den folgenden Beispielen, welche man als Stellen aus Mendelssohns Liedern ohne Worte erkennen wird, sind die Satzglieder durch punktierte Linien von einander gesondert, und die Verschiedenheit der Tonstärke, welche erforderlich ist, um die Gliedersonderung dem Ohre fühlbar zu machen, durch die für piano und forte üblichen

Zeichen angegeben; doch verstehe man wohl, daß diese Zeichen sich nur auf die relative Stärke der betreffenden Töne, und nicht auf den Vortrag der Periode im allgemeinen beziehen. In den beiden ersten Beispielen darf das Legato, selbst beim Übergange von einem Satz zum andern, nicht unterbrochen werden; und diese können, da das oben erwähnte Abkürzen des letzten Tones hier unzulässig ist, nur durch Veränderung der Tonstärke von einander gesondert werden. Im dritten und vierten Beispiele hingegen ist jenes Abkürzen des letzten Tones zulässig und wirkungsvoll; es ist durch ein Komma angedeutet, ein Zeichen, welches in der „Instruktiven Ausgabe klassischer Klavierwerke“ (Stuttgart bei Cotta) zu gleichem Zwecke angewandt ist.

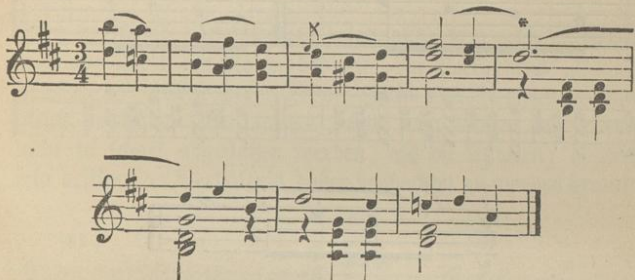
(77.)





162. Manchmal ist eine und dieselbe Note Schlußnote des einen und zugleich Anfangsnote des folgenden Satzes, wie die in Beispiel 78 mit einem Sternchen bezeichnete. Solche Noten müssen stark gespielt werden, da sie einem doppelten Zwecke dienen, und es vor allem darauf ankommt, daß der Anfang des Nachsatzes markiert werde.

(78.) Mendelssohn, Konzert in D moll.

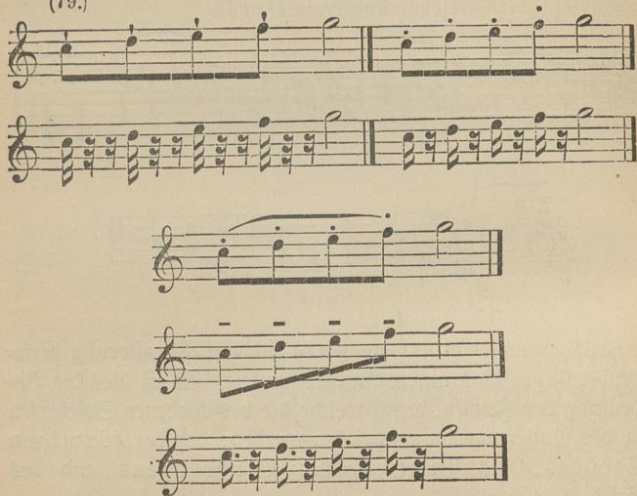


163. Nun erfordert noch ein sich auf Phrasierung beziehender Gegenstand unsere Aufmerksamkeit. Es ist dies die Bedeutung der Zeichen, durch welche die verschiedenen Spielarten in der Notierung vorgeschrieben werden: des keilförmigen Striches, des Punktes, des Bindebogens und des Schleifbogens.

164. Wenn der Strich oder der Punkt über oder unter einer Note stehen, so deuten sie beide Staccato oder gestoßene Spielart an; mit dem Unterschiede jedoch, daß die mit dem Striche bezeichneten Noten so kurz wie möglich gespielt werden müssen, und die mit dem Punkte bezeichneten ungefähr die Hälfte ihres Wertes behalten. Noch eine andere Vortragsweise, die aber auf dem Klaviere kaum zur eigentlichen Wirkung

kommt, und kaum noch Staccato genannt werden kann, ist das *Marcato* (= mit Nachdruck). In der Notierung wird sie durch kleine Querstriche, oder einen den Punkten hinzugefügten Bindebogen, angezeigt. Man kann sich diese Vortragsweise am besten vergegenwärtigen, wenn man eine Tonreihe mit nur einem Finger, so gebunden als es auf diese Art möglich ist, spielt, und dabei die Tasten in einer gewissen nachdrücklichen Weise anschlägt. Die Bezeichnung und Ausführung dieser drei Spielarten, insofern sich letztere durch Notenwerte veranschaulichen läßt, sind in folgenden Beispielen angegeben.

(79.)



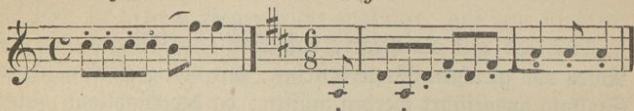
165. Obgleich die bedeutendsten Meister das größte Gewicht auf die Unterscheidung des Striches (*staccato*) vom Punkte (*mezzo staccato*, d. h. halb *Staccato*) legten, so ist dieselbe doch leider in neuerer Zeit von Verlegern und Druckern häufig vernachlässigt worden, und die richtige Ausführung von *Staccato*-Passagen hängt deshalb sehr oft, weniger von der genauen

Beobachtung jener Zeichen, als von dem richtigen Verständnisse des Charakters der Komposition, in welcher sie vorkommen, ab. So darf selbstverständlich das Staccato — es sei nun durch Striche oder durch Punkte angezeigt — im Adagio nie so kurz als im Allegro ausgeführt werden. Vergleiche Beispiel 80 a mit 80 b.

(80.) Mozart, Sonate in G. Mozart, Sonate in D.

a. *Adagio*.

b. *Allegro*.



Aber der Grad des Staccato wird außerdem auch durch den relativen Wert der Noten bedingt. In Beethovens „Sonate pathétique“ finden wir z. B. die Halb- und Viertelnoten ganz gleich bezeichnet (Beispiel 81), und doch dürfen die ersteren nicht so scharf abgestoßen werden, als die letzteren; obgleich kein bestimmtes Verhältnis dabei beobachtet zu werden braucht.

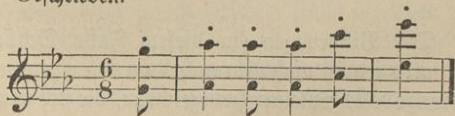
(81.)

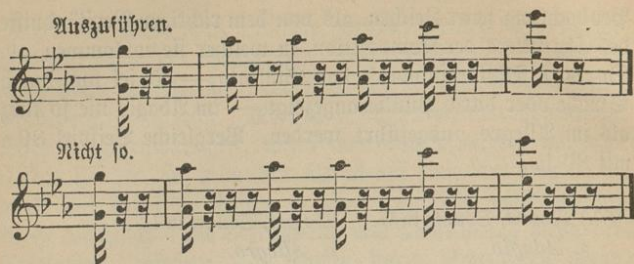


166. So muß auch in Passagen wie die folgende aus Beethovens Sonate Op. 7, wo längere Noten mit kürzeren regelmäßig abwechseln, ein kleiner, doch vernehmlicher Unterschied im Staccato gemacht werden.

(82.)

Geschrieben.





167. Es gilt als Regel, daß Staccato-Passagen, die aus Noten von gleichem Werte bestehen, mit völlig gleichmäßigem Staccato ausgeführt werden müssen; da der Wohlklang solcher Passagen zum größten Teile von dieser Gleichmäßigkeit abhängt. Bei Passagen jedoch, die ein Thema einleiten — mit oder ohne *rallentando* — kann diese Regel zuweilen beiseitegesetzt und die Wirkung der Passage dadurch erhöht werden, daß sie mit allmählich abnehmendem Staccato und so ausgeführt wird, daß die letzten Töne kaum von einander getrennt werden.

(83.) Beethoven, Sonate Pastorale, Op. 28.



168. Legato, die gebundene Spielart, wird durch einen über oder unter den Noten stehenden Vindebogen angedeutet; da aber alle Passagen, wenn nicht das Gegenteil angezeigt ist, legato gespielt werden müssen, so sind diese Vindebogen, es sei denn, daß sie nach vorhergehendem Staccato als Widerrufungszeichen gebraucht sind, eigentlich überflüssig. In sorgfältig notierter Musik beziehen sich die Vindebogen auf die Phrasierung.

169. Der Vindebogen (in diesem Falle Schleifbogen genannt) wird jedoch auch gebraucht, um eine eigentümliche und sehr wirkungsvolle Spielart zu bezeichnen, die sich vom gewöhn-

lichen Legato unterscheidet. Es ist dies die Schleifung, sie wird durch einen kleinen Bogen angedeutet, der in Kompositionen von gemäßigtem oder raschem Tempo zwei Noten mit einander verbindet; und wird so ausgeführt, daß sich der zweite, unaccentuierte und etwas verkürzte Ton dicht an den ersten anschließt. Das Aneinanderschleifen der Töne ist beim Singen, oder auf der Violine, leichter auszuführen als auf dem Klaviere. Beim Singen wird die Schleifung dadurch hervorgebracht, daß man zwei Töne auf eine Silbe singt; auf der Violine, indem man dieselben in einem Bogenstriche ausführt; auf dem Klaviere bringt sie eine ähnliche Wirkung hervor, wie das Aussprechen eines zweifelhigen Wortes, mit starkem Accente auf der ersten Silbe, z. B. „Ewig“.

(84.) Mozart, Sonate in C moll.

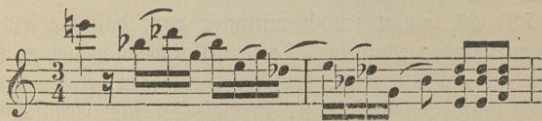
Geschrieben.

Auszuführen.



170. Die erste der aneinandergeschleiften Noten muß immer accentuiert werden, auch wenn sie auf einen leichten Taktteil fällt; in letzterem Falle entsteht eine Accentrückung, welche oft sehr wirkungsvoll ist.

(85.) Mozart, Phantasie in C moll.



171. Da auch der Vindebogen zuweilen für zwei einzelne Noten verwandt wird — in welchem Falle die letzte derselben nicht abgekürzt werden darf — so ist es von Wichtigkeit, daß man zu unterscheiden vermöge, ob eine Bindung oder eine Schleifung beabsichtigt ist. Eine wirkliche Schleifung kann nur

stattfinden, wenn das Tempo rasch genug ist und wenn die zweite Note von gleichem Werte mit der ersten, oder von geringerem, niemals aber wenn sie von größerem Werte ist. Die in Beispiel 86 a durch einen Bogen verbundenen Töne dürfen nicht geschleift werden, weil sie von zu langer Dauer sind, und die in Beispiel 86 b nicht, weil die zweite Note von größerem Werte ist als die erste; in beiden Fällen bedeutet der Bogen folglich einfaches Legato.

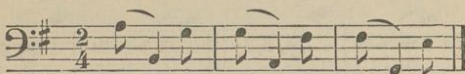
(86.) Beethoven, Sonate, Op. 10, Nr. 3.

a.



Beethoven, Sonate, Op. 31, Nr. 1.

b.



172. Der Schnelligkeitsgrad, bei dem ein solcher Bogen aufhört Legato zu bedeuten und anfängt eine Schleifung zu bezeichnen, läßt sich kaum bestimmen; doch kann man, um einen Anhaltspunkt zu gewinnen, annehmen, daß dies — vorausgesetzt daß die Noten von gleichem Werte sind — ungefähr bei M. M. 112 der Fall sei.

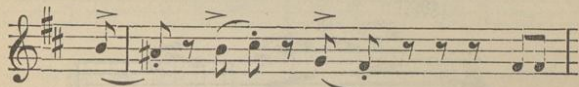
173. Es kommt jedoch mitunter vor, daß die letzte von zwei aneinandergebundenen Noten, selbst wenn sie von größerem Werte ist als die erste, der Regel entgegen, etwas verkürzt werden muß. In Beispiel 87 ist diese Spielart veranschaulicht. Diese Art von Bindung unterscheidet sich jedoch von der eigentlichen Schleifung erstens dadurch, daß der Accent nie durch sie verändert wird, und daß folglich die zweite Note hier accentuiert werden muß, und zweitens dadurch, daß die letzte der beiden Noten nicht staccato gespielt, sondern nur ganz unbedeutend verkürzt werden darf. (Vgl. § 169 u. 170.)

(87.) Mendelssohn, Andante Rantabile und Presto Agitato.
Geschrieben.

Auszuführen.



Nicht so.



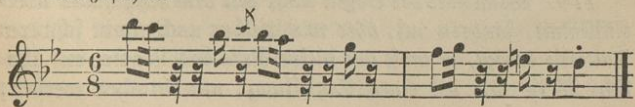
174. Oft folgen auf den Schleifbogen in derselben Notengruppe eine oder mehrere Staccatonoten, wie in den Beispielen 88a und 88b. Bei Stellen dieser Art muß die angeschleifte Note schwächer und kürzer, als die auf sie folgende Staccatonote, gespielt werden. Es ist von Wichtigkeit, daß diese Vorschrift gründlich verstanden und gewissenhaft befolgt werde, da der Spieler nur zu leicht versucht wird, die auf die Schleifung folgende Staccatonote kürzer als die angeschleifte zu spielen, wodurch die Wirkung der Schleifung ganz verloren geht. Siehe Beispiel 89.

(88.) Beethoven, Sonate, Op. 49, Nr. 1.

a. Geschrieben.



Auszuführen.



Beethoven, Sonate, Op. 31, Nr. 3.

b. Geschrieben.



Auszuführen.



(89.)



175. Genau genommen können nicht mehr als zwei Töne aneinandergeschleift werden, ein über drei oder mehr Noten gezogener Bogen ist deshalb als einfaches Legato=Zeichen zu betrachten; und die letzte Note einer solchen Gruppe darf, wenn dies nicht, wie etwa in Beispiel 89, durch ein hinzugefügtes Staccato=Zeichen angedeutet ist, nicht abgekürzt werden. Wenigstens ist dies immer so, wenn der Bindebogen mit dem Rhythmus des Taktes übereinstimmt; und es wäre unrichtig, in Passagen, wie die in Beispiel 90 angegebene, die letzte Note jeder Gruppe abzukürzen.

(90.)



176. Wenn aber der Bogen nicht mit dem Rhythmus übereinstimmt, sondern auf, oder unmittelbar nach einem schweren Takteile endigt, so muß auf dieser Note das Legato, auf ähnliche Weise wie bei einer Schleifung, unterbrochen werden;

wenngleich dadurch keine Accentrückung bedingt ist, wie bei einer unter solchen Umständen stattfindenden Schleifung.

(91.)

a. Geschrieben.



b. Geschrieben.



Auszuführen.



177. Diese Art von Unterbrechung des Legato wird in der Notierung mitunter auch dadurch angezeigt, daß die Noten unabhängig von der Takteinteilung gruppiert sind. Z. B.

(92.)



Eine Stelle dieser Art findet sich in Schumanns „Toccata“ Op. 6.

178. Passagen, die aus lauter Noten von gleichem Werte, oder aus einer Wiederholung derselben Figur bestehen, und durchweg staccato gespielt werden sollen, sind oft nur zu Anfang

dem entsprechend bezeichnet; und es wird dabei als selbstverständlich angenommen, daß diese Bezeichnung so lange gilt, als der Charakter der Passage unverändert bleibt; oder bis ein Widerrufungszeichen eintritt. Passagen, wie die in Beispiel 93 angeführte, müssen also durchweg staccato gespielt werden, wenn dies auch (wie hier) nur zu Anfang angezeigt ist; denn wenn letztere geändert werden sollte, so wäre es bestimmt, wie in Beispiel 94, bemerkt.

(93.) Mendelssohn, Präludium, Op. 35, Nr. 3.



(94.) Mozart, Rondo in A moll.



179. Manchmal ist eine Staccato-Melodie, auf ähnliche Weise wie im folgenden Beispiele, mit einer Legato-Begleitung verbunden. („Lieder ohne Worte“ von Mendelssohn, Heft 6, Nr. 4.) In solchem Falle dürfen die Melodienoten, da sie zugleich Begleitungsnoten sind, nicht so stark abgestoßen werden, daß dadurch das Legato der Begleitung unterbrochen wird. Im angeführten Beispiel werden, wie bei 97 angegeben, die als Achtelnoten geschriebenen Melodienoten auf die Hälfte ihres Wertes reduziert, d. h. als Sechzehntel gespielt, und die Melodie durch starkes Betonen zur Geltung gebracht; denn wenn die Töne so scharf abgestoßen würden, wie dies bei 96 angegeben ist, so würde das Legato der Begleitung unterbrochen werden.

(95.) Presto.



(96.)



(97.)



180. In andern Passagen dieser Art sind die zugleich als Begleitungsnoten dienenden Melodienoten nicht doppelt ausgeschrieben, sondern nur durch Staccatozeichen angedeutet. Als Beispiel diene eine Stelle aus Beethovens Sonate, Op. 14 Nr. 1, die gerade so wie die vorhin besprochene ausgeführt wird; da das Staccato sich nur auf die Melodie, und nicht auf die Begleitung, bezieht. In der That ist bei so raschem Tempo ein wirkliches Staccato nahezu unmöglich; aber indem man sich bemüht ein solches hervorzubringen, wird man die betreffenden Noten unwillkürlich gerade so viel betonen, als nötig ist damit die Melodie klar hervortrete.

(98.)



II. f. IV.

VI.

Verzierungen.

181. Unter Verzierungen versteht man alle jene Ausschmückungen der Melodie, die in der Notierung durch gewisse Zeichen, oder durch kleine Noten von ganz unbestimmtem Werte,

angegeben werden. In früherer Zeit wurden sie viel häufiger angewandt als in jetziger, da das Klavichord und der Kieselflügel, für welche zur Zeit Bachs, Händels und Anderer alle Klaviermusik geschrieben wurde, verhältnismäßig kurztonig waren, und man überdies auf letzterem Instrumente keinen Unterschied in der Stärke der einzelnen Töne machen konnte. Vorschläge, Triller u. s. w. ersetzten daher in jener Musik zumteil die Accente, und dienten dazu langsam fortschreitende Melodien interessanter zu machen. K. Ph. Emanuel Bach erklärt den „Nutzen“ dieser „Manieren“, wie man sie damals nannte („Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, Leipzig 1752), mit folgenden Worten: „Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nötig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht“. — Aber auf dem Pianoforte lassen sich die Töne im Cantabile so lange aushalten, und es sind auf demselben so mannigfaltige Accente und eine so verschiedenartige Tonbildung möglich, daß es jener Verzierungen und Manieren nicht mehr bedarf, um eine langsam fortschreitende Melodie anziehend zu machen. Sie werden daher heutzutage viel seltener angewandt, und viele derselben sind gar nicht mehr gebräuchlich.

182. Die Art der Ausführung dieser Verzierungen ist aber keine bloße Geschmackssache, wie Viele meinen. Die Manieren hatten, in der Musik die für jene kurztonigen Instrumente geschrieben wurde, eine ganz andere Bedeutung als sie in moderner Musik haben, und standen in sehr naher Beziehung zur Harmonie. Ihre Anwendung wurde oft dem Ermessen des Spielers überlassen, von dem man voraussetzen konnte, daß er mehr oder weniger gründliche Kenntnisse im Generalbasse besitze. Wie man früher über diesen Gegenstand dachte, können wir von Emanuel Bach erfahren; er schreibt: „Wir haben aus der Erfahrung, daß Derjenige, welcher nichts Gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bei Anbringung der Manieren im Finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem bloßen Glücke zuzuschreiben hat“. Wir wissen ganz genau, wie die alten Meister diese Manieren ausgeführt haben wollten, und wie gute Gründe sie dafür hatten; und

Diejenigen, die diesen Gründen nachspüren, werden sich bald überzeugen, wie leicht „gute“ Manieren in „schlechte“ verwandelt werden können. Die neueren Meister haben, wenn sie eine Verzierung, in anderer als der früher üblichen Weise, vorschreiben, ebenfalls ihre sehr guten Gründe dafür. Wir sollten deshalb die Gründe Beider respektieren, und uns bei der Ausführung von Verzierungen ebensowenig Änderungen erlauben, als es uns einfallen würde, beim Kopieren eines guten Bildes an den Details etwas zu ändern.

183. Aber selbst bei dem besten Willen wird es dem Spieler zuweilen erschwert, den Absichten des Komponisten gerecht zu werden. Bei neuerer Musik ist dies insofern leicht, als die Notierungsweise der Verzierungen durch allgemeines Übereinkommen heutzutage genau bestimmt ist, und durch die Vervollkommenung des Notendruckes fehlerhafte Angaben ausgeschlossen sind; so daß man sich unbedingt auf die Zeichen verlassen kann. Letzteres ist aber bei älterer Musik nicht der Fall; denn einerseits wurde zu jener Zeit, in verschiedenen Ländern, und von verschiedenen Meistern, eine und dieselbe Manier nicht immer durch das gleiche Zeichen vorgeschrieben; andernteils wurden, durch unwissende oder leichtsinnige Notenschreiber und Verleger, die Zeichen nicht selten verwechselt. Als nun aber gar — zum Theile durch die Erfindung und Verbesserung des Pianoforte beeinflusst — die Verzierungen eine veränderte Bedeutung gewannen, und man anfang manche derselben auch anders auszuführen, da wurden gar die armen alten Meister zuweilen „torrigiert“. — Wer deshalb nicht genug theoretische Kenntnisse besitzt, um selber zu prüfen, der schafft sich solche Kompositionen am besten in einer von kompetenten Musikern mit Sorgfalt bearbeiteten Ausgabe an.

184. Zur Bequemlichkeit der Leser jedoch, die selber prüfen und sich ein Urtheil bilden wollen, habe ich folgende Tabelle aufgestellt. Ich bemerke dabei, daß Joh. Andr. Stein, der diejenigen ersten Pianofortes baute, die sich mit den heutigen annähernd vergleichen lassen, von 1728 bis 1792 gelebt hat.

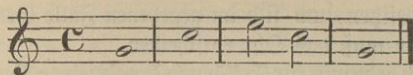
J. S. Bach	1685 bis 1750
Händel	1685 „ 1759
K. Ph. E. Bach	1714 „ 1788
Marpurg	1718 „ 1795
Haydn	1732 „ 1809
Mozart	1756 „ 1791
Beethoven	1770 „ 1827

185. Da es den Leser gewiß interessieren wird etwas über den Ursprung der Verzierungen zu erfahren, so will ich denselben hier zu erklären versuchen; wenn mir gleich der Raum nicht gestattet es ausführlich zu thun. Ich bin überzeugt, daß der Einblick in die allmähliche Entwicklung jener Figuren das Verständnis derselben sehr erleichtern wird. — Zu Gregors des Großen Zeit waren die Kirchengesänge noch einstimmig, und alle Noten aus denen sie bestanden von gleichem Werte. — Im 9. und 10. Jahrhundert kam der mehrstimmige Gesang auf; er bestand jedoch ebenfalls aus Noten von gleichem Werte. Letztere wurden „punctum contra punctum“ (d. h. Note gegen Note) gesetzt, woraus das Wort „Kontrapunkt“ entstanden ist. — Im 12. Jahrhundert entstand der Mensuralgesang; so genannt vom lateinischen „mensura“ (d. h. Maß), weil er aus Noten von ungleichem Werte bestand. — Darnach erlaubte man sich zwei Noten gegen eine zu setzen, und nach und nach, und sehr allmählich, die Stimmen mehr und mehr zu figurieren. Aus solchen Figuren aber haben sich die Manieren entwickelt.

186. Alle Manieren bestehen a. aus der Hauptnote und b. aus den diese umschreibenden und verzierenden Nebennoten. Alle Nebennoten sind entweder 1. harmonische (d. h. akkordische) Nebennoten, 2. Vorhalte, 3. durchgehende, oder 4. Wechselnoten. Die drei letzteren Arten liegen nie weiter als eine Stufe von der Hauptnote entfernt; und sie sind es, die bei den hier zu erklärenden Manieren ausschließlich in Betracht kommen.

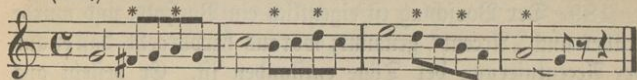
187. Arbeiten wir nun folgende, ganz einfache Melodie mittels Nebennoten aus.

(99.)



Wir bekommen dadurch das wohlbekannte Thema aus dem „Freischütz“, das so sehr viel anziehender und bedeutungs-

(100.)



voller ist, als die Tonfolge welche ihm zugrunde liegt. Die in obigem Beispiele enthaltenen Nebennoten sind, in diesem wie in dem folgenden Beispiele, durch Sternchen bezeichnet.

187. Prüft man nun das Verhältniß aller dieser Nebennoten zu den Hauptnoten auf welche sie sich beziehen, so wird man finden, daß alle unteren Nebennoten nur einen Halbton, die oberen hingegen sämtlich einen Ganzton, von der Hauptnote entfernt liegen. Auch in Beispiel 101 ist dies der Fall, wenngleich daselbst der Hauptton den beiden sich auf ihn beziehenden Nebentönen, bei jeder Figur, nachschlägt.

(101.) Weber, Rondo in Es dur.



Es macht sich hier ein Gesetz geltend, das wenige Ausnahmen erleidet. Sollte demnach der untere Nebenton — durch die Stufe der Tonart bedingt — einen Ganzton von dem Haupttone entfernt liegen, so muß dieser untere Nebenton fast immer erhöht werden. In sorgfältig notierter Musik ist dies — wenn erforderlich — auch angegeben; sollte man der Notierung aber

nicht unbedingt vertrauen können, und nicht genug theoretische Kenntnisse besitzen, um sich im gegebenen Falle Gewißheit zu verschaffen, so muß das Ohr entscheiden.

188. Ich gehe nun zur Erklärung der einzelnen Verzierungen über, und werde mit derjenigen den Anfang machen, auf die sich alle andern zurückführen lassen. Dies ist:

Der Vorschlag.

189. Der Vorschlag ist eigentlich ein Vorhalt, und wurde früher auch „Accent“ genannt; woraus hervorgeht, daß er aus der Accentuierung der Töne entstanden ist. Er besteht aus einer, der Hauptnote unmittelbar vorhergehenden, oberen oder unteren Nebennote, die in der Notierung klein gedruckt wird. Der Vorschlag kann lang oder kurz sein; in ersterem Falle wird er Appoggiatur, im letzteren Acciaccatur genannt. Er sei aber lang oder kurz, so drängt er stets die Hauptnote aus der Stelle und nimmt einen Teil ihres Wertes für sich in Anspruch. Bei dem kurzen Vorschlage hat der Hauptton, bei dem langen der Nebenton den Accent.

Appoggiaturen.

(102 a.)
Geschrieben.



Auszuführen.



Acciaccaturen.

(102 b.)
Geschrieben.



Auszuführen.



190. Wenn Vorschläge bei Akkorden stehen, so drängen sie ebenfalls den Ton, auf welchen sie sich beziehen, aus der Stelle; d. h. sie werden mit den übrigen Tönen des Akkordes angeschlagen, und der wesentliche Ton schlägt nach. B. B.

(103.)

Geschrieben.

Auszuführen.

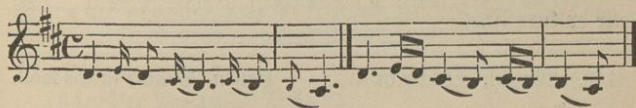


191. Wie man aus Beispiel 102a ersehen kann, entzieht die Appoggiatur der Hauptnote, wenn solche eine einfache Note ist, die Hälfte ihres Wertes. Ist die Hauptnote punktiert, so entzieht sie ihr zwei Drittel ihres Wertes. Ist aber die punktierte Hauptnote noch an eine andere Note gebunden — was im $\frac{3}{8}$ - und $\frac{1}{2}$ -Takte öfter vorkommt —, so nimmt die Appoggiatur den ganzen Wert der punktierten Hauptnote für sich in Anspruch. — Die Acciaccatur wird durch eine kleine Note mit durchstrichener Fahne bezeichnet, und muß so kurz ausgeführt werden, als es die Deutlichkeit zuläßt. — In folgendem Beispiele kommen die zwei ersten Arten der in Beispiel 102a angeführten Appoggiaturen zur Anwendung.

(104.) Haydn, Sonate in D dur.

Geschrieben.

Auszuführen.



192. Leider kann man sich aber nicht immer auf die Notierung verlassen, denn viele ältere Komponisten haben den kurzen Vorschlag nicht durchstrichen, und viele neuere Verleger durchstreichen sowohl den kurzen wie den langen. Die Art der

Ausführung muß in solchen Fällen dem Urteile des Spielers überlassen bleiben. Doch lassen sich einige Regeln aufstellen, welche als Richtschnur dienen können.

193. Der Vorschlag ist lang:

(1) Wenn auf die Hauptnote, in derselben Gruppe, zwei oder vier Noten von halb so großem Werte als erstere folgen. Z. B.

(105.) Haydn, Sonate in F.



Mozart, Sonate in D.



Diese Regel findet hauptsächlich bei langsamem Tempo und bei *Ritabile* = Stellen Anwendung; bei raschem Tempo wird sie mitunter beiseitegesetzt, falls die Appoggiatur nicht zu dem Rhythmus des Stückes stimmen sollte.

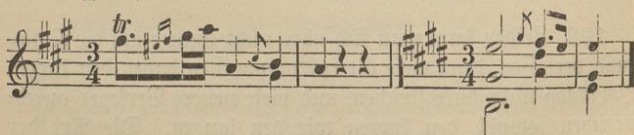
(2) Wenn er bei der vorletzten Note einer Kadenz, d. h. eines Schlusses, steht, Beispiel 106 a; es sei denn, daß die Schlußnote vorausgenommen (antizipiert) sei, Beispiel 106 b, in welchem Falle er kurz ist.

(106.) Mozart, Sonate in A.

a.

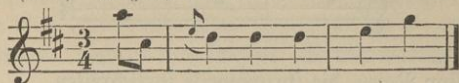
Haydn, Sonate in Cis moll.

b.



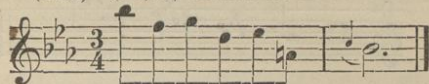
(3) Wenn er, in einer Komposition von langsamem oder gemäßigtem Tempo und ungerader Taktart, bei der ersten Note eines Taktes steht.

(107.) Mozart, Sonate in D dur.



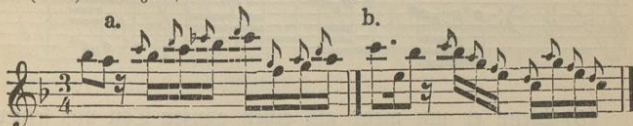
(4) Zu Ende eines Satzes.

(108.) Haydn, Sonate in Es dur.



(5) Wenn er bei den einzelnen Tönen einer stufenweis aufwärts- (Beispiel 109 a) oder terzenweise abwärtssteigenden (Beispiel 109 b) Tonfolge steht, so entzieht er — wenn das Tempo ein langsames ist — der Hauptnote ungefähr ein Drittel ihres Wertes. Bei mäßigem oder gar raschem Tempo sind jedoch solche Vorschläge lang; wovon man sich überzeugen kann, wenn man die folgenden zwei Beispiele mit analogen Stellen der selben Sonate vergleicht, wo die Vorschläge ausgeschrieben sind.

(109.) Mozart, Sonate in A moll.



194. Der Vorschlag ist kurz:

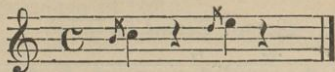
(1) Wenn er vor Noten steht, die wiederholt werden.

(110.) Haydn, Sonate in D dur.



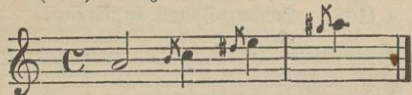
(2) Vor einzelstehenden Noten.

(111.) Mozart, Sonate in C dur.



(3) Vor Noten, die sprungweise fortschreiten.

(112.) Mozart, Sonate in C dur.

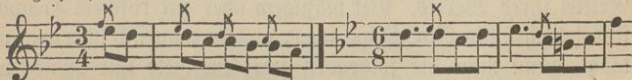


(4) Wenn er bei der ersten Note einer Gruppe von zwei, drei oder mehr Noten von gleichem Werte steht.

(113.)

Haydn, Sonate in G dur.

Beethoven, Sonate, Op. 49, Nr. 1.



Haydn, Sonate in Es dur.



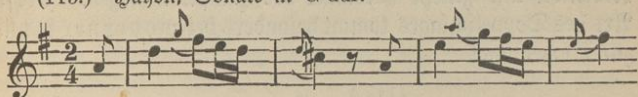
(5) Wenn er um mehr als einen ganzen Ton von seiner Hauptnote entfernt ist!

(114.) Mozart, Sonate in G dur.



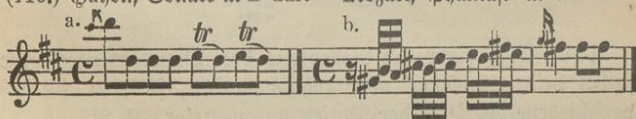
(6) Wenn der Nebenton, welcher den Vorschlag bildet, wie in Beispiel 110, unterhalb des Haupttones liegt; es sei denn, daß die Figur, in welcher er vorkommt, auf eine ähnliche mit langem Vorschlage folge; in welchem Falle man ihn, der Symmetrie wegen, auch lang macht. Der letzte Vorschlag im folgenden Beispiele ist also lang, damit er dem bei Cis stehenden entspreche. Und es sind folglich alle vier Vorschläge lang.

(115.) Haydn, Sonate in G dur.



(7) Zu Anfang eines Satzes (Beispiel 116 a). Wenn jedoch, wie dies häufig der Fall ist, derselbe durch eine Reihenfolge mäßig rascher Töne eingeleitet ist, so darf auch der Vorschlag nicht allzukurz ausgeführt werden; und es wird in den meisten Fällen am besten sein, wenn man ihm den Wert der vorhergehenden Note giebt (Beispiel 116 b).

(116.) Haydn, Sonate in D dur. Mozart, Phantasie in C moll.



(8) Wenn die Schlußnote einer Kadenz antizipiert ist, und der Vorschlag bei der Note steht, welche der Antizipation unmittelbar vorausgeht (Beispiel 116 b).

Der Doppelschlag.

195. Der Doppelschlag besteht aus einer Verkettung des Haupttones mit dem oberen und unteren Nebentone, und kann auf zweierlei Art ausgeführt werden. Ist er durch das Zeichen ∞ vorgeschrieben, so wird mit dem oberen Nebentone angefangen, auf den der Hauptton, dann der untere Nebenton

und dann wieder der Hauptton folgen (Beispiel 117 a); ist er durch das Zeichen $\approx$ vorgeschrieben, so wird mit dem unteren Nebentone angefangen, auf den der Hauptton, dann der obere Nebenton und dann wieder der Hauptton folgen (Beispiel 117 b); doch wird letzteres Zeichen selten angewandt und diese Form des Doppelschlages meist ausgeschrieben. Zuweilen jedoch muß mit dem Haupttone angefangen werden, auf den dann der obere Nebenton, dann wieder der Hauptton, dann der untere Nebenton und zuletzt abermals der Hauptton folgen. Diese Art des Doppelschlages kommt besonders bei moderner Musik zur Anwendung.

(117.)
Geschrieben.



196. Soll einer der Nebentöne des Doppelschlages oder sollen beide erniedrigt oder erhöht werden, so wird dies auf verschiedene Weise in der Notierung angezeigt. Z. B.

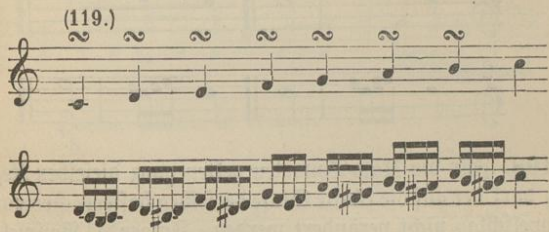
(118.)
Geschrieben.



Auszuführen.



Oft aber sind die erforderlichen Veränderungen auch gar nicht durch Versetzungszeichen angegeben, und es ist deshalb von Wichtigkeit, daß der Spieler wisse, ob und wo solche nötig sind. In der Regel stimmt der obere Nebenton mit der Stufenfolge der Tonart überein und der untere liegt einen Halbton vom Haupttone entfernt. (Siehe § 187.) Wenn aber, der Stufenfolge der Tonleiter nach, der untere Nebenton um einen Ganzton vom Haupttone entfernt liegen sollte, so muß er meistens erhöht werden; auch wenn dies nicht angezeigt ist. Doch kommen Fälle vor, wo diese Erhöhung nicht stattfindet — wie man aus der Wortfassung der eben aufgestellten Regel entnehmen kann —, und es wird das Verständniß solcher Ausnahmefälle erleichtern, wenn wir die Tonverhältnisse einer auf die C dur-Tonleiter basierten Reihe von Doppelschlägen prüfen.

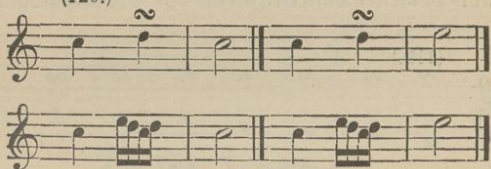


Bei allen diesen Doppelschlägen, mit Ausnahme der auf die erste und vierte Stufe basierten, wurde der untere Nebenton, um ihn seinem Haupttone bis auf einen Halbton nahe zu bringen, erhöht. Aber nachdem dies geschehen ist, sind die Doppelschläge einander doch nicht völlig gleich. Wenn wir die auf die dritte und siebente Stufe basierten prüfen, so werden wir finden, daß bei beiden auch der obere Nebenton — dessen Lage durch die Stufenfolge der Tonleiter bestimmt wird — nur um einen Halbton von seinem Haupttone entfernt ist: folglich sind beide chromatische Doppelschläge; d. h. sie schreiten in Halbtönen fort. Nun sind zwar chromatische Verzierungen zulässig, und in gewissen Fällen sogar sehr wirkungs-

voll; doch klingt ein Doppelschlag, wenn entweder der obere oder der untere Nebenton desselben einen Ganzton vom Haupttone entfernt liegt, melodischer, und deshalb wird auch der untere Nebenton, wenn der obere ohnehin nur einen Halbton vom Haupttone entfernt liegt, meistens nicht erhöht.

197. Es ist noch ein Fall denkbar, in welchem die Erhöhung des unteren Nebentones nicht nötig ist: wenn nämlich auf einen Doppelschlag, der auf die zweite Stufe einer Tonart basiert ist, der Ton der ersten oder derjenige der dritten Stufe folgt. Die Erhöhung des unteren Nebentones würde in solchem Falle auf die nächstfolgende Harmonie störend einwirken, und eine gewisse Härte, ein unharmonisches Verhältnis, erzeugen.

(120.)



198. Für die Moll-Tonarten gelten ganz dieselben Regeln; doch darf der auf die fünfte Stufe derselben basierte chromatische Doppelschlag nicht verändert werden. Folgendes Beispiel veranschaulicht die Tonverhältnisse der auf die Moll-Tonleiter basierten Doppelschläge.

(121.)

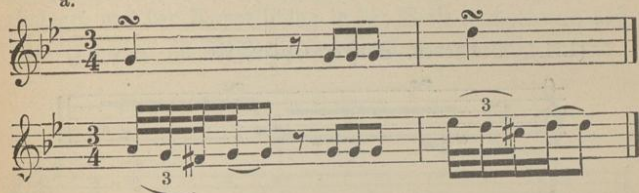


199. Wenn das Zeichen des Doppelschlages gerade über einer Note steht, so ist die regelrechte Ausführung desselben

die bisher angegebene; d. h. der Doppelschlag fängt dann mit dem oberen Nebentone an und besteht aus vier Tönen, unter die der Wert der Hauptnote in der Weise verteilt wird, daß die ersten drei Töne rasch gespielt werden, und der letzte Ton ausgehalten wird (Beispiel 122 a). Läßt jedoch die Kürze des Tones, für welchen der Doppelschlag vorgezeichnet ist, diese Einteilung nicht zu, so wird der Wert der Hauptnote ganz gleichmäßig auf alle vier Töne verteilt (Beispiel 122 b und 123).

(122.) Mozart, Violin-Sonate in G dur.

a.



Haydn, Sonate in G moll.

b.



(123.) Mozart, Sonate in A moll.



200. In modernen Kompositionen fängt man den Doppelschlag meist auf der Hauptnote an. Steht jedoch das Zeichen des Doppelschlages über einer wiederholten Note (wie in Beispiel 122 b), so wird, da der Hauptton ja bereits angeschlagen wurde, kein weiterer hinzugefügt. Geht der Note, für die der Doppelschlag vorgeschrieben ist, eine Note voraus, die um eine Stufe höher liegt (Beispiel 124), so wird die obere Nebennote als an die vorhergehende Melodienote gebunden betrachtet (in welchem Falle der Doppelschlag aus vier Noten besteht); oder er wird, wie hier angegeben, auf dem Haupttone angefangen, wodurch eine Quintole entsteht. (Siehe § 195.)

(124.) Beethoven, Sonate, Op. 2, Nr. 3.



201. Soll auf einem langen Tone — d. h. auf einem der so lange dauert, daß sich ein Unterschied in der Dauer der Töne machen läßt — ein Doppelschlag ausgeführt werden, so steht das Zeichen für denselben entweder gerade über der Note, oder zur rechten Seite derselben. In ersterem Falle, der jedoch selten ist, wird er wie in Beispiel 122 a angegeben ausgeführt; in letzterem wird der Hauptton zuerst angeschlagen, ungefähr zur Hälfte ausgehalten und dann mit dem Doppelschlage geschlossen. Dies Verhältnis, der Dauer des Doppelschlages zu der Dauer des Haupttones, läßt sich nicht genau bestimmen; es richtet sich nach dem Tempo, der Begleitung, und den Notenwerten etwa vorkommender ähnlicher, in der Notierung ausgeschriebener Figuren.

(125.)

Beethoven, Sonate, Op. 10. Beethoven, Sonate, Op. 2, Nr. 1.



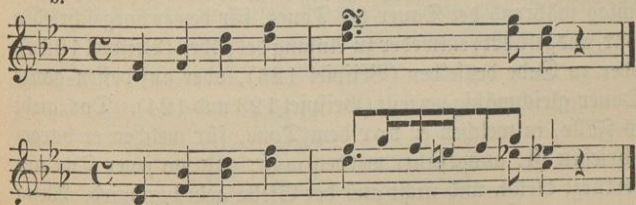
202. Wenn das Zeichen des Doppelschlages über oder nach einer punktierten Note steht, so wird der Hauptton zuerst angeschlagen und der Doppelschlag in der Weise nachgespielt, daß dessen letzte Note an die Stelle des Punktes tritt. (Vgl. § 203.)

(126.) Mozart, Sonate in D dur.



Hummel, Sonate, Op. 13.

b.



203. Die soeben aufgestellte Regel bezieht sich nur auf solche punktierte Noten, auf welche — wie in den beiden vorhergehenden Beispielen — zur Ergänzung des Takttheiles eine Note von halb so großem Werte (den Punkt nicht mitgerechnet) folgt. Wenn jedoch die punktierte Note, wie in Beispiel 127 a, einen Takt von einfacher, ungerader Taktart, oder einen halben $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$ -Takt ganz ausfüllt, so wird sie einfach als langer Ton aufgefaßt (vergl. § 201); und dasselbe findet statt, wenn auf diese punktierte Note, wie in Beispiel 127 b, zwei oder mehr Noten von viel geringerem Werte folgen.

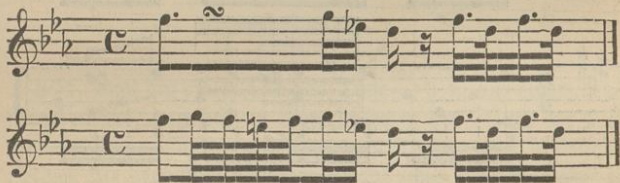
(127.) Beethoven, Sonate, Op. 10, Nr. 1.

a.



Mozart, Sonate in C moll.

b.

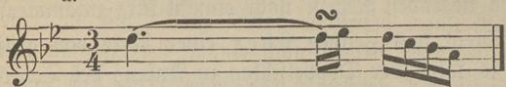


204. Bei allen vorhergehenden Beispielen wurde der Doppelschlag während der Dauer des Tones, für den er vorgeschrieben war, ausgeführt; entweder zu Anfang desselben (Beispiel 122 a), oder zu Ende desselben (Beispiel 125), oder auf dessen ganze Dauer gleichmäßig verteilt (Beispiel 123 und 124). Doch giebt es Fälle, in welchen er vor dem Tone, für welchen er vorgeschrieben ist, ausgeführt werden muß; und wo jener Ton unverkürzt bleibt, und nicht aus der Stelle gedrängt wird. Wenn

nämlich das Zeichen, wie in Beispiel 128 a, über der letzten von zwei gebundenen Noten steht; und mitunter auch dann, wenn die zweite Note, wie in Beispiel 128 b, nicht an die vorhergehende gebunden ist.

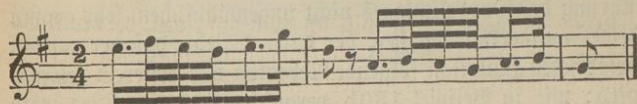
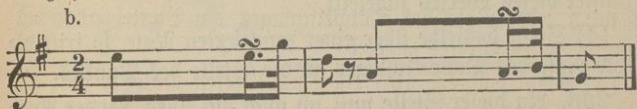
(128.) Haydn, Sonate in Es dur.

a.



Haydn, Trio in G dur.

b.



205. Beispiele letzterer Art kommen in Haydns Werken häufig vor, und lassen sich wohl so erklären, daß in diesem Falle die zweite der wiederholten Noten die Stelle eines Punktes vertritt, und deshalb auch zur letzten Note des Doppelschlages wird. Wenn Beispiel 128 b wie in Beispiel 129 angegeben geschrieben wäre, so würde die Ausführung ganz dieselbe sein, da, der Regel zufolge, die letzte Note des Doppelschlages an die Stelle des Punktes zu treten hat.

(129.)



206. Aber daß der Doppelschlag, wenn er für den letzten von zwei gleichen Tönen vorgeschrieben ist, nicht immer vor demselben ausgeführt wird, läßt sich aus Beispiel 122b und zahlreichen anderen ersehen.

207. Nachdem wir die verschiedenartigen Ausführungen des Doppelschlages betrachtet haben, wollen wir die denselben zugrunde liegenden Regeln noch einmal kurz zusammenfassen.

(1) Steht das Zeichen über einer Note von größerem Werte, so wird der Doppelschlag zu Anfang des Tones ausgeführt.

(2) Steht das Zeichen nach einer Note von größerem Werte, so schließt der Ton mit dem Doppelschlage.

(3) Steht das Zeichen über einer Note von geringem Werte, so wird jeder Note des Doppelschlages ein Viertel oder ein Fünftel dieses Wertes zugeteilt.

(4) Steht dasselbe über einer punktierten Note, so tritt die letzte Note des Doppelschlages an die Stelle des Punktes.

208. An dieser Stelle will ich auch auf einen, bei der Ausführung des Doppelschlages nicht ungewöhnlichen, sehr großen Fehler aufmerksam machen, der darin besteht, daß der auf den melodischen Hauptton folgende Nebenton von ersterem getrennt wird; wie in Beispiel 130b veranschaulicht ist. Dies wäre selbstverständlich falsch; das Legato darf durchaus keine Unterbrechung erleiden. (Vgl. Beispiel 125.)

(130.)

a.

b. Falsche Ausführung.

209. Auch manche in kleinen Noten angegebene Verzierungen stehen nach, statt vor der Hauptnote. So ist die im nächsten Beispiele enthaltene Verzierung in der That ein Doppelschlag, der sich auf die erste Note des Taktes bezieht, und muß des-

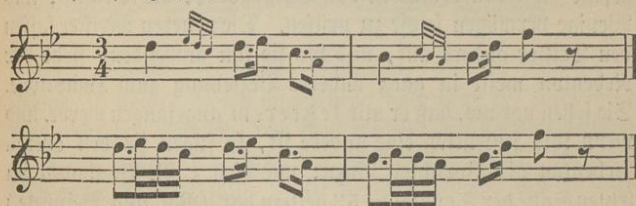
halb auch während der Dauer dieses Tones, wenngleich zu Ende desselben, ausgeführt werden.

(131.) Mozart, Sonate in C dur.



210. Die Doppelschläge des folgenden Beispiels müssen ebenfalls während der Dauer des vorhergehenden Tones ausgeführt werden. Die Verhältnisse sind die selben wie in Beispiel 128 b; nur die Art der Notierung ist eine andre.

(132.) Haydn, Sonate in Es dur.



211. In älterer Musik wird das Zeichen des Bralltrillers manchmal mit dem des Doppelschlages vereint angetroffen. Die Ausführung dieser Signatur besteht aus einem Bralltriller mit darauffolgendem Nachschlage, und entspricht also, wie folgendes Beispiel zeigt, dem jetzt üblichen, aus fünf Tönen bestehenden Doppelschlage.

(133.) Bach, Chromatische Phantasie.



Der Triller.

212. Der Triller ist von allen Verzierungen die brillanteste. Er wird durch die über der betreffenden Note stehenden Buchstaben *tr* bezeichnet, und besteht in dem raschen und gleichmäßigen*) Abwechseln des Haupttones, mit dessen oberen Nebentone. Früher wurde er außerdem sehr häufig durch eine Zickzacklinie bezeichnet.

213. Wenn die älteren Meister einen Triller vorschrieben, so nahmen sie als selbstverständlich an, daß er mit dem Nebentone begonnen werde. Ihr Ohr hatte Wohlgefallen an der wiederholten Auflösung der Dissonanz in die Konsonanz; und Bach faßte deshalb den Triller bekanntlich als einen wiederholten Vorschlag auf. Aber nicht Allen gilt das „Er hat es gesagt“ wie den Schülern des Pythagoras, als Beweis; und Wenige vermögen selbst zu prüfen. Die neueren Meister fassen den Triller anders auf, und wo sie ihn anwenden, steht der Nebenton meist in ganz anderer Beziehung zum Haupttone. Sie setzen voraus, daß er mit letzterem angefangen werde, und wenn ihre Intention eine andere ist, so fügen sie den oberen Nebenton als Vorschlag hinzu; wie dies z. B. Beethoven im letzten Satze der Sonate Op. 53 gethan hat. (Vgl. folg. Beispiele.)

(134.) a.



b.



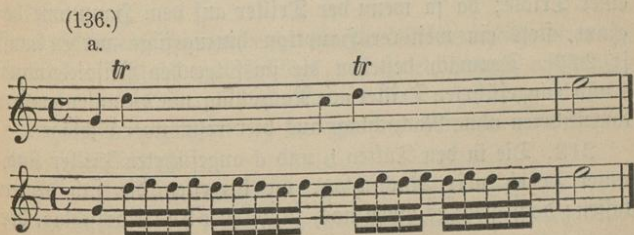
214. Der Triller kommt mit und ohne Schluß vor; letzterer ist ein Nachschlag, der aus dem unteren Nebentone

*) Ermangelt der Triller dieser Gleichmäßigkeit, so wird er spottweise „Trillo caprino“ d. h. „Bockstriller“ genannt; weil er in solchem Falle an das Meckern einer Ziege erinnert.

und einem weiteren Haupttone besteht. Wenn der Triller auf dem Nebentone anfängt, so schließt sich ihm jener Nachschlag unmittelbar an (Beispiel 135 a); fängt er jedoch auf dem Haupttone an, so muß vor dem Nachschlag noch ein Hauptton hinzugefügt werden; damit vom oberen nach dem unteren Nebentone kein Sprung stattfindet (Beispiel 135 b).



215. Gewöhnlich ist der Nachschlag, wie in obigen Beispielen, in kleinen Noten angegeben; doch muß er, auch wenn dieß nicht der Fall ist, von dem Spieler hinzugefügt werden, wenn der folgende Ton, wie in Beispiel 136 a, auf einen schweren Taktteil fällt. Fällt derselbe jedoch, wie in Beispiel 136 b, auf einen leichten Taktteil, so wird der Triller ohne Nachschlag ausgeführt; nur muß alsdann noch ein weiterer Hauptton hinzugefügt werden, da alle Triller — sie mögen nun auf dem Haupttone, oder auf dem Nebentone anfangen, und mit oder ohne Nachschlag ausgeführt werden — mit dem Haupttone schließen müssen.



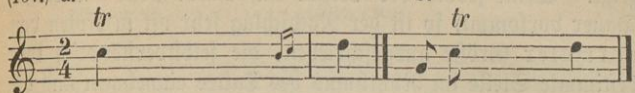


216. Die Anzahl der zu einem Triller erforderlichen Töne hängt von der Dauer des Tones ab, für welchen er vorgeschrieben ist; und im allgemeinen gesagt, führt man den Triller am besten so rasch aus, als dies ohne Beeinträchtigung der Deutlichkeit möglich ist. Findet derselbe auf einem Tone von langer Dauer statt, so braucht die Anzahl der Töne, besonders wenn er ohne Begleitung vorkommt, nicht genau bestimmt zu werden; er füllt dann die ganze Dauer des Tones aus, und der Nachschlag wird mit derselben Schnelligkeit gespielt. Findet er jedoch auf einem Tone von kurzer Dauer statt, so wird es, damit seine Wirkung befriedigend sei, nötig, die Anzahl der Töne genau zu bestimmen.

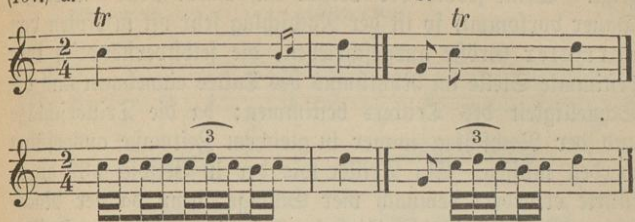
217. Zum Zwecke der Übersichtlichkeit werden die Triller in Schläge eingeteilt; deren jeder aus zwei Tönen (einem Haupttone und einem Nebentone) besteht. Der Nachschlag wird als letzter Schlag des Trillers betrachtet; und da, wenn letzterer auf dem Haupttone beginnt, vor dem Nachschlage noch ein Hauptton hinzugefügt werden muß, so besteht in diesem Falle der vorletzte Schlag aus drei Tönen: einer Triole. Wenn kein Nachschlag stattfindet, so besteht der letzte Schlag aus einer Triole; da ja wenn der Triller auf dem Haupttone beginnt, stets ein weiterer Hauptton hinzugefügt werden muß [§ 215]. Demnach bestehen die im folgenden Beispiele unter a und b angeführten Triller mit Nachschlag, wie die unter c und d angeführten ohne Nachschlag, aus vier resp. zwei Schlägen.

218. Die in den Takten b und d angeführten Triller sind, unter denen mit Nachschlag, die kürzesten die sich denken lassen; doch giebt es einen noch kürzeren ohne Nachschlag, der

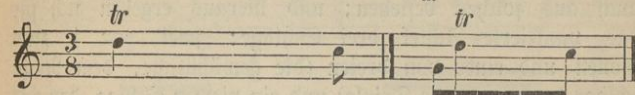
(137.) a.



b.



c.



d.



nur aus einem Schlage von drei Tönen besteht (Beispiel 138). Dieser Triller eignet sich selbstverständlich nur für Töne von sehr geringer Dauer.

(138.)

Geschrieben.

Auszuführen.



219. Wenn ein Ton mehr als zwei Trillerschläge verträgt, so ist die Anzahl der Schläge von zwei Dingen abhängig: erstens von der Notierungsart des Nachschlages (falls ein solcher vorgezeichnet ist), und zweitens von dem Charakter der Begleitung.

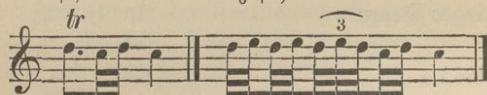
220. In allen vorhergehenden Beispielen war der Nachschlag durch kleine Noten von unbestimmtem Werte ange-

zeigt. Wenn jedoch der Triller auf einem Tone von kurzer Dauer vorkommt, so ist der Nachschlag sehr oft in Noten von normaler Größe ausgeschrieben, die selbstverständlich ihre bestimmte Stelle im Rhythmus des Taktes einnehmen und die Schnelligkeit des Trillers bestimmen; da die Trillerschläge und der Nachschlag immer in gleichem Zeitmaße ausgeführt werden müssen. Ein Triller wie der in Beispiel 139 angeführte erfordert demnach vier Schläge; denn da der Nachschlag aus Zweiunddreißigsteln besteht, muß der Triller auch aus solchen bestehen; und hieraus ergeben sich für das punktierte Achtel drei Schläge: zwei von je zwei Tönen und einer von dreien (die gewöhnliche, dem Nachschlage vorhergehende Triole) und ein vierter Schlag, der aus dem Nachschlage besteht. Finge man einen solchen Triller, wie dies in älteren Kompositionen immer geschieht, mit dem Nebentone an, so würden sich alle Schläge ebenmäßig der folgenden Melodienote anschließen.

(139.)

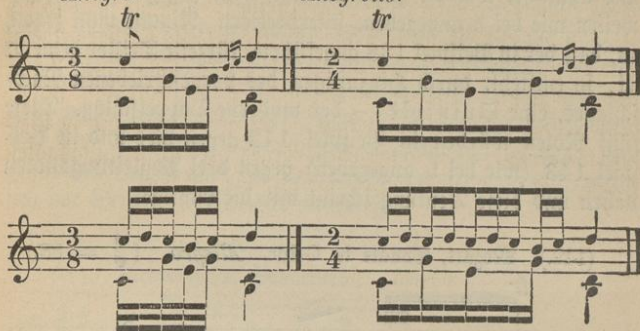
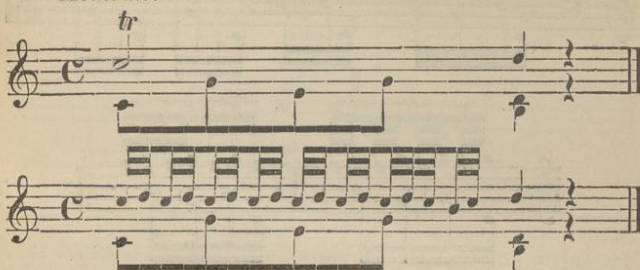
Geschrieben.

Auszuführen.



221. Wenn der Triller keinen Nachschlag hat, oder letzterer in kleinen Noten angegeben ist, so bleibt es zwar dem Spieler überlassen, die Anzahl der Schläge zu bestimmen; doch wird dieselbe durch die Anzahl der den Triller etwa begleitenden Noten beeinflusst. Nehmen wir z. B. an, die Begleitung bestünde aus einer Gruppe von vier Noten, so müßte der Triller, je nach dem Tempo der Komposition und nach der Dauer des Tones, für welchen er vorgezeichnet ist, in zwei, vier oder acht Schlägen ausgeführt werden (Beispiel 140); wäre derselbe jedoch von nur drei Noten begleitet, so müßte er in drei oder sechs Schlägen ausgeführt werden (Beispiel 141); u. s. w.

(140.)

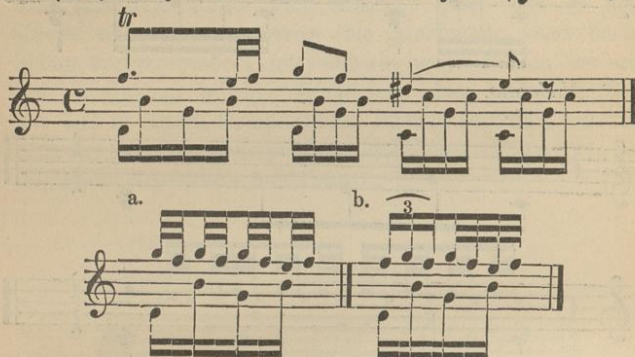
*Allegro.**Allegretto.**Moderato.*

(141.)

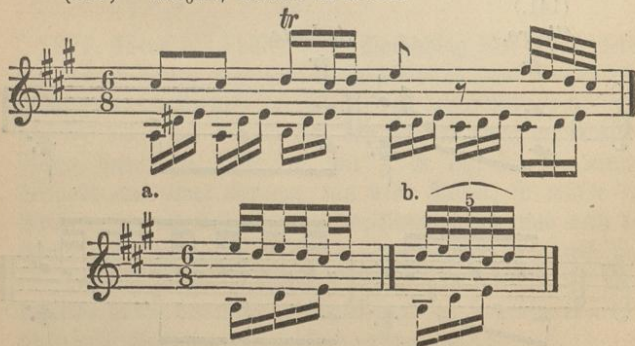
*Allegro.**Andante.*

222. Triller, wie die in den beiden folgenden Beispielen, und ähnliche, werden zuweilen wie bei a angegeben, und zuweilen wie bei b angegeben, interpretiert. Nimmt man jedoch an, daß der in Beispiel 138 angeführte, kürzeste Triller gemeint sei, so entsteht, durch Hinzufügen des vorgeschriebenen Nachschlages, eine Quintole — der moderne Doppelschlag. Diese fünf Noten würden in Beispiel 142 gegen vier und in Beispiel 143 (wie bei b angegeben) gegen drei Begleitungsnoten stehen und diese Deutung scheint mir die richtige.

(142.) Mozart, Sonate in C dur. *Allegro*. (♩ = 88.)

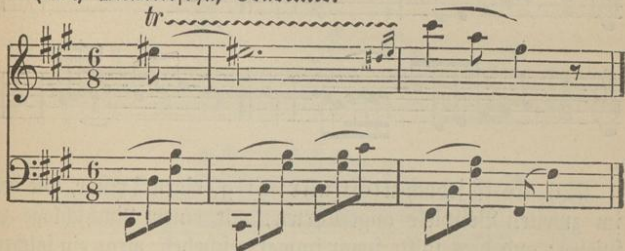


(143.) Mozart, Sonate in A dur.



223. In modernen Kompositionen darf der Triller nicht mit dem Nebentone angefangen werden, wenn dies nicht durch einen hinzugefügten Vorschlag angedeutet ist (vergl. § 213). Finge man den Triller in folgendem Beispiele mit dem Nebentone an, so würde der Hauptton, da er am Schlusse nicht mehr ausgehalten wird, stets auf leichte Takteile fallen; und seine Bedeutung dadurch sehr abgeschwächt werden. Der Hauptton Eis ist aber der Leittton der Tonart Fis moll, an die sich der Triller unmittelbar anschließt.

(144.) Mendelssohn, Gondellied.



Hauptnote unterhalb einer auf sie folgenden kürzeren Note, so ist ein Nachschlag erforderlich (Beispiel 145 a); liegt dieselbe jedoch oberhalb der folgenden Note, so genügt es, wenn der Triller mit einer an die Stelle des Punktes tretenden Hauptnote geschlossen wird (Beispiel 145 b).

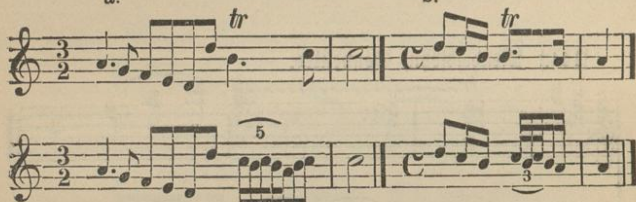
(145.)

Bach, Suites Anglaises, Nr. 2.

Bach, Fuge Nr. 1, Bb. I.

a.

b.

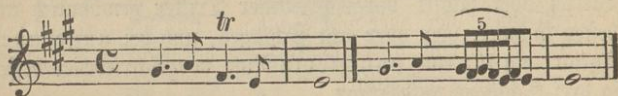


226. Es ist jedoch nicht unrichtig, einen Triller, wie den im zweiten Beispiele angeführten, mit einem Nachschlage zu spielen; und dies sollte sogar immer geschehen, wenn ein solcher, wie z. B. in Bachs Sonaten für Klavier und Violine, in zwei Stimmen zu gleicher Zeit stattfindet. (Siehe Beispiel 146.)

(146.) Bach, Sonate Nr. 2.

Violine.

Auszuführen.



Klavier.

Auszuführen.



227. Ein in neuerer Musik für eine punktierte Note vorzeichneter Triller wird, bei raschem Tempo, anders ausge-

führt; der Triller füllt dann den ganzen Wert der Note aus — den Punkt mit einbegriffen — und absorbiert sogar noch einen Bruchteil vom Werte der folgenden, kürzeren Note; so daß diese im Werte den Trillernoten gleich wird. Wie in den vorhergehenden Beispielen, so findet auch hier, wenn die Hauptnote des Trillers unterhalb einer auf sie folgenden, kürzeren Note liegt, ein Nachschlag statt; liegt sie aber oberhalb einer solchen, so wird nur noch eine Hauptnote hinzugefügt (Beispiel 147).

(147.) Weber, Polonaise in E dur.



228. Wenn ein Triller für die erste von zwei gleichen Noten vorgeschrieben ist — dieselben seien nun an einander gebunden, oder nicht — so wird, unmittelbar vor der wiederholten Note, außer der Hauptnote, auch noch die untere Nebennote hinzugefügt; wodurch ein Nachschlag entsteht. Diese Note ist manchmal in der Notierung angegeben, wie z. B. im vierten Takte nach dem ersten Tutti in Beethovens Konzert in Es dur; doch muß dieselbe, auch wenn sie nicht vorgeschrieben sein sollte, vom Spieler hinzugefügt werden. B. B.

(148.) Bach, Fuge Nr. 15, Bd. II.



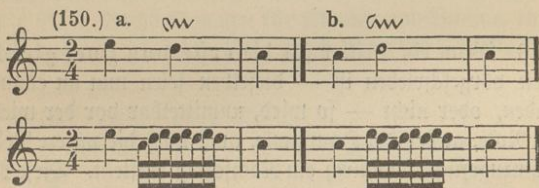
229. Was die Entfernung des unteren Nebentones vom Haupttone des Nachschlages betrifft, so gelten dafür die nämlichen Regeln wie für den Doppelschlag (§§ 196 und 197).

230. In alter Musik ist der Triller oft durch eine Zickzacklinie, oder durch das Zeichen ∞ , vorgeschrieben.

(149.) Händel, Air in B dur.



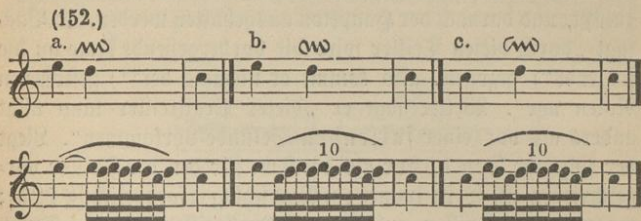
231. Das selbe Zeichen kommt auch mit einem Häkchen an der einen oder an beiden Seiten vor: ∞ , ∞ , ∞ oder ∞ . Das Häkchen zu Anfang des Zeichens deutet, wenn es nach unten gekehrt ist, an, daß der Triller mit einem mit der unteren Nebennote beginnenden Doppelschlage angefangen werden soll (Beispiel 150 a); und wenn es nach oben gekehrt ist, daß er mit einem mit der oberen Nebennote beginnenden Doppelschlage angefangen werden soll (Beispiel 150 b).



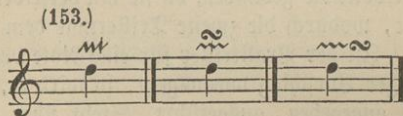
232. In der neueren Notierung werden solche Ausschmückungen des Trillers durch kleine Noten angegeben. Beispiel 150 a würde also jetzt, wie in Beispiel 151 angegeben, geschrieben werden. Die in Beispiel 150 b angegebene Verzierung aber ist in moderner Musik nicht mehr gebräuchlich.



233. Das Häkchen zu Ende des Zeichens ist immer nach oben gefehrt und deutet an, daß der Triller mit einem Nachschlage geschlossen werden soll. Hat die Zickzacklinie an jeder Seite ein Häkchen, so deutet dies selbstverständlich an, daß der Triller mit einem Doppelschlage angefangen und mit einem Nachschlage geschlossen werden soll.



234. Zuweilen ist der Nachschlag nicht durch ein Häkchen, sondern dadurch angezeigt, daß durch das Ende der Zickzacklinie ein kleiner, senkrechter Strich gezogen ist (nicht durch die Mitte derselben — dies würde den verlängerten Mordenten § 245, bezeichnen), oder daß über oder nach derselben das Zeichen des Doppelschlages steht. Z. B.



235. Diese drei letzten Zeichen sind nur verschiedene Notierungsarten des in Beispiel 152 a. angeführten Trillers.

Der Bralltriller.

236. Keines der für Manieren und Verzierungen üblichen Zeichen wird wohl so häufig falsch gedeutet als das des Bralltrillers. Dies hat zumteil seinen Grund darin, daß man unter

„Bralltriller“ früher eine ganz andere Verzierung verstand als heutzutage. Das Zeichen des Bralltrillers ist ~.

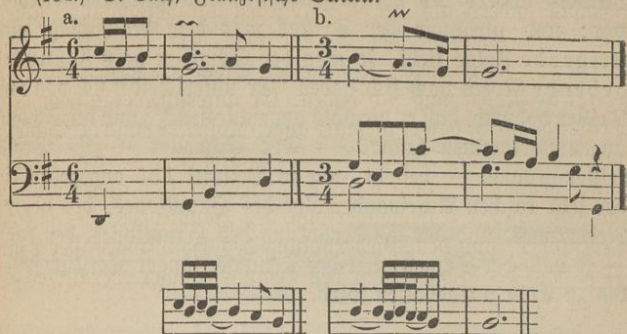
237. Jener ursprüngliche Bralltriller, der in den Werken der alten Meister, besonders auch bei S. Bach, so oft vorkommt, fängt (wie damals alle Triller) mit dem Nebentone an, besteht aus zwei Schlägen, und verträgt keinen Nachschlag. Er muß so rasch ausgeführt werden, als es die Deutlichkeit zuläßt, und darnach der Hauptton ausgehalten werden. C. Bach sagt „durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende*) gezogen, also kommt er niemals bei**) gestoßenen Noten vor“. Weiter sagt er „dieser Bralltriller kann nicht anders als vor einer fallenden Sekunde vorkommen“. Liegt der folgende Ton höher als der Ton für den der Triller vorgeschrieben ist, so ist immer ein Nachschlag erforderlich [§ 225]; wodurch der Triller aufhört ein Bralltriller zu sein. Durch diesen Bralltriller, bei dem der Accent auf die Nebennote trifft, wird der Ton auf dem er ausgeführt wird enger mit dem vorhergehenden verbunden, als dies außerdem der Fall wäre. — Seine Ausführung wird durch die Stellung und den Wert der vorhergehenden Note zuweilen beeinflusst. In Beispiel 154a ist dies nicht der Fall. In den Beispielen 154b und 154c aber ist die erste Trillernote an die vorhergehende Melodienote gebunden, da sie mit derselben auf gleicher Stufe liegt, wodurch die zweite Trillernote dem Bass etwas nachschlägt. Ist der Bralltriller für eine Note vorgeschrieben, der ein langer Vorschlag vorausgeht, so wird er, wie in Beispiel 154d angegeben, ausgeführt. Steht über einer solchen Note zugleich das Zeichen der Fermate, so wird letztere auf den Vorschlag bezogen, und der Abschluß mit dem Bralltriller gemacht.

238. Die Verzierung, die wir jetzt Bralltriller nennen, hatte zu jener Zeit weder Namen, noch Zeichen, und wurde stets in kleinen Noten angegeben. Sie wurde aber nicht angewandt um eine Note mit der vorhergehenden zu verbinden,

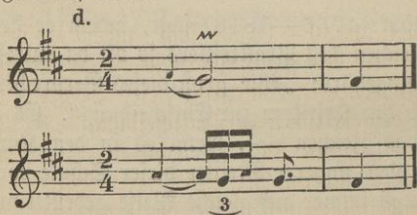
*) d. h. also, die über der das Zeichen steht

**) d. h. nach

(154.) C. Bach, Französische Suiten.



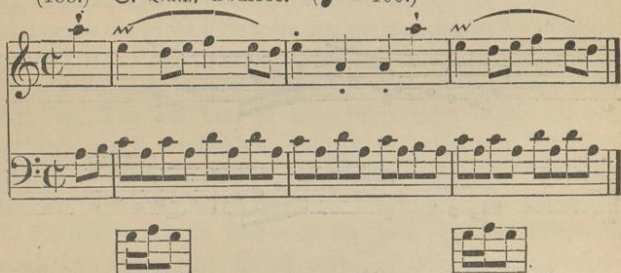
W. F. Bach, Sonate.



sondern um eine Note scharf zu betonen; also z. B. nach einer Staccatonote, um durch solch scharfes Betonen die Trennung von jener dem Ohre um so fühlbarer zu machen. C. Bach gab dieser Manier den Namen Schneller und sagt „dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht, und kommt

niemals anders als bei*) gestoßenen und geschwinden Noten vor; und gleichwie der Triller mit dem Nachschlage eine steigende Folge liebt, so mag der Schneller gern herunter gehende Noten nach sich haben. Er unterscheidet sich von dem Triller dadurch, daß er niemals angeschlossen**) und bei Schleifungen vorkommen kann“. — Der Schneller — jetzt Pralltriller genannt — besteht, wie in Beispiel 155 angegeben, in der sehr raschen Aufeinanderfolge des Haupttones, des oberen Nebentones, und der Wiederholung des Haupttones, der dann — je nach der Schnelligkeit des Tempos, länger oder kürzer — bis zu Ende ausgehalten wird.

(155.) S. Bach, Bourrée. (♩ = 100.)



239. Türk (1756—1813) sagt, indem er bemerkt, daß man das Zeichen des Pralltrillers so oft da antreffe, wo ein Schneller hingehöre: „Wie groß dieses Verbrechen sein mag, überlasse ich den Kritikern zur Entscheidung“. Es ist demnach klar, daß das Zeichen ~, wenn es in den Kompositionen S. Bachs, oder anderer Meister dieser Schule vorgeschrieben ist, keineswegs immer auf gleiche Weise gedeutet werden darf.

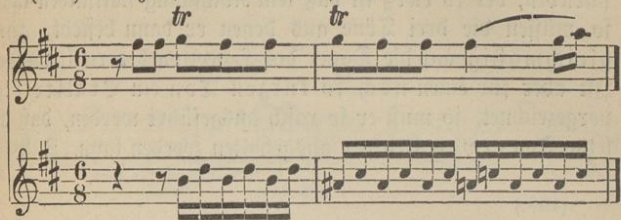
240. Die späteren Meister (vergl. §§ 183 und 184) wenden ausschließlich den Schneller und eine langsamere Form desselben, den kurzen mit dem Haupttone beginnenden Triller ohne Nachschlag, an; und man findet diese Verzierungen sehr

*) d. h. nach

**) d. h. an die vorhergehende Note

ungenau, bald durch *tr*, bald durch $\wedge$ angegeben. In Beispiel 156 aber bedeutet das *tr* offenbar den Schneller.

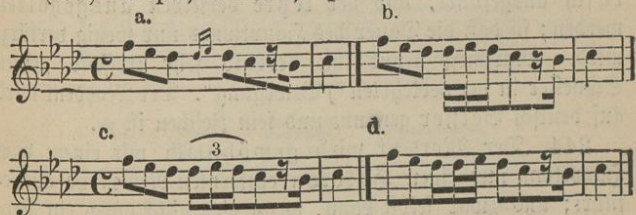
(156.) Mozart, Sonate D dur, Nr. 13.



Der moderne Pralltriller ist also, sowohl dem Wesen wie der Form nach, dem Schneller völlig gleich. Er hat aber den Namen des eigentlichen Pralltrillers angenommen, von dem er, sowohl dem Wesen wie der Form nach, durchaus verschieden ist.

241. Auch neuere Meister haben den Pralltriller (Schneller) zuweilen, wie dies zu Bachs Zeit allgemein üblich war, in kleinen Noten vorgeschrieben; wie folgendes Beispiel veranschaulicht. Selbstverständlich ist die bei d angeführte Ausführungsart durchaus falsch. Man kann die Stelle entweder, wie bei b angegeben, oder wie bei c angegeben, ausführen. In letzterer Weise ist sie im 17. Takte der Komposition ausgeschrieben.

(157.) Chopin, Nocturne, Op. 32, Nr. 2.



242. Der Pralltriller wäre mit dem, ebenfalls nur aus drei Tönen bestehenden, kürzesten Triller ohne Nachschlag identisch [§ 218] wenn er sich nicht in der Ausführung wesent-

lich von letzterem unterschiede; denn der Triller nimmt immer die ganze Dauer der melodischen Hauptnote in Anspruch — der Pralltriller nie. Ist also ein Triller für den Ton vorge-schrieben, der so kurz ist daß kein Nachschlag stattfinden kann; so müssen die drei Töne aus denen er dann besteht, ganz gleichmäßig auf die Dauer des Haupttones verteilt werden. Ist aber für einen noch so kurzen Ton ein Pralltriller vorgezeichnet, so muß er so rasch ausgeführt werden, daß der letzte Ton etwas länger ausgehalten werden kann. 3. B.

(158.)



Der Mordent.

243. Diese Verzierung besteht, wie der Schneller, aus drei Tönen: dem Haupttone, dem unteren Nebentone, und der Wiederholung des Haupttones. Diese drei Töne müssen sehr rasch ausgeführt, und der letzte derselben ausgehalten werden; so daß die Dauer des Haupttones nur wenig verkürzt wird. Marpurg nennt ihn deshalb sehr treffend „einen Schneller in der verkehrten*) Bewegung“. Der Mordent wird auf deutsch Reißer genannt und sein Zeichen ist w.

244. Der Mordent wird gewöhnlich mit einem vom Haupttone nur einen Halbton entfernten Nebentone ausgeführt; und zwar selbst dann, wenn dies nicht durch ein Verzierungszeichen angegeben sollte sein (Beispiel 159 a). Nicht selten erfordert jedoch der Wohlklang, daß der Mordent mit

*) d. h. umgekehrten

einem vom Haupttone um einen Ganzton entfernten Nebentone ausgeführt werde; besonders dann, wenn letzterer als Melodienote unmittelbar vorausgeht (Beispiel 159 b).

(159.)

Bach, Italienisches Konzert.

Bach, Inventionen, Nr. 5.



245. Der Mordent kommt manchmal in verlängerter Form, die durch $\sim$ bezeichnet wird, vor, und besteht dann aus fünf, statt aus drei Tönen. Diese verlängerte Form läßt sich nur auf relativ lange Töne anwenden, da der letzte Ton — wie beim einfachen Mordenten — von längerer Dauer als die übrigen sein muß. B. B.

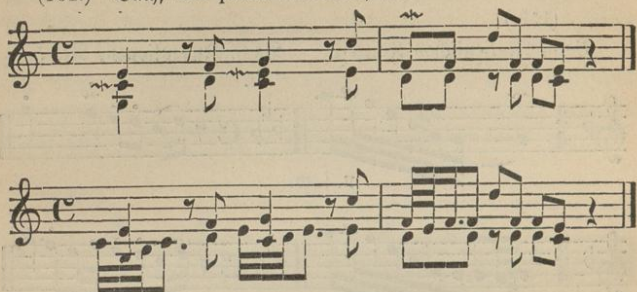
(160.) Bach, Sarabande in B dur.



246. Wenn der Bralltriller oder der Mordent bei Akkorden vorkommen, so beeinflussen sie nur den Ton für welchen sie

vorgeschrieben sind, und verzögern das Eintreten der übrigen Intervalle nicht. 3. B.

(161.) Bach, Six petits Préludes, Nr. 1.



Verschiedene andre Manieren.

247. Zur Verbollständigung dieser Serie führe ich hier noch einige Verzierungen an, deren Ausführung übrigens dadurch erleichtert wird, daß sie theils durch kleine Noten, theils durch solche Zeichen angegeben ist, die nur auf eine Art ge- deutet werden können.

(1) Der Schleifer, auch Coulé genannt, besteht aus den Tönen der zwei (zuweilen auch drei) oberhalb oder unterhalb des Haupttones liegenden Stufen, die sich in grader Folge nach letzterem hin bewegen. Er wird, wenn das Tempo kein langsame ist, sehr rasch ausgeführt und heutzutage immer in kleinen Noten angegeben (Beispiel 162 a). Früher wurde er auch durch schräge Striche vorgeschrieben, die von einer Note zur andern führten; und wenn der erste der drei Töne liegen bleiben sollte, um mit dem Haupttone weiterzuklingen, indem man den Strich quer durch eine Terz führte — nach der Richtung nach der sich die Töne bewegen sollten. Der Schleifer in Beispiel 162 b wäre also in alter Musik dadurch angedeutet worden, daß man durch die Terz as. c einen schräg nach aufwärts führenden Strich gezogen hätte.

(162.)

Mozart, Sonate in C dur.

a.



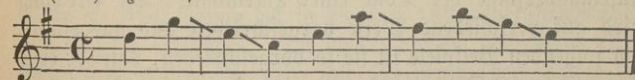
F. Schubert, Momens musicals.

b.

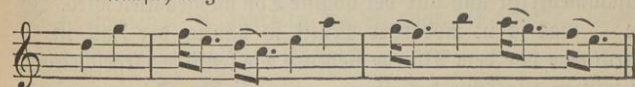


Auch der Vorschlag wurde früher zuweilen durch einen solchen, schrägen Strich angedeutet; wie durch folgendes Beispiel veranschaulicht wird.

(163.) Händel, Gavotte.



Ausführung.



(2) Der Doppelvorschlag von C. Bach, auch Anschlag benannt, ist als Vereinigung eines Vorschlags von oben und eines Vorschlags von unten aufzufassen, wobei der Hauptton nachschlägt (Beispiel 164). Er wurde nie anders als durch kleine Noten vorgeschrieben und wird in neuerer Zeit auch oft in vollwertigen Noten ausgeschrieben. (Siehe Beispiel 101.)

(164.) Beethoven, Sonate, Op. 81.



(3) Der Nachschlag wurde früher durch eine kleine Note ohne relativen Wert, mit der Fahne nach links gekehrt, vor-

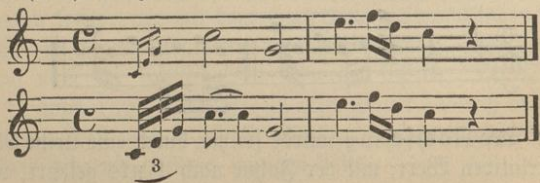
geschrieben; damit man diese Nebennote, als zur vorhergehenden Melodienote gehörend, erkannte, und sie nicht als Vorschlag auffaßte. Daß im zweiten Takte des folgenden Beispiels als Vorschlag figurierende *g* ist z. B. ganz offenbar als solch ein Nachschlag gemeint, obgleich die Fahne des Rötchens nach rechts steht; denn dieser Nachschlag ist eine Nachbildung des zu Anfang des Satzes stehenden (vergl. Beispiel 115).

(165.) Beethoven, Rondo in C dur.



(4) Die Brechung, auch Arpeggio genannt, besteht, wie beide Bezeichnungen deutlich ausdrücken, in der sehr raschen Aufeinanderfolge der Töne einer Harmonie. Die Brechung wird auf verschiedene Weise vorgeschrieben und ausgeführt. Im folgenden Beispiele ist sie so vorgeschrieben, daß der erste Ton mit der C-Oktave — die die linke Hand zu greifen hat — zusammentrifft und nur der höchste Ton ausgehalten wird. Ist sie — was ja in moderner Musik so häufig der Fall ist — durch eine vor dem Akkorde stehende Wellenlinie vorgeschrieben, so müssen alle Töne desselben — vom tiefsten Tone anfangend, in gerader Reihenfolge und völlig ebenmäßiger Geschwindigkeit, bis zum höchsten Tone aufsteigend — erklingen; dabei jedoch auch alle liegen bleiben. Zu Bachs und Händels Zeit wurde das Arpeggio so ausgeführt, daß jeder Akkord auf- und abwärts, sehr schnell, jedoch selbstverständlich ohne abzusetzen noch die äußersten Töne zu wiederholen, gebrochen wurde.

(166.) Mozart, Sonate in C dur.



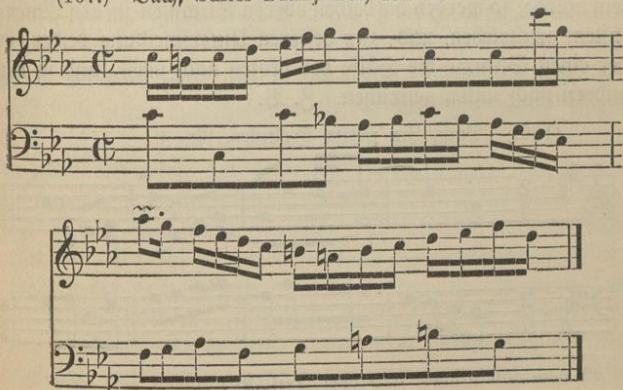
VII.

Besondere Schwierigkeiten.

248. Wenn auch zuweilen das, was dem einen Schüler schwer fällt, dem andern relativ leicht fällt, und umgekehrt; so giebt es doch eine Gattung von Musik, deren Ausführung wohl Allen die meisten Schwierigkeiten bietet: dies ist die polyphone, d. h. vielstimmige, Musik. Ich werde nun durch die folgenden Erklärungen versuchen, dem Schüler die Mittel zur Überwindung jener Schwierigkeiten an die Hand zu geben.

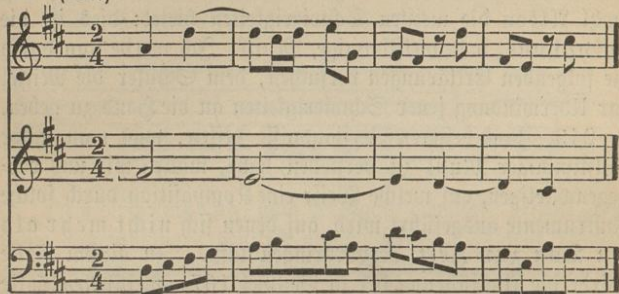
249. Zum besseren Verständnisse dessen, was man unter vielstimmiger Musik zu verstehen habe, wollen wir uns gegenwärtigen, auf welche Weise eine Komposition durch solche Instrumente ausgeführt wird, auf denen sich nicht mehr als ein Ton zur Zeit hervorbringen läßt. In diesem Falle würde die Ausführung der in Beispiel 167 angeführten Takte zwei Spieler erfordern. Die obere, auf ein besonderes Blatt geschriebene Notenreihe wäre die Stimme (der Part) des einen Spielers, und die untere, ebenfalls auf ein besonderes Blatt geschriebene Notenreihe die Stimme des andern. Diese Takte sind folglich zweistimmig.

(167.) Bach, Suites Françaises, Nr. 2.



250. Das nächste Beispiel ist dreistimmig, und seine Ausführung würde drei Spieler erfordern. Die Stimmen sind hier, in besonderen Linien systemen, so unter einander gesetzt, daß die zusammenklingenden Takte senkrecht unter einander zu stehen kommen. Diese Art von Notierung wird Partitur*) genannt.

(168.)



251. Da sich aber auf dem Pianoforte mehrere Töne zu gleicher Zeit hervorbringen lassen, so kann man auf demselben Beispiel 167 so ausführen, daß jede Hand eine Stimme übernimmt, und Beispiel 168 so, daß die rechte Hand die beiden oberen und die linke die untere Stimme übernimmt. Und weil eine Partitur zu viel Platz einnehmen und schwieriger zu lesen sein würde, so werden die beiden oberen Stimmen in ein Linien system geschrieben, und, zur besseren Unterscheidung beider, in der einen Stimme die Häufe der Noten nach oben, und in der andern nach unten gestrichen. B. B.

(169.) Bach, Six petits Préludes, Nr. 4



*) vom lateinischen pars, der Teil, Bestandteil

252. Wenn also bei Klaviermusik die Hälfe der Noten nach entgegengesetzten Richtungen stehen, so ist dies ein Zeichen, daß dieselbe Hand zwei Stimmen auszuführen hat; und die Hauptschwierigkeit besteht dann darin, daß jeder Note und jeder Pause der ihr zukommende Wert gegeben werde.

253. Dies wird dem Spieler leichter gelingen, wenn er sich klar macht, daß — so lange der zweistimmige Satz währt — niemals weder mehr noch weniger als zwei Töne zu gleicher Zeit hörbar sein dürfen; es sei denn, daß für eine Stimme eine Pause (wie im dritten Takte von Beispiel 169), oder für beide Stimmen der selbe Ton vorgeschrieben wäre. Wenn nun aber in demselben Momente, wo D im ersten Takte von Beispiel 169 angeschlagen wird, die beiden Finger, welche den vorhergehenden Doppelgriff Fis A auszuführen haben, liegen blieben; so würden diese Töne fortklingen, und es würden in der rechten Hand drei Stimmen hörbar werden. Wenn hingegen beide Finger, indem D angeschlagen wird, aufsprängen, so würde nur eine Stimme übrig bleiben. Beides wäre unrichtig, und es ergibt sich hieraus die für die Ausführung aller vielstimmigen Musik so wichtige Regel, daß, sobald ein Finger eine Taste anschlägt, ein anderer für ihn aufgehoben werden muß. Von wie großer Wichtigkeit es aber ist, daß dies Aufheben der Finger „rasch“ und bis zu „gehöriger Entfernung“ von den Tasten erfolge, davon kann man sich leicht durch Versuche überzeugen. Wenn z. B. der dritte Finger, der A im selben Momente verlassen muß, wo D angeschlagen wird, langsam und nicht hoch genug aufgehoben wird, so wird der zweite Finger durch nichts verhindert, Fis ebenfalls zu verlassen; und wenn die Aufmerksamkeit des Spielers, durch irgend eine Veranlassung, auch nur auf einen Augenblick von diesem Tone abgezogen wurde, so wird er aller Wahrscheinlichkeit nach verloren gehen, und die zwei Stimmen auf eine reduziert werden. Wenn hingegen der dritte Finger, genau in demselben Momente wo D angeschlagen wird, rasch und mit Bestimmtheit aufgehoben wird, so wird man es beinahe unmöglich finden, den zweiten, zu gleicher Zeit, bis auf geringe Entfernung von seiner Taste

aufzuheben; und wenn man denselben auch leicht bis auf gleiche Entfernung mit ersterem aufheben kann, so könnte dies doch nicht durch Zufall geschehen, was das bei der Ausführung solcher Stellen zu Befürchtende ist. Wenn demnach der betreffende Finger die Taste bis auf genügende Entfernung verläßt, so wird der andere Finger auf der seinigen verharren, ohne daß man nötig habe, besondere Aufmerksamkeit auf ihn zu verwenden; und hierauf kommt es, bei der Ausführung mehrstimmiger Musik, vor allem an.

254. Wenn zwei Stimmen einen Einklang mit einander bilden — in welchem Falle auf dem Klaviere beide durch den nämlichen Ton vertreten werden —, so wird die betreffende Note, wie im ersten Takte von Beispiel 170, mit zwei, nach entgegengesetzten Richtungen gekehrten Hälsen geschrieben. Muß jedoch der betreffende Ton in der einen Stimme länger ausgehalten werden als in der andern, und der Unterschied im Werte der beiden Noten kann nicht durch Gestaltungsstriche ausgedrückt werden, so muß der Einklang durch zwei dicht aneinandergeschriebene Noten, auf die im zweiten Takte veranschaulichte, oder ähnliche Weise, dargestellt werden.

(170.)

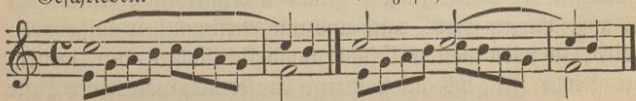


255. Es kommt aber auch vor, daß, während der Dauer eines Tones, der selbe Ton in einer andern Stimme angeschlagen werden muß; er wird dann selbstverständlich, nachdem er zum zweitenmale angeschlagen worden ist, so lange wie vorgeschrieben ausgehalten. B. B.

(171.)

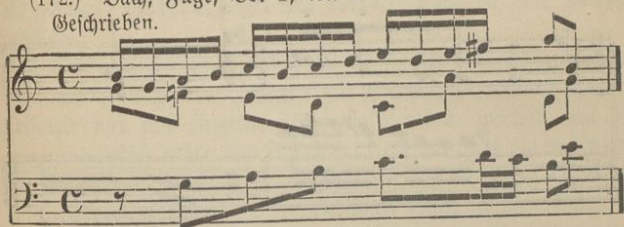
Geschrieben.

Auszuführen.



256. Um die verschiedenen Stimmen zu voller Geltung zu bringen, muß bei Fugen und ähnlichen Kompositionen mitunter eine Mittelstimme von beiden Händen gemeinschaftlich ausgeführt werden (siehe Beispiel 172); und in vielen Fällen, wo letzteres vielleicht nicht unumgänglich notwendig ist, ist es doch, theils zur Sicherung des Legato (siehe Beispiel 173), theils zur größeren Bequemlichkeit, und damit das Verfehlen der Tasten verhütet werde (siehe Beispiel 174), ratsam, sich dieses Auskunftsmittels zu bedienen.

(172.) Bach, Fuge, Bd. 1, Nr. 1.
Geschrieben.



Auszuführen.



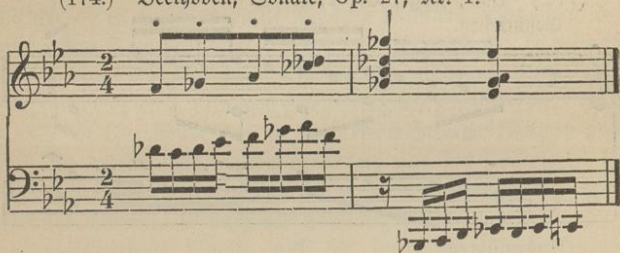
(173.) Beethoven, Sonate, Op. 22.



Auszuführen.



(174.) Beethoven, Sonate, Op. 27, Nr. 1.



Auszuführen.



257. Aber man wird sehr bald finden, daß dies Auskunftsmittel für drei- oder gar für vierstimmige Kompositionen lange nicht ausreicht. Eine der größten Schwierigkeiten, die sich bei deren Ausführung bietet, besteht darin, daß die für jede andere Art von Musik gültigen Fingersatzregeln auf sie, in sehr vielen Fällen, gar nicht anwendbar sind. Da aber diese

Regeln nur an-
sehen, den Zu-
sammenhang ge-
mäßiger, so
bald sie jenen
nützlich werden.

258. Es ist
Wortfindung ge-
schrieben ha-
ben, als solches
richtig.

259. Reg-
eln aber frei-
beispiele nur
ganz un-
möglich
die Aus-
sage sind
man nun
(da für den
Stelle doch
der zweiten
Kleinfinger
aber die Hand

(175a.)



Der Ausfüh-
rer ist

Regeln nur aufgestellt wurden, um es dem Spieler zu ermöglichen, den Intentionen des Komponisten vollständiger und leichter gerecht zu werden, als es ohne deren Befolgung möglich wäre; so müssen sie unbedingt durchbrochen werden, sobald sie jenem Zwecke nicht mehr dienen, und zum Hindernisse werden.

258. Es ist und bleibt die erste Pflicht des Spielers, ein Musikstück genau so auszuführen, wie es der Komponist vorgeschrieben hat; und zur Lösung dieser Aufgabe alle ihm zu Gebote stehenden Mittel aufzubieten. Jede Ausnahme die als solches Mittel angesehen werden kann ist eine vollberechtigte.

259. Regeln über die Anwendung solcher Ausnahmen lassen sich aber freilich keine geben. Ich will durch folgende Notenbeispiele nur auf einzelne Fälle aufmerksam machen, wo es ganz unmöglich wäre das Legato zu sichern, ohne fortwährend die Ausnahme zu Hilfe zu nehmen. Die drei ersten Beispiele sind Bachs dreistimmigen Inventionen entnommen. Obgleich man nun für Beispiel 175 a beide Hände zur Verfügung hat (da für den Baß Pausen vorgeschrieben sind), so läßt sich die Stelle doch nicht richtig ausführen, wenn man nicht, wie bei der zweiten Figur für die linke Hand angegeben ist, e mit dem Kleinfinger und f mit dem Daumen ausführt; dadurch wird aber die Hand auf's äußerste zusammengezogen.

(175 a.) Bach, Dreistimmige Inventionen, Nr. 9.



Zur Ausführung von Beispiel 175 b ist wiederholt das Untersetzen des fünften Fingers unter den vierten, und das

Übersegen des vierten über den fünften, geboten; ja im zweiten Takte sogar ein Glissando*) von eis nach d. Zur Ausführung von Beispiel 175 c ist ebenfalls ein Glissando von as nach g erforderlich und der vierte Finger muß den dritten auflösen, damit der dritte wieder für d bereit sei (siehe § 141).

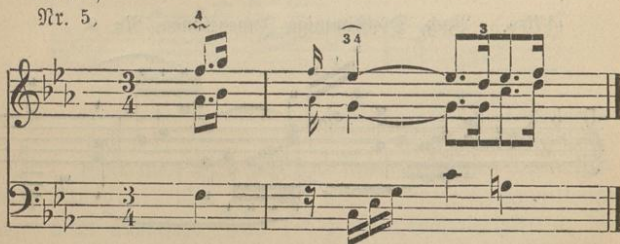
(175 b.)

Nr. 3.



(175 c.)

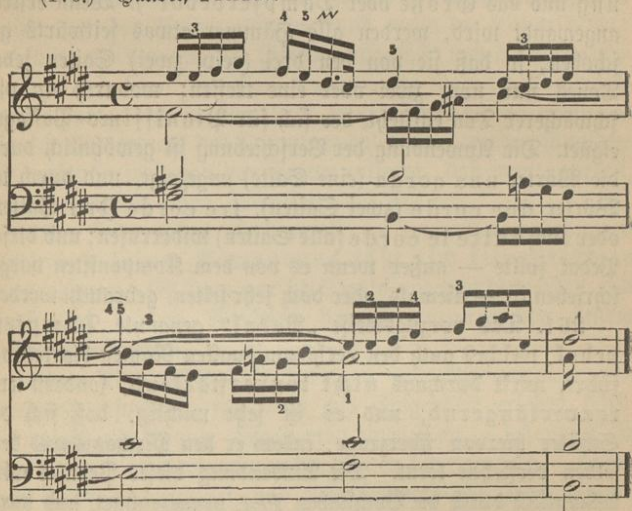
Nr. 5.



*) Eine Spielart, bei der man die Tasten nicht an schlägt, sondern nur über sie hin gleitet.

Im ersten Takte des folgenden Beispiels ist ein Untersetzen des fünften Fingers unter den vierten Finger vorgeschrieben. Da aber das tiefere *fis* zugleich mit dem Daumen niedergehalten werden muß, so würde dieser Fingersatz für eine kleine Hand nicht taugen, und ein Glissando von *fis* nach *e* eher ausführbar sein. Im zweiten Takte muß der fünfte Finger den vierten ablösen; dies geschieht jedoch, da es nicht an Zeit dazu gebricht, am besten erst während der zweite Finger *fis* anschlägt.

(176.) Händel, Prélude.



Übrigens sind die Werke Bachs, Händels und Anderer jetzt in so vorzüglichen, von Fachmännern revidierten und mit Fingersatz versehenen Ausgaben zu haben, daß man kaum mehr in die Verlegenheit versetzt wird, sich letzteren selbst aufstellen zu müssen. Untersucht man aber mit Sorgfalt, warum gerade dieser und kein anderer Fingersatz vorgeschrieben wurde, so wird man — eben hierdurch — auch lernen, denselben, wenn erforderlich, zu ändern.

260. Wenn ein Ton ausgehalten werden soll, dessen Taste so weit entfernt liegt, daß sie beim Weiterspielen nicht niedergehalten werden kann, so muß das Pedal zu Hilfe genommen werden. Aber obgleich das Pedal ein für den ausgebildeten Spieler fast unentbehrliches Hilfsmittel ist, so kann doch durch dasselbe so unendlich viel Unheil angerichtet werden, daß der Schüler es — aus Rücksicht für die Ohren der Zuhörer — beim Vorspielen nicht gebrauchen sollte, bevor er gelernt hat es richtig zu nehmen. — Es giebt zwei Pedale: die Verschiebung und das Große oder Dämpferpedal*). Wenn erstere angewandt wird, werden alle Hämmer etwas seitwärts geschoben, so daß sie von den drei (resp. zwei) Saiten jedes Tones nur noch zwei oder eine treffen; wodurch ein viel schwächerer Ton entsteht, der sich für Pianissimo-Passagen eignet. Die Anwendung der Verschiebung ist gewöhnlich durch die Wörter *una corda* (eine Saite) angezeigt, und durch die Wörter *due corde* (zwei Saiten), *tre corde* (drei Saiten) oder auch *tutte le corde* (alle Saiten) widerrufen; und dieses Pedal sollte — außer wenn es von dem Komponisten vorgeschrieben ist — niemals, oder doch sehr selten, gebraucht werden.

261. Das vorzugsweise „Pedal“ genannte Dämpferpedal, welches auch den verhängnisvollen Namen Fortepedal führt, wirkt durchaus nicht tonverstärkend, sondern nur tonverlängernd, und es ist sehr wichtig, daß sich der Schüler hiervon überzeuge, indem er den Mechanismus desselben verstehen lernt. Die Anwendung dieses Pedales wird bekanntlich durch die Buchstaben *Ped.* vorgezeichnet, und durch ein sternförmiges Zeichen widerrufen; oder auch — z. B. im Trauermarsche der Beethovenschen As dur-Sonate Op. 26 — durch die Worte „*senza sordino*“ (ohne Dämpfung) angezeigt, und durch die Worte „*con sordino*“ (mit Dämpfung) widerrufen.

*) Friedrich Wied erzählt in seinem interessanten kleinen Werke „Klavier und Gesang“, indem er den abscheulichen Mißbrauch rügt, der mit diesem Pedale getrieben wird, daß Hummel niemals das Pedal genommen habe.

262. Beim Pianoforte werden die Töne durch die Schwingungen der Saiten hervorgebracht. So lange diese Schwingungen dauern, klingt der Ton fort, und nimmt in demselben Maße ab, als erstere schwächer werden. Nun würde aber, durch das Fortklingen aller angeschlagenen Töne, eine unerträgliche Verwirrung entstehen; und diese zu verhüten, ist der Zweck der Dämpfer. Dieselben bestehen aus kleinen Stückchen mit Filz belegten Holzes.

263. Mit jeder Taste steht ein solcher Dämpfer in der Weise in Verbindung, daß er, sobald die Taste angeschlagen wird, von den Saiten abspringt und, wenn der Finger erstere verläßt, wieder auf die Saiten zurückfällt und die Schwingungen, und somit den Ton, unterdrückt; wodurch es möglich wird staccato zu spielen, d. h. kurze Töne hervorzubringen. Durch Anwendung des Dämpferpedales aber werden sämtliche Dämpfer so weit von den Saiten entfernt, daß man, zurzeit, ein Instrument ohne Dämpfung vor sich hat.

264. Dies Pedal ist demnach ein tonverlängerndes, und während seiner Anwendung läßt sich kein staccato ausführen. Es kann nur bei Legato angewandt werden und muß bei jedem Wechsel der Harmonie von neuem genommen werden.

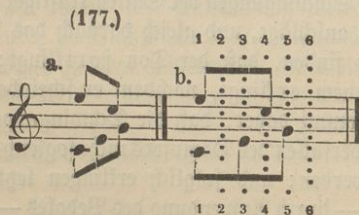
265. Aber selbst das Aussetzen und Wiedernehmen des Pedales erfordert, wie man aus Folgendem ersehen wird, Sorgfalt und Übung. Wenn man einen Ton — besonders im Basse, wo die Schwingungen der Saiten kräftiger sind — forte und staccato anschlägt, und gleich darnach das Pedal nimmt, so wird man finden, daß der Ton fortklingt; oder daß er sogar von neuem erklingt, nachdem er scheinbar verklungen war. Dies kommt daher, daß die Schwingungen der Saiten durch das Niederfallen des Dämpfers nicht sogleich vollständig unterdrückt werden; und folglich erklingen letztere auch von neuem, wenn — durch Anwendung des Pedales — der Dämpfer unmittelbar nach dem Anschlagen des Tones wieder entfernt, oder dadurch erfaßt und aufgehalten wird, bevor er die Saiten erreicht hatte. Deshalb muß das Pedal unmittelbar

nach dem Tone genommen werden welcher ausgehalten werden soll, und nicht in demselben Momente wo er angeschlagen wird; es könnten sonst die Dämpfer der zuvor angeschlagenen Töne im Niederfallen ausgehalten werden, wodurch jene Töne verlängert würden, und eine Dissonanz entstünde. Der richtige Gebrauch des Pedales wird demnach dadurch bedingt, daß man die Neigung, Hand und Fuß gleichzeitig zu bewegen, überwinden lerne; und dies erfordert besondere Aufmerksamkeit und Übung. In Köhlers „Technischen Künstlerstudien“ findet man schätzbare, sich hierauf beziehende Übungsstücke.

266. Eine andere Art von Schwierigkeit, die sich sehr häufig bietet, besteht in der Ausführung solcher Stellen, bei welchen die eine Hand eine Anzahl von Tönen auszuführen hat, die sich nicht ohne Bruchteile auf die von der andern Hand auszuführenden verteilen lassen.

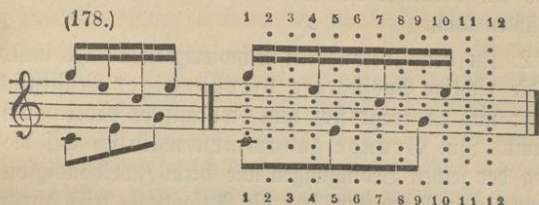
267. Am häufigsten kommt es vor, daß zwei Töne gegen drei gespielt werden müssen (siehe Beispiel 177 a). Da nun jede der beiden oberen Noten halb so viel gilt als die Summe der unteren, und die Hälfte von $3 : 1\frac{1}{2}$ ist, so muß der zweite der oberen Töne angeschlagen werden, wenn der zweite der unteren zur Hälfte verklungen ist.

268. Am besten zählt man beim Einüben solcher Stellen sechs; auf jede der beiden oberen Noten drei und auf jede der drei unteren zwei, wie in Beispiel 177 b veranschaulicht.



269. Vier Töne gegen drei zu spielen, ist schon schwerer. Um solche Stellen mit mathematischer Genauigkeit einzu-

teilen, müßte man zwölf zählen; auf jede der oberen Noten drei und auf jede der unteren vier. B. B.



270. Dies Beispiel veranschaulicht das Wertverhältnis, in welchem die Noten zu einander stehen; da es aber, wenn das- selbe ein so kompliziertes, oder gar ein noch komplizierteres ist, unmöglich wird, auf die angenommene Weise zu zählen, so übt man solche Stellen am besten mit der einen und der andern Hand abwechselnd, und mit beiden genau im selben Tempo; bis beide Hände so viel Gewöhnung erlangt haben, daß sie einander beim Zusammenspielen nicht mehr irre machen. Diese Art des Übens ist im nächsten Beispiele, einer Stelle aus Beethovens Sonate Op. 79, veranschaulicht, wo die linke Hand Triolen und die rechte eine Figur auszuführen hat, die einer aus vier Sechszehnteln bestehenden entspricht.



271. Auf dieselbe Weise sollte man solche Stellen üben, wo zwei Noten gegen drei gespielt werden müssen, wenn das Tempo ein so rasches ist, daß man nicht auf die vorerwähnte Art zählen kann.

272. Zu den „besonderen Schwierigkeiten“ ist unstreitig auch die richtige Ausführung vierhändiger Musikstücke zu rechnen; und es fragt sich nun, worauf es dabei vor allem ankommt. Im Grunde genommen natürlich auf die Erfüllung der selben Bedingungen wie beim Zweihändigspielen; mit dem Unterschiede nur, daß die Aufgabe — teils durch das Zusammenwirken zweier Spieler, teils durch die größere Anzahl der gleichzeitig auszuführenden Töne — eine kompliziertere ist.

273. Nächst gutem Anschlage und klarer Phrasierung, ist die verständnisvolle Betonung des Basses *) (resp. der Begleitung) eines der hauptsächlichsten Merkmale gediegenen Klavierspiels. Der Baß ist die Basis, die alle übrigen Stimmen — und vor allem die Melodie — trägt und stützt; und wenn er nicht so ausgeführt wird, daß dies auch thatsächlich der Fall ist, so entsteht Unklarheit und Verwirrung.

274. Wenn zwei Schüler einen vierstimmigen Choral so ausführen, daß jede Hand eine Stimme übernimmt, und denselben mit Auslassung der zwei Mittelstimmen wiederholen; so werden sie bald inne werden, daß der eigentliche Sinn der Komposition an Baß und Oberstimme gebunden ist, und die Mittelstimmen eine relativ geringe Bedeutung haben. Dies ist — trotz mannigfacher Modifikationen — mehr oder weniger, bei aller Musik der Fall; und daraus folgt, daß beim Vierhändigspielen die linke Hand des im Baße Spielenden und die rechte Hand des im Diskante Spielenden — im

*) Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß das Wort „Baß“ in diesen Paragraphen in verschiedener Bedeutung gebraucht ist; einmal in der Bedeutung „tiefste Stimme“, dann in der Bedeutung „tiefste Tonlage“ — im Gegensatz zum Diskant.

großen Gan-
der Kompositi-
275. Die
gemacht. W-
Angabe an
dazu verleiht
spielen, und
Das Resultat
positionen kom-
diese Stellen
beimers dar-
Hand zugeteilt
Spielende wir-
so leicht dazu
276. Aber
Betonung der
ist es, daß
übertöne:
daß die Mel-
ihre Stimme
wäre. — Bes-
gierter Orch-
fehler, die Be-
Komposition ge-
bedurch hervor-
lingt befolgt;
sollen nur auf
Orchester sin-
die melodischen
stellung kommen
ang dem verglei-
sticht werden.
menge ist: die
hde Spieler mög-
reden daß Choral-
den für auf einem

großen Ganzen — die wesentlichsten und wichtigsten Töne der Komposition auszuführen haben.

275. Wie Viele aber haben sich dies niemals recht klar gemacht. Wie häufig verliert der im Basse Spielende seine Aufgabe aus dem Auge, und fängt — von der Gewohnheit dazu verleitet — an, mit der rechten Hand „Melodie“ zu spielen, und die linke wohl gar darüber zu vernachlässigen. Das Resultat ist unfehlbar ein Zerrbild. — In vielen Kompositionen kommen jedoch auch in den Mittelstimmen melodische Stellen vor. Der im Diskant Spielende hat dann besonders darauf zu achten, daß er derartige, seiner linken Hand zugeteilte Stellen zur Geltung bringe; der im Basse Spielende wird, da solche seiner rechten Hand zufallen, nicht so leicht dazu neigen, sie nebensächlich zu behandeln.

276. Aber so sehr die ungenügende Berücksichtigung und Betonung der Begleitung gerügt werden muß, so unzulässig ist es, daß sie jemals irgend eine melodische Figur übertöne; ja, sie darf niemals auch nur so laut klingen, daß die Melodie, um gegen sie anzukämpfen, genötigt wird ihre Stimme mehr zu erheben, als dies außerdem erforderlich wäre. — Besonders bei der Ausführung vierhändig arrangerter Orchesterwerke verfallen Schüler so leicht in den Fehler, die Begleitung so laut zu spielen, daß die Hälfte der Komposition gar nicht zu Gehör kommt. Dieser Fehler wird dadurch hervorgerufen, daß der Schüler die Vorschrift *ff* blindlings befolgt; ohne zu bedenken, daß sie sich in solchen Fällen nur auf die relative Tonstärke der Stelle bezieht. Im Orchester sind dann die Oberstimmen so stark besetzt, daß die melodischen Teile, trotz dem *Fortissimo* des Basses, zur Geltung kommen; auf dem Klaviere aber darf letzterer — trotz dem vorgeschriebenen *ff* — selten auch wirklich so laut gespielt werden, weil die Tonstärke des Diskantes eine relativ geringe ist: die Melodie darf niemals geopfert werden. — Beide Spieler müssen gemeinschaftlich und unausgesetzt darnach streben das Ganze, als solches, zur Geltung zu bringen, indem sie auf einander hören und sich einander *akkommo-*

dieren. Sobald Jeder für sich zweihändig spielt, zerfällt das Ganze in zwei Hälften, die nicht mehr zu einander passen.

277. Außer den für vier Hände komponierten Werken giebt es eine große Menge für vier Hände arrangierter — darunter die Streichquartette unserer großen alten Meister. Letztere sind zur Übung im Vierhändigspielen besonders zu empfehlen; umsomehr da so Vielen keine andere Gelegenheit geboten ist, diese wundervolle Musik kennen zu lernen.

Beim Einüben einer Komposition darf man nie vergessen, daß vieles von dem wodurch eine gute Ausführung bedingt wird, von Anfang an beachtet werden muß, indes anderes erst später berücksichtigt zu werden braucht. Zu ersterem gehören: Fingersatz, Phrasierung und Rhythmus (d. h. richtige Takteinteilung und gleichmäßiges Tempo); und erst dann, wenn man imstande ist, ein Stück in diesen Beziehungen fehlerfrei und mit Sicherheit zu spielen, sollte man Verschiedenheit in der Art des Anschlages, Licht und Schatten (rallentando und accelerando mit inbegriffen), die Anwendung des Pedales, und zu allerletzt die Schnelligkeit berücksichtigen; falls das vorgeschriebene Tempo ein rasches sein sollte.

Die dem Üben gewidmete Zeit wird selbstverständlich nicht in allen Fällen die gleiche sein; doch sollten Dilettanten täglich mindestens eine und eine halbe Stunde und Kunstschüler vier Stunden üben. Sehr wichtig ist es, daß man regelmäßig übe, und daß die zum Üben bestimmte Zeit zweckmäßig eingeteilt werde. Was die Einteilung der Zeit betrifft, so wird der vorgeschrittene Schüler durch eigene Erfahrung imstande sein zu beurteilen, was ihm am förderlichsten ist. Folgende Einteilung wird in der Regel zweckentsprechend befunden werden.

Bei einer

Fingerüb-
Stücke
Wiederh-
Sonate ab-
Wiederh-
Notenles-Fingerüb-
Stücke
Zwei ältere
Sonate ab-Fingerüb-
Stücke
Kleinere
Sonate vom
Stück
NotenlesenVor allem ne-
benst dem
Vorbereite; am
Spiele immer,

Bei einer und einer halben Stunde Übungszeit.

	Minuten.
Fingerübungen, Tonleitern u. s. w.	25
Etüde	15
Wiederholung einer bereits gelernten Etüde	10
Sonate oder anderes Stück	30
Wiederholung eines bereits gelernten Stückes, oder	
Notenlesen	10
	90

Bei vier Stunden Übungszeit.

Morgens.

	Minuten.
Fingerübungen, Tonleitern u. s. w.	30
Etüde	30
Zwei ältere Etüden	20
Sonate oder Konzert	40
	120

Nachmittags.

Fingerübungen	15
Etüde	15
Kleinere Komposition	30
Sonate vom Morgen, oder Wiederholung eines anderen	
Stückes	30
Notenlesen oder Auswendigspielen	30
	120

Vor allem nehme man es ernst mit dem Üben, damit kein Augenblick von der ohnedies oft knapp bemessenen Übungszeit verlorengehe; um mit den Worten Schumanns zu schließen: „Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu“.

Im Verlage von J. J. Weber in Leipzig sind erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Illustrierte Katechismen.

Belehrungen aus dem Gebiete
der
Wissenschaften, Künste und Gewerbe etc.

In Original-Leinenbänden
(sofern nicht anders angegeben).

- Ackerbau.** Dritte Auflage. — Katechismus des praktischen Ackerbaues. Von Dr. Wilhelm Hamm. Dritte Auflage, gänzlich umgearbeitet von H. G. Schmitter. Mit 138 Abbildungen. 1890. 3 Mark.
- Agrikulturchemie.** Sechste Auflage. — Katechismus der Agrikulturchemie. Von Dr. E. Wildt. Sechste Auflage, neu bearbeitet unter Benutzung der fünften Auflage von Hamm's „Katechismus der Ackerbauchemie, der Bodenkunde und Düngerlehre“. Mit 41 Abbildungen. 1884. 3 Mark.
- Algebra.** Dritte Auflage. — Katechismus der Algebra, oder die Grundlehren der allgemeinen Arithmetik. Von Friedr. Herrmann. Dritte Auflage, vermehrt und verbessert von R. Fr. Heym. Mit 8 Figuren und vielen Übungsbeispielen. 1887. 2 Mark.
- Anstandslehre.** — Katechismus des guten Tons und der feinen Sitte. Von Eufemia von Adlersfeld geb. Gräfin Vallejrem. 1892. 2 Mark.
- Archäologie.** — Katechismus der Archäologie. Übersicht über die Entwicklung der Kunst bei den Völkern des Alterthums. Von Dr. Ernst Kröner. Mit 3 Tafeln und 127 Abbildungen. 1888. 3 Mark.
- Archivkunde s. Registratur.**
- Arithmetik.** Dritte Auflage. — Katechismus der praktischen Arithmetik. Kurzgefasstes Lehrbuch der Rechenkunst für Lehrende und Lernende. Von E. Schid. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Max Meyer. 1889. 3 Mark.
- Ästhetik.** Zweite Auflage. — Katechismus der Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 3 Mark.
- Astronomie.** Siebente Auflage. — Katechismus der Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender. Von Dr. Adolph Drechsler. Siebente, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit einer Sternkarte und 170 Abbildungen. 1886. 2 Mark 50 Pf.
- Auswanderung.** Sechste Auflage. — Kompaß für Auswanderer nach Ungarn, Rumänien, Serbien, Bosnien, Polen, Rußland, Algerien, der Kapkolonie, nach Australien, den Samoa-Inseln, den süd- und mittelamerikanischen Staaten, den westindischen Inseln, Mexiko, den Vereinigten Staaten von Nordamerika und Kanada. Von Eduard Pelz. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 4 Karten und einer Abbildung. 1881. 1 Mark 50 Pf.
- Bankwesen.** — Katechismus des Bankwesens. Von Dr. E. Gleißberg. Mit 4 Geld-Formularen u. einer Übersicht über d. deutschen Notenbanken. 1890. 2 Mark.
- Baukonstruktionslehre.** Zweite Auflage. — Katechismus der Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von Walthar Lange. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 277 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

- Bauweise.** Zehnte Auflage. — **Katechismus der Bauweise, oder Lehre der architektonischen Stilarten** von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Zehnte, verbesserte Auflage. Mit einem Verzeichniss von Kunstausschnitten und 103 Abbildungen. 1892. 2 Mart.
- Bergbaukunde.** — **Katechismus der Bergbaukunde.** Von Bergrat G. Köhler. Mit 217 Abbildungen. 1890. 4 Mart.
- Bergsteigen.** — **Katechismus für Bergsteiger, Gebirgskuristen und Alpensteigende.** Von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mart.
- Bewegungsspiele.** — **Katechismus der Bewegungsspiele für die deutsche Jugend.** Herausgegeben von J. C. Lion und J. H. Wörmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mart.
- Bibliothekswesen.** — **Grundzüge der Bibliothekswesen mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen.** Neubearbeitung von Dr. Julius Fehldt's **Katechismus der Bibliothekswesen.** Von Dr. Arnim Gräfel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mart 50 Pf.
- Bienenzucht.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Bienenkunde und Bienenzucht.** Von G. Kirjen. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirjen. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mart.
- Bleicherei u. Wäscherei u.**
- Botanik.** — **Katechismus der Allgemeinen Botanik.** Von Prof. Dr. Ernst Hallier. Mit 95 Abbildungen. 1879. Kartoniert 2 Mart.
- Botanik, landwirtschaftliche.** Zweite Auflage. — **Katechismus der landwirtschaftlichen Botanik.** Von Karl Müller. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. Gebestet 1 Mart 50 Pf.
- Buchdruckerkunst.** Fünfte Auflage. — **Katechismus der Buchdruckerkunst und der verwandten Geschäftszweige.** Von C. A. Franke. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Alexander Waldom. Mit 43 Abbildungen und Tafeln. 1886. 2 Mart 50 Pf.
- Buchführung.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Kaufmännischen Buchführung.** Von Oskar Klemich. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechsel formularen. 1889. 2 Mart 50 Pf.
- Buchführung, landwirtschaftliche.** — **Katechismus der Landwirtschaftlichen Buchführung.** Von Prof. Dr. R. Birnbaum. 1879. 2 Mart.
- Chemie.** Sechste Auflage. — **Katechismus der Chemie.** Von Prof. Dr. H. Hirtzel. Sechste, vermehrte Auflage. Mit 31 Abbildungen. 1889. 3 Mart.
- Chemikalienkunde.** — **Katechismus der Chemikalienkunde.** Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. C. Hepp. 1880. 2 Mart.
- Chronologie.** Dritte Auflage. — **Kalenderbüchlein.** **Katechismus der Chronologie mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten.** Von Dr. Adolph Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mart 50 Pf.
- Dampfmaschinen.** Vierte Auflage. — **Katechismus der stationären Dampfmaschinen, Dampfmaschinen und anderer Wärmemotoren.** Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Ingenieure. Von Ingenieur Th. Schwärze. Vierte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 264 in den Text gedruckten und 13 Tafeln Abbildungen. 1892. 4 Mart 50 Pf.
- Darwinismus.** — **Katechismus des Darwinismus.** Von Dr. Otto Bacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 in den Text gedruckten und 1 Tafel Abbildungen. 1892. 2 Mart 50 Pf.
- Drainierung.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Drainierung und der Entwässerung des Bodens überhaupt.** Von Dr. William Löss. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mart.
- Dramaturgie.** — **Katechismus der Dramaturgie.** Von Robert Prüß. Gebestet 2 Mart 50 Pf.

- Drogenkunde.** — Katechismus der Drogenkunde. Von Dr. G. Hepp e. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.
- Einjährig-Freiwillige.** — Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstleutnant J. D. Erner. 1891. 2 Mark.
- Elektrotechnik.** Vierte Auflage. — Katechismus der Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle. Von Ingenieur Th. Schwarze. Vierte, verb. und verm. Aufl. Mit 243 Abbild. 1891. 4 Mark 50 Pf.
- Ethik.** — Katechismus der Sittenlehre. Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. 1881. 2 Mark 50 Pf.
- Färberei und Zeugdruck.** Zweite Auflage. — Katechismus der Färberei und des Zeugdrucks. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.
- Farbwarenkunde.** — Katechismus der Farbwarenkunde. Von Dr. G. Hepp e. 1881. 2 Mark.
- Feldmekunst.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Feldmekunst. Von Dr. E. Pietsch. Fünfte, neu bearbeitete Auflage. Mit 75 Abbildungen. 1891. 1 Mark 50 Pf.
- Feuerwerkerei.** — Katechismus der Luftfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Theilen der Pyrotechnik. Von E. A. v. Riba. Mit 124 Abbildungen. 1883. 2 Mark.
- Finanzwissenschaft.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Finanzwissenschaft oder die Kenntnis der Grundbegriffe und Hauptlehren der Verwaltung der Staatskassenteile. Von A. Bischof. Fünfte, verb. Aufl. 1890. 1 Mark 50 Pf.
- Fischzucht.** — Katechismus der künstlichen Fischzucht und der Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei. Von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.
- Flachbau.** — Katechismus des Flachsbauens und der Flachsbereitung. Von A. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. Heftet 1 Mark.
- Fleischbeschau.** Zweite Auflage. — Katechismus der mikroskopischen Fleischbeschau. Von F. W. Maffert. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1887. 1 Mark 20 Pf.
- Forstbotanik.** Vierte Auflage. — Katechismus der Forstbotanik. Von H. Kischbach. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1884. 2 Mark 50 Pf.
- Freimaurerei.** — Katechismus der Freimaurerei. Von Dr. Wisse-Smitt. Meister vom Stuhl der Loge Apollo zu Leipzig. 1891. 2 Mark.
- Galvanoplastik.** Dritte Auflage. — Katechismus der Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt. Von Dr. G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage. Von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.
- Gedächtniskunst.** Siebente Auflage. — Katechismus der Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Rothe. Siebente, von G. Pietsch bearbeitete Auflage. 1893. 1 Mark 50 Pf.
- Geflügelzucht.** — Katechismus der Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Richter und Aussteller schönen Rassegeflügels. Von Bruno Dürren. Mit 40 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1890. 4 Mark.
- Geographie.** Vierte Auflage. — Katechismus der Geographie. Vierte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Karl Arenz, Kaiserl. Rat und Direktor der Prager Handelsakademie. Mit 57 Karten und Ansichten. 1884. 2 Mark 40 Pf.
- Geographie, mathematische.** — Katechismus der mathematischen Geographie. Von Dr. M. Drechsler. Mit 113 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.
- Geologie.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Geologie, oder Lehre vom inneren Bau der festen Erdruste und von deren Bildungsweise. Von Prof. Hippolyt Haas. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 149 Abbildungen und einer Tabelle. 1893. 3 Mark.

- Geometrie.** Dritte Auflage. — **Katechismus der ebenen und räumlichen Geometrie.** Von Prof. Dr. R. Ed. Heßsche. Dritte, vermehrte u. verbesserte Aufl. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen zur Maßverwandlung. 1893. 3 Mark.
- Geometrie, analytische.** — **Katechismus der analytischen Geometrie.** Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.
- Gesangskunst.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Gesangskunst.** Von F. Sieber. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1885. 2 Mark 40 Pf.
- Geschichte** s. Weltgeschichte.
- Geschichte, deutsche.** — **Katechismus der deutschen Geschichte.** Von Dr. Wilhelm Kengler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.
- Gesundheitslehre.** — **Naturngemäße Gesundheitslehre auf physiologischer Grundlage.** Von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
(Unter gleichem Titel auch Band 20 von Webers Illust. Gesundheitsbüchern.)
- Girowesen.** — **Katechismus des Girowesens.** Von Karl Berger. Mit 21 Geschäfts-Formularen. 1881. 2 Mark.
- Handelsmarine.** — **Katechismus der Handelsmarine.** Von Kapitän zur See J. D. R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.
- Handelsrecht.** Dritte Auflage. — **Katechismus des deutschen Handelsrechts,** nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuch. Von Reg.-Rat Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.
- Handelswissenschaft.** Sechste Auflage. — **Katechismus der Handelswissenschaft.** Von R. Vrenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.
- Heerwesen.** — **Katechismus des Deutschen Heerwesens.** Von Oberstleutnant a. D. S. Vogt. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von R. v. Hirsch, Hauptmann a. D. Mit einem Nachtrag und 7 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.
- Heizung, Beleuchtung und Ventilation.** — **Katechismus der Heizung, Beleuchtung und Ventilation.** Von Ingenieur Th. Schwarze. Mit 159 Abbildungen. 1884. 3 Mark.
- Heraldik.** Fünfte Auflage. — **Katechismus der Heraldik.** Grundzüge der Wappenkunde. Von Dr. Ed. Freih. v. Saden. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 215 Abbildungen. 1893. 2 Mark.
- Hufbeschlag.** Dritte Auflage. — **Katechismus des Hufbeschlages.** Zum Selbstunterricht für Jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.
- Hunderassen.** — **Katechismus der Hunderassen.** Von F. Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
- Hüttenkunde.** — **Katechismus der Allgemeinen Hüttenkunde.** Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbildungen. 1877. 4 Mark 50 Pf.
- Jagdkunde.** — **Katechismus für Jäger und Jagdsfreunde.** Von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.
- Kalenderbüchlein** s. Chronologie.
- Kalenderkunde.** — **Katechismus der Kalenderkunde.** Velehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste. Von D. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. Geheftet 1 Mark.
- Kindergärtnerei.** Dritte Auflage. — **Katechismus der praktischen Kindergärtnerei.** Von Fr. Seibel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.
- Kirchengeschichte.** — **Katechismus der Kirchengeschichte.** Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.
- Klavierspiel.** Zweite Auflage. — **Katechismus des Klavierspiels.** Von Fr. Taylor, deutsch von Math. Stegmayer. Mit vielen Notenbeispielen. Zweite, verbesserte Auflage. 1893. 2 Mark.
- Knabenhandarbeits-Unterricht.** — **Katechismus des Knabenhandarbeits-Unterrichts.** Ein Handbuch des erzlehlichen Arbeitsunterrichts. Von Dr. Volkemar Göge. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

- Kompositionslehre.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Kompositionslehre. Von Prof. F. C. Lobe. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1887. 2 Marl.
- Korrespondenz.** Dritte Auflage. — Katechismus der kaufm. Korrespondenz in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Dritte, verb. Aufl. 1893. 2 Marl.
- Kostikunde.** — Katechismus der Kostikunde. Von Volksg. Quincke. Mit 453 Kostikfiguren in 152 Abbildungen. 1889. 4 Marl.
- Kriegsmarine, deutsche.** — Katechismus der Deutschen Kriegsmarine. Von Kapitän zur See J. D. R. Dittmer. Mit 126 Abbildungen. 1890. 3 Marl.
- Kulturgeschichte.** Zweite Auflage. — Katechismus der Kulturgeschichte. Von Prof. Dr. F. J. Honnegger. Zweite, verm. und verb. Auflage. 1889. 2 Marl.
- Kunstgeschichte.** Dritte Auflage. — Katechismus der Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Dritte, verb. Auflage. Mit 276 Abbild. 1890. 4 Marl.
- Litteraturgeschichte, allgemeine.** Dritte Auflage. — Katechismus der allg. Litteraturgeschichte. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, durchges. Aufl. 1892. 3 Marl.
- Litteraturgeschichte, deutsche.** Sechste Auflage. — Katechismus der deutschen Litteraturgeschichte. Von Oberschulrat Dr. Paul Möbius. Sechste, vollständige Auflage. 1882. 2 Marl.
- Logarithmen.** — Katechismus der Logarithmen. Von Max Meyer. Mit 3 Tafeln und 7 Abbildungen. 1880. 2 Marl.
- Logik.** Zweite Auflage. — Katechismus der Logik. Von Lic. Dr. Friedr. Richter. Zweite, durchges. Aufl. Mit 36 Abbild. 1890. 2 Marl 50 Pf.
- Malerei.** — Katechismus der Malerei. Von Karl Raupp. Mit 48 Abbildungen und 4 Tafeln. 1891. 3 Marl.
- Marine f. Handels- bez. Kriegsmarine.**
- Marktscheidekunst.** — Katechismus der Marktscheidekunst. Von D. Pratz. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Marl.
- Mechanik.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Mechanik. Von Ph. Huber. Fünfte, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 207 Abbildungen. 1892. 3 Marl.
- Meteorologie.** Dritte Auflage. — Katechismus der Meteorologie. — Von Sehn. Gretschel. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. 1893. [Unter der Presse.]
- Mikroskopie.** Katechismus der Mikroskopie. — Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbildungen. 1885. 2 Marl.
- Milchwirtschaft.** — Katechismus der Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbildungen. 1884. 3 Marl.
- Mimik.** — Katechismus der Mimik und der Gebärdenprache. Von Karl Straup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Marl 50 Pf.
- Mineralogie.** Vierte Auflage. — Katechismus der Mineralogie. Von Privatdozent Dr. Eugen Hussak. Vierte, neu bearbeitete Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1888. 2 Marl.
- Münzkunde.** — Grundzüge der Münzkunde. Von H. Dannenberga. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1891. 4 Marl.
- Musik.** Fünfundzwanzigste Auflage. — Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. F. C. Lobe. Fünfundzwanzigste Auflage. 1893. 1 Marl 50 Pf.
- Musikgeschichte.** — Katechismus der Musikgeschichte. Von R. Rusthof. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. 1888. 2 Marl 50 Pf.
- Musikinstrumente.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Marl.
- Mythologie.** — Katechismus der Mythologie aller Kulturböcker. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Marl.

- Naturlehre.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Naturlehre, oder Erklärung der wichtigsten physikalischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens.** Nach dem Englischen des Dr. C. E. Breuer. Vierte Auflage. Mit vielen Abbildungen. [Unter der Presse.]
- Nivellierkunst.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Nivellierkunst.** Von Dr. C. Plettsch. Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1887. 2 Marl.
- Nutzgärtnerei.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Nutzgärtnerei, oder Grundzüge des Gemüths- und Obstkrauts.** Von Hermann Jäger. Vierte, verm. und verb. Auflage. Mit 54 Abbildungen. 1881. 2 Marl.
- Orden.** — **Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrh.** Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Grizner. Mit vielen Abbildungen. [Unter der Presse.]
- Orgel.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Orgel.** Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von Prof. C. F. Richter. Dritte, durchgesehene Auflage. Mit 25 Abbildungen. 1885. 1 Marl 50 Pf.
- Ornamentik.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Ornamentik.** Leisefaden über die Geschichte, Entwicklung und die charakteristischen Formen der Verzierungskunst aller Zeiten. Von F. Rant. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen und einem Verzeichnis von 100 Spezialwerken zum Studium der Ornamentik. 1891. 2 Marl.
- Orthographie.** Vierte Auflage. — **Katechismus der deutschen Orthographie.** Von Dr. D. Sander. Vierte, verb. Auflage. 1878. Kart. 1 Marl 50 Pf.
- Pädagogik.** — **Katechismus der Pädagogik.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1890. 2 Marl.
- Perspektive.** — **Katechismus der Angewandten Perspektive.** Nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Max Reiber. Mit 129 Abbildungen. 1892. 2 Marl 50 Pf.
- Petrographie.** — **Katechismus der Petrographie.** Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungswiese der Gesteine. Von Dr. J. Blaa. Mit 40 Abbildungen. 1882. 2 Marl.
- Philosophie.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Philosophie.** Von A. v. Kirchmann. Dritte, verbesserte Auflage. 1888. 2 Marl 50 Pf.
- Philosophie, Geschichte der.** Zweite Auflage. — **Katechismus der Geschichte der Philosophie von Thales bis zur Gegenwart.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1884. 3 Marl.
- Photographie.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Photographie, oder Anleitung zur Erzeugung photogr. Bilder.** Von Dr. F. Schnauß. Vierte, den neuesten Fortschritten entsprechend verbesserte Auflage. Mit 34 Abbildungen. 1888. 2 Marl.
- Phrenologie.** Siebente Auflage. — **Katechismus der Phrenologie.** Von Dr. G. Scheve. Siebente Auflage. Mit einem Titelbild und 18 Abbildungen. 1884. 2 Marl.
- Physik.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Physik.** Von Dr. F. Kollert. Vierte, vollständig neu bearbeitete Aufl. Mit 231 Abbild. 1888. 4 Marl.
- Poetik.** Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Poetik.** Von Prof. Dr. F. Windisch. Zweite, verm. und verb. Auflage. 1877. 1 Marl 80 Pf.
- Projektionslehre.** — **Katechismus der Projektionslehre.** Von Julius Schö. Mit 100 Abbildungen. 1891. 2 Marl.
- Psychologie.** — **Katechismus der Psychologie.** Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1883. 3 Marl.
- Raumberechnung.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Raumberechnung.** Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art. Von Fr. Herrmann. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage von Dr. C. Plettsch. Mit 55 Abbildungen. 1888. 1 Marl 80 Pf.

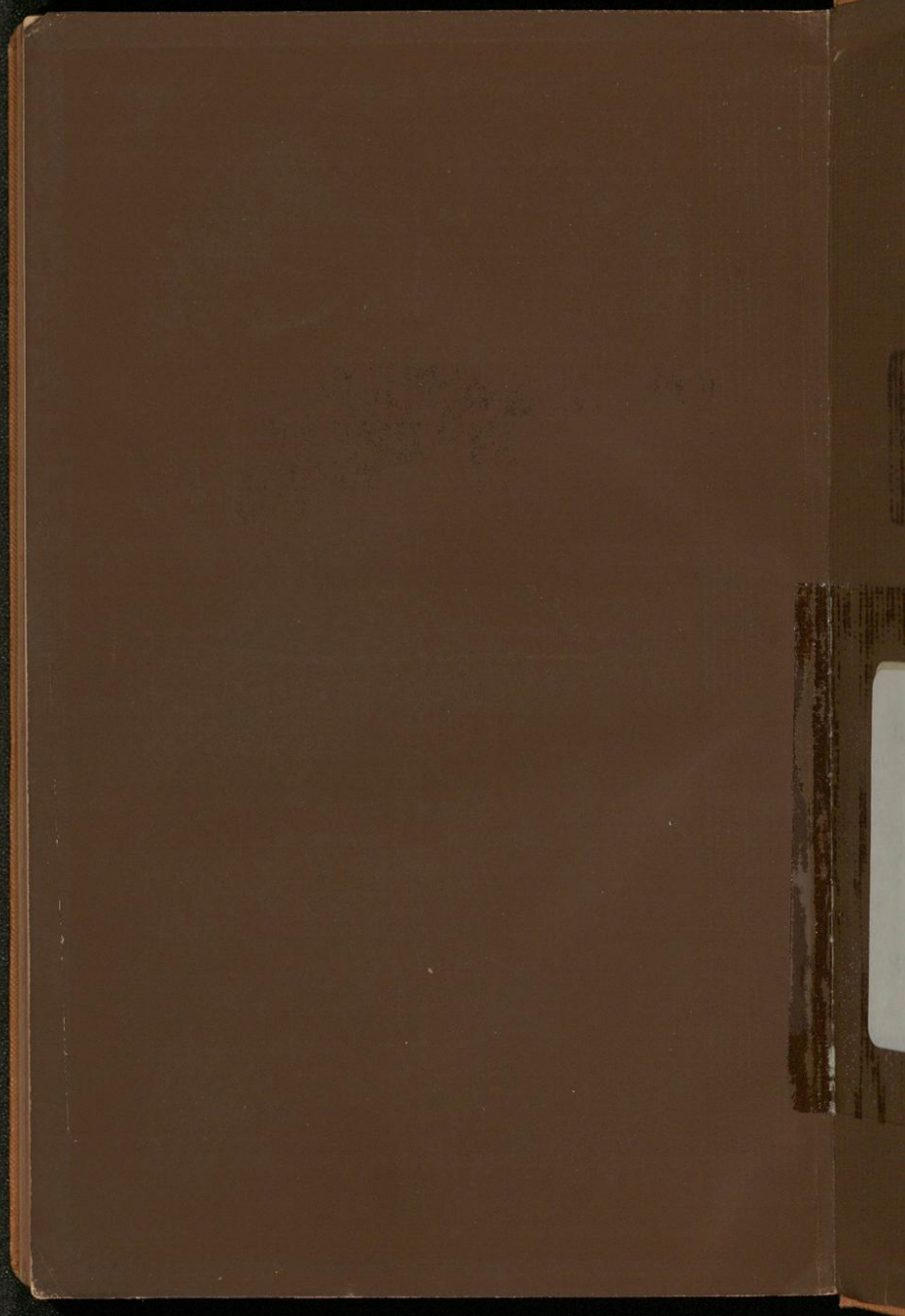
- Redekunst.** Vierte Auflage. — Katechismus der Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage. Von Dr. Oederich Benedict. Vierte, durchgesehene Auflage. 1889. 1 Mark 50 Pf.
- Registratur- und Archivkunde.** — Katechismus der Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Nachsammlungen etc., sowie bei den Staatsarchiven. Von Georg Holzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.
- Reichspost.** — Katechismus der Deutschen Reichspost. Von Wilh. Kenz. Mit 10 Formularen. 1882. 2 Mark 50 Pf.
- Reichsverfassung.** Zweite Auflage. — Katechismus des Deutschen Reiches. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des Deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches. Von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1880. 3 Mark.
- Rosenzucht.** Zweite Auflage. — Katechismus der Rosenzucht. Von Herm. Jäger. Zweite Auflage. Mit vielen Abbild. 1893. Unter der Presse.
- Schachspielkunst.** Zehnte Auflage. — Katechismus der Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Zehnte, verm. und verb. Aufl. 1889. 2 Mark.
- Schreibunterricht.** Dritte Auflage. — Katechismus des Schreibunterrichts. Mit einem Anhang: Die Kundschrift. Dritte, neubearbeitete Aufl. Von Gg. Junf. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.
- Schwimmkunst.** — Katechismus der Schwimmkunst. Von Martin Schwagerl. Mit 113 Abbildungen. 1880. 2 Mark.
- Spinnerei und Weberei.** Dritte Auflage. — Katechismus der Spinnerei, Weberei und Appretur, oder Lehre von der mechan. Verarbeitung der Gespinnsajern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet v. Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbild. 1890. 4 Mark.
- Sprachlehre.** Dritte Auflage. — Katechismus der deutschen Sprachlehre. Von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte Auflage, herausgegeben von Edward Michelsen. 1878. 2 Mark 50 Pf.
- Stenographie.** Zweite Auflage. — Katechismus der deutschen Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Von Prof. H. Krieg. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen stenograph. Vorlagen. 1888. 2 Mark 50 Pf.
- Stilistik.** Zweite Auflage. — Katechismus der Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze. Von Dr. Konrad Michelsen. Zweite, durchgesehene Auflage, herausgegeben von E. Michelsen. 1889. 2 Mark.
- Tanzkunst.** Fünfte Auflage. — Katechismus der Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Von Bernhard Klemm. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1887. 2 Mark 50 Pf.
- Technologie, mechanische.** — Katechismus der mechanischen Technologie. Von A. v. Siering. Mit 163 Abbildungen. 1888. 4 Mark.
- Telegraphie.** Sechste Auflage. — Katechismus der elektrischen Telegraphie. Von Prof. Dr. K. E. D. Bezsch. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.
- Tierzucht, landwirtschaftliche.** — Katechismus der landwirtschaftlichen Tierzucht. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.
- Ton, der gute, s. Kunstlehre.**
- Trigonometrie.** — Katechismus der ebenen und sphärischen Trigonometrie. Von Franz Vendt. Mit 39 Abbildungen. 1882. 1 Mark 50 Pf.
- Turnkunst.** Sechste Auflage. — Katechismus der Turnkunst. Von Dr. M. Koss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.
- Uhrmacherkunst.** Dritte Auflage. — Katechismus der Uhrmacherkunst. Von H. B. Hüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.

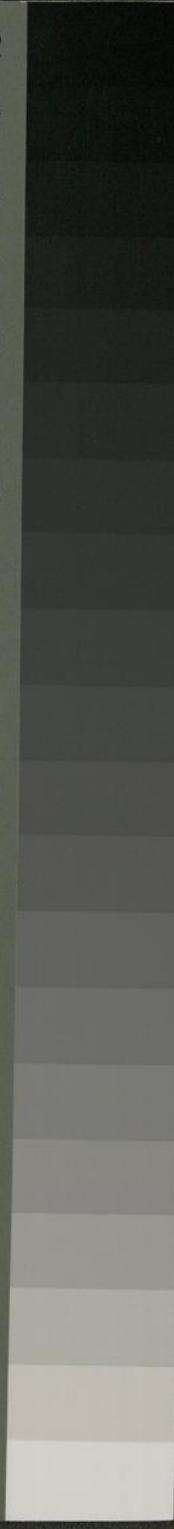
- Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik. Von Dr. Fr. Leiß. Mit 5 Tafeln Abbild. 1882. 4 Mart.
- Versicherungswesen. Zweite Auflage. — Katechismus des Versicherungswesens. Von Oskar Lemcke. Zweite, verm. und verb. Aufl. 1888. 2 Mart 40 Pf.
- Verstunft. Zweite Auflage. — Katechismus der deutschen Verstunft. Von Dr. Noderich Benediz. Zweite Auflage. 1879. 1 Mart 20 Pf.
- Versteinerungskunde. — Katechismus der Versteinerungskunde (Petrefactenkunde, Paläontologie). Von Prof. G. Haas. Mit 178 Abbild. 1886. 3 Mart.
- Völkertunde. — Katechismus der Völkertunde. Von Dr. Heinrich Schurz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mart.
- Völkerrecht. — Katechismus des Völkerrechts. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internat. Rechtes. Von A. Bischof. 1877. Geh. 1 Mart 20 Pf.
- Volkswirtschaftslehre. Vierte Auflage. — Katechismus der Volkswirtschaftslehre. Unterricht in den Anfangsgründen der Wirtschaftslehre. Von Dr. Hugo Schöber. Vierte, durchgesehene Auflage. 1888. 3 Mart.
- Warenkunde. Fünfte Auflage. — Katechismus der Warenkunde. Von G. Schlot. Fünfte, verm. u. verb. Aufl., bearb. von Dr. G. Heppel. 1886. 3 Mart.
- Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Zweite Auflage. — Katechismus der Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mart.
- Wechselrecht. Dritte Auflage. — Katechismus des allgemeinen deutschen Wechselrechts. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Chefs-Gesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mart.
- Weinbau. Zweite Auflage. — Katechismus des Weinbaues. Von Fr. Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 88 Abbildungen. 1878. Geheftet 1 Mart 20 Pf.
- Weltgeschichte. Zweite Auflage. — Katechismus der Allgemeinen Weltgeschichte. Von Prof. Dr. Theodor Zlathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1884. 3 Mart.
- Ziergärtnerei. Fünfte Auflage. — Katechismus der Ziergärtnerei, oder Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht. Von Herm. Säger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mart 50 Pf.
- Zimmergärtnerei. — Katechismus der Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärten an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbildungen. 1890. 2 Mart.
- Zoologie. — Katechismus der Zoologie. Von Prof. Dr. C. G. Siebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. Kartontiert 2 Mart.

Ein ausführliches Verzeichnis mit Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes wird auf Verlangen unberechnet abgegeben.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.





27KKGR3615(2)

X364>1491CT89T1616

4770>2458212240

Für Familien und Lesecirclen, Bibliotheken,
Hotels, Cafés und Restaurationen.

Einladung zum Abonnement auf die

Illustrierte Zeitung

Wöchentliche Nachrichten

über alle

Zustände, Ereignisse und Persön-
lichkeiten der Gegenwart,

über

Tagesgeschichte, öffentliches und gesell-
schaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst,
Musik, Theater und Mode.

Jeden Sonnabend eine Nummer von
24 Solioseiten.

Mit jährlich über 1000 Original-Abbildungen.

Probe-Nummern gratis und franco.

Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark. —
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und
Postanstalten.

Leipzig,

Expedition der Illustrierten Zeitung

J. J. Weber.