

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

**Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum
Piano-Forte-Spiel**

Hummel, Johann Nepomuk

Wien, [1828]

Zweiter Abschnitt

[urn:nbn:de:hbz:kn38-11427](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-11427)

ZWEITER ABSCHNITT.

ERSTES KAPITEL.

Vom Vortrage überhaupt.

§. 1.

Man unterscheidet, und das mit Recht, richtigen und schönen Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen; aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spiels, was bezeichnet werden kann; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was bloß angedeutet werden kann; Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Komponist für das Gefühl in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfiehlt, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen, was auch nicht einmal angezeigt werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck zwar geweckt, aber nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss; weshalb auch von ihm hier nicht gehandelt werden kann; dass der schöne Vortrag auch nicht vollständig gelehrt oder gelernt werden, sondern nur auf Manches, was ihn betrifft, hingewiesen werden kann — weshalb auch Letzteres geschieht; und dass nur vom richtigen Vortrag ausführlich gehandelt werden muss.

§. 2.

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vorgetragener Musik, ganz ausgezeichnete Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und gewonnen werden. — Überhaupt herrscht meist bei allen Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend Singunterricht genossen, ein reineres, beurtheilungsfähigeres Gefühl vor, als bei andern, die nur äussere Begriffe vom guten Gesange haben. — *)

§. 3.

Es ist zwar verdienstlich, grosse Schwierigkeit auf dem Instrument zu überwinden, allein es ist noch nicht hinreichend, um den ehrenvollen Titel eines vollendeten Meisters zu führen; solche fertige Spieler überraschen wohl das Ohr, (wie sich *Ph. Em. Bach* ausdrückt) aber sie vergnügen es nicht; sie betäuben den Verstand, aber sie befriedigen ihn nicht. —

Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen; als z. B.

- 1.) durch Verdrehungen des Körpers und Heben der Arme;
- 2.) durch ein mit immerwährender Anwendung der *Pedale* hervorgebrachtes Ohrengeklirrsel;
- 3.) durch ein, bis zum Langweilen, jeden Augenblick angebrachtes willkürliches Dehnen (*tempo rubato*);
- 4.) durch ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt; allein ich warne Jedermann, diesen unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt. Durch übertriebenes Dehnen wird dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren wird dem *Adagio* sein wahrer tragender Charakter und die Anmuth genommen.

Der Spieler darf durch seinen Vortrag selbst den Laien nicht zweifeln lassen, ob ein *Allegro* oder *Adagio* gespielt wird. Ich will damit keineswegs sagen, dass man sich im *Allegro* nicht zuweilen etwas hingeben, und im *Adagio* keine Verzierungen anbringen soll; allein es muss ohne Übertreibung und am rechten Orte geschehen. Dass das *Adagio* weit schwerer gut vorzutragen sei, als das *Allegro*, ist bekannt.

*

*) *Hasse, Naumann, Gluck*, beide *Haydn, Mozart*, und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend. —

ZWEITES KAPITEL.

Einige Hauptbemerkingen, den schönen Vortrag betreffend.

§.1.

Um einen schönen guten Vortrag zu erlangen, wird erfordert: dass man ganz Herr seiner Finger sei; d. h. sie müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dieses kann jedoch nur durch die feinste innere Föhlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Beröhrung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Beröhren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln gehorchen.

Hat er einmal dieses Feingeföhl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, und legt somit den Keim zu einem wahren, schönen und ausdrucksvollen Spiel in seine Seele. —

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete Regel anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theil des Vortrags an, wobei das eigentliche Geföhl weniger in Beröhrung kommt.

§.2.

Der Spieler studire den Charakter des Tonstücks, sonst erweckt er den Zuhörern unmöglich dasselbe Geföhl, welches der Komponist durch seine Tondichtung zu erregen strebte. Er berücksichtige ebenfalls, ob er ein *Allegro* oder ein *Adagio* vorträgt; denn jedes fordert einen besondern Vortrag; und was dem einen gut ist, schadet dem anderen.

§.3.

Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit im Vortrag, und eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die darin vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden, um das nöthige Geföhl hineinzulegen; allein zu auffallend darf von dem herrschenden Zeitmass nicht abgewichen werden, weil die Einheit des Ganzen darunter leidet, und dieses ein zu rhapsodisches Ansehn bekommt; siehe das Beispiel A.)

Der Spieler schwanke nicht bei jedem Takt im Tempo, sondern ergreife, (er mag bei Gesangstellen anhalten, oder bei Passagen) immer gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass; es wäre denn, dass die Stelle so beschaffen ist, dass das Tempo während einer Reihe von Takten immer langsamer werden müsste, was der Komponist gewöhnlich dann durch *rallentando*, oder im Gegensatze mit diesem durch *accelerando poco a poco* andeutet; B.) Er übertreibe nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichsnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompagniren können. —

§.4.

Das *Adagio* fordert Ausdruck, Gesang, Zartheit und Ruhe. Sein Vortrag stehet daher einigermaßen im Gegensatze mit dem *Allegro*; denn hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. — Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistens mit mehr Schmelz und Zartheit vorgetragen werden, als im *Allegro*; sie müssen den Zuhörer mehr anziehen, als fortreissen, und mehr ein angenehmes, als überraschendes Geföhl erwecken. — Die Verzierungen müssen sparsam vertheilt werden, damit der schöne einfache Gesang durch sie nicht verloren gehe; auch müssen sie hier weniger schnell, aber zarter und einschmeichelnder vorgetragen werden. Besonders behutsam handle man die hohen Töne der obersten Oktave, damit die Zuhörer nicht mehr Holz, als Ton hören. Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkern oder schwächern Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel, zuweilen auf dem leisesten Abzug des Fingers von der Taste, und auf der feinen Föhlung der Finger. C.)

§.5.

Stufenweise aufwärts steigende Töne und Läufe werden, der Natur gemäss, nach und nach *crescendo* (angezogener) und herabgehende *diminuendo* (nachlassender) vorgetragen, um ihnen Licht und Schatten zu ertheilen; es giebt aber auch Fälle, wo dies umgekehrt statt findet, oder wo sie durchgehends gleich stark gespielt werden müssen; dieses hängt von dem Willen des Komponisten ab, nachdem er es vorschreibt. —

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

ZERGLIEDERTE BEISPIELE, den 3^{ten} und 4^{ten} § betreffend.

(Aus meinem A moll-
Konzerte, Op. 85.)

Allegro moderato.

Solo. *p* gezogen. *cres.* *sf* *p* *f* *p* *f*

Von hier aus mässig im Zeitmass.

p *f* *f* *energisch*

fp *p* *Gesangreich und ausdrucksvoll.*

f *p*

von hier an etwas gehender und markirter.

p *fz* *fz* *fz* *p* *p*

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

* 421 *
 f: *p* *cres* *p*
cres.
cres.
cres.
sf *etwas vorwärtsgehend.* *cres.*
in 8^{va} *mf*
8 *p* *pp*

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Loco.

cres - cen - do.

f

f

p *ri - tar - dan -* *pp* *do assai.*

Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.

p dolce.

p

tr

p

piu f

p

tr

ten.

f

risoluto.

f

f

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

etwas nachgebend, als Vorbereitung zum Tonfall in die Hauptpassage, die bis ans Ende des Solos mit

Feuer und in gleichem Tempo vorzutragen ist. —

Anmerkung. Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen muss fast nur unmerklich geschehen, und nicht bis zum *Adagio* herabgezogen werden; so, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint. Die kleinen Verzögerungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind. —

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

(Aus dem 3^{ten} Solo
des vorigen Allegro.)

cres. *cres.* *cres.* *sf* *p*

sf *sf* *p* *sf* *p*

in 8^{va}

sf *p* *sf* *sempre piu sostenuto.* *Loco.*

nachgehend.

von hier aus noch nachgiebiger, gedehnter, *

sf *p* *sf* *ritar* *dan* *p* *do* *sf* *fino*

immer mehr und mehr, endlich

al *sf* *moren* *do.* *f* *p* *cres.*

ganz langsam.

Das erste Haupttempo mit Feuer ergreifend, *Loco.*

cen *do.* *f*

und so fort bis ans Ende. *in 8* *Loco.*

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

(Eine nach und nach geschwinder werden-
de Stelle, als Gegensatz der Vorigen.) ♦ 425 ♦
Allegro moderato.

nach - und - nach - immer
cres. ed accel - le - ran - do.

mehr und mehr geschwin - der, und stärker.

poco a poco

f

Larghetto.

dol.

p

C.

cres.

f

in 8^{va}

unmerklich zurückhalten.

p

delicato.

p

Loco.

fz

p

cres.

sf

f

kräftig.

p

zart.

3

6

6

3

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

426

First system of a piano piece. The right hand features a trill (tr.) and a series of ascending sixteenth-note runs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *sp* (sopra piano).

Second system. The right hand has a triplet of sixteenth notes (3) and a crescendo (cres.) leading to a series of sixteenth-note runs. The left hand has a *p* (piano) dynamic and a *smorz.* (smorzando) marking. The system ends with a *p* (piano) dynamic and a *cres.* (crescendo) marking.

Third system. The right hand includes a trill (tr.) and a triplet of sixteenth notes (3). The left hand has a *f* (forte) dynamic. Dynamics include *p* (piano) and *cres.* (crescendo).

in 8^{va}

Fourth system. The right hand has a trill (tr.) and a *pp* (pianissimo) dynamic with the instruction *leicht.* (lightly). The left hand has a *f* (forte) dynamic. Dynamics include *cres.* (crescendo) and *Loco.* (loco).

Fifth system. The right hand has a *risoluto.* (resolute) marking and a triplet of sixteenth notes (3). The left hand has a *p* (piano) dynamic. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *Loco.* (loco).

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

p zart.
tr
f p sf p cresc.
marcato.
rasch und kräftig.
f cresc. sf p
sf pp p smorz. in tempo.

etwas im Tempo anhaltend, um das Ohr gleichsam auf den Hauptschlussfall vorzubereiten.

Anmerkung. Aussér den bemerkten Stellen muss der Spieler sein Zeitmass das ganze *Larghetto* hindurch streng beobachten, und den Effekt nach Erfordern theils durch Zartheit, theils durch Kraft, d. h. durch sanftern oder stärkern Druck der Finger hervorzubringen suchen. Die Begleiter dürfen vom Spieler über das herrschende Tempo keinen Augenblick irre geleitet werden, sondern er muss sein Stück so richtig und geregelt vortragen, dass sie ihn ohne Furcht begleiten können, und nicht nöthig haben, fast bei jedem Takt auf eine Abweichung vom Zeitmass zu horchen. Der Spieler ist daher oft selbst schuld, wenn er auch von guten Orchestern schlecht akkompagnirt wird. Das Zurückhalten im *Adagio* wird am zweckmässigsten bei den Haupt-Schlussfällen angewandt. Manchen Spielern genügt auch öfters die Zahl der vom Autor vorgeschriebenen Ausschmückungsnoten nicht, sondern sie vermehren sie noch unnöthig, und verderben und benehmen dadurch dem *Adagio* den schönen und anmuthigen Charakter. Ich rathe daher, statt des überflüssigen Notengepränes, lieber auf einen singenden, ausdrucksvollen und schmelzenden Vortrag zu studiren, und sich im *Adagio* (im Allgemeinen) mit zweckmässig angebrachten, und dem Tonstück angemessenen kleinern Verzierungen zu begnügen.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Über den Vortrag einer mehrere Takte lang verzierten Gesangstelle
am Schlusse des *Adagio* in meiner Sonate Op. 106.

Adagio.

32

37

48

47

49

15

20

28

50

p

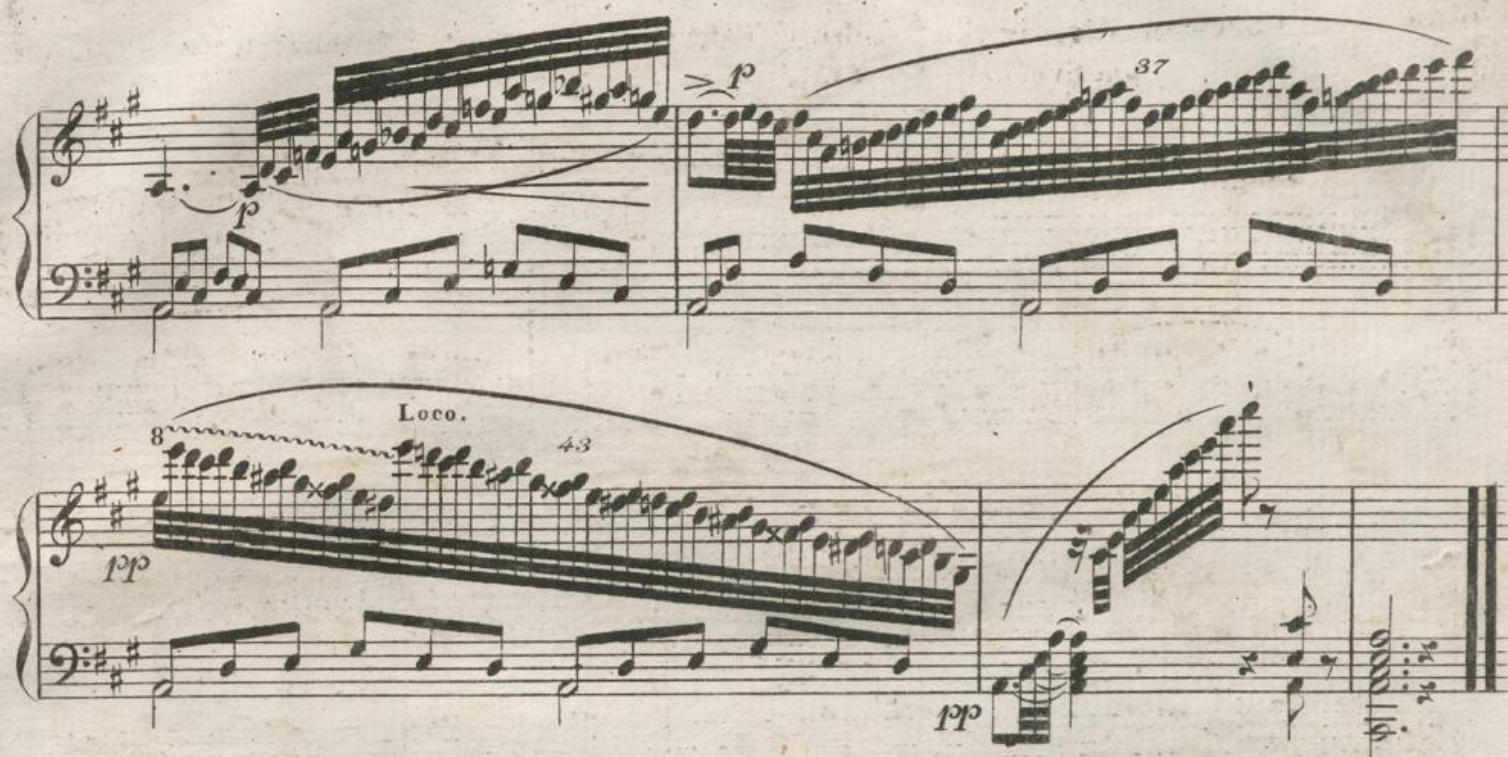
cres.

f

pp

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



Anmerkung. Bei solchen Stellen ist zu bemerken:

- 1.) dass jede Hand dabei selbstständig für sich handeln muss;
- 2.) dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachtet; denn sie ist hier die feste Basis, auf die die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind. —
- 3.) untersuche man vorher, welcher Takt gegen den andern eine grössere oder kleinere Zahl Verzierungsnoten enthält, wornach sich der langsamere oder schnellere Vortrag derselben richtet.
- 4.) spiele man die erstern Noten des Taktes lieber weniger schnell als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe.
- 5.) müssen die Verzierungen mit Leichtigkeit, Zartheit und möglichster Rundung vorge tragen werden. —

§. 6.

Wie in der Sprache die Betonung gewisser Silben oder Worte nöthig ist, um die Rede dem Hörer eindringlich und den Sinn der Worte deutlicher zu machen, so findet sie auch in der Musik statt, und ist eben jenes natürliche Gefühl, welches der wahr empfindende Musiker in sich trägt, ohne erst mechanisch darauf hingewiesen zu werden. Da ich aber dieses Gefühl nicht selten bei Schülern vermisste, so pflegte ich (um ihnen einigermaßen einen Begriff davon zu geben, und ihr Gefühl nach und nach zu erwecken,) auf folgende Art zu verfahren:

Ich liess sie ein Tonstück, welches sie bereits mit Fertigkeit inne hatten, stellenweise, d. h. von 4 zu 4 Takten spielen, und mir sodann bei jeder Stelle von ihnen erklären, welche Noten gegen andere betont werden müssen, vorzüglich aber, wo ihr natürliches inneres Gefühl den Hauptausdruck der ganzen Periode hinlege; ingleichen, welche Tonfolgen in Gesangstellen mehr angezogen oder nachlassend vorge tragen werden. —

Sind sie darin zur nöthigen Einsicht gelangt, so wird es ihnen dann leicht, durch aufmerksames Selbststudium und Anhörung ausgezeichneter Künstler das Übrige zu thun.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

*) Auf Noten, wie die mit + bezeichneten, wird ein ganz kleiner, auf die mit $\wedge$ bezeichneten ein grösserer Nachdruck gelegt, auch wenn kein Ausdruckszeichen darüber steht.
**) Wenn auf das kürzere gute Takttheil ein längeres schlechtes im Gegenschlag (Aufstreich) folgt, so wird gewöhnlich auf letzteres der Nachdruck gelegt.

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Un poco Allegretto.

4.

5.

Allegro.

*) Wenn zwei Noten zusammengeschliffen sind, so wird die erste betont, und der Finger nicht erst bei der 3^{ten}, sondern schon bei der zweiten Note von der Taste leicht abgezogen.

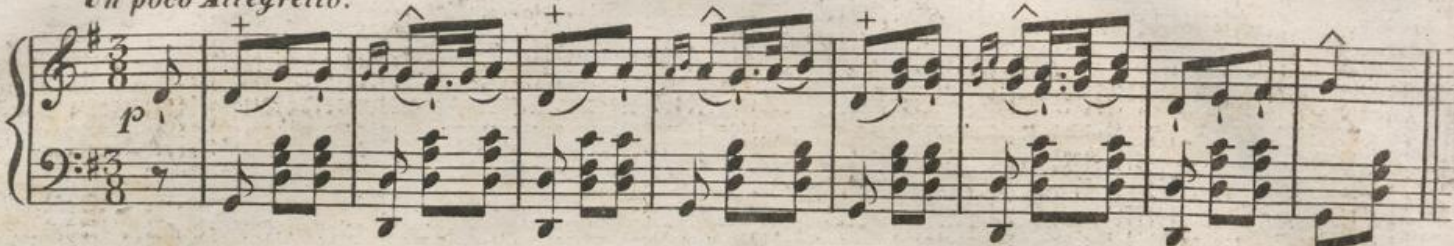
(5201.)

Eigentum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien

Un poco Allegretto.

✦ 432 ✦

6.

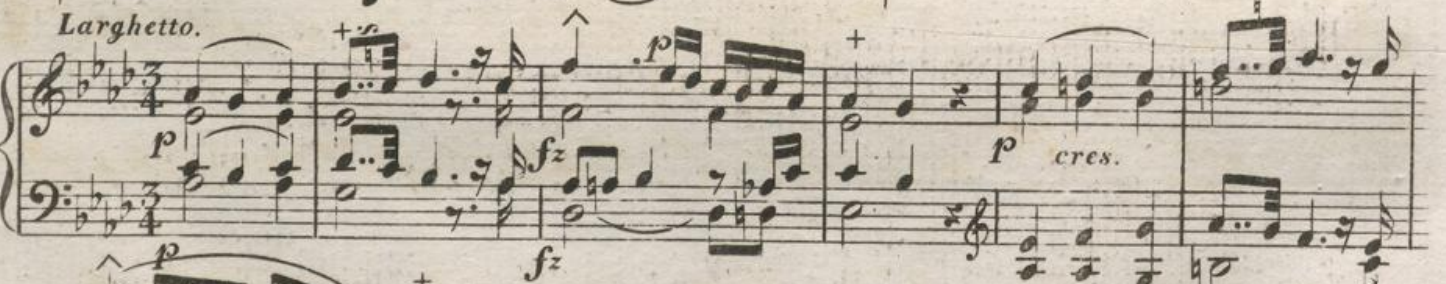


7.



Larghetto.

8.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Moderato.

9. (*)

*) Wenn auf zwei zusammengezogene Noten eine Pause folgt, wird der Finger ebenfalls leicht und kurz von der Taste abgezogen. —

10. (*)

(**)

*) Aufwärts steigende Sätze werden nach und nach meist etwas stärker angezogen.

**) Ahmt eine Hand die andere nach, so muss sie denselben Ausdruck dabei beobachten.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

11. *Adagio.* (angezogen.) 434 (wachsend.) *tr.*

*) Der begleitende Figural-Bass muss die rechte Hand im *pia.*, *forte*, *cres.*, *deces.*, *rit.*, *accelerando*, etc. ebenfalls unterstützen, wenn es auch bei ihm nicht besonders angezeigt steht.

12. *Allegretto.* (*)

*) Hier fällt der Ausdruck wie bei N^o 2. auf den Gegenschlag (schlechten Takttheil.)

13. *p* (*)

*) Sätze von punktirten Noten werden meistens so vorgetragen, als stünden Pausen statt Punkten dazwischen; es wäre denn der Fall, dass ihrer mehr unter einem Schleifbogen zusammengezogen wären, wo sie dann nicht kurz abgefertigt, sondern angehalten vorgetragen werden müssen; z. B.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Ausführung.

(kurz.) (angehalten.) (kurz.)

(angehalten.) (kurz.)

§.7.

Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden. —

14.

Ausführung.

15.

Ausführung.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

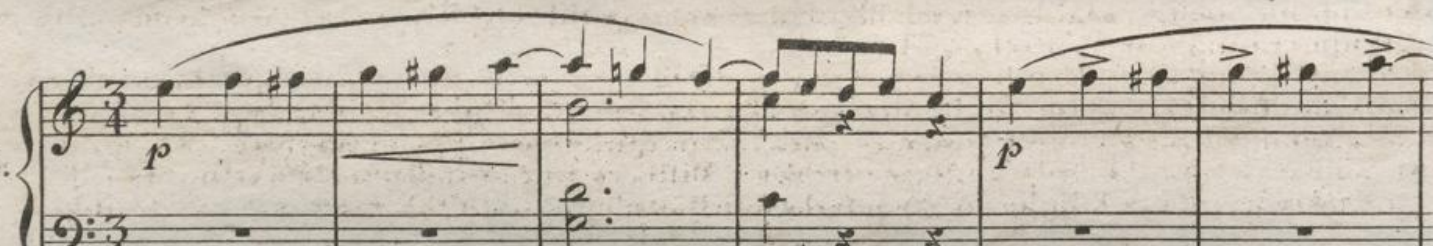
16. 
Ausführung.

§. 8.

Früher wurde schon der Betonung gewisser, auf das gute Takttheil fallenden Noten erwähnt, diese Betonung kann aber zuweilen auch mit gutem Effekt ^{a)} im Aufstreich (*Contratempo*) bei Wiederholung derselben Stelle oder Passage wechseln, oder ^{b)} durch *piano* oder *forte* verändert werden. —

17. 
oder so:



18. 
p



19. 
f *p*

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.



DRITTES KAPITEL.

Vom Gebrauch der Pedale.

§.1.

Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung ist, als Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels, so sehr Mode geworden, dass man oft einen Spieler nicht wieder erkennen würde, wenn man ihn ohne Anwendung der Pedale hörte.

§.2.

Obwohl der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, gar keiner Pedale bedarf, so ist dennoch die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen; die übrigen Pedale sind überflüssig und haben weder für das Instrument noch für den Spieler Werth.

§.3.

Der Schüler wende daher das Pedal nie an, bevor er sein Tonstück nicht vollkommen rein und deutlich vortragen kann. Überhaupt mache jeder Spieler den mässigsten Gebrauch davon; denn man glaubt irrig, dass den Zuhörer eine ohne Pedal rein und schön vorgetragene Passage, wobei er jeden Ton deutlich vernimmt, weniger anziehe, als mit dem Pedal, wobei er ein blosses Rauschen einer Reihe unter sich zusammenschmelzender Töne vernimmt.

Nur verwöhnte Ohren können solchen Missbrauch billigen; verständige Männer werden gewiss meiner Meinung beipflichten. Weder *Mozart* noch *Clementi* bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdienten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben. Ein Beweis, dass man auch ohne Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann. —

Ich führe hier einige Fälle an, wo die aufgehobene Dämpfung am schicklichsten angewandt wird.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Adagio.

Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.

VIERTES KAPITEL.

Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte
von deutschem oder englischem Mechanismus.

§. 1.

Da ich oft bemerkte, dass die besten Spieler durch einen ungewohnten Mechanismus der Instrumente verlegen wurden ^{*)}, so halte ich es nicht für zwecklos, Einiges hierüber zu sagen.

§. 2.

Es liegen bei dem Pianoforte überhaupt zweierlei Mechanismen zum Grunde: der deutsche (sogenante Wiener), der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beider Arten, oder nur theilweise Veränderungen derselben.

^{*)} Ich verstehe darunter nicht einen etwas kürzern oder straffern Anschlag; denn soviel Gewalt über das Instrument muss jeder Spieler ohnedies besitzen.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

§. 3.

Es ist nicht zu läugnen, dass jeder dieser beiden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrag alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich, besonders in grossen Lokalen, von dem akkompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung *); sie sind auch dauerhaft, und beinahe im halben Preise der Englischen.

Diese Instrumente wollen daher nach ihren Eigenschaften behandelt sein, sie erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag; die Kraft des Tones muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. — Für Männerhände wähle man solche Instrumente, die nicht zu leicht, oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlag sind.

§. 4.

Dem englischen Mechanismus muss man wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, allerdings Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann.

Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch das Tieffallen der Klaves und durch den schweren Anschlag der Tasten keinesweges stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit; auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkeren Tongehalt, als die natürliche kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag.

Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im *Forte* bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen, und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tones einen eigenen Reiz und harmonischen Wohlklang.

Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch in einem grossen Lokale die Natur ihres Tones verändern, und bei komplizirter Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches nach meiner Meinung oft dem gar zu dicken vollen Ton zuzuschreiben ist. —

*

FÜNFTES KAPITEL.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung
des Mälzelschen Metronom's (Zeitmessers.)

§. 1.

Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen **); nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, seinem gleichmässigen Gang das ganze Stück hindurch folgen zu müssen, ohne dem Gefühl da bei Freiheit zu lassen.

§. 2.

Für die Komponisten hat er den grossen Nutzen, dass ihre Kompositionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch

*) Dass hier nur von den Instrumenten der vorzüglichen Wiener und anderer deutscher Verfertiger die Rede ist, versteht sich von selbst.

**) Es wäre sehr zu wünschen, dass jeder Komponist und Künstler im Besitz eines Metronom's wäre, und seine Werke sorgfältig darnach bezeichnete, und dass, um das Gute zu fördern, die Lehrer ihre Schüler allgemeiner damit versorgten. Dies würde hoffentlich Herrn Mälzel veranlassen, lauschlagende Metronome zu solchen Preisen zu liefern, dass selbst der wenig bemittelte Kantor auf dem Lande im Stande wäre, sich einen solchen anzuschaffen.

entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die langsame, die mässige und die geschwinde getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, die besondere Leidenschaft andeutendes Wort beizufügen, nöthig ist.

§. 3.

Aus der von Mälzel selbst abgefassten Tabelle N^o 1 sieht man, dass im langsamsten Tempo die zur Gradebezeichnung zu wählende kürzeste Note nicht unter einer Achtel-Note ist; im mässigen nicht unter einer Viertel-Note; und im schnellsten nicht unter einer halben Note; aus Tabelle N^o 2, wie verschiedenartig früher die Ansichten der Autoren über die Bezeichnung der Bewegung ihrer Werke, durch ein und dieselben Worte waren, und wie sie sich selbst oft darin widersprochen haben; diese Übelstände fallen nun weg. — In N^o 3. sieht man die Grade-Eintheilung des Metronom's abgebildet.

§. 4.

Spieler und Liebhaber erfahren durch ihn das rechte vom Autor bestimmte Tempo, sollen aber keinesweges seinen Schlägen knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nöthigen Anhalten oder Vorwärtsgehen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war; diesen ist als das Beste anzuempfehlen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen. —

§. 5.

Auch für Anfänger ist er von Nutzen, indem sie, stets streng an den Takt gebunden, ein richtiges Gefühl für denselben erhalten; doch versteht sich, dass der Schüler bereits seine kleinen Stücke folgerecht spielen muss. Das Spielen nach dem Metronom ist ihm auch besonders nützlich in den Übungsstunden, während der Abwesenheit des Lehrers. Er stelle ihn neben sich, höre genau auf seinen Gang, richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte, seinen Schlägen ganz getreu im Takt zu folgen.

Bei einem solchen Wegweiser, der zu Auge und Ohr spricht, müsste der Schüler sehr von der Natur vernachlässigt sein, wenn er es nicht im Kurzen dahin brächte, richtig im Tempo zu spielen.

§. 6.

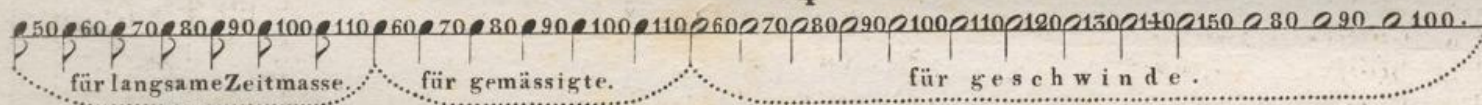
Noch bemerke ich, dass das Spiel nicht zugleich mit dem Metronom anfangen muss; man höre erst kurze Zeit auf dessen Gang, ehe man zu spielen anfängt, um die Bewegung des Stückes gehörig aufzufassen; denn das Ohr wird im Anfang leicht durch die Schläge des Metronom's getäuscht.

Diese Bemerkung gilt ebenfalls für den Komponisten, wenn er den Grad des Zeitmasses zur Bezeichnung eines Werkes aufsucht.

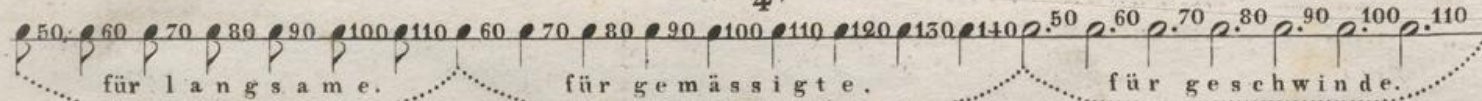
Man trage übrigens Sorge, dass er nicht ungleich, oder schief, sondern immer fest und gerade stehe.

Tab: I.

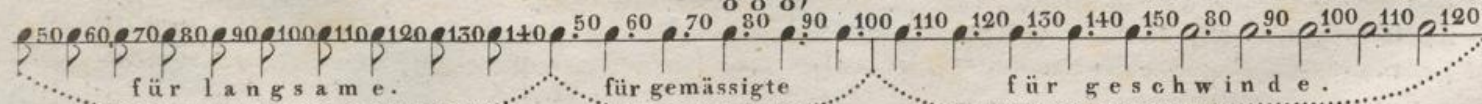
im C, C, $\frac{2}{4}$,



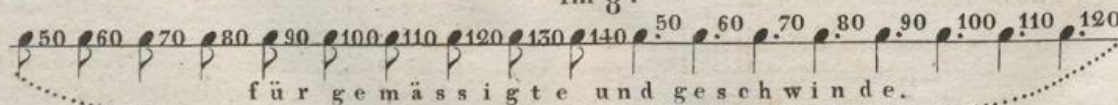
im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$,



im $\frac{3}{8}$.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

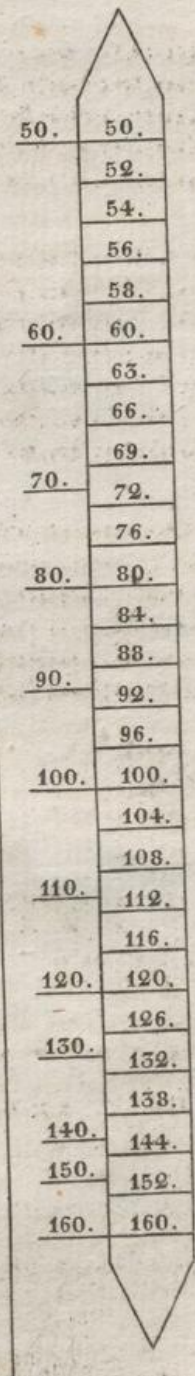
Tab: II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stückes.	Zeitmass nach des Autors Willen u. Angabe gemäss dem Metronom.	
			Im Zeitmass.
bei Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 50 Grade	C
„ Paer	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 80 —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 72 —	C
„ Mehul	<i>Allegro moderato</i>	♩ = 88 —	C
„ Clementi	<i>Allegro</i>	♩ = 54 —	C
„ Clementi	— — — —	♩ = 50 —	C
„ Cherubini	— — — —	♩ = 112 —	C
„ Cherubini	— — — —	♩ = 126 —	C
„ Cherubini	— — — —	♩ = 72 —	C
„ Mehul	— — — —	♩ = 96 —	C
„ Berton	<i>Allegro molto</i>	♩ = 176 —	C
„ Spontini	<i>Presto</i>	♩ = 72 —	C
„ Spontini	— — — —	♩ = 88 —	C
„ Beethoven	— — — —	♩ = 152 —	C
„ Beethoven	— — — —	♩ = 176 —	C
„ Beethoven	— — — —	♩ = 224 —	C
„ Clementi	— — — —	♩ = 96 —	C
„ Cherubini	<i>Andantino</i>	♩ = 76 —	♩
„ Cherubini	— — — —	♩ = 164 —	♩
„ Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 63 —	♩
„ Cramer	— — — —	♩ = 116 —	♩
„ Cramer	<i>Allegro non tanto</i>	♩ = 138 —	♩
„ Cramer	<i>Presto</i>	♩ = 138 —	♩
„ Cramer	<i>Moderato</i>	♩ = 100 —	♩
„ Cramer	— — — —	♩ = 258 —	♩
„ Viotti	<i>Andante</i>	♩ = 52 —	♩
„ Berton	— — — —	♩ = 152 —	♩
„ Nicolo	<i>Andantino</i>	♩ = 52 —	♩
„ Catel	— — — —	♩ = 126 —	♩
„ Paer	<i>Andante</i>	♩ = 50 —	♩
„ Berton	— — — —	♩ = 100 —	♩
„ Cramer	<i>Più tosto moderato</i>	♩ = 92 —	♩
„ Cramer	<i>Allegro agitato</i>	♩ = 66 —	♩
„ Paer	<i>Lento</i>	♩ = 120 —	♩
„ Paer	<i>Andante</i>	♩ = 120 —	♩
„ Paer	— — — —	♩ = 112 —	♩
„ Berton	— — — —	♩ = 300 —	♩

Tab: III.

Grade = Eintheilung des METRONOM.



(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

SECHSTES KAPITEL.

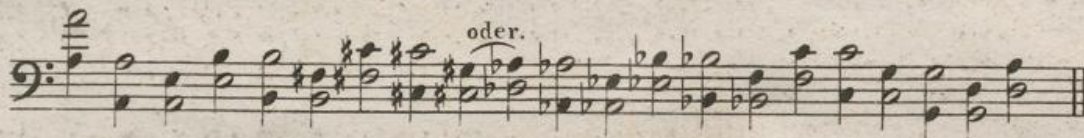
Vom Stimmen des Instrumentes.

§. 1.

Von der Nothwendigkeit und Annehmlichkeit eines rein gestimmten Instruments ist Jedermann überzeugt. Da es aber öfters (besonders auf dem Lande) an Gelegenheit fehlt, sich einen Klavierstimmer zu verschaffen, so finde ich es nicht unzweckmässig, eine kleine Anleitung beizufügen, nach welcher man sein Instrument selbst stimmen lernen kann. — *)

§. 2.

Sorge, Fritzen, Marpurg, Kirnberger, Vogler etc. haben in frühern Zeiten, wo man noch Klavichorde, Kielflügel oder Pantalons und Pianoforte spielte, bei denen jeder Ton nur zwei dünne schwache Saiten hatten, mehre zweckmässige Systeme über diesen Gegenstand aufgestellt; da nun aber die genannten Instrumente fast ausser allen Gebrauch gesetzt, und dafür die Pianoforte allgemein eingeführt worden sind, bei denen jeder Ton anstatt zwei, drei, fast 4 bis 5 mal stärkere und dickere Saiten als damals hat, so lassen sich die verschiedenen Vorschläge nun nicht mehr so leicht ausführen, sondern man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, dass sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden Temperatur sollten genau unterscheiden können. Die Erfahrung Derjenigen, welche besonders in Wien ein eigenes Geschäft aus dem Stimmen machen, bestätigt es, dass nach der nachstehenden Akkordfolge, die Temperatur am leichtesten, und das ganze Instrument am sichersten und haltbarsten zu stimmen sei.

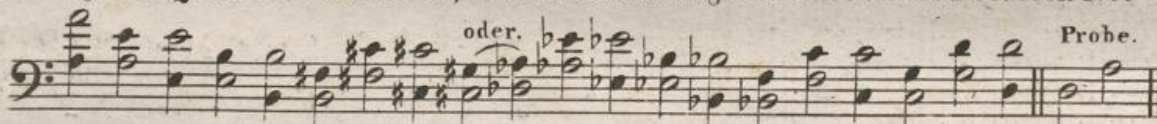


ERKLÄRUNG.

Da das erste $\bar{a}$ im Diskant der Ton ist, welchen sich die Violine im Orchester von der Oboe oder Flöte an geben lässt, so hat man auch die Stimmgabel auf diesen Ton gestellt, und die Temperatur oder Grundstimmung fängt mit diesem Tone an. Man stimmt dieses $\bar{a}$ so gleichlautend mit der Stimmgabel, dass, wenn diese während ihrer Vibration auf den Steg des Resonanzbodens gehalten wird, zwischen beiden nicht der geringste Unterschied mehr zu hören ist.

Dann wird zu diesem $\bar{a}$ das kleine a im Basse, und zu diesem das grosse A im Basse gestimmt. Sodann stimmt man in der angezeigten Ordnung alle *Quinten* aufwärts, und die nöthigen *Oktaven* aber von oben herab, bis der ganze *Quinten*-Zirkel durchlaufen ist, der sich bei dem kleinen d endet.

Sollte man es zu schwierig halten, die Temperatur bis in das grosse G herab zu stimmen, so wähle man nachstehende Folge von *Quinten* und *Oktaven*, welche für das ungeübte Ohr leicht zu fassen ist.



Um nun aber die angezeigte Temperatur richtig und sicher, so wie überhaupt das ganze Instrument rein zu stimmen, ist die genaue Beobachtung folgender Regeln unerlässlich.

1.) Keine einzige *Quinte* darf vollkommen rein, oder so scharf gestimmt werden, wie solche der Nachklang der Saiten in der *Contra-Oktave* des Pianoforte angiebt; sondern es muss jeder *Quinte* von der Reinheit, wie sie eigentlich klingen soll, etwas abgebrochen und etwas abwärts tieferlautend gestimmt werden; denn wollte man alle *Quinten* rein stimmen, so würde die 12^{te} als die letzte soviel zu hoch sein, dass man in dieser Tonart gar nicht spielen könnte. —

*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass überall eine gleiche Stimmung eingeführt würde. Welchen Unannehmlichkeiten ist man nicht ausgesetzt, besonders bei Blasinstrumenten? Bald stimmen sie nicht zum Pianoforte, bald nicht unter sich im Orchester; denn das eine Instrument ist nach der Dresdner, das andere nach der Wiener, das dritte nach der Berliner Stimmung gefertigt, und steht bald im Kammer-, bald im Theater-, bald im Kirchentone. Wie ist es möglich, eine reine, gleiche Stimmung zu bewirken! Das grösste Hinderniss zu allen Zeiten waren die Sänger. Möchten sie doch endlich in allen Ländern über eine gleiche, nicht zu hoch und nicht zu tief schwebende Stimmung überein kommen, und im Theater, wie *alla camera*, und wo möglich auch in der Kirche dieselbe Stimmung annehmen; sie würden dadurch überall ihre gewohnte Stimmung antreffen, und mit geringer Anstrengung singen können, ohne ihre Zuflucht zum Transponiren nehmen zu müssen.

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

Um das Gehör in Beziehung auf die abwärts schwebende *Quinte* fest zu stellen, theile man ihre Reinheit in drei Theile ein, in den schlechten, guten, und ganz reinen. Schlecht ist die *Quinte*, wenn sie gegen ihren untern Ton zu tief klingt. Gut ist sie, wenn sie zwar nicht ganz rein, aber doch so klingt, dass sie dem Ohr nicht anstößig ist. Rein nennt man sie, wenn sie das Gehör vollkommen befriedigt, oder wie oben gesagt, wenn sie wie der Nachklang eines tiefen Basstones klingt.

2.) Man gehe von keinem Tone auf einen andern über, bis nicht alle drei Saiten des ersten vollkommen rein sind, indem es sonst unmöglich ist, eine richtige *Quinte* zu stimmen.

3.) Alle *Oktaven* werden vollkommen rein gestimmt.

4.) Um die Temperatur nicht mehrmal stimmen zu müssen, und damit man sich beim Weiterstimmen des übrigen Klaviers auf selbe verlassen könne, stimme man zu jedem Tone auch dessen obere *Oktave*, wenn auch nicht ganz rein, doch wenigstens ziemlich gleich hoch. —

5.) Ist man mit der Grundstimmung bis zur letzten *Quinte d-a* gekommen, so entscheidet diese, ob die vorigen 11 *Quinten* richtig oder zu tief, oder zu hoch gestimmt worden. Klingt das *a* zu *d* gut, weder zu tief, noch zu scharf, oder zu rein, so darf man annehmen, dass die Temperatur überhaupt richtig ist. Klingt *a* zu *d* aber zu hoch, so sind alle frühern, oder einige der letztern *Quinten* zu tief, zu sehr abwärts gestimmt. Klingt *a* zu *d* zu tief, so sind die vorigen *Quinten* zu scharf, zu rein gestimmt. Um jedoch sicher zu gehen, vergleiche man das kleine *a* im Bass mit der Stimmgabel. Gemeiniglich ist es gegen diese (besonders bei neuen Instrumenten) etwas zu tief geworden, und trifft nun, wenn es wieder nach der Stimmgabel gestimmt wird, mit dem *d* als eine gute *Quinte* zusammen.

6.) In jedem Falle aber ist es nothwendig, die Temperatur noch einmal, und das zweitemal vorzüglich aufmerksam durchzugehen, indem nicht nur der reine Klang des ganzen Instruments davon abhängt, sondern auch mehre Saiten sich wieder anders werden gestimmt haben. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen; stimme auch wieder die obere *Oktave* jedes Tones beiläufig der untern gleich, damit die Grundstimmung um so weniger sich verändere. —

7.) Ist man das 2^{te} mal mit dem Stimmen der Temperatur fertig, so schlage man alle Grundtöne derselben mit ihren *Quinten*, *Terzen* und *Oktaven* an, damit man der vollkommenen Genauigkeit versichert sei.

8.) Nun werden die Töne der ersten *Diskant-Oktave* nach denen des Basses gestimmt, aber zu jedem Ton, den man ganz rein stimmt, wird auch wieder dessen obere *Oktave* in die beiläufige Höhe gezogen. —

9.) Soll aber ein Instrument durchaus rein werden, und seine Stimmung nicht nur auf einige Stunden oder Tage, sondern auf Wochen und Monate erhalten, so muss zu jedem Tone, der rein gestimmt wird, auch dessen untere *Oktave* angeschlagen und verglichen werden, ob sie einander vollkommen gleich sind. Es muss also z. B. Jeder Ton der ersten *Diskant-Oktave* mit dem gleichen in der kleinen *Oktave*, jeder Ton der zweiten *Oktave* mit dem in der kleinen und ersten — jeder Ton der dritten *Oktave* mit dem gleichen in der kleinen, ersten und zweiten — und jeder Ton in der vierten, mit dem gleichen Ton der kleinen, ersten, zweiten und dritten *Oktave* verglichen werden.

10.) Erst nachdem alle *Diskant-Töne* gut sind, wird der Bass *Oktavenweise* nach den Temperatur-Tönen gestimmt.

Die Art der Engländer, ihre Pianoforte zu stimmen, unterscheidet sich von der unsrigen bloß darin, dass sie ohne *Stimm-Leder*, bloß mit der Verschiebung der Tastatur, erst eine, dann zwei, dann alle drei Saiten stimmen. Dadurch wird das Stimmen der Temperatur leichter und das ganze Instrument reiner. Die vielen schlechten Pianoforte, welche besonders in früherer Zeit in Deutschland gemacht wurden, bei denen die Hämmer nicht richtig auf die Saiten trafen, sind Ursache, dass diese Stimmung bei uns nicht allgemein eingeführt ist.

Die Pianoforte von *Streicher* und *A. Stein*, lassen sich alle mittelst der Verschiebung stimmen, ohne dass man mit dem *Stimmleder* (was überdiess noch einen eigenen Beiton verursacht,) viele Zeit zu verlieren braucht.

§. 3.

Man trachte sein Instrument immer in gleich hoher Stimmung zu erhalten, und es genau nach der dabei befindlichen Stimmgabel stimmen zu lassen oder selbst zu stimmen, weil das Instrument sonst zu sehr darunter leidet, und am Ende die Stimmung nicht mehr hält.

§. 4.

Es ist ebenfalls nöthig, dass das Instrument ein paarmal das Jahr hindurch innerlich vom Staube gereinigt werde.

— * —

(5201.)

Eigenthum u. Verlag von Tob. Haslinger in Wien.

SIEBENTES KAPITEL.

Vom freien Phantasiren. (*Extemporiren*.)

Hiezu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden; doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.

Zum freien Phantasiren wird vorausgesetzt:

a.) als Naturgabe, die der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und Verknüpfung, sowohl des Selbsterfundnen, als auch dessen, was man von andern als Stoff hierzu aufnimmt. —

b.) als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewusstseins über diese mechanischen Vorrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu schreiben; sonst läuft er Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelernem seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich daher nicht besser thun zu können, als wenn ich hier den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das Phantasiren angeeignet habe.

Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechslungen, den Contrapunkt etc. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mir schon vorher durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten ältern und neuern Kompositionen, Geschmack, Selbsterfindung von Melodien, Ideen, und dadurch die Art, selbe aus- und fortzuführen und zu verbinden, angeeignet hatte, so benützte ich, da ich am Tage mit Stundengeben und Komponiren beschäftigt war, gewöhnlich Abends die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl meinen Gefühlen und Eingebungen zu überlassen.

Ich gab dabei vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auf Mannichfaltigkeit des Charakters, auf abwechselndes Kolorit, auf etwanige zu breite Ausdehnung (welches leicht *Monotonie* bewirkt) acht; versuchte, meine Phantasie entweder auf den Flug meiner eigenen Ideen zu gründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema mit hinein zu verweben, es jedoch weniger zu variiren, als es ganz frei aus dem Stegreif in mancherlei Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder galant zu bearbeiten und durchzuführen.

Nachdem sich somit allmählig der Geschmack, die Beurtheilung richtig gebildet, ich mir nach ein paar Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste im selben Augenblick Eingebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte, versuchte ich es, längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Profanen zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, wie sie es aufnahmen, und welche Wirkung meine Phantasie auf beide Theile meines kleinen versammelten, gemischten Publikums machte.

Erst dann, als ich es mit Gewissheit und Festigkeit dahin gebracht hatte, dass ich im Stande war, beide Theile gleich befriedigen zu können, wagte ich es, öffentlich damit hervortreten; und ich gestehe, ich war von dem Augenblick an weniger verlegen, vor einem Publikum von 2 — 3000 Zuhörern zu phantasiren, als eine niedergeschriebene Komposition, an die ich knechtisch gebunden war, zu spielen. —

Zeit, Geduld und Fleiss geleiten an's Ziel.

Ende.

