Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Hochschule für Musik und Tanz Köln - Hochschulbibliothek

Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris

beym Unterrichte in diesem Institute eingeführt

Fünfzig vom leichten zum schwerern fortgehende Übungsstükke

Adam, Louis

Leipzig, [ca. 1820]

Zweite Abtheilung

urn:nbn:de:hbz:kn38-10040

Visual Library

Bibliothek des Konservatoriums der Musik
Köln

Fünfzig

vom leichten zum schweren fortgehende

Übungsstükke

der

Pianoforteschule

des

Conservatoriums der Musik in Paris

Zweite Abtheilung

Die Stükke, bei welchen der Componist nicht genannt ist, sind von Adam, Mitglied des Conservatoriums und Herausgeber dieser Pianoforteschule.

Leipzig,
bei Breitkopf und Härtel

Pr. 1 Thlr. 12 Ggr.

Bücherei
des
staatl. Hochschule für Musik
Köln
[redacted]

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Arie mit 12 Variationen um beide Hände zugleich zu üben.

Andante.

I.

Var. 1.

2.

Var. 2.

3.

Var. 3.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Bibliothek des Konservatoriums der Musik zu Köln

D. C. Var. 3.

4.
Var. 4.

5.
Var. 5.

In synkopirten Noten.

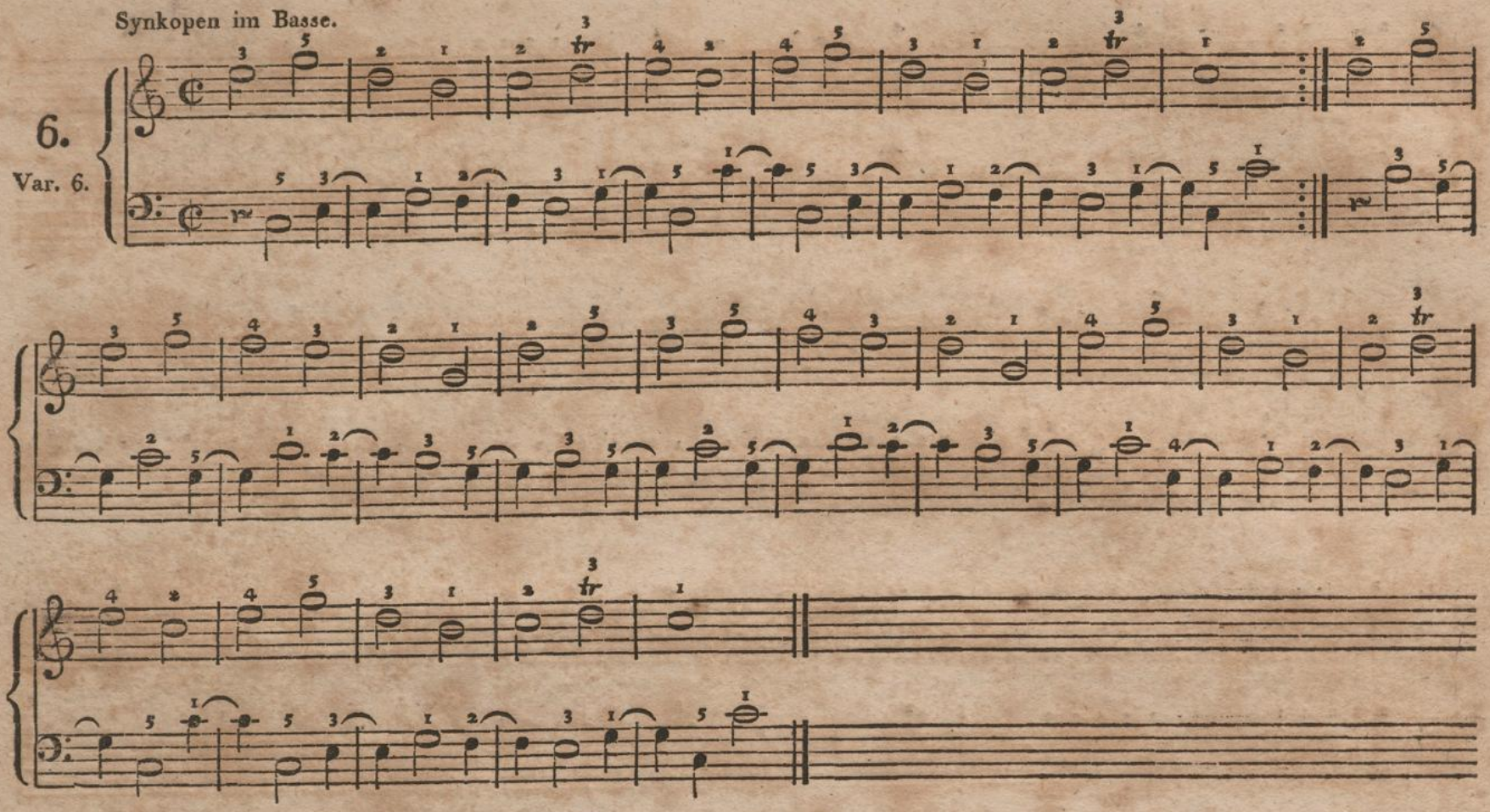
D. C. Var. 5.

Bücherei
R 538/1

Hochschule für Musik und Tanz Köln

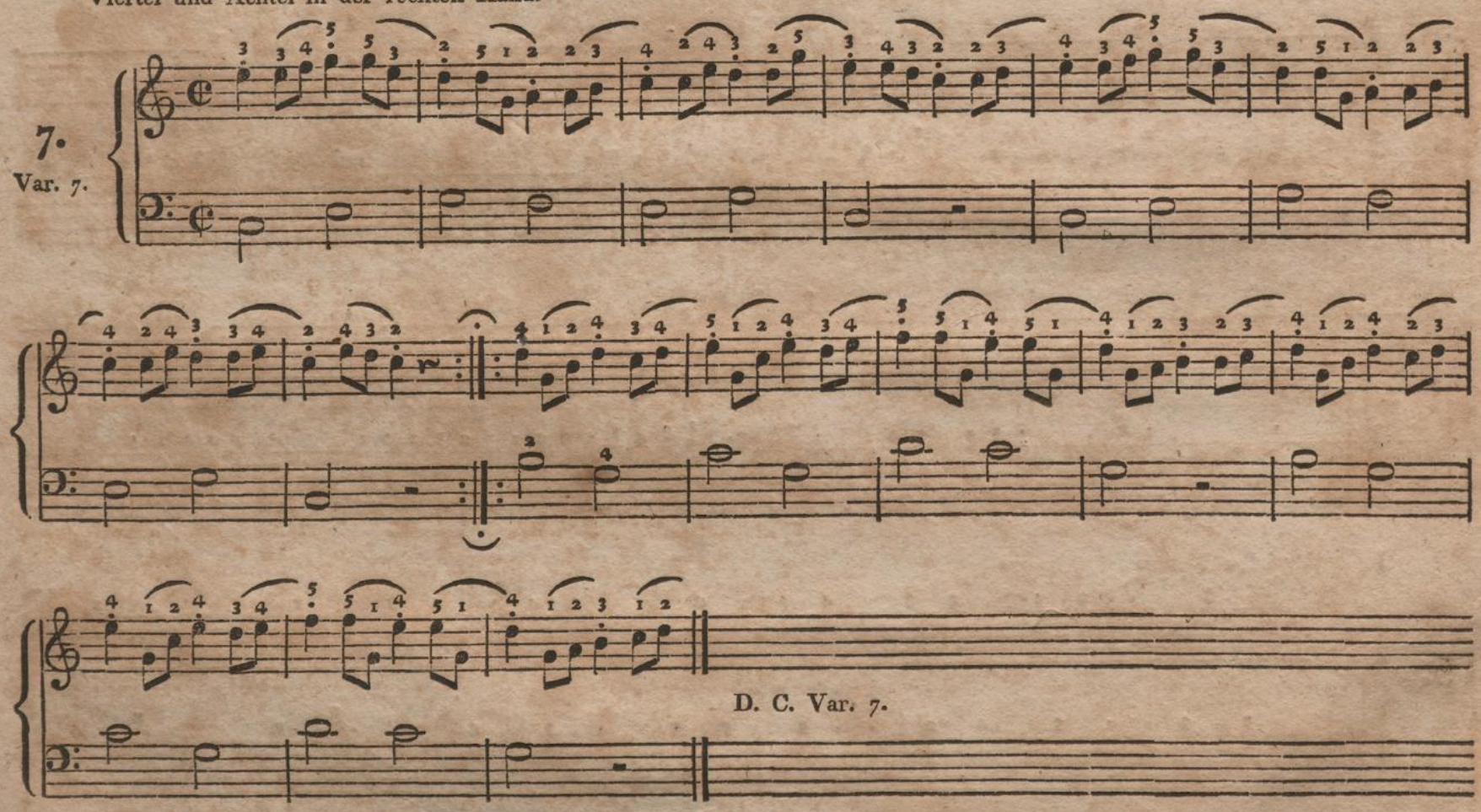
Synkopen im Basse.

6.
Var. 6.



Viertel und Achtel in der rechten Hand.

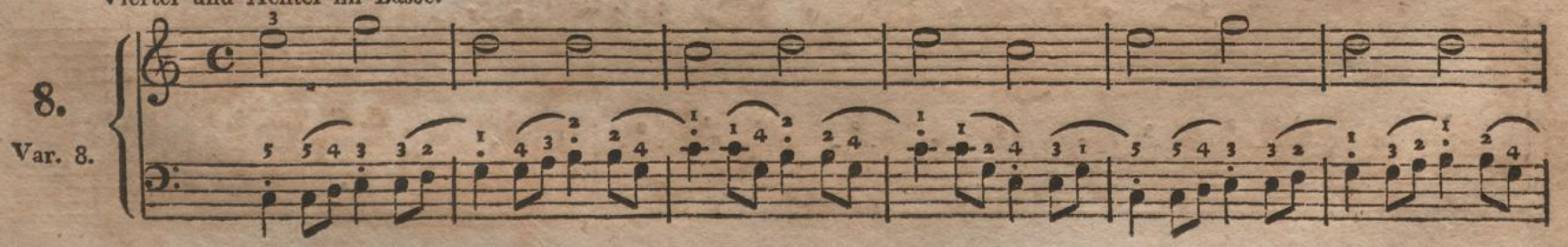
7.
Var. 7.



D. C. Var. 7.

Viertel und Achtel im Basse.

8.
Var. 8.



Hochschule für Musik und Tanz Köln

D. C. Var. 8.

Triolen in der rechten Hand.

9.

Var. 9.

D. C. Var. 9.

Triolen im Basse.

10.

Var. 10.

D. C Var. 10.

Sechzehntheile in der rechten Hand.

II.

Var. 11.

D. C. Var. 11.

Sechzehntheile im Basse.

12.

Var. 12.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

D. C. Var. 12.

Polonaise.

13.

Allegro vivace.

14.

Menuett aus Iphigenie.

15.

Legato.

Andante.

16.

Fine.

Fine.

D. C.

Menuett aus Alceste.

17.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Allemande.

18.

D. C. Allemande.

Andantino.

19.

p *rf* *p*

Fine. *f*

Fine.

f

pp

Legato.

pp

pp

tr *tr* *tr*

f

cres

D.C. sin al Fine.

Allemande.

20.

Minore.

f

f

p

f

D. C. Allem. Magg.

Ungrisch.

2I.

Andantino.

22.

f *p* *f*

p

f

Allemande.

23.

Fine.

Fine.

Minore.

D C. Allem. Magg.

Grazioso.

24.

p *rinf*

il Basso sempre legato.

volti subito.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

p *f* *p*

pp *dimin* *f*

p *p*

pp

Allemande.

25.

rinf *rinf*

ten *rinf*

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Fine. **Minore.**

Fine.

D. C. Magg.

Andante grazioso.

Aus Orpheus.

26.

Legato. *cres* *f* *p* *p* *rinf* *cres* *fr p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *cres* *f* *dimin*

p *cres* *f* *p* *rinf*

cres

Andante

Aus Armide.

27.

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

Fine.

Fine.

f

f

D. C.

28.

Andante.

Mozart.

p *cres* *f*

p *cres* *f* *Fine.*

p

f_5

D. C. sin al Fine.

29.

Menuett aus Armide.

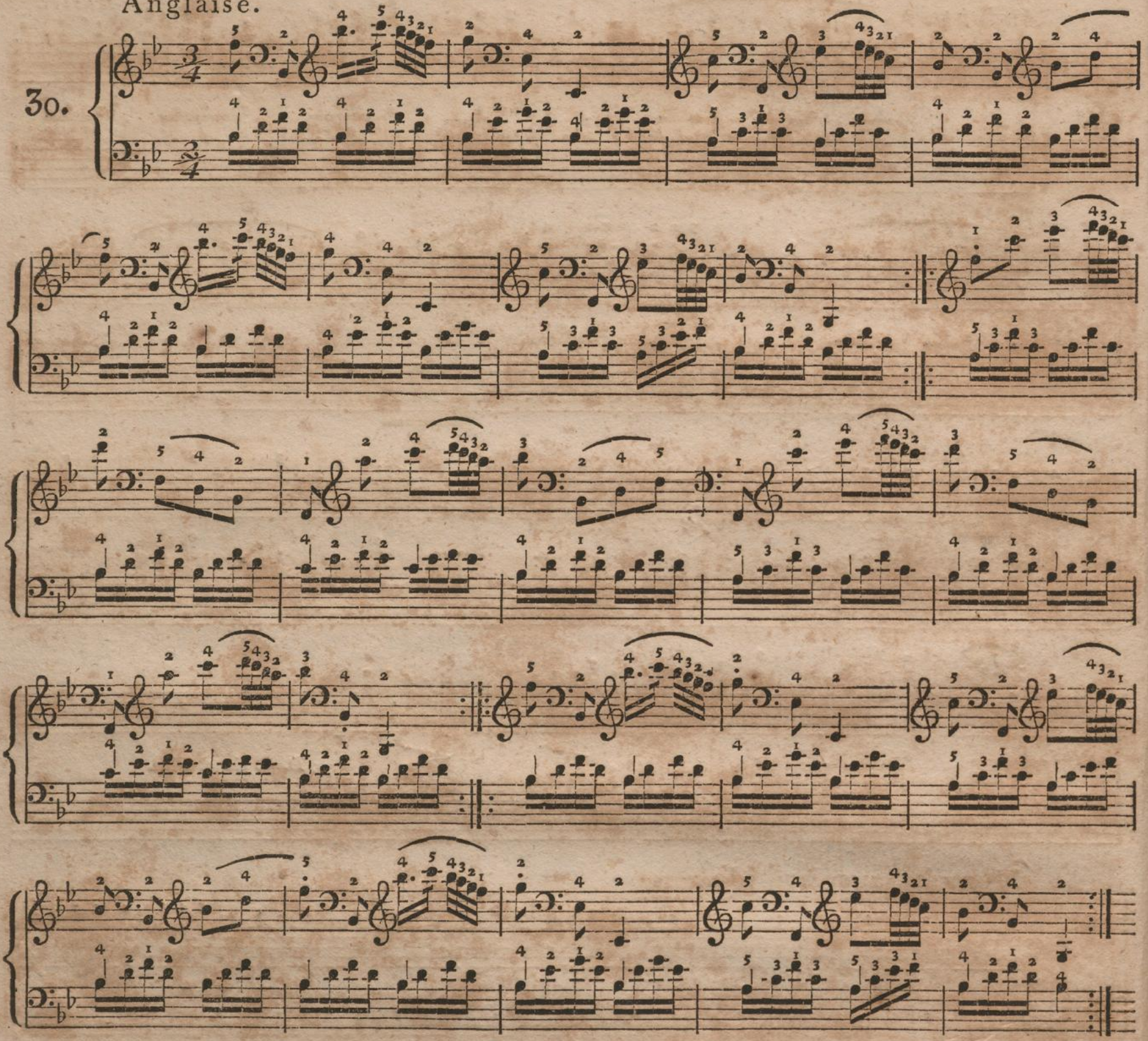
p *cres* *p*

f *f* *p*

Hochschule für Musik und Tanz Köln

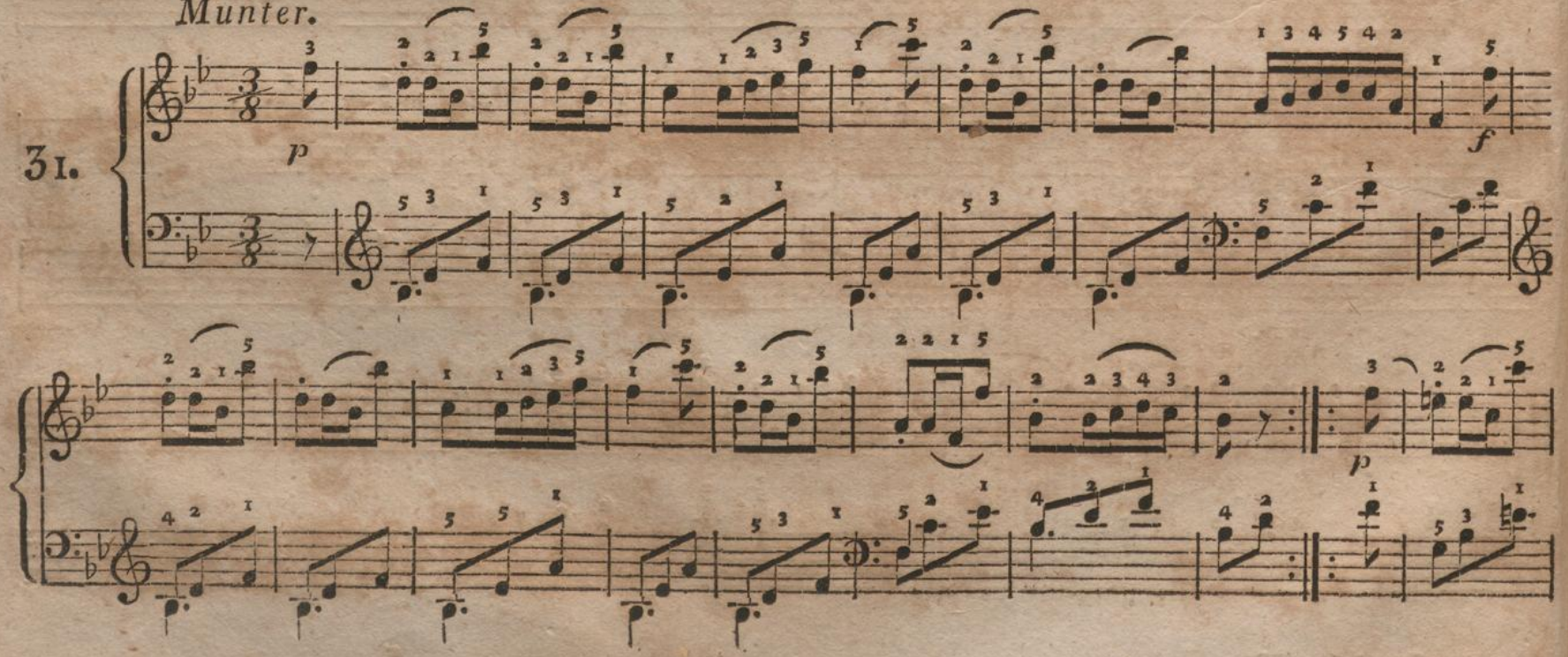
Anglaise.

30.



Munter.

31.



Hochschule für Musik und Tanz Köln

cres f

f pp p

f

Andantino grazioso.

32.

p cres f p

dim

p cres

dim

Fine. volti subito.

cres *f* *p* *rf* *p* *p* *cres*

f *p* *dim*

D. C.

33. Allemande.

Minore.

Fine.

D. C. Allem. Magg.

Menuett von Gluk.

Für die Terzen der rechten Hand.

34.

Gluck.

35.

Andante.

dolce

cres

f

p

f

f

p

f

p

f

cres

f

p *cres* *f*

Menuett von Haydn.

36.

pp *legato.* *rf* *rf* *p* *rf* *p* *p*

rf *p*

p *pp*

Fine.

staccato.

D. C. sin al Fine.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Andante grazioso. Aus Echo und Narcisse von Gluck.

37.

legato.

Minore.

38.

D. C. Magg.

Der erse Theil wird bei der Wiederholung eine Oktave höher genommen.

39. *Allegretto.* Mozart.

volti subito.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

fz *fz* *f* *cres* *f*

dim *p* *fz* *pp*

f *p*

Allegretto.

40.

ten. *ten.* *ten.*

343 454

pp

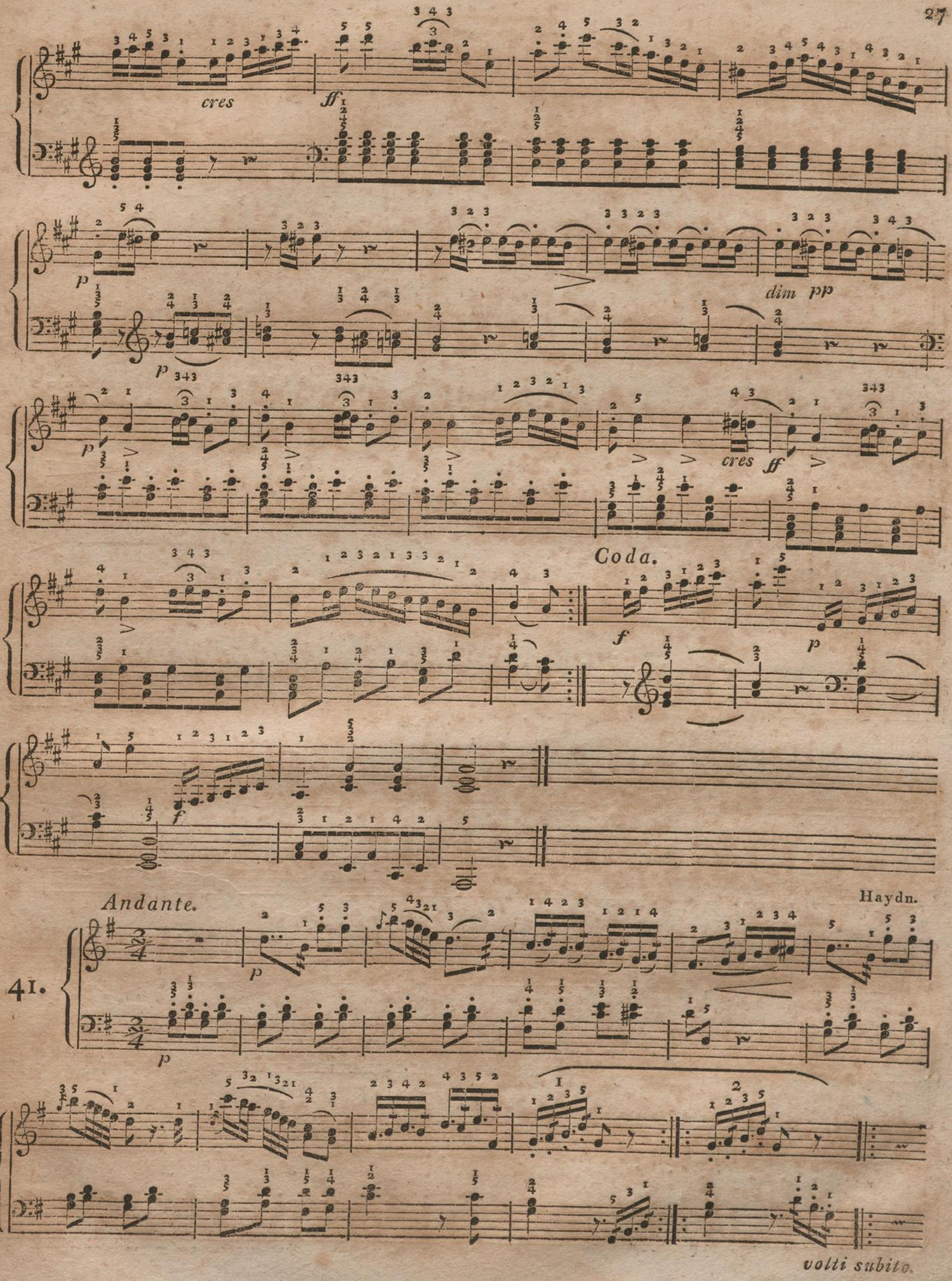
343 343

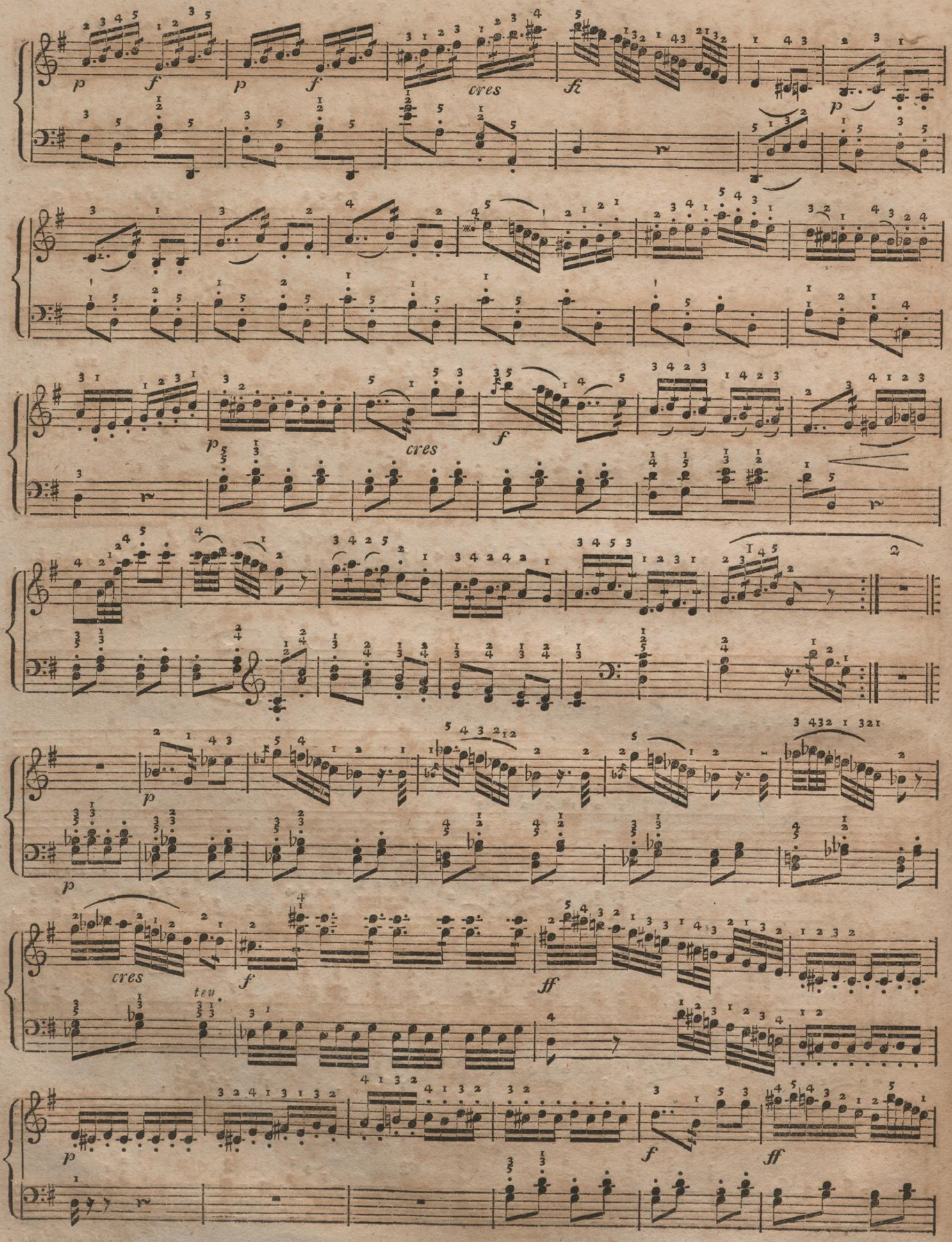
cres *ff*

343 343 343

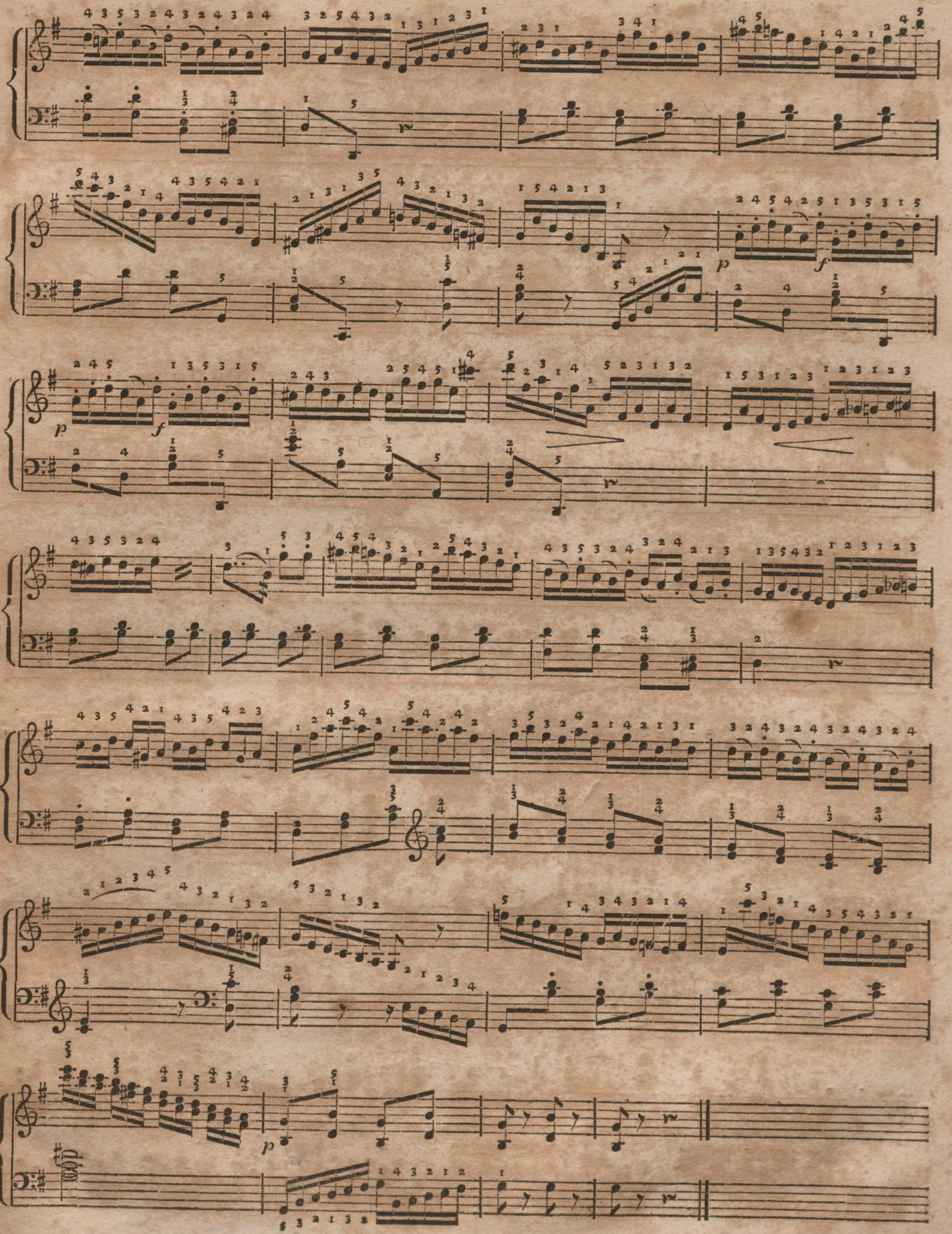
ff

p *pp*


cres
ff
p
dim pp
cres
ff
Coda.
f
p
Andante.
Haydn.
41.
p
volti subito.



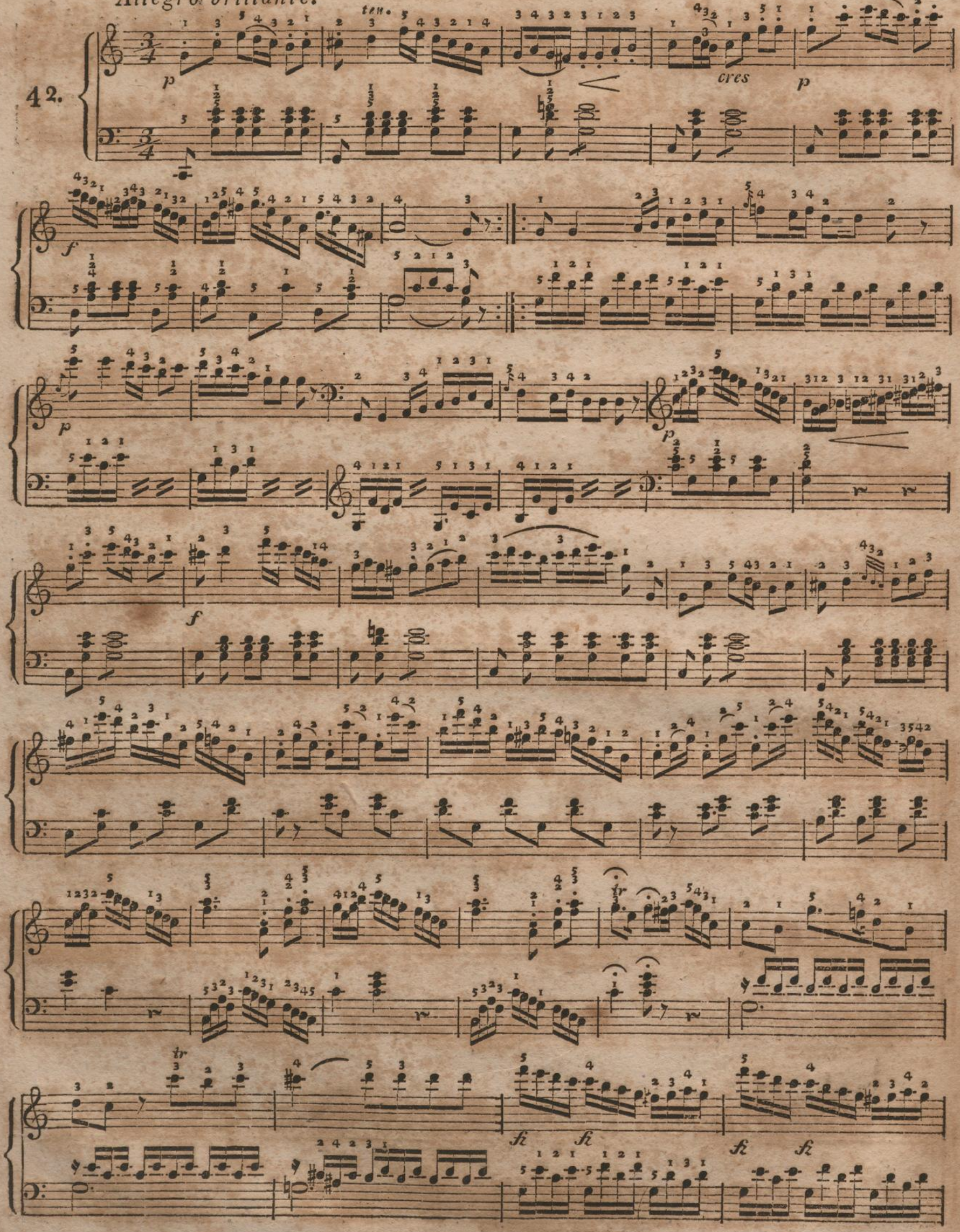
Hochschule für
Musik und Tanz Köln


p
f
p
f
p

Pär,

Allegro brillante.

42.



Walzer.

43.

fz *fz*

p

fz *fz* *f*

fz *fz*

Fine. *volti subito.*

f *fz* *fz* D. C. sin al Fine.

Allegretto. Haydn.

44.

f

p *cres* *ff*

p

f

pp

ff

Menuetto. *Moderato.*

Haydn

45.

ff

1 2

Fine.

Trio.

46.

p *dolce*

p *dolce*

f

D. C. Men.

47.

Grazioso.

rf *pf* *p*

cres *f* *p*

p *cres*

p *f* *p* *cres* *f*

p *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

pp *fz* *pp* *p*

tr *p* *f* *pf* *pp* *fz* *p*

p *cres* *f* *f* *pp*

cres *pp*

Menuetto. *Allegretto.* Haydn.

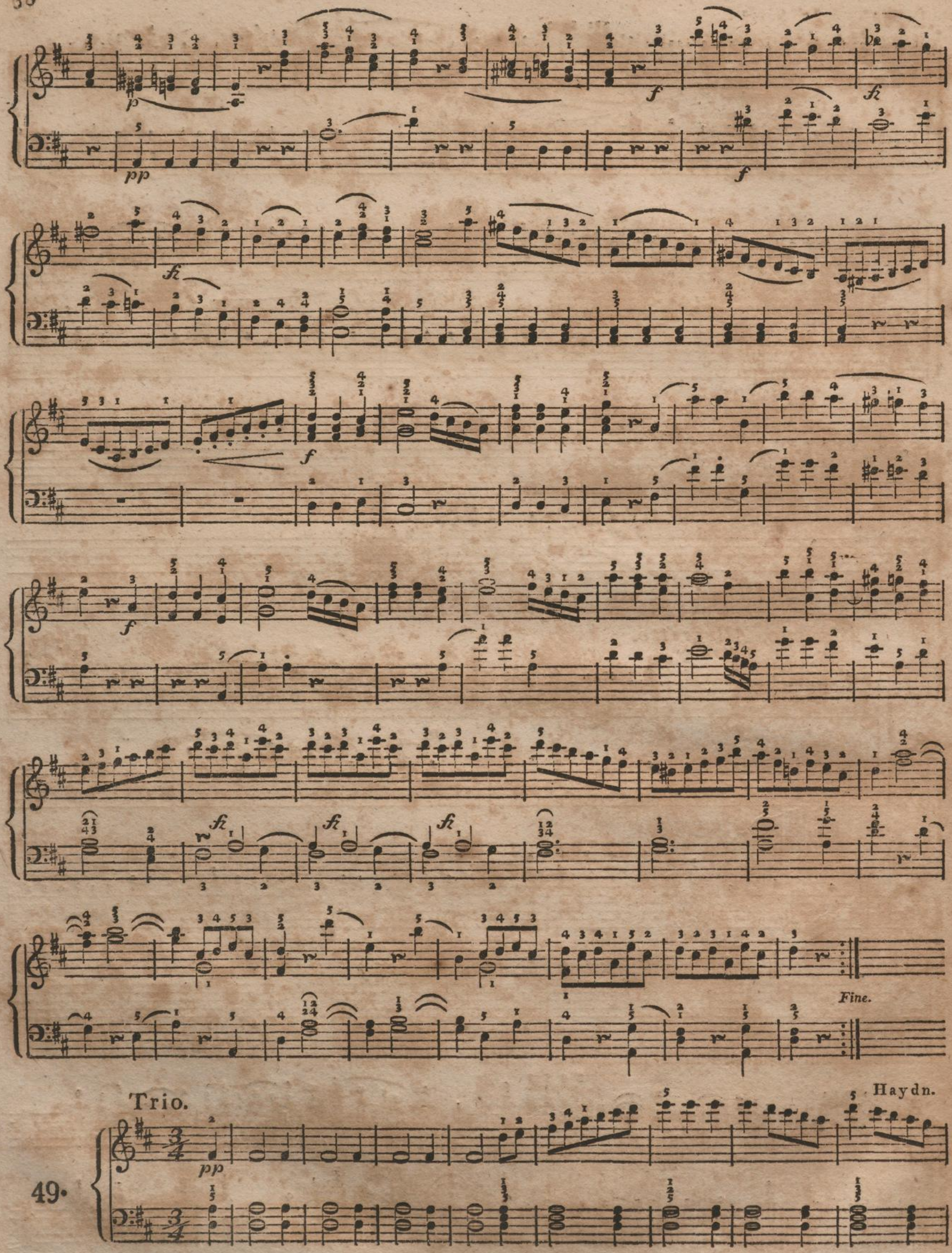
48.

f *fz* *p* *f*

fz *fz* *fz*

fz *fz* *volti subito.*

Hochschule für Musik und Tanz Köln


Fine.
Trio.
Haydn.
49.

ff

ff

pp

pp

f

dimin

ppp

f

pp

D. C. Men.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Allegro vivace. Gluck.

50.

f

f

ff

Minore.

pp

Fine.

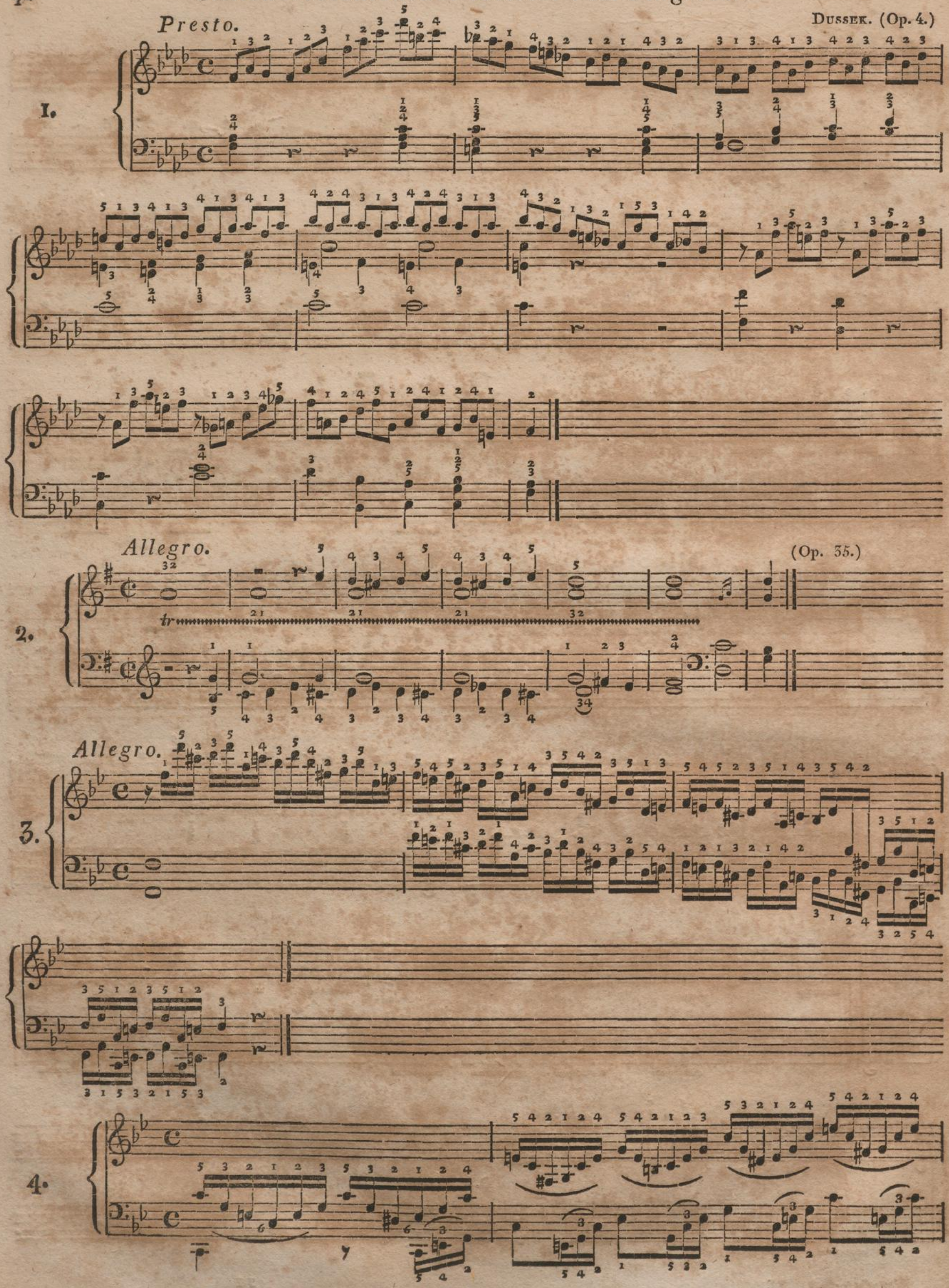
pp

pp

D. C. Magg.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Stellen verschiedener Meister zum Fingersatz.



Hochschule für Musik und Tanz Köln

Allegro.

5.

Allegro.

6.

Allegro.

7.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

8.

Allegro.

ff

9.

Allegro.

10.

11.

12.

13.

Allegro.

14.

CRAMER. (Op. 1.)

Allegro.

15.

Allegro.

16.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

17.

Allegro.

18.

Allegro. *tr*

19.

20.

Allegro.

21.

22.

Allegro.

23.

Allegro.

24.

25.

26.

27.

Allegro.

28.

29.

Allegro.

30.

Allegro.

31.

Allegro.

8va

8va

loco

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Allegro.

32.

33.

8va

34.

(Op. 16.)

35.

(Op. 25.)

36.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

37.

38.

Allegro.

MOZART.

39.

Allegro.

(Op. 2.)

40.

Allegro.

41.

42. *Allegro.*

43. *Allegro.*

44. *Allegro.*

45. *Allegro.*

46.

(Op. 4.)

47.

Allegro.

48.

Allegro.

49.

Allegro.

50.

Allegro.

51.

Allegro.

52.

Allegro.

53.

(Op. 8. 2.)

54. *Allegro.*

55. *Allegro.*

56. *Allegro.*

Allegro.

57. Legato.

cresc.

Allegro.

58. ff

59.

tr

60.

Allegro.

61.

Allegro.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

62.

63.

Allegro.

BEETHOVEN (op. 2.)

64.

Allegro.

65.

Legato.

66.

legato.

Allegro.

67.

68.

69. *Allegro.*

HAYDN (op. 79.)

70. *Allegro.*

71.

72.

STEIBELT (op. 4.)

73. *Allegro.*

74.

Allegro.

75.

Allegro.

76.

Allegro.

Hochschule für
Musik und Tanz Köln

77.

Allegro.

78.

Allegro.

79.

Allegro.

80.

Sechster Abschnitt.

Von der Behandlung des Pianoforte, und der Art einen Ton herauszuziehen.

Die Tastatur des Instrumentes muss gleich seyn. Die Tasten dürfen weder zu schwer, noch zu leicht ansprechen; sonst müsste man im ersten Falle drücken, und im zweiten würden die Finger träge und schwach. Auch muss nothwendig der Ton erlöschen, sobald man die Taste verlässt, damit jeder bestimmt sei. Ist das Instrument gut, so muss der Ton ungefähr einen ganzen Takt lang in gemässigtem Tempo schwirren, wenn man so lange auf der Taste liegen bleibt, und die Vibration muss mit aufgehobenem Finger aufhören.

Die meisten Pianofortespieler schlagen mit allen Kräften darauf, um *forte* und *fortissimo* zu spielen. Besonders ist dies ein Fehler derer, die accompagniren, und nicht Fertigkeit genug haben ein Stück vorzutragen. Dies gewaltsame Daraufschlagen mit ganzen Armen giebt nie einen guten Ton; statt harmonischer, reiner Töne hört man nur das ermüdende Geräusch von Hämmern und Klappern. Nur vermittelst des Anschlags erhält man einen guten Ton; nur die Kraft und der Druck der Finger giebt *forte*, wie *piano*, gehörig an. Selbst beim *pianissimo* muss der Finger den nöthigen Druck geben; sonst würde der Ton unhörbar.

Hat also der Schüler den Fingersatz gelernt, so bemühe er sich nur alles mit Ausdruck zu spielen; er gebe keine Note an, ohne dass sie ihm bedeutend sei, er höre nur volle reine Töne, wenn er die Tasten berührt. Er suche nur das Gesangreiche, welches grosse Meister auf allen Instrumenten haben, die verschiedenen Biegungen der Stimme so viel als möglich nachzuahmen, welche so reich und rührend ist. Nur dadurch wird er das Gesangreiche hervorbringen, welches allein der Reiz der Musik ist, und ohne welches man nur einen so faden, als bedeutungslosen Lärm macht. Endlich unter allen Arten die Tasten zu berühren, eigne er sich diejenige an, die am meisten sich für den Ausdruck der angegebenen Empfindung eignet, welche ihn stets durchdringen muss. Fühlt sich aber der Schüler beim Anhören eines guten Vortrags nicht bewegt, oder werden, wenn er selbst spielt, seine Finger nicht vom unmittelbaren Antrieb der Seele geführt: so gehe er nicht weiter; er hat die Grenzen seines Talents erreicht, und die Natur versagt ihm die Erregung von Gefühlen, die er selbst nicht hat.

Im Sprechen drückt man sich nicht stets gleich stark aus; die Bewegungen der Seele bestimmen auch die Biegungen der Stimme. Die Musik steht mit dem Sprechen unter gleichen Gesetzen; wie dies, kann sie einen Gedanken malen durch die Verschiedenheit der Töne, der Bewegungen, und ihre glücklichen Modificationen. Jeder Schüler, dem es Ernst ist um den Vortrag, muss also allen Fleiss auf die Kunst verwenden, ein Musikstück treu, dem Charakter und der Empfindung gemäss wiederzugeben, mit welchen es niedergeschrieben wurde. Man muss dieselbe Stelle, denselben Gesang wiederholt verschieden ausdrücken können. Doch wird derjenige, welcher kein sichres und geübtes Gefühl hat, besser thun, solche Stellen nicht mit geschmacklosen oder bedeutungslosen Zierrathen zu verschnirkeln.

Der Zweck der Musik ist zu ergötzen und zu rühren. Dies erreicht man nicht durch Schnelligkeit oder Schwierigkeiten, sondern durch Ausdruck, Styl und Grazie. Dazu aber bedarf es eines gesetzmässigen, präcisen Vortrags, der Fertigkeit, gut und sinngemäss Noten zu lesen, sein Instrument gehörig zu behandeln. So giebt man *forte*, *piano*, Bindungen, Staccaten, Haltungen und *ritardamenti* wieder, welche alle zu einem ausdrucksvollem Spiel gehören.

Besonders aufmerksam sei man, dass der Ton nicht länger töne, als er gilt; sonst laufen die Töne unter einander. Setzt man aber eher ab, so wird der Gesang unterbrochen.

Oft muss man Noten halten, wiewol sie fern von einander liegen. Dann bringe man die Hand schnell von einer Taste zur andern, ohne das Spiel im mindesten zu unterbrechen.

Siebenter Abschnitt.

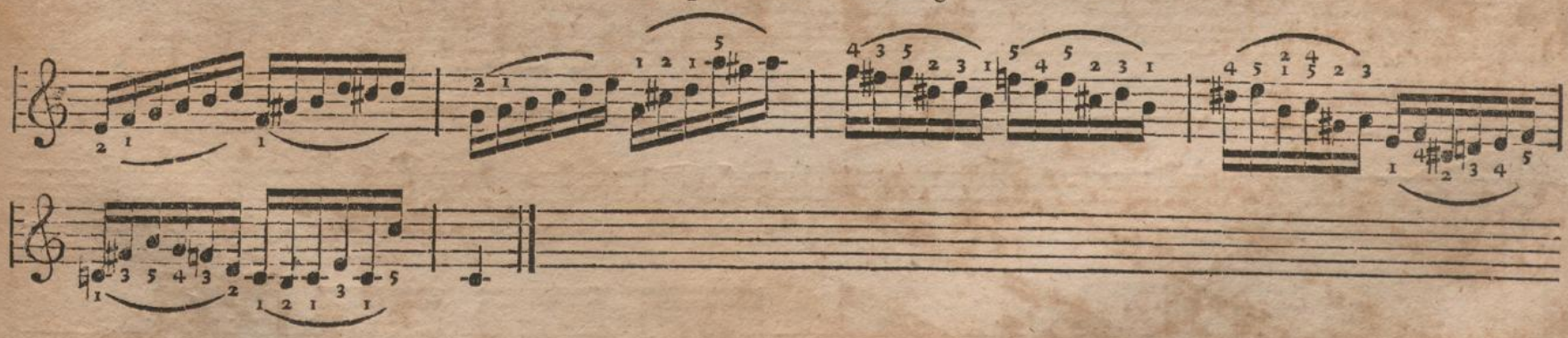
Von Bindung der Töne, und der dreifachen Art abzustossen.

Eine Hauptsache beim Spiel ist, einen Ton an den andern zu binden, wozu nur eine gute Fingersetzung, und gleichmässige Behandlung der Tasten führt. Bei gebundenen Noten darf die Hand nie sich verwirren. Bindungen macht man nur durch das Festhalten der Finger auf den Tasten; mithin darf man keine verlassen, bis der folgende Finger darauf ist. Die Töne müssen sich einen, und in einander überschmelzen, wenn man das Halten der Stimme nachmachen will. Zuweilen zeigt der Komponist den zu bindenden Satz an; überlässt er aber das *legato* oder *staccato* dem Geschmack des Spielenden, so halte man sich lieber an das *legato* und verspare das *staccato*, um besondre Stellen herauszuheben, und so durch den Gegensatz das *legato* fühlbar zu machen.

Ist eine Bindung auf mehrere Noten hinter einander angezeigt, so müssen die Töne nach ihrer Geltung unabgesetzt gebunden werden; sind aber nur zwei Noten gebunden von gleicher Geltung, oder die zweitere von geringerer, als die erste, so muss man, diese Bindung in *forte* und *piano* auszudrücken, den Finger etwas auf der ersten ruhen lassen und bei der zweiten heben, so dass man ihr die Hälfte der Geltung nimmt und die zweite schwächer als die erste angiebt. Ist die zweite Note von längerer Geltung als die erste, oder ein Punkt, oder Pause zwischen beiden, so darf man ihr nicht denselben Ausdruck geben, denn dies würde gerade den Effekt der Bindung stören.

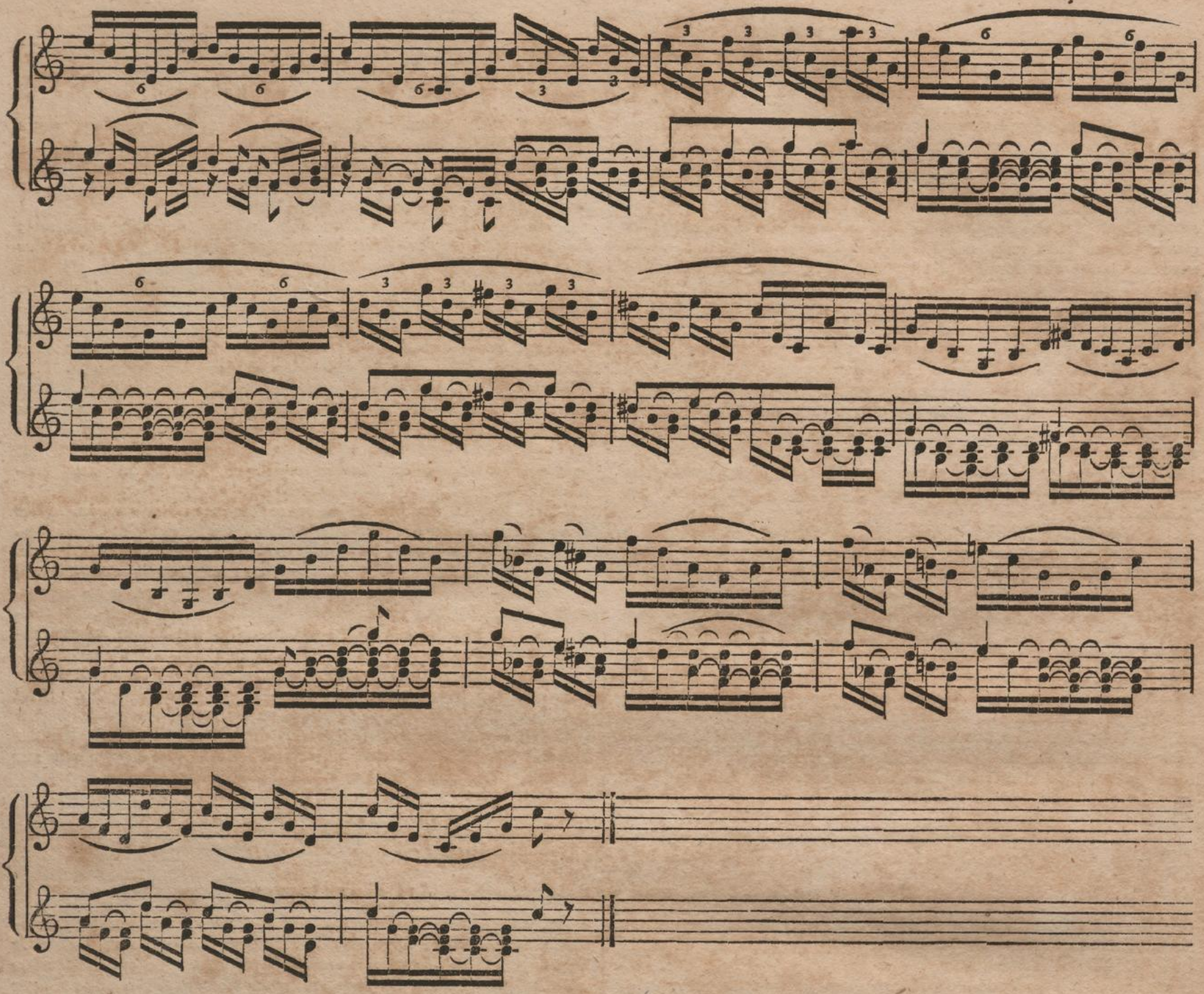
Folgen die Noten gebunden auf einander, ohne einen Accord zu bilden, so muss man nicht länger auf ihnen verweilen, als sie gelten, sondern nur sie gehörig an einander binden.

Beispiel der Bindung.

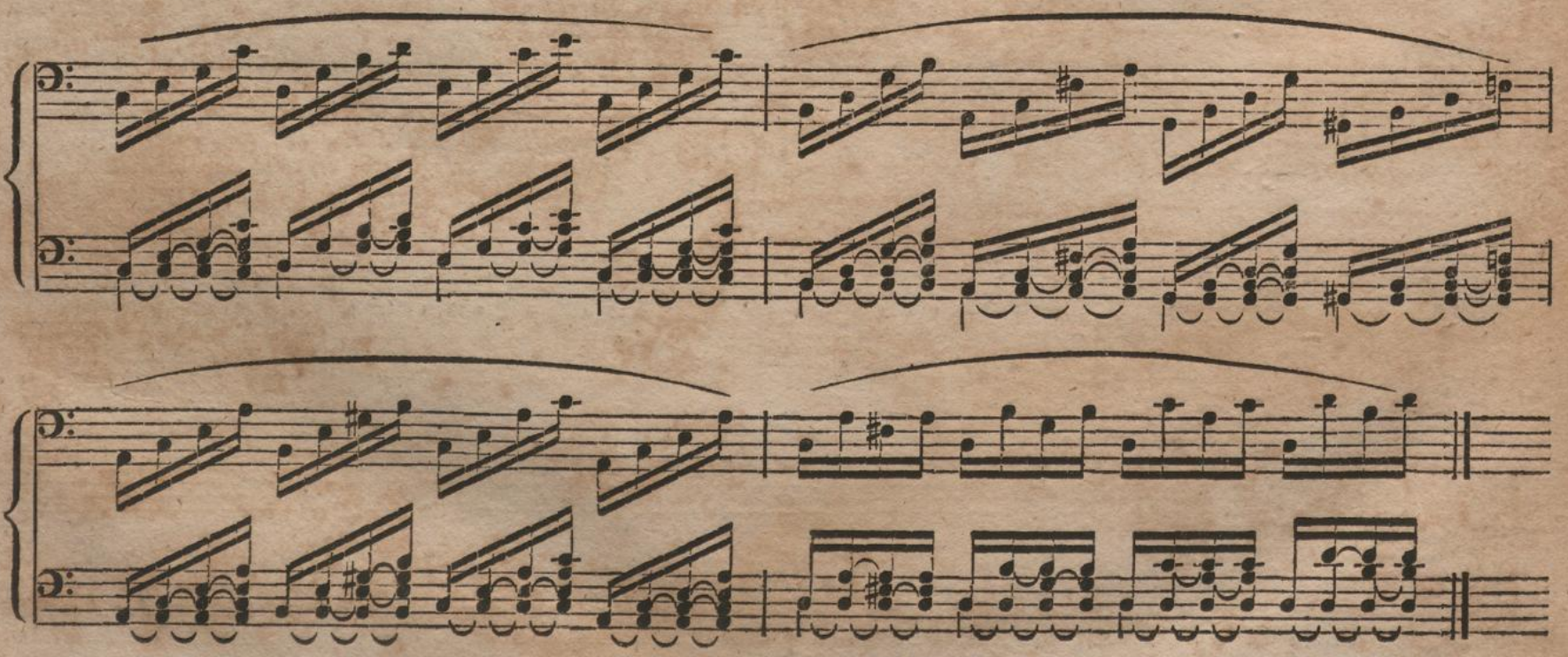


Bilden die höchsten Noten einen Gesang an den Stellen, wo die Bindung steht, und die begleitenden einen Accord, so kann man alle Noten unter den Fingern halten, so lange der Accord dauert, wie folgendes zeigt.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

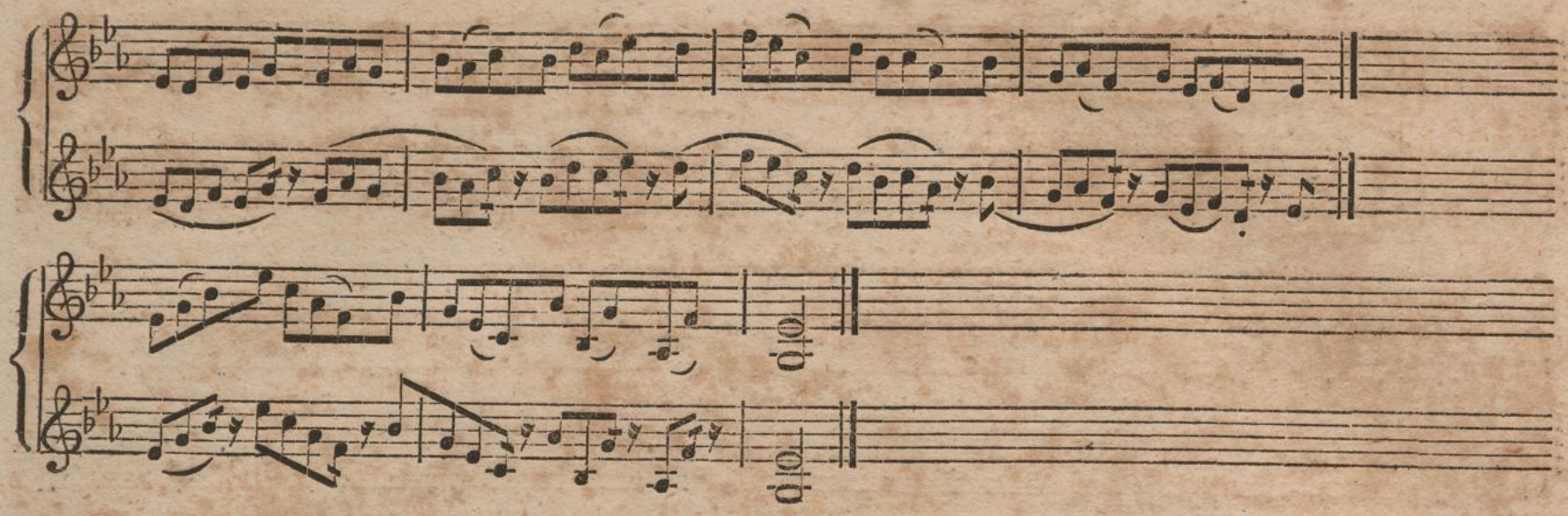


Diese Bindung der Accorde gilt im Basse umgekehrt; d. h. wenn die linke Hand arpeggirte Accorde hat, und eine Bindung da ist, so ist die Ausführung folgende.

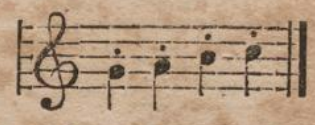


Beispiel für zwei zu bindende Noten.

Beispiel der Bindung zwei verschiedener Noten.



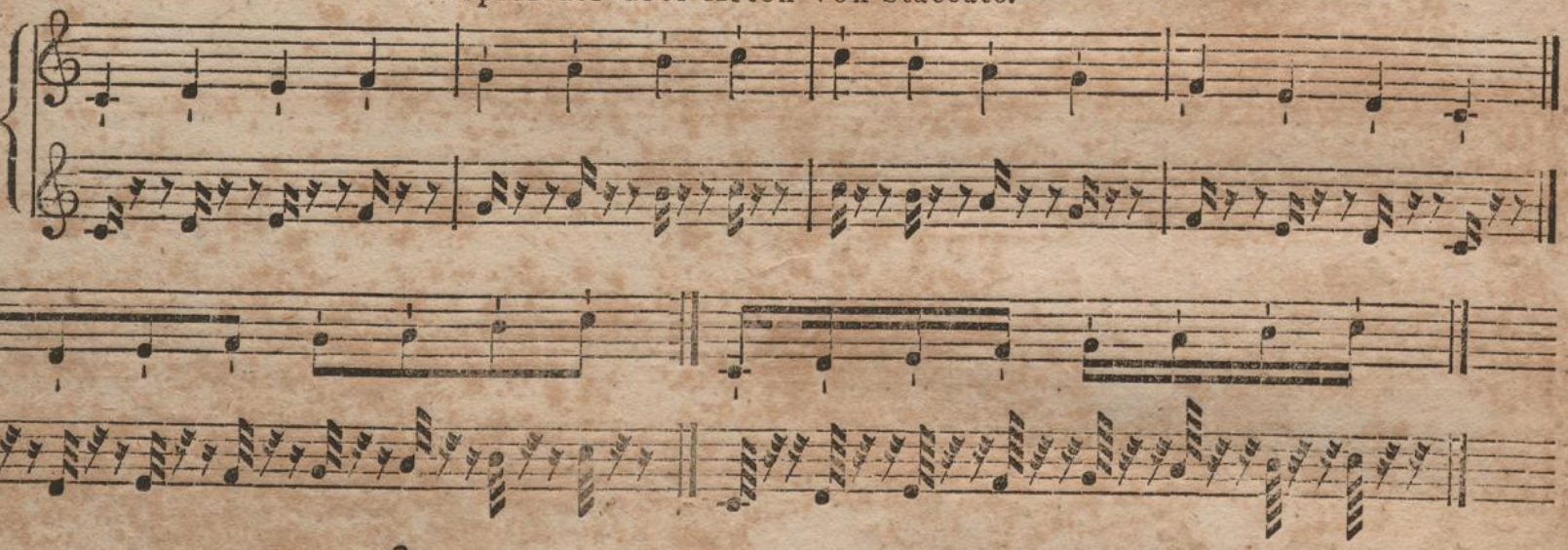
Von der dreifachen Art des Staccato.

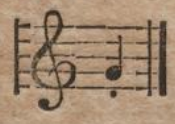
Man bezeichnet das Staccato auf drei Arten. 1. 2.  3.

Bei der ersten nimmt man die Note ganz trocken, rührt die Tasten, und hebt sogleich den Finger wieder, so dass man der Note drei Viertheil von ihrer Geltung nimmt.

Beispiel der drei Arten von Staccato.

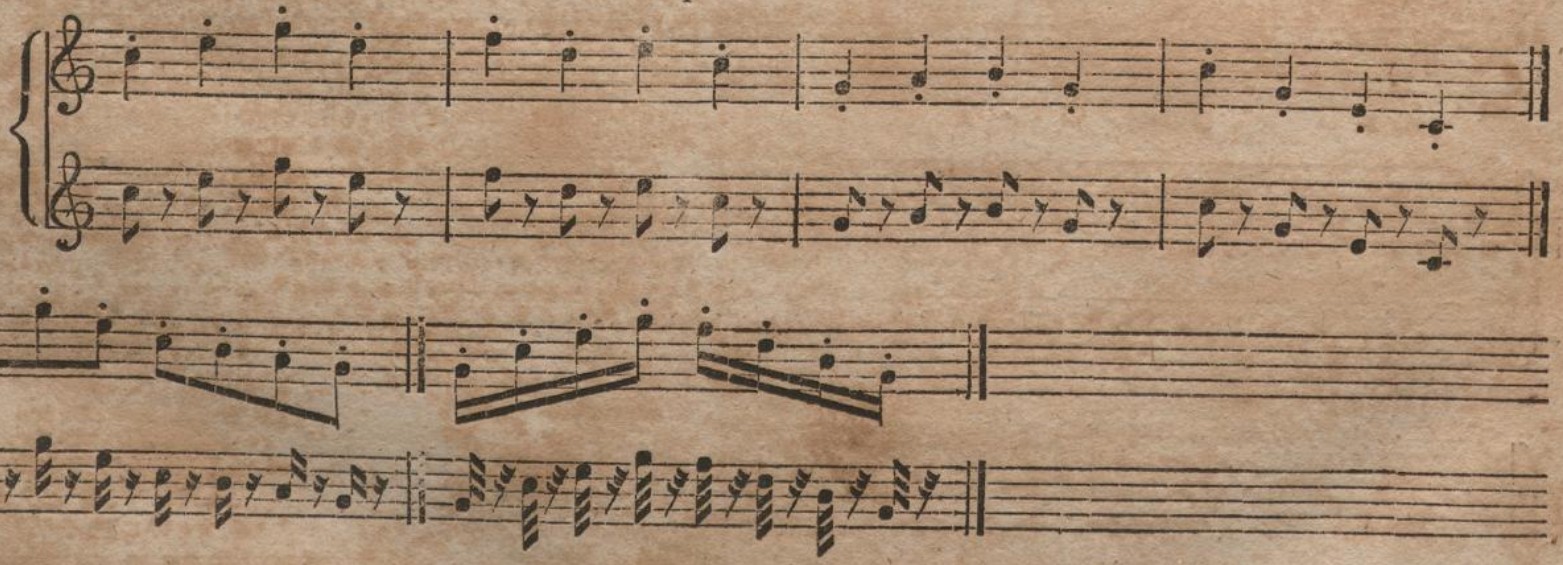
Erste Art.



Die zweite so bezeichnete Art  will etwas minder hart genommen seyn, als die erste; man nimmt der Note die Hälfte ihrer Geltung.

Beispiel.

Zweite Art.

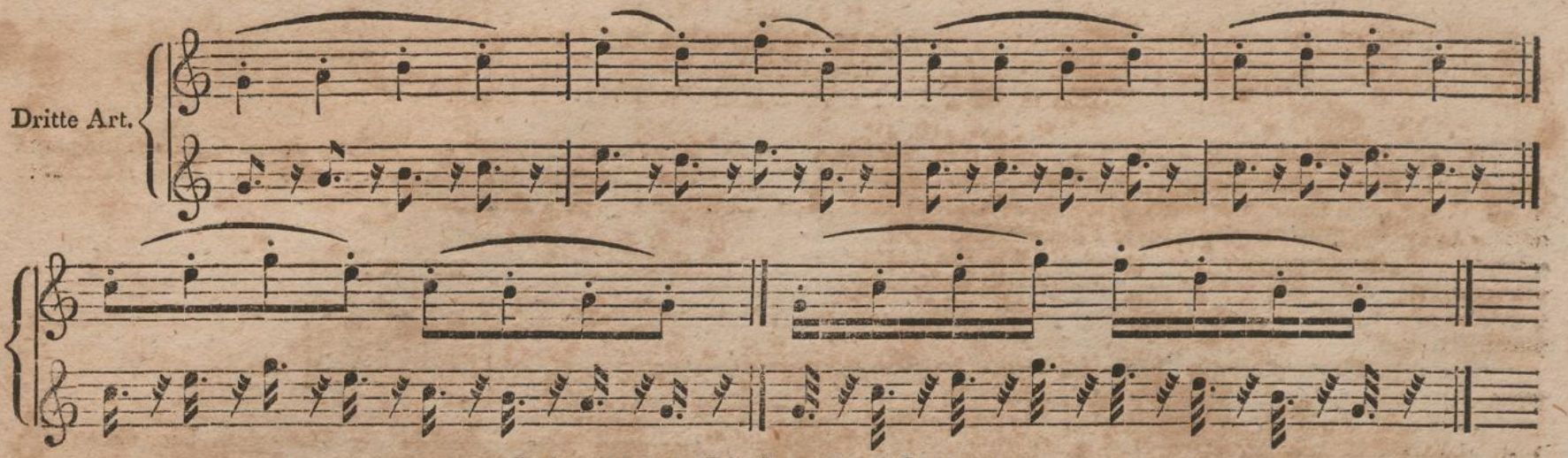


Die dritte mit Punkt und Bindung bezeichnete ist am wenigsten staccato; man nennt dies die Noten tragen, und nimmt ihnen um das Viertheil ihrer Geltung.

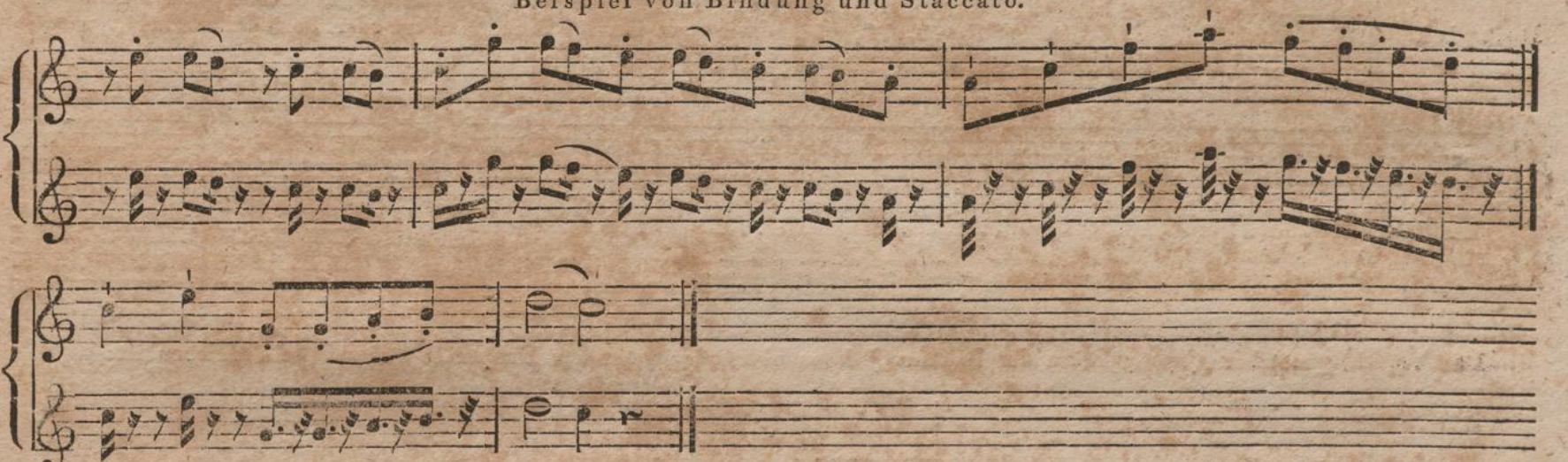
Hochschule für Musik und Tanz Köln

Beispiel.

Dritte Art.

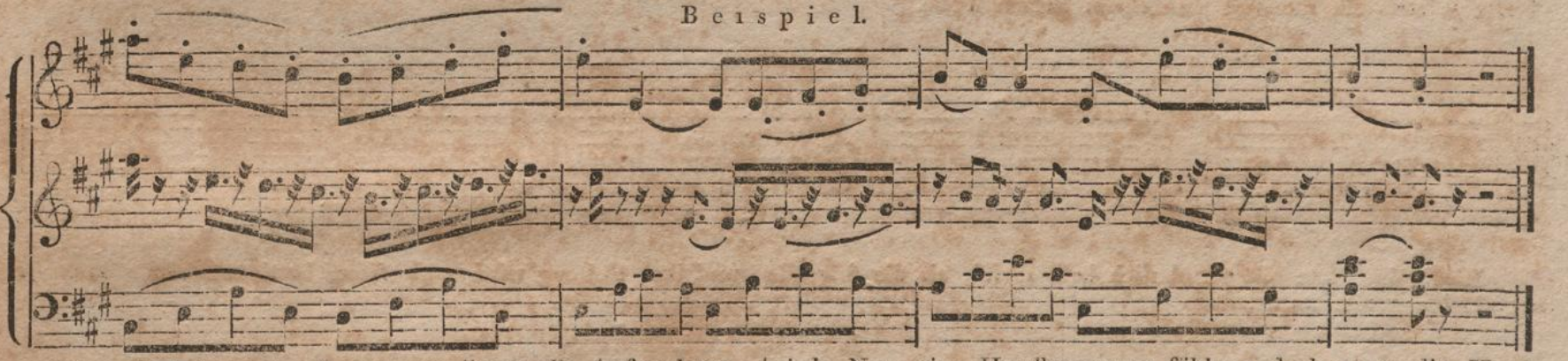


Beispiel von Bindung und Staccato.



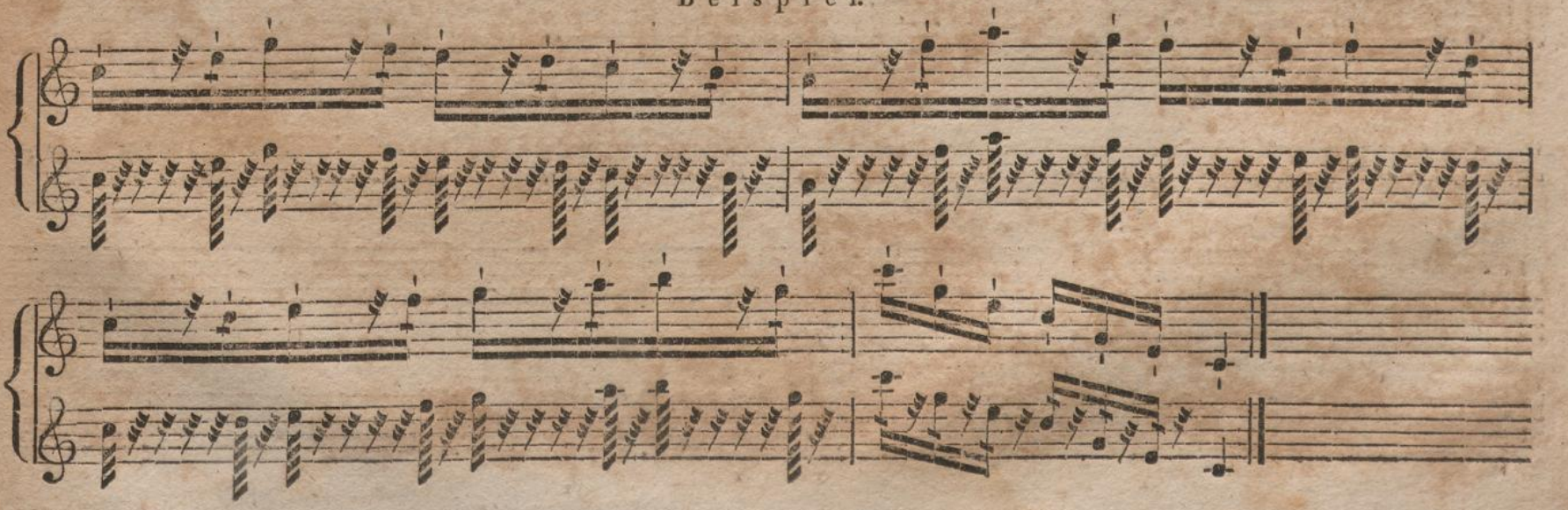
Man darf die Note keinesweges prallend angeben, sondern nur den Finger heben. Dies trägt viel zum Ausdruck bei, und wird zuweilen durch ein kleines Verzögern der so auszudrükkenden Note bewirkt.

Beispiel.



Diese drei Arten des Staccato verdienen alle Aufmerksamkeit. Das Staccato mit den beiden ersten Zeichen ist anders im langsamern Tempo, und man macht es blos durch das Anschlagen der Finger, ohne die Hand zu bewegen; aber in rascher Bewegung, wo jede Note hart und abgestossen seyn muss, muss jede Note eine Handbewegung fühlen; doch muss die Hand leicht seyn, um die den Fingern nöthige Bewegung hervorzubringen, so dass jede Taste besonders klinge, vorzüglich, wenn die Noten von einander fern sind. Auch muss die Hand etwas höher stehn, als gewöhnlich.

Beispiel.



Hochschule für
Musik und Tanz Köln

Achter Abschnitt.

Vom Triller und Vorschlag.

Da man die Schwingung eines Tones auf dem Pianoforte nicht so lange unterhalten kann, als auf Bogen- oder Blasinstrumenten, so muss man dies durch den Triller und Vorschlagsnötchen ersetzen. Die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, des Charakters und der Bewegung jeder Stelle hindert die Aufstellung sicherer Regeln für die Vorschläge. Neuere Komponisten zeigen sie gewöhnlich an, und der Schüler muss ihre Zeichen kennen lernen.

Von dem Fingersatz beim Trillo ist bereits im 5. Abschn. gehandelt; nur wenig ist noch hinzuzusetzen.

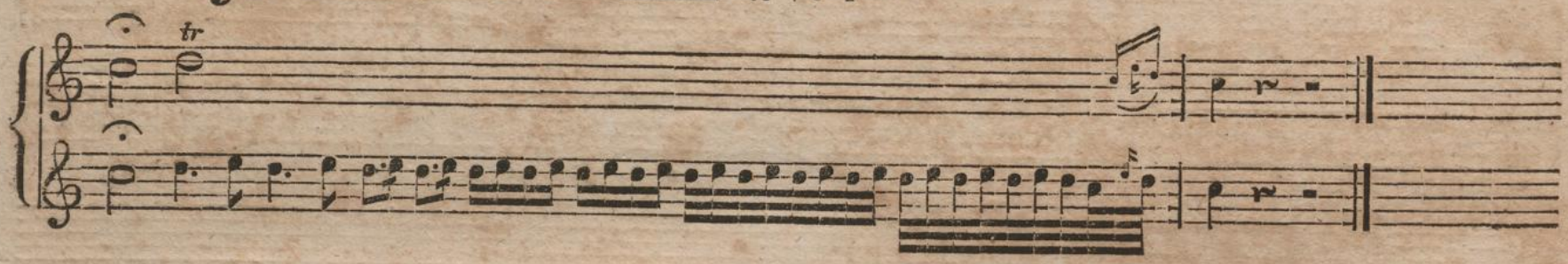
Triller ist ein Nötchen über der zu trillernden Note, die man abwechselnd mit derselben Note ausführt.

Beispiel.

Die Geschwindigkeit des Trillers muss der Bewegung und dem Charakter des Stücks angemessen seyn. Man setzt über die Note folgendes Zeichen.

Beispiel.

Die zwei Nötchen neben der Hauptnote bezeichnen den Schluss des Trillers. Der Triller in seinem ganzen Umfange, wie man ihn bei einer Kadenz oder Fermate ausführt, wird so gespielt:



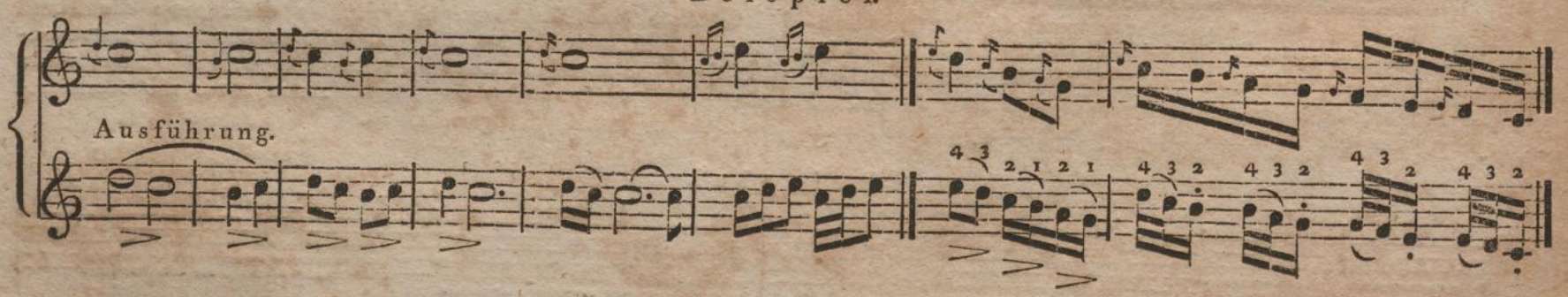
Das Vorschlagsnötchen (appoggiatura der Italiäner,) kann über oder unter der Hauptnote stehen. Sein Zeichen ist:

Ueber der Hauptnote kann es mit der folgenden ein Intervall von Einem, oder einen halben Tone bilden; unter derselben bildet es stets ein Intervall von einem halben Tone.

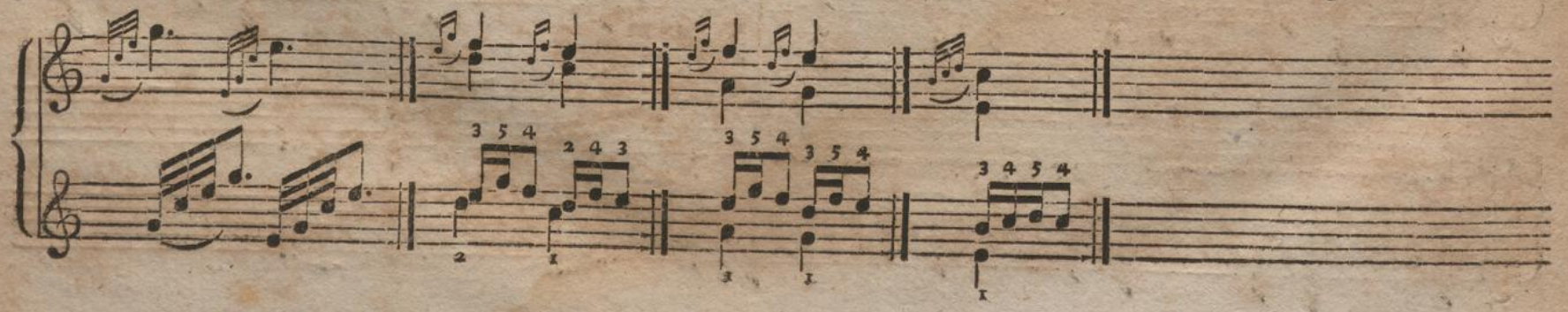
Beispiel.

Die kleine Note gilt gewöhnlich halb soviel, als die folgende, und ihre Geltung wird nach dieser bestimmt. Man muss sie an die Hauptnote anschleifen.

Beispiel.

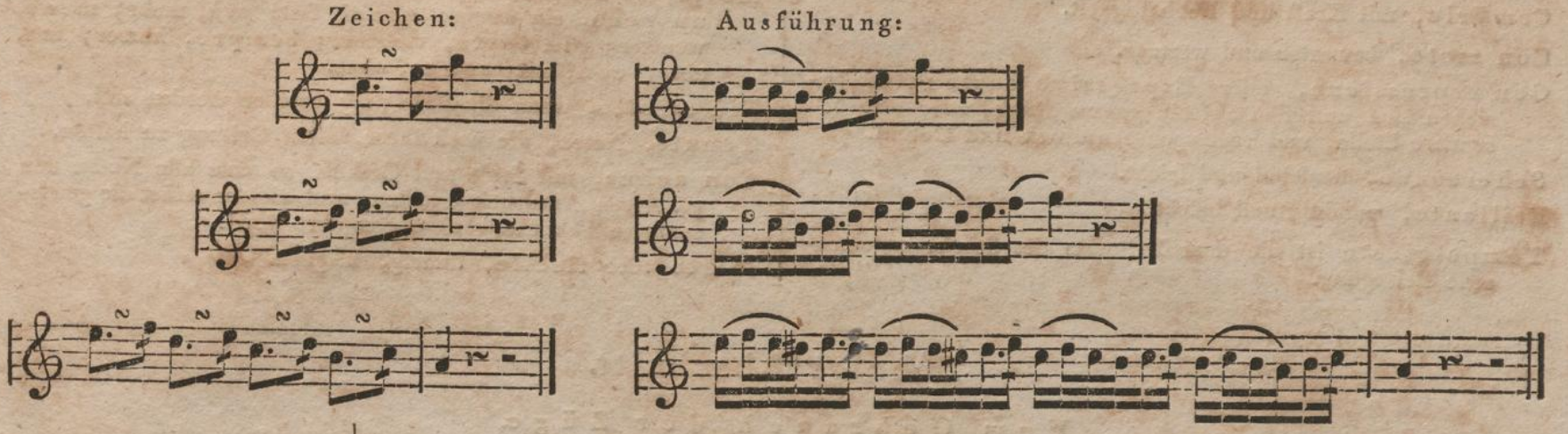


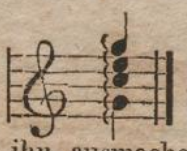
Oft setzt man zwei, drei oder vier Vorschlagsnötchen vor einen Akkord. Dann müssen diese Nötchen zugleich mit den Hauptnoten, welche den Akkord oder die Begleitung ausmachen, angeschlagen werden, wie im folgenden Beispiele.

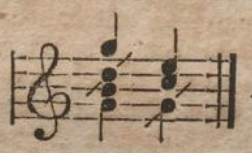


Die Verzierung (gruppetto der Italiäner,) führt zum Zeichen ∾.

Die im fünften Abschnitt gegebenen Beispiele betreffen blos die Grundsätze der Applikatur. Zur Ergänzung dienen folgende:



Das Zeichen  vor einem Accord zeigt, dass die Noten, welche ihn ausmachen, nach einander angegeben werden müssen, von der tiefsten an. Man muss die Tasten, eine nach der andern niederhalten, bis die Zeit des Accordes zu Ende ist.

Der so bezeichnete  Akkord wird wie der vorige angegeben, doch mit dem Unterschied, dass, wo der Strich durch die Linie geht, eine kleine Note hinzugesetzt wird.

Die Kadenz, welche entweder mit diesem Worte, oder mit 𝄐 bezeichnet wird, zeigt, dass der Komponist es dem Spieler überlässt, die dem Charakter angemessenen Läufe zu machen. Man schliesst mit einem Triller, wie oben bemerkt wurde. Die Fermate darf der Schüler nicht mit der Kadenz verwechseln, wiewol sie ebenso bezeichnet wird, weil er alsdann sehr unpassende Läufe auf einen Ruhepunkt machen würde, dessen Dauer doch unbestimmt ist.

Neunter Abschnitt.

Vom Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck.

Eine der ersten Tugenden des Vortrags ist das Takthalten. Ohne dies ist nur Unentschiedenheit, Breitheit und Verwirrung. Der Spieler also spiele stets taktmässig, und halte die Bewegung eines Stücks durchaus. Nur, wenn es der Komponist angiebt, oder der Ausdruck fordert, kann man die Bewegung ändern. Doch muss man sparsam damit umgehen. Man hat sich neuerdings bemüht, das taktmässige Spiel aus der Mode zu bringen, und alles wie eine Phantasie, ein Vorspiel oder eine Kaprice vorzutragen. Man glaubt, einem Stücke dadurch mehr Ausdruck zu geben, und entstellt es doch nur bis zur Unkenntlichkeit. Unstreitig erfordert der Ausdruck, dass man manche Stellen retardire oder beschleunige; aber diese Ritardamenti dürfen nicht durchgängig da seyn, sondern nur an manchen Stellen, wo der Ausdruck eines schmachtenden, oder die Leidenschaft eines bewegten Gesanges eine lebhaftere Bewegung fordern. Dann muss nur der Gesang sich ändern, der Bass aber genau den Takt angeben.

In langsamen Tempi fördert das Ritardiren oft die Bindung der Noten; aber es muss unmerklich seyn, und der Schüler darf es nur brauchen, wenn er taktfest ist.

Wir geben nach diesem Abschnitt mehrere Stücke von verschiedenem Charakter und Tempo. Der Schüler muss den gehörigen Ausdruck für sie wählen, und deshalb folgt hier eine Erklärung der italiänischen Wörter, welche sie bezeichnen.

Largo, die langsamste Bewegung, in ernstem und gemessenen Styl.

Grave, nicht langsamer, aber ernster und strenger.

Larghetto, minder langsam als Largo. Im Styl minder streng.

Adagio, minder langsam als Larghetto. Der Styl zärtlich und pathetisch. Es ist das schwerste Tempo wegen der Haltung der Noten.

Andante, minder langsam als Adagio. Der Ausdruck lieblicher, der Styl minder streng.

Andantino, fast eben so, nur etwas langsamer.

Allegro, muntere und lebhafte Bewegung. Der Ausdruck wechselt im Verhältniss zu den verschiedenen Zusätzen, wie maestoso, brillante, agitato, moderato etc. Diese Zusätze finden sich auch bei andern Tempi und bestimmen sie verhältnissmässig.

Allegretto, minder lebhaft, als Allegro. Der Ausdruck ist leichter, grazioser und artiger.

Vivace, feuriger als allegro.

Presto, noch lebhafter als Vivace.

Prestissimo, der höchstmögliche Grad von Geschwindigkeit und Feuer.

Noch setzt man zu den Tempi:

Amoroso, von zartem Ausdruck, etwas langsame aber sehr graziose Bewegung.

Affettuoso, sehr sanfter und schwermüthiger Ausdruck. Die Bewegung hängt von seinem Charakter ab.

Cantabile, reiner Gesang, Geschmack, Seele und Einfalt.

Grazioso, muss grazios, zierlich und mit Gefühl vorgetragen werden.

Lamentabile, ist nur in langsamen Tempi. Es hat den Ausdruck der Traurigkeit.

Moderato, steht oft bei Allegro, und dies muss dann minder lebhaft seyn.

Maestoso, macht das Tempo majestätischer.

Agitato, steht oft bei Allegro, und muss bewegt vorgetragen werden, d. h. mit dem Ausdruck der Unruhe, Leidenschaft, oder Verzweiflung.

Assai, steht oft bei dem Worte, welches die Bewegung anzeigt, erweitert aber dessen Bedeutung, wie *Allegro assai* heisst schneller und lebhafter als Allegro; *largo assai*, langsamer als largo; *presto assai*, schneller als presto, ohne doch *prestissimo* zu werden.

Commodo bei der angezeigten Bewegung macht sie gemächlicher und dem Stück angemessener.

Con brio, mit Kraft und Lebhaftigkeit.

Con moto, bewegter und wärmer.

Con espressione, oder Espressivo sostenuto, beziehen sich zuweilen auf ein ganzes Stück, oder eine besondere Stelle, und verlangen Ausdruck und Gefühl.

Scherzando, tändelnd und leicht.

Brillante, prächtig und belebt.

Tempo giusto ist die dem Zeitmaas des Stücks angemessene Bewegung.

Tempo di minuetto, nach dem Charakter der Menuet, nämlich in drei leichten Tempi.

Molto, di molto, d. i. viel, non troppo, nicht zu viel; un poco, ein wenig; quasi, fast; più, mehr; meno, weniger; più tosto, vielmehr; sempre, immer; ma, aber; con, mit; senza, ohne.

Più stretto, wenn die Bewegung rascher werden soll.

Tenute, Noten, die nach ihrer vollen Geltung zu halten.

Con anima, mit Seele und Gefühl, so dass alle Noten den gehörigen Ausdruck erhalten, und diesem selbst die gewissenhafte Taktmässigkeit aufgeopfert werde.

Mesto oder flebile, traurig, kläglich.

Zehnter Abschnitt.

Vom Gebrauch der Züge.

Nichts was den Reiz der Tonkunst, wie die Rührung, erhöhen kann, darf vernachlässigt werden; und dazu bieten nicht geringe Vortheile die Züge, wenn sie zur rechten Zeit und mit Kunst gebraucht werden.

Das Fortepiano kann die Schwingung eines Tones nur einen Takt lang halten, und selbst hier verschwimmt er so leicht, dass ihn das Ohr kaum fassen und vernehmen kann. Dieser Mangelhaftigkeit helfen die Züge ab, welche einen Ton gleichmässig mehrere Takte hindurch unterhalten, und mithin nicht vernachlässigt werden dürfen. Zwar verwerfen Einige aus blinder Anhänglichkeit an das Herkömmliche, und übelverstandener Eigenliebe ihren Gebrauch, als Charlatanerie. Wir wollen ihnen beistimmen, wenn sie dies solchen Spielern vorwerfen, die nur, um Unwissende zu blenden, und ihr mittelmässiges Talent zu verbergen, die Züge brauchen. Allein den Beifall wahrer Kenner verdienet gewiss, wer sie schicklich anwendet, um die Töne eines schönen Gesangs und einer schönen Harmonie zu verschönern und zu unterhalten.

Da mehrere Komponisten insbesondere für die Züge gesetzt haben, so machen wir die Schüler mit ihrem Mechanismus und Gebrauch bekannt.

An einem kleinen gewöhnlichen Pianoforte sind nur zwei Züge links. Der letzte dämpft die Töne mehr ab, als sie an sich sind, und heisst der Lauten- oder Harfenzug, der also nur abspringende gedämpfte Töne giebt. Der zweite hebt die Dämpfer, und lässt alle Saiten ununterschieden schwirren, genannt der Forte-Zug. Es giebt auch klavierförmige Pianofortes von verschiedener Grösse mit vier Zügen, Die Züge sind in der Mitte. Die beiden ersten am Ende sind wie bei kleinern. Der dritte ist der sogenannte Pianozug (jeu céleste), und der vierte, fast unnütz, dient nur die Decke zu heben. Bei den grossen englischen viereckigen Pianofortes sind nur drei Züge, kein Pianozug; der dritte thut, was unser vierter, er hebt die Decke. Die flügelförmigen Pianofortes haben auch vier Züge, aber jeder ist nützlich zu gebrauchen. Die drei ersten sind wie bei den klavierförmigen; nur der vierte ist verschieden, und nur an diesen grossen Pianoforte's anzubringen. Dieser vierte Zug rückt die Klaviatur nach der Rechten, und entfernt unmerklich die Hämmer von den Saiten, so dass nur eine einzige unter dem Hammer bleibt. Mit diesem Zuge macht man das pianissimo vollkommen. An den englischen Pianofortes dieser Form ist dieser letzte Zug gewöhnlich links am Ende, der Fortezug rechts am Ende, die übrigen oft unter dem Instrumente mit den Knieen zu behandeln.

Viele meinen, der Fortezug sei nur beim Forte anwendbar; aber sie irren. Dieser Zug lässt die Töne ununterschieden schwirren, und muss daher eine dem Ohre sehr widrige Verwirrung der Töne bewirken. Wir sprechen also von seinem Gebrauch.

Der Fortezug muss nur in den verwandten Accorden, deren Gesang langsam ist, und nicht aus der Harmonie leitet, gebraucht werden. Folgt auf diese Accorde einer, der nicht mehr in diese Harmonie gehört, so muss der vorhergehende gedämpft, und der Zug beim folgenden gebraucht werden, so dass vor jedem Accord, der nicht dieselbe Grundharmonie hat, er aufgehoben werde. Ueberhaupt darf man sich dieses Zuges zum Forte nur bedienen in langsamen Bewegungen, und wenn man mehrere Takte hindurch eine Bass- oder Gesangsnote ununterbrochen auszuhalten hat. Leicht fühlt sich, dass mit diesem Zuge bei einem lebhaften rollenden Tempo die Töne so unter einander laufen würden, dass man den Gesang nicht unterscheiden könnte. Nichts thut schlimmere Wirkung, als wenn man mit diesem Zuge chromatische oder Terzenläufer in schnellem Tempo spielt, womit sich mittelmässige Spieler oft helfen. Es ist ein Beweis von schlechtem Geschmack, ihn bei allen Läufen ohne Unterschied zu brauchen. Denn so gewiss man durch seine schickliche Anwendung schöne Wirkung hervorbringen kann, so sicher muss ein widersinniger Gebrauch misfallen und ermüden. Weit angenehmer ist er im Sanften; aber man muss die Tasten mit viel Delicatesse und weit zarter behandeln, als wenn man ohne ihn spielt. Der Klang des Instruments an sich ist stärker, wenn die Dämpfer weggenommen werden, und eine Taste setzt die übrigen alle zugleich in Schwingung, wenn man sie stark angreift, welches bei zarter Behandlung nicht geschieht. Dieser Zug und diese zarte Behandlung gehört demnach für reinen harmonischen Gesang mit lange haltenden Tönen, wie z. B. in pastorali, zärtlichen und schwermüthigen Arien, Romanzen, religiosen Kompositionen, und überhaupt in allen gefühlvollen Stellen, wo der Gesang langsam dahin fliest, und selten aus der Modulation fällt.

Der erste Zug am äussersten Ende des Pianoforte, oder der Lauten- oder Harfenzug gehört nur für rasche Läufe, in staccato für die Variationen im arpeggio, und in schnelle chromatische Gänge, kurz für alle rein und nett vorzutragende Stellen. Eben die Trockenheit, welcher dieser Zug den Tönen giebt, hebt die Rundheit einer Stelle heraus und macht sie kräftig; aber dagegen ist der geringste Fehler merklich; denn keine solche Note entgeht dem Ohre. Hat die rechte Hand schnelle arpeggi, oder abgestosne Noten, die Linke haltende, so kann man mit diesem Zuge noch den verbinden, der die Dämpfer hebt; dies benimmt den Bassnoten die Trockenheit, und giebt den haltenden Noten Schwingung. Auch kann man Gesang damit begleiten, wo das staccato oder pizzicato der Saiteninstrumente nachzuahmen ist.

Der dritte, oder Pianozug gehört nur für das Piano; denn der Ton ist schwächer, als das gewöhnliche Piano ohne Zug. Herrlich und wahrhaft himmlisch ist er verbunden mit dem zweiten. Mau darf ihn nur zu sanftem Spiele brauchen, und muss den Fortezug bei jeder Pause, bei jeder Ausweichung fallen lassen, um die Töne nicht zu verwirren. So kann man die Harmonika völlig wiedergeben, deren Ton so mächtig auf unsre Fibern wirkt, und die Wirkung durch einen grössern Umfang der tiefen Töne verstärken, welche der Harmonika abgehen. Die beiden Züge zusammen drücken haltende Accorde durch tremando sehr gut aus. Aber unter tremando verstehe man nicht das Anschlagen mit den Fingern, wie man eine Note nach der andern anschlägt. Das tremando muss so geschwind gemacht werden, dass die Töne nur eine fortlaufende Reihe für das Ohr bilden. Darum dürfen die Finger kaum die Tasten verlassen, und durch eine kleine Bebung die Saiten ununterbrochen schwirren lassen, besonders im

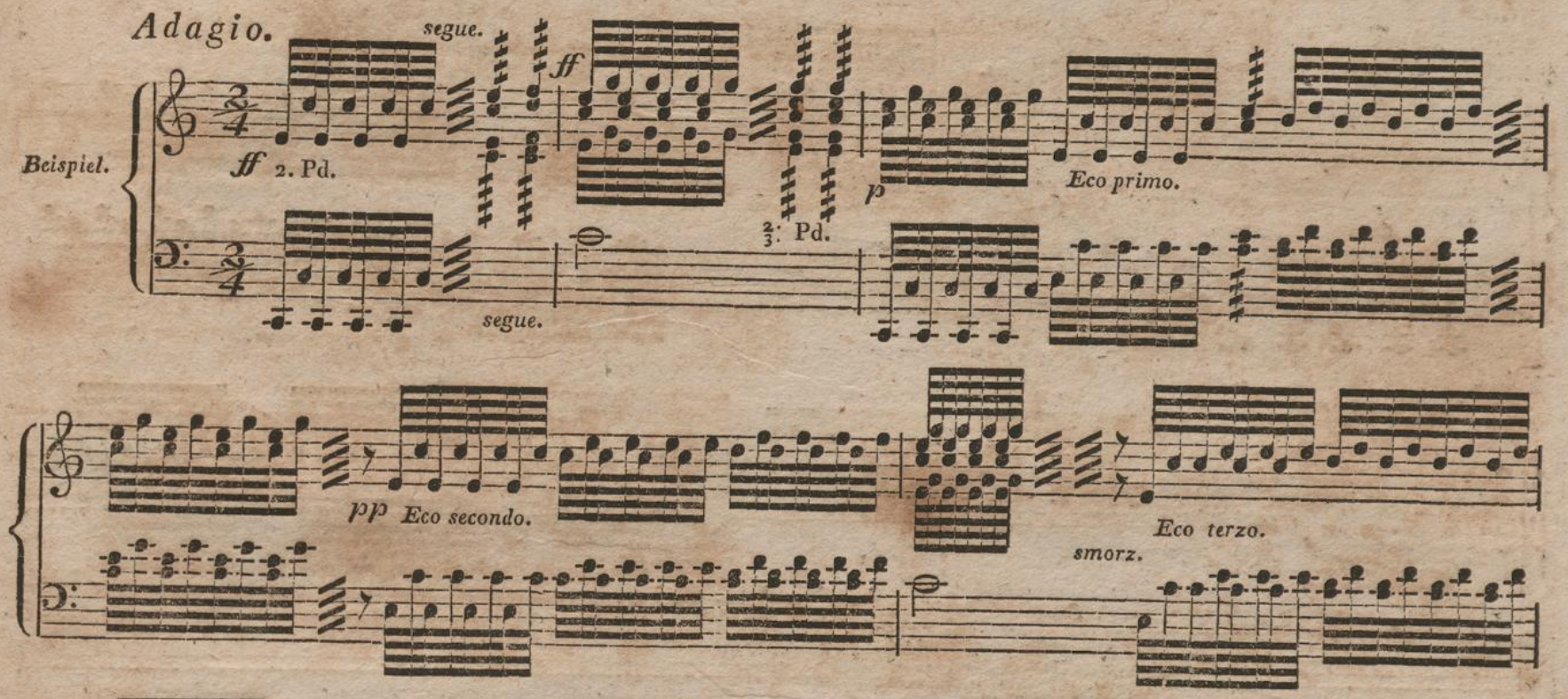
Hochschule für Musik und Tanz Köln

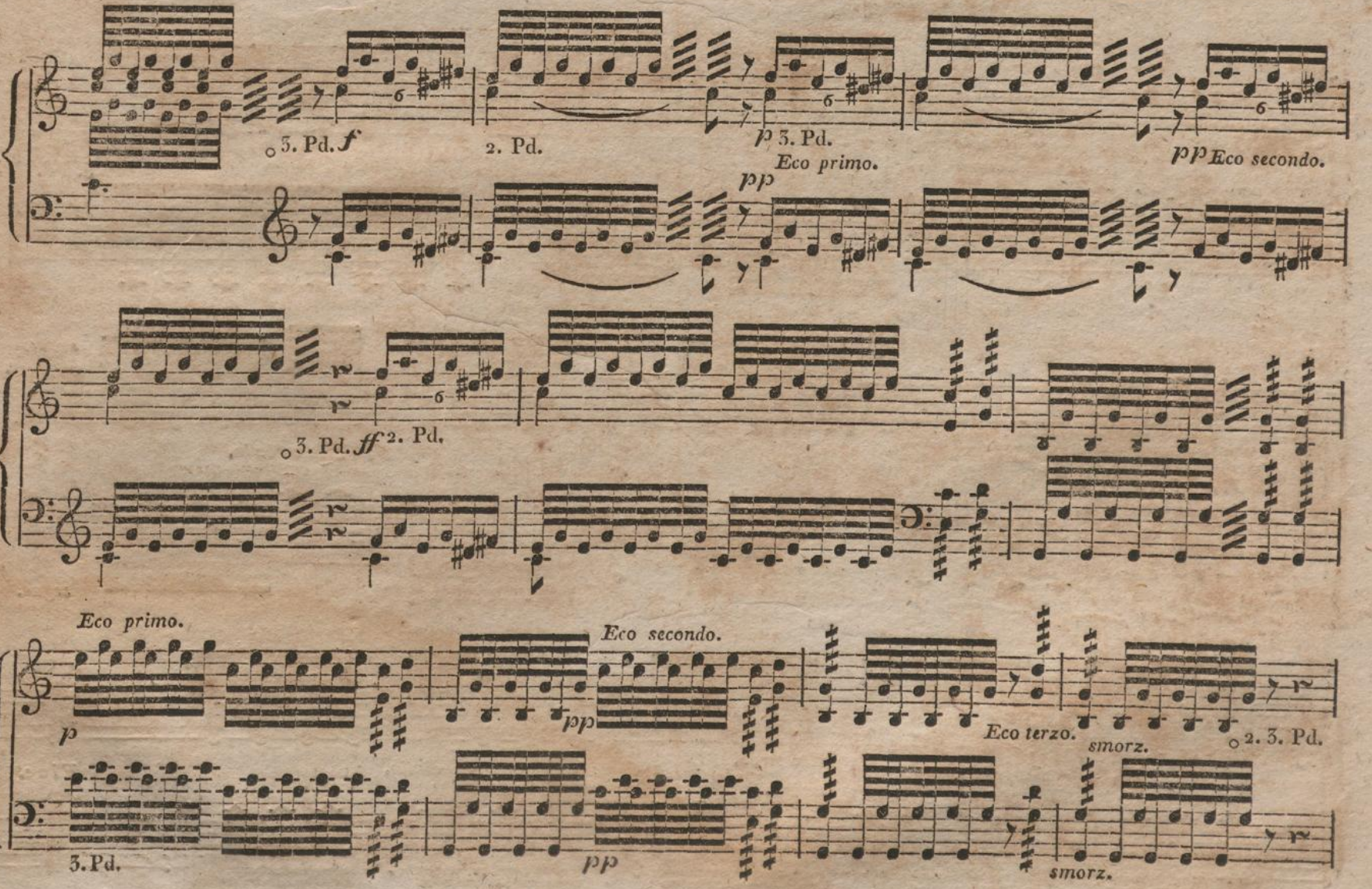
diminuendo und pianissimo, wo die Töne so verlöschen müssen, dass man keine Tastenbewegung merkt.

Der vierte Zug an grossen Pianofort's gehört nnr für piano, crescendo und diminuendo. Man bewirkt mit dem vierten und zweiten Zuge auf grossen Pianofortes, was auf kleinern mit dem dritten und zweiten, wenn man sie nur, wie bemerkt, bei harmonischem tragenden Gesang anwendet, so dass die Töne nicht unter einander laufen.

Anm. Noch hat man die Zeichen für die Züge nicht fest bestimmt. Manche bezeichnen sie mit pedale, und setzen ein willkührliches Zeichen, wo sie aufgehoben werden sollten. Andre brauchen das Zeichen ⊖ für den ersten, 2.⊖ für den zweiten, 3.⊖ für den dritten, und für das Aufheben ⊜ 2.⊜ 3.⊜. Weit einfacher könnte man brauchen Pd., und zwar für den ersten, zweiten, dritten 2. Pd. 3. Pd. Für das Aufheben gälte eine Null unter dieser Figur ₀Pd., ₀2. Pd., ₀3. Pd.

Der Schweizer Kuhreigen mit Echo.





ff 2. Pd.

3. Pd. Eco primo. segue.

pp Eco secondo.

segue.

pp Eco terzo. smorz.

3. Pd.

pp

3. Pd.

p Eco primo.

pp Eco secondo.

segue.

p

segue.

Eco terzo. smorz.

dimin.

Fine.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Andante.

ff 2. Pd.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

p 2. Pd. *pp*

Eco primo. *Eco secondo.*

smorz. 2. Pd. D. C. Adagio.

Eco terzo. *ritardando* *ppp* *dimin.*

Allegro.

2. Pd.

f

3. Pd.

p *pp* D. C. Adagio.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Andantino grazioso.

L. Adam.

Beispiel.

Pastorale.

Legato.

pp 3. Pd. 2. Pd. ○2. Pd. Aufgeh. 2. Pd.

Zweiter und dritter Zug zusammen.

○2. Pd. 2. Pd. 3. Pd. ○2. Pd. 2. Pd.

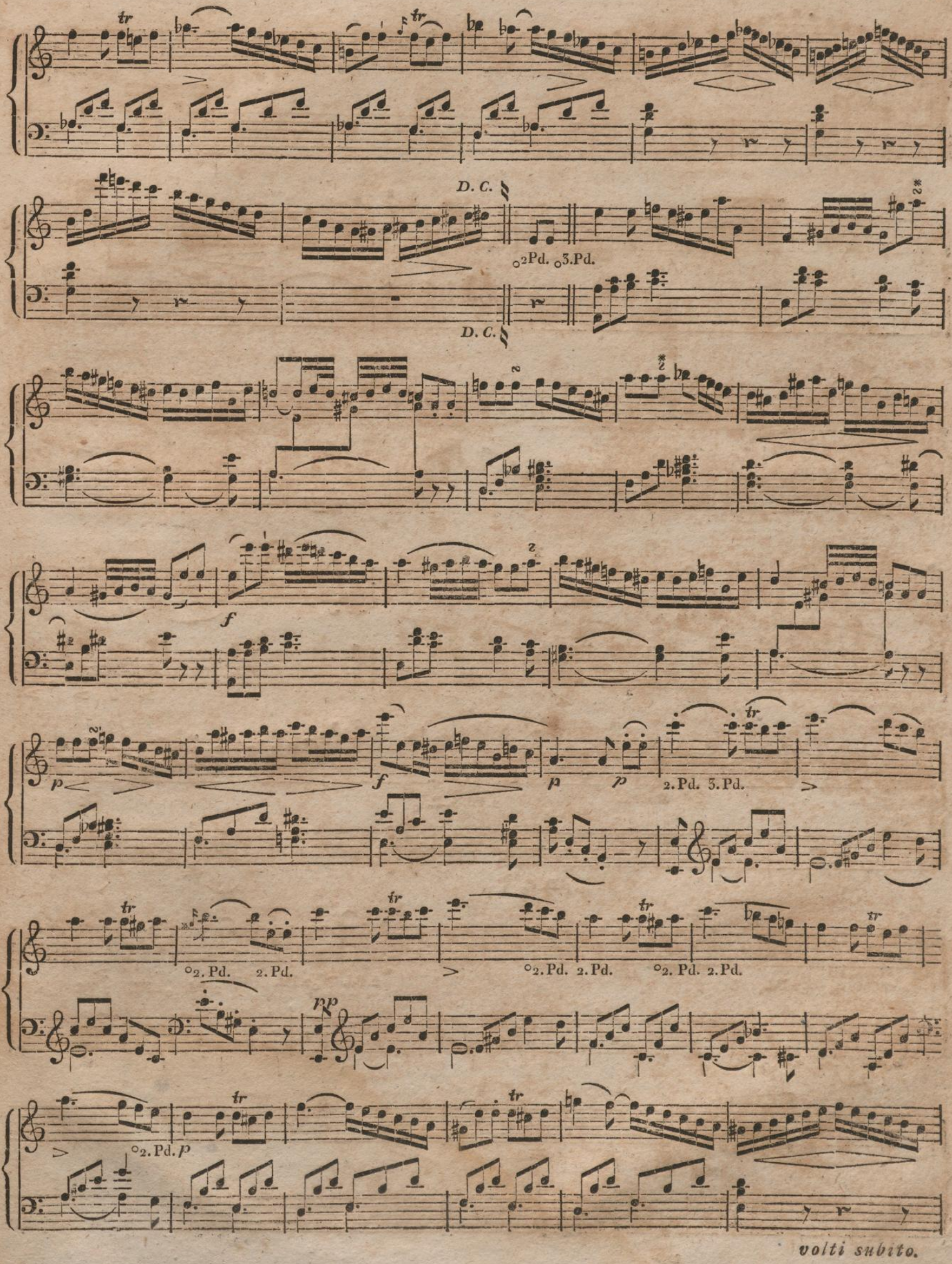
○2. Pd. 2. Pd. ○2. Ped.

2. Pd. ○2. Pd. ○3. Pd. ○2. Pd.

f

2. Pd. 3. Pd. ○3. Pd. 2. Pd.

○2. Pd.



volti subito.

f

○3. Pd.

f

f

p

f

p

D. C.

smorz.

D. C.

2. Pd. 3. P.

f

○2. Pd.

f

2. Pd. ○2. Pd. 2. Pd. ○2. Pd. 2. Pd. ○2. Pd.

p

f 2. Pd. *p* ○2. Pd. *p* 2. Pd.

pp

Elfter Abschnitt.

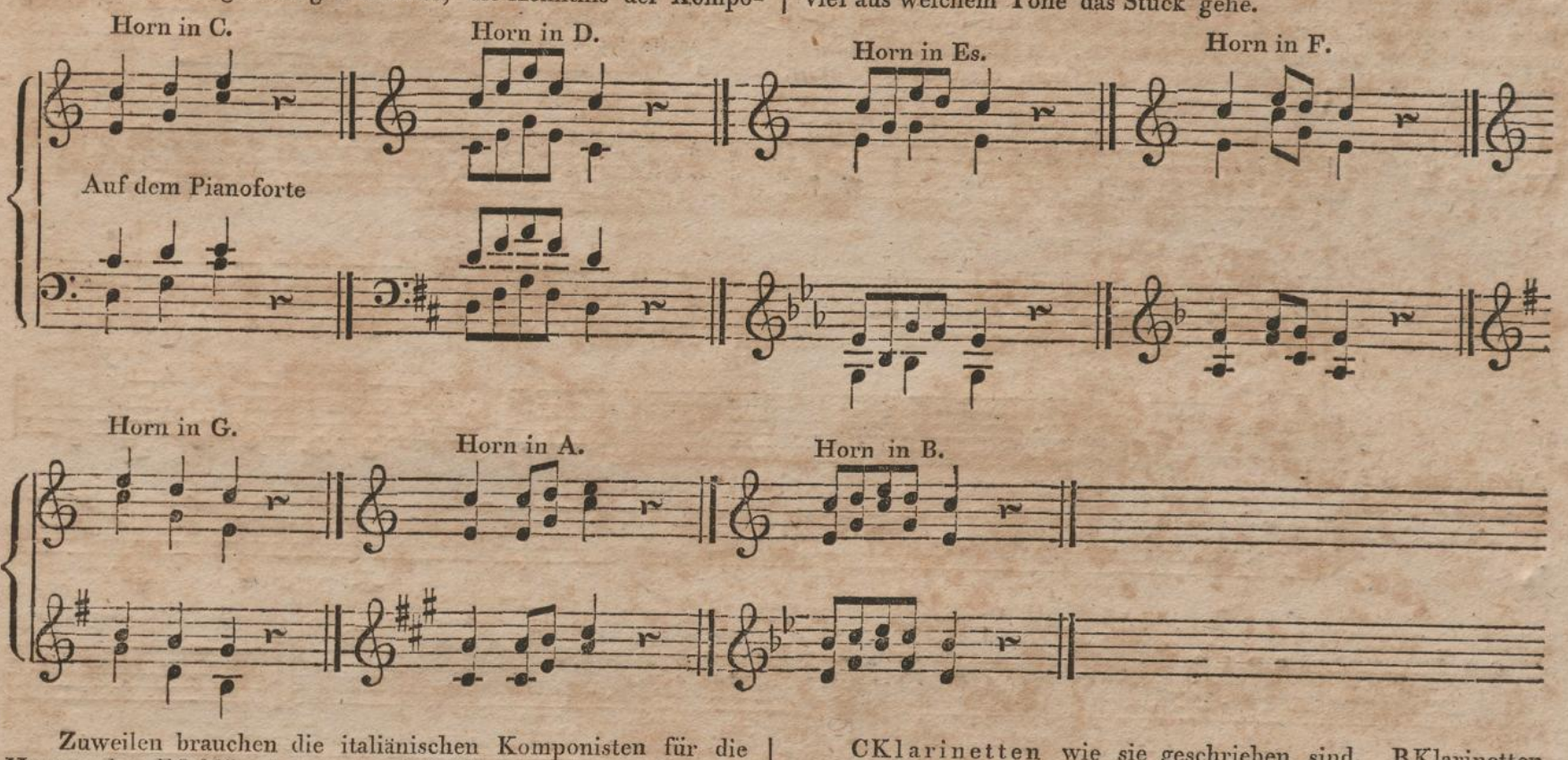
Ueber Partiturbegleitung.

Ein Hauptvorzug des Pianoforte ist, dass man alle übrige Instrumente darauf geben, und alle Theile der Harmonie wieder umfassen kann. Dazu gehören ausgebreitetere Kenntnisse, als zu einem präcisen und runden Vortrag eines Klavierstücks. Es ist in der That ein grosser Genuss, mit einem Instrumente ein ganzes Orchester zu ersetzen; aber nur denen kann er werden, welche die Regeln der Harmonie und die Wirkung aller Instrumente überhaupt kennen, die mit allen Schlüsseln vertraut sind, um transponiren zu können, die trefflich vom Blatte spielen, und über keine anzunehmende Lage verlegen werden, die Kenntnis der Komposition haben, um unausführbare Begleitungen mit andern dem Charakter des Stücks angemessenen zu vertauschen.

Unmöglich ist es hierüber bestimmte Regeln zu geben; denn jeder Komponist hat seinen eignen Styl. Nur Gewöhnung und Vergleichung der Auszüge mehrerer guter Meister bilden dazu.

Ehe wir einige Regeln geben, müssen wir die Schüler mit dem Umfang der Stimmen und Instrumente bekannt machen. Siehe die Tafel.

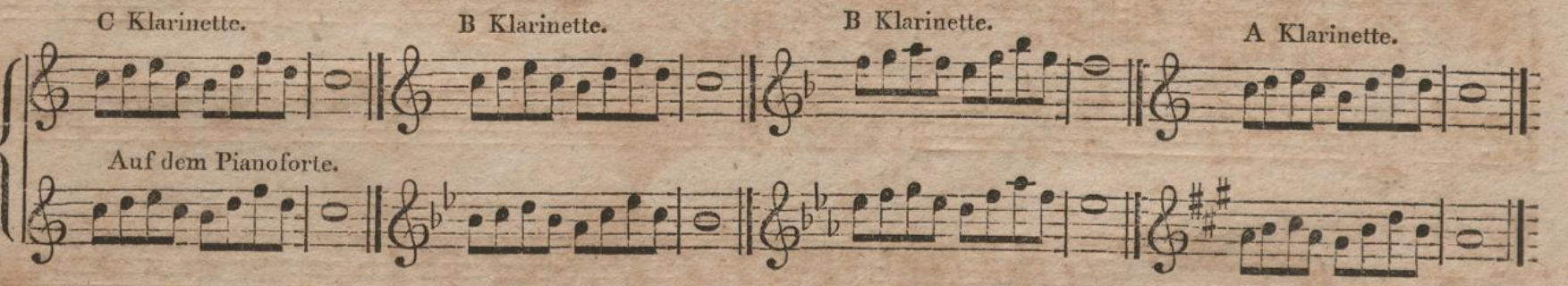
Die Hörner sind immer im C Schlüssel geschrieben, gleichviel aus welchem Tone das Stück gehe.



Zuweilen brauchen die italiänischen Komponisten für die Hörner den F Schlüssel statt des G Schlüssels, doch nur in Es und E, welches auf Eins hinaus kommt und die Transposition erspart.

Trompeten werden wie Hörner geschrieben, und eine Oktave höher gespielt.

C Klarinetten wie sie geschrieben sind. B Klarinetten werden einen Ton höher geschrieben, und einen Ton tiefer transponirt, wenn man in C vierte Linie spielt. A Klarinetten werden um eine kleine Terz tiefer transponirt, wenn man C erste Linie spielt.



Fagotts werden wie das Violoncell gespielt.

Contrebässe um eine Oktave tiefer, als Violoncello. Violen oder Bratschen um eine Oktave höher, als Violoncello. Oboen, Flöten und Pickelflöten, wie Violinen im G Schlüssel und demselben Tone; nur die Pickelflöten werden um eine Oktave höher genommen. Pauken sind gewöhnlich in C mit F Schlüssel geschrieben, und sind leicht zu transponiren, weil sie nur aus zwei Noten der Tonika und Dominante bestehen. Auf dem Pianoforte spielt man sie eine Oktave tiefer. Posaunen werden gespielt, wie sie in der Partitur angegeben sind. — So heissen die gebräuchlichsten Instrumente in Partitur. Ein Schüler, der diese schwere Kunst lernen will, muss anfangs leichte Partituren wählen. Komische Opern haben meist einfache Begleitung, und können ihm zuvörderst dienen. In der Folge aber muss er Opern mit reicher Begleitung und gelehrtem Satz wählen. Mit dem ersten Blick muss man die wichtigsten Partieen, die zu spielen sind, herausfinden, die Solopartieen jedes Instruments auffassen. Unter mehrern Arten der Begleitung muss man immer die dem Pianoforte angemessenste wählen, die Bässe wohl angeben, und ja nicht die Begleitung überladen, um den Gesang, dem sie stets untergeordnet ist, nicht zu verdunkeln. Soviel als möglich muss man vermeiden, die Gesangpartie zu spielen, und sich alle Verzierungen mit der Stimme zugleich versagen. Ueberhaupt darf der Begleitende nur im Ritornell oder in Solopartieen glänzen wollen. Stets muss er die einfachste Begleitung wählen, wodurch der Gesang und die Stimme hervorgehoben wird. Trifft man in einem Stücke mehrere obligate, nicht zugleich ausführbare Partieen, so muss man darunter die wesentlichsten wählen, und mit Accorden, die in der Harmonie liegen, ausfüllen, damit man den Geist der Begleitung soviel als möglich wiedergebe.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Eben so muss man wo möglich die Bässe in Oktaven gehen lassen, wo sie haltend oder einfach sind, während die rechte Hand Solo hat.

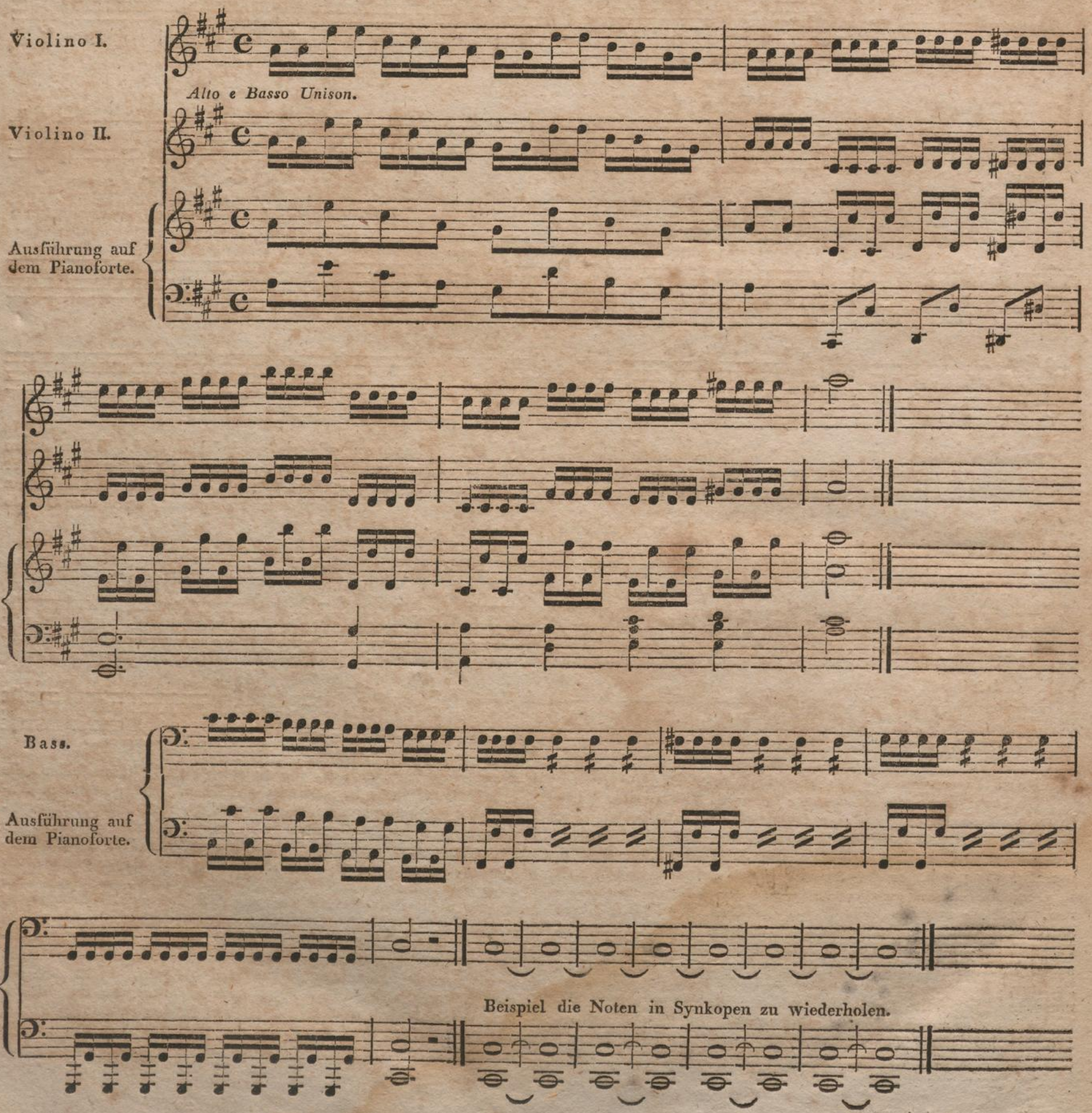
Ein Hauptpunkt bei der Begleitung ist die Vertheilung der Töne eines Accords. Oft muss man einige Töne weglassen, damit der Gesang mehr hervor trete. Alle konsonirende Accorde bestehen aus drei Noten; zweien für die rechte, einer für die linke Hand.

Wer in der Komposition geübt ist, wird leicht die überflüssigen Noten in der Begleitung ausmerzen, und die wesentlichsten gehörig angeben.

Finden sich Noten, die mehrere Takte hindurch zu halten sind, so muss man sie auf dem Pianoforte angeben, sobald sie schwach klingen, ohne Rücksicht auf Synkopen zu nehmen. Sonst würden die Hauptnoten, im Gesang oder im Bass, ohne Wirkung seyn Doch darf man diese Bindungen oder Synkopen nur im Anfange des Takts oder in der Mitte, wenn es ganzer Takt ist, wiederholen.

Manche Violinstellen können auf dem Pianoforte nicht ausgeführt werden, wie sie stehen. Die Beispiele in der Folge werden lehren, wie sie zu spielen sind. Wir haben ein Beispiel von drei Stimmen gewählt, um dies begreiflich zu machen.

Niemand beschränke sich ausschliessend auf Pianofortestükke, sondern übe sich in der Begleitung. Denn nach einer gewissen Zeit verliert sich die nöthige Biegsamkeit; immer aber wird man genug Fertigkeit behalten, die unsterblichen Werke grosser Meister zu begleiten. Ueberhaupt würde man gewiss diejenigen, welche accompagniren können, für fertige Pianofortespieler halten, wenn nicht die Sucht sich auf Augenblicke bewundern zu lassen, über den Wunsech gienge, sich würklichen Genuss für sein ganzes Leben zu schaffen.



Beispiel die Noten in Synkopen zu wiederholen.

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Oboe.

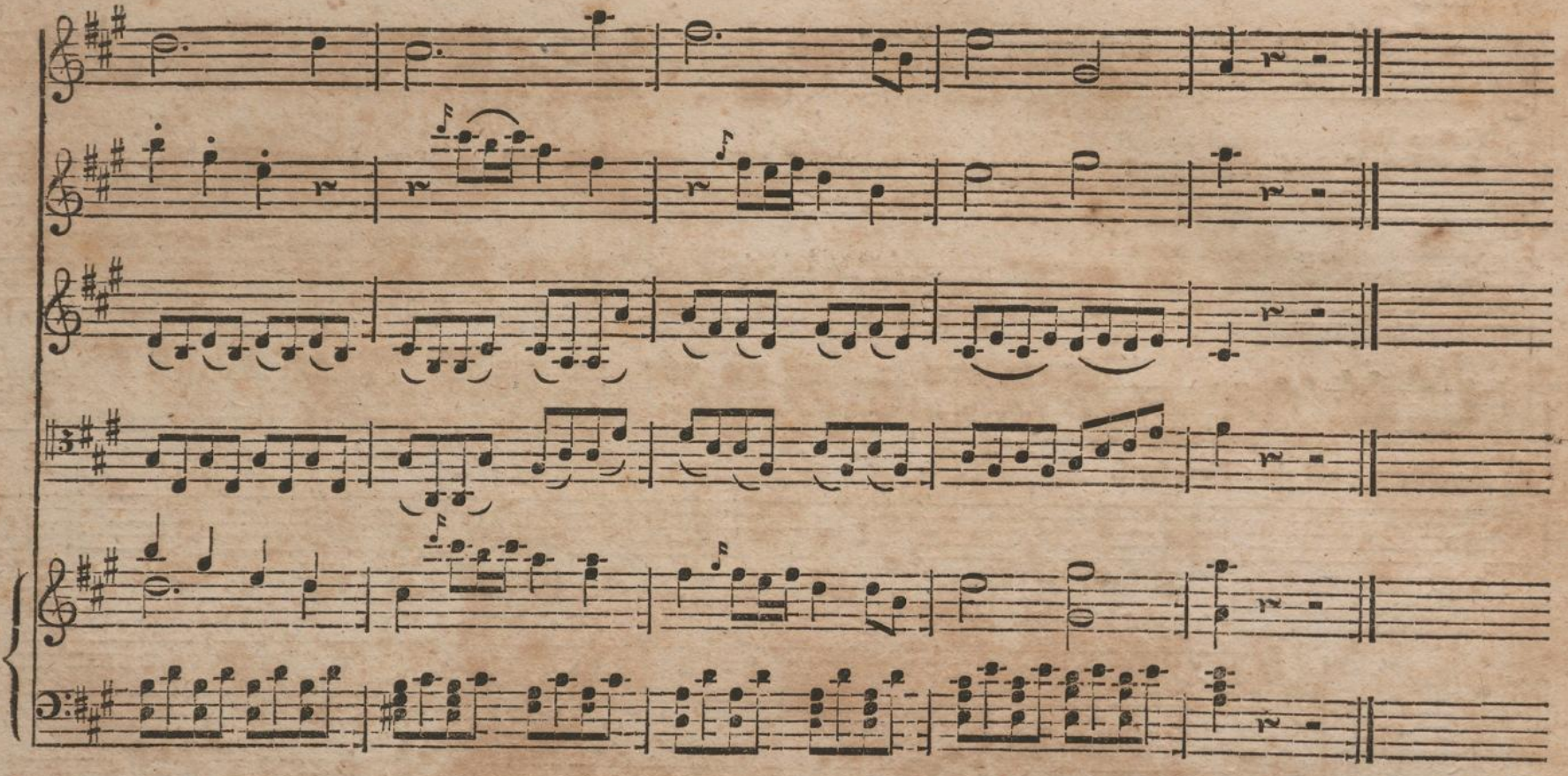
Violino I.

Violino II.

p

Viola.

Ausführung auf dem Pianoforte.



Zwölfter Abschnitt.

Vom Styl.

Hat der Schüler durch steten Fleis alle Schwierigkeiten überwunden und einen lebhaften Vortrag gewonnen, so muss er nicht sklavisch die Manier anderer Kunstler nachahmen; er muss sich eine eigene schaffen. Spieler, wie Komponisten, müssen einen besondern Styl haben. Wir betrachten den Styl in zwei Rücksichten, einmal als Art oder Charakter des Vortrags; dann als die Kunst, einem Stück den schicklichen Ausdruck zu geben. Das erste bezieht sich auf das Mechanische, das zweite auf die Empfindung. Wenn man sagt: Sebastian Bach hatte eine ganz eigenthümliche Art die Töne in Schwingung zu erhalten, ohne dass man eine Handbewegung merkt, so spricht man vom Mechanischen der Kunst. Rühmt man aber an Händel einen originellen Styl, so spricht man vom Styl in der zweiten Bedeutung. Mithin gilt uns Styl nicht von den verschiedenen Graden der Geschwindigkeit, wie Allegro, Adagio, Presto, weil sie in den gegebenen Beschreibungen schon mit begriffen sind. Was oben (Abschn. 5.) gesagt wurde über die Art, Allegro und Adagio zu spielen, betraf blos das Mechanische. Hier wollen wir vom Ausdruck dieser verschiedenen Charaktere sprechen.

Das Allegro verlangt einen glänzenden, bald majestätischen, bald belebten und feurigen Vortrag, es setzt in Staunen und Begeisterung. Adagio muss dagegen in gehaltenen Tönen fortgehen, zuweilen traurig, oft schwermüthig. Es unterbricht das lebhafte Vergnügen, welches das Allegro gab, wirkt mächtiger auf unsre Fibern, erweckt unsere Empfindung und zugleich das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese Eindrükke; lebhaft, lustig, giebt es uns etwas Gefälliges zu hören, und kehrt unter mancherlei Gestalten wieder; Leichtigkeit und Grazie behält es; wenn ihm zuweilen Klagetöne entschlüpfen, so ist es nur, um unsere Erwartung durch kunstreiche Uebergänge schöner zu überraschen.

Alle diese Charaktere haben nun noch ihre Abstufungen, wie das Allegro vivace und agitato. Cantabile und Andante verlangen einen ganz andern Ausdruck als Adagio; man muss ihnen alle Wärme und Lebhaftigkeit geben, deren sie fähig sind.

Wir bemerkten, dass jeder seinen besondern Styl habe. Wer demnach Stücke von Clementi, Mozart, Dussek, Haydn, gleich vortragen wollte, würde keinen Eindruck machen. Ein Komponist will tiefes Gefühl und kräftige Darstellung; ein andrer von bald lustiger, bald empfindsamer, oft grillenhafter Stimmung, stets feurig, will Geist und Feinheit des Vortrags. Wieder ein andrer ist minder reich in seinen Schöpfungen, aber desto tiefer, erhebt sich oft zum höchst Pathetischen, er wird erhaben, wenn eine sanfte Harmonie den Gesang trägt. Solch eine Musik verlangt viel Ausdruck, und kann nur von Gleichgeschaffenen vorgetragen werden, welche eine gefühlte Komposition der glänzenden und lebhaften vorziehen.

Ihr, Schüler, deren Bemühungen schon gekrönt wurden, bleibt nicht dabei stehen! Dringt in das Innere des Tempels der Harmonie, lasst euch einweihen in ihre Geheimnisse! Fast alle grosse Komponisten haben ihren Genius auf dem Instrumente entwickelt, das ihr spielt. Wisst, welchen Ruhm ihr auch durch Vortrag erlangen möget, er folgt euch kaum bis an die Grenze eurer Laufbahn. Nur eure Schöpfungen verpflanzen euren Namen und Ruhm auf kommende Geschlechter. Wer würde noch jetzt von Händel, Scarlatti und Bach wissen, wenn ihre Werke sie nicht verkündeten?

Der berühmte Correggio sprach: auch ich bin Mahler. Mancher unter euch könnte sagen: auch ich bin Komponist. Geht muthig die betretene Bahn! Scheut keine Hindernisse! Ein grösserer Lohn, den die Zeit nicht tilgt, der Neid nicht raubt, erwartet euch, die Bewunderung der Künstler und Kunstfreunde, die eure Produkte würdigen werden.

Hochschule für Musik und Tanz Köln