

Mikrofilm - Center



Wolf-Dietrich Klein

Bundesallee 38, 1000 Berlin 31

FILM-NR.: _____ 1 2 | 8 9

AUFTRAGGEBER: HDK

FILMTYPE: HR II

EMULSIONS-NR.: _____

KAMERA: SMA

FAKTOR: 1: _____

BEDIENUNG: SEIDLER

INHALT: Die Kunst des Vortrages, VIERTER TEIL Index:
ZUR PIANOFORTE-SCHULE

von: _____

bis: _____

Zeit: _____

Stück: _____

Erklärung: Das/die oben aufgeführte(n) Schriftgut/Zeichnungen wurden in der vom Auftraggeber übergebenen Reihenfolge, vollständig und unverändert nach DIN-Norm 19051 und 19052 für Zeichnungsfilm und nach den Grundsätzen des AWV für Schriftgut verfilmt.

Datum: 18.08.89

Unterschrift: Seidler

DIE KUNST DES VORTRAGS

der ältern und neuen

CLAVIERCOMPOSITIONEN

oder:

Die Fortschritte
bis zur neuesten Zeit.

SUPPLEMENT

(oder 4^{ter} Theil)

zur großen

Pianoforte-Schule

von

CARL CZERNY

Op. 500,

IN 4 CAPITELN.

6885-II.

Nebst einem Verzeichniß der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit, zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten.

N^o. 8212.
a. b. c. d. e.

Eigenthum der Verleger.

Eingetragen in  das Kaiserliche Archiv

WIEN,

bei A. Diabelli u. Comp.

k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler,
Graben, 871/33.

Paris, bei A. Richault.

Complet. Bs. f. 10. — C. M.

einzel. I. Capitel f. 2. — .

.. II. Capitel f. 3. — .

.. III. Capitel f. 3. — .

.. IV. Capitel f. 2. 30 s. — .

Verzeichniß der Clavierwerke f. 1. 30 s. — .

Lond. u. bei Cocks u. Comp.

Mailand, bei S. Ricordi.



INDEX.

- 1tes CAPITEL:** Anweisung zum Vortrage der neuesten
Compositionen von *Thalberg, Döhler,*
Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Seite.
Fr. Liszt und anderer jetzigen Tonsetzer 3.
- 2tes CAPITEL:** Ueber den richtigen Vortrag der sämtlichen
Beethoven'schen Werke für das *Piano* allein. . . 32.
- 3tes CAPITEL:** Ueber den richtigen Vortrag der sämtlichen
Beethoven'schen Werke für das *Piano* mit
Begleitung. 77.
- 4tes CAPITEL:** Ueber den Vortrag der Fugen *Seb. Bach's,*
Händel's und anderer *classischen Autoren* . . . 122.
- ANHANG:** Verzeichniss der besten *Clavierwerke* aller
Tonsetzer seit *Mozart* bis auf die neueste Zeit,
zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer,
Schüler, Künstler und Dilettanten. 161.

— * —

D. & C. № 8212.

6885⁴

SUPPLEMENT zur GROSSEN CLAVIERSCHULE, op. 500

3

1^{tes} Capitel.

Anweisung zum Vortrage

der neuesten Compositionen von Thalberg, Döhler, Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Fr. Liszt, und anderer jetzigen Tonsetzer.

§ 1.

Seit dem Erscheinen dieser Schule hat das Fortepianospiel manche Änderungen erfahren, und manche neue Wirkungen gewonnen. Denn jeder neu aufblühende *Virtuose*, jede neue interessante *Composition*, und endlich jede Verbesserung der Instrumente gibt Veranlassung zu Regeln und Bemerkungen, die früher gemacht zu haben unmöglich war. Es ist daher nothwendig, dass in den gegenwärtigen Zusatzkapiteln alle Eigenthümlichkeiten und Spielweisen der moderneren Schule besprochen werden, welche durch die jetzt blühenden Künstler: *Thalberg, Liszt, Döhler, Chopin, Henselt, Willmers*, u. a. m. gebildet worden ist, damit die Studirenden mit der fortschreitenden Kunst stets auf gleicher Höhe bleiben und sich diese neuen Erfahrungen auf die zweckmässigste Art aneignen können.

§ 2.

Die Eigenheiten und besondern Wirkungen, durch welche sich das neuere Clavierspiel von dem frühern unterscheidet, können am deutlichsten geschildert werden, wenn wir eine kleine Darstellung seiner Entstehung vorangehen lassen. Denn man begreift die Resultate des Fortschritts nur dann, wenn man dessen Wachsthum verfolgt.

§ 3.

Es war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, (zwischen 1780 und 1800) dass das *Fortepiano* (Hammerklavier) nach und nach allgemein in Gebrauch kam, und die früher üblichen Flügel und *Clavichorde* verdrängte.

Es erhielt seine Benennung (*Fortepiano*) mit Recht durch die Eigenschaft, dass man durch mehr oder minder kräftigen Anschlag verschiedene Grade von Stärke und Schwäche des Tons hervorbringen, und daher mit Ausdruck und Gefühl spielen konnte, — was auf den frühern Flügeln gar nicht, und auf den *Clavichorden* nur sehr mangelhaft möglich war.

§ 4.

Bald darauf erfand man mehrere Mutationen (*Pedale*) durch welche der Ton des *Fortepiano* auf verschiedene Arten verändert werden konnte. Die wichtigste dieser Mutationen, und diejenige, welche sich, als wesentlich bis jetzt bewährt hat, ist das sogenannte *Forde* (= oder Dämpfung=) *Pedal*, durch welches die Dämpfung aufgehoben wird, und daher jede angeschlagene Saite noch forttönt, wenn auch die Taste nicht mehr gehalten wird.

§ 5.

Die Meister des *Fortepiano*-spiels, welche unmittelbar nach *Mozarts* Tode hervortraten. (*Beethoven, Dussek, Cramer, Steibelt, etc.*) entdeckten bald, dass durch dieses *Pedal* Wirkungen hervorzubringen waren, die durch ihre Vollstimmigkeit den Hörer glauben machen konnten, dass der Spieler mehr als zwei Hände besitze.

So finden wir unter andern schon in *Beethovens* Bagatellen Op. 33 (welche im Jahr 1803 erschienen) folgende Stelle:

In diesem Beispiele tönt das untre, kräftig angeschlagene *As* mittelst des vom Autor vorgeschriebenen *Pedals*, als Grundbass fort, während beide Hände sanft die harmonische Figur ausführen.

§ 6.

Steibelt benützte dieses *Pedal* vorzüglich beim *Tremolando*:

und brachte dadurch jene, damals neue, Wirkung eines fernen Donners hervor.

§ 7.

Dussek und *Cramer* gebrauchten es bei gebrochenen *Accordpassagen*: z. B.

§ 8.

Aber, — wie es oft bei neuen Erfindungen der Fall ist, — mancher wusste die gute Anwendung nicht vom Missbrauch zu unterscheiden, und da gar viele ungeschickte Spieler dieses *Pedal* nur benützten, um ihr unreines, undeutliches, und gehacktes Spiel im Gebrause zu verbergen, so wurde es von mehreren Meistern ganz verworfen.

Selbst *Hummel*, (als Schüler *Mozarts* und *Clementis*) machte davon in seiner besten Periode keinen Gebrauch, und bewies dadurch allerdings, dass man bei vollendeter Fingerfertigkeit, gediegener Kunst, und elegantem Vortrage auch ohne dieses Hilfsmittel die Welt bezaubern könne.

§ 9.

Indessen musste man doch anerkennen, dass durch dieses *Pedal* eine Vollstimmigkeit erreicht werden konnte, deren die Finger allein nicht fähig sind, und besonders *Beethoven* benützte es beim Vortrag seiner *Clavier*-Werke sehr häufig, — weit öfter als man es in seinen *Compositionen* angezeigt findet.

Während dieser Epoche wurden die *Fortepiano* bedeutend verbessert, Mangabillenstärkere Saiten, wodurch der früher so dünne Ton der obern *Octaven* an Kraft und Melodie ungleich mehr gewann.

Und endlich wurde, (vorzüglich durch die Wiener Claviermacher) in der Zeit von 1820 bis 1830 die so wichtige Belederung der Hammerköpfe auf einen Grad von Vollkommenheit gebracht, dass man durch blossen Anschlag eine grosse Zahl von Schattierungen des Tons aus jeder Taste hervorlocken, und dem Clavierspiel plötzlich eine ganz neue Seite abgewinnen konnte. Es wurde möglich, das leiseste *Pianissimo* ohne alle mechanische Mutationen auszuführen, während der kräftigere Anschlag in allen *Octaven* nicht nur eine grosse Stärke, sondern gewissermassen eine ganz andre Gattung von Klang hervorbrachte.

Thalberg, der um 1830 seine musikalischen Studien in Wien vollendete, kam dabei auf die Idee, diese Wirkungen des Pedals, die früher (wie wir an dem Beispiel aus *Beethovens* Bagatellen gesehen haben,) nur bei Basstönen Statt fanden, auch auf die Töne der mittlern und hohen *Octaven* auszudehnen, und dadurch ganz neue, bisher nie geahnete Effekte zu erlangen.

§ 11.

Von dieser Zeit schreibt sich die Erfindung des neuern, jetzt allgemein gewordenen Klavierspiels her. Indem die Töne irgend einer einfachen Melodie in der Mittellage kräftig angeschlagen, und durch geschickte Anwendung des Pedals in ihrem Klange festgehalten werden, können während dem die Finger brillante Figuren mit sanftem Anschlag *piano* in allen *Octaven* ausführen, und es entsteht die frappante Wirkung, als ob jene Melodie von irgend einem zweiten Spieler, oder auf einem andern Instrumente vorgetragen würde.

§ 12.

Als daher *Thalberg*, um jene Zeit zuerst in Wien, die von ihm komponirte *Don-Juan-Fantasie* (Op. 14) öffentlich vortrug, erweckten die darin entwickelten ganz neuen Effekte mit Recht das grösste Erstaunen, und bei Stellen, wie die folgende:



könnten selbst die erfahrensten *Pianisten* die Möglichkeit dieser Wirkungen nicht begreifen. Denn die kräftigen *Octaven* tönen, durch das Pedal in ihrem Klange festgehalten, folgendermassen:



und die dazwischen liegende brillante Figurirung scheint von ganz andern Händen vorgetragen zu werden.

§ 13.

Sehr unrecht wäre es, diese neue Spielweise für blosser Effekthascherei zu halten. Eine reelle Vermehrung der Kunstmittel ist immer ein wahrer Gewinn. Jedermann wird zugeben, dass ein vierhändiges Tonstück reicher an Harmonieen, an interessanter Vollstimmigkeit sein kann, als ein

zweihändiges. Wenn nun die Mittel dargeboten werden, dieselben Wirkungen mit zwei Händen hervorzubringen, die früher kaum für die doppelte Zahl denkbar waren, so ist es immer eine wirkliche und achtbare Bereicherung der Kunst.

§ 14.

Demnach beruht das neuere *Fortepianospiel* auf folgenden Eigenschaften:

- 1^{ten} Eine vollendete Ausbildung der Fingerfertigkeit, sowohl in Hinsicht auf die Geläufigkeit, wie auf guten Anschlag und Sicherheit in allen *Bravour*-Schwierigkeiten.
- 2^{ten} Auf dem markirten und ausdrucksvollen Vortrag der Melodie mit einzelnen Fingern, während die andern Finger derselben Hand ganz unabhängig schwierige Passagen und Figuren mit grösster Leichtigkeit und Zartheit auszuführen haben.
- 3^{ten} und vorzüglich in der richtigen Benützung des Pedals, welches oft nur während einzelnen Noten, oft aber auch während halben und ganzen Takten, aber stets genau zur rechten Zeit fortgehalten werden muss, je nachdem die nacheinander folgenden Harmonieen consonierend oder dissonierend sind.

§ 15.

In Betreff dieses letzten Punktes hat der Spieler beim Einstudieren solcher *Compositionen* wohl zu beachten, dass das Pedal nicht eher beim Üben gebraucht werden darf, als bis das Tonstück in Bezug auf Reinheit, Fingersatz, und Geläufigkeit schon wohl eingeübt ist. Denn bei den oftmaligen Unterbrechungen und Wiederholungen einzelner Stellen, die das Einstudieren natürlicherweise mit sich führt, ist das Gebrause, welches das Pedal verursacht, dem Studium sehr schädlich, da man sich dabei nicht corrigieren kann, und da auch das Gehör des Spielers verdorben und zuletzt an den Schwall greller Dissonanzen gewöhnt wird.

Manche *Pianisten* haben sich durch unzeitigen Gebrauch des *Forte-Pedals* den Gehörssinn so verdorben, dass sie gar kein Gefühl mehr für reine Harmonie haben, und daher sich auch beim *Componieren* manches erlauben, was durchaus nicht gerechtfertigt werden kann. Denn das menschliche Ohr kann sich zuletzt an das Hässlichste eben so gewöhnen, wie an das Schönste, und die Geschichte der Musik aller Zeiten hat dieses längst hinreichend bewiesen.

§ 16.

Wir werden nun Beispiele aus den beliebtesten *Compositionen* der neuesten Zeit nachfolgen lassen, und deren Vortrag durch die beigefügten Anmerkungen erläutern.

Über den Vortrag der Thalberg'schen Compositionen.

Um den Schülern den beabsichtigten Effekt deutlich zu machen, auf dem vorzüglich der Reiz dieser Sätze beruht, werden wir jedem Beispiele die ihm zum Grunde gelegte Melodie zuvor einfach voran gehen lassen.

§ 17.

Ex. 1. (aus Op. 42.)

Grundmelodie des nachfolgenden Beispiels.

Andante cantabile.



So, wie diese Melodie hier einfach vorzutragen wäre, muss sie auch dem Zuhörer im nachfolgenden Beispiel mitten aus der Begleitung so deutlich hervortreten, als würde sie von einer fremden Hand auf einem andern Instrumente ausgeführt.

Man sieht, dass bei den hinzugefügten Figuren die Melodie mit den Fingern nicht so gehalten werden kann, wie in ihrer einfachen Gestalt. Auch muss sie hier abwechselnd bald mit der rechten, bald mit der linken Hand angeschlagen werden, wie durch die Fingersetzung angezeigt ist. Aber da durch das genau beigesetzte Pedal jede Note nach ihrem Werthe fortklingt, und da die übrige Begleitung weit sanfter und zarter gespielt werden muss, so tritt die Melodie ganz mit der oben beschriebenen Wirkung hervor. Der Spieler muss aber den Grad der Stärke genau bemessen, welcher hinreicht, die Melodie ohne Übertreibung vor den andern Figuren auszuzeichnen.

§ 18.

Andante.

E.v. 2. (aus Op. 33.)
Melodie.

Dieselbe mit Begleitung. *Andante.*

leggerissimo *ma ben marcato il canto*

loco

Auch hier wird die Melodie theils mit der rechten, theils mit der linken Hand gespielt, je nachdem sie bequemer und besser markirt vorgetragen werden kann, und alle übrige Begleitung ist so sanft und delikate wie möglich anzuschlagen.

§ 19.

Andante.

E.v. 3. (aus Op. 51.)
Melodie.

Dieselbe mit Begleitung. *marcato il canto*

molto leggiero

(Due Pedals)

Die Arpeggien in der rechten Hand sind, (die Melodie = Noten ausgenommen) äusserst sanft, ge-
läufig und leicht vorzutragen. Der Bass eben so. Das ganze macht dann eine sehr angenehme har-
monische Wirkung.

Die Worte (*Due Pedali*) bedeuten, dass man hier, nebst dem Dämpfungspedale, auch noch
jenes mit dem linken Fusse nehmen müsse, welches die Tastatur weiter rechts schiebt, so dass
jeder Hammer nur auf eine Saite schlägt.

Dieses sind die einzigen 2 Pedale, welche jetzt bei allen guten *Fortepianos* gefunden
werden, da alle übrigen als eine unkünstlerische Spielerei erkannt worden sind.

Das Verschiebungs - Pedal macht den Ton nicht nur sanfter, sondern gibt ihm auch einen an-
dern, melodiosen *Character*. Der Spieler würde einen grossen Fehler begehen, der das *Piano* je-
der sanften Stelle durch dieses Pedal hervorbringen wollte. Auf den jetzigen guten Instrumen-
ten kann und soll man jeden Grad von Stärke und Schwäche durch den Anschlag allein
hervorbringen. Das Verschiebungs - Pedal ist nur da anzuwenden, wo man, bei harmonisch-melo-
diosen Stellen die Zartheit noch steigern will. Übrigens werden wir künftig bei dem Worte *Pedal*
stets nur das *Forde* = (Dämpfungs) *Pedal* meinen.

§ 20.

Adagio.
Ex. 2. (aus Op. 52.)
Melodie.

Mit ihrer
Begleitung

In diesem Beispiele, (welches in derselben Spielweise wie die frühern auszuführen ist) müssen die Sprün-
ge mit sehr leichter Hand und ohne alle Anstrengung vorgetragen werden. Das Pedal darf während den
letzten 8. Noten des Basses nicht mehr gehalten werden, da diese Noten sonst mistönen würden.

Die Arpeggien in der rechten Hand sind, (die Melodie = Noten ausgenommen) äusserst sanft, ge-
läufig und leicht vorzutragen. Der Bass eben so. Das ganze macht dann eine sehr angenehme har-
monische Wirkung.

Die Worte (*Due Pedali*) bedeuten, dass man hier, nebst dem Dämpfungspedale, auch noch
jenes mit dem linken Fusse nehmen müsse, welches die Tastatur weiter rechts schiebt, so dass
jeder Hammer nur auf eine Saite schlägt.

Dieses sind die einzigen 2 Pedale, welche jetzt bei allen guten *Fortepianos* gefunden
werden, da alle übrigen als eine unkünstlerische Spielerei erkannt worden sind.

Das Verschiebungs - Pedal macht den Ton nicht nur sanfter, sondern gibt ihm auch einen an-
dern, melodischen *Character*. Der Spieler würde einen grossen Fehler begehen, der das *Piano* je-
der sanften Stelle durch dieses Pedal hervorbringen wollte. Auf den jetzigen guten Instrumen-
ten kann und soll man je den Grad von Stärke und Schwäche durch den Anschlag allein
hervorbringen. Das Verschiebungs - Pedal ist nur da anzuwenden, wo man, bei harmonisch - me-
lodiösen Stellen die Zartheit noch steigern will. Übrigens werden wir künftig bei dem Worte: *Pedal*,
stets nur das *Forde* - (Dämpfung) *Pedal* meinen.

§ 20.

Adagio.

Ex. 4. (aus Op. 52.)
Melodie.

In diesem Beispiele, (welches in derselben Spielweise wie die frühern auszuführen ist) müssen die Sprün-
ge mit sehr leichter Hand und ohne alle Anstrengung vorgetragen werden. Das Pedal darf während den
letzten 8. Noten des Basses nicht mehr gehalten werden, da diese Noten sonst mistönen würden.

§ 21.

Ex. 5. (aus Op. 51.)

Lento.

Die Ausführung einer solchen Stelle würde man früher für rein unmöglich gehalten haben und selbst zu 4 Händen wäre sie, ohne Hilfe, des Pedals, schwer genug.

Und doch ist sie sehr wohl spielbar, wenn man die *Octaven* der Mittelstimme geschickt zwischen beide Hände vertheilt, wie der beigegefügte Fingersatz es anzeigt. Die oberen *Octaven*, welche eine kanonische Wiederholung des Mittelgesangs bilden, sind noch etwas sanfter als die andern vorzutragen.

§ 22.

Ex. 6. (aus Op. 45.)

Allegro.

leggiere

Die Sechzehntel = *Triolen* müssen hier durch das ganze Stück, (wie man auch aus dem Fingersatz sieht) abwechselnd von der rechten und linken Hand ausgeführt werden, jedoch mit solcher Gleichheit, dass man glaube, es trage sie die rechte Hand allein folgendermassen vor:

Dabei müssen sie äusserst deutlich hervortreten, während die Achtel = *Accorde* leicht und kurz anzuschlagen sind. Das Pedal ist hier (wenigstens bei diesen 4 Takt) gar nicht anwendbar. Erst später kann es beim *crescendo* oder *Forte* bisweilen, aber meistens nur während der tiefsten Bassnote, benützt werden.

§ 23.

Folgende Passage, die jetzt häufig vorkommt, ist wohl zu üben.

Presto.

Ex. 7.  und so fort.

Es ist die chromatische Tonleiter, jedoch so vertheilt, dass sie wie dreistimmig klingt und äusserst markirt vorgetragen werden kann. Sie ist nur in der grössten Schnelligkeit und *fortissimo* anwendbar. Die gegebenen Beispiele werden genügen, das Besondere der Thalberg'schen Vertragsweise kennen zu lernen, und alle, diesen ähnliche Stellen in gleichem Geiste einzustudieren. Dass diese Manier höchst dankbar ist, hat der grosse Erfolg bewiesen, den sowohl das Spiel wie die *Compositionen* dieses Meisters erlangt haben.

Im Allgemeinen sind seine Werke auf die höchste Eleganz und zarteste Anmuth im Vortrage berechnet, und die glänzenden Schwierigkeiten, die man da allerdings zu überwinden hat, dienen doch meistens nur als Mittel zu jenem Zweck.

§ 24.

Über den Vortrag der Döhler'schen Compositionen.

Obwohl Döhlers Clavier-Werke so ziemlich auf ähnliche Wirkungen berechnet sind, so haben sie doch manches Eigenthümliche, das wir aus den folgenden Beispielen kennen lernen mögen.

Ex. 8. (aus Op. 28.) *Allegro molto.*

Melodie. 

f *ta melodia marcato.*

Dieselbe figurirt. 

Man sieht, dass die Melodie hier in der Mittelstimme liegt, und abwechselnd von den beiden Daumen ausgeführt wird. Diese 2 Finger müssen daher vorzugsweise stark markieren, um sich bemerkbar zu machen. Das Pedal ist dabei nicht notwendig.

§ 25.

Ex. 9. (aus Op. 28.)
Melodie.

Vivace.



f marcato

con braccio, il tema marcato.

Allegro

Dasselbe figurirt.

Auch hier wird die Melodie von den beiden Daumen ausgezeichnet markirt vorgetragen.

§ 26.

Döhler hat, (wahrscheinlich zuerst, um 1835) grössre Sätze für die linke Hand allein komponirt, und da diese Form seither häufig benützt worden ist, so geben wir hier ein kleines Beispiel davon.

Andante.

Ex. 10. (aus Op. 17.)

linke Hand allein.

Man sieht, dass auch bei solchen Sätzen die Wirkung ganz und gar vom Gebrauch des Pedals abhängt. Man muss aber ausserdem vorzüglich darauf sehen, dass die Oberstimme stärker hervortrete, als die begleitenden Noten, und dieses wird vorzüglich durch den gewandten Fingerwechsel auf einer Taste erlangt, indem dadurch die Melodie mit den nachfolgenden arpeggirten Accorden geschickt verbunden werden kann.

§ 27.

Animato.

Ex. 11. (aus Op. 48.)

Melodie.

Dieselbe figurirt.

Die ersten 4 Takte dieses Beispiels sind *pianissimo* vorzutragen, und nur die Noten der Melodie in so weit zu markiren, dass sie etwas deutlicher hervortreten. Die rechte Hand mit jenem leichten Halb-staccato, welches nur durch ein zartes Abrupfen der Fingerspitzen hervorgebracht wird. Nur im fünften Takte sind die Terzen *legato* zu spielen.

Das *Pedal* ist in diesem Beispiel nur behutsam anzuwenden. Denn die Terzen würden sonst eine *Disharmonie* verursachen.

§ 28.

Ex. 12. (aus Op. 37.)

Allegro.
Melodie.

Dieselbe figurirt.

Es gehört eine unendlich leichte Hand und grosse perlende Fingergeläufigkeit dazu, dieses Beispiel gehörig vorzutragen. Der linke Daumen muss die, ihm zugetheilte Melodie mehr nur durch sein natürliches Übergewicht als durch besondern Anschlag markiren. Das *Pedal* ist auch hier nur zum Anfange eines jeden Taktes während 4 Sechzehnteln zu nehmen.

§ 29.

Molto Allegro.

Ex. 13.
Op. 33.)
Melodie.

Dieselbe
figurirt.

Auch zu dieser Stelle gehört eine sehr leichte Hand, denn alle Achteln sind sehr kurz und delikate abzustossen, während der Daumen und der kleine Finger abwechselnd das Thema leise markiren. Das *Pedal* kann höchstens nur auf die zwei ersten Achteln jedes Taktes genommen werden. Das Ganze ist sehr schnell und scherzend vorzutragen.

Ex. 14.
aus Op. 33.)
Melodie.

Andante.

Dieselbe
figurirt.

The musical score for Exercise 14 is presented in four systems. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and triplets (3). The left-hand part provides harmonic accompaniment with chords and bass lines. Pedal markings (Ped.) are placed below the left-hand staff to indicate when the sustain pedal should be used. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are also present. The tempo is marked *Andante*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Die Kettentriller müssen in diesem Beispiele genau mit einander durch die Leit-Töne verbunden werden, so dass zwischen denselben weder eine Lücke, noch ein doppelt angeschlagener Ton vorkomme. Das *Pedal* ist hier, wie man sieht, nothwendig, um die Harmonie zu füllen. In allem übrigen der bereits bekannte Vortrag.

§ 31.

Döhlers *Compositionen* sind für einen sehr brillanten, pickantklaren und doch ausdrucksvollen Vortrag, für grosse Geläufigkeit und Bravour, und vorzüglich für einen schönen Triller berechnet, und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, auch wohl bisweilen mit Humor und schalkhafter Grazie ausgeführt werden.

§ 32.

Vortrag der Henselt'schen Compositionen.

Auch dieser Tonsetzer gründet seine Wirkungen auf den wohlberechneten Gebrauch des Pedals und das Eigenthümlichste seines Tonsatzes besteht darin, dass er die Begleitung der Mittelstimmen zwischen beide Hände vertheilt, wodurch es als eine selbstständige, wie von einer dritten Hand ausgeführte Figur erscheint. Hier folgen Beispiele.

§ 33.

Moderato. marcato il canto

E.c. 15. (aus Op. 6.)

sempre legato

Man sieht schon aus der Schreibart, für welche Hand jede Note der Mittelstimme gehört: denn alle, zur obern Zeile gehörigen Noten werden von der rechten Hand übernommen. Aber die Sechszehnteln müssen so gleich und gebunden erscheinen, dass man den Wechsel beider Hände auf keine Weise bemerke. Die Begleitung der Mittelstimme ist um so delikater vorzutragen, als bei dem Gebrauche des Pedals, die weniger consonierenden Noten sonst misklingen würden.

§ 34.

Andante molto cantabile.

E.c. 16. (aus Op. 3.)

legatissimo ed egualmente armonioso

Auch hier werden die Achtelnoten der Mittelstimme zwischen beide Hände vertheilt, je nachdem sie auf der obern oder untern Zeile stehen. Das Pedal wird im ersten Takte gleich Anfangs genommen und durch den ganzen Takt fortgehalten. Im 2^{ten} Takte wird es für jede Takt-hälfte besonders genommen, und im 3^{ten} und 4^{ten} Takte für jede Taktviertel. Das Weglassen und Wiedernehmen des Pedals muss äusserst schnell geschehen, so dass dazwischen dem Gehör keine Lücke im Nachklang bemerkbar sei.

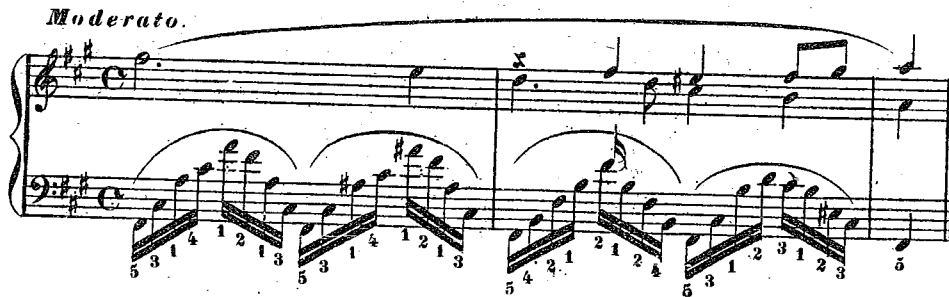
Es muss hier bemerkt werden, dass die neuern Tonsetzer das Pedal keineswegs überflüssig an-
 zeigen, wo es nothwendig ist. Man rechnet dabei schon auf die Erfahrung des Spielers, dass er
 1^{tes} Alle gehaltenen Spannungen, welche nicht mit den Fingern festgehalten werden können, durch
 das Pedal fortklingen lässt, und
 2^{tes} dass er beim Harmoniewechsel das Pedal wieder von Neuem nimmt, um nicht durch das Zu-
 sammenklingen verschiedener Accorde Disharmonieen hervorzubringen, welche, bei geschick-
 tem Gebrauch des Pedals, immer vermieden werden können und sollen. So z. B. sieht der Spie-
 ler gleich, dass bei folgender Stelle:



die halben und ganzen Noten nur durch das Pedal gehalten werden müssen, und dass das Pedal
 bei jedem Takt von Neuem zu nehmen sei.

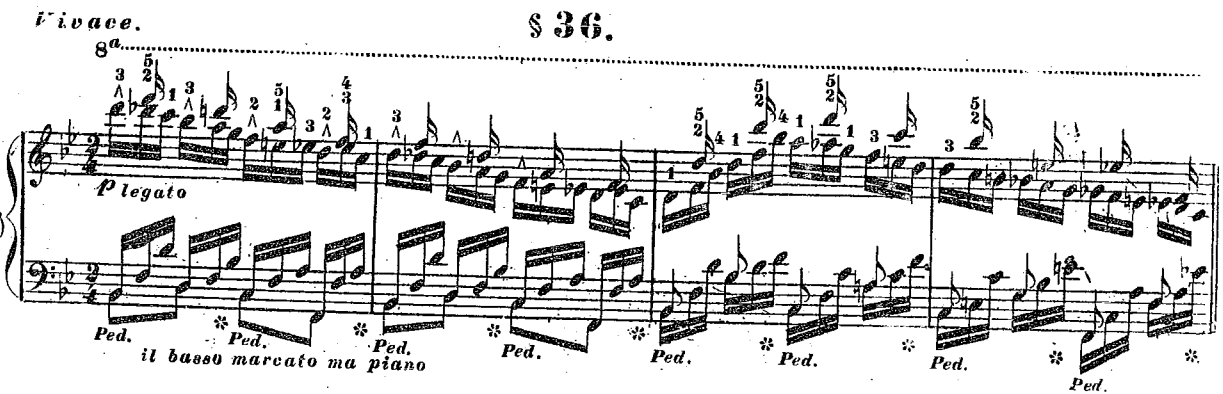
Dieses gilt auch von jenen gebrochenen Accorden, welche eine harmonische Begleitung bil-
 den und welche ohne Pedal leer und trocken klingen würden. z. B.

Ex. 17.
 (aus Op. 13.)



Hier ist bei jedem halben Takt das Pedal von Neuem zu nehmen.

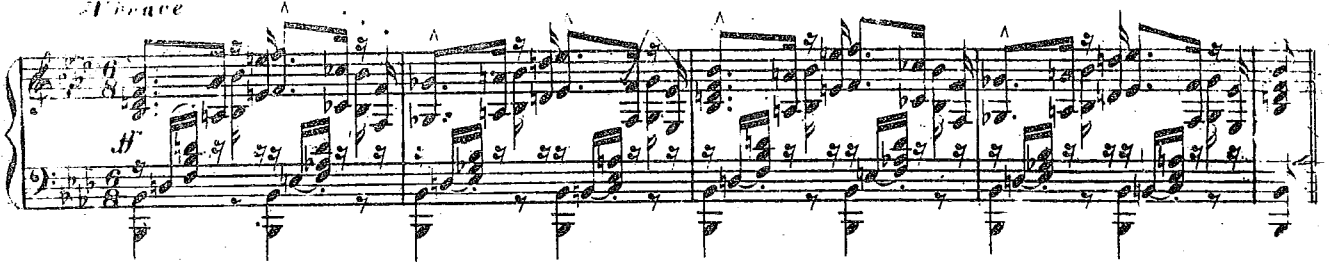
Ex. 18.
 (aus Op. 11.)



Hier hat der Tonsetzer das Pedal ausdrücklich angezeigt, weil es ausserdem sonst nicht durch-
 aus nothwendig erscheint. Die Doppelnoten in der rechten Hand müssen zusammen angeschla-
 gen werden. Es wäre gefehlt, sie so zu brechen, als ob die tiefere ein Vorschlag wäre.

Ex. 19. (aus Op. 16.)
Allegro

§ 37.



In diesem Bravoursatz wird die linke Hand nach den 2 ersten Sechzehnteln über die Rechte gehoben, um die ihr zukommende Octave bequem anschlagen zu können. Das Pedal darf nach jeder Bass-Octave nur durch 3 höchstens 4 Sechzehnteln gehalten werden.

§ 38.

Henselts Compositionen müssen mit vieler Empfindung und Leidenschaftlichkeit vorgetragen werden, und deren Schwierigkeiten erfordern einen markigen Anschlag, grosse Dehnbarkeit der Finger, und eben so wie alle neuern Tonwerke, eine wohlberechnete Benützung des Pedals. In seine Melodien muss noch weit mehr Gefühl als Eleganz gelegt werden.

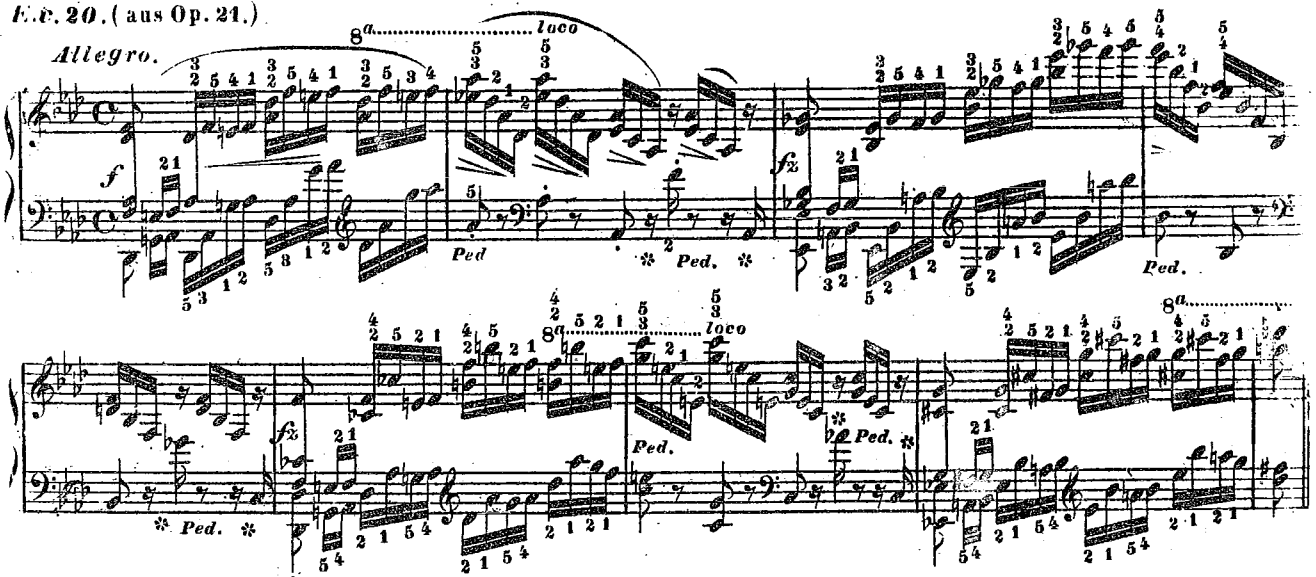
§ 39.

Vortrag der Chopin-schen Compositionen.

Die besondern Schwierigkeiten, welche Chopins Clavierwerke dem Spieler darbiethen, bestehen vorzüglich in der grossen Ausspannung der Finger und in der ganz eigenen Fingersetzung, welche bei manchen eigenthümlichen Passagen oft nöthig wird. Auch bedarf es eines sehr delikaten Anschlags und sehr ausgebildeten Vortrags, so wie auch der richtigsten Anwendung des Pedals, um seinen oft sehr fremdartigen Harmonien und Verzierungen den gehörigen Wohlklang zu geben. Die nachfolgenden Beispiele werden auf das Wichtigste aufmerksam machen.

§ 40.

Ex. 20. (aus Op. 21.)



Da diese Passagen *legato* vorgetragen werden müssen, so ist die allerdings unbequeme Fingersetzung nothwendig. Auch sind die Doppelnoten in der rechten Hand fest zusammen anzuschlagen, und das ganze muss fliessend ungezwungen, ohne scheinbare Bravour ausgeführt werden.

15

Ex. 21. (aus Op. 25.)
molto legato.

§ 41.

Vivace.

Da das vom Autor vorgeschriebene *Pedal* hier wirklich nothwendig ist, um die Gesamtharmonie durch die linke Hand fest zu halten, so wird der feine Sinn des Spielers selber finden, dass die rechte Hand durchaus nicht grell und mühsam angeschlagen werden darf, indem sonst die durchgehenden Halbtöne eine Disharmonie hervorbringen würden, die nicht im *Character* des Tonstücks liegt.

§ 42.

Moderato.

Ex. 22.
 (aus Op. 49.)

Da in diesem Beispiel das *Pedal* stets fortläut, so scheint das *staccato* des Basses überflüssig. Dem ist aber nicht so. Es ist bemerkenswerth, dass abgestossene Töne beim *Pedal* ganz anders klingen, als wenn dieselben gehalten würden, weil durch das Stossen eine ganz andre Gattung von Klang hervorgebracht wird.

Ex. 23. (aus Op. 35.)
Molto vivace.

§ 43.

Die Eintheilung dieser Stelle ist nicht so schwierig als sie scheint, wenn man anfangs jede Hand allein in dem vorgeschriebenen schnellen Tempo so lange übt, bis die ihr zukommende Bewegung zur Gewohnheit wird, und sodann beim Zusammenspielen nur darauf sieht, dass jede Hand ihre Unabhängigkeit vor der andern bewahrt.

Ex. 23 (aus Op. 25.)
Molto agitato.

§ 44.

Die obren kleingestochenen Noten müssen weit schwächer und leichter gespielt werden als die gross-geschriebene Melodie und als der Bass. Die Eintheilung ist eben so zu üben, wie im Ex. 22.

§ 45.

Chopin's Compositionen sind nicht so sehr auf brillante Effekte berechnet, wie die der früher besprochenen Tonsetzer, obwohl sie bedeutend schwierig einzustudieren sind. Ihr Character ist höchst sentimental, auch meist schwermüthig. Der Vortrag ist vorzüglich auf zweckmässigen Tempo-Wechsel durch Ritardando, accelerando, und alle übrigen, im dritten Theile dieser Schule besprochenen Mittel des Vortrags berechnet. Auf jeden Fall muss der Spieler die vollkommenste Fertigkeit besitzen, ehe er das Studium dieser Compositionen beginnt, da in denselben alle Künste des gefühlvollen und auch eleganten Ausdrucks auf die Spitze gestellt sind. *)

§ 46.

Über Taubert's Compositionen.

Taubert reiht sich in seiner Vortragsweise mehr der Manier Thalbergs und Henselt's, als jener Chopin's an, und seine Effekte beruhen ungefähr auf denselben Mitteln. z. B.

Ex. 25.
aus Op. 41.)
Melodie.

Dieselbe figurirt.

Il canto piano, ma ben marcato.
L'accompagnamento pianissimo.

Die Octaven der Melodie sind mit der rechten Hand zu spielen, und werden durch das Pedal gehalten, während dieselbe Hand die obren Noten der Zwischenbegleitung ausführt. Diese letzteren müssen mit den 3 Sechzehnteln in der linken Hand völlig legato und fliessend erscheinen, wie es auch die untre Ligatur anzeigt.

*) Bei diesen Zusatzkapiteln wird natürlicherweise darauf gerechnet, dass die ganze Schule, zu welcher sie gehören, wohlstudirt, und besonders der dritte, vom Vortrage handelnde Theil vollkommen verstanden worden sei.

Op. 25
aus Op. 49.
Melodie.

Dieselbe
figurirt.

Dieselbe Art des Vortrags. Besonders im dritten Takte müssen nicht nur die Finger und Hände, sondern auch die Arme möglichst leicht bewegt werden.

§ 48.

Manche neuere Tonstücke werden jetzt mit besondern Benennungen bezeichnet, wie z. B.: Die *Vajude*, Die *Sirene*, Das *Glöckchen (Campanella)*, *Undine*, *Graziosa*, *Elfenreigen*, u. s. w.

Es ist die Sache des Tonsetzers, dem Character treu zu bleiben, den er sich bei der gewählten Überschrift gedacht hat.

Allein der Spieler darf nicht vergessen, wie sehr es von seinem Vortrag eigentlichst abhängt, dass der Zuhörer diesen Character wirklich erkenne. Fast alle obenangeführten Namen deuten auf irgend ein übernatürliches Bild, auf eine märchenhafte Idee, die im Spiel nur durch die feinste Grazie, durch eine feenhafte Leichtigkeit ausgedrückt werden kann. Ein Feenreigen z. B. würde, (selbst wenn die *Composition* noch so gelungen wäre,) dem Hörer doch nur als ein Tanz böser Kobolde erscheinen, wenn der *Pianist* das Tonstück hart und plump vorträge.

§ 49.

Daher ist eine vollendete mechanische Fingerfertigkeit doch immer die erste und wichtigste Bedingung, ohne welche die poetische Auffassung unmöglich, oder wenigstens ganz unnützlich wäre. Die Letztere hängt dann vom Lehrer, vom Talente des Spielers, vom Eindringen in den Geist der *Composition*, und vorzüglich vom Anhören grosser Künstler ab. Wir müssen uns daher immer auf die Grundsätze beziehen, die in den 3 ersten Theilen dieser Schule als die einzigen Mittel festgesetzt wurden, um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen.

§ 50.

Über Willmers Compositionen.

Es ist interessant zu bemerken, wie viele verschiedene Vortragsarten und Behandlungsweisen

auf dem *Fortepiano* möglich sind. Jeder der eben genannten ausgezeichneten Künstler unterscheidet sich vom Andern durch geistige Auffassung, technische Fertigkeit, überraschende Wirkungen, Verschiedenheit des Anschlags und Tons u. s. w. in so bedeutendem Grade, dass man wohl erstaunen darf, im *Fortepiano* eine solche Mannigfaltigkeit möglich zu finden. Auch Willmers zeichnet sich vorzüglich durch eine grosse Ausbildung des brillanten Spiels aus, und weiss die bisher entdeckten Effekte auf eine so interessante Weise zu benützen, dass er wirklich seinem Vortrag man die neue Seite abgewann. Seine Stärke beruht vorzüglich auf einem sehr vollkommenen Vortrage der *Scalen*, der *Octaven*, der Sprünge, und vor allem des Trillers, in allen Graden der Geschwindigkeit. Hier einige Beispiele.

§ 51.

Ex. 27.
aus Op. 27.)

Allegretto.

p dol.

mf

Es versteht sich, dass die Haltung der *Accorde* durch das *Pedal* bewirkt wird, indem auch dieser Künstler alle seine Wirkungen auf dieses gründet. Bei den *Octaven* im 5^{ten} und den folgenden Takten müssen die Noten des frühern Thema besonders markirt werden, wozu in dem raschen Tempo eine besondre Elastizität des Arms gehört.

§ 52.

Ex. 28. (aus Op. 27.)

Andante.

ff

8^a

Der Vortrag dieser Stelle ist:

ff

etc.

und die Sprünge müssen mit der möglichsten Schnelligkeit und Kraft ausgeführt werden, während das *Pedal* die vollstimmige Harmoniefülle hervorbringt.

Auch hier sieht man, welche Effekte in der Benützung des *Pedals* liegen.

Ex. 29. (aus Op. 29.)

Indem der Autor anzeigt, dass die Melodie gut markirt werde, meint er folgenden Vortrag der Triller.

Es muss nämlich die erste Grundnote eines jeden neuen Trillers etwas stärker angeschlagen werden, ohne jedoch die gleiche Schnelligkeit aller Trillernoten im geringsten zu unterbrechen. Die Anzahl der kleinen Trillernoten bleibt übrigens unbeschränkt, und hängt von dem *Tempo* des Tonstücks und von der Schnelligkeit des Trillers ab.

Solche Kettentriller sind zwar schon längst dagewesen. Aber hier werden sie in ungewöhnlich langer Dauer, (oft durch die Hälfte des Tonstücks) ohne Unterbrechung angewendet, und ein perlender, deutlicher Vortrag derselben in allen Schattierungen des *forte* und *piano* verleiht ihnen, ohne alle Einförmigkeit, einen sehr ansprechenden Reiz.

Man muss dabei den Daumen so viel als möglich benützen, selbst wenn die tiefere Note eine Obertaste ist. z. B.

Ex. 30. (aus Op. 28.)

Bei solchen Bravourstücken wird die Geschicklichkeit und Leichtigkeit des Armes noch weit mehr in Anspruch genommen, als jene der Finger. Die obere Octaven, welche die Melodie bilden, müssen besonders stark und fest, (aber ja nicht *arpeggiert*) angeschlagen werden, und der Spieler eine sichere Herrschaft über die ganze Tastatur besitzen.

Beim Einüben solcher Sätze muss sich der Spieler ein freies Athmen angewöhnen, denn die Anstrengung ist nicht gering, und kann bei schwächeren Naturen zuletzt schädlich werden.

Über den Vortrag der Compositionen Franz Liszt's.

Liszt wurde von der Natur nicht nur mit einem grossen Talente, sondern auch mit einer sehr glücklichen Organisation der Finger und Hände begabt. Alles, was wir bisher im Einzelnen besprochen haben, steht ihm vereinigt zu Gebote, und daher lässt sich der ungeheure Erfolg erklären, den er überall, (selbst schon bei seinem ersten Auftreten im frühem Alter) erlangt hat. Damit vereinigt er beim Vortrage eine geniale, originelle Auffassung und einen geistreichen Humor mit so mächtigem Gefühl, dass eine Schilderung durch Worte nicht wohl möglich ist.

Liszt's Compositionen sind so schwer, wenn man sie würdig, in seinem Geiste vortragen will, dass der Spieler, der dieses unternimmt, zuvor alle bereits besprochenen Spielweisen sich wohl angeeignet haben muss. Daher entstand die, bis jetzt nicht unrichtige Meinung, dass man Liszt's Werke nur von ihm selbst vorgetragen, hören könne. Manche Stellen in seinen Compositionen klingen, bei gewöhnlichem Vortrag, sehr hart und abentheuerlich. Aber unter seiner Hand, wo selbst im rapidesten Tempo jeder Finger eine eigene Seele zu haben scheint, verschwindet alles Grelle, oder steht so gut an seinem Platze, dass der Totaleindruck stets ergreifend und bewundernswürdig bleibt. In den folgenden Beispielen wollen wir versuchen, einige seiner Eigenthümlichkeiten zu schildern.

§ 56.

Ex. 31. (aus Op. 13.)

Andantino.

Rechte Hand.

Linke Hand.

mf accentato assai

cresc.

etc.

Diese Stelle musste auf 3 Zeilen geschrieben werden, (was jetzt auch von andern Tonsetzern bisweilen gethan wird), da es nicht möglich gewesen wäre, die Melodie der rechten Hand zwischen die sich kreuzende Begleitung zu setzen. Die linke Hand hat das *Accompagnement* sehr leicht und *piano* vorzutragen, und sich dabei stets über der rechten Hand zu halten. Die rechte Hand trägt die Melodie um soviel kräftiger vor, als nöthig ist, um mit einer andern Tongattung hervorzutreten, — doch nicht *forte*. Das *legato* der rechten Hand kann natürlicherweise nicht durch Haltung der Tasten bewirkt werden, sondern nur durch eine sehr genaue Benützung des *Pedals*. Daher müssen selbst diejenigen Noten, nach welchen die rechte Hand der linken schnell Platz machen muss, doch so weit ausgedrückt werden, dass die Täuschung fortdaure, als würde die ganze Melodie auf einem andern Instrumente ausgeführt. Das *Pedal* ist in jedem Takte 2mal zu nehmen, indem es bei der 2^{ten} Bassoctave (oder 3^{ten} Taktviertel) von neuem (auch dem schnellsten Weg lassen) wieder eintritt.

Animato e sempre appassionato.

Ex. 32
Lucrezia*)

Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obren Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

Ex. 33.
Sonnambula)

Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obre Triller, so wie die Bassbegleitung etwas wehter markirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

*) Bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasie*) bezeichnet.

Ex. 34. (Robert)

59.

Allegro.

Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

Ex. 35. (Melodies hongroises)

§ 60.

Allegretto. tr

Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3^{ten} und 4^{ten} Takte wird folgendermassen ausgeführt:

Die Melodie auf der mittlern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da sie schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

Animato e sempre appassionato.

Ex. 32
Lucrezia*)

Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obere Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

§ 58.

Ex. 33.
Sonnambula)

Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obere Triller, so wie die Bassbegleitung etwas weitzgermarkirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

*) Bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasia*) bezeichnet.

Ex. 34. (Robert)

59.

Allegro.

Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

§ 60.

Ex. 35. (Melodies hongroises)


Allegretto. tr

Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3^{ten} und 4^{ten} Takte wird folgendermassen ausgeführt:

Die Melodie auf der mittlern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da sie schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

§ 61.

*Allegro.**loco*Ex. 36.
Lucia)

Die Melodie  muss in beiden Händen auffallend markirt werden, während die Zweimunddreissigstel möglichst geläufig und gleich fortlaufen, da das Ganze im raschen Tempo zu spielen ist. Das *Pedal* wird bei jedem halben Takt von Neuem genommen.

§ 62.

*Andantino.**espressivo il canto*Ex. 37.
Schubert)
Linke Hand:
allein.

Die Melodie mit vielem Ausdruck und kräftiger als das *Accompagnement*. Alles *legato*. Das *Pedal* genau, damit die tiefste Note den Grundbass ausfülle. Die Spannungen (oder Sprünge) so schnell als möglich, wie Vorschläge ausgeführt.

*Op. 38.
Lucrezia*

Moderato

ff

glissando

toco

con bravura

Ped.

8^a

5 5 5

*oder 4 4 4
5 5 5
1 1 1*

8^a

Obwohl diese Passage mit schleifenden Fingern zu den selten gebräuchlichen gehört, so muss der Spieler doch wissen, wie er sie einzustudieren hat. Bei den *Terzen* werden die 2 Finger $\frac{1}{2}$ so hoch und schief gehalten, dass nur die glatte Fläche der Nägel auf den Tasten herab oder hinaufgleitet. Bei den *Sexten* kann im Herabsteigen der Daumen auch so schief gehalten werden, aber der 5^{te} Finger muss diese Schleifung mit der fleischigen Seite vollbringen, wobei er hinreichend straff zu halten ist. Im Aufsteigen muss dagegen der 5^{te} (oder 4^{te}) Finger so gebogen werden, dass die Nagelfläche schleife, und der Daumen muss mit der weichen Hautfläche mitfahren.

Da sich diese Stelle nicht wohl langsam üben lässt, so ist es am besten, wenn man vor allem die linke Hand allein im rechten, hier ziemlich raschen Tempo vollkommen einstudiert und hierauf die *Passagen* der Rechten mit möglichster Leichtigkeit dergestalt hinzufügt, dass ohnehin die Schlussnote eines jeden Laufs zu rechter Zeit eintreffe, indem die Gleichheit dieser Läufe nur von der gleichen Bewegung der Hand abhängt. Immer bleibt diese Stelle äußerst schwierig, und nur durch die meisterhafteste Leichtigkeit und Sicherheit kann ihre künstlerische Wirkung abgewonnen werden. Übrigens hat auch *Beethoven* und *Hummel* dieses Schleifen (in *Octaven*) mehrmal angewendet.

Hier sehen wir, dass selbst im rapidesten Tempo eine ungewöhnliche, scheinbar ganz unnötige mässige Fingersetzung benützt werden kann, welche aber freilich nur die Frucht der vollendetsten technischen Ausbildung der Fingerfertigkeit sein darf, da sie sonst Härte und Unsicherheit verursachen würde.

Noch finden wir bei Liszt's *Compositionen* zu bemerken, dass er bisweilen während chromatischen und andern Läufen im tiefsten Basse das *Pedal* ununterbrochen benützt, und dadurch eine Tonmasse hervorbringt, die, wie eine dicke Wolke, nur auf die Gesamtwirkung berechnet ist. Diese Wirkung ist, sparsam und am rechten Orte angebracht, keineswegs unkünstlerisch. Dem auch Beethoven hat einigemal Ähnliches bezweckt, und die neuere Schule macht davon oft genug Gebrauch.

§ 67.

Der Vortrag der Liszt'schen *Compositionen* besteht demnach in dem Verein und der Abwechslung der möglichsten Leichtigkeit mit der höchsten Kraft, des zartesten Ausdrucks mit dem ausgelassensten Humor, der weichsten Sanfttheit mit der vollendetsten Bravour, — und wenn es bis jetzt andern Spielern so selten gelang, dieselben mit Wirkung zu produzieren, so war immer die Hauptursache, dass sie der technischen Schwierigkeiten nicht im gehörigen Grade mächtig waren, und daher dasjenige mühevoll und mit widriger Härte dem Instrumente abzurufen strebten, was nur bei der meisterhaftesten Leichtigkeit von Wirkung sein kann. Die sehr häufige Anwendung jeder Art des *Tempo rubato* ist in seinem Spiel so wohlberechnet, dass er stets, wie ein trefflicher Deklamator, jedem Hörer verständlich bleibt, und daher auf alle Klassen des Publikums immer den grössten Eindruck bewirkt. Auch dieses ist nur die natürliche Folge der vollkommensten Beherrschung der Mechanik vereint mit der Entwicklung des musikalischen Sinns durch die genaue Kenntniss der *Compositionen* aller grossen Meister aus den verschiedenen Epochen der vergangenen und gegenwärtigen Zeit. Daher ist Liszt des richtigen Vortrags aller andern Tonwerke in eben dem Grade mächtig, wie seiner eigenen, und nur auf diesem Wege, den er von seiner Kindheit an befolgte, kann man es auf diese Stufe der Vollendung bringen.

§ 68.

Noch manche *Pianisten* zeichnen sich in unsrer Zeit durch ihre *Virtuosität* wie durch ihre Werke aus, z. B. *Pirkhert, Kullak, Mayer, Dreyschock, Prudent, etc. etc.* Aber da ihre *Compositionen* grösstentheils auf denselben Wirkungen beruhen, die wir eben zu schildern versucht haben, so bedarf es keiner weitem Beispiele, und der denkende Kunstjünger wird das bereits Gesagte auch weiter anzuwenden wissen.

§ 69.

Wir glauben nun dargethan zu haben, dass das jetzige Clavierspiel in einer, fast schon zum höchsten Grade gesteigerten Bravour, in einem sehr verfeinerten Ausdruck, aber vorzüglich in den Wirkungen besteht, welche durch die Anwendung des Pedals hervorgebracht werden. Es bleibt uns nur noch zu bemerken, dass man alle diese Eigenschaften nur stufenweise erlangen kann, und daher beim Einstudieren solcher Werke eine fortschreitende Ordnung beobachten muss. Denn diese neuere Schule stützt sich, (wie jeder Fortschritt und Geschmackesänderung) auf die Resultate und Erfahrungen der frühern Schulen, und nur derjenige kann es darin zu wahrer Vollkommenheit bringen, der zuvor durch das Studium der ältern guten Tonsetzer, (*Cramer, Dussek, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Herz, etc.*) eine gründliche Behandlung des *Fortepiano* und grosse, geregelte Fertigkeit sich angeeignet hat. Ohne diese Bedingung würde man, nach jahrelanger Mühe und verlornen Zeit, doch nur Unvollkommenes leisten. Die Künstler, welche diese neuere Manier erfanden, haben ja denselben Weg gemacht und machen müssen — und man darf nicht vergessen, dass die neuesten Tonwerke nur dann von guter Wirkung sind, wenn sie mit meisterhafter Vollendung vorgetragen werden. Die Mittelmässigkeit wäre da nur widerlich und lächerlich.

§ 70.

Die Richtung, welche in der eben geschilderten neuen Art das *Fortepianospiel* genommen hat, ist allerdings eine naturgemässe Folge der verbesserten Instrumente, der vermehrten Erfahrung, und in der Fingerfertigkeit, des ewig ändernden Geschmacks, und endlich der grossen Vortheile, welche von jeher grosse *Virtuosen* und glänzende *Bravour-Künstler* in der Welt erlangt haben. Es ist ganz natürlich, dass jeder Künstler den andern gerade in dem zu überbiethen strebt, was diese Vortheile am meisten sichert, und darüber zu klagen, dass dabei manche *Übertreibung* und mancher *Missbrauch* Statt findet, wäre unnütz, folglich unweise, — denn die Zeit selber übernimmt darin das sicherste Richteramt, indem sie das Gute behält, und das *Überflüssige* fallen lässt.

Doch ist es unsre Pflicht, auch auf die *Abwege* aufmerksam zu machen, zu welchen diese Richtung führen kann.

§ 71.

Der erste Abweg ist der *Missbrauch* in der Anwendung des *Pedals*. Viele Spieler haben sich das selbe so sehr angewöhnt, dass das reine, klassische *Fingerspiel* beinahe ganz versäumt worden ist: — dass Mancher kaum im Stande wäre, einen einfachen, vierstimmigen, gebundenen Satz gehörig *legato* ohne *Pedal* vorzutragen; — dass sich die Finger, wie das Gehör, immer nur auf die Bindungen und Effekte verlassen, welche das *Pedal* hervorbringt, und dass folglich der Fuss eine beinahe wichtigere Rolle spielt als die Hände. Daher ist mancher *Pianist*, der bereits alle diese neuen Künste in seiner Gewalt hat, ganz unfähig, eine einfache *Sonate* von *Mozart* oder *Clementi*, oder eine *Fuge* von *Bach* würdig vorzutragen.

§ 72.

Der zweite Abweg ist, dass man das richtige *Tempo*-halten fast ganz verlernt, da das *Tempo rubato* (nämlich das willkürliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmasses) jetzt oft bis zur *Caricatur* angewendet wird. Wie oft haben wir in der neuern Zeit hören müssen, dass z. B. beim Vortrage eines *Hummelschen Concerts* schon im ersten Satze, (der doch nur aus einem *Tempo* besteht) die ersten Zeilen *Allegro*, die Mittel-Melodie *Andante*, die darauf folgende *Passage Presto*, und dann wieder einzelne Stellen unendlich gedehnt, u. s. w. vorgetragen wurden, — während doch Hummel selbst seine *Compositionen* in einem so festen *Zeitmasse* vortrug, dass man beinahe immer das *Metronom* dazu hätte schlagen lassen können.

Auf diese Art wird jede *solide Composition* oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, und obwohl unsre Zeit allerdings einen höhern Grad von Ausdruck fordert, und auch fassen kann, so muss man doch einen Unterschied zwischen einer *Fantasie* und einem geregelten *Kunstwerke* machen, mag nun das letztere mit oder ohne *Begleitung* sein.

§ 73.

Der dritte Abweg endlich ist, dass Viele, von dem Reiz des modernen Spiels hingerissen, das Studium der ältern *Tonwerke* missachten und versäumen, — jener *Tonwerke*, welche die Zeit bereits als *klassisch**) erkannt hat. Der *Gehörsinn* wird bei manchem *Kunstjünger* so verwöhnt, dass er das Gute, Grosse, und wahrhaft Schöne nicht mehr zu würdigen weiss, und den Kern oft wegwerfend Schale wegwirft. Kein Verständiger wird aus Vorliebe zum Alten das Moderne verschmähen. Aber das Gegenheil ist nicht minder tadelnswerth, und der junge Künstler muss überzeugt sein, dass eine richtige geistige Auffassung jener *Tonwerke* nicht minder ehrenvoll und wirksam ist, wie die moderne *Bravour*, die übrigens, bei gutem Gebrauch, gewiss auch alle Achtung verdient.



*) Das Wort: *klassisch*, kann, nach seiner wahren Bedeutung, nur von denjenigen *Compositionen* gelten, welche sich, (auch nach dem Ton-Beer Verfassers, durch eine lange Zeit ihre Dauer für die Zukunft gesichert haben.

2^{tes} Capitel.

Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.

§ 1.

Beethoven begann seine Laufbahn mit *Compositionen* für das *Fortepiano*, von welchen das erste grössere Werk (*3 Trios. Op. 1*) um 1795 erschienen ist.

Seine Klavierwerke überragen alles, was vor ihm für dieses Instrument geschrieben worden eben so sehr, als sie bis jetzt noch von keinen andern erreicht worden sind, und deren vollständige Sammlung bildet einen Schatz von unvergänglichen Kunstwerken für alle Zeiten, — ganz abgesehen von seinen übrigen *Compositionen* für das Orchester, den Gesang, und für andre Instrumente.

§ 2.

Aber sowohl die geistige Auffassung, die zu ihrem Vortrage gehört, wie auch die Überwindung ihrer nicht geringen technischen Schwierigkeiten, kann nur erreicht werden, wenn man sie vollständig studiert und kennen lernt. Denn wenn auch ein gewandter Spieler, mit Hilfe eines kundigen Rathgebers, ein einzelnes Tonstück bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit einlernen kann, so wird ihm doch jener Geist und eigenthümliche Humor, jene geniale Freiheit und das tiefe Gefühl für die Schönheiten fremd bleiben, welche in der Gesammtmasse der *Beethovenschen Compositionen* verborgen liegen und daher gewissermassen den Schlüssel zu jedem einzelnen Werke geben.

Auch reicht es bekanntlich nicht hin, dass der Spieler die Schönheiten eines Tonstücks selber fühle: — er muss sie auch durch seine Finger wiederzugeben, und dem Hörer mitzutheilen wissen, daher auch oft manche Bewunderer Beethovens ganz erstaunt und betrübt sind, wenn diese Werke nicht immer diejenige Wirkung hervorbringen, die in ihnen liegt. Man schreibt es dann gewöhnlich dem verdorbenen Geschmack und andern Ursachen zu, ohne daran zu denken, dass derjenige, der zu andern spricht, sich auch deutlich, eindringend, korrekt, und würdig ausdrücken muss.

§ 3.

Wir geben daher vor Allem ein Verzeichniss der Beethoven'schen *Clavier-Compositionen*, so weit dieses zu unserm Zwecke nöthig ist.

	Anzahl der einzel- nen Werke.
1. Anzahl der grossen <i>Sonaten</i> für das <i>Pianoforte</i> allein	29
2. <i>Sonaten</i> für <i>Pianoforte</i> und <i>Violine</i>	10
3. <i>Sonaten</i> für <i>Pianoforte</i> und <i>Violoncell</i>	6
(worunter Eine für <i>Pianoforte</i> und <i>Horn</i> .)	
4. <i>Trios</i> für <i>Pianoforte</i> , <i>Violine</i> und <i>Violoncell</i>	7
(worunter Eines für <i>Pianoforte</i> , <i>Clarinete</i> und <i>Violoncell</i> .)	
5. <i>Quintett</i> für <i>Pianoforte</i> und 4 <i>Blasinstrumente</i>	1
(auch als <i>Quartett</i> für <i>Pianoforte</i> und 3 <i>Streichinstrumente</i> .)	
6. <i>Concerte</i> für <i>Pianoforte</i> mit <i>Orchester</i>	7
(worunter Eines für <i>Pianoforte</i> , <i>Violine</i> und <i>Violoncell concertant</i> : und Eines im <i>Original</i> für die <i>Violine</i> , jedoch von Beethoven selber für das <i>Pianoforte arrangirt</i> .)	
7. <i>Fantasie</i> für <i>Pianoforte</i> , <i>Orchester</i> und <i>Chor</i>	1

*) Der Verfasser dieses Lehrbuches wurde oft und mehrseitig ersucht, den Vortrag der Beethovenschen *Clavier-Werke* zu besprechen. Indem er es hier unternimmt, diesen Wunsch zu erfüllen, glaubt er sich insoweit dazu befähigt, als er schon in frühes Jugend (vom Jahr 1801 an) den Unterricht Beethovens im Clavierspiel genoss, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eigener Leitung mit grösster Vorliebe einstudierte, und sich auch später, bis zu Beethovens letzte Tage, seines freundschaftlichen und belehrenden Umgangs erfreute.

8. <i>Fantasie</i> für <i>Pianoforte</i> allein	1
9. <i>Rondos</i> für <i>Pianoforte</i> allein	4
(worunter Eines unter dem Namen: <i>Andante favori</i> , und Eines als <i>Polonaise</i> .)	
10. <i>Bagatellen</i> (kleinre Tonstücke)	2
11. <i>Variationen</i> auf <i>Original-thema. Pianof. solo</i>	5
12. <i>Variationen</i> auf fremde <i>Thema Pianof. solo</i>	13
13. <i>Variationen</i> auf fremde <i>Thema</i> für <i>Pianof.</i> mit Begl. von <i>Violin</i> oder <i>Violoncell</i>	6
14. Kleinere <i>Sonaten</i> und <i>Sonatinen</i> , worunter Eine zu 4 Händen	7
15. Eine grosse Anzahl <i>Gesänge</i> und <i>Lieder</i> mit <i>Pianoforte</i> -Begleitung, (auch für den <i>Pianisten</i> von Bedeutung.)	

Ausserdem eine grosse Zahl von *Variationen* auf fremde *Thema* im leichten Styl, von *Prä- ludien*, *Menuetten* und andern *Tänzen*, etc. etc. die jedoch alle von minderer Bedeutung sind

Es sind demnach 29 grosse *Solo Sonaten*, 24 *Sonaten etc.* mit Begleitung, 8 *Concertcom- positionen* mit *Orchester*, 31 kleinre *Compositionen* (in allem 92 Werke), die man, möglichst *com- plet*, kennen zu lernen hat, wobei wir die *Gesangwerke*, die kleinren *Sonatinen* und übrigen *Gelägen- heits-Compositionen* nicht mitrechnen.

§ 4.

Beethovens Werke sind, (bis auf wenige Kleinigkeiten) für gute, wohl ausgebildete *Piani- sten* geschrieben, das heisst, für solche, welche alles, was zur mechanischen Fertigkeit, und zum ge- wöhnlichen guten Vortrag gehört, sich bereits durch das Einstudieren vieler andern guten Tonwerke, völlig angeeignet haben. Derjenige, der aus Beethovens *Compositionen* erst rein und schön spie- len lernen wollte, würde einen doppelten Fehler begehen: erstens würde er diese herrlichen Kunst- werke zu einem gemeinen Zwecke missbrauchen, und zweitens würde er diesen Zweck gar nicht gehörig erreichen, — denn Beethoven nahm, (besonders in der spätern Zeit,) wenig Rücksicht auf bequeme Spielweise, regelmässigen Fingersatz, und dergleichen.

Ebenso wenig eignen sich seine Werke in der Regel für die frühere Jugend, da sie nicht nur die geistige, sondern auch physische Kraft in Anspruch nehmen, und da es in der That sehr wenig wohl- thugend oder nützlich ist, wenn man kleine Kinder, — (und wären es auch sogenannte Wunderkinder,) — sich damit abquälen sieht. Niemand wird wünschen, dass ein Knabe den *Shakespeare* deklamire. Wir denken uns unter denen, die seine Werke studieren wollen, Talente von jenem reifern Alter, wo Verstand und Gefühl sich zu entwickeln anfangen, und von jenem Grade der Fertigkeit, der bereits durch eine gute Schule, und durch das Studium der bessten Werke *Clementi's*, *Mozart's*, *Dusseck's*, *Cramer's*, *Hummel's*, und selbst der modernen Tonsetzer ausgebildet worden ist.

§ 5.

Der allgemeine *Character* seiner Werke ist ernst, gross, kräftig, edel, höchst gefühvoll, dazu oft humoristisch und muthwillig, bisweilen auch barock, aber immer geistreich, und wenn auch manch- mal düster, doch niemals süsslich elegant, oder weinerlich sentimental.

Jedes seiner Tonstücke drückt irgend eine besondré, konsequent festgehaltene Stimmung oder Ansicht aus, der es auch selbst in den kleinsten Ausmahlungen treu bleibt. Die Melodie, der musikali- sche Gedanke herrscht überall vor; alle Passagen und bewegten Figuren sind immer nur Mittel, niemals Zweck; und wenn man auch, (besonders in seinen frühern Werken) sehr viele Stellen findet, die den sogenannten brillanten Vortrag in Anspruch nehmen, so darf dieser doch nie zur Hauptsache werden. Wer darin nur seine Fingerfertigkeit produzieren wollte, würde das Geistige und Aestheti- sche ganz verfehlen, und beweisen, dass er diese Werke nicht versteht.

§ 6.

Insofern man unter *Bravour* eine grosse Sicherheit und Kraft im Vortrage von Sprüngen, schnel- len Läufen, verwickelten Passagen, etc. versteht, so wird diese in seinen Werken allerdings sehr in Anspruch genommen, und *Beethoven* wird immer unter die schwersten Tonsetzer zu rechnen sein.

Wir haben schon im 3^{ten} Theil dieser Schule angedeutet, dass jeder bedeutende Tonsetzer auf eine, ihm besonders eigenthümliche Weise vorzutragen sei. *Beethoven* aber vielleicht mehr als jeder andre. Seine *Compositionen* müssen anders gespielt werden, als jene von *Mozart*, *Clementi*, *Hummel*, etc. Worin dieser Unterschied besteht, ist nicht leicht durch Worte auszudrücken. Die richtige Ansicht entwickelt sich bei jedem denkenden Spieler durch ein genaues Studium seiner sämmtlichen Werke. *Beethoven* selber war in seiner Blüthezeit einer der grössten *Pianisten*, und im Vortrage des gebundenen Spiels, im *Adagio*, in der Fuge, und besonders in seinen *Improvisationen* unübertrefflich, so wie die durch ihn erfundenen Schwierigkeiten damalseben so viel Staunen erregten, wie jetzt jene *Liszt's*, *Thalbergs*, etc. Indessen hing er dabei von seinen stets wechselnden Launen ab, und wenn es auch möglich wäre, seine Spielweise ganz genau wiederzugeben, so könnte sie, (in Bezug auf die jetzt ganz anders ausgebildete Reinheit und Deutlichkeit bei Schwierigkeiten) uns nicht immer als Muster dienen; und selbst die geistige Auffassung erhält durch den veränderten Zeitgeschmack eine andre Geltung, und muss bisweilen durch andre Mittel ausgedrückt werden, als damals erforderlich waren.

§ 8.

Ehe wir *Beethovens Compositionen* einzeln vornehmen, ist es nöthig eine allgemeine Regel festzusetzen.

Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben.

Auch bei jenen Clavierstücken, welche in früherer Zeit für die damaligen 5-octavigen Instrumente geschrieben wurden, ist der Versuch, durch Zusätze die 6^{ste} Octave zu benützen, stets ungünstig ausgefallen, so wie auch alle, an sich noch so geschmackvoll scheinenden Verzierungen, Mordente, Triller, etc. welche nicht der Autor selber andeutete, mit Recht überflüssig erscheinen. Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.

§ 9.

Es ist am vortheilhaftesten, wenn man *Beethovens Solo-Sonaten* in derselben Ordnung studiert, wie sie im Laufe seiner Epoche (von beiläufig 1795 bis 1826) nach und nach erschienen sind. Denn auf diese Weise folgt man der Entwicklung seines Geistes und lernt die 3 Perioden seines Wirkens genau kennen und unterscheiden, da er bis zu seinem 28^{sten} Werke (um 1803) dem *Mozart-Haydn*-schen Style in einem gewissen Grade treu blieb, hierauf aber bis ungefähr zu seinem 90^{sten} Werke (von 1803 bis 1815) seine ganze wahre Eigenthümlichkeit entfaltete und hierauf (bis an sein Ende 1827) noch einmal eine neue Richtung einschlug, die nicht minder grossartig ist, sich aber bedeutend von den beiden frühern unterscheidet.

Erster Satz.

§ 10.

Allegro. ♩ = 104. Mützls Metronom.

Sonate No. 1.
Op. 2. No. 1.
Diese 3 Sonaten
erschienen 1796.
Original-Verleger
Artaria.

Der Character dieses ersten Satzes ist ernst und leidenschaftlich aufgeregt, kräftig und entschieden, und ohne alle jene Figuren von Clavierpassagen, welche sonst gewöhnlich die Ideen von einander trennen. Das Tempo ist ein lebhaftes, doch nicht allzusehr *alla breve*.

Da wir voraussetzen, dass jeder *Pianist* den unentbehrlichen *Mützl*-schen *Métronom* (von der bessegen, laut-schlagenden Art,) besitzt, und nach unsrer Angabe im 3^{ten} Theil dieser Schule benützt, so glauben wir den *Pianisten* einen willkommenen Dienst zu erweisen, wenn wir überall durch denselben das Zeitmass bezeichnen, welches *Beethoven* selber beim Vortrage seiner Werke zu nehmen pflegte. (Wir haben dabei das *Wiener*-*Métronom* benützt.)

Vom 4^{ten} Takte dieses Satzes fangt ein kleines *Ritardando* und *crescendo* an, welches bis zur Haltung zunimmt. Die Takte 41 bis 44 des ersten Theils sind ebenfalls mit zunehmendem *Ritard* vorzutragen, und erst in der 2^{ten} Hälfte des 45^{ten} Taktes tritt das *Tempo* wieder entschieden ein.

Vom 20^{ten} Takte des 2^{ten} Theils sind die nachfolgenden 22 Takte mit immer zunehmender Kraft und Lebhaftigkeit, sehr *legato*, und dabei im Bass vorzüglich ausdrucksvoll auszuführen.

2^{ter} Satz.

Adagio. $\text{♩} = 80$.

p dol.

Beruhigend folgt nun das saufte, gefühl- und melodie-volle, im langsamen, aber nicht schleppenden *Tempo*, und stets *cantabile* vorzutragende *Adagio* nach, in welchem vorzüglich ein schöner Auschlag, und ein strenges *legato* so wie genaues Festhalten des Zeitmasses wirksam ist. In folgender

Stelle: (Takt 37)

müssen die 32^{sten} der rechten Hand sehr zart, und völlig unabhängig von den *Sextolen* des Basses vorgetragen werden.

3^{ter} Satz.

Menuetto.

Allegretto. $\text{♩} = 69$.

p

Humoristisch und lebhaft, so dass das *Allegretto* hier nicht in dem gewöhnlichen ruhigen *Masse* zu nehmen ist. Das *Trio* sauft und *legato*.

Im 2^{ten} Theile dieses *Trio* schlagen wir im Takte 9 bis 12 folgenden *Fingersatz* vor:

Prestissimo $\text{♩} = 104$

4. Satz.

Stürmisch aufgeregt, beinahe dramatisch, wie die Schilderung irgend eines ernstes Ereignisses. Im ersten Theile vom 22^{ten} Takte angefangen beide Hände äusserst *legato*. Vom 35^{ten} Takte bis zum 39^{ten} *crescendo* und die rechte Hand sehr *cantabile*.

Die 50. ersten Takte des 2^{ten} Theils mit zartem rührenden Ausdruck, aber ja nicht schleppend. Vom 51^{ten} Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit.

Sonate N. 2. (Op. 2. N. 2.)

§ II.

Allegro vivace. $\text{♩} = 132$.

1^{ter} Satz.

Geistreich lebhaft, kräftig entschlossen, und die ruhigeren Stellen mit vielem Gefühl. Eine Octavenpassage (Takt 84 etc.) ist so schwierig, dass wir für kleinere Hände folgende Spielweise anrathen:

Im 2^{ten} Theile ist diese Stelle eben so:

Durch diese Vertheilung in beide Hände wird diese Stelle, (ohne die *Composition* im Geringsten zu ändern) weit bequemer und sicherer. Im 11^{ten} Takte des 2^{ten} Theils, während dem Überschlagen der linken Hand ist das Pedal zu nehmen, so lange die Harmonie nicht wechselt. Eben so später bei analogen Stellen. Die Stelle vom 60^{ten} Takte (im 2^{ten} Theile) ist wohl zu üben, da die Vorschläge eine ursprüngliche Stimme bilden.

Largo appassionato. ♩ = 54.

2^{ter} Satz.

Der religiöse *Character* dieses Satzes ist durch strenges *Legato* der *Accorde*, und durch ein allmähliges Anschwellen der Harmonie herauszuheben, während die untere Stimme möglichst *Staccato*, aber sanft vorgetragen wird.

Das Ganze streng im *Tempo*, den Schluss jedoch *ritardando*.

Bei folgender Stelle

muss jede Stimme sich

von der andern wohl unterscheiden, und das *gis* der rechten Hand mit einem kleinen Nachdruck gespielt werden.

Allegretto. ♩ = 63.

3^{ter} Satz.
Scherzo.

Dieser Satz ist bereits Eines von jenen muntern *Scherzo's*, welche sehr *Vivace*, eigentlich schon *Allegro* vorzutragensind. Das *Trio* (*A-moll*) ist mit Gefühl, aber eben so lebhaft zu spielen.

Grazioso. ♩ = 132.

1^{er} Satz.
Rondo.

Dieses *Rondo*, mässig *Allegro* vorzutragen, erfordert einen zarten und gefühlvollen Ausdruck und eine graziöse Leichtigkeit in den Passagen. Die Begleitung der linken Hand (vom 27^{ten} Takt an) muss so markirt werden, dass die untern Noten derselben eine Art von Gegengesang zur obern Melodie bilden.

Der Mittelsatz (*A-moll*) ist sehr kräftig, und in beiden Händen möglichst *staccato* zu spielen, bis dahin, wo er *pianissimo* und sehr *legato* wiederkehrt.

Die Stelle in dem Schlussätze wird auf folgende Art gespielt:—



also nicht mit Überschlagen der linken Hand, wie man nach der Schreibart glauben könnte.
Die letzten 8 Takte des Schlusses immer mehr *piano*, und auch etwas *ritardando*.

§ 12.

Sonate N^o. 3. (Op. 2, N^o 3.)

Allegro con brio. $\text{♩} = 80.$



Diese geistreiche Sonate enthält Vieles, was auch das brillante Spiel und die Bravour des Pianisten in Anspruch nimmt. Der erste Satz ist mit Feuer und Kraft vorzutragen.

Die melodischen Stellen, vom 27^{sten} und vom 48^{sten} Takt an, sind mit allem Gefühl auszuführen, welches sich aber mehr durch den Anschlag als durch das *Rallentieren* äussern muss.

In der Passage, welche im 2^{ten} Theil mit dem 7^{ten} Takte anfängt, muss, bei grosser Stärke des Ganzen; der Daumen der rechten Hand noch besonders kräftig markiren.

Bei dem Übergang nach *As* (am Schlusse, vor der *Cadenz*) ist das Pedal harmonios anzuwenden. Die *Cadenz* ist *Presto* zu spielen, so wie auch der chromatische Lauf, der nach dem Triller abwärts zum Thema führt.



In diesem *Adagio* entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine CompositionsGattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr bloss der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonstück, auch als Musik immer schön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmässigen Form und consequenten Durchführung erreicht.

Der Anfang dieses *Adagio* muss mit grossem Gefühl vorgetragen werden, aber streng im *Tempo*, weil der Hörer sonst bei den Pausen den Gang der Melodie nicht fassen könnte. Im nachfolgenden *Mindte* wird die Melodie von der linken Hand ausgeführt, und muss daher so *teatig*, und

ausdrucksvoll wie möglich ausgeführt werden. Bei den Bassnoten vor dem Überschlagen kann je-
desmal das *Pedal* auf einen Augenblick genommen werden. Die rechte Hand *accompagniert* mit ei-
nem deutlichen *legato* und mit einigem Nachdruck auf der höchsten Note.

Allegro, $\text{♩} = 60$.

3^{ter} Satz.
Scherzo.

Das nachfolgende wird *crescendo* bis zum *For*te gespielt.

Das *Staccato* leicht und kurz. Im *Trio* dasselberasche *Tempo*. Die rechte Hand leicht und sehr
gelläufig, aber *legato*. Die linke Hand gewichtig und die halben Noten stets *crescendo*, wenn sie
aufwärts, und *dimin.*, wenn sie abwärts steigen.

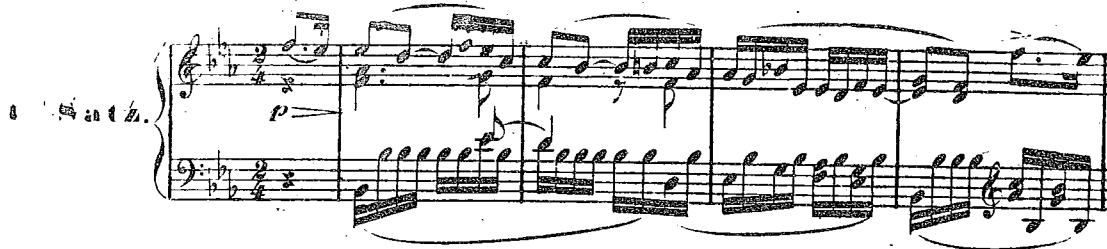
Allegro assai, $\text{♩} = 116$.

1^{ter} Satz.

Die Bewegung schnell und munter. Der Mittelsatz (in *F. dur*)

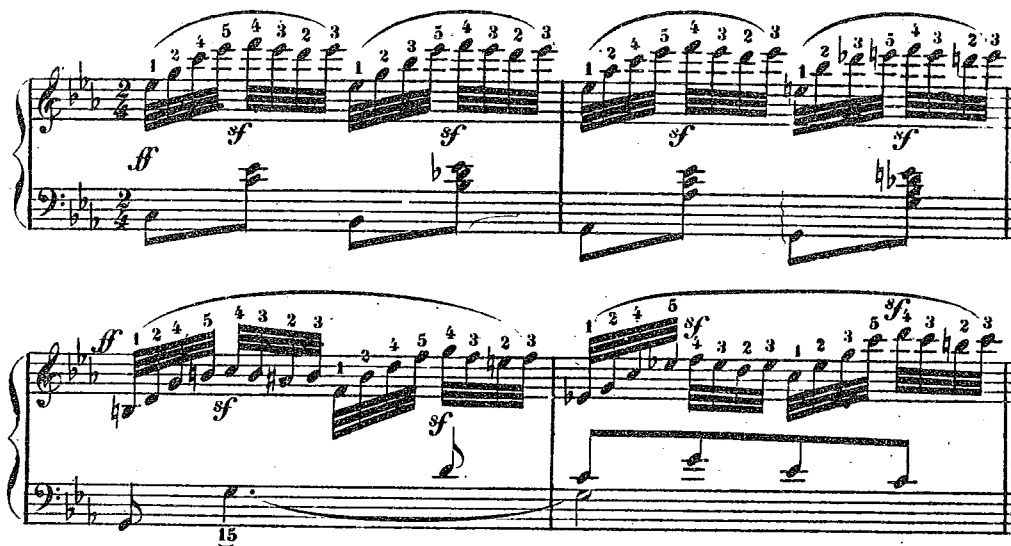
ist *legatissimo* und *cantabile* vorzutragen und die obenliegende Melodie gut herauszuheben. Eben
so später die linke Hand. In folgender Stelle:

müssen die *f* rasch und kräftig nach einander folgen. Das Ganze in heit'rer, aber sehr gefühl-
voller Aufregung, und äusserst lebhaft.



Das reizende Thema mit allem Gefühl, aber nicht *ritardirt*, ausgenommen im letzten Takte der Haltung.

Der stürmische Mittelsatz (*C. moll*) enthält eine Passage in der rechten Hand, die nur mit folgendem Fingersatze gehörig ausgeführt werden kann.



Nach einiger Übung wird man finden, dass die Passage mit diesen Fingern auch *legato* auszuführen ist, und dass man das *sf* der obern Note nur auf diese Art ausdrücken kann. Übrigens kann die *sf* ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden.

In folgender Stelle:



ist in den ersten 5 Takten der Bass, (als eine Art von Gegengesang) sehr gewichtig und *legatissimo* vorzutragen. Mit dem ersten $\frac{h}{h}$ im letzten Takte ist das *Pedal* ganz genau zu nehmen, und durch $2\frac{1}{2}$ Takte fest zu halten. Auch die Verschiebung (*una Corda*) ist bei dieser überraschenden Modulation anwendbar. Der Schluss des *Rondo* sehr leicht, immer sanfter, und leise verschwindend, die letzten 4 Takte mit *Pedal*.

1. Satz.

Rasches feuriges Tempo. Ein ernster Geist muss hier das Gefühl beherrschen. Die ruhige Stelle (vom 32^{ten} Takt an) sehr *legato*, vierstimmig singbar, und sodann die Gegenmelodie im Bass ausdrucksvoll.

Der Character des Ganzen entschieden und männlich.

2^{ter} Satz. *Adagio molto*. $\text{♩} = 69$.

Das innigste Gefühl, das durch schönen Anschlag und strenges *Legato* dem Instrumente entlockt werden kann. Die kleinen Noten (im 17^{ten} Takte u. s. f.) sehr schnell und kräftig. Die Verzierung im 18^{ten} Takte äusserst leicht und delikate, ohne Unterbrechung. Die letzten 22 Takte mit Verschiebung, die synkopirten Noten etwas markirt. Am Schlusse leise verhallend, mit beiden Pedalen. Dass das Ganze der Ausdruck innigster Empfindung und Zärtlichkeit ist, kann wohl von Niemand verkannt werden.

3^{ter} Satz. *Prestissimo*. $\text{♩} = 90$.

Finale.

Dieses Finale ist bereits ganz in jenem fantastischen Humor geschrieben, der Beethoven so eigen war. Dieser Humor kann sich besonders im Mittelsatz (vom 17^{ten} Takt an) durch ein launiges *Ritardieren* einzelner Noten äussern, obwohl man auch da im Ganzen dem sehr schnellen Tempo treu bleiben muss.

Doch ist der Character des Tonstücks keineswegs heiter, und daher darf der Muthwille des Spielers nie kleinlich und entstellend sein.

Der humoristische Vortrag kann nur durch die meisterhafteste Beherrschung aller mechanischen Schwierigkeiten erreicht werden. Im entgegengesetzten Falle wird er zur unverständlichen, lächerlichen *Carriatur*.

Sonate N^o. 6. (Op. 10, N^o. 2.)
Allegro. $\text{♩} = 104.$

1. Satz.

Der Character dieses Satzes ist heiter und einfach, und der Vortrag muss daher natürlich, munter und lebhaft sein. Der Schluss des ersten, so wie des 2^{ten} Theils rauschend und fröhlich.

Allegretto. $\text{♩} = 72.$

2. Satz.

Dagegen ist dieses Scherzo ernst, doch nicht aufregend, und mässig schnell vorzutragen. Der Mittelsatz (in Des) etwas ruhiger und sehr sanft.

Presto. $\text{♩} = 80.$

3. Satz.

Dieser Satz macht im schnellen Tempo eine brillante Wirkung, wenn man das Thema jedesmal deutlich heraushebt. Das *crescendo* muss bis zum 14^{ten} Takte stark zunehmen, worauf die nachfolgenden 8 Takte sehr kräftig, und die übrigen 10 Takte wieder sanft vorzutragen sind, wobei jedoch die Achteln in der Linken Hand bedeutend *staccato* hervortreten müssen. Die ersten 34 Takte des 2^{ten} Theils sehr stark. Das folgende *Staccato* in D_{dur} sanft, aber dann *crescendo* bis zum varierten Thema, wo dann das *ff* durch 38 Takte fort dauert.

§ 16.

Sonate N^o. 7. (Op. 10, N^o. 3.)

Presto. $\text{♩} = 126.$

1. Satz.

Diese Sonate ist gross und bedeutend. Das Tempo des ersten Satzes rasch und feurig.

Die 4 ersten Noten des Thema werden durch das ganze Tonstück durchgeführt, und müssen sich daher in allen Vortragsweisen bemerkbar machen. Zu bemerken ist, dass in folgender Stelle:



die kleine Note ein langer Vorschlag ist und daher als Achtel:  gespielt werden muss. Der Character des Ganzen entschieden und kräftig, mit brillantem Vortrag.

Largo e mesto. ♩ = 72.

3^{ter} Satz.

Dieses *Adagio* gehört zu den grossartigsten, aber auch schwermüthigsten Beethovens, und ist mit dem aufmerksamsten Ausdruck zu spielen.

Beim Vortrage von Tonstücken dieser Gattung genügt es nicht, sich in die geeignete Stimmung zu versetzen: auch die Finger und Hände müssen mit einem andern, schwereren Gewicht die Tastatur behandeln, als bei muntern, oder zärtlich gefühlvollen *Compositionen* nöthig ist, um jene bedeutendere Art des Tons hervorzubringen, die den langsamen Gang eines ernstern *Adagio* gehörig beleben kann. In diesem *Largo* muss auch ein wohlberechnetes *ritardando* und *accelerando* die Wirkung vergrössern. So z.B. ist die zweite Hälfte des 23^{ten} Takts etwas schneller zu spielen. Eben so die zweite Hälfte des 27^{ten} und der ganze 28^{te} Takt. Eben so vom 71^{ten} Takt bis zum 75^{ten} ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76^{ten} Takte wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt.

Allegro. ♩ = 76.

3^{ter} Satz.
Menuetto.

Lebhaft, aber mit Empfindung, die Begleitstimmen wohl ausgedrückt, da auch diese melodisch sind. Das *Trio* leicht und munter.

Allegro. ♩ = 152.

1^{ter} Satz.
Rondo.

Humoristisch wie das *Finale* der 5^{ten} Sonate. Aber heitrer und capriziöser. In den 3 letzten Takten ist im Bass das Thema wohl heraus zu heben.

Sonate N. 5. 1. Sonate pathétique Op. 13. 1. erschien 1799 bei Koz.
Wiene $\text{♩} = 92$. *Allégo molto e con brio.* $\text{♩} = 144$.

1^{er} Satz.

Die Introduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehntel bezeichnen konnten. Die Accorde sämtlich sehr gewichtig, und im 5^{ten} bis 8^{ten} Takte die Begleitung der linken Hand sehr *legato*. Den chromatischen Schlusslauf sehr schnell und leicht, bis zur Haltung.

Das nachfolgende *Allegro* äusserst stürmisch und aufgeregt, wodurch dieser Tonsatz einen brillanten *Character* im *Sinfonie*-styl erhält. Den Mittelsatz in *Es-moll* leicht *staccato* und mit klärendem Ausdruck, aber ja nicht *ritardiert*, ausgenommen in den 3 letzten Takten, vor dem Beginn der Achtelbewegung. In dieser die untern und obersten weissen Noten wohl markirt und gehalten, hierauf sehr *staccato* und *crescendo*. In den letzten 8 Takten des ersten Theils jeder Takt mit *Pedal*.

Im 2^{ten} Theil des *Allegro* die Stelle vom 31^{sten} Takte an äusserst leicht und deutlich mured. Den Lauf abwärts zum Thema sehr geläufig.

2^{ter} Satz.

Adagio cantabile. $\text{♩} = 54$.

Man sieht an dem Fingersatz, dass die Mittelbegleitung mit der rechten Hand ohne Ausnahme zu spielen ist. Alles *legato*, und die Melodie deutlich hervortretend.

Die nachfolgende 4stimmige Wiederholung des Thema sehr harmonios, *legatissimo* und ein wenig kräftiger. Bei der Wiederkehr des Thema im 2^{ten} Theil die *Trioten* sehr sprechend, wie folgt:

Das Ganze nicht schleppend oder gedehnt.

3^{er} Satz.

Rondo.

Allegro. $\text{♩} = 96$.

Sehr lebhaft und mit klärendem Ausdruck, aber nicht stürmisch. Der Mittelsatz in *Es-dur* saftig, *legato* und sprechend. Schluss feurig. Diese Sonaté ist leichter einzustudieren als alle früheren, und ward daher stets vorzüglich beliebt.