

Handbuch

beim

Unterricht im Gesang

für

Lehrer und Lernende.

Von

W. Krauskopf,

Gesanglehrer der Kantonschule zu Zürich.

Zürich,

Druck und Verlag von Fr. Schulthess.

1843.



Vorrede.

Unsere Zeit ist so reich an Schulbüchern für den Gesangsunterricht, daß es wohl nicht unpassend ist, wenn ich mich über den Zweck dieses vorliegenden „Handbuches beim Unterricht im Gesang“ ausspreche.

In den vielen Jahren, in welchen ich schon Gesangsunterricht erteilte, fand ich, daß neben dem kargen Zumessen der Zeit, welche durchgehends für den Gesangsunterricht in den Schulen bestimmt ist, auch noch der Uebelstand eintritt, daß vielen Lehrern, bei dem besten Willen, die nöthigen Kenntnisse in theoretischer Beziehung abgehen, und daß sie, um diese zu ergänzen, Lehrbücher anschaffen, in denen sie nur schon Bekanntes finden, oder solche, die nur für Musiker verständlich sind. In den meisten Anleitungen zum Gesang tritt aber als Hauptmangel die nöthige Verbindung des Theoretischen mit dem Praktischen hervor. Andere enthalten dann wieder so viele Uebungsbeispiele, daß, wollte man sie in der Elementarschule durchmachen, die Schüler nie zum eigentlichen Singen kommen würden. Noch in anderen findet man oft die Tonelemente so streng geschieden und streng durchgeführt, daß die nöthige Einheit des Ganzen in einem hohen Grade mangelt. Wenn nun auch dieses Handbuch nicht allen Anforderungen entsprechen wird, so ist es doch so gehalten, daß der Lehrer in der Elementarschule mehr als das für dieselbe Nöthige finden wird. Für höhere Schulen, Secundar- und Gewerbschulen, Gymnasien u. c., ist es so angelegt, daß der Lehrer es nicht nur jedem Schüler in die Hand geben kann, sondern auch soll. Namentlich habe ich bei den Treffübungen hauptsächlich darauf gesehen, daß die sonst trockenen Treffübungen rhythmisch geordnet und dann in

Verbindung mit Worten erscheinen. An unserer Schule kommen auf jede Klasse wöchentlich 1 bis $1\frac{1}{2}$ Stunden Gesangsunterricht. Ich mußte die unangenehme Erfahrung machen, daß von einer Stunde zur nächsten das Meiste von dem, was ich in der Theorie vorgetragen hatte, wenn auch nicht gänzlich vergessen, doch gewöhnlich verunstaltet wieder gegeben wurde. Wollte ich die Zeit, welche für den Gesangsunterricht bestimmt ist, mit Dictiren ausfüllen, so hätte (abgesehen von dem fehlerhaften Nachschreiben) das eigentliche Singen zu wenig berücksichtigt werden können. Um diesem Uebelstande vorzubeugen, entwarf ich für die theoretisch-praktischen Uebungen das gegenwärtige Handbuch, um es jedem Schüler möglich zu machen, solches für einen niedrigen Preis anzuschaffen. Die Lehrer an Elementarschulen können bei Mangel an Zeit einige Uebungen, namentlich die Entwicklung der enneatonischen Tonleitern, sowie die Bildung und Auflösung der Septimen-Accorde, weglassen, wiewohl letztere Uebung von großem Interesse und reichhaltiger Bedeutung ist; besonders in unserer Zeit, wo man die Wichtigkeit der Gesangsvereine als Kulturmittel von Tag zu Tag mehr einseht. Als Fortsetzung dieses Handbuches dient für die Elementarschulen: „Sammlung zweistimmiger Lieder für Primarschulen“, von W. Krauskopf; als Fortsetzung für höhere Lehranstalten: „Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Gymnasien und höhere Bürgerschulen. I. und II. Heft“, von demselben.

Mit dem Wunsche, daß dieses Schulbuch, dem eine zwölfjährige Erfahrung zur Seite steht, mit dazu beitragen möge, den Schülern das Singenlernen zu erleichtern und angenehm zu machen, empfehle ich es den verehrten Gesangslehrern und Dilettanten zur geneigten Berücksichtigung.

Zürich, im Mai 1843.

Wilhelm Krauskopf.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Singen, Gesang. Ton. Körperhaltung. Athemholen. Einteilung der Stimmen. Die männlichen Stimmen. Die weiblichen Stimmen. Einteilung der Gesangstücke. Chorgesänge.

Erster Abschnitt.

Erste Uebung. Tonbenennung. Noten. Notensystem oder Notenplan.
Zweite Uebung. Benennung der Schlüssel. Benennung der Noten. Hilfsklinten. Octaven-Einteilung. Secunden, Terzen, mit Anwendung auf unser Notensystem. Benennung der Noten nach den verschiedenen Schlüssel. Vergleichende Uebersicht der Noten nach den verschiedenen Schlüssel.

Zweiter Abschnitt.

Tonelemente.

Dritte Uebung. Werth der Noten und Pausen. Triolen, Sextolen, Quintolen u. u. Verlängerung der Noten und Pausen.
Vierte Uebung. Tempo oder Zeitmaß. Verschiedene Grade des Tempo, nebst deren Bezeichnung mit Kunstausdrücken. Metrometer. Chronometer. Vergleichende Tabelle des Weberschen Zeitmessers mit dem Maelzel'schen.
Fünfte Uebung. Die Taktordnungen.
Sechste Uebung. Takttheile.
Siebente Uebung. Taktarten und Taktvorzeichnungen. Schlüsselzeichen.
Achte Uebung. Taktwechsel und Takteinteilung. Der Mustakt. Unregelmäßige Takte.
Neunte Uebung. Taktschläge.
Zehnte Uebung. Stärke und Schwäche des Tones (Dynamik), Betonung der Taktglieder.
Elfte Uebung. Dynamische Zeichen.
Zwölfte Uebung. Rhythmische Uebungen. Uebungen im zweitheiligen Takte. Uebungen im dreitheiligen Takte. Uebungen in zusammengesetzten Taktarten. Rhythmische Rückungen. Synkopen.
Dreizehnte Uebung. Dynamisch-rhythmische Uebungen.

Dritter Abschnitt.

Verbindung der Tonelemente.

Vierzehnte Uebung. Grundlage der Melodik. Von der Tonleiter.
Fünfzehnte Uebung. Singen der Tonleiter in verschiedenen Taktarten, mit dynamischen Zeichen.
Sechzehnte Uebung. Singen der Tonleiter mit unterlegten Worten.
Siebzehnte Uebung. Vom Athemholen bei der Verbindung der Töne mit Worten.
Achtzehnte Uebung. Die Intervalle. Uebung in Primen und Secunden.
Neunzehnte Uebung. Treffen der Terzen, mit Hilfe der Secunde.
Zwanzigste Uebung. Treffen der Quartan, mit Hilfe der Terze.
Einundzwanzigste Uebung. Treffen der Quinten, mit Hilfe der Terze.

- Zweihundzwanzigste Übung. Treffen der Sexten, mit Hilfe der Terze oder Quarte.
 Dreihundzwanzigste Übung. Treffen der Octaven, mit Hilfe der Terze und Quinte (oft auch durch Quarte und Sexte).
 Vierhundertzwanzigste Übung. Treffen der Septimen, mit Hilfe der Octave.
 Fünfhundertzwanzigste Übung. Die Versetzungszeichen. Wesentliche und zufällige Versetzungszeichen.
 Sechshundertzwanzigste Übung. Nähere Bezeichnung der Intervalle. Umkehrung der Intervalle. Consonirende und dissonirende Intervalle.

Vierter Abschnitt.

Tonarten und Tonleitern.

- Siebenhundertzwanzigste Übung. Dur-Tonarten mit Vorzeichnung von Kreuzen.
 Achtehundertzwanzigste Übung. Dur-Tonarten mit Vorzeichnung von Beem.
 Neunhundertzwanzigste Übung. Moll- (weiche) Tonarten.
 Dreißigste Übung. Von den Tonleitern. Die chromatische Tonleiter. Die chromatisch-enharmonische Tonleiter.
 Einunddreißigste Übung. Die Dur-Tonleitern.
 Zweihunddreißigste Übung. Die Moll-Tonleitern.
 Dreihunddreißigste Übung. Übungsbeispiele in Moll. Übungen in Secunden. Übungen in Terzen.
 Vierhundertdreißigste Übung. Verwandtschaft der Tonarten.
 Fünfhundertdreißigste Übung. Die alten Kirchentonarten. Authentische und plagalische Tonarten.
 Sechshundertdreißigste Übung. Die enneatonischen (neuntonigen) Tonleitern. Die enneatonischen Dur-Tonleitern. Die enneatonischen Moll-Tonleitern.

Fünfter Abschnitt.

Harmonik.

- Siebenhundertdreißigste Übung. Töne zu Dreiflängen verbunden.
 Achtehundertdreißigste Übung. Dur-Dreiflänge. Übungsbeispiele. Verbindung verschiedener Dur-Accorde.
 Neunhundertdreißigste Übung. Moll-Dreiflänge. Übungsbeispiele. Verbindung verschiedener Moll-Accorde.
 Vierzigste Übung. Verminderte Dreiflänge.
 Einundvierzigste Übung. Septimen- (Dominanten-) Accorde. Auflösung der Septaccorde. Übungsbeispiele mit Anwendung der Septaccorde.

Sechster Abschnitt.

- Zweihundvierzigste Übung. Von den Manieren (Verzierungen). Die Vorschläge. Nachschläge. Der Doppelvorschlag. Die Schleifer. Der Schneller. Die Triller. Der Doppelschlag.
 Dreihundvierzigste Übung. Staccato, Legato und Fermate (Ruhepunkt).
 Vierhundertvierzigste Übung. Mehrstimmiger Gesang. Zweistimmige Canons. Nachtrag.

Druckfehler.

Folgende Fehler bittet man zu verbessern:

- Seite 3. S. 9 statt: Chorgefänge, Chorgefang.
 = 4. Zeile 11 statt: und zwar hat, und zwar hatte.
 = 4. = 13 = sie heißen, sie hießen.
 = 8. S. 17 soll heißen: Benennung der Noten nach dem alten Discant-, Alt- u.
 = 10. Zeile 16 statt: C-Schlüssels, G-Schlüssels.
 = 10. = 17 = G-Schlüssels, C-Schlüssels.
 = 11. = 2 der Anmerk. soll hinter dem Worte „Biele“ ein Komma stehen, und das Komma hinter „biesen“ wegfallen.
 = 13. Letzte Notenfigur muß statt mit 4, mit 6 bezeichnet sein.
 = 14. S. 23. Zeile 4 statt: Gattung, Geltung.
 = 19. Zeile 13 statt: wie er, wie es.
 = 27. Im letzten Beispiele statt: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ als Taktbezeichnung.
 = 29. Im letzten Takte von Nr. 4 fallen die beiden ersten Punkte weg.
 = 31, 33, 34 und 36 fehlt bei jedem der §§. 44, 46, 47, 50 und 51: Fortsetzung.
 = 48. Bei der fünfzehnten Übung müssen die letzten Worte „und unter- legten Worten“ wegbleiben.
 = 55. Am Schlusse: erläutert werden, fehlt noch: (Siehe S. 82).
 = 58. Die Taktvorzeichnung hat eine verkehrte Stellung.
 = 71. 26ste Übung statt: Die Intervalle, Nähere Bezeichnung der Intervalle.

Einleitung.

§. 1.

Singen, Gesang.

Ein Jeder weiß sich vielleicht noch zu erinnern, wie er in seiner frühen Kindheit versuchte, gehörte Melodien nachzusingen, oder solche sang, über die er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte, welche jedoch jedes Mal mit seinem Gemüthszustande übereinstimmten. Singen heißt demnach: Gefühle durch Töne ausdrücken.

Geschieht dies, wie eben angedeutet, also ohne Regeln, so nennt man es „Natürlicher Gesang“. Muß man aber gegebene schriftliche Zeichen genau dabei beobachten, so nennt man es „Künstlicher Gesang“.

§. 2.

Ton.

Ton ist Klang von bestimmter Höhe und Tiefe, welcher dadurch beim Singen hervorgebracht wird, daß die von der Lunge ausströmende Luft mit mehr oder weniger Kraft durch die Stimmriße gepreßt wird und dabei in eine zitternde Bewegung geräth.

§. 3.

Körperhaltung.

Soll der Ton angenehm und voll werden, so muß man Alles vermeiden, was den Körper in eine unnatürliche Haltung bringen könnte. Man hat daher Folgendes zu beachten:

1) Der Kopf muß so gehalten werden, daß er nicht im Mindesten nach der Brust gesenkt wird, weil durch das geringste Neigen desselben der Kehlkopf gedrückt und die freie Thätigkeit seines Organismus gehemmt wird.

2) Beim Beginn des Singens darf daher der Schüler keine Notenblätter halten, weil dadurch seine Aufmerksamkeit von seiner Körperhaltung abgelenkt wird. Hat er später Notenblätter zu halten, so muß er hauptsächlich darauf achten, daß sie so hoch gehalten werden, daß seine Augen in gerader Richtung darauf fallen.

3) Die Brust muß ein wenig nach Vorn gestreckt, der Unterkörper aber unmerklich rückwärts gezogen werden.

4) Die Arme müssen in der Gegend der Rippenflächen etwas vom Körper abwärts gehalten werden.

5) Die Beine müssen so gehalten werden, daß die Fußspitzen etwas auswärts, die Fersen dicht an einander zu stehen kommen. Der wahre Sänger singt mit den Gesangsorganen, aber nicht mit dem ganzen Körper.

6) Der Mund muß ohne Ziererei geöffnet werden, weder zu viel, noch zu wenig, so, daß ein Finger Raum zwischen den Zähnen hat.

§. 4.

Athemholen.

Obchon das Athemholen so natürlich ist, so muß jedoch beim Singen viel Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden. Man muß zu athmen verstehen, d. h. man muß die Fähigkeit besitzen, den Athem lange zu halten und über ihn nach Willkür zu gebieten. Das Athmen selbst ist das Ergebnis der Doppelthätigkeit von Lunge und Stimme; die eine Thätigkeit, welche wir Einathmen nennen, besteht darin, Luft in die Lunge zu bringen, um sie auszuweiten; die andere, das Ausathmen, treibt dagegen die Luft wieder aus, welche eingeathmet worden. Das Athmen muß leicht, ungezwungen, ohne sichtbare oder hörbare Anstrengungen geschehen.

§. 5.

Eintheilung der Stimmen.

Es erfordert nur ein gewöhnliches Gehör, um zu bemerken, daß nicht nur ein bedeutender Unterschied zwischen den männlichen und weiblichen Stimmen, in Beziehung auf Tonhöhe, Statt findet, sondern auch unter zwei, drei u. gleichartigen. Wir theilen daher zunächst die Stimmen ein in männliche und weibliche, zu welcher letzteren auch die der Knaben gehören.

§. 6.

Die männlichen Stimmen.

Sie zerfallen in: tiefen Bass, Bariton und Tenor.

§. 7.

Die weiblichen Stimmen.

Sie zerfallen in: Alt, Mezzo-Sopran und hohen Sopran.

§. 8.

Eintheilung der Gesangstücke.

Je nachdem das Gesangstück für eine, zwei oder mehrere Stimmen bestimmt ist, nennt man es:

Arie, Cavatine, Recitativ, Duett, Tercet, Quartett, Quintett u.

Arie ist ein für eine Singstimme bestimmtes Gesangstück mit Instrumental-Begleitung.

Cavatine, eine kurze, gefällige Opernarie.

Recitativ heißt Redegesang; es ist diejenige Gattung der Musik, die den Uebergang der pathetischen Rede zum Gesange bildet.

Duett (Duetto, Duo) ist ein Tonstück für zwei Hauptstimmen.

Terzett (Terzetto, Trio), ein dreistimmiger Gesang.

Quartett (Quartetto, Quadro), ein vierstimmiger Gesang, gewöhnlich für Männerstimmen.

Quintett, ein fünfstimmiger Gesang.

§. 9.

Chor-Gesänge.

Jeder vier- oder mehrstimmige Gesang, mit oder ohne Instrumental-Begleitung, wobei jede Stimme mit mehreren Sängern oder Sängerinnen besetzt ist, heißt Chor. Je nachdem er durch männliche oder weibliche, oder auch durch beide vereint ausgeführt wird, heißt er: Männerchor, weiblicher Chor oder gemischter Chor.

Erster Abschnitt.

Erste Übung.

Tonbenennung. Noten.

§. 10.

Die Grundelemente der Musik sind Töne; die Zeichen für diese nennt man Noten. Sie haben die Gestalt von runden, geschwänzten Punkten, oder leergelassenen, kleinen, liegenden Ellipsen. Siehe folgendes Beispiel:



Diese sind also in der Musik dasselbe, was die Buchstaben in der Sprache. Bei letzterer sind sie geordnet, in der Musik auch; und zwar hat man für die Benennung der Töne die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes entlehnt. Sie heißen demnach:

a, b, c, d, e, f, g.

Dieses war die alte Aufeinanderfolge; später fing man mit c an und ließ a, b auf g folgen, so daß also die Aufeinanderfolge c, d, e, f, g, a, b war. Da man aber in der Musik mit b einen ganz andern Ton bezeichnet, als den, welchen man bezeichnen wollte, so machte man aus dem b ein h, und so entstand dann unsere jetzige Aufeinanderfolge:

c, d, e, f, g, a, h,

oder, wie man es noch in vielen Gesangschulen findet: ut, re, mi, fa, sol, la, si, welche sich, je nach Bedürfnis, wiederholen.

§. 11.

Notensystem oder Notenplan.

Die Noten werden in, zwischen, unter und über fünf Linien gesetzt, welche man Notensystem oder Notenplan nennt:



Sollten diese nicht hinreichen, so bedient man sich kleiner, mit der Hauptlinie parallel laufenden Linien, welche Hilfslinien genannt werden:

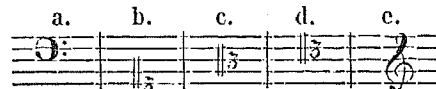


Zweite Übung.

Benennung der Schlüssel und Noten.

§. 12.

Da man aber der Hilfslinien zu viele anwenden müßte, um alle Töne zu bezeichnen, so macht man zu Anfange eines jeden Notensystems ein Zeichen, welches Schlüssel heißt. Je nachdem ein solcher auf dieser oder jener Linie steht, heißt er anders und gibt denselben auch eine andere Benennung. Der Gebrauch desselben hängt von der Bestimmung des Liedes ab.



Ist dieses für eine Männerstimme bestimmt, so gebraucht man den Bass-Schlüssel (siehe a). Er steht in der vierten Linie und hat die Form eines umgekehrten C. Er heißt auch F-Schlüssel, indem die vierte Linie nach ihm f heißt.

Soll das Lied durch hohe weibliche oder Knaben-Stimmen gesungen werden, so findet man noch häufig den Diskant-Schlüssel (siehe b). Er steht auf der ersten Linie und gibt derselben den Namen c; daher auch die Benennung C-Schlüssel.

In neuester Zeit gebraucht man statt dessen gewöhnlich den Violin-Schlüssel (siehe e). Er steht in der zweiten Linie, welche nach ihm g heißt; daher auch die Benennung G-Schlüssel.

Ist das Lied für tiefe weibliche oder Knabenstimmen bestimmt, so findet man den Alt-Schlüssel (siehe c). Er

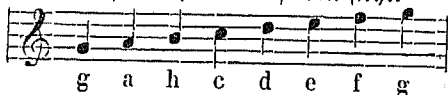
hat die Form des C-Schlüssels und gibt der dritten Linie den Namen c.

Soll das Lied durch hohe Männerstimmen gesungen werden, so findet man den Tenor-Schlüssel (siehe d). Er hat die Form des C-Schlüssels und gibt der vierten Linie den Namen c. Wir finden also, daß der C-Schlüssel als Diskant-, Alt- und Tenor-Schlüssel vorkommen kann. Man muß daher hauptsächlich auf die Stellung achten, welche er im Systeme einnimmt.

§. 13.

Notenbenennung.

Wir wissen durch den G-Schlüssel (welchen wir beibehalten werden), daß die zweite Linie nach ihm g heißt; mithin auch jene Note, welche in derselben steht.



Im Alphabet folgt auf g a; mithin muß der Raum über der zweiten Linie, also der zweite Zwischenraum, auch a heißen. Auf a folgt h; mithin heißt die dritte Linie h, der dritte Zwischenraum heißt demnach c; die vierte Linie d, der vierte Zwischenraum e; die fünfte Linie f und der Raum über der fünften Linie g.

Im Alphabet geht f dem g voran; mithin muß der Raum unter der zweiten Linie, also der erste Zwischenraum, f heißen; ferner die erste Linie e und der Raum unter derselben d.



Lassen wir nun die uns bekannten Noten stufenweise auf einander folgen, so erhalten wir folgende Reihe:



§. 14.

Hilfslinien.

Wollen wir die Notenreihe noch mehr ausdehnen, so müssen wir Hilfslinien gebrauchen; demnach heißt die erste

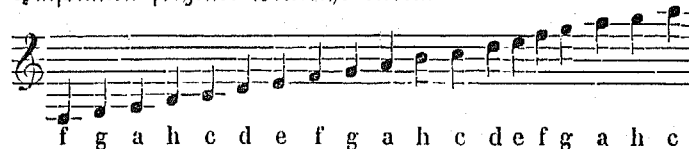
unter dem System c; die Note unter derselben h, die zweite a; die Note unter derselben g, und die dritte f.



Die Note über der fünften Linie hieß g, die erste Hilfslinie mithin a; die Note über derselben h und die zweite Hilfslinie c.



Man könnte die Anzahl der Hilfslinien noch leicht vermehren, jedoch ist es überflüssig, da diese für die Sopran- und Altstimme ausreichen. Wir können jetzt mit Hilfe der Hilfslinien folgende Tonreihe bilden.



§. 15.

Octaven-Eintheilung.

Betrachten wir die vorstehende Notenreihe, so finden wir mehrere gleichnamige Noten. Es folgt daraus, daß wir für dieselben besondere nähere Bezeichnungen anwenden müssen. Sollten wir die Note f bezeichnen, so könnte dieselbe in der dritten Hilfslinie, unter dem Systeme, in dem ersten Zwischenraume, oder auch in der fünften Linie stehen; ebenso verhält es sich mit anderen. Diesem Unbestimmten beugt man durch die Octaven-Eintheilung vor. Unter Octave versteht man den Zwischenraum von 1—8. Das c in der ersten Hilfslinie heißt eingestrichen, das im dritten Zwischenraume zweigestrichen und das in der zweiten Linie, über dem Systeme, dreigestrichen. Sämmtliche Stufen, von der ersten Hilfslinie bis zum dritten Zwischenraume, bilden demnach die eingestrichene Octave; und diejenigen vom dritten Zwischenraume bis zur zweiten Hilfs-

Linie die zweigestrichen e. Die Stufen vom eingestrichenen c abwärts, bis zum folgenden, bilden die kleine Octave e.



Folgende Noten haben die Schüler, mit Berücksichtigung der Octaven, zu benennen; also: eingestrichenes c, kleines a u.



Secunden, Terzen, mit Anwendung auf unser Notensystem.

Die Tonentfernung von 1-2 heißt Secunde, von 1-3 Terze; demnach heißt die Secunde von c: d, von d: e u. Die Terze von c: e, von e: g u.

Wenden wir dies auf unser Notensystem an, so finden wir, daß die Entfernung einer Linie zum nächsten Raume, und umgekehrt, immer eine Secunde, und diejenige von einer Linie zur nächsten, oder einem Zwischenraum zum nächsten, immer eine Terze ausmacht.

§. 17.

Benennung der Noten nach dem Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel.

Halten wir die Entfernung der Stufen, so wie die der Linien und Zwischenräume fest, so ist die Benennung der Noten nach den verschiedenen Schlüsseln sehr leicht, sobald wir nur eine Stufe benennen können. Z. B.: Nach dem Distant-Schlüssel heißt die erste Linie c, die zweite mithin, als Terze, e, die dritte g u. Heißt die erste Linie c, so heißt der erste Zwischenraum d, der zweite mithin f, u.

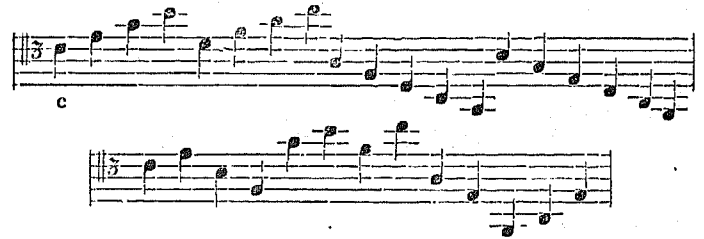


Auf ähnliche Weise mache der Lehrer die Schüler mit den Noten der übrigen Schlüssel bekannt.

Beispiele für den Alt-Schlüssel.



Beispiele für den Tenor-Schlüssel.



Beispiele für den Baß-Schlüssel.



Anmerkung. Um den Schülern die Noten nach den verschiedenen Schlüsseln recht einzuprägen, ist es sehr vortheilhaft, wenn der Lehrer einzelne Schüler an die Tafel treten und bestimmte Noten bezeichnen läßt. Beim Notenschreiben nimmt man gewöhnlich an, die Hälfte (senkrechte Striche) der Noten unter der dritten Linie aufwärts, diejenigen aber, welche unter denselben sind, abwärts zu machen. Bilden mehrere Noten eine Figur, so berücksichtigt man die Mehrzahl.

Vergleichende Uebersicht der Noten nach den verschiedenen Schlüsseln.

Vergleichen wir die durch die Noten bezeichneten Töne nach den verschiedenen Schlüsseln, so ergibt sich folgender Abstand:



1) Nach dem G-Schlüssel heißt die erste Linie c (siehe a); nach dem C-Schlüssel aber c (siehe b); mithin sind sämtliche Noten des C-Schlüssels drei Töne tiefer, als die des Violin-Schlüssels, welche dieselbe Stellung im Notensysteme einnehmen.

2) Nach dem Alt-Schlüssel bezeichnet die Note in der dritten Linie das eingestrichene c (siehe c); nach dem G-Schlüssel heißt sie aber h und nach dem C-Schlüssel g; mithin sind sämtliche Noten des Alt-Schlüssels sieben Töne tiefer, als die des C-Schlüssels, und fünf Töne tiefer, als die des G-Schlüssels.

3) Nach dem Tenor-Schlüssel heißt die vierte Linie c (siehe d) und bezeichnet das eingestrichene c; nach dem G-Schlüssel heißt sie aber d, nach dem C-Schlüssel h und nach dem Alt-Schlüssel e; mithin sind sämtliche Noten des Tenor-Schlüssels neun Töne tiefer, als die des G-Schlüssels; sieben Töne tiefer, als die des C-Schlüssels, und drei Töne tiefer, als die des Alt-Schlüssels.

4) Nach dem Bass-Schlüssel bezeichnet die Note in der vierten Linie das kleine f (siehe e); nach dem G-Schlüssel das zweigestrichene d, nach dem C-Schlüssel das eingestrichene h, nach dem Alt-Schlüssel das eingestrichene e und nach dem Tenor-Schlüssel das eingestrichene c; mithin sind sämtliche Noten des Bass-Schlüssels dreizehn Töne tiefer, als die des G-Schlüssels; elf Töne tiefer, als die des C-Schlüssels; sieben Töne tiefer, als die des Alt-Schlüssels, und fünf Töne tiefer, als die des Tenor-Schlüssels.

Zweiter Abschnitt.

Ton-Elemente.

Wir unterscheiden in der Musik die Töne nach Länge und Kürze (Rhythmik), nach Höhe und Tiefe (Melodik), und nach Stärke oder Schwäche (Dynamik).

Anmerkung. Ueber den Vorzug einer dieser Ton-Eigenschaften ist man noch sehr uneins. Viele unter diesen, besonders H. G. Nägeli, wollen die Rhythmik zuerst behandelt wissen; Andere, ebenso achtungswerthe, Musiker dagegen die Melodik. Es läßt sich Vieles für beide Ansichten anführen; jedoch glaube ich, daß die Musik in den frühesten Zeiten mehr aus rhythmischen, als melodischen Formen bestand, welches man heut zu Tage noch bei den wilden Völkern bemerkt, weshalb ich auch ohne Bedenken die Rhythmik voran stelle.

Fortsetzung.

Beachten wir die Dauer und Aufeinanderfolge der Töne, so finden wir eine große Abwechslung, indem sie bald länger, bald kürzer ausgehalten werden, bald langsamer, bald schneller auf einander folgen. Diese Toneigenschaften werden nicht nur allein durch die Form der Noten und Pausen, sondern auch durch Angabe des Tempo bestimmt. Die Dauer (Geltung) der Töne kann also nicht absolut sein, sondern ist nur im Verhältniß zu andern zu bestimmen. Z. B.: der eine Ton soll in diesem Liede dieselbe Dauer, oder die doppelte, dreifache etc. haben, als ein anderer; es folgt daraus, daß nur die relative Dauer der Noten und Pausen bezeichnet, die absolute Geltung hingegen durch Angabe des Tempo und dessen nähere Bezeichnungen mit Hilfe des Metrometers oder Chronometers bestimmt werden kann. Mit anderen Worten: Noten gleicher Form haben nur bei gleicher Tempo-Bezeichnung gleiche Dauer.

Dritte Uebung.

Werth der Noten und Pausen.

§. 21.

Sie werden auf folgende Art benannt, bezeichnet und eingetheilt:

Noten.

Ganze = 2 Halbe = 4 Viertel = 8 Achtel. =

Pausen.

16 Sechszehntel = 32 Zweiunddreißigstel = 64 Vierundsechzigstel.

Die ältere Notirkunst hatte Noten von größerem Werthe, als:

- Maxima oder duplex longa; sie hat den Werth von acht ganzen Noten.
- Longa, Lange, = vier Ganzen.
- Brevis, Kurze, = zwei Ganzen.
- ◇ Semi brevis, halb Kurze.
- ◇ Minima, Kleinste.

Aus Letzteren ist leicht zu erkennen, daß aus der Semi-brevis unsere ganze, und aus der Minima unsere halbe Note entstanden ist. Erstere werden in der neuen Musik gar nicht mehr gebraucht, und letztere findet man nur noch in älterer Musik und Kirchengesangbüchern.

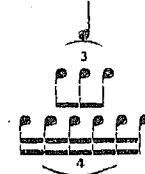
§. 22.

Triolen, Sextolen, Quintolen etc.

Den verschiedenen Werth der Noten erhielten wir durch die regelmäßige Theilung vermittelst der Zahl Zwei; wollten wir Drei als Theilungszahl anwenden, so erhielten wir Drittels-, Neuntels-Noten u. s. w. In diesem Falle hätte man aber auch ganz andere Notengestalten nöthig, deren Anwendung uns nur an der schnellen Auffassung der rhythmischen Eintheilung hindern würde. Will man das Drittel einer Ton-Dauer bezeichnen, so bedient man sich der Zeichen aus der Zweitheiligkeit, mit einer näheren Bestimmung. Soll z. B. eine Gruppe von 3 Noten die Geltung von zweien haben, so setzt man über jene Ziffer 3, nebst Bogen, und nennt sie alsdann Triolen. Triolen entstehen also, wenn man eine beliebige Ton-Dauer durch drei theilt.

Drei Sechszehntel als Triolen gelten mithin so viel, wie $\frac{2}{16}$ oder $\frac{1}{8}$; drei Achtel als Triolen haben den Werth von $\frac{2}{8}$ oder $\frac{1}{4}$ etc. Verbindet man zwei gleichnamige Triolen, so entstehen Sextolen. Eine ganze Note hat demnach $\frac{6}{4}$, eine halbe $\frac{6}{8}$, eine Viertelsnote $\frac{6}{16}$ als Sextolen.

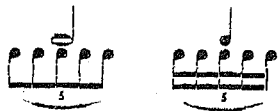
Sextolen können auch entstehen, wenn man z. B. ein Viertel in Achtels-Triolen, und diese durch 2 in Sechszehntel auflöst, oder mit andern Worten: Sextolen entstehen, wenn man irgend eine Ton-Dauer durch 3 und das Entstandene durch 2 theilt.



Auf den nicht unwesentlichen Unterschied der beiden Arten

von Sextolen kommen wir späterhin, bei Behandlung der verschiedenen Taktarten, zu sprechen.

Quintolen entstehen, wenn man irgend eine Ton-Dauer in 5, statt in 4 Theile, zerlegt.



Auf ähnliche Weise werden die Septimolen, Novemolen, Decimolen und noch andere gebildet.

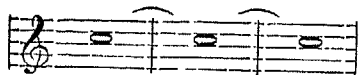


§. 23.

Verlängerung der Noten und Pausen.

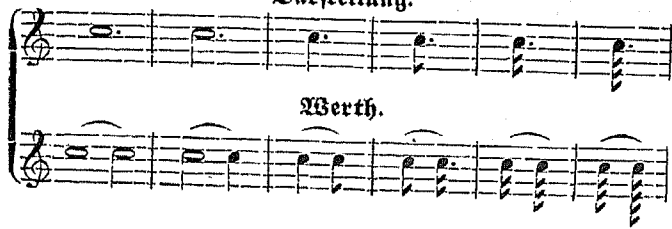
Will man Noten von längerer Dauer bezeichnen, so wendet man entweder Bindungen oder Punkte an.

Bei den ersten setzt man nämlich die Note so viel mal hinter einander, bis die verlangte Summe der Gattung da ist, und verbindet die Noten durch Bindungszeichen. Wollte man z. B. einen Ton bezeichnen, der den Werth von drei ganzen Noten hätte, so würde man ihn auf folgende Art bezeichnen:



Ein Punkt hinter der Note verlängert dieselbe um die Hälfte ihres Werthes. Siehe folgendes Beispiel:

Darstellung.

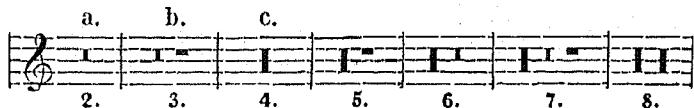


Letzters wendet man auch zwei Punkte an; alsdann wird die betreffende Note noch um die Hälfte des Werthes vom ersten Punkte verlängert. Siehe Beispiel:

Darstellung.



Alle Pausen können ebenso, wie die Noten, durch Punkte und Doppelpunkte verlängert werden; sollten sie aber dadurch noch nicht die verlangte Dauer erhalten, oder würde das schnelle Lesen dadurch erschwert, so gebraucht man folgende Abkürzungen:



a bezeichnet zwei, b drei, c vier ganze Pausen u. s. w. Durch Zusammenstellung dieser Zeichen ist es ein Leichtes, jede beliebige Anzahl ganzer Pausen auf eine einfache Weise zu bezeichnen.

Vierte Übung.

Tempo oder Zeitmaß.

§. 24.

Wir hatten früher schon angedeutet, daß der Grad der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Töne durch die Form der Noten nur relativ bedingt, die absolute Dauer der Töne aber bestimmt wird durch das, was wir Tempo oder Zeitmaß nennen.

Dieses muß sich nun immer nach dem Geiste des Tonstückes richten. Eine frohe, aufgeregte Stimmung befeelt und beschleunigt alle unsere Bewegungen, mithin auch die der

Töne; eine traurige, niedergeschlagene Stimmung dagegen erschläft und hemmt unsere Bewegungen, folglich auch in der Musik. Es folgt hieraus, daß wir verschiedene Grade des Tempo beachten müssen.

§. 25.

Die verschiedenen Grade des Tempo, nebst deren Bezeichnungen durch Kunstausdrücke.

Man nimmt gewöhnlich drei Grade an, welche dann noch, je nach Umständen, modifizirt werden.

Es sind folgende, vom langsamsten Grade angefangen:

1) Die langsame Bewegung; sie wird bezeichnet mit:

- Larghissimo, äußerst lang.
- Largo, breit.
- Larghetto, weniger breit.
- Adagio, sehr langsam.
- Lento, langsam, schleppend.
- Grave, schwer, ernsthaft.
- Andante, gehend, gemächlich.

2) Die mäßig schnelle Bewegung; sie wird bezeichnet mit:

- Andantino, etwas schneller als Andante.
- Moderato, mäßig.
- Allegretto, etwas munter.
- Allegro moderato, mäßig schnell.
- Allegro, ma non troppo, schnell, doch nicht zu sehr.

3) Die schnelle Bewegung; sie wird bezeichnet mit:

- Allegro, rasch, munter, schnell.
- Animato, beseelt, regsam.
- Allegro bon brio oder brioso, frisch, beweglich.
- Allegro con moto, mit Bewegung.
- Allegro con fuoco, feurig.
- Allegro agitato, unruhig, eilend.
- Allegroissimo, sehr schnell.
- Vivace, lebhaft.
- Vivacissimo, sehr lebhaft.
- Presto, sehr schnell.
- Prestissimo, so schnell wie möglich.

§. 26.

Fortsetzung.

Mit vorstehenden Ausdrücken können jedoch noch nicht alle Grade der Bewegung erschöpft sein; auch kommt es häufig vor, daß längere oder kürzere Abweichungen vom ursprünglich angenommenen Tempo eintreten, indem dieß öfters durch die Worte des Liedes bedingt wird. In diesem Falle gebraucht man folgende Verstärkungs- oder Verringerungs-Ausdrücke:

- Più, mehr.
- Più allegro, schneller.
- Più adagio, langsamer.
- Meno, weniger.
- Meno allegro, etwas langsamer.
- Meno adagio, etwas schneller.

Soll die Bewegung allmählig schneller oder langsamer werden, so bedient man sich folgender Ausdrücke:

- Poco a poco, nach und nach.
- Poco a poco accelerando, nach und nach schneller.
- Accelerando, schneller werdend.
- Più moto, schneller, bewegter.
- Più vivo, lebhafter.
- Stringendo, dringender, in einem hohen Grade eilend.
- Più stretto, immer schnellere Tonfolge.
- Ritenuto, rit., zurückgehalten.
- Rilasciando, nachlassend.
- Ritardando, ritar., zögernd.
- Rallentando, rallent., langsamer werdend.
- Calando, beruhigend.
- Poco a poco rallent., nach und nach langsamer.
- Ad libitum, a piacere, nach Belieben.

Soll das Eilen oder Zögern aufhören und wieder ein bestimmtes Zeitmaß eintreten, so geschieht dieß durch neue Tempozeichnung. Z. B.:

- Presto — accelerando — Prestissimo.
- Andante — rallent. — Adagio.

Soll sich aber das Tonstück, nach irgend einer Veränderung im Tempo, wieder im ersten Zeitmaße bewegen, so wird es bezeichnet mit:

- Tempo primo, t. p., erstes Zeitmaß.
- A Tempo, wieder im strengen Zeitmaße.

Ofters findet man auch die nichtsagende Bestimmung: *Tempo giusto*, beliebiges Zeitmaß; schnell oder langsam, wie es einem beliebt.

§. 27.

Metroneter.

Wir wissen jetzt, daß die Viertel beim *Allegro* langsamer, als die des *Prestissimo*, und schneller, als die des *Andante* auf einander folgen müssen; aber immer bleibt uns noch die Frage: Wie schnell? Wie viel bleibt da nicht der Individualität und dem Bildungsgrade eines Jeden überlassen? Haben doch Componisten ihre eigenen Compositionen unter ihrer Leitung verschieden aufführen lassen, je nach dem der Gemüthszustand ein anderer war. Wollen wir diesem Unbestimmten und Unsicheren ein Ziel setzen, so müssen wir festsetzen, daß ein Viertel oder Achtel den so und so vielsten Theil einer Minute oder Secunde wahren soll; also das absolute Zeitmaß bestimmen.

Hierzu hat man verschiedene Hülfsmittel. Das verbreitetste und bis jetzt vollkommenste ist der von Maelzel erfundene

Metronom.

Ein aufrechtstehender, durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzter, mit einem verschiebbaren Gewichte versehener Pendel. Hinter demselben ist eine Tafel in 110 Grade, nämlich von 50 bis 160, getheilt. Stellt man nun das Gewicht am Pendel auf einen dieser Grade, so schwingt der Pendel so viel Mal in einer Minute, als die Gradzahl anzeigt; also 50 bis 160 Mal, je nachdem man das Gewicht auf den obersten bis untersten Grad stellt. Hiermit kann nun jeder Note eine absolute Zeitdauer zugemessen werden. Man bestimmt, daß irgend eine Geltung, z. B. die eines Viertels, den 60sten oder 120sten Theil einer Minute, also eine ganze oder halbe Secunde ausfüllen soll, stellt dazu den Metronom auf 60 oder 120 und erhält in den Pendelschlägen das absolute begehrte Maß, d. h. die Pendelschläge geben genau an, in welcher Zeitfolge die Viertel auf einander folgen sollen.

In dieser Weise kann nun auch das Tempo eines Tonstückes leicht bestimmt werden. Obige Fälle hätten folgende Bezeichnung:

M. M. (Maelzel's Metronom) ♩ = 60.

M. M. ♩ = 120.

Wäre die Bewegung so langsam, daß man sie nach der Gradtafel, nicht nach der einen Notengeltung bezeichnen könnte, so nimmt man eine kleinere Notengeltung. Wollte man z. B. eine Bewegung anzeigen, in der das Viertel nur 30 Mal in der Minute Raum hätte, also 2 Secunden währte, so könnte man dieß auf folgende Weise:

M. M. ♩ = 60

bezeichnen, wornach man dann die Dauer des Viertels und der übrigen Noten leicht bestimmen kann.

Wollte man umgekehrt ein so schnelles Tempo ausdrücken, wie er für irgend eine Geltung auf der Gradtafel nicht auszudrücken ist, so nimmt man Noten von größerer Geltung zu Hülfe. Sollten z. B. drei Viertel auf die Secunde, oder 180 auf die Minute kommen, so kann dieß auf folgende Arten bezeichnet werden:

M. M. ♩ = 90, oder besser:

M. M. ♩ = 60.

Wir ersehen hieraus, daß ein und derselbe Bewegungsgrad auf verschiedene Weise ausgedrückt werden kann.

§. 28.

Chronometer.

Einfacher, wohlfeiler herzustellen und keiner Verunrichtung unterworfen, ist der von Gottfried Weber in Vorschlag gebrachte

Chronometer.

Derselbe besteht aus einem, mit irgend einem Gewichte (z. B. einer Bleikugel) beschwerten Faden von bestimmter Länge und bestimmten, irgend wie (z. B. durch Knoten) bezeichneten Längenmaßen. Je kürzer ein solcher Faden, desto schneller schwingt er; je länger, desto langsamer. So kann also der Grad der Bewegung nach dem Längenmaße des Fadens bestimmt werden. Ein Faden, z. B., von 55 rhein. Zollen schwingt 50 Mal, ein solcher von 5 rhein. Zollen 160 Mal in der Minute. Man könnte daher beide Beispiele, auf ein Viertel angewendet, auf folgende Art bezeichnen:

♩ = 55" rh.

♩ = 5" rh.

§. 29.

Vergleichende Tabelle des Weber'schen Zeitmessers mit dem Maelzel'schen.

Da ein Jeder sich leicht den Chronometer selbst verfertigen kann, der Metronom aber nicht überall zu haben, ferner dessen Anschaffung auch mit einigen Kosten verbunden ist, und das absolute Zeitmaß aber fast durchgehends nach letzterem angegeben wird, so folgt hier eine vergleichende Tabelle des Weber'schen Zeitmessers mit dem Maelzel'schen.

Metr.	Rh. Z.	Metr.	Rh. Z.
50	=	55	92
52	=	50	96
54	=	47	100
56	=	44	104
58	=	41	108
60	=	38	112
63	=	34	116
66	=	31	120
69	=	29	126
72	=	26	132
76	=	24	138
80	=	21	144
84	=	19	152
88	=	18	160

Nach dieser Tabelle ist es nun leicht, das nach dem Metronom bezeichnete Tempo auf den Chronometer überzutragen. Steht z. B. über einem Tonstücke

M. M. ♩ = 100,

so wissen wir schon, was das zu sagen hat. Haben wir nun keinen Metronom, sondern den Chronometer von G. Weber, so fassen wir den Faden so, daß er von der Bleikugel an (oder überhaupt dem Gewichte) bis zu dem Anfassungspunkte 14 Zoll rh. lang ist, und die nun folgenden Schwingungen geben dann genau den Zeitwerth der halben Note an.

Fünfte Uebung.

Die Taktordnungen.

§. 30.

Wir können nun ganze Tonreihen von gleicher oder verschiedener Geltung aufführen. Jedoch würde eine solche, besonders wenn sie von größerer Länge ist, bedeutende Schwierigkeiten hinsichtlich der schnellen Uebersicht darbieten; selbst wenn sie im günstigsten Falle aus gleichwerthigen Tönen bestände.



Um die Uebersicht zu erleichtern, zerlegen wir die Tonreihe in kleinere, gleichwerthige Abschnitte, wodurch dann das Ganze eine gewisse Ordnung erhält. Diese kleineren Abschnitte heißen dann:

Takt,

und die senkrechten Striche, vermittelst denen die Eintheilung geschieht:

Taktstriche.

§. 31.

Fortsetzung.

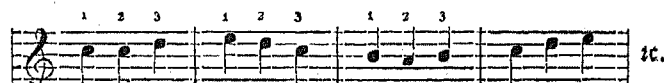
Die einfachste Theilungszahl ist Zwei. Geschieht durch dieselbe die Eintheilung und Ordnung einer Tonreihe, so nennt man sie

Zweitheilige Taktordnung.



Nach Zwei ist Drei die einfachste Theilungszahl; als solche gebraucht, erhalten wir die

Dreitheilige Taktordnung.



§. 32.

Fortsetzung.

Kommen größere Tonreihen vor, so können wir mehrere zwei- oder dreitheilige Taktordnungen zusammenfügen. Auf diese Weise erhalten wir dann die

zusammengesetzten Taktordnungen.

Verbinden wir zwei zweitheilige, so erhalten wir die viertheilige Taktordnung.



Verbinden wir zwei viertheilige oder vier zweitheilige, so erhalten wir die

achttheilige Taktordnung.



Verbinden wir zwei dreitheilige, so erhalten wir die sechstheilige Taktordnung.



Verbinden wir zwei sechstheilige oder vier dreitheilige, so erhalten wir die

zwölftheilige Taktordnung.



Verbinden wir drei dreitheilige, so erhalten wir die neuntheilige Taktordnung.



**Sechste Übung.
Takttheile.**

§. 33.

Die einzelnen Theile einer Taktordnung sind entweder Haupttheile, gewesene Haupttheile, oder Nebentheile. Der erste Theil einer jeden Taktordnung heißt:

Haupttheil.

Jeder Theil der zusammengesetzten Ordnung, welcher bei der einfachen als Haupttheil vorkam, heißt:

Gewesener Haupttheil.

Alle anderen heißen:

Nebentheile.

Demnach ist 1 in der viertheiligen Ordnung Haupttheil, 3 gewesener Haupttheil, und 2 und 4 sind Nebentheile.

In der zwölftheiligen Ordnung wäre also 1 Haupttheil, 4, 7 und 10 gewesene Haupttheile, und alle übrigen Nebentheile.

Siebente Übung.

Taktarten und Taktvorzeichnungen.

§. 34.

Geben wir nun den einzelnen Theilen bei der Taktordnung eine bestimmte Dauer, und findet dadurch ein Wechsel der accentuirten (betonten) und nicht accentuirten (nicht betonten) Theile Statt, so erhalten wir die

Taktart.

Da wir nun jedem Takttheile eine beliebige Geltung geben können, so erhalten wir also auch so viele Taktarten, als wir Taktordnungen haben.

Nehmen wir z. B. an, die zu einem Tonstücke verbrauchte Zeit wäre nach Vierteln gerechnet = 120, so ließe sich dasselbe in 60 Takten, jeder mit 2 Viertel, oder 40 Takten, mit 3 Viertel, oder 30 Takten, mit 4 Viertel, oder 20 Takten, mit 6 Viertel u. s. w., darstellen.

Jede von diesen möglichen Eintheilungen der 120 Viertel gäbe eine Taktart.

§. 35.

Fortsetzung.

Da es durchaus nothwendig ist, zu wissen, in welcher Taktart sich ein Tonstück bewegt, so macht man zu Anfang desselben, nach dem Schlüssel, oder da, wo eine abweichende Taktart eintreten soll, eine Bezeichnung, welche man

Taktvorzeichnung

nennt. Sie besteht gewöhnlich aus zwei, in Bruchform gestellten Ziffern, deren Zähler die Taktordnung und deren Nenner den Werth eines jeden Takttheiles angibt.

Die zweitheilige Taktordnung ergibt:

2/4, 2/8 und 2/2. Letzter wird auch kleiner Alla breve genannt, und so bezeichnet: C

Die dreitheilige Taktordnung ergibt:

3/2, 3/4 und 3/8.

Die viertheilige Taktordnung ergibt:

4/4 (auch ganzer Takt benannt und so bezeichnet: C), 4/8, 4/16 und 4/2 (wird auch großer Alla breve genannt und so bezeichnet: O).

Die achtheilige Taktordnung ergibt:

8/4, 8/8, 8/16 und 8/32.

Die sechstheilige Taktordnung ergibt:

6/4, 6/8, 6/16 und 6/32.

Die neuntheilige Taktordnung ergibt:

9/4, 9/8, 9/16 und 9/32.

Die zwölftheilige Taktordnung ergibt:

12/4, 12/8, 12/16 und 12/32.

Folgendes Schema erleichtert die Uebersicht der gewöhnlichsten Taktarten.

Taktart.

Einfach.		Zusammengesetzt.				
2theilig.	3theilig.	4theilig.	8theilig.	6theilig.	9theilig.	12theilig.
2/2 (C)	3/2	4/2 (O)	8/4	6/4	9/4	12/4
2/4	3/4	4/4 (C)	8/8	6/8	9/8	12/8
2/8	3/8	4/8	8/16	6/16	9/16	12/16
	3/16	4/16	8/32	6/32	9/32	12/32

§. 36.

Fortsetzung.

Alle Takte einer Taktart müssen, in Beziehung auf den Werth, gleich sein; sie müssen demnach:

- 1) gleiche Anzahl der Takttheile, und
- 2) Takttheile von gleicher Geltung haben.

Damit ist noch nicht gesagt, daß sie gleiche Anzahl von Noten und Pausen enthalten müssen, sondern, daß der Inhalt eines Taktes dem andern an Geltung entspreche. Z. B.:

Bei a hat jeder Takttheil eine besondere Note als Viertel. Bei b kommen auf jeden Takttheil zwei Achtel, die dem Werthe eines Viertels entsprechen. (Löst man Takttheile in Noten kleinerer Geltung auf, so heißen diese Taktglieder.) Bei c ist die Hälfte der Taktglieder durch Pausen dargestellt worden.

Auch ganze und mehrere Takte können mit Pausen ausgefüllt werden:

§. 37.

Schlusszeichen.

Früher wurde schon angedeutet, daß die Taktstriche die Grenzen eines jeden Taktes angeben. Größere Theile eines Tonstückes oder auch das ganze Tonstück erhalten beim Schlusse zwei Striche, welche man Schlusszeichen nennt, und auf folgende Art bezeichnet werden:



Hat dasselbe an der äußeren Seite Punkte (siehe b), so muß der folgende Theil wiederholt werden, und in diesem Falle heißt es „Wiederholungszeichen“.

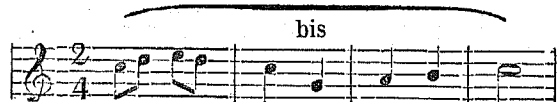
Hat es an beiden Seiten Punkte (siehe c), so müssen beide Theile, zwischen denen es steht, wiederholt werden.

Die Punkte unter und über dem Schlusszeichen, nebst Bogen (siehe d), bezeichnen das Ende eines Tonstückes.

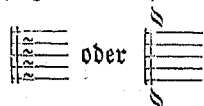
§. 38.

Fortsetzung.

Sollen ein, zwei, drei oder mehr Takte wiederholt werden, so schließt man sie durch einen Bogen ein, mit dem Worte bis (zweimal):



Soll ein größerer Satz wiederholt werden, so macht man zu Anfang desselben folgende Zeichen:



Dieses Zeichen steht dann auch an dem Orte, von dem aus die Wiederholung geschehen soll, mit den Worten: Dal segno, d. h. vom Zeichen an.

Soll die Wiederholung nicht vollständig sein, sondern nur bis zu einem gewissen Zeichen oder Ruhepunkt geschehen, so setzt man neben Dal segno noch Sin'al (♩), d. h. bis zu diesem Zeichen.

Soll ein großer Satz oder ein ganzes Tonstück von vorne wiederholt werden, so bezeichnet man es mit Da Capo, d. h. von Anfang. Man würde dann enden bei dem Worte Fine (Ende).

Soll nach dem Schlusse eines Satzes ein zweiter ungesäumt eintreten, so bezeichnet man es mit

S'attaca subito (es fällt schnell ein).

Oft findet man noch am Ende einer Seite die Worte

Volti subito (V. S.),

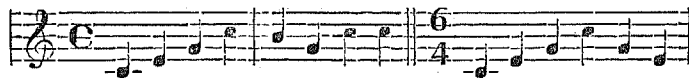
welche bedeuten, daß man schnell umwenden soll.

Achte Übung.

Taktwechsel und Takteintheilung.

§. 39.

Bei jedem guten Liede muß immer die Melodie dem Texte (den Worten) entsprechen. Da dieser aber öfters von einer Gemüthsstimmung in die andere übergeht, und als Gedicht eine ganz andere Form annimmt, so muß die rhythmische Form der Melodie auch eine andere werden. Diese Veränderung, welche man Taktwechsel nennt, muß dann durch neue Taktvorzeichnung angedeutet werden.



Soll mit der Veränderung der Taktart auch ein anderes Tempo eintreten, so muß solches besonders angedeutet werden; wo nicht, so behalten die Takttheile der neuen Taktart ihren vorigen Werth. Für Letzteres findet oft auch die Bezeichnung Statt:

L'istesso Tempo (dasselbe Zeitmaß).



Fortsetzung.

Früher wurde schon angedeutet, daß sämtliche Takte einer bestimmten Taktart gleiche Anzahl Takttheile haben müssen; diese können jedoch durch Noten und Pausen verschiedener Geltung dargestellt werden. Bewegt sich ein Tonstück im $\frac{3}{4}$ Takte, so muß jeder Takt vier Viertel enthalten; diesen Werth könnte man nun bezeichnen durch eine ganze, zwei halbe, vier Viertel-, acht Achtel-Noten, oder Pausen zc. Einem jeden dieser Bestandtheile muß nun im Vertrage die ihm zukommende Länge zugemessen werden. Wollte man Note für Note abmessen, so würde man auf die größte Schwierigkeit stoßen; man bestimmt daher zunächst die Takttheile.



Bei a sind im ersten Takte zwei halbe Noten, mithin kommen auf jede zwei Takttheile, nämlich Viertel. Im zweiten Takte kommt auf den ersten Takttheil ein Viertel, auf den zweiten der Punkt und das Achtel; auf den dritten und vierten Takttheil Achteltriolen.

Bei b kommt im ersten Takte auf Eins*) ein Achtel und zwei Sechszehntel; auf Zwei vier Sechszehntel, auf Drei zwei Achtel und auf Vier zwei Achtel. Im zweiten Takte kommt auf Eins und Zwei eine halbe Note; auf Drei und Vier eine halbe Pause.

Auf ähnliche Weise werden folgende Beispiele eingetheilt:



*) Statt erster, zweiter, dritter und vierter Takttheil sagt man kürzer: Eins, Zwei, Drei, Vier.

2.



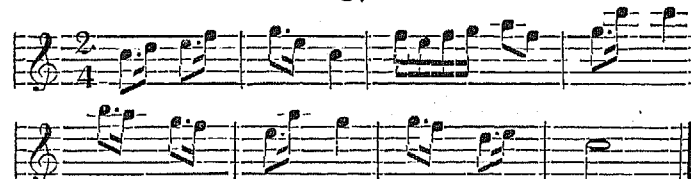
3.



4.

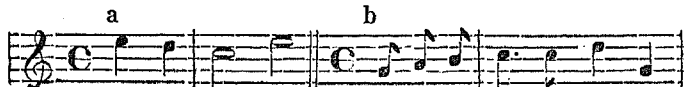


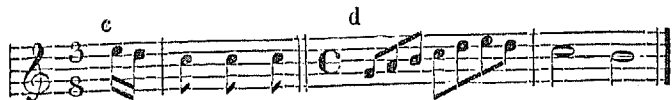
5.



Der Auftakt.

Unter Auftakt verstehen wir den ersten Takt eines musikalischen Satzes oder ganzen Liedes, dem ein oder mehrere Takttheile oder Taktglieder fehlen. Siehe folgende Beispiele:





Bei a fehlen Eins und Zwei; fängt also mit Drei an. Bei b fehlen Eins und Zwei, sowie das erste Taktglied von Drei; c fängt mit Drei an, und d mit dem zweiten Taktgliede von Eins, also nach Eins.

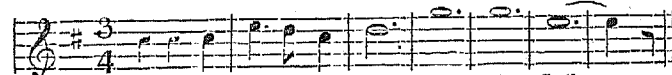
Was nun dem ersten Takte an Werth mangelt, muß sich im letzten desselben Theiles oder des ganzen Liedes vorfinden.



§. 42.

Unregelmäßige Takte.

Es kommt mitunter vor, daß mitten im Satze ein oder mehrere Takte vorkommen, welche der vorgezeichneten Taktart nicht entsprechen. Dieß geschieht gewöhnlich, wenn einzelne Theile besonders sollen hervorgehoben werden, wie z. B.:



Er leb-te und starb wie ein Held.

Neunte Übung.

Takt schlagen.

§. 43.

Beim Singen macht man sich die Takteintheilung dadurch fühlbar, daß man jedem Takttheile eine leichte Fuß- oder Handbewegung gibt. Letzteres ist jedoch vorzuziehen, indem es geräuschloser und vortheilhafter für die Körperhaltung ist.

Es gibt eigentlich nur zwei Momente im Takt schlagen, nämlich der Nieder- oder Abschlag (Thesis) und Aufschlag (Arsis). Diese genügen jedoch nur bei den zweitheiligen Taktarten ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$).

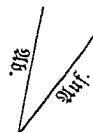
Bei den dreitheiligen und viertheiligen Taktarten (mitunter

auch bei zweitheiligen, wenn das Tempo sehr langsam ist) gibt man noch Seitenbewegungen an, welche dann auf die mittlere Takttheile, Zwei und Drei, kommen.

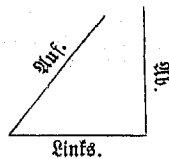
§. 44.

Der erste Takttheil erhält immer den Niederschlag, der letzte immer den Aufschlag; der zweite eine Bewegung links und der dritte eine Bewegung rechts.

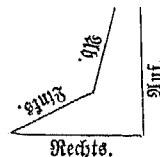
Bei den zweitheiligen Taktarten ist also die Handbewegung:



Bei den dreitheiligen Taktarten ist folgende Bewegung:



Bei den viertheiligen Taktarten ist die Handbewegung:



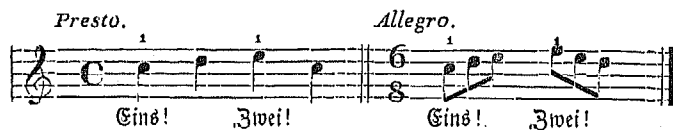
Bei den kurzen, einfachen Taktarten, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{32}$ etc., gibt man gewöhnlich bei schnelltem Tempo nur die Thesis (Eins) an.

Allegro molto.



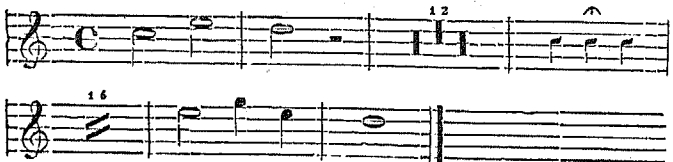
Ist das Tempo bei den zusammengesetzten Taktarten schnell, oder hat man eine große Sicherheit im Takteintheilen,

so gibt man nur so viele Schläge (Handbewegungen) an, als die betreffende Taktart aus einfachen zusammengesetzt ist. Z. B.:



Bei dem Taktschlagen hüte man sich besonders vor langen, gedehnten Handbewegungen. Dieselben müssen kurz, scharf und markirt sein. In erster Zeit thut man wohl, vor dem Singen einige Mal die durch die Taktbezeichnung bedingte Handbewegung zu machen; entweder mit den Worten: *Ab! Links! Rechts! Auf!* oder: *Eins! Zwei! Drei! Vier!*

Bei großen Pausen, die den Werth von mehreren Takten enthalten, ist es gut, jedes Mal zu Anfang eines Taktes die Anzahl der schon pausirten, nebst dem Angefangenen, leise zu nennen.



Behnte Uebung.

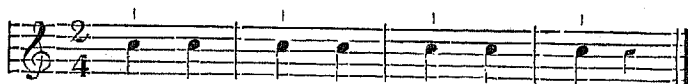
Stärke und Schwäche des Tones. (Dynamik.)

§. 45.

Die äußere rhythmische Auffassung eines Tonstückes kann uns nun keine Schwierigkeiten mehr machen; jedoch kann uns diese noch nicht befriedigen, indem sie für unser Gehör, das allein nur Töne wahrnehmen kann, nichtsbedeutend ist. Um nun demselben die rhythmische Eintheilung fühlbar zu machen, muß der Accent (Betonung) angewendet werden.

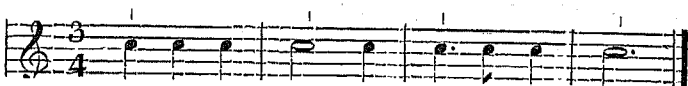
Bei den zweitheiligen Taktarten muß entweder der erste oder zweite Takttheil (Eins oder Zwei) den Accent erhalten.

Da Letzteres nur ausnahmsweise geschieht, so kommt mithin der Accent immer auf Eins.



Anmerkung. Die kleinen Striche über den Noten dienen zur Bezeichnung der accentuirten (betonten, guten, schweren) Takttheile; die anderen nennt man leichte, schlechte Takttheile.

Beim dreitheiligen Takte ist Eins gut, Zwei und Drei schlecht.



§. 46.

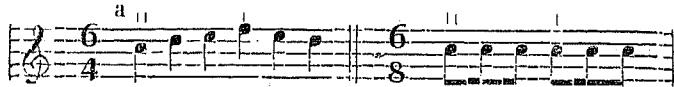
Bei den zusammengesetzten Taktarten werden die Haupttheile und gewesenen Haupttheile betont, jedoch erstere mehr, als letztere.

Die Betonung bei den viertheiligen Taktarten wird auf folgende Art bezeichnet, und zwar so, daß die Haupttheile zwei Striche, die gewesenen Haupttheile aber einen Strich erhalten:



mithin ist Eins und Drei schwer, Zwei und Vier aber leicht.

Beim sechsthöthigen Takte ist Eins und Vier schwer; Zwei, Drei, Fünf und Sechs aber leicht (siehe a). Man könnte auch drei Accente anwenden, welche auf Eins, Drei und Fünf kämen (siehe b).



Der selbe Unterschied, welcher sich früher bei der Bildung und Darstellung der Sextolen zeigte, macht sich jetzt bei dem sechsthöthigen Takte geltend.

A, mit zwei Accenten, ist offenbar durch Zusammenfassung zweier dreitheiliger Takte entstanden. B, mit drei Accenten, dagegen durch Verbindung dreier zweitheiliger. Da nun die Betonung bei den sechsthöthigen Taktarten immer Statt findet, wie bei a, so lassen wir b für die Zukunft unberücksichtigt.

Beim neunthöthigen Takte ist Eins, Vier und Sieben schwer, und die übrigen Takttheile leicht.



§. 47.

Bei den acht- und zwölftöthigen, also bei den doppelt zusammengesetzten Taktarten, unterscheiden wir dreierlei Accente.



Die zwölftöthige Taktart ist z. B. zunächst aus der sechsthöthigen, und diese wieder aus der dreitheiligen entstanden. Was also bei der dreitheiligen Haupttheil war, wurde bei

der sechsthöthigen gewesener Haupttheil. Der Haupttheil der sechsthöthigen wurde dagegen bei der zwölftöthigen Taktart wieder zum gewesenen Haupttheil; daher obige Bezeichnung. Ebenso verhält es sich mit der achthöthigen Taktart.

§. 48.

Betonung der Taktglieder.

Zerlegen wir die Takttheile in kleinere Theile, so erhalten wir Taktglieder. Z. B. Viertel in Achtel oder Triolen; Achtel in Sechszehntel, u. s. w. Das Verhältniß der Betonung unter denselben ist ebenso, wie bei den Takttheilen, mithin:



Fiffte Uebung.

Dynamische Zeichen.

§. 49.

Unter Dynamik verstehen wir nicht nur, daß einzelne Töne, in Beziehung auf Stärke und Schwäche, hervorgehoben werden sollen, sondern auch ganze Tonformen durch besondere Zeichen. Soll ein Accent besonders hervorgehoben, oder eine Note, welcher nach der allgemeinen Regel keine Betonung zukommt, so bedient man sich folgender Zeichen:



oder Worte:

Sforzato (sf.), Rinsforzato (rsf.),

welche über oder unter die betreffenden Noten gesetzt werden, und andeuten, daß dieselben in einem stärkeren Grade gesungen werden sollen, als gewöhnlich. Den höchsten Grad der Betonung bezeichnet man mit:

sforzato assai (sff.)

oder:

sfz. >

§. 50.

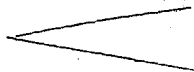
Sollen mehrere Töne oder ganze Tonformen schwächer oder stärker gesungen werden, so findet man folgende Bezeichnung:

- Pianissimo (Piano assai), pp., so leise, wie möglich.
- Piano, p., leise.
- Dolce, dolce., zart, weich, süß.
- Poco forte, pf., mezzo forte, mf., ein wenig oder halb stark.
- Meno forte, weniger stark (schwächer).
- Meno piano, weniger leise (stärker).
- Forte, f., stark.
- Fortissimo, ff., sehr stark, am stärksten.

Da durch die angegebenen Bezeichnungen doch nicht alle möglichen Grade der Stärke und Schwäche angegeben werden können, so bedient man sich noch folgender Zeichen:

- Più forte, stärker.
- Poco più forte, ein wenig stärker.

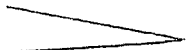
Der unmerkliche Uebergang aus Piano in Forte wird bezeichnet durch:



oder bei größeren Tonformen mit:

- Crescendo, cresc., stärker werdend.
- Poco a poco cresc., nach und nach stärker werdend.
- Cresc. al f. oder ff., zunehmend an Stärke bis zum f. oder ff.

Der unmerkliche Uebergang aus f. in p. wird bezeichnet durch:



oder bei größeren Tonformen durch die Worte:

- Decrescendo, decres., } schwächer werdend.
- Diminuendo, dim., }
- Poco a poco al p. oder al pp., nach und nach bis zum p. oder pp.

§. 51.

Wir haben auch noch solche Bezeichnungen, die sich nicht auf Dynamische oder Rhythmische allein beziehen, sondern

auf beides zugleich, oder vielmehr auf den Ausdruck oder Vortrag eines Tonstückes.

Wir lassen hier die gebräuchlichsten, alphabetisch geordnet, folgen:

- Adirato, erzürnt.
- Ad libitum, nach Gutdünken, Belieben.
- Affabile, freundlich, liebevoll.
- Affettuoso, gefühlvoll.
- Afflizione, con afflizione, mit Wehmuth.
- Agitato, handelnd, bewegt.
- Amabile, liebenswürdig, einschmeichelnd.
- Amarezza, con amarezza, mit Betrübniß, schmerzvoll.
- Amoroso, zärtlich, lieblich.
- Appassionato, leidenschaftlich.
- Arioso, sangbar, nach der Art einer Arie; kommt gewöhnlich bei Recitativen vor.
- Assai, sehr.
- Brio, brioso, feurig, munter.
- Bruscamente, rauh, hart, herb.
- Calando, abnehmend, hinschwindend.
- Cantabile, sangbar.
- Capriccioso, launig, eigenfönnig.
- Comodamento, bequem, gemächlich.
- Delicatezza, con delicatezza, mit Zartheit.
- Diluendo, dil., verlöschend, verhallend.
- Dolente, klagend, wehmüthig.
- Dolore, con dolore, mit Schmerz.
- Due oder duoi, zwei; a due, zu zwei; a due soli, für zwei Solostimmen.
- Energico, energisch, entschieden, kräftig.
- Espressione, con espressione, mit Ausdruck.
- Flebile oder Flebilmente, kläglich.
- Forza, con forza, mit Kraft.
- Fuoco, con fuoco, mit Feuer.
- Furioso, wüthend, tobend, rasend.
- Giocoso, tändelnd, scherzhaft.
- Grandioso, großartig.
- Grottesco, fragenhaft.
- Innocente, unschuldig, ungekünstelt.
- Lagrimoso, weinend, traurig.
- Lamentoso, klagend, jammernnd.
- Leggiero, leicht, flink.
- Legato, verbunden.

Lentando, nachlassend.
 Lentemente, langsam, träg, schlaff.
 Lusingando, einschmeichelnd, sanft.
 Maestoso, erhaben.
 Mancando, manc., abnehmend.
 Marcato, marcirt, accentuirt; ben marcato, gut, scharf
 marcirt.
 Marziale, kriegerisch.
 Mesto, traurig.
 Molto, viel, sehr; molto allegro, sehr schnell; con
 molte espressioni, mit vielem Ausdrucke.
 Morendo, sterbend, verlöschend; das selbe, was diluendo
 oder mancando.
 Mormorando, murmelnd.
 Mosso, bewegt; più mosso, bewegter.
 Moto, con moto, mit Bewegung.
 Parlante, sprechend.
 Perdendosi, sich verlierend.
 Pesante, gewichtig, schwerfällig.
 Piacer, piacere, nach Belieben.
 Piacevole, freundlich, gefällig.
 Poco, wenig; un poco, ein wenig.
 Pomposo, prächtig, prachtvoll.
 Possibile, möglich; ff. possibile, so stark, wie möglich.
 Quasi, gleichsam, fast, beinahe; Andante quasi alle-
 gretto, ein Andante, fast so schnell, wie Allegretto.
 Rallentando, zögernd.
 Religioso, religiös.
 Rigore, strenge, a oder al rigore del tempo, streng
 im Zeitmaß; senza rigore del tempo, ohne strenges
 Zeitmaß.
 Risoluto, entschlossen, kräftig, beherzt.
 Ritardando, ritard., rit., zögernd, nach und nach lang-
 samer werdend.
 Ritenuto, zurückhalten.
 Scemando, abnehmend an Stärke.
 Scherzando, scherzend, leicht, muthwillig.
 Segno, Zeichen; dal segno, vom Zeichen; al segno,
 zum Zeichen.
 Segue oder siegue, es folgt; z. B. segue allegro, es
 folgt Allegro.
 Semplice, einfach, ohne Verzierung.
 Sempre, immer; sempre f., immer stark, u.

Sentimento, con sentimento, mit Empfindung.
 Senza, ohne; senza replica, ohne Wiederholung.
 Slegato, das Gegentheil von Legato, also kurz, ab-
 gestossen.
 Slentando, zögernd.
 Smorzando, ersterbend.
 Soave, lieblich, angenehm, weich.
 Solenne, feierlich.
 Solo, allein.
 Sostenuto, ausgehalten, anhaltend.
 Sotto voce, mit gedämpfter Stimme.
 Spiritoso, con spirito, geistvoll.
 Staccato, abstoßend.
 Stretto, eng, zusammenziehend.
 Subito, plötzlich, schnell; volti subito, wende schnell um.
 Tace, schweige.
 Tanto, sehr; z. B. Allegro non tanto, nicht sehr schnell.
 Tenerezza, con tenerezza, mit Zartheit.
 Tenuto, ten., gehalten.
 Tranquillamente, ruhig.
 Troppo, sehr; z. B. Allegro non troppo, nicht allzu
 schnell.
 Tutti, alle; der Gegensatz von Solo.
 Un poco, ein wenig.
 Veloce, leicht, schnell, fliegend.
 Vigoroso, stark, kräftig.
 Vivace, lebhaft.
 Voce, Stimme.

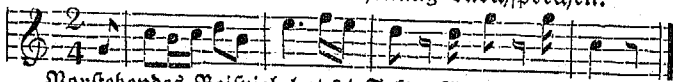
zwölfte Uebung.

Rhythmische Uebungen.

§. 52.

Da wir jetzt die rhythmischen und dynamischen Zeichen kennen, so können wir zu den eigentlichen Gesangsübungen schreiten; vorausgesetzt, daß der Schüler durch die Vorschule (die sich hauptsächlich damit beschäftigt, den Schüler zu befähigen, einzelne Töne, so wie ganze Tonformen nach ihren verschiedenen Eigenschaften richtig nachzusingen,) die nöthige

Vorbildung genossen hat. Wir könnten sogar die verschiedenen Tonformen mit Noten bezeichnen und singen lassen, wenn wir es nicht für zweckmäßiger hielten, die rein rhythmischen Uebungen zuerst allein, und nachher in Verbindung mit dynamischen und melodischen folgen zu lassen. Am vorteilhaftesten ist es, die rhythmischen Uebungen mit den einfachen Taktarten zu beginnen, und zwar mit den zweitheiligen; dann folgen die dreitheiligen, und nach letzteren die zusammengesetzten Taktarten.*) Vor dem Beginn einer jeden Uebung muß sich der Betreffende über die vorkommende Taktart, so wie über den Werth der Noten und Pausen, nebst anderen Zeichen, genaue Rechenschaft geben können und ganz besonders die Takteintheilung durchsprechen.



Vorstehendes Beispiel hat $\frac{2}{4}$ Takt, fängt mit einem Auftakte an, und zwar mit dem zweiten Achtel von Zwei, u. Nach diesem schlägt man Takt, welches, je nach Bedürfnis, verlängert oder abgekürzt werden kann.

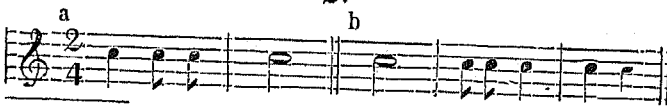
Werden diese Andeutungen befolgt, so können die nächsten Uebungen keine Schwierigkeiten mehr bereiten.

§. 53.

Uebungen im zweitheiligen Takte.



2.



*) Wenn die rhythmischen Uebungen in den verschiedenen Taktarten geordnet aufeinander folgen, so ist damit nicht gesagt, daß sie ohne Unterbrechung müssen eingeübt werden, sondern es können, je nach Bedürfnis, schon dynamische oder einige der folgenden melodischen Uebungen dazwischen folgen.

**) Jeder Ton erhält die Sylbe la.



§. 54.

Uebungen im dreitheiligen Takte.

1.



2.

§. 55.

Uebungen in zusammengesetzten Taktarten.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

§. 56.

Rhythmische Rückungen (Synkopen).

Gibt man einen Ton im leichten Takttheile an und trägt ihn auf den folgenden guten Takttheil über, so nennt man dieß eine synkopirende Bewegung. Oder: Synkopen heißen

diejenigen Noten, deren Mitte auf einen guten Takttheil oder in gutes Taktglied fällt. 3. B.:

1.



2.

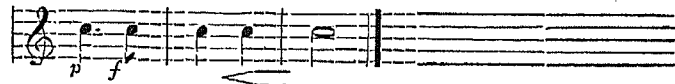
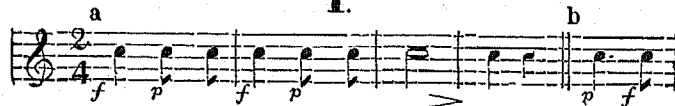


Dreizehnte Uebung.

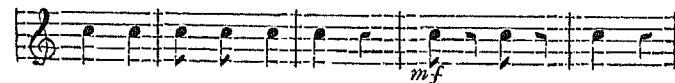
Dynamisch-rhythmische Uebungen.

§. 57.

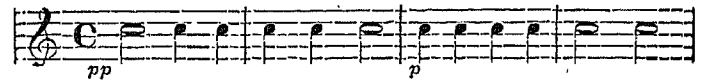
1.



2.



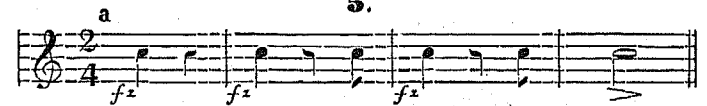
3.



4.



5.



Dritter Abschnitt.

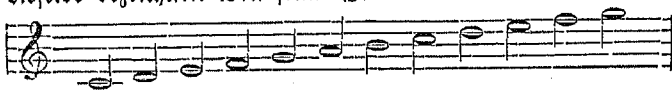
Verbindung der Ton - Elemente.

Vierzehnte Uebung.

Grundlage der Melodik.

§. 58.

Früher wurde schon angedeutet, daß wir unter Melodik die Lehre von der Höhe und Tiefe der Töne verstehen. Da der Schüler nicht nur angegebene Töne, sondern auch ganze Tonformen richtig nachsingen und in Beziehung auf Höhe und Tiefe unterscheiden kann (mit welchem sich die Vorschule befaßt), so ist es jetzt unsere Aufgabe, die Töne und Tonformen durch Zeichen zu veranschaulichen und nach solchen zu singen. Je höher die Stellung ist, welche die Note im Notensysteme einnimmt, desto höher muß auch der durch dieselbe bezeichnete Ton sein. B. B.:



Demnach muß d höher sein, als c; e höher, als d, mithin auch höher, als c, u. s. w.

§. 59.

Fortsetzung.

Wir versuchen, zwei gegebene Töne, von denen der eine um eine Tonstufe höher ist, als der andere, nachzusingen, und zwar mit Notennamen:



Kann jeder Schüler diese beiden Töne rein nachsingen, so folgen wir einen dritten hinzu:



Wir lassen jetzt vier Töne stufenweis auf einander folgen:



Beobachten wir bei 3 die Tonweite (Tonentfernung) der einzelnen Töne, so finden wir, daß dieselbe von e zu f (3—4) nicht so weit ist, als bei den Uebrigen. Dieselbe ist von e zu d und d zu e so beschaffen, daß wir noch einen andern Ton dazwischen singen könnten; nicht aber so von e zu f. Wir haben also zweierlei Tonentfernung. Die Entfernung der drei ersten Töne (c, d; d, e) heißt ganze Tonentfernung (ganzer Ton), und die von e zu f halbe Tonentfernung (halber Ton). Lassen wir vier Töne so auf einander folgen, daß vom ersten zum zweiten, und von diesem zum dritten, ganze Töne sind, vom dritten zum vierten aber nur ein halber Ton ist, so nennt man diese Aufeinanderfolge:

Tetrachord.

Wir geben nun den Ton g an und bilden auf diesen auch ein Tetrachord:



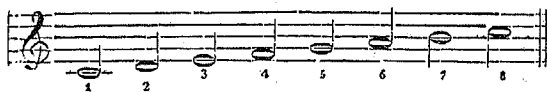
Es müssen bei demselben mithin auch dieselben Tonentfernungen Statt finden, wie bei dem auf c. Das Singen kann also keine Schwierigkeiten machen.

Das richtige Treffen und Unterscheiden der ganzen und halben Töne ist etwas schwierig, indem solches nur durch unser Gehör kann wahrgenommen werden; viele Uebung ist daher die Hauptsache.

§. 60.

Von der Tonleiter.

Verbinden wir die zwei, bis jetzt geübten Tetrachorde, so erhalten wir eine stufenweise Aufeinanderfolge von acht Tönen, welche wir Tonleiter nennen:



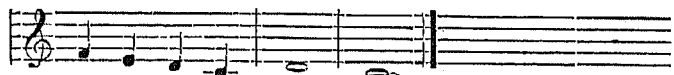
Ist die Aufeinanderfolge so, daß von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe halbe Töne, alle übrigen aber ganze Töne sind, so nennt man sie Dur-(harte) Tonleiter.

Fünfzehnte Uebung.

Singen der Tonleiter nach verschiedenen Taktarten, mit dynamischen Zeichen und unterlegten Worten.

§. 61.

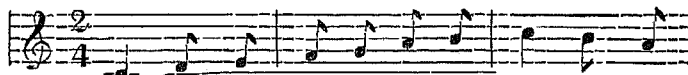
1.



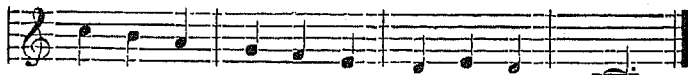
2.



3.



4.



5.



6.



7.

8.

9.

10.

*)

11.

12.

13.

14.

*) Anmerkung. So viele Noten durch Striche oder Bogen verbunden sind, so viele kommen auch auf eine Sylbe. Letztere Verbindung bedeutet auch noch, daß die Töne so viel als möglich eng an einander gereiht werden müssen.

Sechzehnte Übung.

Singen der Tonleiter mit unterlegten Worten.

§. 62.

Allegretto.

1.



Ich seh' mit doch das Weil = chen an, es
bli = het, was es bli = hen kann.

Allegretto.

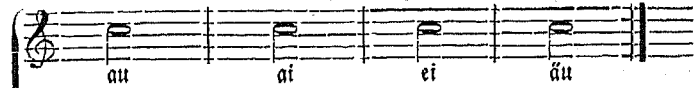
2.



Wich die No = fen, weil sie blih'n! mor = gen ist nicht
heut. Rei = ne Stun = de laß ent = flieh'n,
flüch = tig ist die Zeit.

Beim Singen kann man nicht genug Fleiß auf die reine, richtige Aussprache der Vokale verwenden. Man achte besonders darauf, daß sich nicht a dem o, u dem o, i dem e, e dem ä, ü dem i, ö dem e nähert. Die Doppelvokale (Diphthonge) ai, ei, au u. werden beim Anfange des Tones nicht sogleich ganz ausgesprochen, sondern man hält den Ton auf dem in der Sylbe enthaltenen a (die Verschiedenheit, welche beim Sprechen zwischen ai und ei, äu und eu beobachtet werden muß, fällt beim Singen weg, indem ei wie ai, eu wie äu gesungen wird) und schließt die Sylbe, wenn der Ton enden soll. 3. B.:

Darstellung.



au ai ei äu

Ausführung.



a = u a = i e = i ä = u


Kommen mehrere Vokale zusammen, z. B. in Sauer, Feuer, Schreien u., so müssen die Sylben richtig getrennt, und nicht etwa sau=wer oder sau=her, statt sau=er, gesungen werden. Schließt die Sylbe mit mehreren Mitlautern (Consonanten), so darf man dieselben nur am Ende des Tones hören lassen, also nicht: und oder un = d, sondern: u = nd.

Folgende Consonanten sind besonders scharf zu unterscheiden: b, p; d, t; g, k und ch.

§. 63.

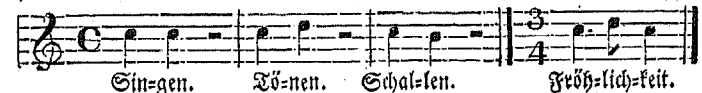
Fortsetzung.

Was die Betonung der Sylben anbelangt, so wird dieselbe durch die Composition bedingt. Ist letztere gelungen, so dürfen nur solche betont werden, welche auch beim Sprechen die Betonung erhalten; demnach nicht:



Sin-gen. Lö-nen. Schal-len. Fröh-lich-keit,

sondern:



Sin-gen. Lö-nen. Schal-len. Fröh-lich-keit.

Siebenzehnte Uebung.

Vom Athemholen bei der Verbindung der Töne mit Worten.

§. 64.

Der Zusammenhang der Worte darf durch das Athemholen so wenig als möglich getrennt werden; es sollen wenigstens immer so viele Worte in einem Athem gesungen werden, als sie zusammen einen Sinn ausmachen. Demnach darf das Beiwort und der Artikel nur im äußersten Nothfall vom Hauptworte getrennt werden. Eben so wenig das Vorwort von dem ihm nachfolgenden Worte, das Fürwort vom Zeitworte und das Hilfszeitwort vom Mittelworte oder Infinitiv. Als Zeichen für's Athemholen findet man ein kleines Häkchen (◊). Z. B.:

Musical notation for §. 64, first line. Treble clef, common time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Gh = re sei Gott in der Hö = he!

Musical notation for §. 64, second line. Treble clef, 3/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Schö = ner Mai, komm her = bei.

§. 65.

Fortsetzung.

Beim melodiatischen Gesange hüte man sich, Noten, welche zusammen gehören, durchs Athemholen zu trennen. Z. B.:

Musical notation for §. 65. Treble clef, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: ... men.

Anmerkung. Jede Sylbe kann auf eine oder mehrere Noten kommen. Ersteres heißt syllabischer, letzteres melismatischer Gesang.

Ueberhaupt versäume man keine Gelegenheit, Athem zu schöpfen, wenn durch dasselbe weder der Sinn des Textes, noch der Zusammenhang der Notenfigur gestört wird; also bei jeder Pause, bei jedem Ruhepunkte und bei dem Eintritte eines neuen Satzes; ferner bei jeder Interpunction und nach Worten, die allenfalls für sich bestehen können; z. B. Liebe, ich lebe ic.

Achtzehnte Uebung.

Die Intervalle.

§. 66.

Unsere Gesangübungen waren bis jetzt so beschaffen, daß sich die einzelnen Töne wiederholten oder stufenweise auf einander folgten. Jede Stufe, von welcher man zu einer andern fortschreitet, wird die erste, die nachfolgende die zweite ic. genannt. In der Kunstsprache heißt die erste Stufe Prime; die zweite, Sekunde; die dritte, Terze; die vierte, Quarte; die fünfte, Quinte; die sechste, Sexte; die siebente, Septime; die achte, Octave; die neunte, None (gleichnamig mit der Sekunde); die zehnte, Dezime (gleichnamig mit der Terze). Demnach ist bei folgender Tonreihe c die Prime; d die Sekunde von c; e die Terze ic.

Musical notation for §. 66. Treble clef, common time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Labels: Prime, Sek., Terz., Quar., Quin., Sex., Spt., Okt., Non., Dez.

§. 67.

Die Terze von c heißt e; die von e, g. Trozdem, daß die Stufenentfernung dieselbe ist, so besteht doch ein wesentlicher Unterschied in der Tonentfernung. Von c zu d ist ein ganzer Ton, von d zu e ebenfalls, mithin enthält die Terze c-e zwei ganze Töne. Anders aber verhält es sich bei der Terze e-g, indem hier die Tonentfernung nur aus 1 1/2 Tönen besteht, denn von e zu f ist ein halber und von f zu g ein ganzer Ton. Wir finden diesen Unterschied aber nicht nur bei den Terzen, sondern auch bei allen übrigen Intervallen; sogar bei der Prime. Der wesentliche Unterschied, so wie die nähere Benennung werden später ausführlicher erläutert werden.

§. 68.

Uebung in Primen und Sekunden.

Das Singen der Tonleiter enthielt schon die Uebung in Primen und Sekunden, jedoch nur innerhalb einer Oktave. Da unsere Stimme aber einen größern Tonumfang hat, so folgen hier noch einige Beispiele.

1.



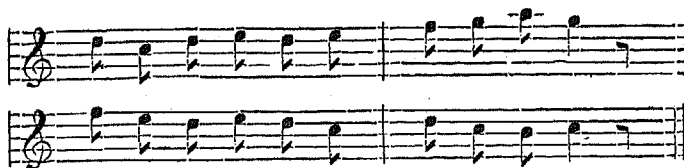
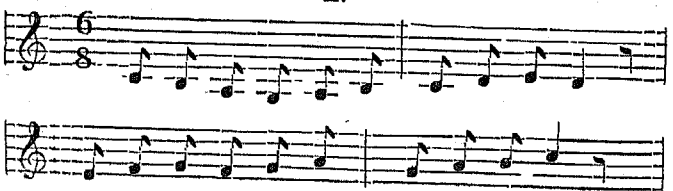
2.



3.



4.



Allegretto.

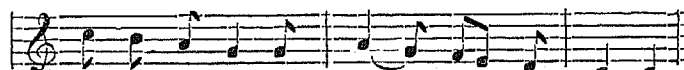
5.



Was Hän-s-chen nicht lernt, was Hän-s-chen nicht lernt, lernt



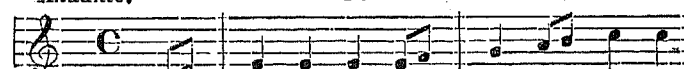
Hans nim = mer = mehr, Was Hän-s-chen nicht lernt, was



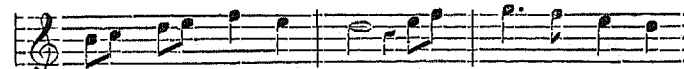
Hän-s-chen nicht lernt, lernt Hans nim = mer = mehr.

Andante.

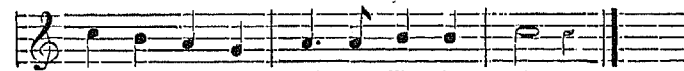
6.



- 1. Hübsch or = dent = lich, hübsch or = dent = lich, muß
- 2. Wer al = les um sich wirft und schmeißt, nichts
- 3. Hübsch or = dent = lich, hübsch or = dent = lich, will



man im Le = ben sein, der Lie = der = li = che
auf sich sel = ber hält, hat ei = nen schlimmen,
ich als Kind schon sein, so werd' ich oft mich



schmei = chelt sich bei lei = nem Menschen ein.
bö = sen Geist, der Je = der = mann miß = fällt.
ü = ber mich und mei = ne Sa = chen freun.

Neunzehnte Übung.

Treffen der Terzen, mit Hilfe der Sekunde.

§. 69.

*1)

1.

2.

3.

*) Anmerkung. Die zwischen den Terzen liegenden Hilfsnoten dürfen nur leise und fast unmerklich angegeben werden; bei größerer Sicherheit im Treffen bleiben sie ganz weg.

Allegretto.

4.

In frei = scher Luft zu wan = dern, die
en = ge Stu = be fliehn, und auf dem Eis zu
glan = dern, das ist für un = fern Sinn.

Allegro.

5.

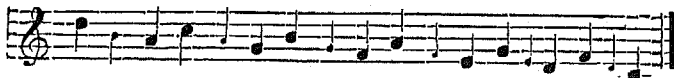
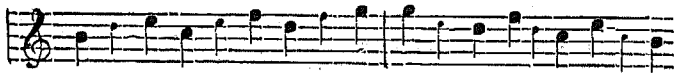
Zu des Le = bens Freu = den schuf uns die Na =
tur, a = ber Gram und Lei = den
schaf = fen wie uns nur.

zwanzigste Übung.

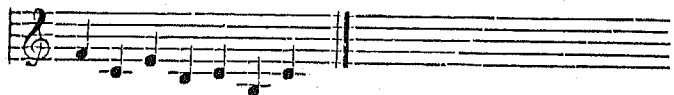
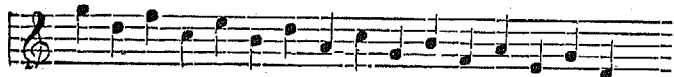
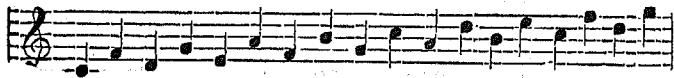
Treffen der Quartan mit Hülfe der Terze.

§. 70.

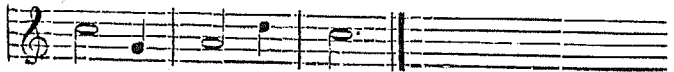
1.



2.



3.

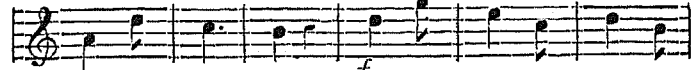


Allegretto.

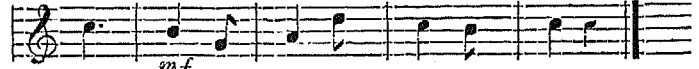
4.



Wißt du frei und lu = stig gehn durch das



Welt-ge = tün = mel, muß du auf die Wäg-lein



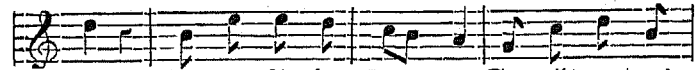
sehn, woh = nend un = fern Him = mel.

Allegretto.

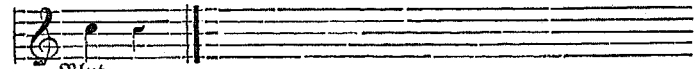
5.



Laßt die Lön' er = kün = gen im = mer wohl = ge =



muth, laßt uns Lie = der sin = gen, Sang gibt munt = res



Blut.

Einundzwanzigste Übung.

Treffen der Quinten mit Hülfe der Terze.

§. 71.

1.



2.

3.

Andantino.

4.

Läß un = ser gan = zes Le = ben, dir,
 Gott, ge = hei = ligt sein, du wiest uns Kräf = te
 ge = ben, dir un = ser Herz zu weihn.

Andante.

5.

Rein und hel = le, wie die Quel = le
 macht die Un = schuld un = ser Herz.

Wald und Son = ne gie = ßen Won = ne
 si = ber from = mer Zu = gend Scherz.

Zweiundzwanzigste Übung.

Treffen der Sexten, mit Hilfe der Terze oder Quarte.

§. 72.

1.

2.

3.

Moderato.

4.

Auf ho = her Alp wohnt auch der lie = be Gott, er

färbt den Mor=gen roth, die Wilm=lein weiß und blau, und

la = bet sie mit Thau. Auf ho = her Alp wohnt

auch der lie = be Gott.

5.

Auf = schub ei = ner gu = ten That hat schon oft ge =

rent. Müß = lich le = ben ist mein Rath; flüch = tig ist die

Zeit.

Dreißundzwanzigste Uebung.

Treffen der Octaven, mit Hilfe der Terze und Quinte (oft auch durch Quarte und Sexte). *)

§. 73.

1.

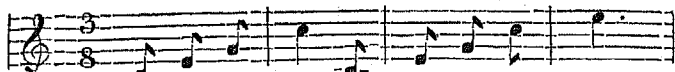
2.

3.

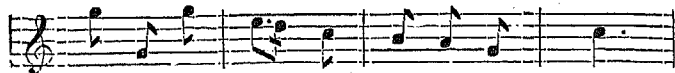
*) Anmerkung. Wir lassen hier das Treffen der Octaven vor dem der Septimen folgen, indem wir beim Singen der letzteren die Octave als hauptsächliches Hilfsmittel gebrauchen müssen.

Allegretto.

4.



Kind = li = che Freu = de, schuld = los und rein,



möch = test du heu = te un = ter uns sein.



In = ni = ge Freu = de stür = fet das Herz;



weh = ret dem Lei = de, min = dert den Schmerz.

Andantino.

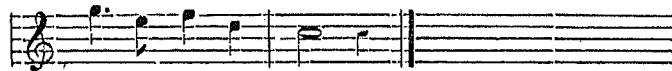
5.



Singt, Kin = der, beim Spa = zie = ren gehn die Won = ne der Ma =



tur; wie groß ist Gott, und o wie schön ist's



hier auf die = ser Flur.

Vierundzwanzigste Übung.

Treffen der Septimen, mit Hilfe der Octave.

§. 74.

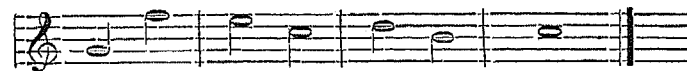
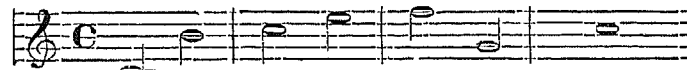
1.



2.



3.

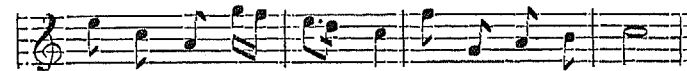


Allegretto.

4.



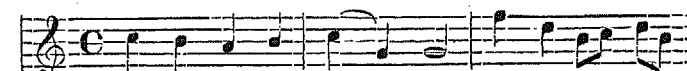
Laßt die Bö = ne flin = gen im = mer wohl = ge = muth!



laßt uns froh = lich sin = gen, sin = gen ist ja gut.

Moderato.

5.



Fromm in Freu = de sin = gen gibt gar schö = nen

Klang, und so soll es klingen unser Leben

lang.

§. 75.

Fortsetzung.

Das Treffen der Nonen und Dezimen wird durch Hilfe der Oktave erleichtert. Sie kommen aber, so wie die Un- und Duo-Dezimen, im Gesange sehr selten vor. Da nun diese Schule durchaus nicht die Bestimmung hat, große Concert- und Opernsänger zu bilden, indem sonst eine ganz andere Methode hätte befolgt und eine Masse von Beispielen angeführt werden müssen, so können wir sie sätiglich übergehen.

Fünfundzwanzigste Uebung.

Die Versetzungszeichen.

§. 76.

Wir wissen, daß von e zu f und von h zu c nur halbe Töne (halbe Tonentfernungen), dagegen von c zu d, d-e, f-g, g-a, a-h ganze Töne sind. Es folgt deutlich daraus, daß zwischen letztern auch noch halbe Töne liegen müssen, für deren Bezeichnung man aber keine besondern Stufen auf dem Notenplane hat. Zwischen c-d liegt ein halber Ton; diesen erhält man, wenn man c um einen halben Ton erhöht, oder d um einen halben erniedrigt. Ersteres geschieht durch ein Erhöhungszeichen, Kreuz (#); letzteres durch ein Erniedrigungszeichen, Be (b).

Das Kreuz sät dem Notennamen immer die Sylbe is, das b die Sylbe es an. Steht demnach ein # vor c, so heißt die Note cis. Durch Vorsehung eines Kreuzes wird d zu dis, e zu eis, f zu fis, g zu gis, a zu ais, h zu his.

a

Steht ein b vor c, so heißt die Note ces; durch Vorsehung eines Be's wird d zu des, e zu es, f zu fes, g zu ges, a zu as (nicht aes), h zu hes.

b

Der durch ein Versetzungszeichen neu gebildete Ton heißt entweder chromatisch erhöht oder erniedrigt, je nachdem man ein # oder b angewendet hat.

§. 77.

Fortsetzung.

Aus vorgehenden Beispielen ersehen wir, daß sich innerhalb einer Octave dem Namen nach 14 Töne bilden lassen. Dem Wesen (der Tonhöhe) nach erhalten wir aber nur zwölf, indem bei a eis denselben Ton bezeichnet, wie f, und his wie c. Bei b ist fes = e und ces = h.

Solche Töne, die dem Namen nach verschieden, in der That aber dieselben sind*, nennen wir enharmonisch;

demnach sind cis und des, dis und es u. enharmonische Töne

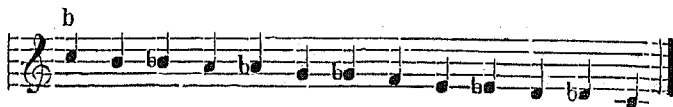
Die Tonleiter, mit Einfügung aller erhöhten oder erniedrigten Töne, die nicht schon unter anderm Namen enharmonisch vorhanden sind, nennen wir

die chromatische Tonleiter.

Man bildet sie am leichtesten aufwärts durch # (siehe a), und abwärts durch b (siehe b).

a

*) Anmerkung. Streng genommen, findet doch ein kleiner Unterschied Statt, indem der neugebildete Ton, von der Secunde abgeleitet, $\frac{1}{2}$ Ton höher ist, als der von der Prime; c, des = $\frac{4}{7}$; c, cis = $\frac{3}{7}$. Ersterer heißt großer, letzterer kleiner halbe Ton. Da es aber beim Singen sehr schwierig ist, diesen feinen Unterschied zu machen, so bleiben wir bei dem oben Ausgesprochenen.



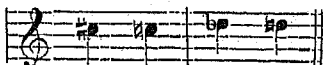
§. 78.

Fortsetzung.

Will man nach einem Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen wieder den ursprünglichen Ton eintreten lassen, so wendet man das Auflösungszeichen (Widerrufungszeichen) an, welches folgende Gestalt hat:

u

Durch dessen Gebrauch wird aus cis wieder c, aus des wieder d u. s. w.



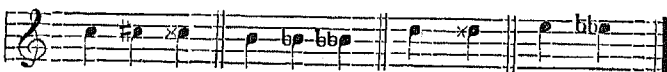
§. 79.

Fortsetzung.

Oft soll ein Ton doppelt erhöht oder erniedrigt werden; dieß wird angedeutet durch ein Doppelkreuz, oder Doppel-Be, mit folgender Gestalt:

X ·x· oder ##. bb.

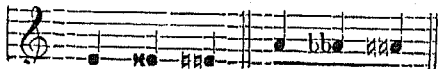
Durch ein Doppelkreuz wird die Sylbe is, und durch ein Doppel-Be die Sylbe es zweimal hinzugesügt. C mit einem Doppelkreuz heißt demnach cis is (cis cis nicht so gut), und d mit einem Doppel-Be des es (des des) u. s. w.



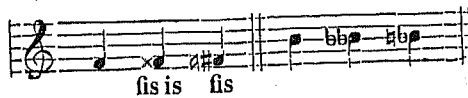
§. 80.

Fortsetzung.

Soll die Doppelerhöhung oder Erniedrigung keine Bedeutung mehr haben, so muß ein Doppel-Auflösungszeichen folgen.



Soll sich aber nach einer Doppelerhöhung oder Doppelerniedrigung die Auflösung auf eine einfache Erhöhung oder Erniedrigung beziehen, so macht man ein einfaches Auflösungszeichen, nebst dem betreffenden Kreuz oder Be.



§. 81.

Wesentliche und zufällige Versetzungszeichen.

Wir werden später, bei Behandlung der Tonarten, finden, daß die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen nicht nur etwa Geltung haben vor den Noten, vor welchen sie stehen, sondern, daß sie zu Anfang des Notensystems, nach dem Schlüssel stehend, durch ganze Theile oder Tonstücke gelten können. Ist dieß der Fall, so heißen sie „wesentliche Versetzungszeichen“. Kommt aber ein solches mitten im Tonstücke vor, so bezieht es sich nur auf die Noten eines Taktes, und dann heißt es „zufälliges Versetzungszeichen“.

Sechszwanzigste Uebung.

Die Intervalle.

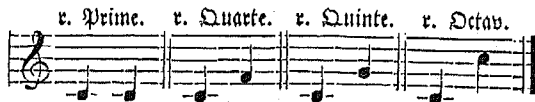
§. 82.

Was man unter Intervallen versteht, und wie man sie mit lateinischen Namen benennt, wurde schon bei den Treffübungen angegeben.

Aus folgendem Beispiel ergibt sich, daß bei gleicher Stufenanzahl das Tonverhältniß doch nicht immer dasselbe ist.



Man ist daher genöthigt, nähere Bezeichnungen (Benennungen) eintreten zu lassen. Alle Intervalle sind entweder groß, klein, rein, vermindert oder übermäßig. Bei der Dur-Tonleiter sind rein: die Prime, Quarte, Quinte und Octave.



Demnach ist c v. c auf derselben Stufe die reine Prime, f v. c die reine Quarte, g v. c die reine Quinte und c v. c die reine Octave.

Folgende Intervalle sind groß:

Die Secunde, Terze, Sexte und Septime. Die None ist wie die Secunde und die Dezime wie die Terze.



Demnach ist d v. c die große Secunde, e v. c die gr. Terze, a v. c die gr. Sexte, h v. c die gr. Septime, d v. c in der nächst höheren Octave die gr. None, und e v. c die große Dezime.

Die Dur-Tonleiter enthält demnach folgende Intervalle:



Große Secunde, gr. Terze, r. Quarte, r. Quinte, gr. Sexte, gr. Septime und r. Octave.

§. 83.

Fortsetzung.

Alle Intervalle einer Dur-Tonleiter, welche man natürliche nennt, können nun noch erhöht oder erniedrigt werden. Erhöht man sie, so entstehen

übermäßige.

Primen		Secunden		Terzen		Quarten	
rein.	überm.	reine.	überm.	reine.	überm.	reine.	überm.
Quinten		Sexten		Septimen		Octaven	
rein.	überm.	reine.	überm.	reine.	überm.	reine.	überm.

Erniedrigt man die großen Intervalle um einen halben Ton, so erhält man kleine.

Es gibt demnach so viele kleine Intervalle, als wir große haben; mithin können auch nur die Secunde, Terze, Sexte und Septime als kleine Intervalle vorkommen.



Erniedrigt man die reinen Intervalle um einen halben Ton, so erhält man verminderte.

Es können demnach auch nur die Prime, Quarte, Quinte und Octave als verminderte Intervalle vorkommen.

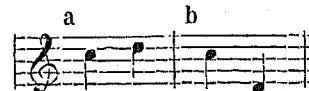


Je nachdem die Intervalle doppelt erhöht oder erniedrigt werden, bekommen sie die Benennung doppelt übermäßig oder doppelt vermindert.

§. 84.

Umkehrung der Intervalle.

Nimmt man von zwei Tonstufen, welche ein Intervall bilden, die zweite (höhere) und legt sie eine Octave tiefer, so wird dann natürlich die erste, die höhere. Z. B.:



Diese Verfehlung der Intervalle nennt man Umkehrung,

durch welche immer ein anderes Intervallen-Verhältnis entsteht.

Bei a bilden c und d eine Secunde; setzen wir d eine

Octave tiefer (siehe b), so erhalten wir durch diese Umkehrung eine Septime. Wenden wir bei allen Intervallen die Umkehrung an, so erhalten wir aus:

1	(Prime) die	8	(Octave)
2	„	7	
3	„	6	
4	„	5	
5	„	4	
6	„	3	
7	„	2	
8	„	1	(siehe folgendes Beispiel.)



§. 85.

Consonirende und dissonirende Intervalle.

Geben wir nur einen Ton an, so ist dessen Wirkung eine ganz andere, als wenn mehrere nach einander oder zugleich angegeben werden. Beim Ersteren würden wir nur sagen können, wir haben etwas gehört, beim Letzteren würde sich aber noch zum Hören das Fühlen gesellen. Befriedigen zwei mit einander verglichene Töne unser Gehör, so nennt man sie consonirend (wohlklingend). Diese consonirenden Töne (Consonanzen) theilt man ein in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen Consonanzen gehören sämtliche reine Intervalle, also:

- 1) die reine Prime,
- 2) die reine Quarte,
- 3) die reine Quinte, und
- 4) die reine Octave.

Unvollkommene Consonanzen sind:

- 1) die große und kleine Terze, und
- 2) die große und kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle, sie mögen groß, klein, vermindert oder übermäßig sein, haben etwas Befremdendes, Unbefriedigendes, weshalb man sie Dissonanzen nennt.

Vierter Abschnitt.

Conarten und Conleitern.

Siebenundzwanzigste Uebung.

Dur = Conarten mit Vorzeichnung von Kreuzen.

§. 86.

Wir haben in der Musik verschiedene Conarten und verschiedene Conleitern. Letztere bedingen immer die ersteren. Je nachdem wir von irgend einem Tone eine Conleiter bilden, je nachdem erhalten wir auch eine Conart.

Wir unterscheiden zunächst zweierlei Conarten und Satzungen, nämlich:

- 1) harte (dur, majeur, maggiore) und
- 2) weiche (moll, mineur, minore).

Innerhalb einer Octave kann nun jeder Ton als Grundlage (erste Note) einer Dur = oder Molltonart angewendet werden.

Wir erhalten mithin auch so viele Dur = und Molltonarten, als wir verschiedene Töne innerhalb einer Octave haben.

Unser System hat nun nebst den sieben Stammtönen,

c, d, e, f, g, a, h,

noch fünf zwischen denselben liegende halbe Töne,

cis, dis, fis, gis, ais,

also im Ganzen zwölf.

Es gibt mithin auch:

12 Dur = (harte) Conarten, und

12 Moll = (weiche) Conarten.

Würden wir die enharmonische Verwechslung anwenden, so erhielten wir allerdings dem Namen nach mehr, aber nicht dem Tone nach, indem cis = des, dis = es u. s. w. ist.

Welche Tonart einem Tonstücke zu Grunde liegt, erfieht man an der Vorzeichnung und dem letzten tiefsten Tone.

§. 87.

Fortsetzung.

Als Stammtonart nimmt man C-dur an. Nehmen wir von C aus die steigenden reinen Quinten, so erhalten wir Tonarten mit Kreuze, und zwar erhalten wir immer so viele Kreuze, als wir steigende Quinten von C aus genommen haben.

Die Quinte von C heißt G, mithin hat G-dur ein # vorgezeichnet, welches vor F zu stehen kommt.

Auf G-dur mit 1 # folgt:

D	"	"	2	"
A	"	"	3	"
E	"	"	4	"
H	"	"	5	"
Fis	"	"	6	"
Cis	"	"	7	"

Die Dur-Tonarten mit Kreuze folgen aber nicht nur quintenweise, sondern die Kreuze auch.

Steht demnach bei G-dur das erste Kreuz vor F, so steht das zweite vor C, das dritte vor G, u. s. w. Siehe folgendes Beispiel:

C-dur. G. D. A. E. H.

Fis. Cis.

Anmerkung. Die Kreuze müssen auf dem Notensystem in der Reihenfolge geschrieben werden, wie sie nach einander folgen; also nicht cis vor fis oder ais vor gis.

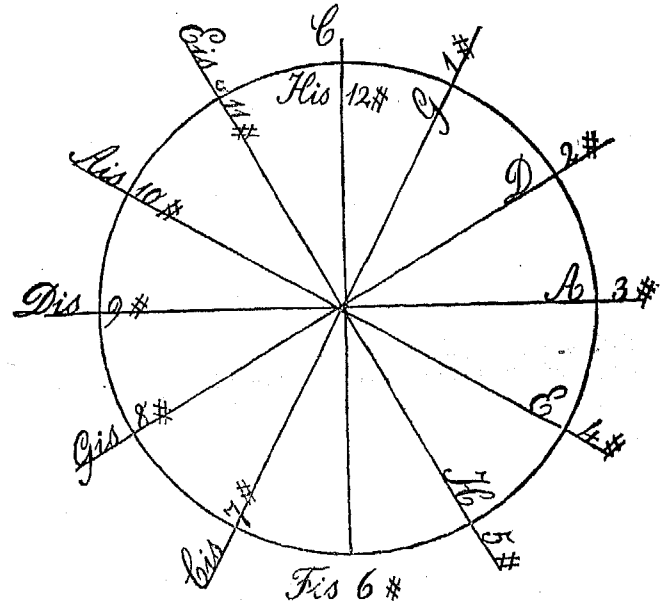
§. 88.

Fortsetzung.

Wollen wir noch über Cis-dur hinaus gehen, so erhalten wir

Gis-dur	mit	8	#
Dis	"	9	"
Ais	"	10	"
Eis	"	11	"
His	"	12	"

Wir hätten also die zwölf Dur-Tonarten in Folge lauter Quintenschritte erhalten. Diese Aufeinanderfolge veranschaulicht man durch folgenden Birkel, welchen man Quinten-Birkel nennt:



Bei Gis-dur finden wir 8 Kreuze, mithin ein Kreuz mehr, als wir Tonstufen haben. Es folgt daraus, daß eine derselben zwei Kreuze haben muß. Bei Cis war das siebente Kreuz vor h, mithin kommt bei Gis-dur das achte Kreuz vor Eis zu stehen. Wir erhalten mithin ein Doppelkreuz. Hat Gis-dur ein Doppelkreuz (X) vor f, so hat

Dis-dur	2	X	vor f und e.
Ais	3	"	f, c und g.
Eis	4	"	f, c, g und d.
His	5	"	f, c, g, d und a.

Wir sehen also, daß die abgeleiteten Kreuztonarten so viele Doppelkreuze haben, als die Stammtonarten einfache, und daß bei den ersteren die Doppelkreuze dieselbe Stellung haben, wie bei Letzteren die einfachen.

G-dur.	D-dur.	A-dur.
Gis-dur.	Dis-dur.	Ais-dur.

Achtundzwanzigste Übung.

Dur-Tonarten mit Vorzeichnung von Been.

§. 89.

Bei diesen Tonarten geht man auch von C-dur aus. Nehmen wir von C aus die steigenden Quartan, so erhalten wir die Tonarten mit Been, und zwar ergeben sich immer so viele Bee, als wir Quartan von C aus genommen haben. Die Quartan von C heißt F, mithin hat F-dur ein b vorgezeichnet, welches vor h zu stehen kommt.

- Auf F-dur mit 1 b folgt
- Hes (B)-dur mit 2 b
- Es-dur mit 3 b
- As " " 4 "
- Des " " 5 "
- Ges " " 6 "
- Ces " " 7 "

Die Tonarten, mit b gebildet, folgen aber nicht nur Quartanweise, sondern letztere auch. Steht nun das erste b vor h, so kommt mithin das zweite vor e, das dritte vor a, das vierte vor d u. , wie folgendes Beispiel zeigt:

C-dur.	F-dur.	B-dur.	Es.	As.	Des.
Ges.	Ces.				

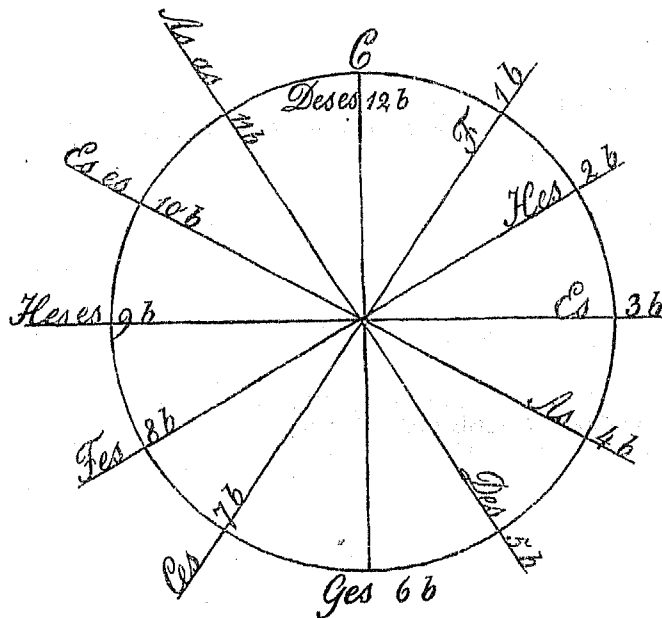
§. 90.

Fortsetzung.

Nehmen wir die folgenden Quartan von Ces, so erhalten wir

- Fes - dur mit 8 b
- Hes es " " 9 "
- Es es " " 10 "
- As as " " 11 "
- Des es " " 12 "

So wie wir früher sämtliche zwölf Tonarten mit Hilfe der Kreuze bildeten und sie durch den Quintan-Zirkel veranschaulichten, so können wir sie auch vermittelst der Bee bilden und sie durch den Quartan-Zirkel darstellen.



Die Tonarten von Ces an haben mehr Versetzungszeichen, als sie Tonstufen enthalten. Es müssen daher bei deren Bildung Doppel-Bee (bb) angewendet werden.

- Fes - dur hat 1 bb vor h
- Hes es " " 2 " " h und e.

Es es-dur hat 3 bb vor h, e und a.
 As as " " 4 " " h, e, a und d.
 Des es " " 5 " " h, e, a, d und g.

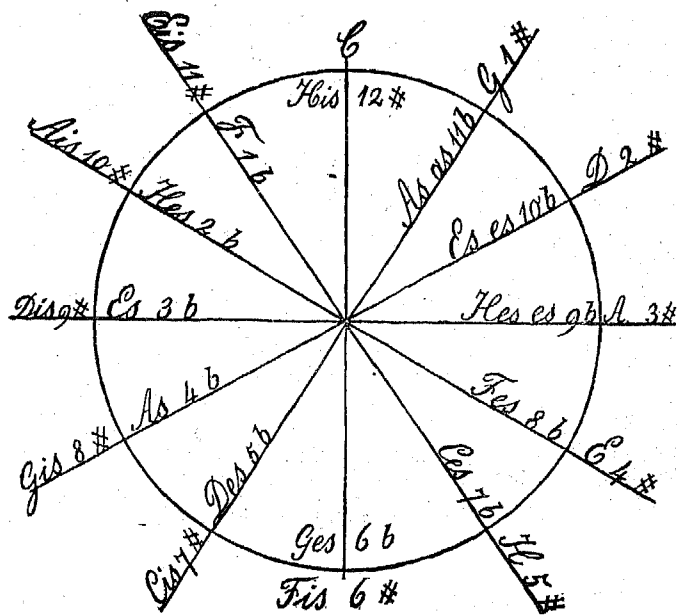
Wir ersehen, daß die Doppel-Bee in derselben Ordnung folgen, wie die einfachen Bee, nämlich auch Quartensweise, und daß die abgeleiteten Tonarten eben so viele Doppel-Bee erhalten, als die Stamm-Tonarten einfache.

F.	Hes.	Es.
Fes.	Hes es.	Es es.

§. 91.

Fortsetzung.

Man könnte billiger Weise fragen, warum nicht sämtliche Tonarten mit Bee oder Kreuzen gebildet werden, da es sich doch leicht thun läßt und in diesem Falle dann eine Art der Versetzungszeichen ganz wegfallen würde. Die Beantwortung dieser Frage ist einfach folgende. Wollte man sämtliche Tonarten entweder mit Kreuzen oder Beenen bilden, so würde die daraus folgende große Anzahl der Versetzungszeichen dem schnellen Ueberblicke und dem leichten Auffassen eines Tonstückes hemmend in den Weg treten, weshalb man gewöhnlich bei einem Tonstück nur sechs Versetzungszeichen als höchste Zahl findet. Wollte man z. B. Cis-dur mit 7 # anwenden, so könnte man statt dessen Des-dur mit 5 b gebrauchen. Statt Cis mit 8 # nimmt man leichter As mit 4 b u. s. w., wie folgender Quinten- und Quartens-Zirkel zeigt.



Von C aus, rechts, haben wir die Kreuz-, links die Betonarten. Wir ersehen zugleich, daß alle gegenüber stehenden Tonarten enharmonisch sind und immer die Zahl 12 als Gesamtzahl der Versetzungszeichen haben. Hat also G-dur 1 #, so muß As as 11 b haben. Hat Fis 6 #, so muß Ges 6 b haben, u. s. w. Wir würden also nicht His oder Des es mit zwölf Versetzungszeichen nehmen, wo wir für denselben Ton C ohne Versetzungszeichen haben.

Neunundzwanzigste Uebung.

Moll: (weiche) Tonarten.

§. 92.

Die Moll-Tonarten entlehnen ihre Vorzeichnung immer von den Dur-Tonarten. Eine und dieselbe Vorzeichnung kann mithin für Dur und Moll gelten. Man kann also aus

der Anzahl der Versetzungszeichen noch nicht allein die Tonart erkennen, in welcher sich das Tonstück bewegt, sondern es müssen noch andere Erkennungszeichen vorhanden sein. Gewöhnlich nimmt man als solches den letzten tiefsten Ton eines Musikstückes an.

Nimmt man von jeder Dur-Tonart die große Terze aufwärts, oder (leichter) die kleine Terze abwärts, so erhält man diejenige Moll-Tonart, welche mit der Dur-Tonart, von der man ausgegangen ist, gleiche Anzahl Versetzungszeichen hat.

Hat also ein Tonstück nichts vorgezeichnet, so muß es sich in C-dur oder A-moll (a ist die kleine Terze abwärts von c) bewegen. Ist nun der letzte tiefste Ton a, so würde das Tonstück aus A-moll gehen; ist er aber c, so würde es aus C-dur gehen. Sind zwei Kreuze vorgezeichnet, so geht das Tonstück entweder aus D-dur oder H-moll. Drei Beee sind mithin die Vorzeichnung für Es-dur oder C-moll. Folgende Darstellung erleichtert die Uebersicht:

Dur.

C. G. D. A. E. H. Fis.

Moll.

A. E. H. Fis. Cis. Gis. Dis.

Dur.

C. F. Hes. Es. As Des. Ges.

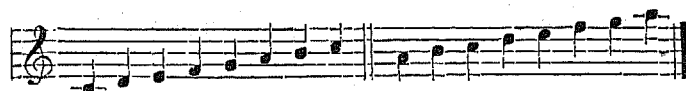
Moll.

A. D. G. C. F. Hes. Es.

Dreissigste Uebung. Von den Tonleitern.

§. 93.

Unter Tonleiter verstehen wir die stufenweise Aufeinanderfolge der Töne von einem angenommenen Grundtone bis zu dessen Octave.



Jede der vorstehenden Tonreihen bildet mithin eine Tonleiter. Je nachdem sich nun die ganzen und halben Töne zwischen dieser oder jener Stufe befinden und befinden müssen, je nachdem erhält man eine eigene Tonleiter-Gattung. Wir unterscheiden deren vier, nämlich:

- 1) die chromatische Tonleiter,
- 2) die chromatisch-enharmonische Tonleiter,
- 3) die Dur-Tonleiter, und
- 4) die Moll-Tonleiter.

§. 94.

Die chromatische Tonleiter.

Eine Tonleiter, welche in lauter Halbtöne fortschreitet, nennt man chromatisch (siehe §. 76).

Da sich dieselbe nicht dazu eignet, Grundlage eines Tonstückes zu werden, so genügen einige Uebungsbeispiele.

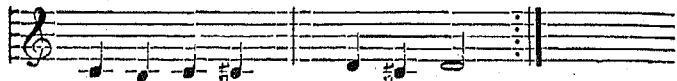
1. 2. 3. 4.

5. 6.

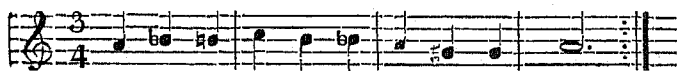
7.



8.



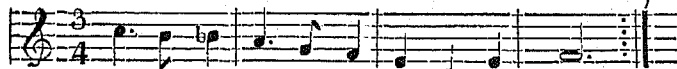
9.



10.



11.



D wie schön ist die Flur zur Früh-ling's = zeit.

§. 95.

Die chromatisch-enharmonische Tonleiter.

Eine chromatische Tonleiter, in welcher alle Töne, oder wenigstens die chromatisch gebildeten mit ihren Doppelnamen (cis des, dis es *ic.*) auftreten, nennt man chromatisch-enharmonisch; sie ist also für unser Gehör nichts Anderes, als eine chromatische Tonleiter, und eignet sich mithin auch nicht dazu, Grundlage eines Tonstückes zu werden (siehe §. 77).

*) Anmerkung. Wir begnügen uns mit dieser kleinen Anzahl Beispiele, indem solche bei fleißigem Ueben vollkommen genügen. Größere chromatische Tonreihen kommen bei gewöhnlichen Liedern selten vor.

Einunddreissigste Übung.

Die Dur-Tonleitern.

§. 96.

Eine stufenweise Aufeinanderfolge von acht Tönen, bei der von der dritten zur vierten und siebenten zur achten Stufe halbe Töne, die übrigen aber ganze Töne sind, nennt man Dur-Tonleiter. Da nun jeder Ton in der Musik als erster Ton angenommen werden kann, so können wir mithin auch so viele Dur-Tonleitern bilden, als wir verschiedene Töne innerhalb einer Octave haben, nämlich zwölf. Die Vorzeichnung einer Dur-Tonleiter entspricht immer der Vorzeichnung der gleichnamigen Dur-Tonart; weiß man letztere, so ist es ein Leichtes, jede beliebige Dur-Tonleiter zu bilden.

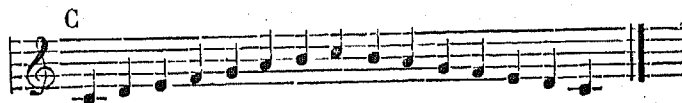
Sollten wir demnach die A-Dur-Tonleiter bilden, so wissen wir, daß solche drei Kreuze vorgezeichnet hat, welche vor f, c und g zu stehen kommen. Diese betreffenden Versetzungszeichen würden wir zu Anfang des Systems, nach dem Schlüssel setzen und alsdann die steigende Achterreihe auf A folgen lassen; alsdann heißt die Dur-Tonleiter auf A:



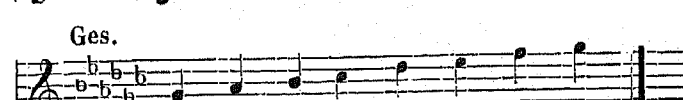
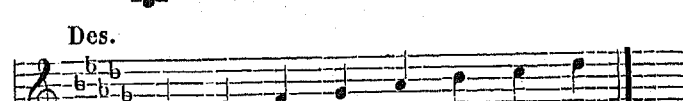
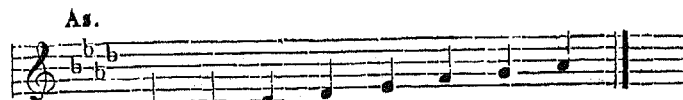
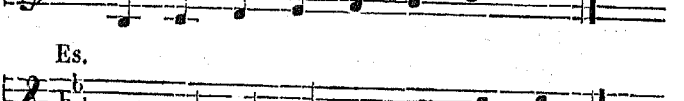
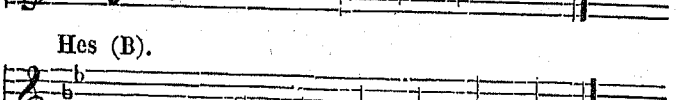
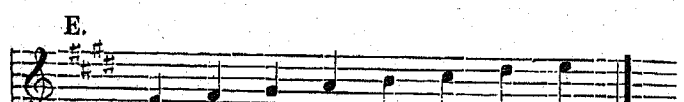
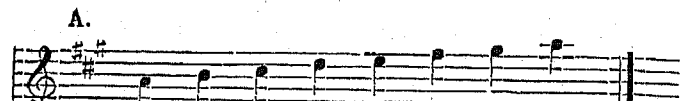
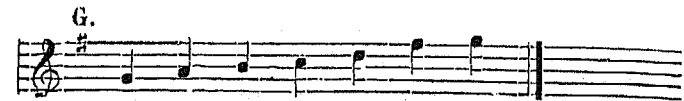
§. 97.

Fortsetzung.

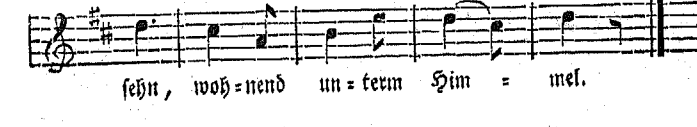
Die Dur-Tonleitern mit Kreuzen und diejenigen mit Beenen würden demnach von C aus in folgender Ordnung auf einander folgen:



(Je nachdem die Tonleiter auf- oder abwärts geht, nennt man sie steigende oder fallende Tonleiter.)



Anmerkung. Es ist durchaus nothwendig, daß die Schüler angehalten werden, die verschiedenen Tonleitern selbst zu bilden. Wollten wir nach jeder Tonleiter noch die verschiedenen Trefferübungen folgen lassen, so würde dieß zu viel Raum einnehmen. Es ist daher zweckmäßiger, wenn der Lehrer die Uebungen: 18, 19, 20, 21, 22, 23 und 24, je nach Bedürfniß, in andere Tonarten transponiren läßt. Demnach würde sich Nr. 4, in der zwanzigsten Uebung, in D-dur transponirt, auf folgende Art darstellen:



Zweimdreissigste Uebung.

Die Moll-Tonleitern.

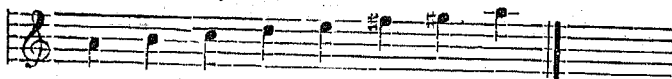
§. 98.

Eine stufenweise Aufeinanderfolge von acht Tönen, bei der von der zweiten zur dritten, fünften zur sechsten und siebenten zur achten Stufe halbe Töne, von der ersten zur zweiten, dritten zur vierten und vierten zur fünften Stufe ganze Töne sind, und von der sechsten zur siebenten Stufe eine Entfernung von $1\frac{1}{2}$ Tönen (übermäßige Secunde) ist, nennt man Moll-Tonleiter. Demnach heißt die Moll-Tonleiter auf A:

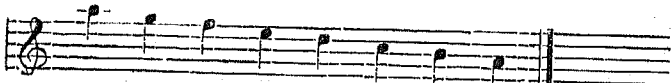


Wir ersehen, daß sich die Moll-Tonleiter hauptsächlich durch die kleine Terze und Sexte von der Dur-Tonleiter unterscheidet.

Viele Tonlehrer bilden die Moll-Tonleiter auf verschiedene Art; der steigenden geben sie, als unterscheidendes Intervall, bloß die kleine Terze:



der fallenden dagegen kleine Terze, Sexte und Septime:



Die letzteren Tonfolgen klingen allerdings milder, als die erstere, mit einer übermäßigen Secunde, und in dieser Hinsicht wären sie der ersteren Form vorzuziehen, wenn wir dadurch nicht genöthigt würden, zwei verschiedene Arten von Moll-Tonleitern anzunehmen, und dadurch also der Begriff einer Moll-Tonart aufgehoben würde.

*) Anmerkung. Der Bogen zwischen den Noten bezeichnet halbe Tonentfernungen.

§. 99.

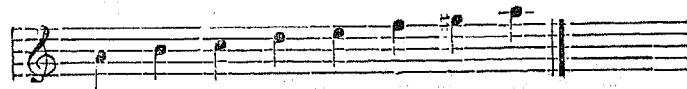
Fortsetzung.

Wir sagten in §. 92, ein und dieselbe Anzahl Versetzungszeichen kann für Dur oder Moll gelten; ferner: nimmt man von irgend einer Dur-Tonart die kleine Terze abwärts, so erhält man diejenige Moll-Tonart, welche mit der Dur-Tonart, von der man ausgegangen ist, gleiche Anzahl Versetzungszeichen hat. Die Bildung der Moll-Tonleitern kann und demnach keine Schwierigkeiten mehr bereiten.

Die C-dur-Tonleiter hat nichts vorgezeichnet; die kleine Terze abwärts von c ist a, mithin hat A-moll auch nichts vorgezeichnet; demnach würde sie heißen:



Nun wissen wir aber, daß jede Moll-Tonleiter die große Septime enthalten muß; wir müssen also g durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhen, und heißt also:



Wir hätten also bei der Bildung einer Moll-Tonleiter zunächst die wesentlichen Versetzungszeichen anzugeben, welche immer zu Anfang eines Notenplanes, nach dem Schlüssel, zu stehen kommen; dann die steigende oder fallende Uchtereihe zu bilden (je nachdem die Moll-Tonleiter eine steigende oder fallende sein soll), und zuletzt die vorkommende Septime um einen halben Ton zu erhöhen.

§. 100.

Fortsetzung.

Lassen wir die zwölf Moll-Tonleitern nach der Anzahl der Versetzungszeichen (Kreuze oder Bee) aufeinander folgen, so ergibt sich folgende Ordnung:

A-moll.



E-moll.

H-moll.

Fis-moll.

Cis-moll.

Gis-moll.

Dis-moll.

D-moll.

G-moll.

C-moll.

F-moll.

B-moll.

Es-moll.

Anmerkung. Das Singen der Moll-Tonleiter würde uns gar keine besonderen Schwierigkeiten bereiten, wenn wir nicht ein, uns bis jetzt fremd gebliebenes Intervall zu singen hätten, nämlich die übermäßige Secunde von der sechsten zur siebenten Stufe. Alle übrigen Intervalle sind schon bei den Uebungen in der Dur-Tonleiter vorgekommen, nur in anderer Aufeinanderfolge. Wir hätten also vorzugsweise dieses unterscheidende Intervall zu berücksichtigen.

Dreiunddreissigste Uebung.
 Uebungsbeispiele in Moll.

§. 101.

Uebungen in Secunden.

1.

2.

Du mußt schei=den, lie = ber Freund, kom = me doch bald

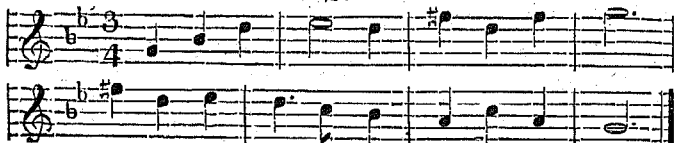
wie = der.

Übungen in Terzen.

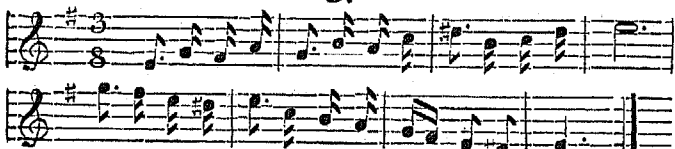
1.



2.



3.



4.

Herbstlied eines kleinen Mädchens.

Moderato.



Mein Gärt-chen du blü-hest nicht mehr; die



Ho-sen, die Lil-ien, die Nel-ken, sie blü-ten und mußten ver-



wel-ken, und Al-les ist wüßt und ist leer, und

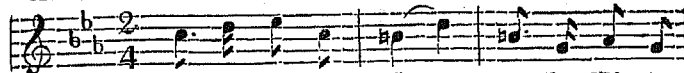


Al-les ist wüßt und ist leer.

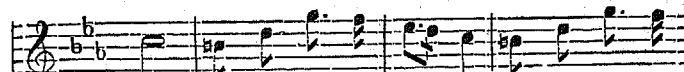
5.

Winterlied.

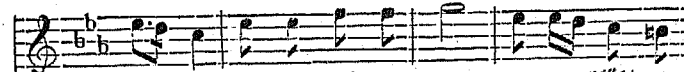
Andante.



1. Kei-ne Blu-men blü-hen, nur das Win-ter-
2. Ach! kein Wo-gel = sang tönt mit fro-hem



grün blickt durch Sil-ber = hül-ten; nur das Fen-ster
Klang, nur die Win-ter = wei = se je = ner klei-nen



hül-ten Blüm-chen roth und weiß, auf-ge = blüht von
Wei = se, die am Fen-ster schwirrt und um Fut-ter



Eis.
girt.

Die Treßübungen der reinen Quarte, reinen Quinte, so wie der kleinen Sexte und großen Septime, können wegbleiben, indem sie bei den früheren Übungen schon vorkommen. Auch würde es zu zeitraubend sein, wollte man in allen zwölf Moll-Tonarten diese Übung vornehmen, indem ohnehin schon auf den Gesangunterricht fast in allen Schulen zu wenig Zeit verwendet werden kann. Wir müssen uns daher mit einigen Übungsstücken begnügen.

Vierunddreissigste Uebung.

Verwandtschaft der Tonarten.

§. 103.

Werfen wir einen Blick auf unsere Tonarten, so finden wir, daß jede von der andern abweicht; jedoch eine mehr, die andere weniger.

So unterscheidet sich z. B. C-dur von G-dur nur durch einen einzigen Ton; bei ersterem finden wir f, bei letzterem fis, alle anderen Töne haben sie gemeinschaftlich. Vergleichen wir dagegen C-dur mit A-dur, so finden wir, daß sie in drei Tönen von einander abweichen, nämlich in f fis, c cis und g gis. Tonarten, welche mehrere Töne mit einander

gemein haben, nennt man

verwandt.
Je nachdem nun zwei Tonarten mehr oder weniger Töne mit einander gemein haben, je nachdem stehen sie auch in einem engeren oder weiteren Grade der Verwandtschaft.

Die Tonarten, welche nur einen Ton nicht gemeinschaftlich haben, stehen im

ersten Grade der Verwandtschaft,

also C-dur mit F-dur, G-dur und A-moll.

H-dur mit E-dur, Fis-dur und Gis-moll u.

Tonarten, welche in zwei Tönen von einander abweichen, stehen im

zweiten Grade der Verwandtschaft,

also C-dur mit B-dur, D-dur und E-moll.

Unterscheiden sich Tonarten durch drei Töne, so stehen sie im dritten Grade; unterscheiden sie sich durch vier Töne, so stehen sie im vierten Grade der Verwandtschaft, u. s. w.

Fünfunddreissigste Uebung.

Die alten Kirchen-Tonarten.*)

§. 104.

In den vorstehenden Paragraphen haben wir die Tonarten und Tonleitern so dargestellt, wie sie in unserm jetzigen Musiksysteme bestehen. In früherer Zeit hatte man aber andere Tonarten, mithin auch andere Tonleitern. Schon in der frühesten Zeit wurde in den Versammlungen der Christen gesungen. Ambrosius, Bischof zu Mailand (von 374—397), soll aber zuerst bestimmte Tonreihen für den Kirchengesang festgestellt haben, und zwar folgende:

Erster Ton (Tonus primus): d e f g a h c d.

Zweiter Ton (Tonus secundus): e f g a h c d e.

Dritter Ton (Tonus tertius): f g a h c d e f.

Vierter Ton (Tonus quartus): g a h c d e f g.

Er nannte die erste Reihe den „ersten Ton“, die zweite den „zweiten Ton“ u. u. Bewegte sich eine Melodie in der ersten oder in irgend einer dieser Tonreihen, so sagte man: der Gesang geht aus d oder aus dem ersten Ton, aus e (zweiter Ton), aus f (dritter Ton) oder aus g (vierter Ton).

§. 105.

Authentische und plagalische Tonarten.

Gregor der Große, Bischof in Rom (von 591—604), erweiterte dieses System, indem er bemerkt haben mochte, daß

*) Anmerkung. Man könnte mir vorwerfen, dieses Kapitel gehöre nicht in die Schule. Diese Ansicht hege ich auch in so fern, daß durch Erklärung derselben die nöthigen Uebungen in den Dur- und Molltonarten nicht vernachlässigt werden. Für zweckmäßig halte ich aber die Behandlung dieser Tonarten deshalb, weil wir noch eine große Anzahl Choralmelodien besitzen (die zu den besten gezählt werden müssen), welche sich in den alten Tonarten bewegen. So z. B. die Choräle: „Eine feste Burg ist unser Gott“ und „Jesus meine Zuversicht“ in der authentisch-jonischen Tonart; „Gelobet sei Jesus Christ“ in der mixolydischen Tonart und noch viele andere. Wenn nun der Schüler diese alten Tonarten nicht kennt, so wüßte er gar nicht, in welcher Tonart er singen müsse, indem weder irgend eine unserer Dur- noch Moll-Tonleitern diesen Chorälen zu Grunde liegt.

sich einige der Gesangweisen in der einen oder andern der erwähnten Tonreihen vom ersten bis zum letzten Tone auf- und abwärts, während sich dagegen andere immer bis zur steigenden Quinte, mitunter auch bis zur fallenden Quarte bewegten. Ferner bemerkte er, daß die Melodien, welche sich zwischen d und dessen Octave, zwischen e und dessen Octave u. bewegten, viel kräftiger waren, als solche, welche vom Grundtone obiger Reihen nur bis zur steigenden Quinte oder fallenden Quarte, also sich um den Grundton herum bewegten. Erstere nannte er authentische, letztere plagalische. So kamen nun zu den vier authentischen Scalen noch vier plagalische, wodurch man also im Ganzen folgende acht Tonarten erhielt:

Erster Ton	(auth.):	d e f g a h c d.
Zweiter Ton	(plag.):	a h c d e f g a.
Dritter Ton	(auth.):	e f g a h c d e.
Vierter Ton	(plag.):	h c d e f g a h.
Fünfter Ton	(auth.):	f g a h c d e f.
Sechster Ton	(plag.):	c d e f g a h c.
Siebenter Ton	(auth.):	g a h c d e f g.
Achter Ton	(plag.):	d e f g a h c d.

§. 106.

Fortsetzung.

Später kam es dahin, daß man jeden Ton der C-Tonleiter (ausgenommen H), als Grundton einer diatonischen Tonleiter ansah, welchen Reihen ein gewisser Clavean (im 16ten Jahrhundert) Namen nach griechischen Provinzen gab. Die Scale von c-c nannte er jonische, die von d-d dorische, die von e-e phrygische, die von f-f lydische, die von g-g mixolydische und die von a-a äolische. Da nun eine jede dieser Tonreihen eine plagalische zur Seite hat, so erhielt man folgende zwölf Tonarten:

Tonarten der Griechen.

Authentisch. Ionisch. Plagalisch.

Dorisch.

Authentisch. Phrygisch. Plagalisch.

Lydisch.

Mixolydisch.

Äolisch.

Hiernach scheint nun zwar (bis auf eine, die phrygisch-plagalische) unter zwei und zwei Tonarten verschiedenen Geschlechts immer vollkommene Gleichheit Statt zu finden, wie z. B. zwischen jonisch-authentisch und lydisch-plagalisch, dorisch-authentisch und mixolydisch-plagalisch u. u.; allein diese Uebereinstimmung ist nur eine scheinbare, indem, abgesehen von harmonischer Anwendung, die authentische Tonart immer im Grundton ihrer eigenen Leiter endigen muß, wie z. B. die jonische in C, die dorische in D u. s. w. Die plagalische hingegen nicht in dem Grundtone ihrer eigenen Leiter, sondern in dem ihrer authentischen. Die jonisch-plagalische also nicht in G, sondern in C; die dorisch-plagalische nicht in A, sondern in D u. s. w., indem der Anfangston einer plagalischen Leiter nicht der eigentliche Grundton ist, sondern die Quinte von demselben.

§. 107.

Fortsetzung.

Wir können nun obige Tonleitern auf jedem Tone unserer Dur-Tonleitern darstellen. Nehmen wir die Prime als Grundton, so erhalten wir die jonische; gehen wir von der Secunde aus, so erhalten wir die dorische u. s. w. Die

Alten versetzten nun ihre Tonleitern gewöhnlich nur auf zwei Töne, auf die Unter- und Oberquinte. Durch den Ton B, an der Stelle des H, wurde die Scale auf der Unterquinte F jonisch, G dorisch, A phrygisch *ic. ic.* Von jeder durch das B auf die Unterquinte versetzten Tonart sagte man, sie stehe im weichen Tongeschlechte, im Genus molle. Die lydische Tonart im Genus molle haben wir also auf B zu suchen *ic. ic.*; der Ton Fis, an der Stelle des F, versetzte das jonische auf G, das dorische auf A, das phrygische auf H u. s. w. Die so in die Oberquinten oder Unterquarten versetzten Tonarten nannte man Hypotonarten. Hypojonisch ging also von G, hypodorisch von A *ic. ic.*

Sechszunddreissigste Uebung.

Die enneatonischen (neuntönigen) Tonleitern.

§. 408.

Die enneatonische Tonleiter unterscheidet sich von den Dur- und Moll-Tonleitern sowohl durch die Anzahl der Töne, wie durch die gegenseitige Entfernung derselben. Beim Singen derselben finden wir zwar nichts Neues, jedoch ist die Feststellung dieses Systems, durch Joh. Nep. Huber, aller Beachtung werth. Sie entsteht, wenn man auf den Tönen des Dreiklangs (siehe folgenden Paragraph) Tonleitern bildet und diese innerhalb einer Octave stufenweise auf einander folgen läßt. Bildet man sie vermittelst der Töne eines Dur-Dreiklangs, so erhält man die enneatonische Dur-Tonleiter. Wendet man die Töne eines Moll-Dreiklangs an, so erhält man die enneatonische Moll-Tonleiter.

§. 409.

Die enneatonischen Dur-Tonleitern.

Der harte (Dur) Dreiklang auf C heißt c, e, g. So wie sich diese Intervalle unter einander verhalten, müssen sich auch die auf denselben gebildeten diatonischen Tonleitern zu einander verhalten. Erstere bilden einen Wohlklang, mithin müssen auch die diatonischen Tonleitern auf C (dur), E (moll)

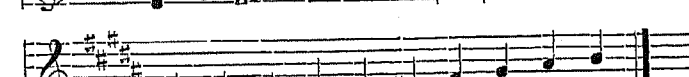
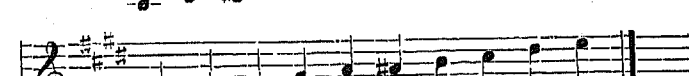
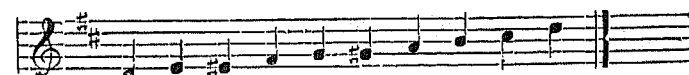
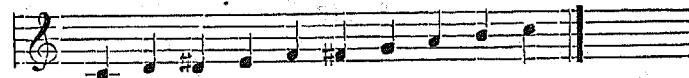
und G (dur) in ihrer Zusammensetzung ebenfalls einen melodischen Wohlklang bilden; um so mehr, da C-dur, E-moll und G-dur im nächsten Grade der Verwandtschaft stehen. Setzen wir diese drei Tonleitern zusammen, so erhalten wir folgende Aufeinanderfolge von neun Tönen, welche die enneatonische Tonleiter auf C-dur bildet.



Eine enneatonische Dur-Tonleiter ist also eine Folge von neun zu einem Tonstücke verbindungs-fähigen Tönen, die in den diatonischen Tonleitern der drei Töne des harten Dreiklangs enthalten sind. Sie enthält folgende Intervalle:

Prime, große Secunde, übermäßige Secunde, große Terze, reine Quarte, übermäßige Quarte, reine Quinte, große Sexte, große Septime und reine Octave.

Zur bequemern Uebersicht folgen hier die zwölf enneatonischen Dur-Tonleitern mit ihrer Vorzeichnung.





§. 110.

Die enneatonischen Moll-Tonleitern.

Die enneatonischen Moll-Tonleitern werden wie die enneatonischen Dur-Tonleitern gebildet, indem sie sich ebenfalls auf die Intervalle des Dreiklanges gründen.

Der weiche (Moll-) Dreiklang auf A heißt a, c, e und bildet einen Wohlklang; mithin müssen auch die diatonischen Tonleitern auf A-moll, C-dur und E-moll in ihrer Zusammensetzung ebenfalls einen melodischen Wohlklang bilden, da sie, wie bekannt, auch im nächsten Grade der Verwandtschaft stehen.

Verbinden wir diese drei Tonleitern zu einer Tonreihe, so erhalten wir folgende Tonreihe, welche die enneatonische Moll-Tonleiter auf A bildet.



Eine enneatonische Moll-Tonleiter ist also eine Aufeinanderfolge von neun zu einem Tonstücke verbindungs-fähigen Tönen, die in den diatonischen Tonleitern, gebildet auf den Tönen des Moll-Dreiklanges, enthalten sind. Sie enthält folgende Intervalle:

Prime, große Secunde, kleine Terze, reine Quinte, kleine Sexte, große Sexte, kleine Septime, große Septime und reine Octave.

Zur bequemeren Uebersicht folgen hier die zwölf enneatonischen Moll-Tonleitern mit ihrer Vorzeichnung.





Dreißübungen in den enneatonischen Tonarten sind nicht besonders vorzunehmen, indem sämtliche Intervallen-Verhältnisse schon früher vorgekommen sind.

Fünfter Abschnitt.

Harmonik.

Siebenunddreissigste Übung.

Töne zu Dreiklängen verbunden.

§. 411.

Werden mehrere Töne gleichzeitig gesungen oder sonst angegeben, so bilden diese einen Zusammenklang. Gibt man zwei, drei, vier oder fünf Töne gleichzeitig an, so erhält man Zwei-, Drei-, Vier- oder Fünfklänge; der höchste Ton heißt dann

Oberstimme,

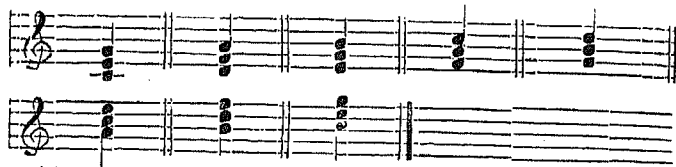
der tiefste

Unterstimme;

alle dazwischen liegenden heißen

Mittelstimmen.

Treffen mehrere Stimmen zusammen, und stehen sie in einem geregelten Verhältnisse zu einander, so bilden sie eine Harmonie, einen Accord. Werden die Töne c und d gleichzeitig angegeben, so bilden sie einen herben, unbefriedigenden Zweiklang; die Töne c und e klingen dagegen angenehm. Erstere sind dissonirende, letztere consonirende Intervalle (siehe §. 86). Die Töne c, d, e als Zusammenklang würden demnach auch unser Gehör beleidigen, wie die Töne c, e, g angenehm befriedigend auf dasselbe wirken. E ist von c die Terze; g von e ebenfalls. Wir verstehen also unter Accord eine terzenweise Tonverbindung, bei welcher der unterste Ton Grundton heißt; alle übrigen Töne im Accorde werden von ihm aus gezählt; besteht der Accord aus drei Tönen, so heißt er Dreiklang. Wir können auf jedem Tone einer diatonischen Leiter einen Dreiklang bilden, dessen Terze und Quinte Bestandtheile derselben Tonleiter sind; mithin erhielten wir in der C-dur-Tonleiter folgende Dreiklänge:

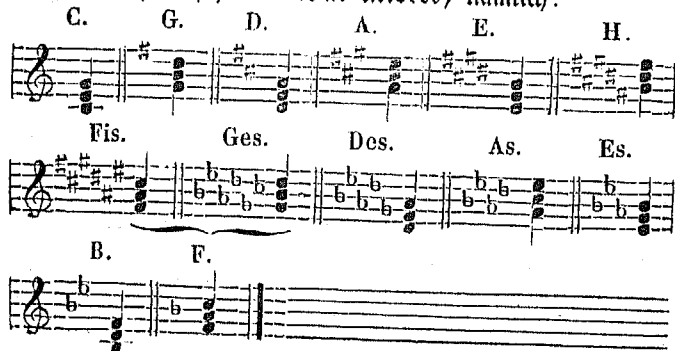


welche, da jeder ihrer Töne derselben Tonleiter angehört, leitereigene Accorde genannt werden. Die Dreiflänge: c, gis, h; es, g, b, gehören der C-Tonleiter nicht an, sie sind ihr fremd. Den leitereigenen Accorden stehen die leiterfremden Accorde gegenüber. Betrachten wir die leitereigenen Accorde näher, so finden wir, daß diejenigen auf c, f und g mit großer Terze und reiner Quinte, und die auf d, e und a mit kleiner Terze und reiner Quinte erscheinen, und der auf h mit kleiner Terze und verminderter Quinte erscheint. Wir hätten also dreierlei Arten Dreiflänge.

Achtunddreissigste Übung.
Dur: Dreiflänge.

§. 112.

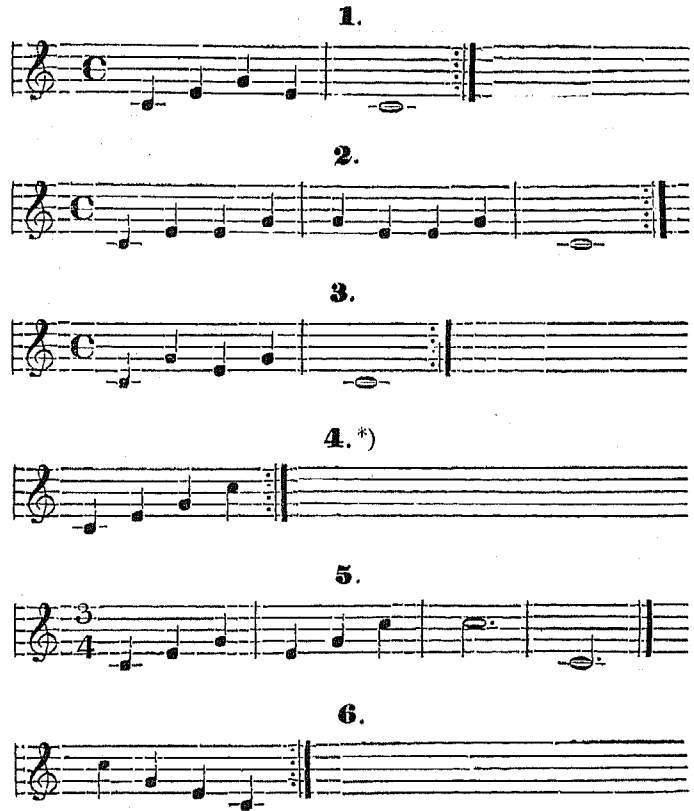
Ein Dreiklang mit großer Terze und reiner Quinte heißt großer, harter (dur) Dreiklang. Er entsteht also, wenn man die erste, dritte und fünfte Stufe einer Dur-Tonleiter verbindet; wir erhalten also auch so viele Dur-Accorde, als wir Dur-Tonleitern bilden können. Lassen wir die enharmonischen Verwechslungen unberücksichtigt, so erhalten wir mithin zwölf verschiedene Dur-Accorde, nämlich:



§. 113.

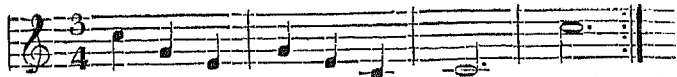
Übungsbeispiele.

Das Singen der Accorde bietet uns keine Schwierigkeiten dar, indem keine neuen Intervalle erscheinen; um jedoch das Gehör an die Aufeinanderfolge zu gewöhnen, folgen hier einige Übungen:



*) Anmerkung. Die Tonform, No. 4, bildet den steigenden, No. 6 den fallenden Accord. Auf das Singen dieser Tonformen muß man großen Fleiß verwenden, indem sie beim mehrestimmigen Gesange von der größten Bedeutung sind.

7.



8.



9.



10.



11.



12.



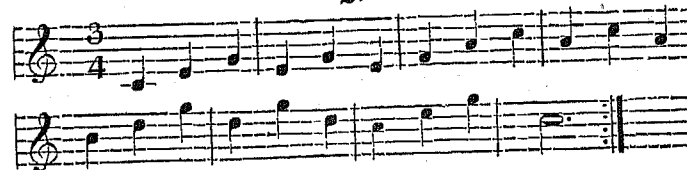
§. 114.

Verbindung verschiedener Dur-Accorde.

1.



2.

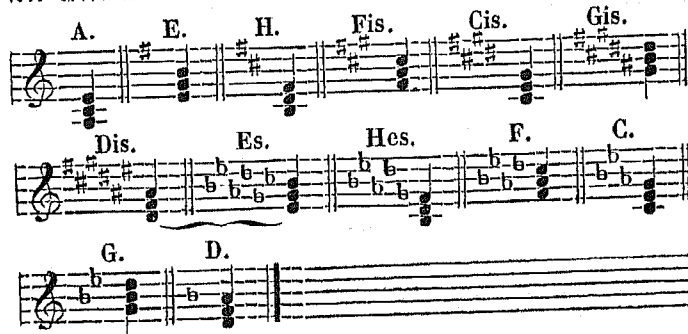


Neununddreissigste Uebung.

Moll-Dreiklänge.

§. 115.

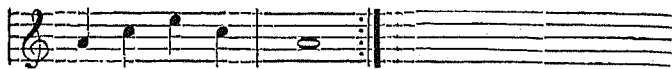
Ein Dreiklang mit kleiner Terze und reiner Quinte heißt kleiner, weicher (moll) Dreiklang. Er entsteht also, wenn man die erste, dritte und fünfte Stufe einer Moll-Tonleiter verbindet; wir erhalten also auch so viele Moll-Accorde, als wir Moll-Tonleitern bilden können, nämlich folgende zwölf:



§. 116.

Uebungsbeispiele.

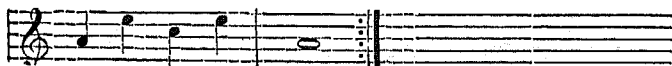
1.



2.



3.



4.



5.



6.



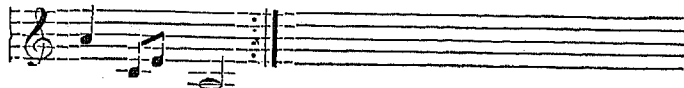
7.



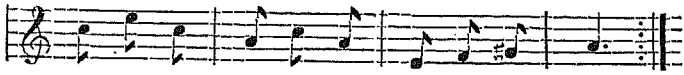
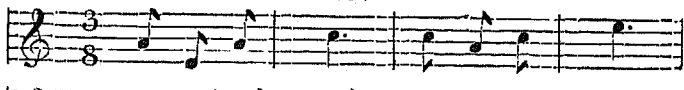
8.



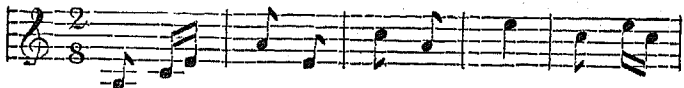
9.



10.



11.



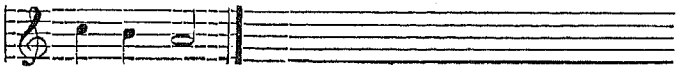
12.



§. 117.

Verbindung verschiedener Moll-Accorde.

1.



2.



Vierzigste Übung.

Verminderte Dreiflänge.

§. 118.

Ein Dreiflang mit kleiner Terze und verminderter Quinte heißt verminderter Dreiflang, kommt aber als solcher sehr selten vor, weshalb die einfache Darstellung vollkommen genügt:



Einundvierzigste Übung.

Septimen- (Dominanten-) Accorde.

§. 119.

Der Septimenaccord entsteht, wenn man dem Dreiflange auf der Oberdominante noch die leitereigene Septime hinzufügt; der Grundton desselben ist also immer die Dominante, daher auch die Benennung:

Dominantaccord.

Er hat also nächst dem Grundton: große Terze,

reine Quinte und kleine Septime,

und ist in Dur und Moll gleichmäßig zu finden.

Durch ihn allein können wir daher noch nicht bestimmen, ob sich das Tonstück in Dur oder Moll bewegt, sondern wir müssen den auf ihn folgenden Dreiflang als Kennzeichen einer Tonart betrachten. Der Septimenaccord kann nie als Schluß eines Tonstückes erscheinen, indem er sich immer auf einen Dreiflang bezieht, und zwar immer auf den der Quarte. Auf den Septimenaccord auf G muß also der C-Dur- oder Moll-Dreiflang folgen. So wie wir zwölf Dur- oder Moll-Dreiflänge bildeten, so können wir auch zwölf Septimenaccorde bilden, und zwar folgende:

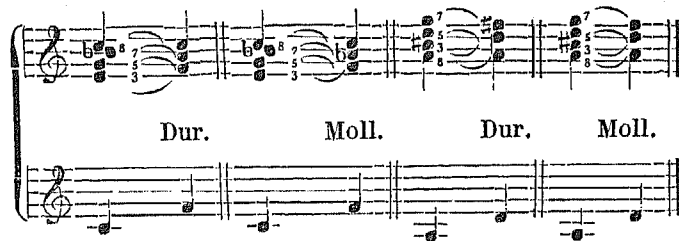


§. 120.

Auflösung der Septaccorde.

Der Septaccord strebt immer nach einem Dreiflange, welches man „Streben nach Auflösung“ nennt. Das Naturgesetz für die Auflösung ist folgendes:

Der Grundton des Septaccordes steigt eine Quarte oder fällt eine Quinte; die Terze desselben steigt eine kleine, die Quinte fällt eine große Secunde. Die Septime fällt eine kleine oder große Secunde (je nachdem der Septaccord sich in Dur oder Moll auflöst) und die Octave bleibt liegen (siehe folgende Beispiele):



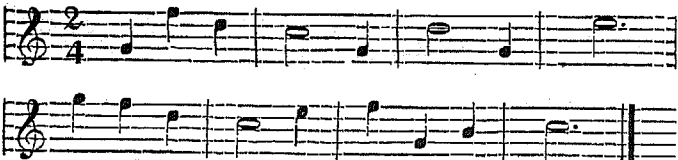
§. 121.

**Uebungsbeispiele, mit Anwendung der Septimen-
Accorde.**

1.



2.



3.



Die verschiedenen Arten von Septimen- und Nonen-
accorden, so wie deren Umkehrungen, können hier keinen
Raum finden, indem der Lehrer doch keine Zeit finden würde,
solche mit den Schülern gründlich durchzumachen. Wer
sich aber weiter bilden will, findet darüber in jeder Harmonie-
lehre Aufschluß.

Sechster Abschnitt.

Zweiundvierzigste Uebung.

Von den Manieren (Verzierungen).

§. 122.

Die Manieren dienen zur Ausschmückung der Melodie,
wodurch derselben mehr Mannigfaltigkeit gegeben wird. Sie
werden durch Zeichen oder kleine Noten angedeutet. Die am
häufigsten vorkommenden sind: der Vorschlag, Nachschlag,
Doppelvorschlag; der Schleifer; der Schneller; der Triller,
Pralltriller und Doppelschlag.

§. 123.

Die Vorschläge.

Die Vorschläge werden durch kleine Noten bezeichnet und
sind entweder kurz oder lang. Die kurzen (unveränderlichen)
Vorschläge müssen immer ganz kurz und leicht angegeben
und so an die folgende Note geschleift werden. Viele Mu-
siker geben ihnen einen Querstrich als Erkennungszeichen:



Die langen Vorschläge richten sich nach der Dauer der
Hauptnote; sie müssen daher bald länger, bald kürzer aus-
gehalten werden, weshalb man sie auch veränderliche

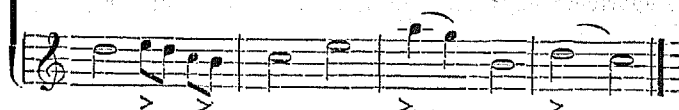
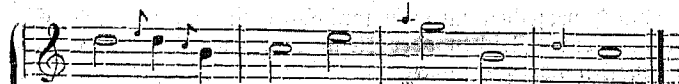
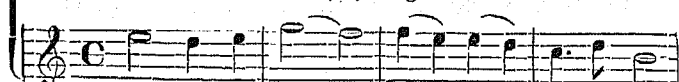
nennt; sie werden immer stärker gesungen, als die Noten, bei denen sie stehen.

Bei gleichtheiligen Noten bekommt der Vorschlag die Hälfte der folgenden Note:

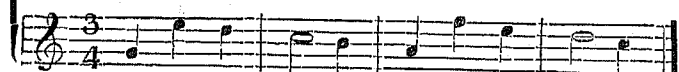
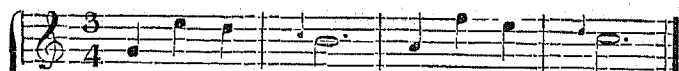
Darstellung.



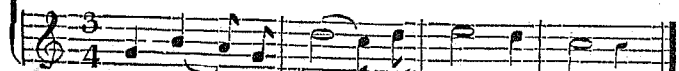
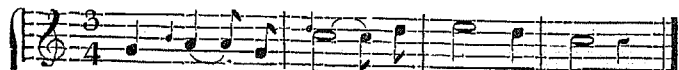
Ausführung.



Bei dreitheiligen Noten bekommt der Vorschlag zwei Theile der Hauptnote:



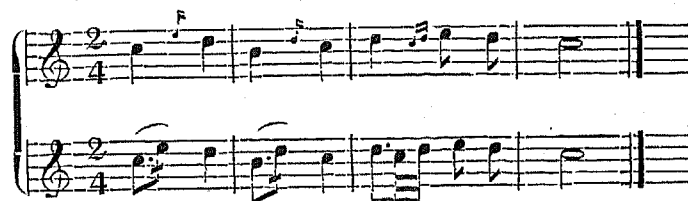
Der Vorschlag erhält die volle Geltung der Note, so bald diese mit der folgenden, gewöhnlich kürzern, verbunden ist:



§. 124.

Nachschläge.

Nachschläge sind kleine Verbindungsnoten, welche den Werth der vorhergehenden um etwas verkürzen:



§. 125.

Der Doppelvorschlag.

Der Doppelvorschlag entsteht, wenn zwei Vorschläge (einer von unten, der andere von oben) unmittelbar nach einander angegeben werden; er muß immer leicht und schwächer gesungen werden, als die Hauptnote:



§. 126.

Die Schleifer.

Die Schleifer bestehen aus zwei oder drei Tönen, welche stufenweise auf einander folgen und mit der Hauptnote eng verbunden werden müssen. Man unterscheidet zwei Arten, nämlich kurze oder unpunktirte und lange oder punkt-

tirte Schleifer; erstere findet man am häufigsten beim schnellen, letztere dagegen beim langsamen Tempo.

Der kurze Schleifer.



Der lange oder punktirte Schleifer.



§. 127.

Der Schneller.

Der Schneller besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst und aus der Secunde desselben; gewöhnlich wird er

durch zwei kleine Nötchen, bisweilen auch durch dieses Zeichen: * (welches noch eine andere Bedeutung haben kann), angedeutet. Er muß sehr schnell ausgeführt werden.:



§. 128.

Die Triller.

Die Triller bestehen aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechslung zweier Töne, welche, je nach der Vorzeichnung, eine große oder kleine Secunde bilden. Der tiefere von den beiden Tönen ist der vorgeschriebene Hauptton, über welchem das Zeichen des Trillees (tr) steht. Beide Töne müssen gleich stark vorgetragen und intonirt, und keinem darf eine längere Dauer zugemessen werden. Die Schnelligkeit des Vortrages läßt sich nicht genau bestimmen; gewöhnlich wird sie durch den Sinn des musikalischen Satzes und Textes bedingt. Der Triller, gut ausgeführt, bildet eine der schwierigsten Uebungen.

Man unterscheidet gewöhnlich vier Arten:

- 1) den eigentlichen, langen oder ganzen Triller mit oder ohne Nachschlag,
- 2) den Triller von oben,
- 3) den Triller von unten, und
- 4) den kurzen, halben oder Pralltriller.

Jeder dieser verschiedenen Triller hat sein besonderes Zeichen, wiewohl viele Componisten sich für alle Arten nur einer Bezeichnung bedienen (tr).

Der eigentliche, lange Triller, wird am häufigsten durch tr bezeichnet; oft findet man aber auch dieses Zeichen: ∞. Soll er mehrere Takte hindurch fortgesetzt werden, so wird das Zeichen (∞) bis zum Ende des Trillers verlängert (∞∞∞∞∞∞).

Dieser Triller beginnt entweder mit dem Haupttone (siehe a), oder mit dem Hilfstone (siehe b), und endigt gewöhnlich mit einem Nachschlage:

tr

a

Two staves of music in 2/4 time. The first staff shows a quarter note followed by a trill starting on the main note. The second staff shows a trill starting on the auxiliary note.

tr

b

Two staves of music in 2/4 time. The first staff shows a trill starting on the auxiliary note. The second staff shows a trill starting on the main note.

Der Triller von oben wird mit ∞ angedeutet; gewöhnlich werden aber die Zusatztöne durch kleine Hilfsnoten bezeichnet:

∞ tr

Two staves of music in common time. The first staff shows a quarter note followed by a trill starting on the main note. The second staff shows a trill starting on the main note with auxiliary notes indicated by small notes.

∞

Two staves of music in common time. The first staff shows a quarter note followed by a trill starting on the main note. The second staff shows a trill starting on the main note with auxiliary notes indicated by small notes.

Der Triller von unten wird mit ∞ angedeutet, oder er erhält Hilfsnoten:

tr

Two staves of music in common time. The first staff shows a quarter note followed by a trill starting on the main note. The second staff shows a trill starting on the auxiliary note.

Der Pralltriller (wenn er sehr kurz ist, auch Mor- dent, Weiser genannt) ist ein kurzer Triller ohne Nachschlag, muß sehr scharf und geschwind vorgetragen werden und wird so bezeichnet: ∞.

∞

Two staves of music in 6/8 time. The first staff shows a series of eighth notes with mordent-like trills. The second staff shows a series of eighth notes with mordent-like trills.

Der Doppelschlag.

Der Doppelschlag, eine der schönsten Verzierungen, entsteht, wenn man mit dem Haupttone den Vorschlag von unten und oben vereinigt. Soll er mit dem obern Tone beginnen, so hat er Zeichen a; soll er mit dem untern Tone beginnen, so hat er Zeichen b.

a

b

Two staves of music in 2/8 time. The first staff shows a quarter note followed by a double stroke starting on the main note. The second staff shows a double stroke starting on the auxiliary note.

Steht das Zeichen nach der Hauptnote, so wird der Doppelschlag vor dem taktmäßigen Eintritte des nächsten Tones ausgeführt:



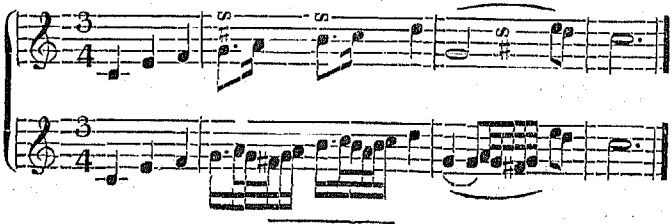
Folgt in diesem Falle eine andere, als die Hauptnote, so wird er auf folgende Art ausgeführt:



Bei der Ausführung des Doppelschlages nimmt man Ober- und Unterton, wie sie nach der Vorzeichnung heißen müssen, also in den beiden vorhergehenden Beispielen nicht *f*, sondern *is*. Soll ein Ton oder beide Doppelschlagsteine erhöht oder erniedrigt werden, so setzt man die erforderlichen Versetzungszeichen über oder unter das Zeichen des Doppelschlages, wo der zu verändernde Ton stehen müsste:



Punktirte Noten, mit Zeichen für den Doppelschlag, werden auf folgende Weise ausgeführt:



Dreißdvierzigste Übung.

Staccato, Legato, Fermate (Ruhpunkt).

§. 130.

Staccato.

Soll einzelnen Tönen eine kürzere Dauer zugemessen werden, als ihre Darstellung durch Noten angibt, so bezeichnet man dieses mit kleinen Strichen oder Punkten, welche dem Notenkopfe gegenüber zu stehen kommen; diese Art der Ausführung nennt man Staccato (gestoßen).

Man bezeichnet dies

- 1) durch kleine Striche; alsdann gibt man den Noten $\frac{1}{3}$ ihres Werthes, die übrigen $\frac{2}{3}$ werden pausirt (siehe a),



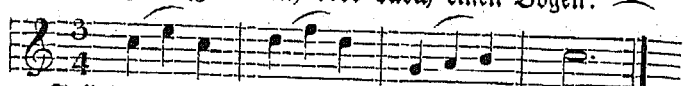
- 2) durch Punkte, welche über dem Notenkopfe zu stehen kommen; alsdann gibt man den Noten die Hälfte ihres eigentlichen Werthes (siehe b), und
- 3) durch Punkte, verbunden mit Bogen; alsdann erhält jede Note $\frac{2}{3}$ ihres Werthes (siehe c).

§. 131.

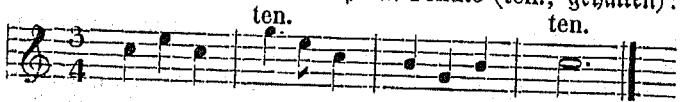
Legato.

Soll in einer Tonfolge jeder Ton, streng genommen, seinen vollen Werth erhalten, und zwar so, daß man einen

Ton auf den andern überträgt, daß gleichsam eine Verschmelzung Statt findet, so bezeichnet man dieß mit dem Worte Legato (gebunden) oder durch einen Bogen:



Soll ein einzelner Ton seinen vollen Werth, nebst Betonung, erhalten, so bezeichnet man dieß mit Tenuto (ten., gehalten):



§. 132.

Fermate (Ruhpunkt).

Soll man auf einer Note oder Pause länger verweilen, als die Form derselben angibt, so bezeichnet man dieß mit einem Punkt, nebst Bogen darüber. Die Dauer des längern Verweilens wird durch den Sinn des musikalischen Satzes bedingt und läßt sich mithin nicht ein für alle Mal bestimmen.



Vierundvierzigste Übung. Mehrstimmiger Gesang.

§. 133.

Abgesehen davon, daß der Lehrer durch die Tonhöhe und Tontiefe der Schüler gezwungen ist, zwei oder dreistimmige Lieder in der Primarschule schon einzuüben, indem viele Schüler nicht den nöthigen Tonumfang haben, den viele, ja die meisten einstimmigen Lieder erfordern, so ist es in Beziehung auf die Harmonie (siehe S. 111) von der größten Wichtigkeit, den mehrstimmigen Gesang zu pflegen, indem solche nicht nur die Melodie unterstützt und den Ausdruck verstärkt, sondern wesentlich zum bessern Verständniß derselben beiträgt. Auch ist fast bei jedem Menschen ein Streben nach harmonischem (mehrstimmigem) Gesänge bemerkbar, indem wir bei Naturfängern, welche nie

Gesangunterricht erhielten, selten einen einstimmigen Gesang wahrnehmen werden; dagegen sucht die eine oder andere Stimme immer solche Töne auf, welche von der Melodie abweichen, aber dennoch mit derselben harmonischen (einen Wohlklang bilden).

Als Uebergangsmittel vom ein- zum mehrstimmigen Gesange eignen sich am besten zwei- und mehrstimmige Canons.*) Der Lehrer läßt einen solchen zunächst durch die ganze Klasse singen, bis er rein geht; alsdann macht er verschiedene Abtheilungen und läßt durch eine jede derselben den ganzen Canon singen. Geschieht dieß ohne Fehler, so geht man zum mehrstimmigen Gesange über, indem die verschiedenen Abtheilungen auf ein vom Lehrer gegebenes Zeichen nach einander den Canon singen, bis auf ein anderes Zeichen eine Abtheilung nach der andern wieder aufhört.

Anmerkung. Der Lehrer achte besonders darauf, daß die einzelnen Abtheilungen an Tonstärke gleich sind, und dulde durchaus nicht, wenn die eine die andere übertönen will, welches oft ins Schreien ausartet.

§. 134.

Zweistimmiger Canons.

Allegretto.

1.



Allegretto.

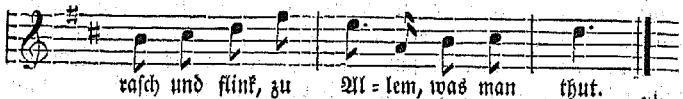
2.



*) Anmerkung. Der Canon ist ein Gesangsstück, in welchem die erste Stimme allein anfängt, und die anderen in bestimmten Zwischenräumen (nach Zeichen: ♪) nachsingen, was die erste bereits schon vorgetragen hat.

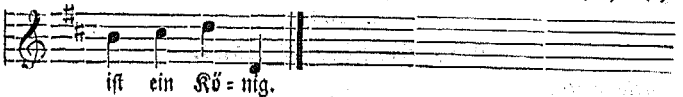
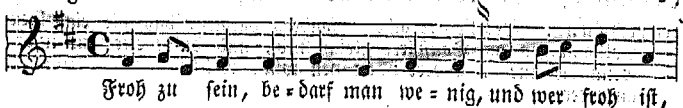
Allegretto.

3.



Allegretto.

4.



Nachtrag.

§. 135.

Vor dem Einüben eines Liedes lasse man sich von den Schülern genauen Aufschluß über Tempo-Bezeichnung, Schlüssel, Vorzeichnung (Tonart) und über die Taktart, in welcher sich dasselbe bewegt, geben. Gut ist es, wenn man die Tonleiter und den Accord der betreffenden Tonart mehrere Mal singen läßt, um dem falschen Intoniren vorzubeugen. Beim mehrstimmigen Gesange ist es durchaus nothwendig, daß der Schüler anzugeben weiß, mit welchem Intervall eine jede Stimme beginnt. Bei Tonformen, welche rhythmische Schwierigkeiten darbieten, muß der Schüler die Takteinteilung durchsprechen und beim Singen Takt schlagen.

66. 228. 410^v

18/24489