

Mus. Ph. 1721-6

80

80

SEINEM LIEBEN FREUNDE
BENNO RAUCHENEGGER
GEWIDMET.

MUSIKALISCHE
ELEMENTARLEHRE

VON
CYRILL KISTLER.

OPUS 40.

CHEMNITZ,
VERLAG VON ERNST SCHMEITZNER.
1880.

375 B. beifg.

157
16.50 240

MUSIKALISCHE
ELEMENTARLEHRE

VON

CYRILL KISTLER.

~~~~~  
OPUS 40.

—————  
CHEMNITZ,  
VERLAG VON ERNST SCHMEITZNER.  
1880.



SEINEM LIEBEN FREUNDE

BENNO RAUCHENEGGER

GEWIDMET.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

1897

## Vorwort.

Kaum war die von mir verfaßte Harmonielehre erschienen, so wurden Klagen laut, daß ich in derselben zu viele Kenntnisse voraussetze und es wünschenswert wäre, wenn ich eine Vorschule zu dieser Harmonologie verfassen würde. Ich ging um so lieber an diese Arbeit, als ich von einigen meiner Freunde von der Nützlichkeit und Notwendigkeit — ein derartiges Werk zu verfassen — vollständig überzeugt wurde.

In der That fand ich alle über diesen Gegenstand vorliegenden Bücher sehr mangelhaft.

Es mußte also ein neuer Weg gefunden werden, die Elemente der Musik in einer den Anforderungen unserer Zeit entsprechenden Weise zusammen zu fassen und zu ordnen. Dieser Weg war leicht zu finden, ist er doch in genialster Weise — in dem »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende Musikschule von R. Wagner« vorgezeichnet. Dieser Bericht war also meine Richtschnur.

Die Herren Rezensenten und die Freunde des musikalischen Fortschrittes bitte ich die Mängel des Buches rückhaltslos aufzudecken zu dessen Verbesserung und zum Heile unserer musiklernenden Jugend.

München, im September 1879.

Der Verfasser.

## Einführung.

### Begriff der Musik.

Unter Musik versteht man jene Kunst, welche durch Töne Seelenzustände schildert. Wenn wir die Mutter aller Kunst, die Phantasie, nach ihren drei Hauptrichtungen als bildende, fühlende und dichtende Phantasie auffassen, so ist die Musik jene Kunst, welche der fühlenden Phantasie entspringt.

Wir unterscheiden zwei Musikarten:

1. unbedingte Musik — reine Instrumentalmusik;
2. bedingte Musik — Vokalmusik, —  
deswegen bedingt, weil ihr Entstehen auf die dichterische Inspiration zurück zu führen ist. Sie ist also eine durch den Sinn des Textes entstandene und an diesen gebundene Musik.

Wir werden in unseren folgenden Abhandlungen diese Trennung stets wiederkehren sehen und erkennen lernen, daß gerade in unseren Tagen hierüber eine babylonische Begriffsverwirrung herrscht, die in dem ganz verwerflichen Satze »Musik ist Musik und bleibt Musik« ihren Gipfelpunkt erreicht. Für diesen, von den Gegnern R. Wagners aufgestellten Satz mögen sich die Dichter des 19. Jahrhunderts bei dieser Musikersorte bedanken. Wir gehen den einzig richtigen, den von uns eingeschlagenen Weg, indem wir die zwei oben angeführten Musikarten auseinander halten. —

## Inhalts - Verzeichnis.

|                                                                                  | Seite |
|----------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Vorwort . . . . .                                                                | V     |
| Einführung . . . . .                                                             | VI    |
| Einleitung . . . . .                                                             | 1     |
| Solmisation . . . . .                                                            | 2     |
| Der Ton . . . . .                                                                | 3     |
| I. Kapitel.                                                                      |       |
| Kenntnis der Noten.                                                              |       |
| I. Historische Entwicklung unseres Notensystems . . . . .                        | 3     |
| II. Der Violinschlüssel. Kenntnis der Noten innerhalb des Liniensystems. . . . . | 8     |
| II. Kapitel.                                                                     |       |
| Die Lehre von der Dynamik. . . . .                                               | 9     |
| III. Kapitel.                                                                    |       |
| A. Die Hilfslinien . . . . .                                                     | 10    |
| B. Der Baßschlüssel . . . . .                                                    | 11    |
| C. Das ganze Tonsystem. . . . .                                                  | 12    |
| IV. Kapitel.                                                                     |       |
| Tonliche Veränderungszeichen.                                                    |       |
| Musikalische Versetzungszeichen. . . . .                                         | 14    |
| V. Kapitel.                                                                      |       |
| Bildung der Dur- und Molltonleitern.                                             |       |
| Die alten Kirchentonarten. . . . .                                               | 15    |
| Tongeschlecht . . . . .                                                          | 17    |
| Dur- und Mollgeschlecht . . . . .                                                | 17    |
| Chromatisches Tonsystem . . . . .                                                | 17    |
| Moderne Tonarten . . . . .                                                       | 18    |
| I. Durtonarten. . . . .                                                          |       |
| a) Kreuztonarten. . . . .                                                        | 18    |
| b) Betonarten. . . . .                                                           | 19    |

|                                                             | Seite |
|-------------------------------------------------------------|-------|
| II. Molltonarten. . . . .                                   | 20    |
| Anhang: Charakteristik der Tonarten (nach Berlioz). . . . . | 22    |

## VI. Kapitel.

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| A. Rhythmus und Takt. . . . .                        | 24 |
| Einschaltung: die Lehre von den Pausen. . . . .      | 38 |
| Fortsetzung der Lehre vom Rhythmus und Takt. . . . . | 39 |
| B. Vom Tempo. . . . .                                | 42 |

## VII. Kapitel.

### Von den Verzierungen.

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 1. Der Vorschlag. . . . .    | 48 |
| 2. Der Doppelschlag. . . . . | 49 |
| 3. Der Triller. . . . .      | 50 |

## VIII. Kapitel.

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Musikalische Abkürzungen. . . . . | 52 |
|-----------------------------------|----|

### Lehrgang

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| zu dieser musikalischen Elementarlehre . . . . . | 57 |
|--------------------------------------------------|----|

## Einleitung.

Bei Abfassung dieses Werkes wird von der Idee ausgegangen, den noch ganz ununterrichteten Zögling in die allerersten Elementarkenntnisse der Musik einzuführen.

Bei Durchlesung dieses vorliegenden Buches, dürfte sein Erscheinen genügend gerechtfertigt sein.

Wir besitzen allerdings eine große Anzahl von Lehrbüchern, die diesen Stoff behandeln, allein der Musiker von heutzutage bedarf eines größeren Wissens als es diese Bücher bieten.

Das Studium dieses Buches ist eine notwendige Vorbedingung um die — schon erschienene — Harmonielehre desselben Verfassers verstehen zu können.

Um den Unterricht in den musikalischen Elementen in fruchttragender Weise bethätigen zu können, werde folgender Weg eingeschlagen:

**Jeder Schüler wird allererst im Gesange unterrichtet.**

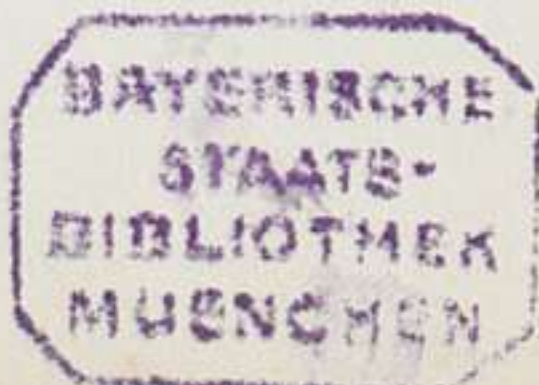
Richard Wagner sagt hierüber in seinem »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule« Folgendes: \*)

»Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders als vom höchsten Vorteil sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen. In wie weit jeder Musiker an der Gesangsbildung sich beteiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines Stimmorgans abhängen.

»Jeder Mensch, namentlich der mit musikalischer Neigung begabte, besitzt in seinem Sprechorgane das Material, durch dessen möglichste Ausbildung er sein Innwerden der wahren Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß sie ihm nicht fremd, sondern seinem Bewußtsein innig bekannt wären. Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und so weit diese

---

\*) 8. Band der gesammelten Schriften von R. Wagner. Leipzig, bei E. W. Fritzsche.  
Kistler, Musikalische Elementarlehre.



»sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch  
»die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste Vortrag  
»des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das  
»Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben.

»Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für  
»jeden Musiker obligatorisch gemacht werden muß, und würde dem-  
»nach in der geglückten Organisation einer Gesangsschule, nach den  
»bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabsichtigten allge-  
»meinen Musikschule erblicken. Sie würde daher zunächst an derje-  
»nigen Grenze zu erweitern sein, an welcher wir sie bei der Not-  
»wendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und der  
»Anleitung zur Analyse der musikalischen Kompositionen zu unterwei-  
»sen, angelangt sahen.«

Diesen Worten schließen wir uns mit ganzer Seele an, und möchten hier  
sofort den Weg zeigen, auf welchem das, was von dem erfahrenen und genialen  
Meister als unumgänglich notwendig — für die gute Ausbildung des Musi-  
kers — bezeichnet wurde, erreicht werden kann. \*)

Dem Schüler werden mit Buchstaben die Töne

C D E F G A H C

vorgeschrieben, welche der Lehrer vorsingt, aber nicht auf einem Instru-  
mente vorspielt. Der Schüler singt diese Buchstabenreihe nach.

Ist dem Schüler Das geläufig, singt er die Tonreihe rein, so schreitet  
man zur Solmisation, die darin besteht, daß man statt der obigen Buch-  
staben die von Guido d'Arezzo eingeführten Silben singen läßt.

Diese Silben lauten:

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do.

Diese Silbenreihe bestand anfangs nur aus sechs solcher Silben —

— Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La —

und wurde auch Hexachord — Leiter mit sechs Tönen, — oder die aretinische  
Leiter genannt. Die Silben Si und Do kamen erst später hinzu.

Diese angeführten Silben sind einer Hymne an den heil. Johannes ent-  
nommen, deren Absingen einstens als Schutzmittel gegen die Heiserkeit ange-  
sehen wurde. Sie lautet:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum,

Solve polluti

Labii reatum,

Sancte Iohanne!

---

\*) Man fasse die Sache jedoch nicht so auf, als müßte jeder Instrumentalist oder  
Kontrapunktiker zugleich auch zum Kunstsänger gebildet werden.

|   |   |               |
|---|---|---------------|
| C | = | Ut oder Do,   |
| D | = | Re,           |
| E | = | Mi,           |
| F | = | Fa,           |
| G | = | Sol,          |
| A | = | La,           |
| H | = | Si,           |
| C | = | Ut oder Do.*) |

Dem Schüler, der mechanisch diese Buchstaben- und Silbenreihe nun zu singen im Stande ist, wird erklärt, dass der auf den einzelnen Buchstaben oder auf die einzelne Silbe gesungene Laut

Ton genannt wird.

Unter Ton verstehen wir eine regelmäßig zusammengesetzte Schallreihe. Die Töne sind das Material, durch welches sich die Musik äußert.

Die Signatur der Töne sind die Noten.\*\*)

## I. Kapitel.

### Kenntnis der Noten.

#### I. Historische Entwicklung unseres Notensystems.

Nicht zu allen Zeiten wurde Musik in der Weise niedergeschrieben wie im 19. Jahrhundert.

Die alten Griechen bezeichneten die Töne mit den Buchstaben ihres Alphabets. Auch lange Wörter dienten zur Benennung der Töne.

So hieß der Ton C — Paranete synemmenon oder Synemmenon diatonos; der Ton G — Paranete hyperbolaeon oder Hyperbolaeon diatonos.

Zur Zeit des Papstes Gregor des Großen (v. 591 — 604) wurden die Töne mit Buchstaben und Neumen bezeichnet.

Neumen sind unter und über dem Texte angebrachte Häkchen, die durch ihre Stellung dem Sänger die Höhe oder Tiefe des Tones angeben sollten. Jedoch war diese Notation sehr unzuverlässig.\*\*\*)

---

\*) Hier sei bemerkt, daß wir es mit der Solmisation in Deutschland — für den Nichtkunsänger — mit den angeführten Buchstaben halten müssen, weil dies allein uns in den Stand setzt, die Intervalle bei ihren richtigen Namen zu nennen, wozu die angeführten Silben nicht ausreichen, da wir es auch mit der Chromatik zu thun haben.

\*\*) Eine vollständige Abhandlung über Entstehung der Töne — also Schalllehre — folgt im Anhang dieser Werke.

\*\*\*) Die Israeliten bedienen sich heutzutage noch im Absingen der Thora (Gesetz, fünf Bücher Moses) einer Art von Neumen, durch welche der musikalische Ausdruck der Accente angezeigt ist.

Wer sich hierüber näher unterrichten will, lese die »Hebräische Grammatik« von E. W. Ed. Nägelsbach, (Musikalischer Anhang). Leipzig, bei B. G. Teubner.

Hierauf folgte eine Linie über dem Texte. Diese Schreibart fällt in das 10. Jahrhundert. Später benutzte man die Farbe und zeichnete eine Linie roth, die andere gelb. Die rothe Linie hieß F, die gelbe C.

(Aus der letzteren Linie entstand unser heutiger Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel, aus der ersteren unser heutiger Baßschlüssel. Die ersten drei Schlüssel nennen wir C-Schlüssel, den letzten F-Schlüssel.)

Hucbald († 930), ein Mönch in St. Amand, war gelehrter Musiker, dichtete in lateinischer Sprache und schrieb ein

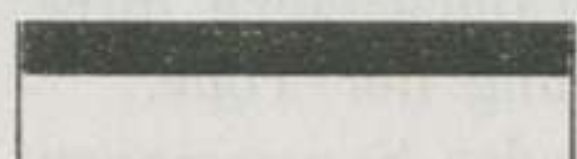
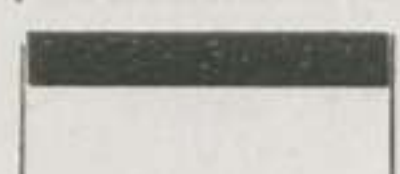
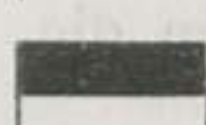
vollständiges Liniensystem,

benutzte aber so viel Linien als er brauchte. Er brachte es auf sechzehn Linien, schrieb die Noten bloß in die Zwischenräume und den Text stellte er ebenso zwischen die Linien.

Daß die Übersichtlichkeit dieses Systems sehr mangelhaft war, ist selbstverständlich. Die Tonart bezeichnete er am Anfange des Systems dadurch, daß er in den Zwischenräumen ein T = Tonus, oder ein S = Semitonus voraussetzte.

Guido v. Arezzo stellte den Text unter die Linien, benutzte ebenfalls so viel Linien als er brauchte, ließ das T und S weg und bezeichnete die Schlüssel mit farbigen Linien.

Erst im 12. Jahrhundert kamen die eigentlichen Noten, nämlich vier-eckige, schwarz ausgefüllte Zeichen mit Strichen, und hatten folgende Namen und folgenden Wert:

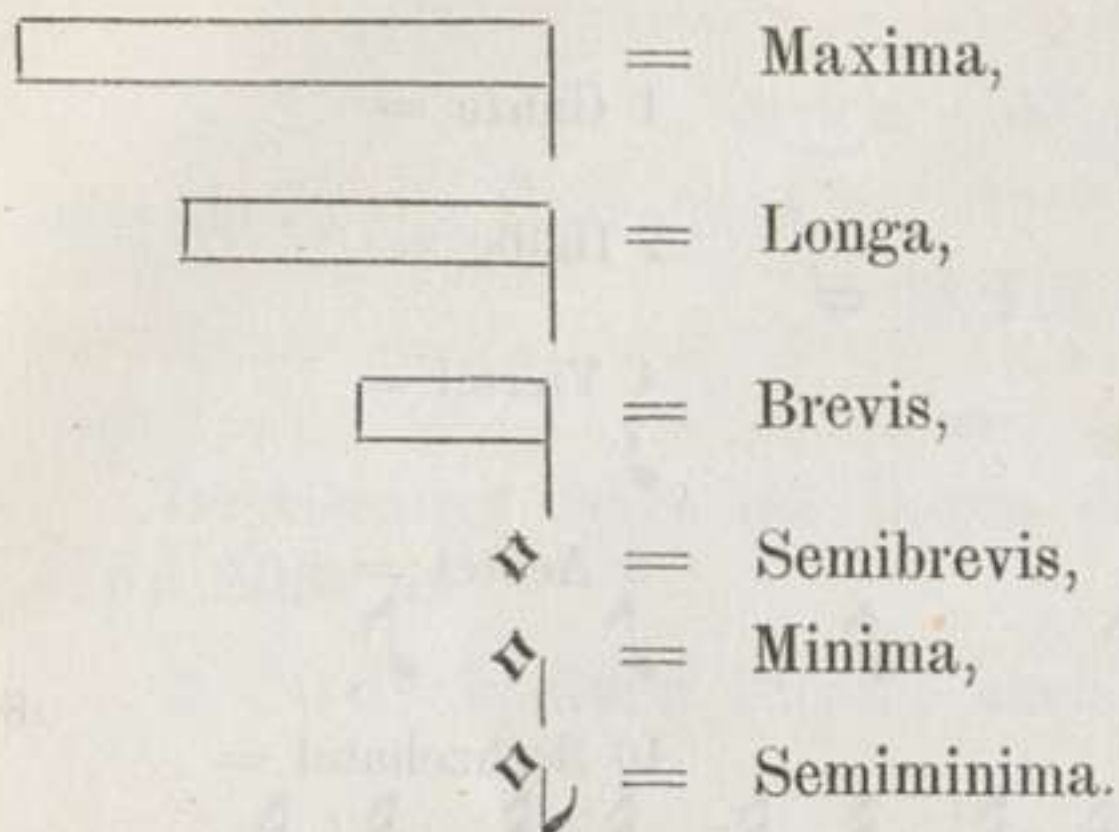
|                                                                                     |                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
|  | = Maxima oder duplex longa (die größte oder doppelt lange). |
|  | = Longa d. i. die lange.                                    |
|  | = Brevis d. i. die kurze.                                   |
|  | = Semibrevis d. i. die halbkurze.                           |
|  | = Minima d. i. die kleine.                                  |
|  | = Semiminima d. i. die kleinste.                            |

Das Liniensystem bestand nur aus vier Linien. \*)

Im 14. Jahrhundert bediente man sich nicht mehr der schwarzen Ausfüllung und ist dieser Fortschritt Johannes de Muris (ungefähr 1366) zuzuschreiben, der sich überhaupt durch Vervollkommnung der Notenschrift verdient gemacht hat.

\*) In den Choralbüchern der katholischen Kirche finden wir die Anwendung von vierlinigem Notensystem heutzutage noch.

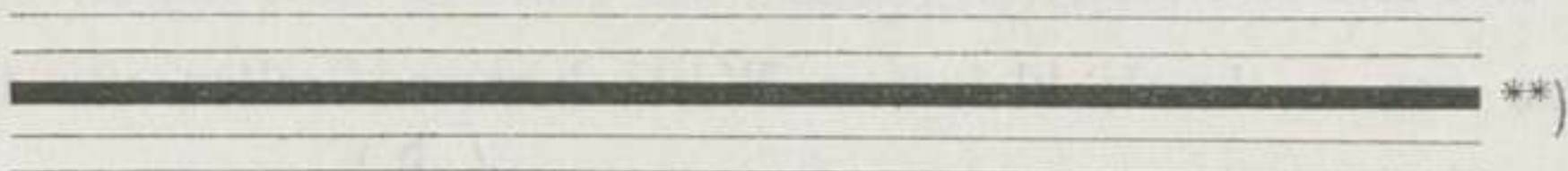
Diese Noten hatten folgende Gestalt:



Nun war der Wert der Noten festgestellt und man nannte das Mensuralmusik. \*) Die Normalnote war die Brevis.

Im 16. Jahrhundert kamen fünf Linien im Notensystem vor und bildete sich unsere moderne Schreibweise allmählich aus.

Unser modernes Liniensystem hat also fünf Linien. Fünf ist eine Proportion mit einer Mitte, daher sehr leicht übersichtlich.



Unsere modernen Noten — der Ausdruck Note wird auch für Ton gebraucht — gestalten sich so:

( • • ) also runde Punkte mit Strichen;

( ○ ○ ) Ovale ohne und mit Strichen;

( ≡ ) Viereck, unsere heutige Longa.

Durch die Form der Note ist ihre Zeitdauer, durch die Stellung der Note im Liniensystem die Höhe und Tiefe des Tones ausgedrückt.

\*) Mensuralmusik (musica mensurabilis oder mensurata) ist der in taktischer Ordnung sich bewegende Tonsatz. Der Gegensatz hievon ist die musica plana, welche sich gleicher oder höchstens zweierlei Noten (der alten Mönchs- oder Pfundnoten) bediente.

\*\*) In neuester Zeit versuchten die sogenannten »Chromatiker« — der Verein nennt sich »Chroma« — ein neues Liniensystem zu schaffen, nachdem schon Krause, Gambale und Herringen vergebens sich mit Schaffung eines solchen abquälten.

Wir sind der festen Überzeugung, dass die beiden Giganten Beethoven und Wagner, die in höchst genialer Weise unser Tonsystem erweiterten, auch das Liniensystem sich neu geschaffen hätten, wenn das alte ihnen zum Ausdrucke ihrer Riesengedanken als ungenügend erschienen wäre. —

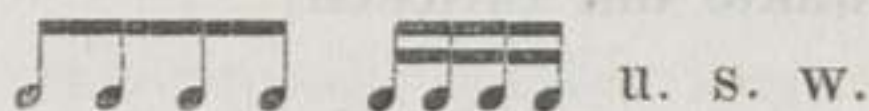
Es ist übrigens für diese Notenliniensystemsforscher bezeichnend, daß gerade auch ein Herring dabei sein mußte, der als Glied dieser Erfindergesellschaft resultatlos das Zeitliche segnete. Uns erscheint diese ganze Sache und Suche als eine recht lächerliche »Härringgeschichte«.

Die heutigen Notenformen, die den genauen Zeitwert derselben ausdrücken, gestalten sich wie folgt:

|                                                                                     |                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
|  | 1 Ganze =               |
|    | 2 Halbe =               |
|    | 4 Viertel =             |
|    | 8 Achtel =              |
|    | 16 Sechzehntel =        |
|  | 32 Zweiunddreißigstel = |
|  | 64 Vierundsechzigstel.  |

Noten von nochmals kleinerem Werte kommen selten vor und wären Hundertundachtundzwanzigstel mit fünf Fahnen (). Fahne ().

Folgen in der Instrumentalmusik mehrere Achtel, Sechzehntel etc. nach einander, so werden dieselben durch Balken () verbunden,



und nicht jede Note mit eigenen Fahnen geschrieben.

Anders verhält es sich beim Gesange, wenn auf jedes Achtel, Sechzehntel etc. eine Silbe zu singen ist. Hier wird jede Note in diesem Falle mit eigenen Fahnen versehen.

Unsere größte Wertnote ist die »Semibrevis« und wird heute unter dieser Form

 »ganze Note« genannt.

Von den alten Notenformen gilt die Brevis 2 ganze Noten, die Longa 4 und die Maxima 8 unserer ganzen Noten.

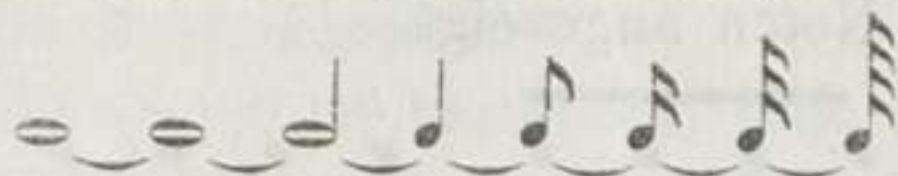
(Von hier fängt der Schüler an ohne Liniensystem Noten aller Wertgattungen zu schreiben.)

Aus dem vorhergehenden Schema ist ersichtlich, daß wir eine ganze Note in ihre möglichst kleinen Teile zerlegten. So finden wir, daß die ganze Note zwei Halbe, die Halbe zwei Viertel, das Viertel zwei Achtel etc. enthält. Wir haben hier also eine konsequente Zweiteilung vorgenommen.

(Bei Takt und Rhythmus hierüber das Nähere.)

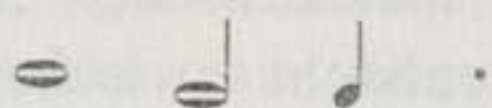
Soll der Wert oder besser die Zeitdauer einer Note verlängert werden, so geschieht dieses auf folgende, mehrfache Weise:

1. Durch Bindungen (halb runde Bogen)



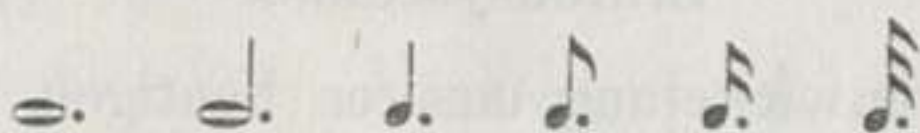
oder durch die Überschrift

**legato** (Ligaturen)



Im Gesange zeigt ein Bogen das Zusammenziehen mehrerer Noten auf eine Silbe an.

2. Durch **einen** Punkt nach der Note:



Der einer Note folgende Punkt gilt immer die Hälfte der vorausgehenden Note.

Bei der ersten Note gilt also der Punkt  $\frac{1}{2}$ ,

Bei der zweiten Note gilt also der Punkt  $\frac{1}{4}$ ,

Bei der dritten Note gilt also der Punkt  $\frac{1}{8}$ ,

Bei der vierten Note gilt also der Punkt  $\frac{1}{16}$  etc.

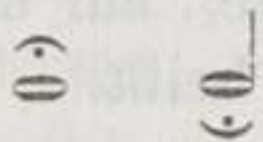
3. Durch zwei Punkte nach der Note:



Hier gilt der erste Punkt die Hälfte der vorausgehenden Note, der zweite die Hälfte des vorausgehenden Punktes. Die erste Note unseres Beispiels enthält also eine ganze, eine halbe und eine Viertelnote.

Sehr häufig finden wir, dass bei spielenden oder singenden Musikern die den Noten angefügten Punkte gar nicht gehalten werden, als hätte der Komponist nur in einer bestimmten Laune die Noten punktirt. Der Komponist weiß warum er seine Noten punktirt, deshalb müssen die Punkte auch gehalten werden. Darauf ist in der Schule beim Gesange und Instrumentalspiel strengstens zu achten.

4. Durch Fermate (Ruhebogen, Halter, Aushaltzeichen, — Corona und Couronne —)



Die Dauer der Fermate ist nicht fixiert und dem Gefühle des Ausführenden überlassen. Bisher galt die sehr anfechtbare Regel, daß die Fermate das Doppelte der bezeichneten Wertnote gilt.

Die Fermate ist ein musikalischer Gedankenstrich und bezeichnet in der Regel einen rethorischen Accent als Höhepunkt einer Steigerung.

5. Einen einzelnen ausgehaltenen Ton bezeichnet man auch mit »Tenuto« (ausgehalten, getragen). Tenuto abgekürzt ten.

ten.



Die Verkürzung des Wertes der Noten wird durch Punkte über oder unter den Noten angezeigt.

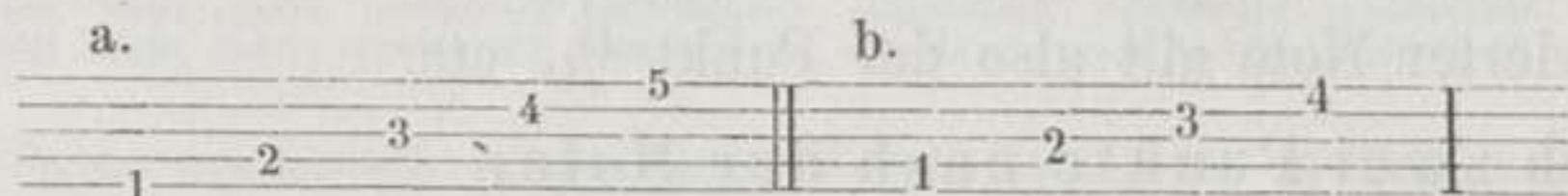


Diese Punkte bedeuten, daß die Noten gestoßen, also kurz gehalten werden müssen, was mit dem musikalischen Ausdrucke »staccato« bezeichnet wird. Durch dieses Abstoßen entsteht zwischen den Noten ein kleiner tonleerer Raum.

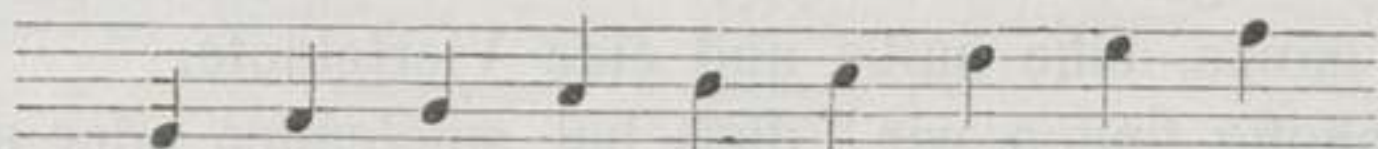
## II. Der Violinschlüssel. Kenntnis der Noten innerhalb des Liniensystems.

Wir haben in der Entwicklung unserer heutigen Notenschrift schon auf die Entstehung der Schlüssel\*) aufmerksam gemacht.

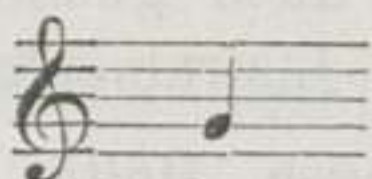
Wir verstehen unter musikalischem Schlüssel dasjenige Zeichen zu Anfang eines Tonstückes, welches derjenigen Linie der Tabulatur (hier Liniensystem), auf der es steht, einen bestimmten Namen verleiht, so daß die Namen aller übrigen Töne hiernach bestimmt werden.



Unser Liniensystem enthält fünf Linien (a.) und vier Zwischenräume (b.). Füllen wir diese Linien und Zwischenräume mit Noten — der Reihenfolge nach aus,



so finden wir, daß unser Liniensystem neun Noten umfaßt, deren Namen wir aber noch nicht kennen. Die Kenntnis der Namen dieser Noten erfahren wir, wenn wir der ganzen Notengruppe den Violinschlüssel (vorläufig diesen allein) vorsetzen.



Dieses vorstehende Zeichen ist der Violinschlüssel; er heißt auch G-Schlüssel, weil die Linie (zweite Linie), auf der er steht, g und somit auch die auf dieser Linie befindliche Note g heißt.



Hier sind also die Namen der Noten innerhalb unseres Liniensystems festgestellt.

In Frankreich wurde früher der G-Schlüssel auf die erste Linie gestellt und hieß französischer Violinschlüssel. Diese Art ist jedoch veraltet.

\*) (Clavis lat., Chiave it., Clef franz.)

Von hier an übe sich der Schüler fleißig 1. im Singen dieser Notenreihe nach ihren Namen, 2. im Notenschreiben.

Bei letzter Übung ist zu bemerken, daß im allgemeinen die Noten von der ersten Linie bis zum zweiten Zwischenraume aufwärts, die Noten von der dritten bis fünften Linie abwärts gestrichen werden. Ausnahmen von dieser Regel werden dann eintreten, sobald die Note der Mitte des Liniensystems mit anderen Noten verbunden wird.

Daß die Linien aufwärts gezählt werden, ist aus dem Vorhergehenden von selbst verständlich.

Hier soll der Schüler auch das Einfachste aus der Intervallenlehre kennen und die reinen Intervalle singen lernen.

(Siehe meine Harmonielehre. D. V.)

## II. Kapitel.

### Dynamik.

Unter Dynamik versteht man die Lehre von der Stärke und Schwäche der Töne.

Die für den Stärke- oder Schwächegrad eines Tones gebräuchlichen Zeichen heißen »dynamische Vortragszeichen«.

Einen durch besonders starken Anschlag hervortretenden Ton bezeichnet man mit

$\wedge$  oder  $fz$  (Forzando — sforzando)

was immer eine Markirung des Tones, einen momentan starken Accent bedeutet.

»Ein hoher Grad von Betonung wird vorgeschrieben durch  
sforzato assai (sff.) oder sfz.

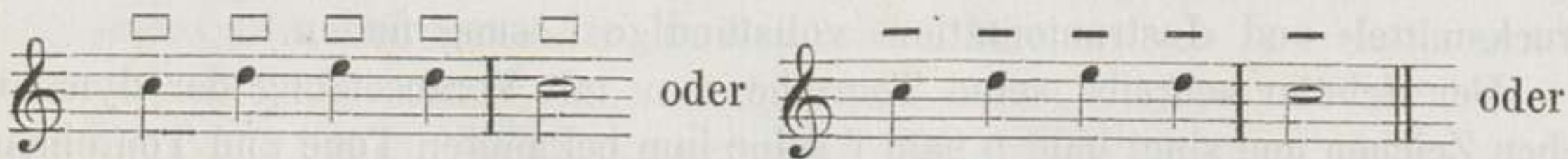
Alle diese Zeichen werden über oder unter die betreffenden Noten gesetzt. Bei mehreren Tönen wird eine starke Betonung angezeigt entweder

1) mit Punkten und einem über dieselben gezogenen Bogen, z. B.



oder

2) mit  $\square$  auch — über den Noten, wenn der Nachdruck ein besonders starker oder lastender sein soll, z. B.



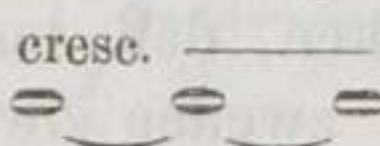
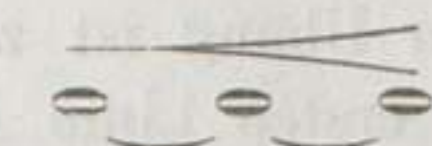
3) mit  $\frown$ , wenn auf den hervorgehobenen Tönen zugleich länger geweilt werden soll.

Für den gleichen Zweck bedient man sich auch der folgenden Wörter:

accentuato (betont), ben pronunziato (gut, bestimmt angegeben),  
marcato (bezeichnet, scharf bezeichnet), pesante (lastend, schwerbetont),  
martellato (gehämmert, heftig und hart angegeben).«

Soll ein Ton in der Klangfülle zunehmen, so setzt man

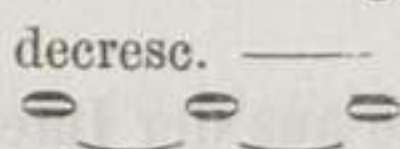
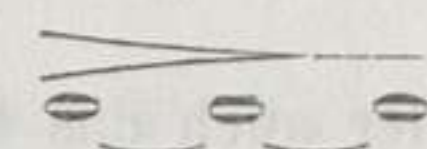
Crescendo abgekürzt *cresc.* oder 

*cresc.*  oder 

Diese Zeichen und Worte bedeuten also das Anschwellen, Anwachsen eines Tones. —

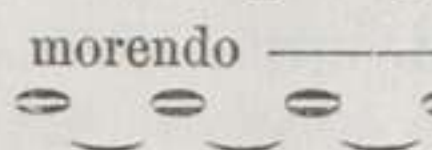
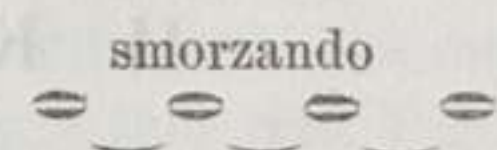
Soll ein Ton in seiner Stärke abnehmen, so setzt man

Decrescendo abgekürzt *decrese.* oder 

*decrese.*  oder 

Hier findet also das Gegenteil von Crescendo statt.

Ein vollständiges Absterben des Tones wird mit *morendo* (ersterbend) oder *smorzando* (erlöschend) angezeigt.

*morendo*  oder *smorzando* 

Der Schüler hat sich bei den Singübungen im Anschwellen- und Absterbenlassen der Töne fleißig zu üben.

In Musikstücken werden die dynamischen Tonverhältnisse durch folgende Kunstaussdrücke — die angeführten Zeichen eingerechnet — bezeichnet.

Pianissimo (*piano assai*), *pp* oder *ppp* (sehr leise), *piano*, *p* (leise),

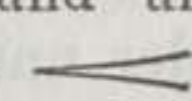
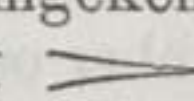
*poco forte*, *pf*, *mezzo forte*, *mf* (ein wenig oder halb stark), *meno forte* (weniger stark), wenn *forte* vorangegangen ist,

und *meno piano* (weniger leise), wenn *piano* vorhergegangen ist;

*forte*, *f* (stark), — *più forte* (stärker), *poco più forte* (ein wenig stärker),

*fortissimo*, *ff* oder *fff*, oder *forte possible*,

*con tutta la forza* (ganz stark, am stärksten).

Der Übergang von *p* zum *f* und umgekehrt geschieht durch die schon besprochenen Zeichen oder Wörter  *cresc.* und  *decrese.*

Jedes dynamische Zeichen hat so lange Geltung, bis es durch ein anderes ersetzt wird.

Der Verfasser glaubt, daß die genaue Vertrautheit mit den vorstehenden Wörtern für den dynamischen Vortrag genügt, und ist entschieden gegen die wahrhaft nutzlose Flut von Fremdwörtern.

(Die vollständige Abhandlung der Lehre »über die musikalische Dynamik« kann erst in einem später erscheinenden Werke über »musikalische Ausdrucksmittel« und »Instrumentation« vollständige Lösung finden.)

Der Schüler schreibt seine Tonreihe nun mit Voransetzung der dynamischen Zeichen und singt bald *p* bald *f* seine ihm bekannten Töne und Tonreihen.

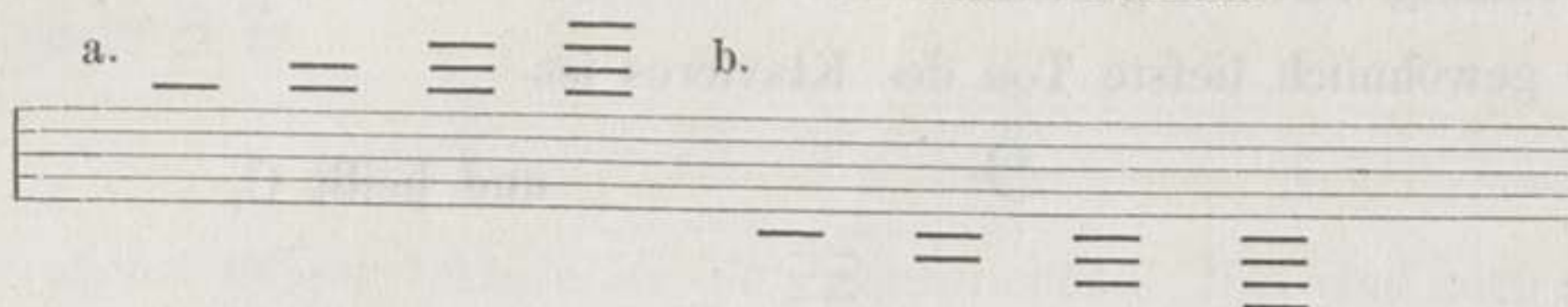
### III. Kapitel.

#### A. Die Hilfslinien.

Die innerhalb unseres Liniensystems enthaltenen Noten genügen nicht zur vollständigen Erlangung unserer tonlichen musikalischen Ausdrucksmittel.

Wir verfügen über ein weit größeres Tonmaterial — als das bisher bekannte ausmacht — welches wir dadurch gewinnen, daß wir dem ursprünglichen Liniensystem

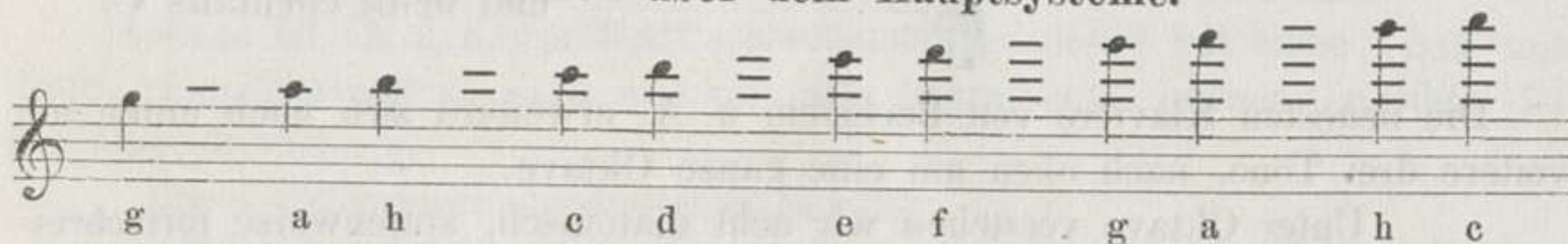
Hilfslinien oder Nebenlinien anreihen.



Bei a. Hilfslinien über, bei b. unter dem Liniensystem.

Wie hier ersichtlich, enthalten die Nebenlinien ebenfalls auch Zwischenräume, innerhalb welcher wie beim Hauptssysteme Noten zu stehen kommen.

### 1. Noten über dem Hauptssysteme.



Fragen an den Schüler:

Wie kann die Note mit drei Hilfslinien über dem Liniensysteme heißen

Antwort: E oder F. — Niederschreiben! U. s. w.

### 2. Noten unter dem Liniensysteme.

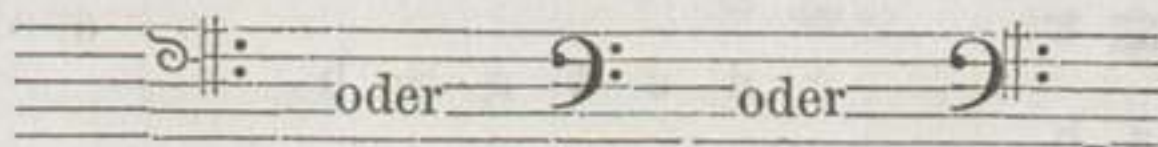


Lehrverfahren wie bei 1. —

## B. Der Baßschlüssel.

Seine Entstehung ist bekannt.

Würden wir die Nebenlinien nach abwärts vermehren, so würden durch die weitere Anfügung derselben die Noten geradezu unleserlich werden. Da aber unser Tonmaterial nach der Tiefe sich noch bedeutend vergrößert, so ist es nötig, ein neues musikalisches Zeichen einzuführen, das einer leichten Leseweise entspricht, und das ist der Baßschlüssel.



Er heißt auch F-Schlüssel, weil die Linie auf der er steht, F heißt.

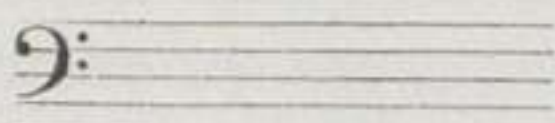
In ältern Musikwerken findet man den F-Schlüssel öfters auf der dritten Linie, er hieß dann Baritonschlüssel; stand er auf der fünften Linie, so wurde er »tiefer Baßschlüssel« genannt.

Diese Schreibweisen sind veraltet.

In neuerer Zeit bedient man sich nur mehr des Baßschlüssels auf der vierten Linie.

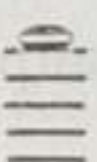
Von hier an wird der Schüler mit der Tastatur des Klavieres vollständig vertraut gemacht.

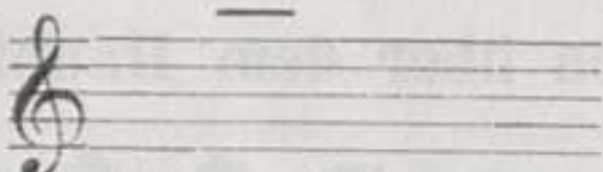
Der gewöhnlich tiefste Ton des Klavieres ist

 und heißt C,



der höchste



 und heißt ebenfalls C.

Die neuesten Klaviere von Bechstein u. A. erweitern sich nach unten um weitere drei Töne, nach oben um eine ganze Oktave.

Unter Oktave verstehen wir acht diatonisch, stufenweise fortschreitende Töne. Unter Diatonik das Fortschreiten der Tonleiter in Ganz- und Halbtönen. Diese Töne nennt man auch, weil sie eine bestimmte Art, eine Familie unter sich ausmachen, leitereigene Töne, Tonfamilie.

(Bei der Bildung der Tonarten wird das begreiflicher werden.)

## C. Das ganze Tonsystem.

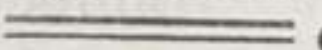
Nach den oben angeführten zwei Noten muß unser Tonsystem mehrere Oktaven umfassen, welche der Übersichtlichkeit wegen folgendermaßen eingeteilt werden:

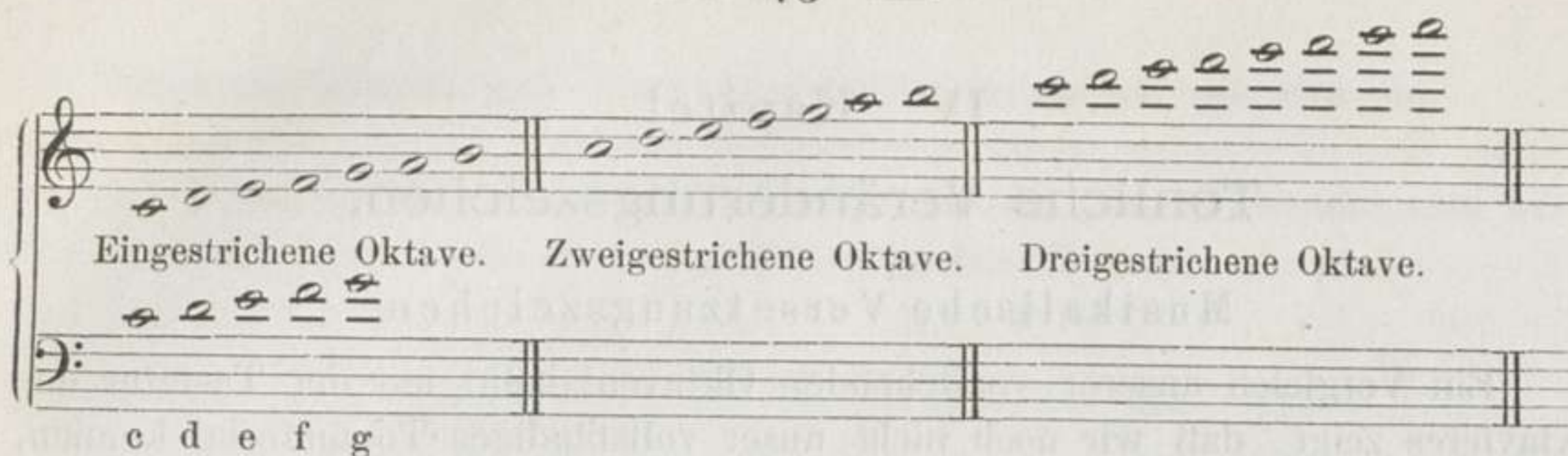
\*)



Kontra-Oktave. Große Oktave. Kleine Oktave.

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

\*) Diese hier angewendete Verbindungslinie beider Notensysteme  heißt Accolade (Klammer) und wird in dieser Form für Klavier- und Orgelnoten gebraucht. In Partituren besteht die Accolade aus einem senkrechten, doppelten Striche  oder , gleichviel wie viel Linien eingeschlossen sind.



Die nächst höhere Oktave ist die viergestrichene. Hier sind auch zugleich die Hilfslinien der Baßnoten zu beachten und das schon bei den Hilfslinien vorstehende Verfahren einzuleiten.

Der Gesamtumfang vorstehender Tonreihe wird auch in zwei Hälften geteilt und zwar so, daß man die Kontra-, große- und kleine Oktave den Baß, die weiteren aufwärts gehenden Noten den Diskant nennt.

Diskant ist in diesem Falle also gleichbedeutend mit Höhe, Baß mit Tiefe. Der Normalton, nach welchem alle Instrumente gestimmt werden, ist das eingestrichene a.

Diese Oktavenreihen sind vom Schüler

- in Viertel-, Achtel-, Sechzehntel-Noten etc. aufwärts und abwärts niederzuschreiben,
- auf dem Klaviere mit dem richtigen Fingersatze bis zu der eingestrichenen Oktave mit der linken, von da an aufwärts mit der rechten Hand zu spielen und ist dabei jedesmal der angeschlagene Ton zu benennen. Abwärts ist dasselbe zu thun.
- Der Schüler ist mit dem Einfachsten aus der Intervallenlehre bekannt.

Der Lehrer spielt dem Schüler:

- Intervallen innerhalb einer Oktave — (diatonische in C-dur) vor und läßt dieselben vom Schüler bestimmen;
- beliebige Töne der höchsten und niedrigsten Oktaven — aber nur diatonische aus der C-dur-Tonleiter — vor und läßt vom Schüler die Namen derselben feststellen. Das ist die beste und sicherste Übung, das Ohr zu bilden. Man lasse sich hier von einem momentanen Mißerfolge nicht abschrecken. Der, für alle Zukunft erreichte Gewinn für den Lehrer und Schüler lohnt in dieser Sache konsequentes Verfahren in reichlichstem Maße.

Zu Beethovens Zeit hatte das Klavier einen Umfang vom Kontra-F bis zum viergestrichenen F.

Zu Mozarts Zeiten war der Umfang desselben noch geringer und begriff die Tonreihe vom Kontra-F bis zum dreigestrichenen F in sich. —

Die modernen Pianofortewerke sind nur mehr im Violin- und Baßschlüssel geschrieben.

Auch mit Einführung einer neuen Klavier-Klaviatur beschäftigt sich der Verein »Chroma«. Diese neue Klaviatur leidet an gänzlicher Übersichtslosigkeit, wodurch sich auch die Erfolglosigkeit dieser weiteren Bestrebung erklärt. Wir haben seit geraumer Zeit dieser Erfindung keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt, wissen aber doch ganz bestimmt, daß Liszt und Bülow heute noch nicht Mitglieder der »Chroma« sind.

## IV. Kapitel.

### Tonliche Veränderungszeichen.

#### Musikalische Versetzungszeichen.

Ein Vergleich unserer vorstehenden Oktaventabelle mit der Tastatur des Klaviers zeigt, daß wir noch nicht unser vollständiges Tonmaterial kennen. Die Untertasten bilden unsere

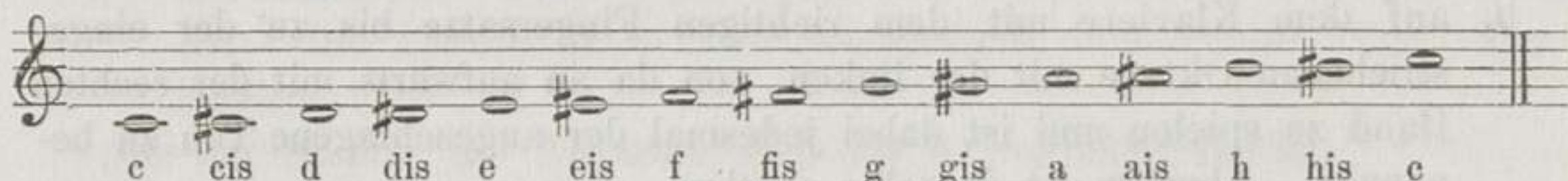
Stamm- oder Haupttöne,

die Obertasten die Nebentöne.

Die Nebentöne sind also von den Haupttönen abgeleitet. Diese Ableitung ist eine doppelte und besteht darin, daß einem Tone ein Kreuz (#) oder ein Be (b) vorangesetzt wird. Das erste Zeichen erhöht, das zweite vertieft die Note um einen halben Ton.

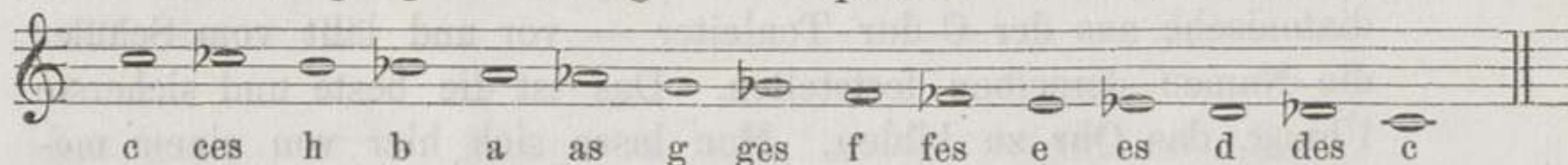
Durch diese Erhöhung und Vertiefung unserer Stammtöne gewinnen wir in der Oktave fünf Nebentöne.

Die Namen der Nebentöne mit Kreuzen werden dadurch gebildet, daß man den Stammtönen die Erhöhungssilbe »is« beifügt. So entsteht aus c—cis, aus f — fis.



Übungen im Lesen, Schreiben und Spielen in allen Oktaven.

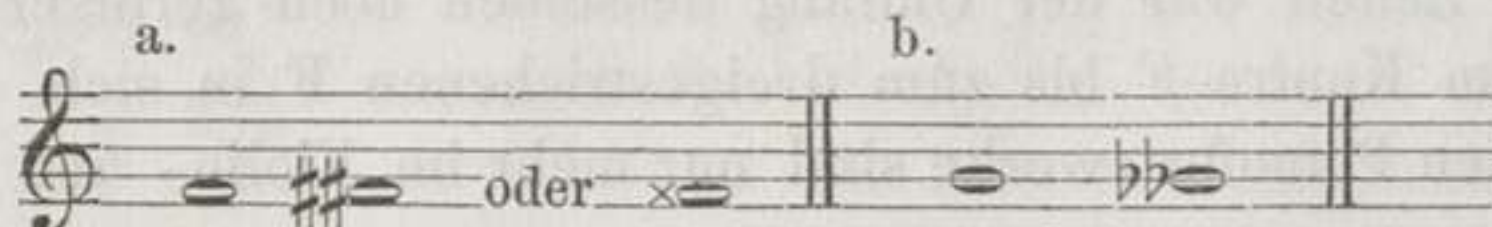
Die Namen der mit b gebildeten Nebentöne entstehen durch Anhängung der Erniedrigungssilbe »es«. Eine Ausnahme hiervon macht das E und A, welchen nur der Buchstabe »s« angefügt wird. Das H verliert seinen Namen bei der Erniedrigung vollständig. Man spricht nicht hes, sondern b.



Das nämliche Lehrverfahren wie vorher.

Soll ein Ton doppelt erhöht oder erniedrigt werden, so wird in erstem Falle ein Doppelkreuz (x oder ##) oder ein Doppelbe (bb) vor die Note gestellt.

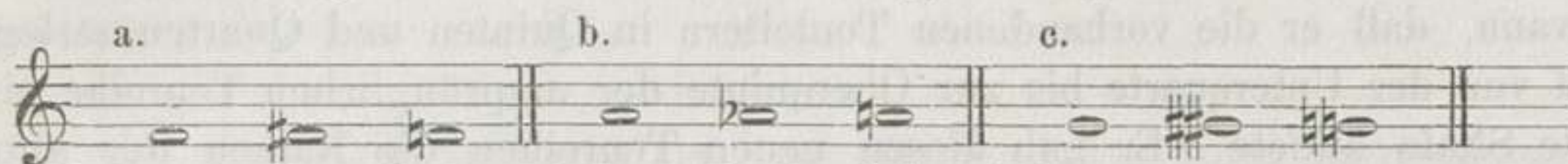
Die Namen dieser Noten bildet man durch Doppelsilben.



Bei a. ist das f doppelt erhöht zu fisis, bei b. ist g doppelt erniedrigt zu geses.

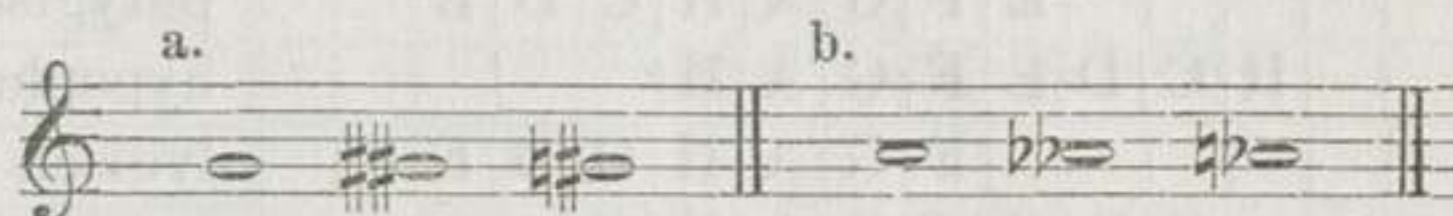
Hier ist die ganze Tonleiter mit Doppelkreuzen und Been zu schreiben und sind die Namen der Noten genau zu bestimmen.

Wenn ein Versetzungszeichen aufgehoben werden soll, so wird ein »Widerrufungszeichen« ( $\natural$ ) gesetzt. Wenn ein Ton doppelt erhöht oder erniedrigt ist, so wendet man bei der Zurückführung in den Stammtton ein doppeltes  $\sharp\sharp$  an.



Bei a. ist f nach fis erhöht und durch  $\natural$  wieder zurückgeführt; bei b. ist a nach as erniedrigt und durch  $\natural$  wieder zurückgeführt; bei c. ist g durch  $\sharp\sharp$  nach gisis erhöht und durch  $\sharp\sharp$  zurückgeführt.

Soll bei Doppelerhöhung oder -Vertiefung die Note nur um die Hälfte erniedrigt oder erhöht werden, so wird das auf folgende Weise angezeigt:



Bei a. ist g zu gisis erhöht und durch  $\sharp$  zu gis erniedrigt, bei b. ist a zu asas erniedrigt und durch  $\flat$  zu as erhöht.

Bei Been erhöht also das  $\sharp$ , bei Kreuzen erniedrigt dasselbe \*).

Kreuze und Been am Anfange eines Tonstückes — unmittelbar nach dem Schlüssel — sind für den ganzen Verlauf desselben maßgebend und wesentlich; die weiteren Versetzungszeichen im Verlaufe eines Musikwerkes aber sind zufällig und haben nur einen Takt (siehe diesen) Giltigkeit. —

Durch diese einfachen und doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gelangen wir zur vollständigen Kenntnis unseres musikalischen Tonmaterials, nämlich zur Chromatik und Enharmonik. Die vollständige Behandlung dieser Disziplin gehört der Harmonielehre an.

## V. Kapitel.

### Bildung der Dur- und Molltonleitern.

Bevor wir zu der Bildung unserer modernen Tonleitern schreiten, ist es nötig die sogenannten alten Kirchentonarten uns näher anzusehen.

Der Vater der Tonleitern ist der heilige Ambrosius, Erzbischof von Mailand, geb. 333.

Er stellte folgende Tonreihen auf:

|    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |             |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-------------|
| 1. | D | E | F | G | A | H | C | D |   |   |   | dorisch     |
| 2. |   | E | F | G | A | H | C | D | E |   |   | phrygisch   |
| 3. |   |   | F | G | A | H | C | D | E | F |   | lydisch     |
| 4. |   |   |   | G | A | H | C | D | E | F | G | mixolydisch |

\*) Die Versetzungszeichen sind genau auf diejenigen Linien zu stellen, auf denen die veränderten Noten stehen.

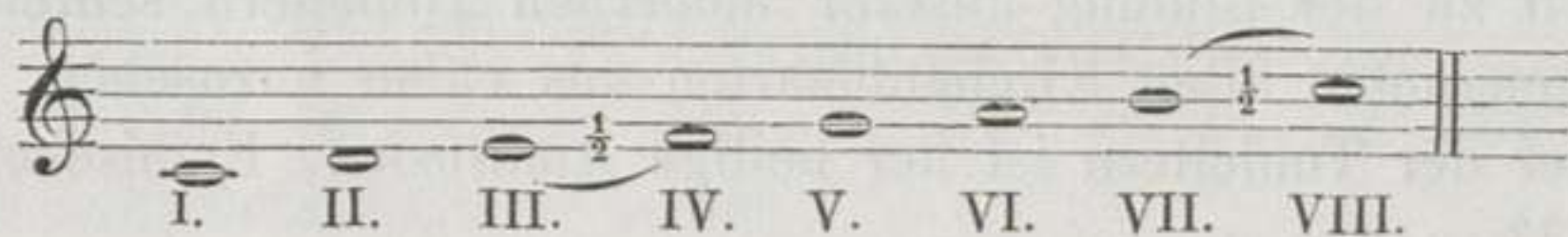
Sie hießen die authentischen Tonreihen. — Glareau zählt auch die aeolische und ionische zu den authentischen Tonreihen. Die erstere bewegt sich von A zu A, die letztere von C zu C. — Papst Gregor der Große (590—604) fügte den ersten vier authentischen Tonarten vier neue hinzu, die er dadurch gewann, daß er die vorhandenen Tonleitern in Quinten und Quarten zerlegte und von der Unterquarte bis zur Oberquinte der ursprünglichen Tonreihe eine neue Skala bildete. Er gab diesen neuen Tonreihen die Namen der alten, indem er nur ein »Hypo« davorsetzte. Hier seien auch die von Glareau eingeführten authentischen Tonarten angeführt und in folgendem Schema beigefügt.

|     |                               |                 |
|-----|-------------------------------|-----------------|
| 1.  | D   E   F   G   A   H   C   D | dorisch         |
| 2.  | A   H   C   D   E   F   G   A | hypodorisch     |
| 3.  | E   F   G   A   H   C   D   E | phrygisch       |
| 4.  | H   C   D   E   F   G   A   H | hypophrygisch   |
| 5.  | F   G   A   H   C   D   E   F | lydisch         |
| 6.  | C   D   E   F   G   A   H   C | hypolydisch     |
| 7.  | G   A   H   C   D   E   F   G | mixolydisch     |
| 8.  | D   E   F   G   A   H   C   D | hypomixolydisch |
| 9.  | A   H   C   D   E   F   G   A | aeolisch        |
| 10. | E   F   G   A   H   C   D   E | hypoaeolisch    |
| 11. | C   D   E   F   G   A   H   C | ionisch         |
| 12. | G   A   H   C   D   E   F   G | hypoionisch. *) |

Betrachten wir die alte ionische Tonart oder Tonreihe, so finden wir, daß dieselbe in ihrem intervallischen Fortschreiten unserer modernen C-dur-Tonleiter ganz gleich kommt. Jede Tonleiter besteht aus acht Tönen, die in diatonischer Folge, stufenweise fortschreiten.

Die einzelnen Töne der Tonleiter nennen wir, im Verhältnis zu dem Tone von dem die Tonleiter ausgeht, auch Stufen.

Dieses Fortschreiten gestaltet sich bei der C-dur-Tonleiter so, daß wir fünf Ganz- und zwei Halbtöne erhalten.



Durch die römischen Ziffern sind die Stufen angezeigt.

Die Töne von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe sind Halbtöne.

Wir nennen diese Art Tonleitern

Durtonleitern.

Diesen Tonleitern sind charakteristisch gegenübergestellt die

Molltonleitern.

Es folgt hier die C-moll-Tonleiter.



\*) Hier begegnet uns schon die erste Gliederung von Dur und Moll.

Hier begegnen uns wie in der Durleiter 2 Halbtöne und zwar von der 2. zur 3. und von der 7. zur 8. Stufe. Man vergleiche die Halbtöne beider Tonleitern, so wird man finden, daß sie nur einen Halbton gemeinschaftlich haben, nämlich den von der 7. zur 8. Stufe. Diesen Halbton nennt man

Leitton,  
der in Dur und Moll vorhanden ist und der Tonleiter einen befriedigenden Abschluß verleiht.

Der Hauptunterschied dieser beiden vorstehenden Tonleitern liegt aber in der Verschiedenheit der Terzen. In der Durtonleiter finden wir vom Grundtone aus die große Terz (e), in der Molltonleiter die kleine Terz (es). Die Töne einer Tonleiter bilden ein

Tongeschlecht, eine Tonfamilie.

Wir teilen die Tongeschlechter:

I. in ein diatonisches und zwar:

a) in das Dur-

b) in das Mollgeschlecht,

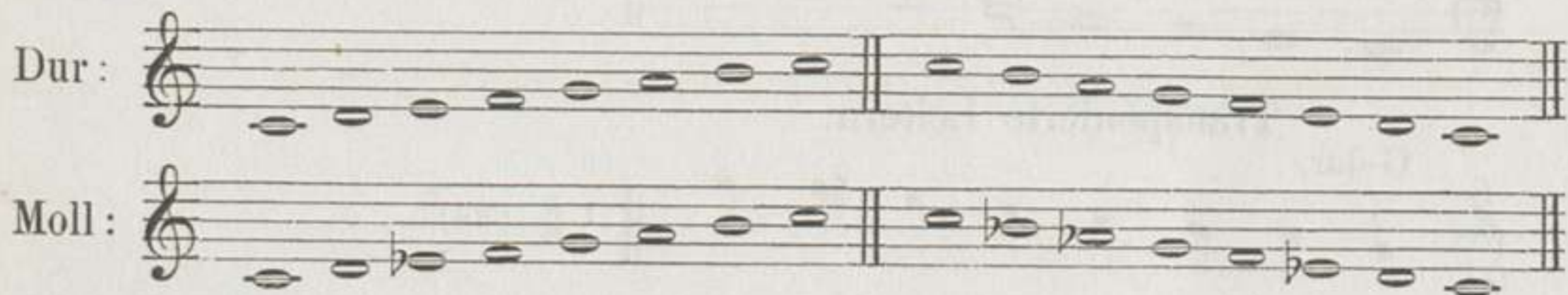
II. in ein chromatisches und

III. in ein enharmonisches Tongeschlecht.

(Die letzten beiden Geschlechter finden in der Harmonielehre, ebenso die Teilung der Molltonleiter in eine melodische und harmonische, ihre Erklärung.)

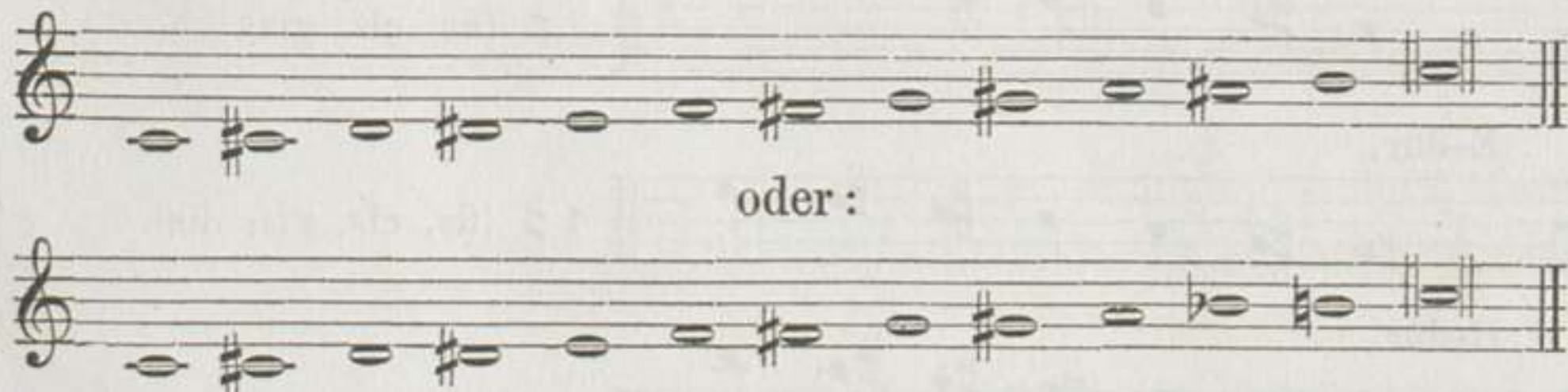
Das intervallische Verhältnis der Dur- und Molltonleitern in ihrem Aufwärtssteigen ist bekannt. Untersuchen wir noch, wie es sich mit der intervallischen Tonfolge der beiden Tonleitern in ihrem Abwärtsbewegen verhält.

Die Durtonleiter bleibt aufwärts und abwärts gleich. Nicht so die Molltonleiter.

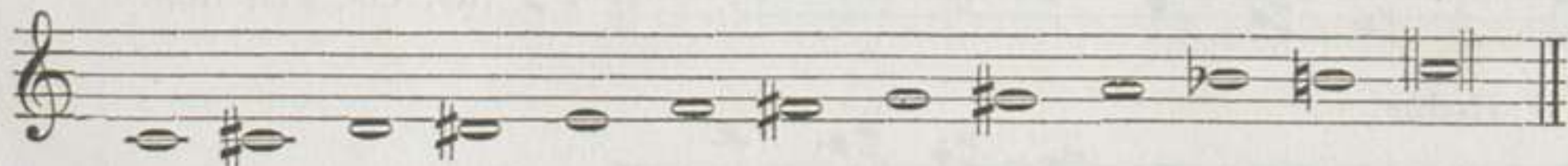


Hier stelle der Schüler genaue Vergleiche an. Singübungen und schriftliche Arbeiten.

Wir besitzen in unserem chromatischen Tonsystem zwölf Töne, welche hier mit dem Abschlußtone C folgen.



oder:



Hier ist in beiden Fällen C der Grund- oder Anfangston der Tonleiter.

Es kann aber jeder Ton unseres chromatischen Tonsystems Anfangston einer Tonleiter sein, wodurch wir unsere modernen Tonleitern gewinnen.

Auf jedem Tone kann sowohl eine Dur- als auch eine Molltonleiter aufgebaut werden. Da wir zwölf chromatische Töne in unserem Tonsysteme besitzen, so werden wir 12 Dur- und 12 Molltonleitern — also 24 Tonarten — gewinnen.

Wie die Alten ihre Tonreihen auch Kirchentonarten nannten, so nennen auch wir unsere modernen Tonleitern Tonarten. Wir schreiten deshalb zu der

## Bildung unserer modernen Tonarten.

### I. Bildung der Durtonarten.

Unsere Normaldurtonart, nach der wir unsere sämtlichen Durtonarten bilden, ist C-dur. Ihr intervallischer Aufbau ist also für alle zu bildenden Durtonarten maßgebend.

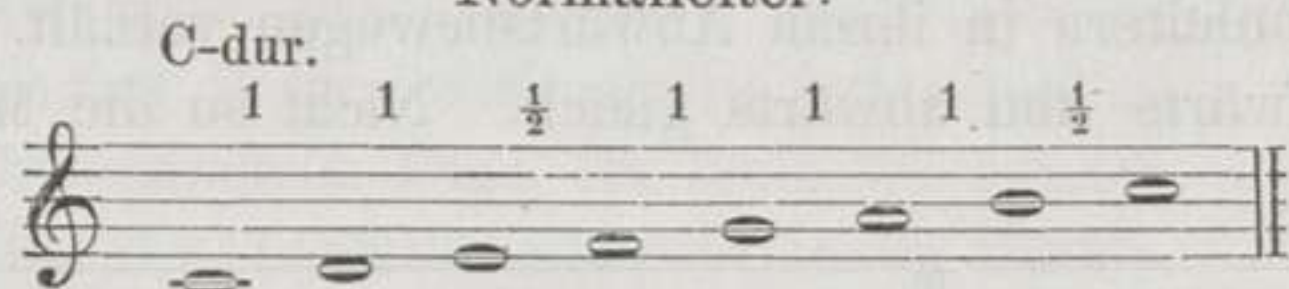
Die wichtigsten Faktoren bei Bildung unserer modernen Tonarten sind die tonlichen Veränderungs- oder Versetzungszeichen, das sind die Kreuze und Beenen.

Wir bilden deswegen zuerst unsere

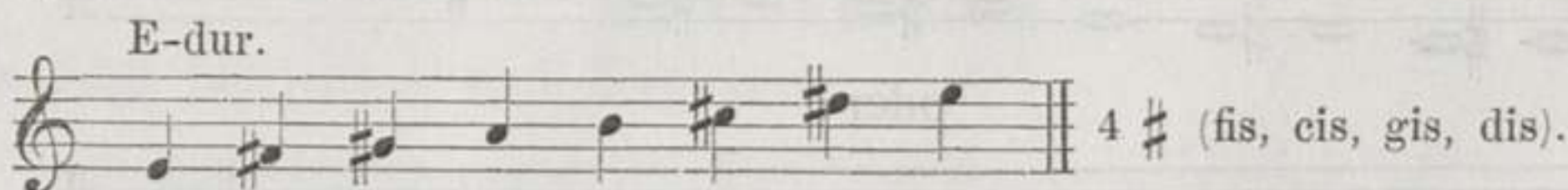
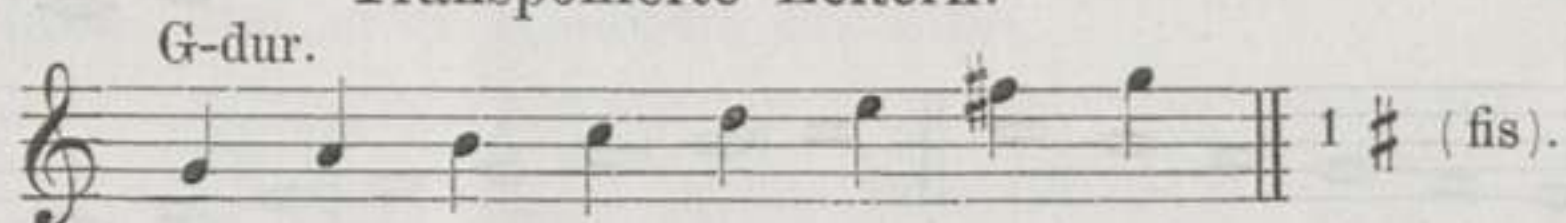
a) Kreuztonarten.

Alle diese Tonarten nennen wir transponierte Tonarten.

#### Normalleiter.



#### Transponierte Leitern.





Die letztere Tonart ist im Klange gleichbedeutend mit Des-dur und findet nur im Laufe eines Tonstückes Anwendung.

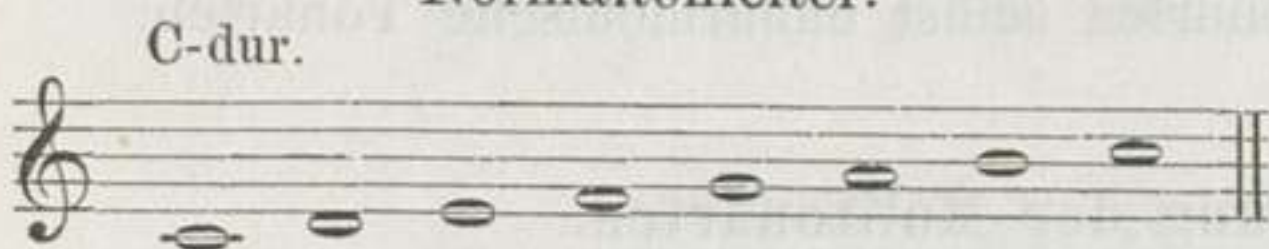
Würden wir hier die Bildung der Kreuztonarten mit Doppelkreuzen fortsetzen, so gelangten wir z. B. zu His-dur gleich mit C-dur, oder zu Fisis-dur gleichbedeutend mit G-dur, was ohne jede praktische Bedeutung ist und unverwendbar wäre.

Vorstehende Tonarten sind durch Erhöhungszeichen gebildet.

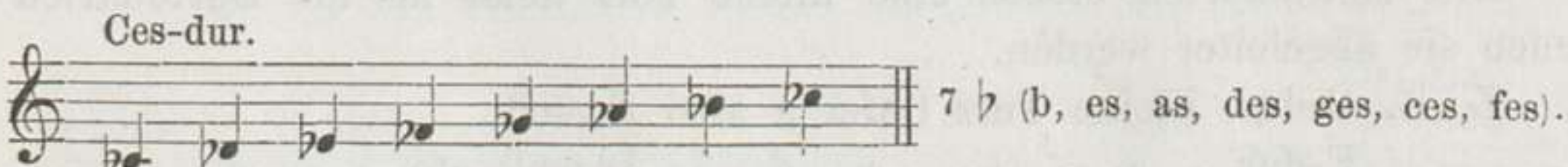
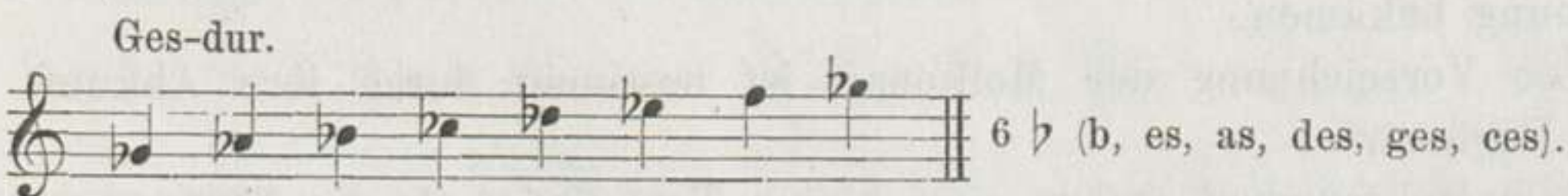
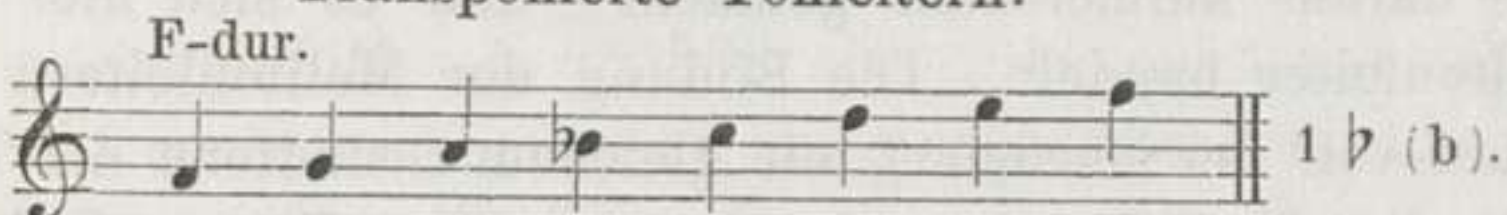
#### b) Betonarten.

Diese werden durch Erniedrigungszeichen gebildet.

#### Normaltonleiter.



#### Transponierte Tonleitern.

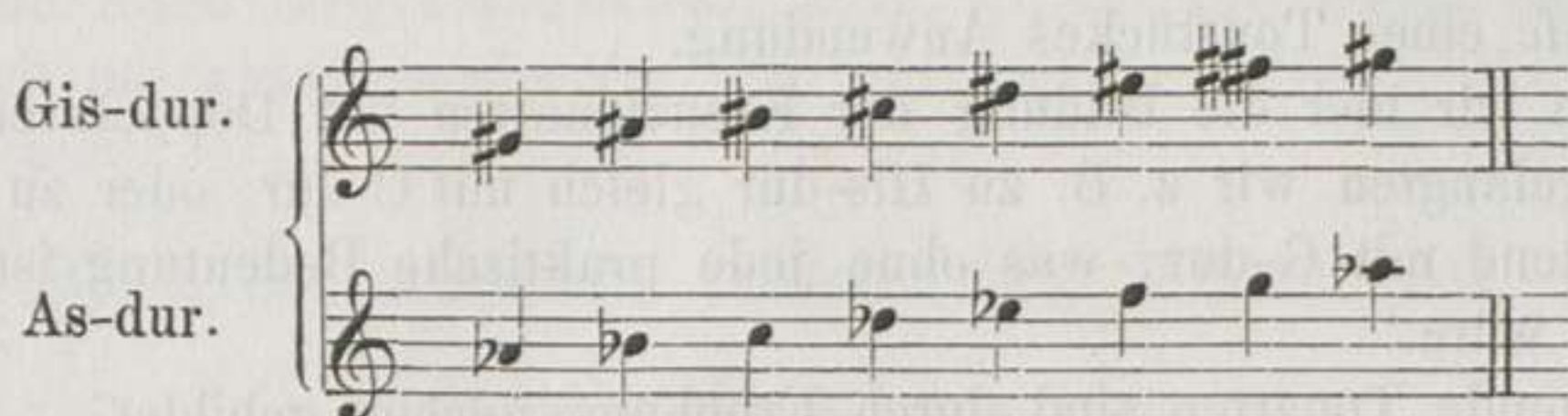


Ces-dur ist dem Klange nach mit H-dur gleich. In Ces-dur sind sämtliche Urtöne erniedrigt, wie in Cis-dur sämtliche Urtöne erhöht sind.

Die Fortsetzung der Betonarten mit doppelter Erniedrigung wäre gerade so nutzlos, wie bei den Kreuztonarten. So wäre Deses-dur den Tönen nach mit C-dur gleich etc.

Wir besitzen also 12 Durtonarten.

Für die Praxis sei hier bemerkt, daß es von großem Vorteile ist eine Tonart mit möglichst wenigen Versetzungszeichen darzustellen. So schreiben wir z. B. statt Gis-dur besser As-dur.



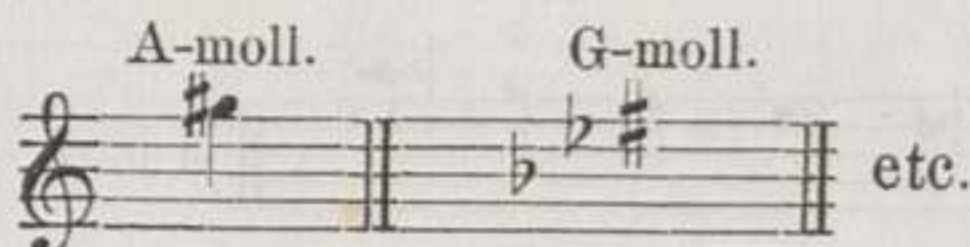
Diese Art Tonleiter nennt man enharmonische Tonleiter, die verschiedene Darstellungsweise der Tonarten mit gleichem Klang enharmonische Verwechslung, die Tonarten selbst enharmonische Tonarten.

## II. Bildung der Molltonarten.

Es wird im Voraus darauf aufmerksam gemacht, daß es sich hier nur um die melodische Molltonleiter handelt. Die Bildung der Molltonleitern geschieht dadurch, daß man von der Durtonart mit gleichem Grundtone die Terz — beim Aufwärtssteigen der Tonleiter — um einen halben Ton erniedrigt. Beim Abwärtssteigen der Molltonleiter zeigt sich die schon besprochene Erscheinung, die wir hier nochmals in Erinnerung bringen.

Wollte man die Vorzeichnung einer Molltonart vollständig geben, so müßte z. B. A-moll ein Kreuz, G-moll zwei Be und ein Kreuz erhalten.

Diese Schreibweise ist jedoch nicht üblich.



Diese Vorzeichnungen würden die Spielweise sehr erschweren, abgesehen davon, daß z. B. wie eben gezeigt A-moll und G-dur vollständig gleiche Vorzeichnung bekämen.

Die Vorzeichnung der Molltonart ist bestimmt durch ihre Abkunft von einer Durtonart.

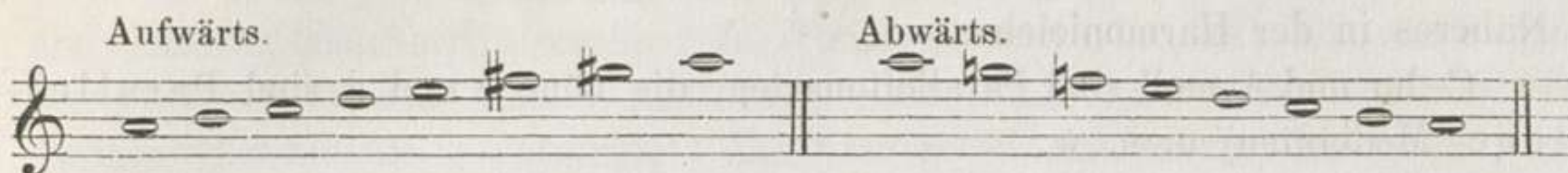
Alle Molltonarten stehen eine kleine Terz tiefer als die Durtonarten von denen sie abgeleitet werden.

Z. B. C-dur, kleine Terz tiefer a also A-moll,  
F-dur » » » d » D-moll etc.

C-dur und A-moll keine Vorzeichnung,

F-dur und D-moll ein B.

# Normal - Tonleiter A - moll.

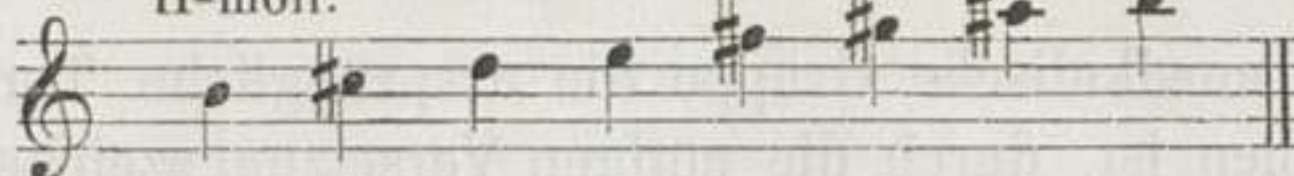


## Transponierte Tonleitern.

E-moll.



H-moll.



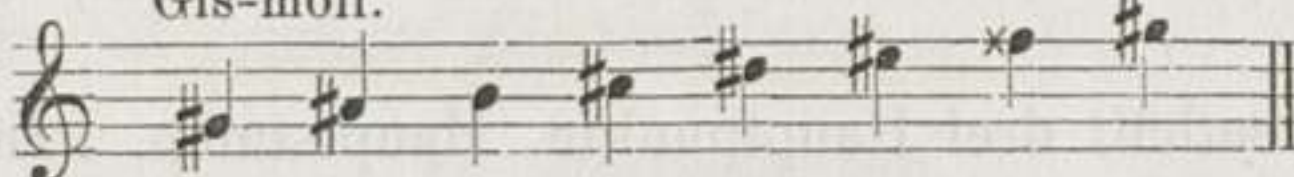
Fis-moll.



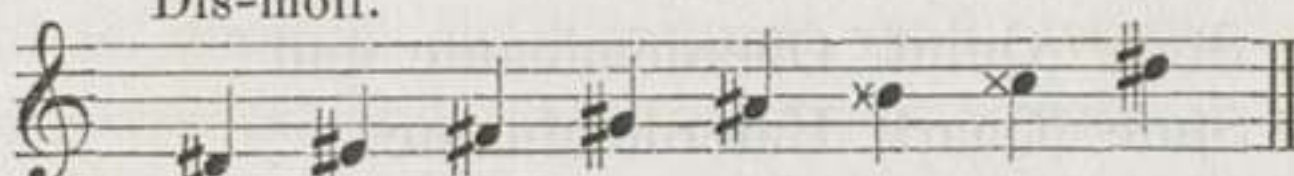
Cis-moll.



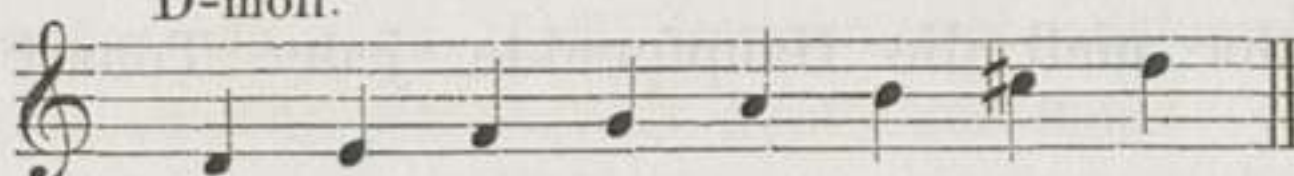
Gis-moll.



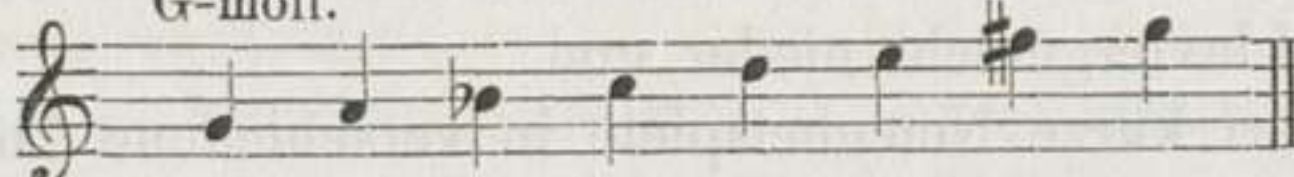
Dis-moll.



D-moll.



G-moll.



etc.

Die weiteren — hier fehlenden — Molltonleitern hat der Schüler zu suchen und in seinem Arbeitshefte den verwandten \*) Durtonarten gegenüber zu stellen. Sämtliche Molltonleitern sind auf- und abwärts niederzuschreiben.

Diese Tonleitern singt der Schüler auf- und abwärts so lange — indem er immer die Töne benennt — bis er die Töne jeder Tonart auswendig kann.

## Zusammenstellung der Vorzeichnung von Dur und Moll.

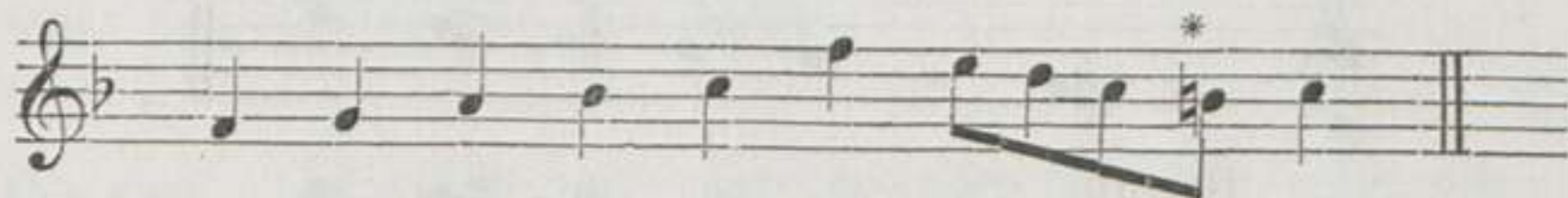


\*) Über Verwandtschaft der Tonarten, siehe Harmonielehre desselben Verfassers.

Zwei Tonarten mit gleicher Vorzeichnung heißen Paralleltonarten. (Näheres in der Harmonielehre.)

C-dur und A-moll sind Paralleltonarten, die Töne c und a sind Paralleltöne (Medianten) u. s. w.

Die hier zusammengestellten Vorzeichnungen sind die Signatur der vom Komponisten gewählten Tonart.



Verläßt eine musikalische Gruppe die ursprüngliche Tonart, so muß das, wie bei \* geschehen ist, durch die nötigen Versetzungszeichen angezeigt sein. Die Vorzeichnungen haben einen zweifachen Zweck, nämlich:

1. werden durch sie die Erhöhungen und Erniedrigungen des darauffolgenden Tonsatzes angedeutet und hierdurch die Notenschrift wesentlich vereinfacht und
2. wird durch die Vorzeichnung die Tonart des Tonstückes bestimmt.

Die Tonarten erkennt man am Schlußton. So wird ein mit zwei Kreuzen vorgezeichnetes Tonstück, das mit dem Tone H schließt, aus H-moll gehen u. s. w.

Jede Tonart enthält drei Hauptpunkte, Hauptstufen, nämlich:

- die erste Stufe (Prim) Tonika,
- die fünfte Stufe (Quint) Oberdominante und
- die vierte Stufe (Quart) Unterdominante.

(Das Nähere hiervon in der Harmonielehre.)

1. Der Schüler muß die Hauptpunkte jeder Tonart sofort benennen können;
2. er schreibt sämtliche Dur- und Molltonleitern im Umfange von zwei Oktaven klaviertgerecht nieder und
3. transponiert kurze Notenbeispiele in verschiedene Tonarten.

## Anhang zu diesem Kapitel.

### Charakteristik der Tonarten.

In dieser Sache sind die Meinungen geteilt. Der Dichter C. D. Schubart war es zuerst, der in den einzelnen Tonarten verschiedene Empfindungscharaktere ausgeprägt fand, er vergaß aber den Unterschied von Dur und Moll zu kennzeichnen und stellte die Charakterunterschiede der Tonarten in oft überschwenglichen Epitheten zusammen.

Erst Berlioz stellte ein vernünftiges System der Tonartunterschiede auf, welches wir hier folgen lassen.

Diese Charakteristik der Tonarten führt Berlioz allerdings nur mit Bezugnahme auf die Violine an.

(Instrumentationslehre von H. Berlioz. Leipzig, bei Gustav Heinze.)

Wir haben jedoch die Ansicht, daß auch bei den übrigen Instrumenten ein charakteristischer Unterschied der Tonarten vorhanden ist. Die von Berlioz angefügten Epitheten können auch im großen Ganzen als maßgebend für alle übrigen Instrumente — besonders das Klavier — Anwendung finden.

### I. Durtonarten.

- C-dur = ernst, hart;
- G-dur = ziemlich heiter, mit gemeinem Anstrich;
- D-dur = heiter, lärmend, etwas gemein;
- A-dur = glänzend, vornehm, freudig;
- E-dur = glänzend, prachtvoll, edel;
- H-dur = edel, hellklingend, strahlend;
- Fis-dur = glänzend, einschneidend;
- F-dur = markig, kräftig;
- B-dur = edel, aber ohne Glanz;
- Es-dur = majestätisch, ziemlich hellklingend, ernst;
- As-dur = sanft, verschleiert, sehr edel, ungemein zart;
- Des-dur = majestätisch, erhaben;
- Ges-dur = weniger glänzend, zart.

### II. Molltonarten.

- A-moll = ziemlich hellklingend, sanft, traurig, ziemlich edel;
- E-moll = schreiend, mit gemeinem Anstrich;
- H-moll = sehr hellklingend, wild, herbe, unfreundlich, heftig;
- Fis-moll = tragisch, hellklingend, einschneidend;
- Cis-moll = tragisch, hellklingend, vornehm;
- Gis-moll = wenig hellklingend, traurig, vornehm;
- Dis-moll = dumpf;
- D-moll = kläglich, hellklingend, etwas gemein;
- G-moll = schwermütig, ziemlich hellklingend, ziemlich sanft;
- C-moll = düster, wenig hellklingend, heldenhaft;
- F-moll = wenig hellklingend, düster, heftig;
- B-moll = düster, dumpf, rau, aber edel;
- Es-moll = sehr trübe und traurig;
- As-moll = sehr dumpf, traurig, edel;
- Des-moll = düster, wenig hellklingend.

Um den Charakterunterschied der Tonarten kennen zu lernen ist es am besten ein und dasselbe Tonstück in mehrere Tonarten zu transponieren. Man spiele z. B. Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe (zu deutsch: Trauermarsch auf den Tod eines Helden) aus der Sonate Op. 26, Nr. 12 dritter Satz von Beethoven, der in As-moll steht, in A-moll und man wird die der gewählten Tonart As-moll innewohnende tief ergreifende Wirkung vermissen, ja das ganze herrliche Werk verliert an Empfindungsausdruck.

Der Kulturhistoriker W. G. Riehl findet sämtliche Tonarten in ihrem Charakter gleich und gesteht nur zu, daß Dur und Moll verschiedenes Charaktergepräge haben.

Dabei ist wirklich sehr auffallend, daß Riehl in seinen — glücklicherweise nicht weit verbreiteten — Heften, »Hausmusik« genannt, verschiedene Tonarten wählt. Wozu — nach seiner Behauptung — sich mit Kreuzen und Been abquälen. Warum hat Herr Riehl nicht seine sämtlichen Lieder in C-dur geschrieben? — Weil er trotz seiner Kathederanschauung selbst fühlen musste, daß zum Ausdrucke einer bestimmten Stimmung es nicht gleichgültig ist, welche Tonart gewählt wird. \*) —

Halten wir also die Charakterverschiedenheit der Tonarten fest. Im Laufe der Zeit und infolge der Erweiterung der musikalischen Litteraturkenntnis wird der Musiker bestimmt zu unserer Anschauung gelangen.

## VI. Kapitel.

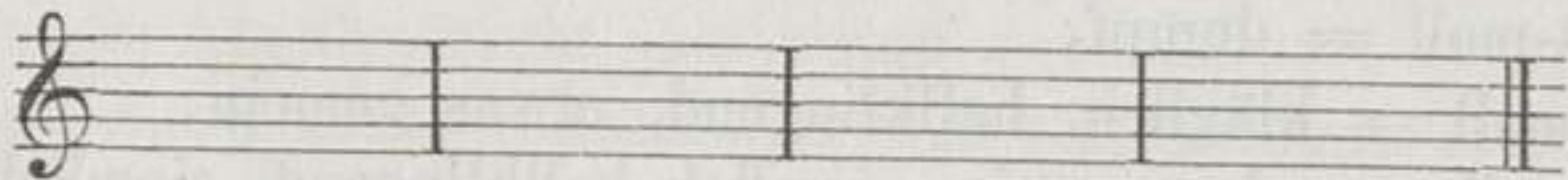
### A. Rhythmus und Takt.

Die drei Faktoren der musikalischen Zeitmessung sind: Rhythmus, Takt und Tempo.

Die verschiedenen, unser modernes Notensystem bildenden Notenformen bringen einen verschiedenen Wert derselben mit sich. Der Wert der Noten bestimmt sich durch die verschiedene Zeitdauer, Zeitgeltung.

Die verschiedene Zeitgeltung der Noten führt zu der Notwendigkeit einer Annahme von musikalischen Zeichen, die den effektiven Wert der Noten bestimmen.

Das erste dieser Zeichen ist das Taktzeichen — ein senkrechter Strich. —



Unsere Vokal- und Instrumentalmusik ist, was die Zeitdauer der Noten betrifft, in genau abgemessenen Quoten begrenzt, symmetrisch aufgebaut.

Durch diesen symmetrischen Aufbau gewahren wir einen in dem Wesen der Musik liegenden, natürlichen, immer in bestimmter Zeitgrenze wiederkehrenden Accent. Durch diese konsequente Wiederkehr des Accentus entsteht der

Takt,

der kleinste Abschnitt eines Tonstückes. Er ist die Bezeichnung für eine gleichmäßige Bewegung, in welcher die einzelnen bewegten Zeiteile in bestimmte Größen zerlegt werden, und als gleiche fortschreitende Notengruppen, als Ganzes erscheinen.

\*) In dem Geleitsbriefe zu diesen Hausmusikheften sagt Riehl: »Es giebt ein trauriges, sentimentales, ein heroisches, ein koboldartiges, ein dämonisches und endlich auch ein altertümliches Moll, welches sich sehr gut zum Ausdrucke der heitersten Stimmung eignet«. Sonderbare Logik!

(Die Erfindung der Taktstriche fällt ins Jahr 1481, die erste Anwendung derselben ins Jahr 1600 ungefähr. Die Ausbildung des Rhythmus fällt ins 11. Jahrhundert, und war es Franco von Köln, der den Wert der Noten genau feststellte.)

Falsch wäre es, Takt und Rhythmus für identisch zu halten.

Der Takt gliedert ein Tonstück in gleichmäßige Zeitabschnitte; der Rhythmus gliedert dasselbe nach dessen Satz- und Periodenbildung.

(Das Ausführliche hierüber in der Melodienlehre.)

Der Takt enthält den natürlichen Accent; der rhythmische Accent aber muß erst von dem ausübenden Künstler gefunden werden.

Also Takt = Naturaccent,

Rhythmus = Kunstaccent.

Der Takt ist das Unveränderliche, der Rhythmus das Veränderliche in der Kunstmusik.

In der Tanz- und Marschmusik sind beide unveränderlich.

Die rhythmischen Zeitlängen sind verschieden und dauern 2, 3, 4, 6, 8 etc. Takte, weshalb wir von einem 2, 3, 4, 6, 8 etc. taktigen Rhythmus reden.

Ohne Takt und Rhythmus ist keine Kunstmusik denkbar.

Eine Ausnahme hiervon macht der alte Choralgesang. Dort wird die Zeitgeltung der Töne nur im allgemeinen — streng nach dem Silbenmaße und dem Sinnwerte der Wörter — genommen. Hier findet also scharfes und gleichmäßiges Einteilen der Tonwerte nicht statt.

Ebenso verhält es sich mit der freien Phantasie und mit Stellen, die mit »Senza tempo« — oder »Colla parte« — oder »ad libitum« — bezeichnet sind.

Ein großer Irrtum ist es, auch das Recitativ als aller taktischen und rhythmischen Formen Bares hinzustellen.

Allerdings findet im Recitativ das strenge taktische Accentuiren nicht statt, doch ist dasselbe nicht formlos; denn es entspringt der nämlichen Quelle des Formensinnes, wie die taktische Musik.

Ein Beweis hierfür ist, daß alle Komponisten ihre Recitative in taktischer Ordnung niederschrieben.

(Das Nähere hierüber in: »Musikalische Ausdrucksmittel«.)

Der Takt übt auf den Hörer durch die Qualität seiner Tonkombinationen seinen Eindruck aus, der Rhythmus aber wirkt durch die Quantität, durch die Reihenfolge der Töne im bestimmten Zeitraum.

Wir lassen hier einige Definitionen über Rhythmus folgen:

»Rhythmus ist die sinnliche Anschauung der Einheit einer Reihe von Momenten der Evolution« (Apel); —

»das Prinzip des Rhythmus liegt in der Wechselwirkung, oder vielmehr im Verhältnis von Ursache und Wirkung« (Hermann);

»der Rhythmus, welcher von Grund aus ein schöner ist, beruht in der Abwechslung der auf einander folgenden Zeiteile nach dem Gesetz der An-

strengung und Erholung, wobei wieder eine schwache und eine starke Anstrengung unterschieden wird« (Hoffmann);

»Rhythmus ist die verbundene Summe bestimmter Zeiteile zu einer Einheit« (Hand); etc. —

Aus diesen Definitionen ist ersichtlich, daß der Rhythmus aus verschiedenen musikalischen Elementen besteht.

Die Urelemente des Rhythmus sind:

Takt und Accent, also die Geltung der Noten und das Tempo.

Als weitere Elemente des Rhythmus haben wir: Abschnitt, Satz, Periode; Gruppe, Teil, ganze Form, anzusehen.

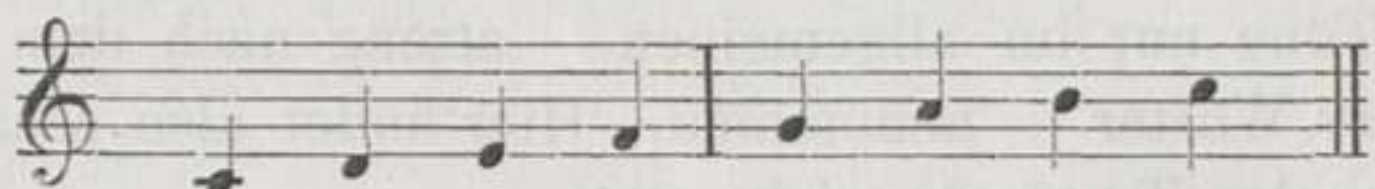
(Hiervon in den folgenden Werken.)

Rhythmus und Takt sind also jene Elemente in der Musik, die das Verlangen des menschlichen Gefühl- und Denkvermögens nach Ordnung und Faßlichkeit befriedigen.

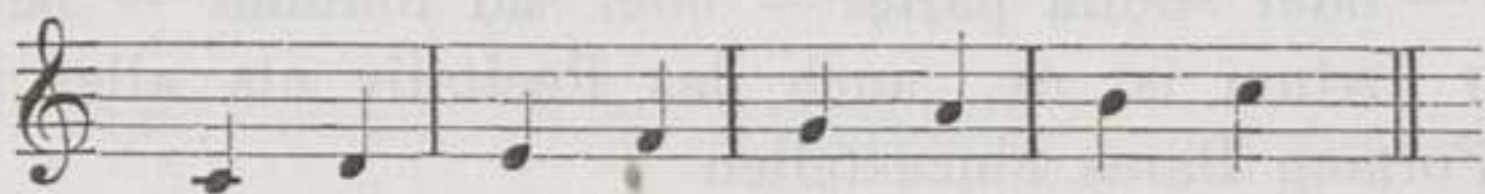
Die Entwicklung unserer Taktarten und unseres Rhythmus können wir am besten durch Teilung unserer Tonleiter darstellen.



Diese acht Töne durch einen Taktstrich in zwei Hälften geteilt, ergeben



zwei Takte mit je vier Noten; durch zwei Taktstriche in gleiche Teile geteilt,



vier Takte mit je zwei Noten.

Hierdurch erhalten wir die

#### zweiteilige Taktordnung.

Wie wir eine Taktordnung haben, so besitzen wir auch eine Taktart.

Der Takt drückt immer eine Ordnung der Tonfolgen aus, aber die Art dieser Ordnung ist verschieden. Wir nennen dies Taktarten.

Die erste Einteilung der Tonleiter in 2 gleiche Teile mit je vier Noten in einem Takte zeigt uns, daß wir in jedem Takte vier Viertel erhalten haben.

(Der Wert der Noten ist bekannt.)

Wir haben diese Taktart also zu bezeichnen mit Vierviertel-Takt.

Die Taktarten werden durch zwei Bruchzahlen ausgedrückt, von denen die obere Zahl (Zähler) die Anzahl der Taktteile, die untere (Nenner) die Notengestalt eines Taktteiles angiebt. Hier haben wir also als Taktzeichen zu wählen  $\frac{4}{4}$ , welche Bruchzahl durch ein C ersetzt wird.



Diese Bruchzahl findet in neuester Zeit wieder Anwendung, besonders bei R. Wagner.

Das zweite, durch Zweiteilung konstruierte Notenbeispiel mit je zwei Vierteln in einem Takte erhält als Taktzeichen  $\frac{2}{4}$ .



Es dürfte klar sein, daß der  $\frac{4}{4}$ -Takt, den wir auch den ganzen Takt nennen, doppelt so groß ist als der  $\frac{2}{4}$ -Takt; also entstanden durch doppelte Zweiteilung und Zusammensetzung von zwei  $\frac{2}{4}$ -Takten.

Der Unterschied beider Taktarten besteht in der Verschiedenheit ihrer Naturaccente. Wir unterscheiden nämlich starke und schwache Accente.

(Die starken Accente zeigen wir durch  $\wedge$  an.)

Der  $\frac{2}{4}$ -Takt enthält in regelmäßiger Folge starken und leichten Accent.

Der  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{4}{2}$ -Takt besteht aus einem sehr schweren, aus einem leichten, aus einem weniger schweren und wieder aus einem leichten Accent.

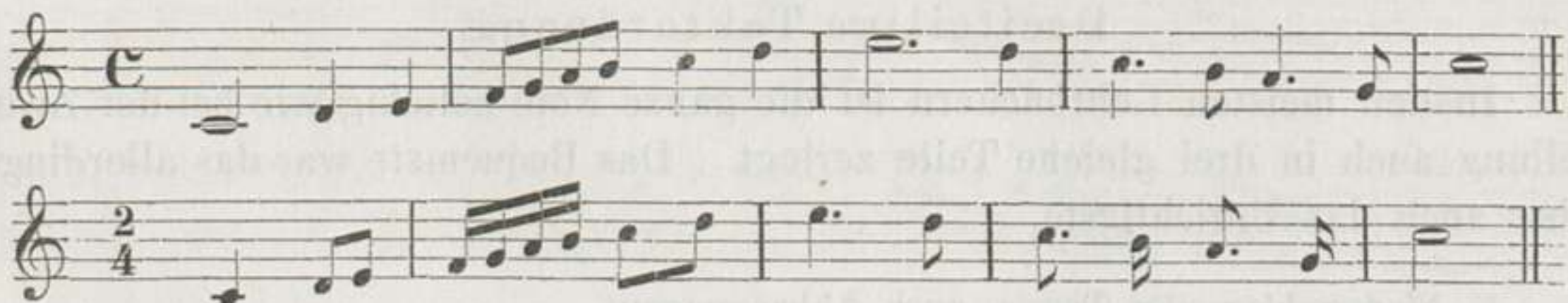
Der  $\frac{4}{2}$ -Takt unterscheidet sich vom  $\frac{4}{4}$ -Takt nur durch die Schreibweise, nicht aber durch rhythmische Verschiedenheit.



Im  $\frac{4}{4}$ -Takt ist das erste Viertel also Doppelaccent.

(Die konsequente Zweiteilung der Noten ist schon in der Entwicklung unseres Notensystems dargestellt.)

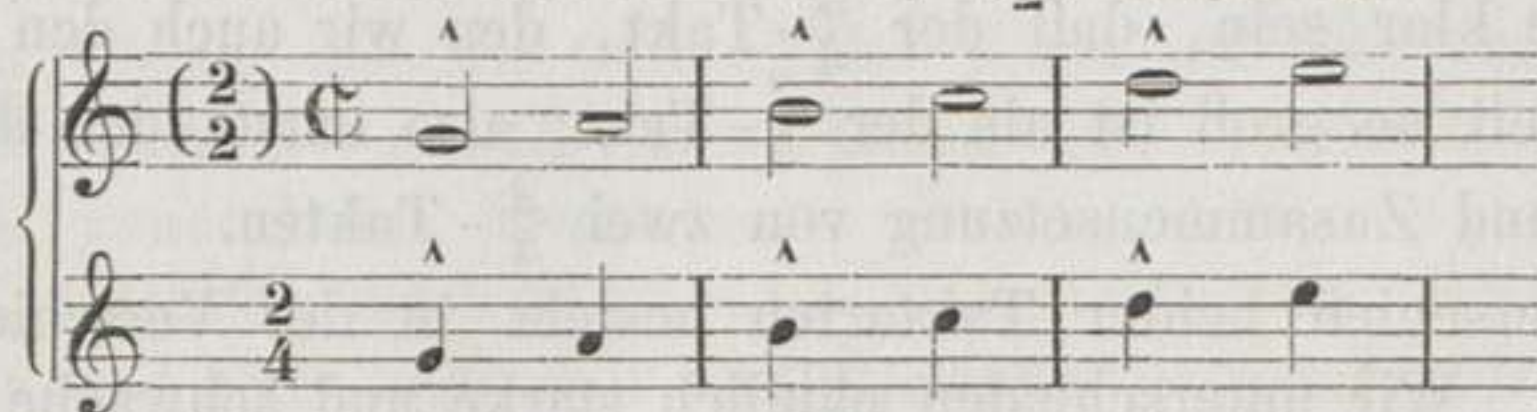
In unseren bisher angeführten Musikbeispielen finden sich nur gleichwertige Noten. Wir wissen, daß eine ganze Note aus 2 Halben, vier Vierteln etc. besteht, daß also 2 Viertel gleich einer Halben, zwei Halbe gleich einer ganzen Note sind. Die Mischung solcher ihrem Werte nach ungleicher Noten stellen folgende Beispiele dar, und fallen hierbei entweder auf einen Taktteil mehrere Noten, oder mehrere Taktteile auf eine Note.



(Der Schüler analysiert diese Beispiele und erfindet selbst solche.)

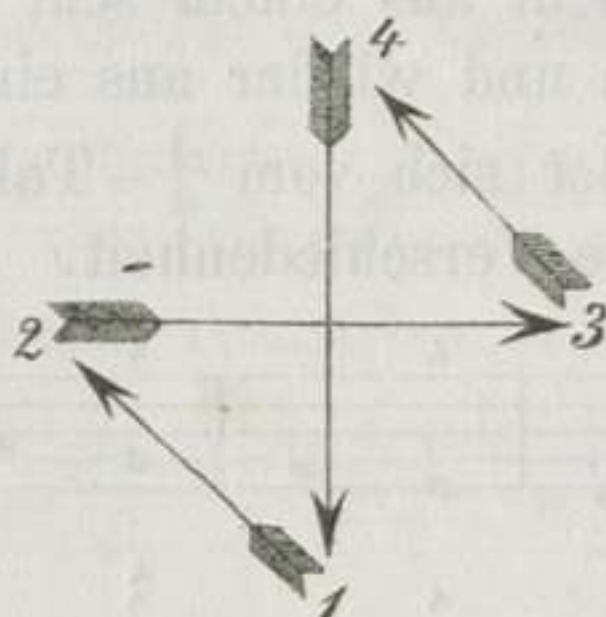
Eine weitere durch die Zweiteilung entstandene Taktart ist der  $\frac{2}{2}$ - (alla breve) Takt.

Er ist in seiner rhythmischen Bedeutung dasselbe, was der  $\frac{2}{4}$ -Takt ist, enthält die gleichen Naturaccente und unterscheidet sich nur in der Schreibweise. Er wird auch durch das Zeichen  $\text{C}$  ( $\frac{2}{2}$ ) angezeigt.



Von hier an wird der Schüler angehalten bei den Singübungen den Takt zu schlagen, beim Instrumentalspiel laut zu zählen.

Der ganze Takt enthält vier Schläge mit folgender Ordnung:



Erster Streich von Oben nach abwärts, zweiter Schlag Seitenschlag nach Links, dritter Streich wagerechte Wendung nach Rechts, vierter Schlag Aufstreich. Ebenso der  $\frac{4}{2}$ -Takt.

Der  $\text{C}$ -oder  $\frac{2}{4}$ -Takt enthält zwei Schläge. Erster Streich abwärts, zweiter Streich aufwärts:



also Niederschlag\*) und Aufstreich\*\*).

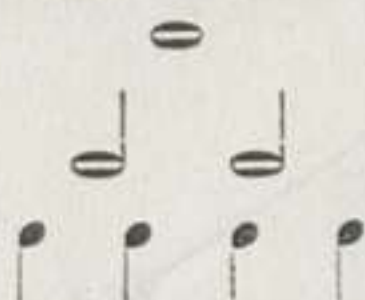
### Dreiteilige Taktordnung.

In den meisten Lehrbüchern ist die ganze Note beliebig wie bei der Zweiteilung auch in drei gleiche Teile zerlegt. Das Bequemste war das allerdings, aber auch das Unrichtigste.

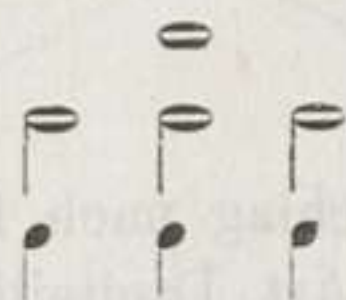
\*) Niederschlag oder Thesis, auch Abbassamento.

\*\*) Aufstreich, Auftakt oder Arsis, auch Anakrusis.

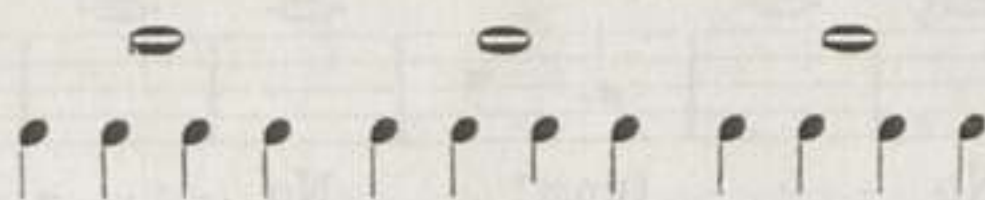
Zweiteilung:



Bisherige Dreiteilung:



Ein vergleichender Blick zeigt uns, daß bei der Dreiteilung plötzlich ein Viertel fehlt, die ganze Note also durch diese Teilung an ihrer Zeitgeltung eingebüßt hat. Um dieses zu vermeiden entwickeln wir die Dreiteilung wie folgt:

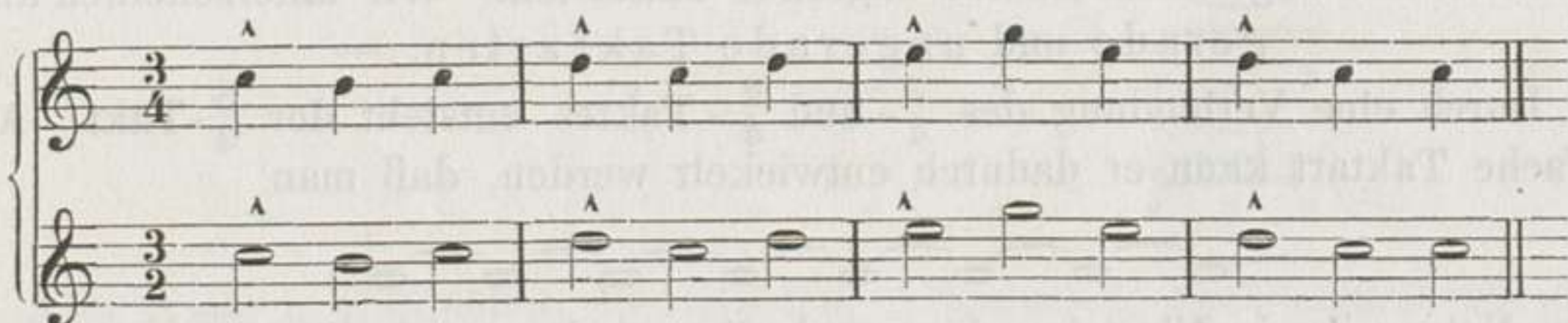


Drei ganze Noten geben zwölf Viertelnoten. Durch ihre Vierteilung entstehen drei  $\frac{4}{4}$ -Takte, durch ihre Zweiteilung sechs  $\frac{2}{4}$ -Takte, durch ihre Dreiteilung vier  $\frac{3}{4}$ -Takte.

Durch diese Teilung verliert die ganze Note an ihrem Werte nichts.



Rhythmisch gleichbedeutend mit dem  $\frac{3}{4}$ -Takte ist der  $\frac{3}{2}$ -Takt. Sie unterscheiden sich nur in ihrer Schreibweise.



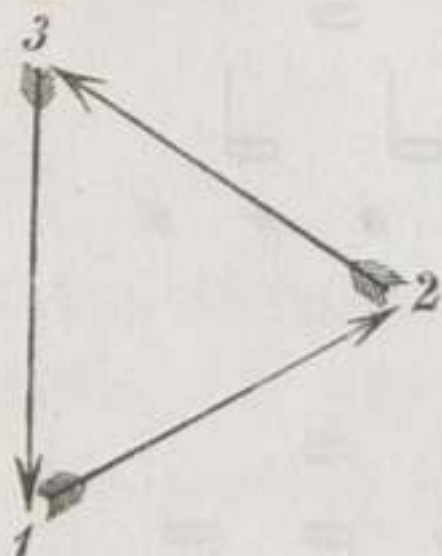
In der Dreiteilung liegt das accentuierte Taktglied auf dem ersten Streiche, das zweite und dritte Glied ist accentlos.

Gemischte Notengruppen im  $\frac{3}{2}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt.



Der Schüler analysiere diese Beispiele! —

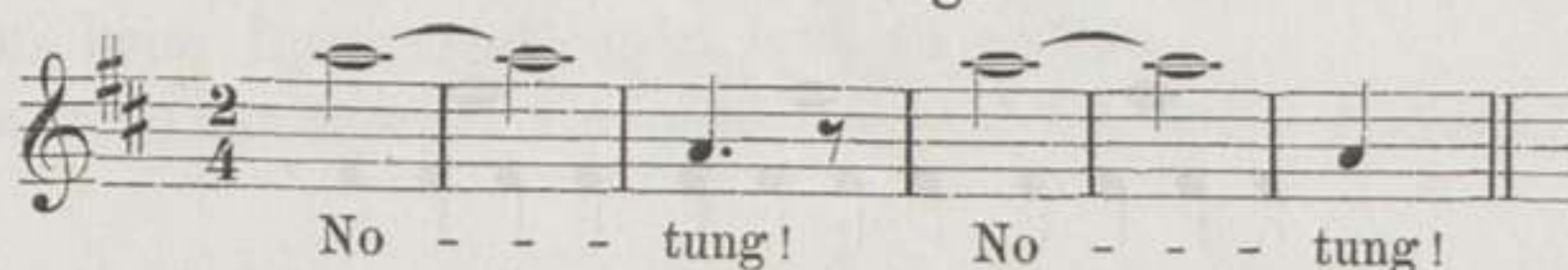
Der  $\frac{3}{2}$ - sowohl, als der  $\frac{3}{4}$ -Takt enthält drei Schläge und zwar



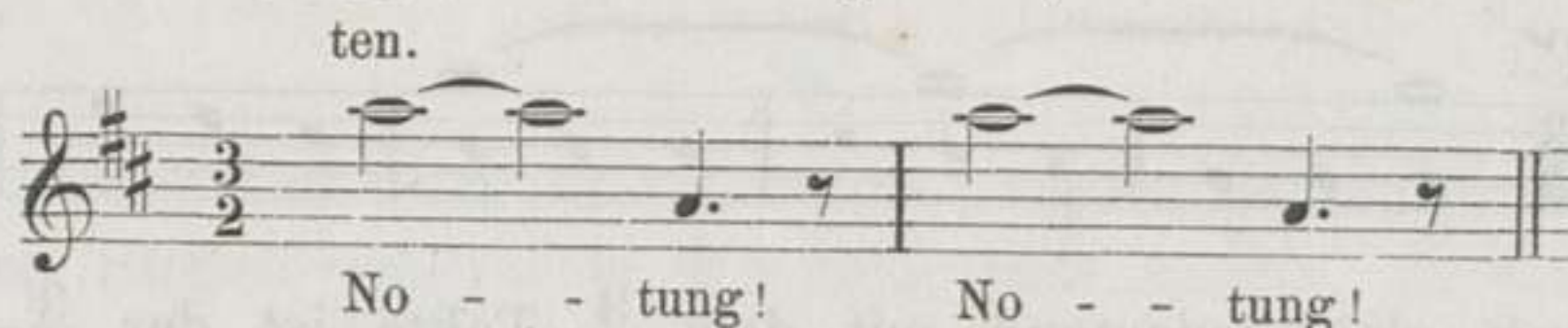
einen Niederstreich, einen Seitenschlag nach Rechts und einen Aufstreich.

Einer selten vorkommenden Art Dreiteiligkeit begegnen wir im Finale (I. Akt) des Musikdramas »Siegfried« v. R. Wagner. Hier finden wir nämlich eine im  $\frac{2}{4}$ -Takte stehende Notengruppe mit der Überschrift

Dreitaktig.



Das ist zu verstehen wie folgt. Jeder einzelne Takt wird nur mit einem Taktstreich angezeigt, somit fallen auf drei Takte drei Streiche. Dadurch verwandeln sich selbstverständlich die drei  $\frac{2}{4}$ -Takte in einen  $\frac{3}{2}$ -Takt und stellt sich die Notengruppe, taktisch dargestellt, dann so dar:



Die Taktarten, deren Zähler eine gerade Zahl ist, nennen wir gerade, die Taktarten mit ungeradem Zähler ungerade Taktarten. Wir unterscheiden also gerade und ungerade Taktarten. —

Durch eine Verbindung des  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Taktes entsteht der  $\frac{5}{4}$ -Takt. Als einfache Taktart kann er dadurch entwickelt werden, daß man



diese Notenreihe in Viertel zerlegt und die erhaltenen dreißig Viertel durch fünf dividiert, wodurch wir sechs  $\frac{5}{4}$ -Takte erhalten. Diese Taktart wird aber stets als eine zusammengesetzte behandelt.

So z. B. finden wir in dem Liede »Prinz Eugen« den  $\frac{5}{4}$ -Takt angezeigt mit  $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$ . Richard Wagner verwendet diese Taktart im »Tristan«

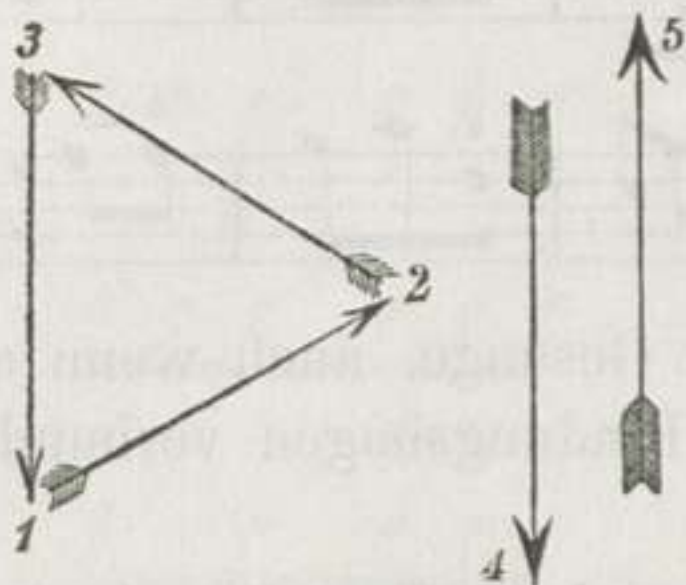


und trennt die Art der Zusammensetzung durch  $\vdots$ .

Die Accentuation entspricht der Zusammensetzung.

Betont ist das erste und vierte Viertel.

Die Taktierung entspricht ebenfalls der Zusammensetzung.



Fortsetzung der Lehre von der Dreiteilung.

Durch Dreiteilung einer entstehen ,  
 „ „ „ „ ,  
 „ „ „ „ ,  
 „ „ „ „ etc.

Nach diesem vorstehenden Schema der Dreiteilung ist ersichtlich, daß wir aus einer ganzen Note drei Halbe etc. gewinnen können. Die durch diese Teilung gewonnene Neubildung der Noten vergrößert oder verringert den Wert der Stammnote nicht. Drei solcher Noten haben die nämliche Zeitgeltung wie die Stammnote.

Durch diese Teilung eines Taktgliedes in drei gleiche Teile entsteht die Triole.

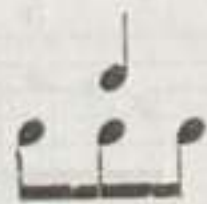
Durch die Teilung einer entstehen ,  
 durch „ „ „ „ ,  
 „ „ „ „ ,  
 „ „ „ „ etc.

Also Triole in Halbnoten, Viertelnoten, Achtelnoten, Sechzehnteltriole etc.

In der musikalischen Praxis finden wir nicht immer konsequente Triolenbewegung, sondern meistens findet eine Mischung der Triole mit anderen Zeitgeltungen statt.



Der  $\frac{3}{8}$ -Takt ist nichts Anderes als ein in Triolen dargestellter  $\frac{1}{4}$ -Takt.

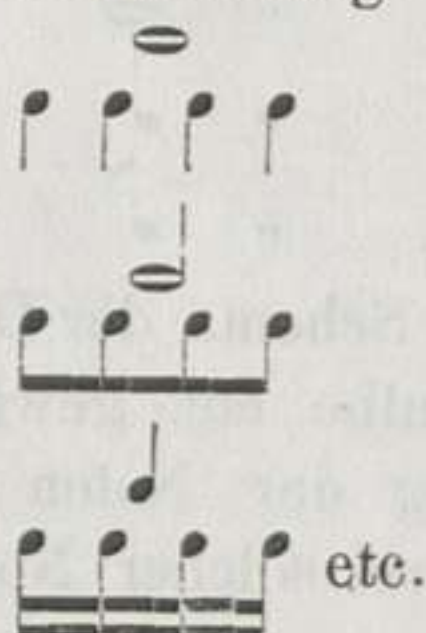




Die Triolen werden im Gesange, auch wenn auf jede einzelne Note eine Silbe zu singen ist, durch Bindungsbogen verbunden, um deren Zusammengehörigkeit anzuzeigen.

Der  $\frac{3}{8}$ - ist rhythmisch gleichbedeutend mit dem  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{3}{2}$ -Takt, und unterscheiden sich diese Taktarten nur durch die Notenformen, weshalb sie gleich taktirt werden.

#### Vierteilung.



Der  $\frac{4}{4}$  ist besprochen. Durch diese Teilung gewinnen wir den  $\frac{4}{8}$ -Takt, der in seinen rhythmischen Verhältnissen genau mit dem  $\frac{4}{4}$ -Takt übereinstimmt.  $\frac{4}{8}$ -Takt ist nicht zu verwechseln mit  $\frac{2}{4}$ -Takt.

#### Fünfteilung.



Der hieraus entstandene  $\frac{5}{4}$ -Takt ist schon als zusammengesetzte Taktart abgehandelt.

Der  $\frac{5}{8}$ -Takt ist rhythmisch mit dem  $\frac{5}{4}$  identisch, wird jedoch selten angewendet.

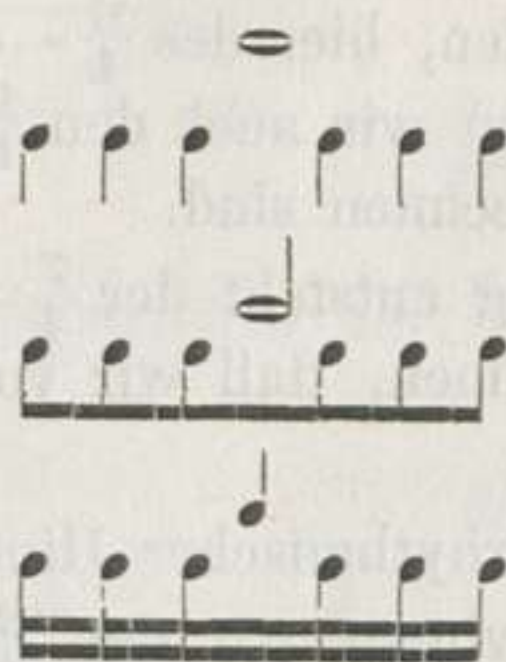
In Opus 1, Mazurka von Michael Bergson findet der  $\frac{5}{8}$ -Takt in tollster Weise seine Anwendung. Es ist sehr schwierig in dieser Teilung zu schreiben, deswegen ziehe man solche Ausnahmefälle nicht mit Haaren herbei; denn die größten Meister sind bei deren Anwendung sehr sparsam.

Durch die Fünfteilung einer Note entsteht die

#### Quintole.



# Sechsteilung.



Durch diese Teilung entsteht der  $\frac{6}{4}$ - und der  $\frac{6}{8}$ -Takt, beide mit gleichen rhythmischen Verhältnissen und gleicher Taktierung.

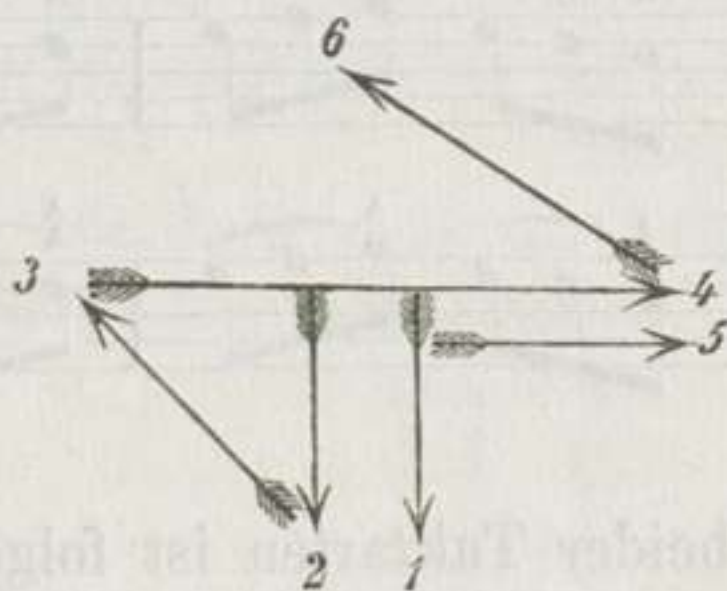


Der stärkste Accent liegt auf der ersten Note, der zweitstärkste auf der vierten Note. Beide Taktarten sind zusammengesetzt.

Der  $\frac{6}{4}$ -Takt besteht aus zwei  $\frac{3}{4}$ -Takten, der  $\frac{6}{8}$ -Takt aus zwei  $\frac{3}{8}$ -Takten, daher auch die Art der Accentuation.

Man kann den  $\frac{6}{4}$ -Takt auch einen  $\frac{3}{2}$ -Takt in Vierteltriolen ausgedrückt, den  $\frac{6}{8}$ -Takt einen in Triolen ausgeschriebenen  $\frac{2}{4}$ -Takt nennen. Hierfür spricht schon die häufige Taktierung des  $\frac{6}{8}$ -Taktes mit nur zwei Schlägen.

Taktierung:



Verfehlt aber ist und bleibt es, auch den  $\frac{6}{4}$ -Takt nach dem Schema des  $\frac{6}{8}$ -Taktes zu behandeln, und mit zwei Schlägen zu taktieren.

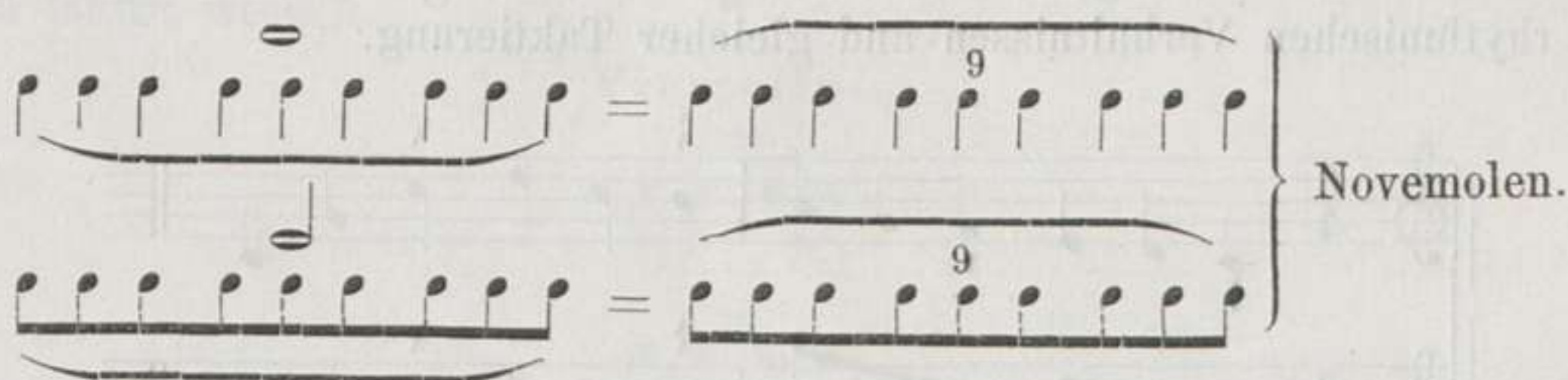
Das Erscheinen des  $\frac{6}{4}$ -Taktes im Kunstwerk setzt immer ein vom schaffenden Tonkünstler gewolltes Breiteres, Feierlicheres, Erhabeneres voraus, als es der  $\frac{6}{8}$ -Takt schon äusserlich darzustellen vermag. Dasselbe gilt vom  $\frac{3}{2}$ -Takt. Man lese hierüber R. Wagner, gesammelte Schriften, Band 8 pag. 377 »über das Dirigieren« — aufmerksam.

Die übrigen geraden Taktarten, als  $\frac{12}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$  sind Erweiterungen, Verdopplungen der einfachen Taktarten, hier des  $\frac{6}{4}$ - und  $\frac{6}{8}$ -Taktes. In den Orgelchoralvorspielen von Bach finden wir auch den  $\frac{12}{16}$ - und  $\frac{24}{16}$ -Takt, welche zu den vierteiligen Taktarten zu rechnen sind.

Durch die Siebenteilung entsteht der  $\frac{7}{4}$ - und  $\frac{7}{8}$ -Takt und die Septole, welche so selten vorkommen, daß wir von einer näheren Besprechung Umgang nehmen können.

Die Achtteilung ist in rhythmischer Hinsicht gleich der Vierteilung.

Durch Neunteilung gewinnen wir den  $\frac{9}{4}$ - und  $\frac{9}{8}$ -Takt und die Novemole (Tripeltriole).



Hier wird man auf den ersten Blick ansehen, daß der  $\frac{9}{4}$ -Takt ein in Vierteltriole und der  $\frac{9}{8}$ - ein in Achteltriole ausgeschriebener  $\frac{3}{2}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt ist.



Die Zusammensetzung beider Taktarten ist folgende: der  $\frac{9}{4}$ -Takt ist aus drei  $\frac{3}{4}$ -, und der  $\frac{9}{8}$ -Takt aus drei  $\frac{3}{8}$ -Takten zusammengesetzt. Beide Taktarten enthalten neun Schläge.

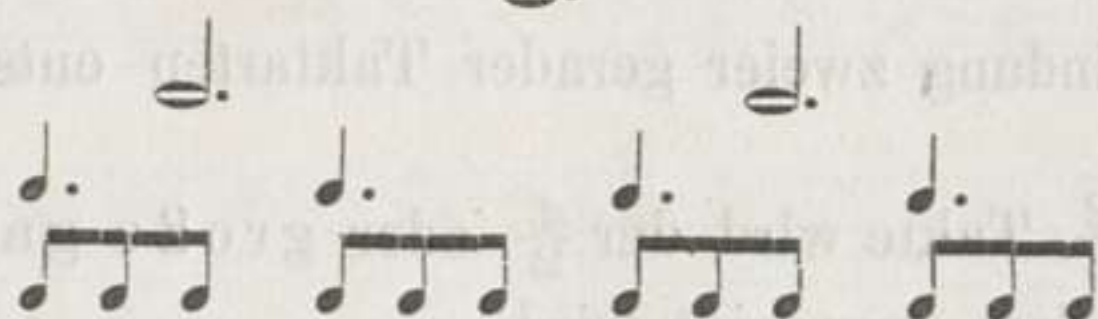
1. Schlag (Niederstreich) mit dreimaliger Wiederholung,
2. Schlag (Seitenstreich nach Rechts) mit dreimaliger Wiederholung,
3. Schlag (Aufstreich) mit dreimaliger Wiederholung.

Die Accentuation der einzelnen Taktglieder gestaltet sich nach der Art der Zusammensetzung. Eins ist sehr stark, Vier und Sieben sind gut betont, die übrigen Taktteile sind unaccentuirt. — Durch die Sechsteilung entsteht die

Sextole.

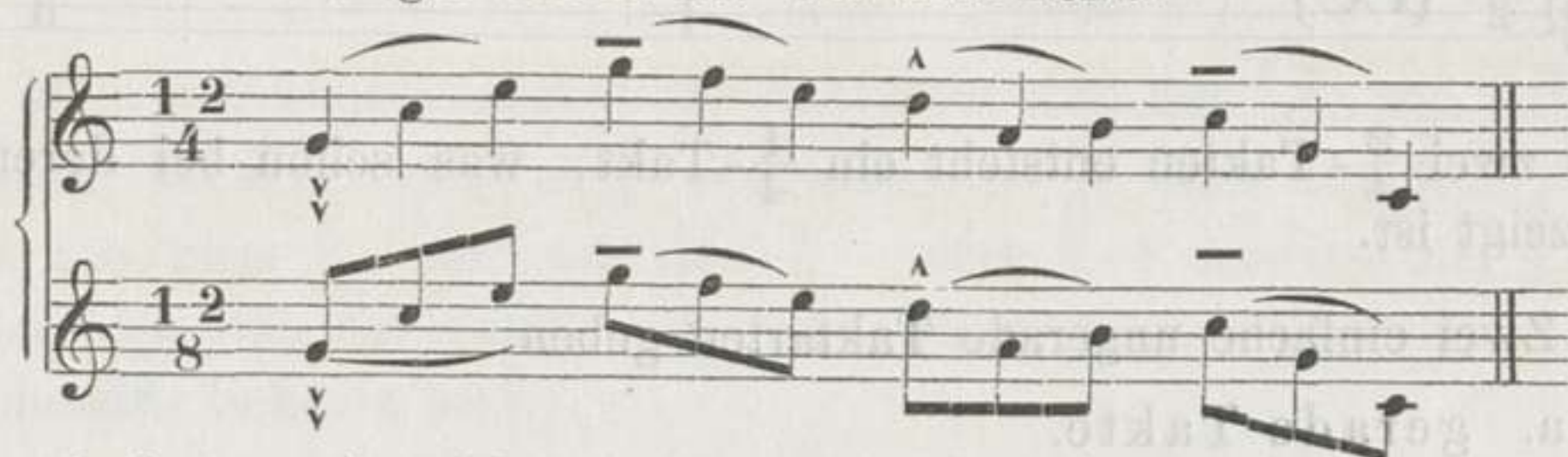
also eine Doppeltriolen.

Durch die Zwölftteilung entsteht der  $\frac{12}{4}$ - und  $\frac{12}{8}$ -Takt.



Ersterer ist zusammengesetzt aus vier  $\frac{3}{4}$ -, letzterer aus vier  $\frac{3}{8}$ -Takten. Der  $\frac{12}{4}$ -Takt ist ein in Vierteltriolen ausgeschriebener  $\frac{4}{2}$ -, der  $\frac{12}{8}$ -Takt ein in Achteltriolen ausgeschriebener  $\frac{4}{4}$ -Takt.

Die Accentverhältnisse gestalten sich so, daß Eins sehr stark, Sieben stark betont ist. Weniger betont ist Vier und Zehn.

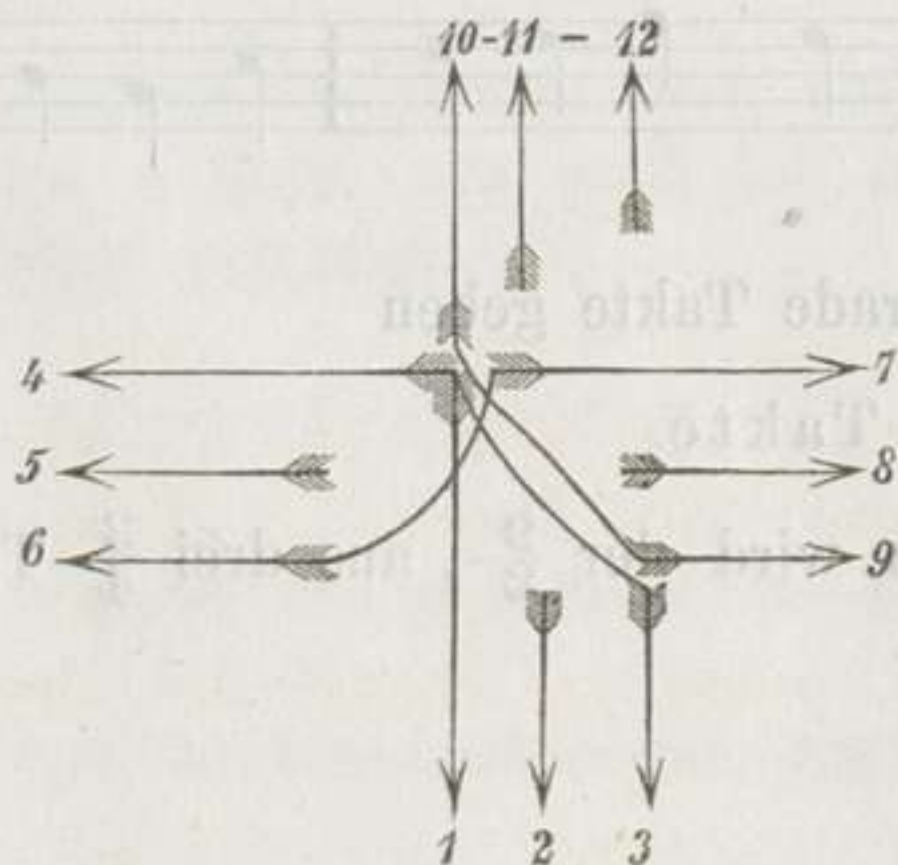


( — bedeutet eine kleine Betonung, in der Dynamik auch eine sehr kräftige, gehaltene Spielweise der Töne.)

Beide Taktarten enthalten gleiche rhythmische Verhältnisse und unterscheiden sich nur in der Schreibweise.

Die Taktierung ist folgende:

Auf Eins Niederstreich mit Andeutung der folgenden zwei Achtel,  
auf Vier Seitenstreich nach Links mit Andeutung der folgenden zwei Achtel,  
auf Sieben Seitenstreich nach Rechts mit Andeutung der folgenden zwei Achtel, und  
auf Zehn Aufstreich mit Andeutung der folgenden zwei Achtel.  
Also vier Streiche mit je drei Abteilungen.



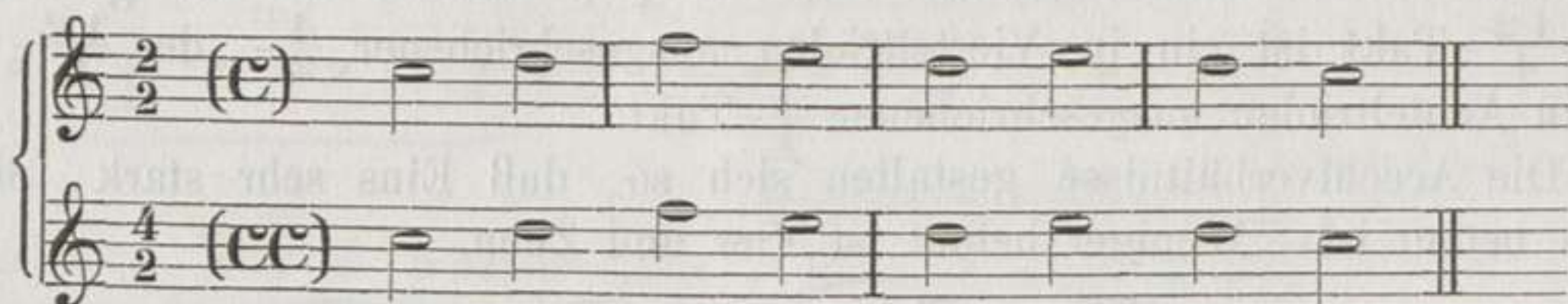
Durch Zwölftteilung einer Note entsteht die Duodecimole, eine Zusammensetzung von vier Triolen oder zwei Sextolen. —

Die Lehre von der natürlichen Notenaccentuation bildet einen Teil der Dynamik.

Durch Verbindung mehrerer einfacher Taktarten entstehen zusammengesetzte Taktarten.

1. Durch Verbindung zweier gerader Taktarten entstehen wieder gerade Taktarten.

Z. B. Aus dem  $\frac{2}{2}$ -Takte wird der  $\frac{4}{2}$ -oder große ganze Takt, welcher mit zwei CC (Doppelce) angezeigt wird.

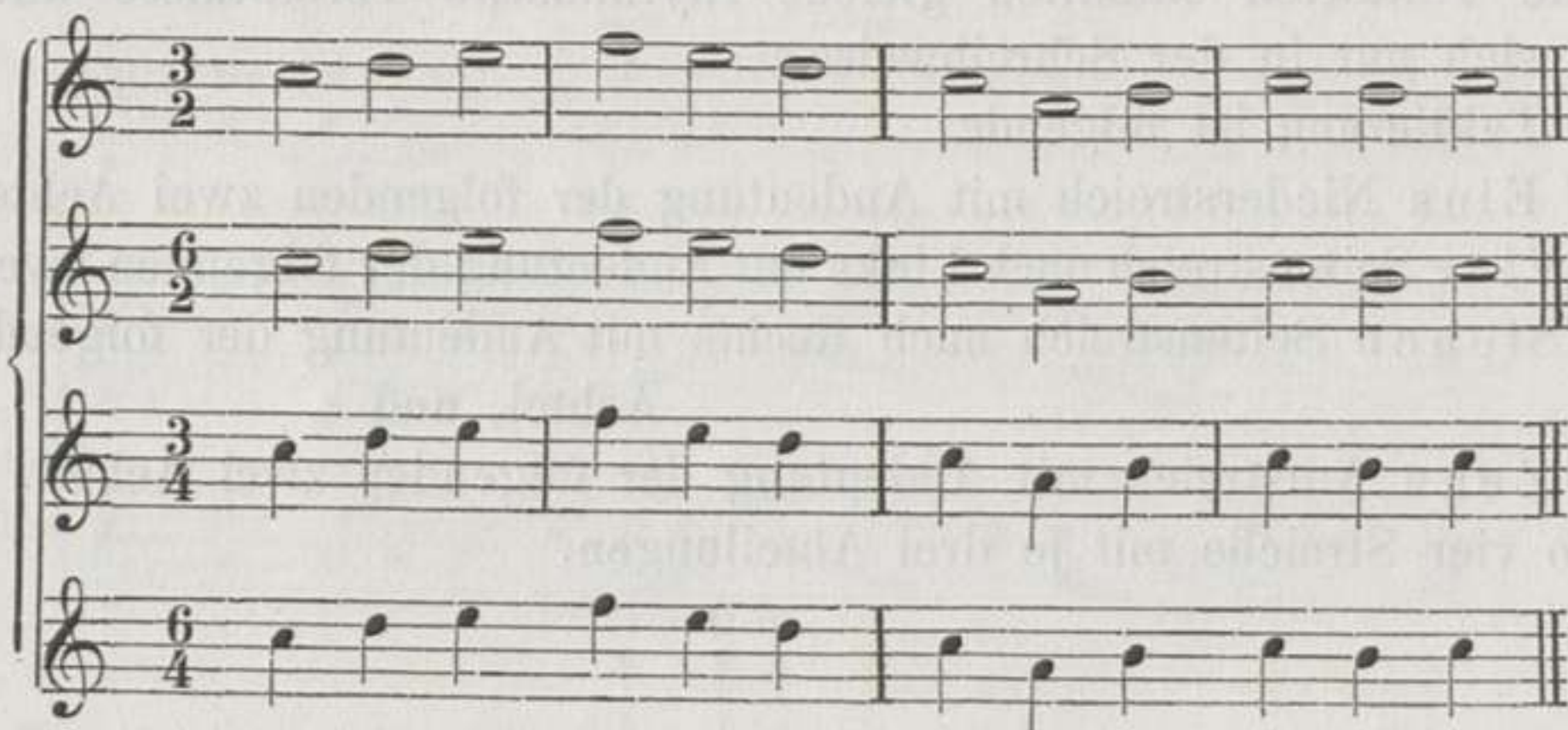


Aus zwei  $\frac{2}{4}$ -Takten entsteht ein  $\frac{4}{4}$ -Takt, was schon bei deren Erklärung gezeigt ist.

2. Zwei einfache ungerade Taktarten geben

a. gerade Takte.

Z. B. Aus dem  $\frac{3}{2}$ - wird der  $\frac{6}{2}$ -Takt, ebenso aus dem  $\frac{3}{4}$ - der  $\frac{6}{4}$ -Takt.



Drei einfache ungerade Takte geben

b. ungerade Takte.

Aus drei  $\frac{3}{2}$ -Takten wird der  $\frac{9}{2}$ -, aus drei  $\frac{3}{4}$ -Takten der  $\frac{9}{4}$ -, aus drei  $\frac{3}{8}$ -Takten der  $\frac{9}{8}$ -Takt.



3. Mehrfach zusammengesetzte Taktarten sind der  $\frac{12}{4}$ - und  $\frac{12}{8}$ -Takt.

Ersterer besteht aus zwei  $\frac{6}{4}$ - oder aus vier  $\frac{3}{4}$ - oder aus drei  $\frac{4}{4}$ -Takten, letzterer aus zwei  $\frac{6}{8}$ - oder aus drei  $\frac{4}{8}$ - (oder  $\frac{2}{4}$ -) oder aus vier  $\frac{3}{8}$ -Takten.

(Hier lege sich der Schüler ein den vorhergehenden Vergleichungstabellen entsprechendes Schema an.)

4. Gemischte Taktarten sind der  $\frac{5}{4}$ -,  $\frac{5}{8}$ - und  $\frac{7}{4}$ - und  $\frac{7}{8}$ -Takt.

Erstere sind erklärt. Der  $\frac{7}{4}$ -Takt ist eine Mischung des  $\frac{4}{4}$ - mit dem  $\frac{3}{4}$ -, der  $\frac{7}{8}$ -Takt ist eine Verbindung des  $\frac{4}{8}$ - ( $\frac{2}{4}$ -) mit dem  $\frac{3}{8}$ -Takte.

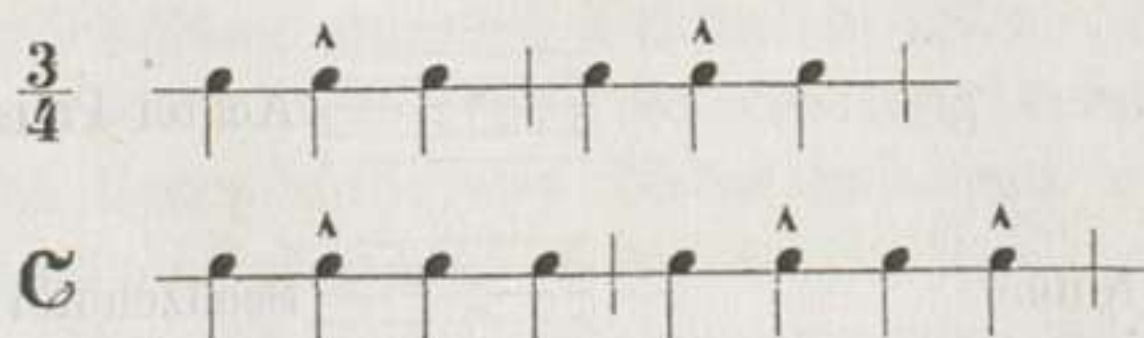
Bei Übertragung einer einfachen Taktart in eine zusammengesetzte bleiben die schweren Taktteile schwer, die leichten leicht.

Bei R. Wagner finden wir eine sehr häufig vorkommende Mischung von verschiedenen Taktarten.

Der Lehrer mache auf solche Erscheinungen aufmerksam, der Schüler analysiere sich solche Stellen.

Wir sind nun mit den Taktarten, deren Bedeutung und dem natürlichen Taktaccente bekannt.

Der Künstler kann jedoch den Accent auch auf einen leichten Taktteil verlegen, z. B. auf einen Auftakt, nur muß das vom Komponisten bei der betreffenden Note besonders angezeigt sein.



So ist in der Ouverture zu der »Zauberflöte« (Fuge) konsequent der Auftakt betont.

Solche Beispiele finden sich genug um den Schüler hierin genügend zu informieren. So im »Don Juan«, »Fliegenden Holländer« etc. —

Durch eine derartige Verlegung des musikalischen Accentes kann dem Tonstücke ein merkwürdig rhythmischer Reiz verliehen werden, doch dürfen dieselben auf einem und demselben Takteile sich nicht oft wiederholen, weil das accentuirte Glied dann als erstes Glied erscheint und die Accentrückung illusorisch macht.

## Einschaltung.

### Die Lehre von den Pausen.

Unter Pause verstehen wir jenen musikalischen Moment, welcher durch Schweigen einer oder mehrerer Stimmen im Verlaufe eines Tonstückes stattfinden kann.

Ferner verstehen wir darunter jene Zeichen, welche diese Momente des Schweigens angeben.

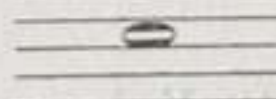
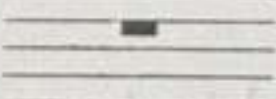
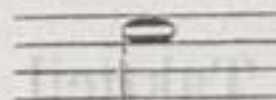
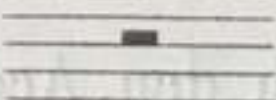
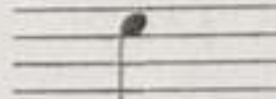
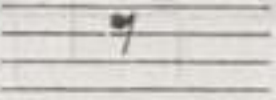
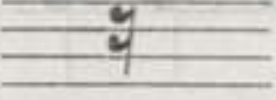
Wir können also Pause mit dem deutschen Worte Schweigezeichen vertauschen. Durch die Pausen entstehen unterbrochene Tonfolgen, die ihre Erklärung in der Verschiedenartigkeit der mannigfaltigsten Art des musikalischen Ausdruckes finden.

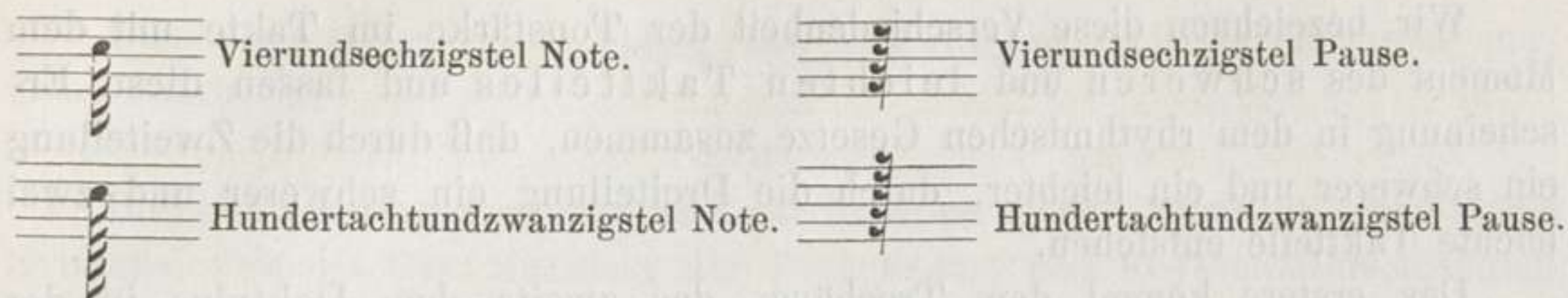
Rhythmus und Takt dürfen durch die Anwendung der Pausen keinerlei Störungen erleiden. Durch sie entsteht zwar ein tonleerer Zeitraum, aber keine rhythmische Lücke, da die Pause, die an die Stelle der Note tritt, ebenso die rhythmische Zeitgeltung darstellt wie die ausgefallene Note.

Ebenso bleiben auch bei Anwendung der Pausen die Accentverhältnisse dieselben.

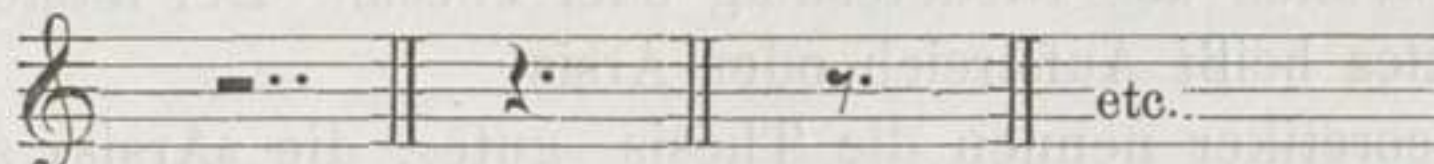
Die Zeitgeltung der Pausen ist der Zeitgeltung der Töne analog.

Wie wir ganze, halbe, viertel etc. Noten aufzählen, so teilen wir demgemäß auch unsere Pausen ein.

| Noten.                                                                              |                          | Pausen.                                                                               |                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
|  | Ganze Note.              |  | Ganze Pause.              |
|  | Halbe Note.              |  | Halbe Pause.              |
|  | Viertel Note.            |  | Viertel Pause.            |
|  | Achtel Note.             |  | Achtel Pause.             |
|  | Sechzehntel Note.        |  | Sechzehntel Pause.        |
|  | Zweiunddreißigstel Note. |  | Zweiunddreißigstel Pause. |

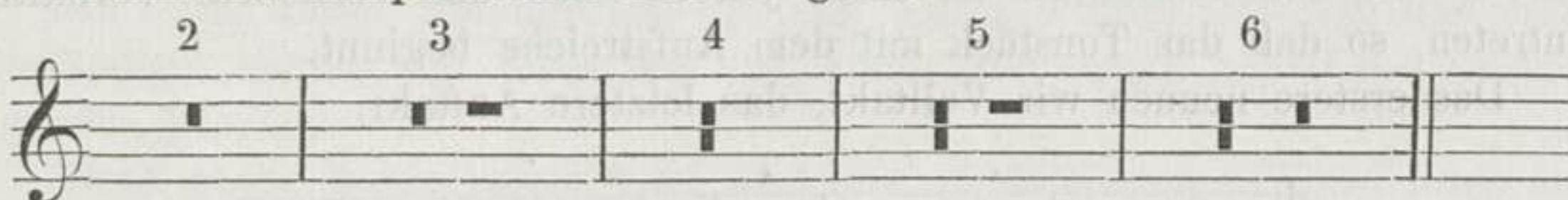


Wie bei den Noten, so werden auch bei den Pausen einfache und doppelte Punkte angewendet, und besteht hier das ganz gleiche Verhältniß wie bei den Noten mit Punkten.

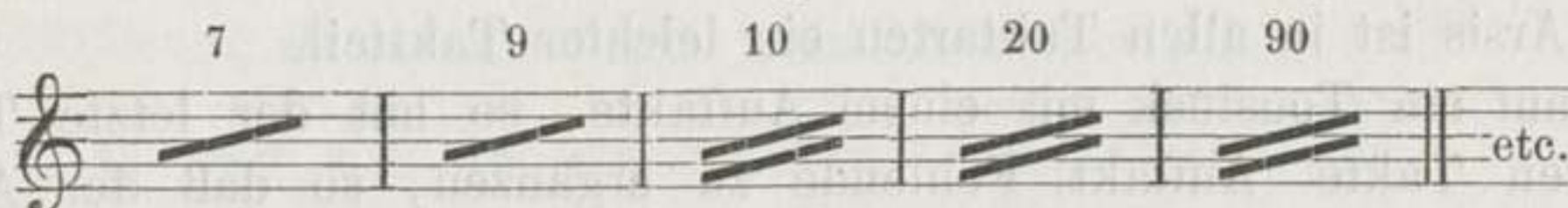


(Der Schüler legt sich nach obigem Schema eine Tabelle mit allen möglichen derartigen Vorkommnissen in vergleichender Weise an.)

Soll eine Pause mehr als einen Takt dauern, so wird mit Beifügung der Taktanzahl das entsprechende Zeichen gesetzt.



Die weiteren größeren Taktpausen werden durch schräge Striche angezeigt, über welche die Anzahl der zu pausierenden Takte geschrieben wird.



Soll eine Stimme oder ein Instrument während einer ganzen Nummer eines Tonstückes pausieren, so wird gesetzt Tacet oder Tace (man schweige). —

Z. B. Nr. 3 tacet.

Wird aber angezeigt, daß eine Stimme bis zum Schlusse des Tonstückes pausieren soll, so setzt man



unbekümmert darum wie viel Takte diese Pausen ausmachen.

Pausieren in einem Tonstücke sämtliche Stimmen, so nennt man das Generalpause (Abruptio).

## Fortsetzung der Lehre vom Takt und Rhythmus.

Durch die Entwicklung unserer Taktarten haben wir ersehen, daß die gleichwertigen Taktteile in Bezug auf Accentuirung verschieden sind.

Schon durch die Betrachtung der Natur gelangen wir zu dem Resultate, daß gleich rhythmisch auf einander folgende Schläge (z. B. beim Dreschen) oder Schritte (beim Marschieren) abwechselungsweise stark und weniger stark klingen.

Die natürlichen Accente in der Musik sind bekannt.

Wir bezeichnen diese Verschiedenheit der Tonstärke im Takte mit dem Moment des schweren und leichten Taktteiles und fassen diese Erscheinung in dem rhythmischen Gesetze zusammen, daß durch die Zweiteilung ein schwerer und ein leichter, durch die Dreiteilung ein schwerer und zwei leichte Taktteile entstehen.

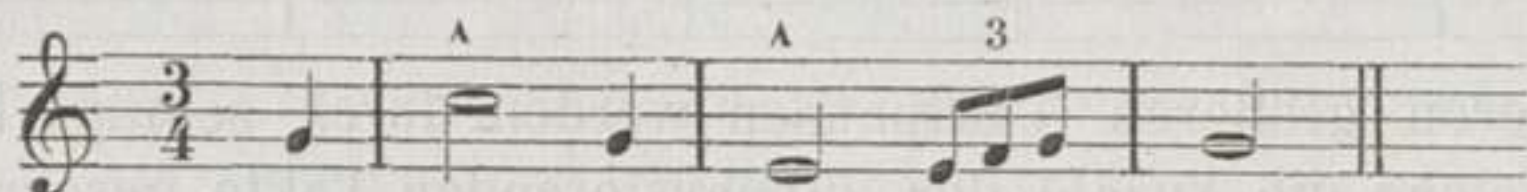
Das erstere kommt dem Trochäus, das zweite dem Daktylus in der Metrik gleich.

Der Dirigent senkt bei dem ersten, schweren Taktteile jedes Taktes den Taktstab, wir nennen das Niederschlag oder Thesis. Der letzte, unaccentuirte Teil jedes Taktes heißt Aufstreich oder Arsis.

Einige Theoretiker nennen die Thesis »gute«, die »Arsis« schlechte Taktzeit, was entschieden falsch ist, da die Accentuation der einzelnen Taktteile an der Zeitgeltung der einzelnen Note nichts ändert.

Bisher begannen unsere Musikbeispiele stets mit dem Niederstreiche und endeten mit dem Auftakte. Es kann jedoch auch das verkehrte Verhältniß eintreten, so daß das Tonstück mit dem Aufstreiche beginnt.

Das erstere nennen wir Volltakt, das letztere Auftakt.



Die Arsis ist in allen Taktarten ein leichter Taktteil.

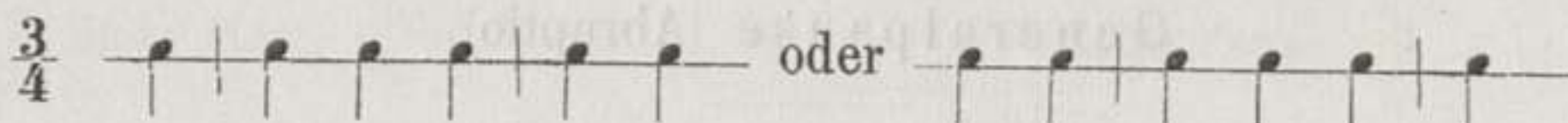
Beginnt ein Tonstück mit einem Auftakte, so hat der letzte Takt das dem ersten Takte (Auftakt) Fehlende zu ergänzen, so daß der Auf- und Schlußtakt einen Volltakt ausmachen.



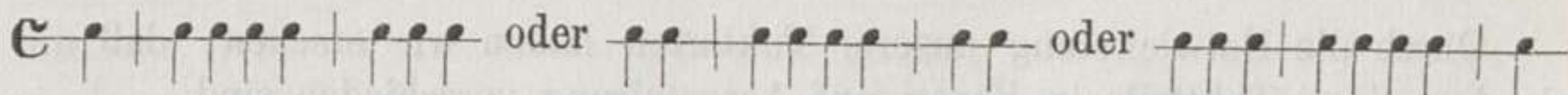
Hier bildet der Auf- und Schlußtakt einen Volltakt. Bei der Zweiteilung ist nur eine Art Auftakt möglich:



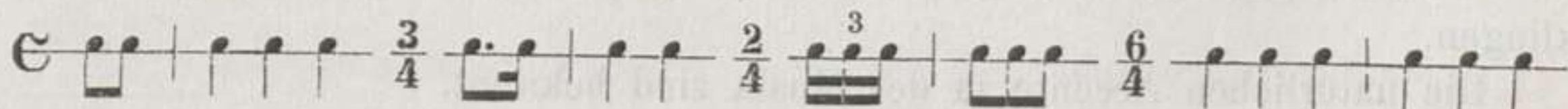
Bei der Dreiteilung zwei:



Bei der Vierteilung vier:



Daß diese Auftakte nicht gerade stets in Vierteln auftreten, sondern auch in den möglichen aus Vierteln gebildeten Mindergeltungen, ist selbstverständlich. Z. B.



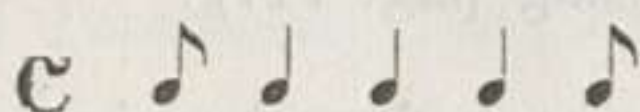
Eine eigenartige Verschiebung der Taktordnung und des Rhythmus entsteht durch die

### Synkope.

Durch Verbindung accentuirter mit unaccentuirten Taktteilen entsteht die Synkope. Sie ist eine Rückung der Taktglieder, eine Rhythmusverschiebung. Sie bildet die Vermittlung zwischen Takt und Rhythmus, ist selbst keines von diesen beiden, sondern quasi der Übergang vom Takt zum Rhythmus, ihre Brücke.

Die Synkope hat etwas gegen das Gefühl Widerstrebendes und erweckt die Empfindung als hätte eine Taktart sich verändert.

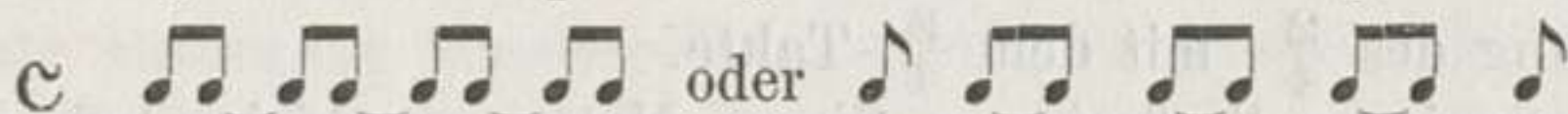
Durch die Verbindung accentuirter mit unaccentuirten Taktteilen fällt die Grenze der Synkope mit der Mitte einer Note zusammen.



Die Mitte dieser Notengruppe fällt im ersten Viertel zwischen das erste selbständige Achtel und zwischen das erste und zweite Achtel des darauffolgenden Viertels.

Diese ganze Notengruppe geht also der rhythmischen Taktordnung aus dem Wege, und fällt der Anschlag einer neuen Note immer zwischen die Taktstreiche.

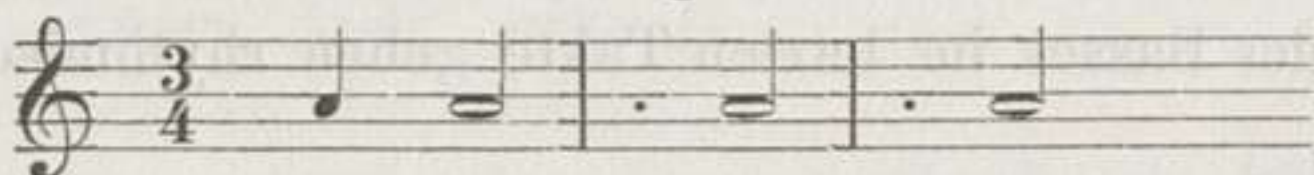
Die Auflösung dieses Beispieles gestaltet sich wie folgt:



Synkopenfolgen können in mehreren Takten nacheinander erscheinen.



Eine veraltete Schreibweise ist folgende.



Also die Synkope (Bindung, Ligatur) im folgenden Takte durch Punkte anzuzeigen.

Neue Schreibweise:



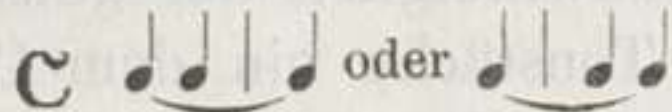
Der moderne Musiker kann vom modernen Komponisten diese Schreibweise als die bessere mit Recht verlangen. Sie ist übersichtlicher und klarer.

Daß hier alle möglichen rhythmischen Verhältnisse vorkommen können ist selbstredend.

Zweizeitige Synkopen

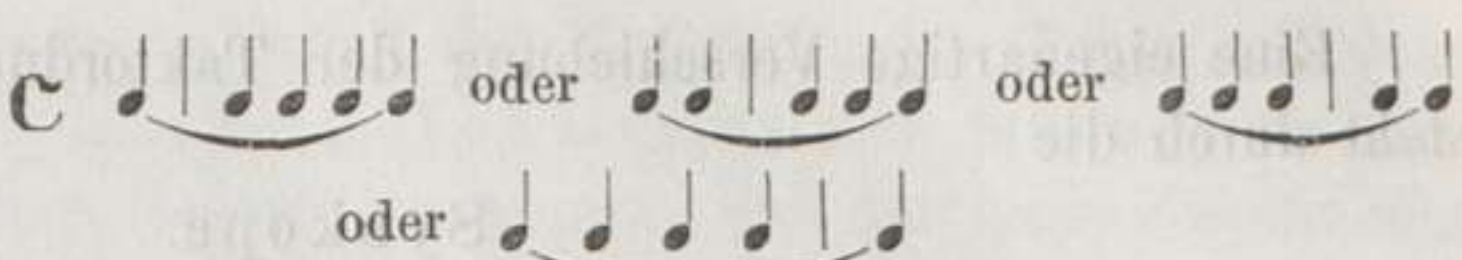
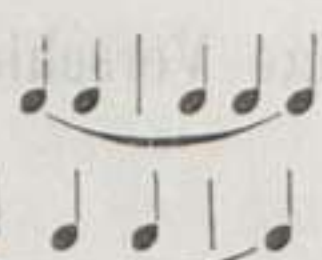
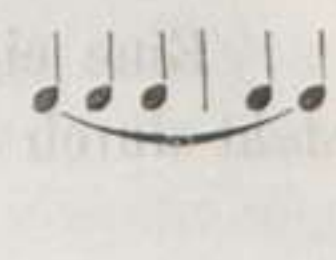


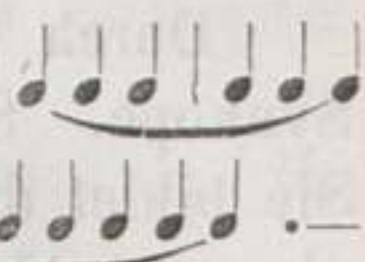
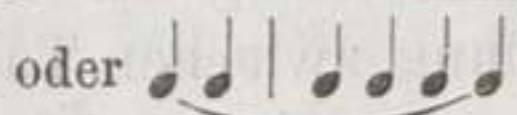
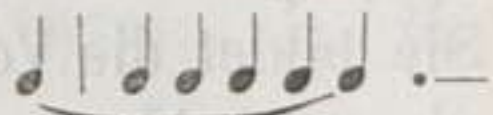
Dreizeitige Synkopen



Vierzeitige Synkopen



Fünfzeitige Synkopen  $\text{C}$   oder  oder   
oder 

Sechszeitige Synkopen  $\text{C}$   oder  oder   
oder  oder  .—

Daß der Eintritt der Synkope auf einen beliebigen Taktteil fallen kann ist aus diesen letzten Notenbeispielen ersichtlich.

Die Synkope übt gegen den musikalischen Naturaccent einen Gegendruck, durch den der verschobene Rhythmus entsteht.

Eine eigentümliche Art von Rhythmusverschiebung finden wir im Musikdrama »Siegfried« (Klavierauszug pag. 117):



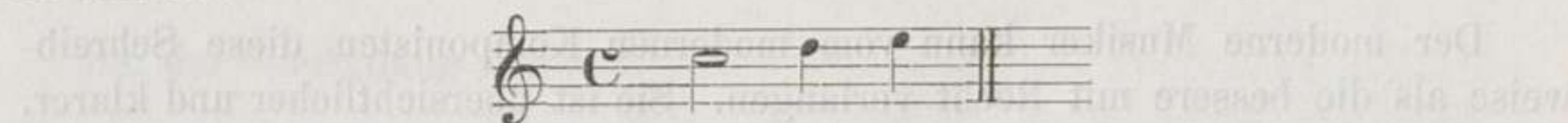
die Verbindung des  $\frac{2}{4}$ - mit dem  $\frac{3}{4}$ -Takte.

Die rhythmische Verflechtung dieser Noten geschieht dadurch, daß der Dirigent jeden Takt nur mit einem Taktstreich (Niederstreich) taktiert. Dadurch fällt der Schluß des ersten Viertels im Baß auf das erste Achtel des zweiten Viertels der Oberstimmen, der Beginn des zweiten Viertels der Baßnote auf das zweite Achtel der zweiten Viertelnote der Oberstimmen.

Die Triolen des Basses im letzten Takte gehen rhythmisch zusammen mit den Oberstimmen.

## B. Vom Tempo (Zeitmaß).

In der musikalischen Praxis würden alle bis jetzt angegebenen Zeichen nicht ausreichen die Zeitdauer eines Taktes oder einer Note genau bestimmen zu können.



Diese musikalische Figur könnte von dem einen Musiker sehr rasch, von dem anderen sehr langsam gespielt oder gesungen werden, und beide wären in ihrem Rechte.

Um die Dauer und Geschwindigkeit der gewünschten Spielart zu bestimmen nehmen wir in jedem Tonstücke ein dem Charakter desselben entsprechendes Zeitmaß an und nennen dies

Tempo.

Durch das Tempo werden sowohl die Taktteile als auch die Takte unter sich in ein Ebenmaß gebracht. Hierdurch entsteht die musikalische Symmetrie.

Jedes musikalische Kunstwerk ist eine Reihe von Gefühlsausdrücken. Es ist die durch Töne geoffenbarte Stimmung des Komponisten.

Die Stimmungen des Komponisten sind bald leidenschaftlich, bald drückend. Sie allein bestimmen die Art der Bewegung.

Die Leidenschaft wird sich in einem sehr erregten und raschen Tempo, die Trauer dagegen im gedrückten, langsamen Tempo darstellen.

Durch die Gestalt der Noten wird deren Zeitgeltung nur relativ, durch das Tempo aber absolut festgestellt.

Um das Zeitmaß, in welchem ein Tonwerk vorzuführen ist, genau zu bestimmen, bedienen wir uns folgender italienischer Kunstausrücke, welche ihren Platz zu Anfang eines Tonstückes über dem Liniensystem erhalten.

#### 1. Wörter, welche die langsamste Bewegung angeben.

Largo (breit, langsam), largo assai (assai heißt: sehr), Larghissimo (höchst langsam),

Adagio (sprich: Adadscho — langsam), Adagiosissimo (sehr langsam),

Lento (schleppend),

Grave (schwer),

Largo und die Steigerungen davon gelten gewöhnlich als Wörter, welche die langsamste Bewegung vorschreiben; Adagio bezeichnet häufig eine weniger langsame Bewegung als Lento.

#### 2. Die mäßig langsame Bewegung

wird durch folgende Wörter angedeutet:

Larghetto (etwas breit, ein wenig langsam),

Andante, abgekürzt: And<sup>te</sup> (gehend),

Andante (nach Art des Andante),

Andantino (etwas gehend, also weniger schnell, als Andante),

Sostenuto (gehalten, ein wenig zurückgehalten in der Bewegung),

Commodo (bequem).

#### 3. Tempowörter für mäßig geschwinde Bewegung.

Allegretto (etwas lebhaft, leicht und anmutig),

Moderato (mäßig, gemäßigt),

Allegramente (nach Art des Allegro, fast ebenso lebhaft),

Allegro moderato (mäßig lebhaft),

Allegro ma non troppo (lebhaft, aber nicht zu sehr).

#### 4. Tempowörter für geschwinde Bewegung.

Allegro, abgekürzt: All<sup>o</sup> (munter, lebhaft),

Animato (beseelt),

Allegro con brio oder brioso (frisch bewegt),

Allegro con moto (in lebhafter Bewegung),

Allegro con fuoco oder fuocosso (feurig bewegt),  
 Allegro agitato, sprich: Adschitato (mit Unruhe bewegt),  
 Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt).

### 5. Die schnellste Bewegung

hat folgende Bezeichnungen:

Allegro assai oder Allegrissimo (sehr lebhaft),  
 Allegro vivace, sprich: wiwahdsche (lebhaft bewegt),  
 Vivace, vivacissimo, sprich: wiwahdschissimo (sehr lebhaft),  
 Presto (schnell), Presto assai oder Prestissimo (sehr — möglichst schnell).

Soll unvermutet das Zeitmaß sich ändern, so gebraucht man die Kunstwörter:

Ritardando il tempo (abgekürzt: ritard.) = das Tempo verzögern, allmählich langsamer werdend.

Rallentando (rallent.) = das vorangegangene geschwinde Zeitmaß langsamer werden lassen.

A piacere = nach Belieben, nach Gefallen.

A tempo (a. t.) = nach dem Takte.

A batutta = nach dem Taktschlage.

In tempo primo = im ersten Zeitmaß, wird angewendet, wenn im Laufe des Tonstückes Tempoveränderungen vorkommen und das ursprüngliche Zeitmaß wieder hergestellt werden soll.

Weitere Kunstwörter, die sowohl für Tempoverhältnisse als auch für die Dynamik gebraucht werden und deren Kenntnis überhaupt zum Vortrage eines Musikstückes unentbehrlich ist, sind folgende:

ritenuto, }  
 slentando, } zögernd.

calando, beruhigend.

accelerando, }  
 precipitando, } eilend.

mosso, vivo, belebt.

veloce, schnell.

stringendo, drängend.

tempo giusto, das rechte Tempo.

piu, mehr.

assai, troppo, sehr.

molto, viel.

un poco, ein wenig.

un poco piu, ein wenig mehr.

quasi, wie.

senza, ohne.

meno, minder.

non troppo, nicht zu sehr.

con sforza, mit Kraft.

fff (con tutta la sforza), mit aller Kraft.  
 piu forte, stärker.

poco a poco, nach und nach.

cresc. al forte, wachsend bis zur Stärke.

diluendo, }  
 smorzando, } verlöschend.

mancando, abnehmend.

perdendosi, sich verlierend.

morendo, ersterbend.

amabile, lieblich.

brillante, glänzend.

cantabile, gesangartig.

delicatamente, geschmackvoll.

dolce, zart.

doloroso, traurig.

con espressione, ausdrucksvoll.

espressivo, ausdrucksvoll.

furioso, wild.

giocosso, heiter.

grazioso, } anmutsvoll.  
con grazia, }

grandioso, großartig.

grave, ernst.

innocente, einfach.

lamentoso, klagend.

leggiero, leicht.

lusingando, schmeichelnd.

maestoso, erhaben.

marcato, betont.

a la marcia, marschartig.

marziale, kriegerisch.

parlanto, sprechend.

piacevole, einschmeichelnd.

pomposo, prächtig.

religioso, andächtig.

risoluto, entschlossen.

scherzando, scherzend.

semplice, einfach.

mezza voce (m. v.), mit halber Stimme.

sotto voce (s. v.), mit gedämpfter Stimme.

tenuto (ten.), gehalten.

Es ist einleuchtend, daß durch die eben angeführten Arten der Tempobezeichnung, so genau dieselben sind, noch nicht die Willkür des ausübenden Künstlers oder des Dirigenten ausgeschlossen ist. —

In neuerer Zeit hat man Instrumente erfunden, die das Tempo maschinenmäßig angeben. Hierzu gehört der Taktmesser, die Taktuhr, der Rhythmometer, Chronometer, Metrometer und das vollendetste derselben, der Mälzlsche Metronom mit Glockenspiel.

Die neueste und unbedingt schönste Ausgabe klassischer Klavierwerke von Lebert und Stark ist nach Mälzl metronomisiert und das (um die Art der Angabe hier zu zeigen) z. B. in Klaviersonate Op. 22. von Beethoven mit M. M. ♩ = 138. angezeigt.

Auch H. v. Bülow metronomisiert die in dieser Ausgabe von ihm bearbeiteten Sonaten ebenfalls.

Vom instruktiven Standpunkte aus mag das zu rechtfertigen sein, vom künstlerischen aus aber ist diese Takt-Tyrannie zu verwerfen.

Man wird uns hier entgegenen, daß es sich nur darum handle, das Tempo des ersten Taktes festzustellen, worauf wir mit Schumann antworten, indem er sagt: »Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst«.

Schumann versteht unter diesem Durchlesen das geistige Vorüberziehenlassen eines Tonwerkes. So muß es sein.

Den Geist einer Komposition findet man am ersten durch das Lesen des Kunstwerkes. Das setzt aber eine große musikalische Bildung voraus. Wer sich diese Fertigkeit angeeignet hat, wird den Geist eines Werkes erfassen und auch ohne äußerliche Hilfsmittel das richtige Tempo finden.

Schumann sagt ganz richtig:

»Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst«.

Wer wird nach dem Gezack eines Metronoms Symphonieen dirigieren oder Sonaten spielen?

Gehen wir zu R. Wagner und stellen wir seinen — die höchsten Empfindungen ausdrückenden Tonschöpfungen — metronomisierte Angaben voraus! Welch musikalischer Unsinn würde entstehen, wenn ein Dirigent nach der Schablone des Metronomen die »Eroica« oder gar die »Neunte« dirigieren würde?

Ein bedauernswerter Klavierklimperer braucht zum Vortrage den Metronom, niemals aber empfindende, gebildete Künstler.

Sorget in euren Musikschulen dafür, daß der Musiker mit dem Maße von Kenntnissen von euch scheidet, welches zur Ausübung wahrer Kunst nötig ist.

Bildet euere Schüler und richtet sie nicht bloß ab.

Treibt euren Unterricht nicht wie die Handwerkerpädagogen.

Wollt ihr Künstler erziehen, müßt ihr selbst Künstler sein.

Darum normale allgemeine Bildung und höchste künstlerische Bildung.

Der normal gebildete Musiker und gefühlvolle Mensch bedarf keines äußerlichen Hilfsmittels um die Intention des Komponisten zu treffen, sein Inneres und sein Erlerntes weisen ihm den rechten Weg.

R. Wagner sagt hierüber:

»Offenbar kann das richtige Zeitmaß nur nach dem Charakter eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes (das Zeitmaß) zu bestimmen, müssen wir über diesen (den Charakter) einig sein.«  
(8. Band »über das Dirigieren«.)

Über die Tempoangaben schreibt der Bayreuther Meister:

»Bei Seb. Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allerersten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronom (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernem Tempo in einer Aufführung z. B. meines »Tannhäuser« hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekrimation jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angabe der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter »Mäßig« verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines »Rheingold«, die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben 2½ Stunden ausfüllte, in den Aufführungen laut Bericht der A. Allg. Z. sich auf 3 Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisierung einer Aufführung meines »Tannhäuser«, daß die Ouverture,

welche unter meiner Leitung in Dresden 12 Minuten gedauert hatte, hier 20 Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpfern die Rede, welche namentlich vor dem Alla-breve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an 4 korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigieren und für etwas da sind.«

Dr. Franz Witt äußert sich über das Metronomisieren in seiner *Musica sacra* (III. p. 47) folgendermaßen:

»Ich erlaube mir, ein Geständnis zu machen, das ich schon lange auf dem Herzen habe. Sobald ich daran gehe, meine eigenen Kompositionen zu metronomisieren, gerate ich in große Schwierigkeiten. Der Takt, den mir der Metronom vorschlägt, wirkt so auf meine Nerven, daß ich eine Nummer hinschreibe, die vielleicht nicht das von mir gewollte Tempo bezeichnet, mit anderen Worten: der Metronom führt mich in Bezug auf das Tempo meiner eigenen Kompositionen irre. Wenn ich mir auch klar bewußt bin und wohl sein muß, in welchem Tempo ich meine eigenen Kompositionen zu dirigieren habe, um den von mir gewollten Effekt zu erreichen, so verliere ich öfters das richtige Gefühl dafür, wenn ich den Metronom höre. Fast leichter kommt es mir vor, fremde Werke zu metronomisieren. Daraus folgt, daß meine metronomischen Angaben nur beiläufig richtig sind. Man hat mir schon öfters gesagt, ich wolle mein *Te Deum*, die *Lucien-Messe* eigentlich viel schneller, als ich angegeben habe.

»Ich bekenne mich zu derselben Ansicht, daß das Metronomisieren nichts hilft, so lange ein Dirigent das Stück nicht faßt. Ich habe darum in meinen ersten Werken gar kein Tempo bezeichnet. Aber das Drängen anderer veranlaßte mich dazu; doch sind sie jetzt noch meist verhältnismäßig wenig mit Tempobestimmungen versehen.«

Wer den Geist einer Tonschöpfung erfaßt, wird zugleich auch das richtige Tempo treffen. Das einzige, aber sicherste Mittel, die richtige Vortragsweise eines Musikstückes zu erfassen, ist der Textinhalt, in der reinen Instrumentalmusik das Melos (griech., der Gesang).

Rich. Wagner sagt hierüber:

»Nur die richtige Erfassung des Melos giebt auch das richtige Zeitmaß an: Beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Wenn ich mich hiermit nicht scheue, mein Urteil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwi-

schen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchen sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.«

Wir verweisen hier auf die in unserer Einleitung gestellte Forderung, daß jeder Musiker allererst im Gesange unterrichtet werden muß.

Wir bemerken zum Schlusse dieses Kapitels noch:

In der Tonkunst hat der Geist und das Gemüt die Alleinherrschaft. Wo Geist und Gemüt allein zu herrschen haben, da hat die Mathematik zu schweigen.

Dadurch wird weder Mozart noch Beethoven noch Wagner verstanden, daß man ihre Werke metronomisiert. Den Geist ihrer Tonschöpfungen müssen wir erfassen.

Die Liebe und Hingebung, das fleißige Studium, das Versenken in die Geister unserer Tonheroen, das uneigennützigste Streben mit ihnen Eins zu werden, das seien unsere Metronomen. Dann wird dem Musiker seine Kunst zur Erbauung dienen. Bloß der Musikant musiciert um sich zu unterhalten, der wahre Künstler musiciert um sich zu erbauen.

## VII. Kapitel.

### Von den Verzierungen.

Unter Verzierungen verstehen wir die Ausschmückungen der Haupttöne durch Nebentöne. Hierzu gehört

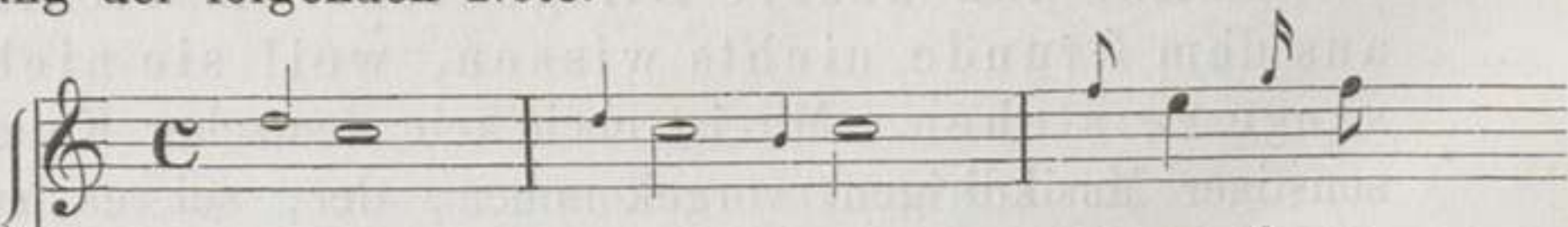
1. Der Vorschlag. Er ist ein einem Haupttone unmittelbar vorangehender, kurzer, schneller Nebenton, der durch eine kleingeschriebene Achtel- oder Sechzehntelnote der Hauptnote vorangestellt wird.



Dies nennen wir den kurzen Vorschlag.

Der Vorschlag verringert den Zeitwert einer Hauptnote, doch ist er nicht als Bestandteil eines Taktgliedes zu betrachten.

Anders verhält es sich mit dem langen Vorschlage, den wir hier nur der Kuriosität wegen behandeln. Der lange Vorschlag erhält die Hälfte der Notengeltung der folgenden Note.

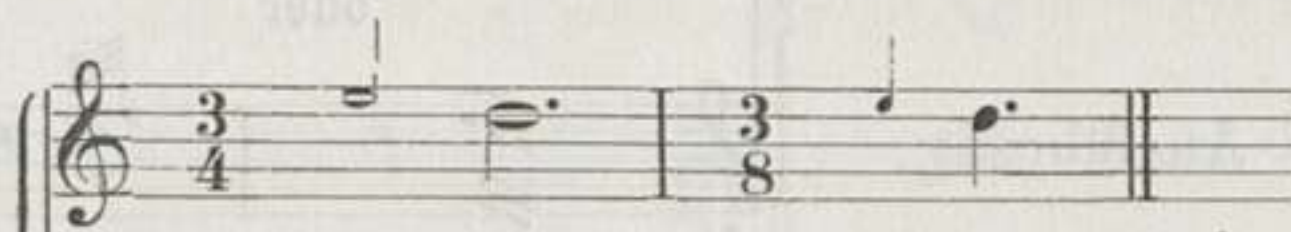
Schreibweise: 

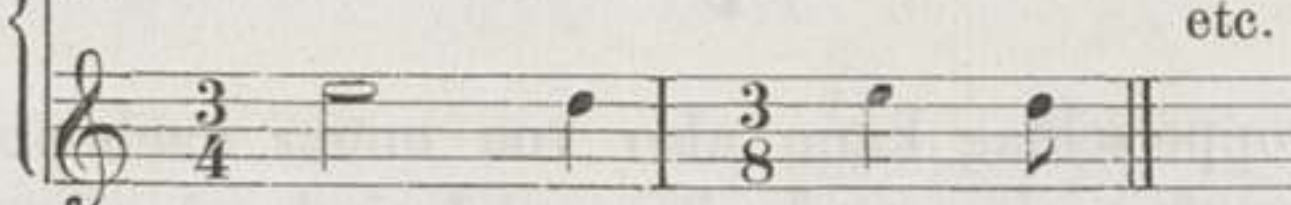
Ausführung: 

Von einer dreiteiligen Note erhält der lange Vorschlag zwei Drittel.

Man vergleiche die Schreibweise mit der Ausführung und man wird die Ungeheuerlichkeit der ersteren einsehen.

Noch schrecklicher gestaltet sich die Schreibweise bei dreiteiligen Noten.

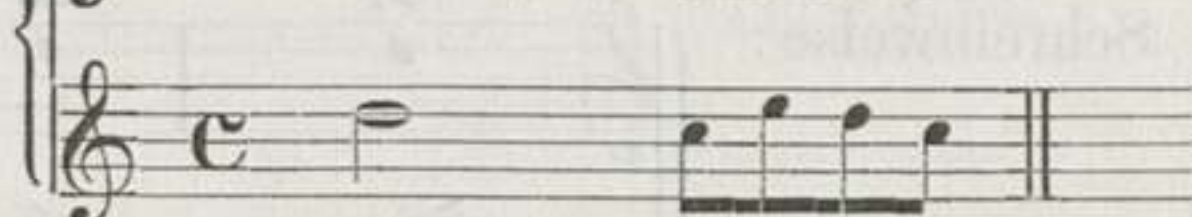
Schreibweise: 

Ausführung: 

Hier wird die Hauptnote zur Nebennote.

Das Schrecklichste leisten jedoch jene Theoretiker, die dem langen Vorschlag den vollen Wert der folgenden Note zuerteilen.

Schreibweise: 

Ausführung: 

Hier verschwindet die Hauptnote vollständig. Man betrachte diese unnötige Notenschmiererei und man wird ohne fremdes Zuthun unsere Bezeichnung Kuriosität acceptieren. Wozu bei a. das c überflüssig schreiben, wenn es nicht gespielt werden darf? — Der Komponist halte sich endlich daran, den langen Vorschlag auszuschreiben, damit auch die Theorie dieses Undinges sich entledigen kann. Wir gewinnen dadurch eine leichtere Leseart, konstatieren den genauen Notenwert und machen jede beliebige Deutung unmöglich.

Wir acceptieren nur den kleinen Vorschlag. —

Zwei und mehr auf einander folgende kleine Vorschlagsnoten, die bisher Verwendung fanden, werden am besten ausgeschrieben und als Taktglieder behandelt, was auch alle Lehrbücher über diese Disziplin komischer Weise thun und dennoch die Benennung Doppelvorschlag beibehalten. Man vergleiche die Art der Schreibweise — in diesen Büchern — und die Notation der Ausführung, so wird man zu unserer Ansicht gelangen.

a. 

b. 

Bei a. alte, bei b. neue Schreibweise, welche auch der Spielart entspricht. Wenn man den Schulkindern den Satz vorträgt: »Schreibe wie du sprichst«, so meinen wir, sollten auch die Komponisten und Theoretiker schreiben wie man spielt.

2. Der Doppelschlag, eine Nebenfigur aus drei kleinen Noten bestehend, die vor der Hauptnote gespielt werden und durch das Zeichen

∞ oder ∞ angedeutet sind.

Schreibweise:

Ausführung:

oder

Der Doppelschlag kann also von unten nach oben oder umgekehrt der Hauptnote stufenweise zuschreiten, und sind wir dieser Zweideutigkeit wegen für das Ausschreiben desselben ohne jede Verwendung des für ihn zu stellenden Zeichens. —

Soll eine solche Verzierung sich chromatisch gestalten, so wird das folgendermaßen angezeigt und ausgeführt:

Schreibweise:

Ausführung:

Auch hier ist es am besten, wenn der Komponist — um jede falsche Auffassung unmöglich zu machen — diese Ausschmückung in Noten ausschreibt.

3. Der Triller. Er ist eine gleichmäßige, schnelle Wiederholung zweier neben einander liegender Töne, wird mit *tr.* (Abkürzung von »Triller«) angezeigt.

Hummel sagt über den Triller: »Jeder Triller muß im allgemeinen mit der Note selbst über der er steht und nicht dem oberen Hilfstone anfangen, und sich stets mit dem Hauptnote endigen.\*) Jeder Triller muß einen Nachschlag haben, welcher gewöhnlich auch angemerkt ist.«

Triller.

Ausführung.

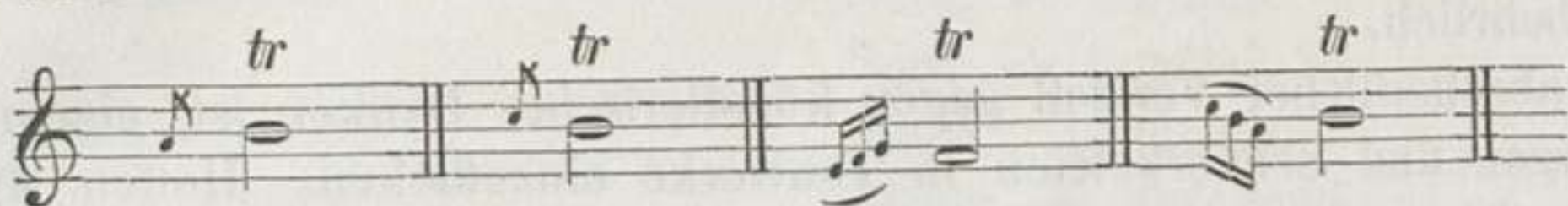
*tr.*

Der Nachschlag eines Trillers gestaltet sich z. B. wie folgt:

*tr.* Nachschlag.

\*) Wenn nicht eigens angegeben, z. B. Meistersinger: »Zu des Meisters Preise«.

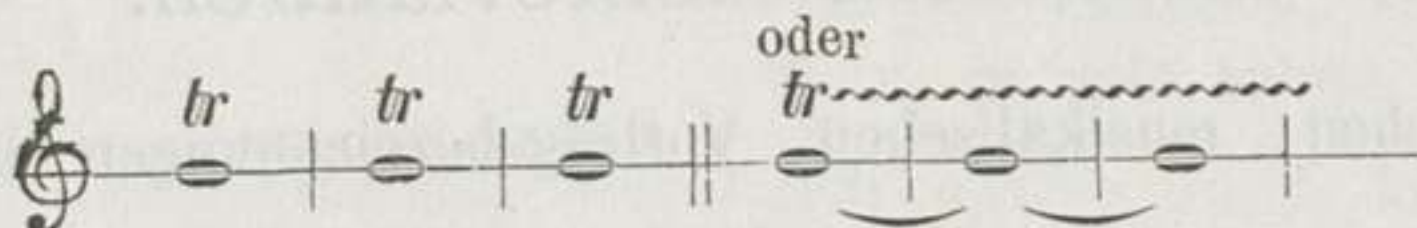
Weitere Trillerarten mit Zusätzen von unten nach oben und umgekehrt sind:



Sind bei einem Triller chromatische Hilfstöne gewollt, so ist das mit den betreffenden Versetzungszeichen anzuzeigen. Z. B.

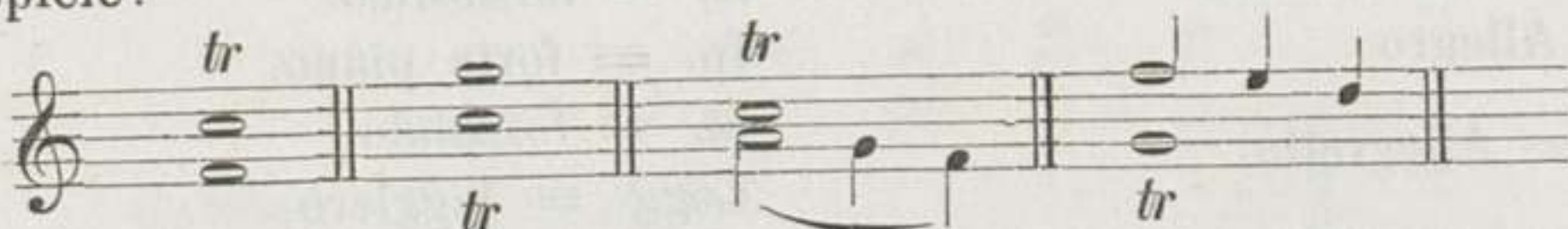


Wenn ein Triller mehrere Taktlängen währt, so hat derselbe ohne Unterbrechung fortzudauern und wir nennen das Trillerkette.



Der Doppeltriller wird zu gleicher Zeit auf zwei Tönen, entweder in Terzen oder in Sexten ausgeführt. Ersterer wird Terzen-, letzterer Sexten-triller genannt. Eine »eigene Art Triller« ist nach bisherigen Theorien der »Scheindoppeltriller«, der darin besteht, daß bloß der Hauptton trillert und der untere und obere Ton entweder liegen bleibt oder melodisch fort-schreitet.

Beispiele:



Daß wir es hier mit ganz einfachen Trillern zu thun haben, ist ein-leuchtend.

Ein dreistimmiger Triller muß auf dem Klaviere mit beiden Händen aus-geführt werden.

Der Pralltriller ist ein Triller ohne Nachschlag und wird auch Mor-dent genannt. Mordent ist also ein Triller ohne Nachschlag. Das musi-kalische Zeichen hierfür ist ~ oder besser ~.



\*) Diese Schreibart findet bei den Abkürzungen ihre Erklärung.

Die Kenntnis dieser hier vorgeführten und acceptierten Ausschmückungen der Töne ist zum musikalischen Vortrage — besonders der klassischen Musik — unentbehrlich.

Ein abscheulicher Verstoß gegen künstlerisches Denken ist, eigenmächtig Verzierungen und Schnörkeleien in Tonwerke einzuflickten. Hoffen wir, daß das Wort »Discretio« — wörtlich: bescheiden vortragen, wie es vom Komponisten komponiert ist, ohne eigenmächtige hinzugefügte Verzierungen — in unseren Musiklexikons überflüssig wird.

Wir schließen dieses Kapitel mit den Worten Schumanns:

»Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer — (andere sollst du überhaupt nicht spielen — d. V.) — etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust.« —

## VIII. Kapitel.

### Musikalische Abkürzungen.

Die sämtlichen musikalischen Vortragsbezeichnungen in abgekürzter Form.

Abkürzung = Abkürzung.

Accel. = accelerando.

Accomp. = Accompagnement, -mento.

$\left. \begin{array}{l} A^{dio} \\ Ad^{go} \\ Ad^o \end{array} \right\} = \text{Adagio.}$

Ad lib. = ad libitum.

All<sup>o</sup> = Allegro

$\left. \begin{array}{l} All^{tto} \\ A^{tto} \end{array} \right\} = \text{Allegretto.}$

And<sup>te</sup> = Andante.

$\left. \begin{array}{l} An^{do} \\ And^{tno} \end{array} \right\} = \text{Andantino.}$

arc. = col arco, oder kurz arco.

$\left. \begin{array}{l} Arp. \\ Arp^{io} \end{array} \right\} = \text{Arpeggio.}$

A t. = a tempo.

C. 8<sup>va</sup> = coll' ottava.

Cal. = calando.

Cres. richtiger Cresc. = crescendo.

$\left. \begin{array}{l} D. C. \\ d. c. \end{array} \right\} = \text{da Capo.}$

$\left. \begin{array}{l} D. S. \\ d. s. \end{array} \right\} = \text{dal Segno.}$

Decresc. = decrescendo.

Dim. = diminuendo.

Div. = divisi, geteilt.

Dol. = dolce.

Espress. = espressivo.

f. = forte.

ff. = fortissimo.

fp. = forte piano.

fz. = forzando.

Legg. = leggiero.

Lusing. = lusingando.

Man. = mancando.

Marc. = marcato.

Marcatiss. = marcatissimo.

M. d. = mano destra.

main droite.

M. g. = main gauche.

Mez. = mezzo, - a.

mf. = mezzo forte.

Mod<sup>to</sup> = moderato.

Mor. = morendo.

m. p. = mezzo piano.

m. v. = mezza voce.

p. = piano.

Ped. = Pedal.

Perd. = perdendosi.

pf. = piu forte.

pp. = pianissimo.

Rall. = rallentando.

Rf. Rfz. = rinforzando.

Ritard. = ritardando.

Riten. = ritenuto.

S' attacca, es soll fortgesetzt werden.

Siehe seque.

Scherz° = scherzando.

Secc. = secco.

Seque. = seque.

Semp. = sempre.

Sfz. = sforzando.

Solo, Soli.

Sim. = simile.

Smorz. = smorzando.

Sost. = sostenuto.

Sord. = Sordino.

Sordi = Sordini.

Stacc. = staccato.

String. = stringendo.

Ten. = Tenore.

Ten<sup>i</sup> = Tenori.

Ten. = tenuto.

Timp. = Timpani.

Tr. = trillo.

Trav. = traverso, s. Fl. trav.

Trem. = tremolando.

Tutti.

T. s. = Tasto solo.

Unis. = unisono.

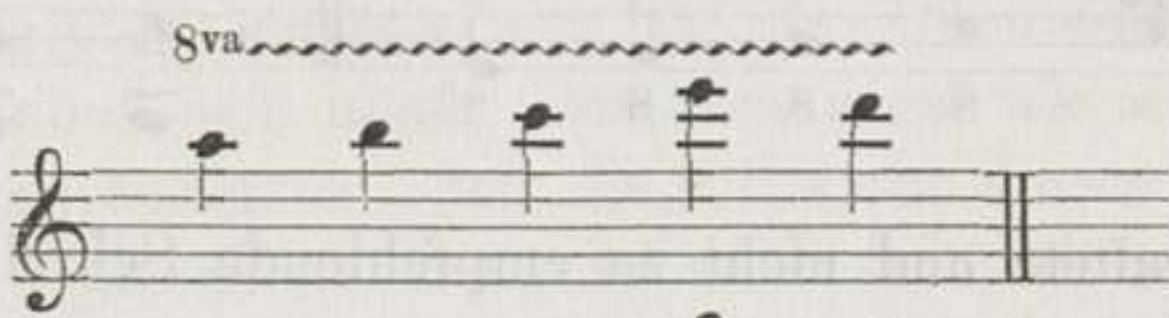
V. = Voce.

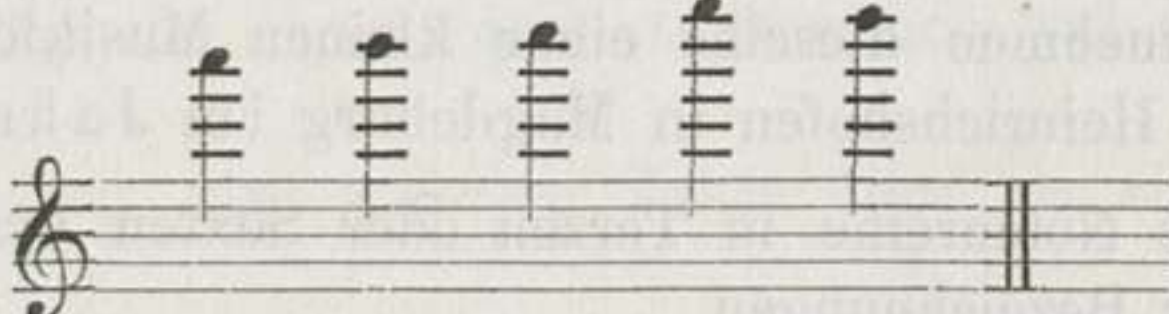
Var. = Variation, Variazione.

V. s. = volti subito.

Weitere Erleichterungen des Notenlesens werden durch folgende Kürzungen und Zeichen ausgeführt.

1. Durch 8 oder 8<sup>va</sup> = ottava — wird stets über die Noten gesetzt wenn es die Erhöhung der Noten um eine Oktave anzeigt.

Schreibweise: 

Spielart: 

Steht dieses nämliche Zeichen unter den Noten, so muß die Tonreihe eine Oktave tiefer gespielt werden.

Schreibweise: 

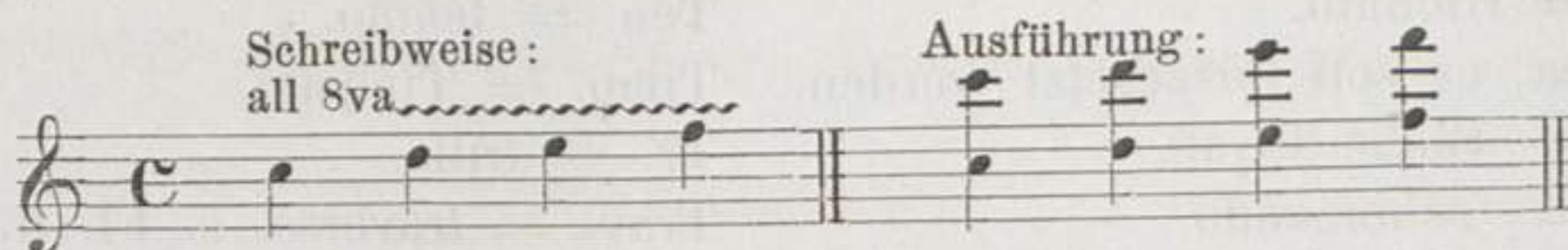
Ausführung: 

Das mit 8<sup>va</sup> verbundene Zeichen  wird oft auch durch Striche — — — — — ersetzt und zeigen beide an, wie lange diese Spielweise eingehalten werden soll.

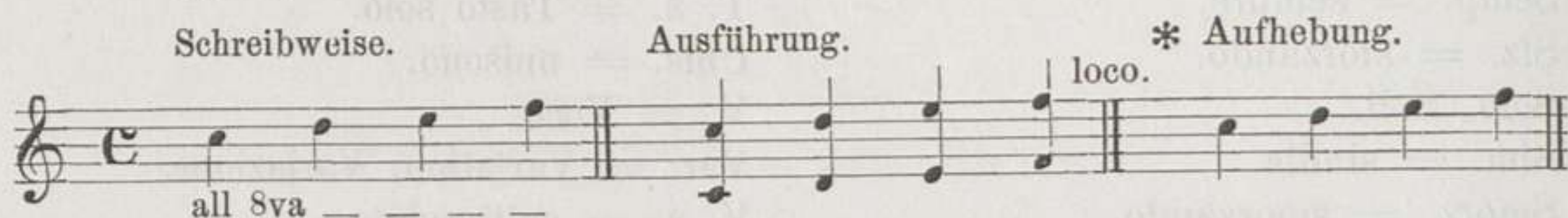
Die Aufhebung dieser Spielweise wird angezeigt durch  
loco — am Orte — abgek. l.  
und ist hierdurch ausgesprochen, daß die Noten wieder so zu spielen sind  
wie sie stehen.

Das Mitspielen der Oktave wird signalisiert:

a. Das Mitspielen der oberen Oktave mit all 8<sup>va</sup> über den Noten,

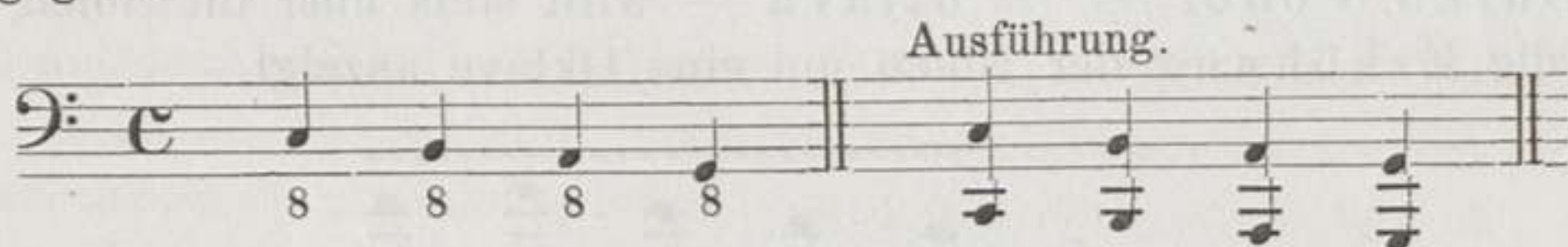


b. das Mitspielen der unteren Oktave mit all 8<sup>va</sup> — — — unter den  
Noten.



Bei \* ist die Aufhebung (durch loco) dieser Spielart gezeigt.

Die letztere Spielweise wird sehr häufig nur mit Untersetzung der Zahl  
acht angegeben z. B.



Eine veraltete und nicht zu empfehlende Schreibweise ist folgende:

(Wir entnehmen dieselbe einer kleinen Musiklehre v. F. W. Sering, er-  
schienen bei Heinrichshofen in Magdeburg im Jahre 1872.)

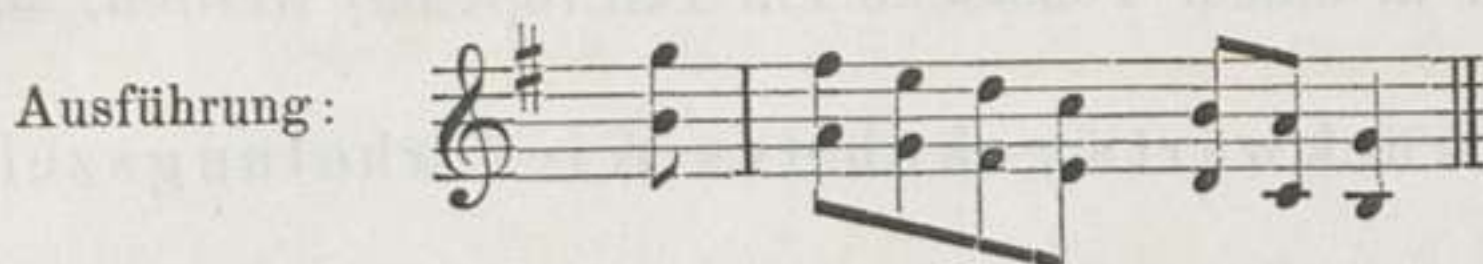
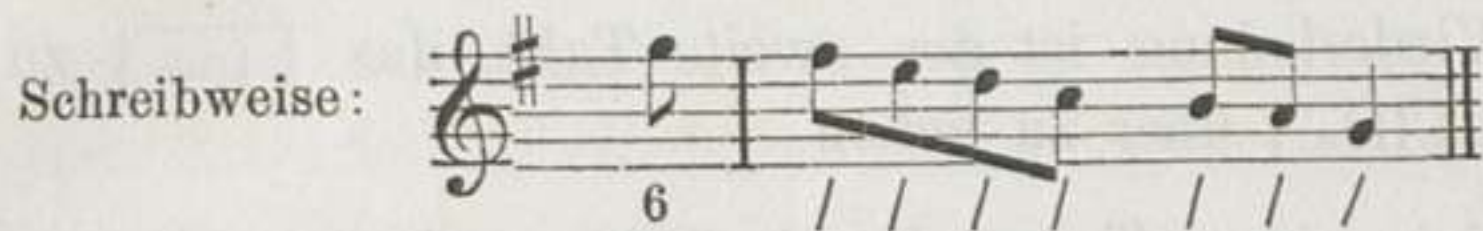
Soll eine Notenreihe in Terzen oder Sexten gespielt werden, so bedient  
man sich der Bezeichnungen

alla 3za (terza) und  
alla 6ta (sista)

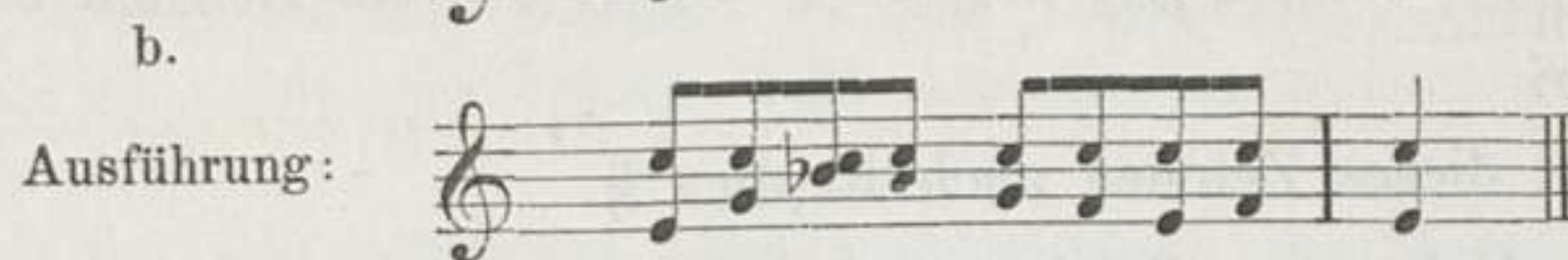
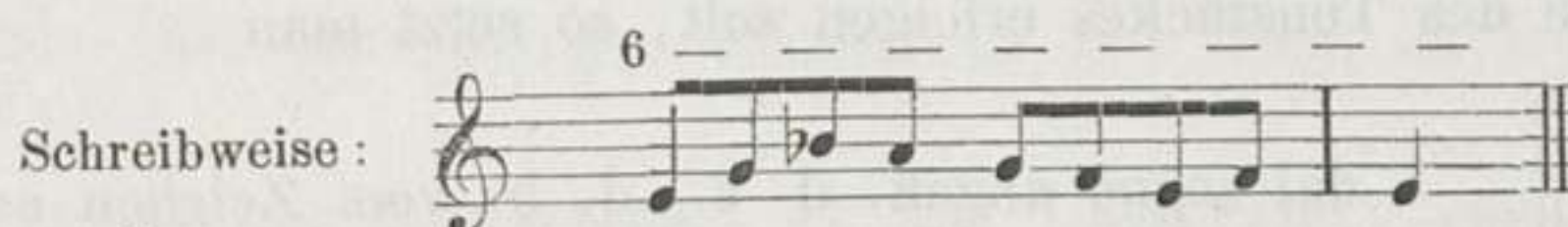
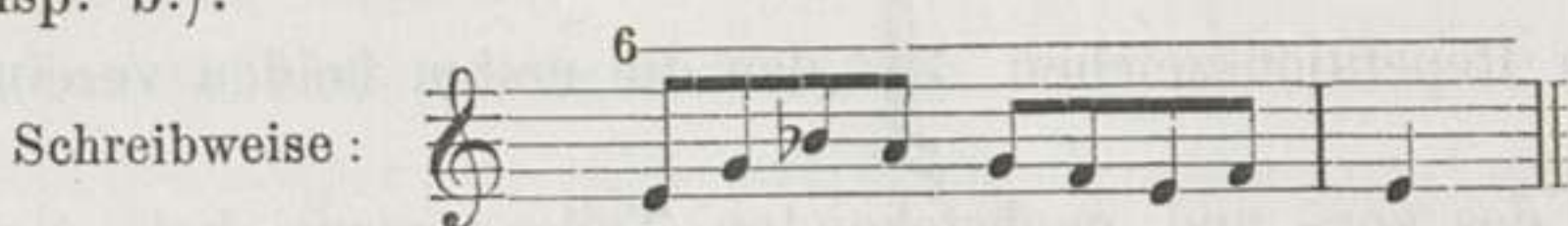
oder nur der Ziffern und schräg aufwärts gehender Strichelchen.

Über den Noten stehend, fordern sie die Hinzunahme der Oberterz oder  
Obersexta und unter den Noten die Beifügung der Unterterz oder Untersexta.  
Z. B.:





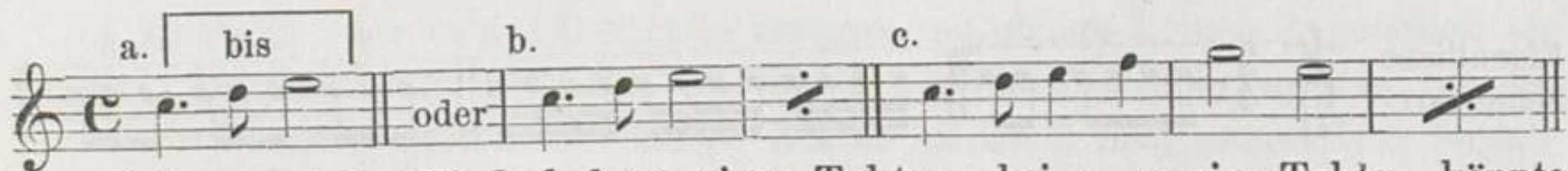
Wenn ein Ton zu der Tonreihe der Unterstimme liegen bleiben oder stets wieder angeschlagen werden soll, so setzt man zunächst die Intervallenziffer und sodann einen langen Strich (Beisp. a.) oder mehrere kleine Horizontalstriche (Beisp. b.).



Wir sind entschieden gegen diese Schreibweise. Diese Notation kann der Komponist seinen Manuskripten einverleiben, für die Öffentlichkeit taugt sie nicht. — In Partituren finden sich häufig Bezeichnungen wie *col Basso*, *col Flauto*, *col I<sup>mo</sup> Violino*, und bedeuten, daß die mit einer dieser Bemerkungen versehene Stimme das zu spielen hat, worauf die Worte hinweisen.

Diese Abbreviaturen hat der Notenkopist zu verstehen und in Reinschriften auszuschreiben. —

Soll eine Stelle oder ein oder mehrere Takte öfter als einmal gespielt werden, so wird gesetzt:



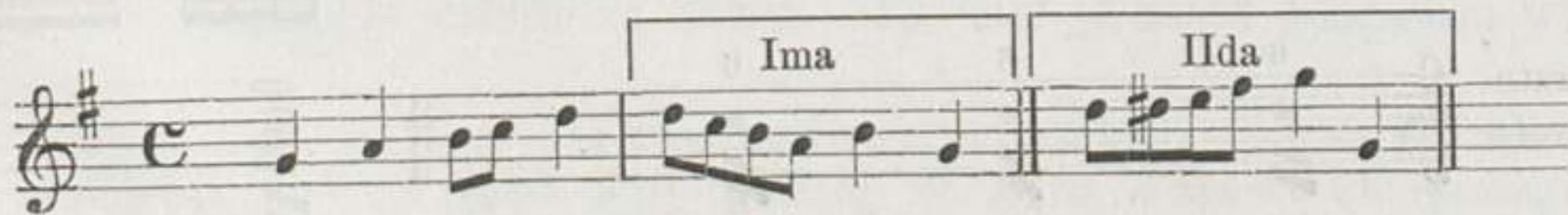
Bei a. und b. Wiederholung eines Taktes, bei c. zweier Takte, könnte auch über den Noten mit *bis* angezeigt werden.

Die weiteren musikalischen Wiederholungs- und Schlußzeichen.

1. Wiederholungszeichen:

a. Prima volta, auch *I<sup>ma</sup>*, beim Erstenmale;

Secunda volta, auch *II<sup>da</sup>*, beim Zweitenmale zu spielen.



Bei der Wiederholung ist der zweite Takt, das  $\boxed{\text{Ima}}$  zu überspringen und gleich auf  $\boxed{\text{IIda}}$  über zu gehen.

b. Soll in einem Tonstücke ein Teil repetiert werden, so setzt man

$\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$  oder  $\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$  = rückwärts gekehrtes Wiederholungszeichen;

vorwärtsgekehrtes Wiederholungszeichen  $\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$  oder  $\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$ : dann das große Wieder-

holungs- oder Repetitionszeichen  $\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$ : das die ersten beiden vereinigt und die Wiederholung des vor- und nachstehenden Teiles, wenn kein Schlußzeichen folgt, angiebt.

c. Wenn die Wiederholung nicht vom Anfange, sondern von einer späteren Stelle des Tonstückes erfolgen soll, so setzt man

$\begin{array}{c} \S \\ \text{||} \\ \S \end{array}$  dal segno abgek. d. s., d. h. vom Zeichen an.

Man nennt dieses Zeichen auch Replica §.

Wird vom Dal-segno-Zeichen zum Schlusse geschritten, so wird gesetzt  
D. S. al fine.

## 2. Schlußzeichen.

Zu Ende eines Tonstückes wird das Schlusszeichen gesetzt

$\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$  oder  $\begin{array}{|} \hline \text{||} \\ \hline \end{array}$

Häufig vorkommende Abkürzungen sind Zusammenziehungen gleichwertiger Noten.

|                          |  |
|--------------------------|--|
| Eigentliche Schreibart.  |  |
| Abgekürzte Schreibweise. |  |
| Eigentliche Schreibart.  |  |
| Abgekürzte Schreibweise. |  |

Hier darunter gesetzt tremando, trem. oder tremolo (zitternd).

Man versteht darunter die möglichst rasche Aufeinanderfolge ein und desselben oder mehrerer Töne.

## Lehrgang.

1. Solmisation mit den bezeichneten Silben, Solmisation mit den musikalischen Buchstaben.
2. Das Nötigste aus der Intervallenlehre. Singen aller reinen Intervalle. Diatonische Tonleiter.
3. Singen der chromatischen Tonleiter.
4. Gesangsübungen mit allen möglichen dynamischen Vortragszeichen.
5. Singen — mit genauer Tonangabe — sämtlicher Dur- und Molltonleitern.
6. Singen im Takt, wobei jeder Schüler die Taktart mitzuschlagen hat.
7. Zwei- und dreistimmige Chorgesänge mit leicht zu treffenden Intervallen.
8. Vierstimmiger Chorgesang. Leichte Chorgesänge rein harmonischer Natur; am allerbesten sehr einfach harmonisierte vierstimmige Choräle.

Daß hierbei die möglichst höchste Ausbildung der Singstimme sehr gepflegt, was neben dem Chorgesange auch hauptsächlich im Einzelgesange geschieht, wo überall mit peinlichster Genauigkeit auf deutliche gute Textaussprache gesehen werden muß, ist selbstverständlich.

Um unserm Leser zu beweisen, daß schon früher die Ausbildung der Singstimme vom Fachmusiker angestrebt wurde, führen wir Worte von R. Schumann an. Er sagt hierüber:

»Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatte zu singen; die Schärfe deines Gehöres wird dadurch immer zunehmen.

Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen. Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.« —\*)

Man wird bei gründlichem Verfahren — bei Einschlagung unseres angezeigten Weges — immerhin den Zeitraum eines Jahres beanspruchen müssen, um das hier Verlangte erfüllt zu sehen. Es darf ja nicht übersehen werden,

---

\*) Nur ein Buch giebt es, das hier empfohlen werden kann und das auf dem Tische keines gebildeten Musikers fehlen darf, nämlich: Dr. Franz Wüllner's Chorgesangschule.

daß gerade die gründliche Kenntniss der musikalischen Elemente unbedingt erforderlich ist um gediegene und wahre Künstler zu bilden.

Nicht Vielwisserei, aber gründliches Wissen ist dem Musiker heutzutage nötig. Und zwar ein allseitiges, gründliches Wissen. Hier müssen wir nochmals R. Schumann citieren, der sich also ausspricht:

»Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften.« —

Die Musiker müssen selbst dafür sorgen, daß ihre Kunst und durch die Kunst der Künstler gewürdigt werde und das ist am besten durch allgemeine Bildung erreichbar. Der Musiker muß sich vom Musikanten dadurch unterscheiden, daß er von der Weihe und Heiligkeit seiner Kunst durchdrungen ist, dies wird er, wenn er seine Kunst und die Träger der Kunstgeschichte kennt.

»Viel Zeit gehört dazu, um die musikalischen Meereswässer zu entdecken, mehr aber noch, um darauf segeln zu lernen.« (Berlioz.)

Darum lernen! lernen! lernen!

»Es ist des Lernens kein Ende.« (R. Schumann.)

Ein einziges, aber radikales Mittel empfehlen wir, das vor Versumpfung und vor Trägheit schützt:

»Denket jeden Tag an Bayreuth«, je öfter, desto besser.





Im Verlage von **Ernst Schmeitzner** in Chemnitz ist erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

# Harmonielehre

## für Lehrer und Lernende

von  
**Cyrril Kistler.**

Preis 3 M.

In demselben Verlage erschien ferner:

- Bauer, Bruno**, Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera. M 8.—.
- Eiser, Otto**, Andeutungen über Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. M —. 60.
- **Richard Wagners** »Der Ring des Nibelungen«. Ein exegetischer Versuch. M 1.—.
- Förster, Bernh.**, Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. Ein Vortrag. M —. 75.
- Fritze, Ludwig**, Indisches Theater. Sammlung indischer Dramen, in das Deutsche metrisch übersetzt.
- Bd. I. **Sakuntala**. Brosch. M 2.70., eleg. gebd. M 3.50.
- „ II. **Ratnavali** oder die Perlenschnur. Brosch. M 2.40., eleg. gebd. M 3.—.
- „ III. **Mricchakatika** oder das Irdene Wägelchen. M 4.50.
- **Meghadula**, das ist der Wolkenbote. Ein Gedicht von Kalidasa. Aus dem Sanskrit metrisch übersetzt. Brosch. M 1.50, eleg. gebd. M 2.—.
- Nietzsche, Friedrich**, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. II. Aufl. M 3.60.
- **Unzeitgemässe Betrachtungen**.
- I. Stück. **David Strauss**, der Bekenner und der Schriftsteller. M 3.—.
- II. „ **Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben**. M 3.—.
- III. „ **Schopenhauer als Erzieher**. M 3.—.
- IV. „ **Richard Wagner in Bayreuth**. M 3.—.
- **Richard Wagner à Bayreuth**. Traduit en français par M. Baumgartner. M 2.70.
- **Menschliches, Allzumenschliches**. Ein Buch für freie Geister. Brosch. M 10.—., gebd. M 11.50.
- **Menschliches, Allzumenschliches**. Anhang: Vermischte Meinungen und Sprüche. M 5.—.
- **Der Wanderer und sein Schatten**. M 6.—.
- Ohorn, Anton**, Wanderungen in Böhmen. M 3.—.
- Sainte-Beuve**, Menschen des 18. Jahrhunderts. Aus dem Französischen in das Deutsche übersetzt. (Unter der Presse.)
- Wolzogen, Hans von**, Grundlage und Aufgabe des Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth. M 1.20.