

Vorschule des Gesanges.

Eine theoretisch-praktische Anleitung

für den

Privat- und Schulgesangunterricht.

Nach einem hinterlassenen Manuscripte des Musikdirectors J. N. Schelble zu Frankfurt a. M. bearbeitet

von

Benedict Widmann.

Leipzig, 1859.

Verlag von Carl Merseburger.

25035

Wiss. Allg. Bibliothek
27 SCHWERIN Am Dom 2

Vorwort.

Im „Vorbereitungs-Cursus“ *) habe ich für den ersten Gesangunterricht in den Kleinkinder- und Elementarschulen, der nur in einem sogenannten „Gehörsingen“ bestehen soll, den nöthigen Stoff nebst Anleitung zu dessen zweckmäßiger Verwerthung gegeben. Diese „Vorschule“ dagegen hat sich die Aufgabe gestellt, nach demselben Systeme einen praktischen Lehrgang für den Unterricht solcher Schüler vorzuzeichnen, welche Zeit und Gelegenheit haben, gleich von vornherein mehr für die Gesangkunst zu thun, als es der Lectionsplan einer Schule erlaubt. Der Unterricht nach dieser Anweisung besteht nun nicht in einem bloßen „Gehörsingen“, sondern die Uebungen beschäftigen den Schüler sehr allseitig; bald suchen sie dessen Auffassungsvermögen zu wecken und zu beleben, bald dessen Tongedächtniß zu nähren und zu stärken; bald bezwecken sie das Absingen von den Noten oder „Treffen“, umgekehrt bald das Wiedergeben und Darstellen aufgefaßter kleiner, melodischer, abgerundeter Sätze durch die Tonziffer- und Notenschrift; nebstdem wird durch gute Poesien einestheils dem kindlichen Herzen eine gesunde Nahrung, anderntheils durch entsprechende Compositionen und Volkswesen dem Tonsinne ein angemessener Bildungs- und Uebungsstoff geboten: so daß also der Gesangunterricht nach dieser Auffassung ein wahres Bildungsmittel des Menschen abgibt, und nicht wie allzuoft noch geschieht, zu einem bloßen Spielwerke und Unterhaltungsmittel und dadurch die Kunst zur niederen Dienerin der Sinnlichkeit herabgewürdigt wird. Bei der Anordnung des Gesangstoffes war ich darauf bedacht, daß nicht nur die Gesundheit und Stimme des Schülers geschont, sondern wo möglich auch gefördert werde. Das System, welches ich dabei zu Grunde legte, verdanke ich einem Manuscripte, das der verstorbene Musikdirector J. N. Schelble zu Frankfurt a. M. hinterlassen hat, und das mir durch die Güte des Fürstlich-Fürstenbergischen Hofmusikus Michael Wehrle von Donaueschingen zur Benutzung überlassen wurde. Dieses Manuscript ist zwar nur eine Skizze zu einer Gesangschule, aber so planmäßig angelegt, daß es keine besonderen Schwierigkeiten bot, daraus ein vollständiges Ganze nach der Idee Schelble's zu schaffen. Da Schelble seine Anleitung offenbar nur für den „Kindergesang-Unterricht“ entworfen

*) Eine praktische Anleitung zum Gehörsingen. Leipzig, C. Neesburger. 1857. Preis: 4 Sgr.

hat, so wollte auch ich diesen angedeuteten Kreis nicht überschreiten und diesen Lehrgang nur als eine „Vorschule“ für den höheren Gesangunterricht betrachtet wissen. Das letzte Kapitel derselben, die Lehre vom Vortrage enthaltend, wolle man nur als eine Zugabe ansehen, die denjenigen Schülern, welche keine weiteren und höheren Studien in der Gesangkunst mehr machen wollen, oder solche zu machen, weder Gelegenheit noch Zeit finden, als Anknüpfungspunkte zum eigenen Nachdenken dienen können, und die ihnen zugleich einen Begriff von der großen und schwierigen Aufgabe geben, welche ein Sänger von Fach zu lösen hat. Die Uebungsbeispiele mußten, da solche im Manuscripte nur angedeutet sind, fast sämmtlich erfunden werden; die eigenen Worte Schelble's sind mit Anführungszeichen und dem Buchstaben S. ch. bezeichnet.

Nun noch ein rechtfertigendes Wort über die der praktischen Anleitung vorausgeschickten Beleuchtungen. Es wird hin und wieder nicht nur mündlich raisonnirend, sondern auch in pädagogischen und musikalischen Zeitschriften und Werken gegen den Gesangunterricht im Kindes- und Jugendalter geeifert; deßhalb suchte ich zuerst die von den Feinden dieses Unterrichtes vorgebrachten Gründe gegenüber ängstlichen Eltern und zweifelhaften Lehrern zu entkräften; dann aber hielt ich auch eine vorausgeschickte Uebersicht des zu bearbeitenden Gebietes und einige Andeutungen über die dabei angewandte Methode nicht für überflüssig, da man auf diese Weise gleich von Anfang an mit der Idee, welche dem Lehrgange zu Grunde liegt, bekannt wird.

Den besten Beweis für die Wichtigkeit des Kindergesang-Unterrichtes liefern indessen diejenigen Kinder selbst, die nach einer naturgemäßen Methode unterrichtet wurden, und deren hellklingende, kräftige Stimmen gesunde Lungen und einen lebensfrohen, heitern Sinn bekunden. Und dahin ist auch das ganze Streben des Herausgebers gerichtet, daß nämlich dieser heitere Sinn der Jugend auch seinen Ausdruck in gebildeter Stimme finde; daß so der Gesang, fern von aller Gemeinheit und Niedrigkeit, seinen großen Antheil an der Erziehung und Bildung des Menschen nehme, und ihm endlich für sein ganzes Leben ein schätzbares Gut und ein Mittel sei, sich und seine Mitmenschen auf eine edle Art zu ergözen und den Schöpfer und Geber alles Guten, Wahren und Schönen zu loben und zu verherrlichen.

Frankfurt a. M., im Frühjahre 1859.

B. Widmann.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Theil.

Beleuchtung dieses Lehrgegenstandes.

	Seite
I. Einiges über die verbreitetsten Vorurtheile gegen das Singenlernen im Kindes- und Jugendalter	1
II. Die Mutter als erste Singlehrerin ihrer Kinder	4
III. Mittel zur Bildung eines guten Tons	9
IV. Methode und Lehrgang des ersten Gesangunterrichts	13

Zweiter Theil.

Praktische Anleitung.

I. Auffassung und Einübung der drei ersten Töne der Tonleiter.

	Seite
1. Ohne Takt	19
2. Im Zweitakt	20
3. Bezeichnung der Töne mit Fingern	21
4. Einübung der ersten Liedchen	22
5. Darstellung der 3 Töne durch Noten	25
6. Einübung des Dreitaktes	27
7. Das Auffassen und Niederschreiben kleiner Melodien	31
8. Uebung der Selbstthätigkeit	32

II. Einübung der Tonreihe bis zur Quart.

1. Erweiterung der Tonreihe und Unterscheidung der ganzen und halben Tonstufe	34
2. Uebungen und Lieder im Umfange dieser Tonreihe in den bisher bekannten Taktarten	34
3. Einübung des Viertaktes	39
4. Das Auffassen und Niederschreiben kleiner Melodien	42

III. Einübung der Tonreihe bis zur Quint.

1. Erweiterung der Tonreihe und Versetzung der Töne	42
2. Uebungen in den bisher erkannten Taktarten	43
3. Uebungen in den gegliederten Taktarten	47
4. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Niederschreiben	53
5. Auffassen und Angeben der untern Töne des Zweiflangs	53

IV. Einübung der Tonreihe bis zur Sext.

1. Erweiterung der Tonreihe und Versetzung der Töne	54
2. Uebungen in den bisher erkannten Taktarten	55
3. Uebungen im Sechstakt	57
4. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Niederschreiben	59
5. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus Zwei- und Dreiflängen	59

V. Einübung der vollständigen Durtonleiter.

1. Erkenntniß der einfachen und der verzierten Tonleiter	60
2. Uebungen in den verschiedenen Taktarten	61
3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	67
4. Auffassen und Angeben der Töne aus 2—3 aufeinanderfolgenden Dreiflängen	68

VI. Erweiterung der Tonleiter nach oben.

	Seite
1. Erkenntniß und Uebung der nach oben erweiterten Tonleiter	68
2. Uebungen in den mehrfach gegliederten Taktarten	72
3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	76
4. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus einem vierstimmigen Accorde	77

VII. Erweiterung der Tonleiter nach unten.

1. Erkenntniß und Uebung der nach unten erweiterten Tonleiter	77
2. Uebungen in den einfach- und mehrfach- gegliederten Taktarten	78
3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	80
4. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus 2 und 3 aufeinander folgenden Accorden	81

VIII. Genauere Kenntniß des Notenliniensystems und Bezeichnung der Töne mit Buchstaben-Namen.

1. Einübung der Noten	82
2. Uebungen in den einfachen Taktarten	83
3. Uebungen in den mehrfach gegliederten Taktarten	84
4. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	86
5. Uebung im Secundiren	86

IX. Kenntniß der leiterfremden Töne und der chromatischen Tonleiter.

1. Bildung leiterfremder Töne und der chromatischen Tonleiter	87
2. Uebung im Singen der chromatischen Tonleiter und leiterfremder Töne	88
3. Schriftliche Uebung im Nachbilden und Fortsetzen gegebener Motive	90
4. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	90
5. Uebung im Secundiren	93

X. Kenntniß der übrigen Durtonleitern.

1. Bildung der Durtonleitern	94
------------------------------	----

2. Uebung im Transponiren	101
3. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	102
4. Uebung im Secundiren	102

XI. Kenntniß der Tonarten im Allgemeinen und der Molltonleitern im Besondern.

1. Unterscheidung von Dur und Moll	104
2. Bildung der Molltonleiter	105
3. Uebung im Transponiren von Dur nach Moll	109
4. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben	109
5. Uebung im Secundiren	109

XII. Von der poetischen und musikalischen Satzform und dem Vortrage.

1. Die poetische Satzform	113
2. Die musikalische Satzform	115
3. Vom Vortrage.	
1. Ueber das Kinder- und Jugendlieb im Allgemeinen	118
2. Das Einüben der Gesänge mit besonderer Berücksichtigung des Vortrags	119
A. Auffassung und Erläuterung des poetischen Inhalts	120
B. Das Lesen mit richtiger Betonung	120
C. Zergliederung der poetischen Satzform	120
D. Zergliederung der musikalischen Satzform	121
E. Vergleichung der poetischen Satzform mit der musikalischen	121
F. Vergleichung des poetischen Inhaltes mit dem musikalischen Ausdruck	121
G. Regeln und Bemerkungen über den Vortrag	122
3. Ueber die im Gesange vorkommenden Kunstwörter	127

Liederverzeichnis.

Nr.		Seite	Nr.		Seite
1.	Sommerlied: Böglein spielen in der Luft	22	22.	Nacht: Am Himmel thronet	65
2.	Frohe Botschaft: Wenn der Kuckuck wieder schreit	24	23.	Am Morgen: Die Nacht entflucht	66
3.	Sommer, ade!	28	24.	Das Maßliebchen: Ich bin das Blümchen Zimmerschön	70
4.	Gott ist die Liebe: Wie die Sonne freundlich lacht	29	25.	Kein Weg: Blümlein, roth und weiß und blau	71
5.	Beim Erwachen: Wer hat mich gewecket	30	26.	Der Sommerabend: Eben sank die Sonne nieder	74
6.	Seifenblasen: Seifenblasen zc.	35	27.	Im Mai: Der Wald ist grün	75
7.	Der freigelassene Vogel: Flatt're, flatt're, kleiner Vogel	38	28.	Waldböglein: Lieb' Böglein in dem Walde	79
8.	Liebe zu Jesus: Wen Jesus liebt	41	29.	Wieglied: Schlafe, mein Brüderlein	80
9.	Das Lauerkästchen: Wer sitzt auf unsrer Mauer	44	30.	An den Abendstern: Bist ja noch ganz allein	83
10.	Frühlingsbotschaft: Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald	45	31.	Gott und die Natur: Dem lieben Gott ist nichts zu klein	84
11.	Das Lied vom Monde: Wer hat die schönsten Schäfchen	46	32.	Morgenlied: Morgen erwachet	86
12.	Biene: Summ, summ, summ!	48	33.	Maidlied: Hört ihr des Frühlings holden Klang	89
13.	Der Winter: Der Winter ist kommen	49	34.	Der Knabe am fernem Meeresstrand: In's Heimathland!	91
14.	Winters Abschied: Winter, ade!	50	35.	Der kleine Gärtner: Blümchen, so sehet doch	93
15.	Beilchen: Beilchen, wie so schweigend	52	36.	Abendlied: Kühl und labend sinkt der Thau	96
16.	Beim Schäfchen: Auf dem grünen Rasen	55	37.	Der Käfer: Bist so nett und klein	100
17.	Einladung in's Freie: Kommt hinaus mit in's Feld	56	38.	Im Walde: Im Walde, im schönen grünen Walde'	103
18.	Gott Vater: Aus dem Himmel ferne	57	39.	Urians Reise um die Welt: Wenn Jemand eine Reise thut	107
19.	Wandern im Frühling: Der Mai ist auf dem Wege	58	40.	Die Wellen: Bächlein fließet und ergießet	110
20.	Waldblied: Im Walde möcht' ich leben	62	41.	Sonnenschein: Sonnenschein, klar und rein	112
21.	Der himmlische Wächter: Friedliches Dunkel ruht	64	42.	Wandlers Nachtlied: Der du von dem Himmel bist	124

Table of Contents

THE HISTORY OF THE

1	THE HISTORY OF THE
2	3
4	5
6	7
8	9
10	11
12	13
14	15
16	17
18	19
20	21
22	23
24	25
26	27
28	29
30	31
32	33
34	35
36	37
38	39
40	41
42	43
44	45
46	47
48	49
50	51
52	53
54	55
56	57
58	59
60	61
62	63
64	65
66	67
68	69
70	71
72	73
74	75
76	77
78	79
80	81
82	83
84	85
86	87
88	89
90	91
92	93
94	95
96	97
98	99
100	101

Erster Theil.

Beleuchtung dieses Lehrgegenstandes.

I. Einiges über die verbreitetsten Vorurtheile gegen das Singenlernen im Kindes- und Jugendalter.

Wie wohlthätig die Musik auf das Gemüth des Menschen einzuwirken vermag; welche pädagogische Bedeutung ihr deshalb zu allen Zeiten zugeschrieben worden ist: das wird wohl Niemand mehr bezweifeln oder bestreiten wollen, der sich nur einigermaßen mit der Erziehungswissenschaft und deren Geschichte bekannt gemacht hat. Aber über den Zeitpunkt, wann in dieser edeln, menschenbildenden Kunst mit dem Unterrichte begonnen, und über die Art und Weise, oder Methode, wie der letztere erteilt werden soll: darüber ist man zur Zeit noch sehr verschiedener Meinung, und wird wahrscheinlich immer verschiedener Meinung bleiben, da der Wege eben gar viele sind, die zu einem und demselben Ziele führen können. Auch die Vorurtheile, die man gegen das Singenlernen in der Jugend schon früher hatte, bestehen noch; und ist ein altes gehoben, so taucht wieder ein neues aus dem Meere der stets schwankenden Meinungen hervor; das ist so der Welt Lauf. Ja, selbst von manchen Eingeweihten, den sogenannten Priestern der Kunst, werden oft die auffallendsten und albernstern Vorurtheile als gute gangbare Münze in Umlauf gesetzt. Sie sagen z. B.: die Stimmorgane sind in dieser Periode noch nicht entwickelt, nicht bildungsfähig; die, nicht in die Geheimnisse der Stimmbildungs-Theorie und Praxis eingeweihten Lehrer der Jugend verpfuschen die Stimmanlagen; die Kinder gewöhnen sich an falsche Mundstellung, gesetzwidriges Athmen, schlechten Ansatz, überhaupt — an alle nur erdenkliche Uebel.

Zuerst erlaube ich mir zu erwiedern, daß es schon seit vielen Jahren, ja bald seit Jahrzehnten eine Hauptaufgabe der Lehrer-Seminarien ist, eine naturgemäße Bildung in jeder Hinsicht zu erstreben. Man darf also wohl mit Recht annehmen, daß ein Mehrtheil der jetzigen Lehrer in ihrem Unterrichte, und zwar auch im Gesangunterrichte naturgemäß verfare. Man durchblättere die, seit Jahrzehnten bis auf die neueste Zeit erschienenen besseren Erziehungs- und Unterrichtsschriften: sie alle tragen mehr oder weniger das Attribut „naturgemäß.“ Ich erinnere ferner an die, speciell mit dem Musik- und Gesangunterrichte vertraute Reihe Schulmänner, die von dem edeln, kunststrebenden Schweizer Nägeli an bis auf den unermülich

thätigen Musikdirector E. Hentschel herab, alle für einen edeln, naturwüchsigem Gesang in ihren Schriften mit allgemein anerkanntem Erfolge wirkten, die sicher alle sowohl in der früheren, als in der gegenwärtigen Zeit zu Tage geförderten Lehren und Grundsätze der sogenannten Eingeweihten geprüft und das Brauchbare in geeigneter Weise für die Schule nutzbar gemacht haben. Ja, ich erlaube mir, sogar zu behaupten, daß die Mehrzahl der seither in guten Seminarien gebildeten Lehrer beim Gesangunterrichte in der Schule „naturgemäßer“ verfährt, als mancher eingeweihte Maestro von Fache mit seinem Schüler. Der gewissenhafte Lehrer, der die Natur des Kindes in ihrer wundervollen, mannigfaltigen Entwicklung mit steter Aufmerksamkeit be- lauscht, bemißt auch, wie weit er seine Forderungen in Beziehung auf die Stimmanlagen seiner Schüler stellen darf. Und so viel hat er schon im Seminar gelernt, daß der Mensch eine sogenannte Brust- und Falsettstimme hat, und wie die Grenze zwischen beiden zu finden ist, wie der Schüler den Mund stellen, die Zunge legen, wie er athmen, den Ton ansetzen müsse u. s. f. — Was er aber noch nicht gelernt, das sagt ihm die Aeußerung der Natur des Zöglinge selbst, wenn er dieselbe aufmerksam beobachtet und befragt; darauf machen ihn ferner die von Tag zu Tag erscheinenden Abhandlungen in den pädagog. Zeitschriften aufmerksam. Große Fehler also, die von so bedeutender Nachhaltigkeit sein sollen, wird der aufmerksame, naturgemäß bildende Lehrer wohl nicht machen, wenn er auch an den toden Kehlköpfen und Luftröhren keine besonderen Studien in der Physiologie gemacht haben sollte.

Noch mehr muß es befremden, und irre machen, wenn selbst einzelne Lehrer und hervorragende pädagog. Schriftsteller solche Vorurtheile unterstützen und aufrecht erhalten wollen. So empfiehlt, um nur ein Beispiel anzuführen, Karl von Raumer*) im Gesangunterrichte ein sogenanntes „Naturalisiren“; er behauptet: „Kunstmäßigen Singunterricht dürfen Mädchen (gilt wohl auch von Knaben?) durchaus nicht bekommen, bis sie erwachsen sind und ihre Natur völlig entwickelt ist.“ Freilich wird es keinem vernünftigen Lehrer einfallen, mit dem 5—12jährigen Zöglinge eine Gesangschule jener alten Meister oder die eines Conservatoriums durchmachen zu wollen. Wenn er aber durch ein naturgemäßes, methodisches Verfahren, wie ich es in dieser Anleitung darzustellen versuche, die Stimmen (wiederholt gesagt) ohne alle Anstrengung und Zwang von Seiten des Schülers zu bilden strebt, so hat er für die allgemeine Ausbildung und die besondere Bildung der Stimme gewiß mehr gethan, als K. v. Raumer mit seinem „Naturalisiren“, bei welchem die Stimmorgane sicher nicht geschont werden. Und ein Lehrer, der nicht mehr gelernt hat, und nicht besser befähigt ist, als beim Gesangunterrichte bloß „Naturalisiren“ zu können, der lasse seine Hand lieber ganz von diesem Unterrichte. —

Ein ebenso allgemein verbreitetes Vorurtheil, das namentlich ängstliche Eltern sehr oft abhält, ihre Kinder im Singen unterrichten zu lassen, ist die Meinung, daß dieses der Gesundheit und namentlich der Lunge ihrer Kinder schaden könnte. Es gehören keine großen anatomischen Kenntnisse dazu, um zu wissen und zu begreifen, daß in dem Kindes-

*) In dessen „Geschichte der Pädagogik“ und dem besondern Abdrucke daraus: „Die Erziehung der Mädchen“. 2. Aufl. Stuttgart 1857.

alter (von 5—12 Jahren) die Rippen und andere Theile der Brust noch sehr knorpelig, also einer besondern Ausdehnung fähig sind; daß auch die Stimmorgane gerade in dieser Lebensperiode ihre größte Geschmeidigkeit und Biegsamkeit haben; daß also durch das Geschäft des regelmäßigen Athemholens, wie solches beim Singen erstrebt werden soll, die Lunge gestärkt, das Anwachsen der Lungenflügel und viele andere Uebel dieses Organs verhütet werden; daß dadurch die Brusthöhle an Ausdehnung gewinne, und der Lunge mehr Raum verschafft, sie vor Tuberkeln u. s. w. bewahrt werde: dies einzusehen, wird wohl keinem vernünftigen und aufmerksamen Beobachter der Kindesnatur schwer werden. Allein Eltern sind ängstlich, und die besten Urtheile und Rathschläge eines Laien reichen nicht hin, die einmal gefaßten Vorurtheile zu beseitigen; mehr vermögen vielleicht die Behauptungen eines erfahrenen Arztes, der zugleich in seiner Praxis speciell mit der Kindesnatur seit vielen Jahren vertraut geworden ist. Deshalb erlaube ich mir, sowohl zur Beruhigung ängstlicher Eltern, als zur Widerlegung jener falschen Vorurtheile der Gesanglehrer von Fach und übelunterrichteter Pädagogen hier mitzutheilen, was Dr. S. F. Stiebel I., in seinem 13. Berichte über Dr. Christ's Kinder-Krankenhaus zu Frankfurt a. M., das Jahr 1856 betreffend, in dieser Hinsicht behauptet.

Dieser wohlerfahrene Arzt erwähnt nämlich in diesem Berichte das Singen als eines besonders wirksamen Mittels gegen den „unsymmetrischen Rücken“ bei Mädchen, wie folgt:

„Das wichtigste Bildungsmittel zur Humanität, besonders für das Weib, ist aber, wie ich schon in der vorjährigen Berichtsbeilage erwähnt, der Gesang, und ich freue mich jedesmal, wenn ich an unseren Volksschulen vorbeigehe, höre die frischen Kinderstimmen und sehe daraus, wie unsere Behörden den richtigen Grundsatz praktisch aufgefaßt haben; und in den reichen Familien habe ich meine Lust daran, wenn die Kinder das Treffen*) lernen.

Wer mit der Stimme richtig trifft, wird auch anderes treffen, und wer einen natürlich musikalischen Takt hat, der wird auch figürlich nicht leicht taktlos sein; während eine schöne Haltung des Körpers, auf welche wir ja hauptsächlich zielen, wohl zu dem beitragen kann, was wir überhaupt Haltung nennen. Nur wenige sind so unglücklich, kein Gehör zu haben, eine Stimme aber hat Jeder, und auch eine schlechte Stimme kann singen.

Auch ist es falsch, daß frühes Singen die Stimme verderbe, nur muß man bei den einzelnen ihren Umfang gehörig würdigen, und wie bei Erwachsenen nicht verlangen, was nicht in ihrem Bereiche liegt.

Der vernünftig betriebene Gesang ist zugleich keine Arbeit, sondern ein fröhlicher Jugendgenuß und schon früh ein gemüthliches Ablenken von den Unannehmlichkeiten, welche den kleinen Menschen treffen.

Ich habe wirklich nicht selten beobachtet, daß Kinder von etwa drei Jahren, wenn ihnen etwas vorge sagt wurde, durch Brummen einer Melodie die kommenden Thränen zurückwiesen und den Schmerz ablenkten.

In Bezug auf den hier besprochenen Gegenstand hat der Gesang den Vortheil, daß bei ihm nicht allein die Hände

*) So heißt man in Frankfurt a. M. den ersten Gesangunterricht nach Schelle's Methode.

außer Gebrauch bleiben und auf eine zwanglose grade Haltung des Körpers gesehen werden kann; sondern es trägt, was bei dem Weibe besonders wichtig ist, zur freien Entwicklung eines weiten Thorax bei, zur Ausdehnung der Lungen, und wird dadurch ein Verbannungsmittel gegen spätere Tuberkelniederschläge.

Anders aber als mit dem Gefange ist es mit dem Klavierspielen. Die Art, wie dieses jetzt betrieben wird, ist völlig geeignet, den eigentlich musikalischen Sinn vollkommen zu tödten, abgesehen von den Nachtheilen, welche diese Ueberarbeitung für die körperliche Entwicklung hat, und abgesehen von der Nervenreizbarkeit, welche wir so oft als Folge dieser Händetortur sehen.

Kommen die armen Mädchen aus der Schule, dann muß geübt werden bis zum Essen, dann wieder gleich nach dem Essen; sogar Abends spät, wenn die Lider schläfrig zusinken und die Augen verderbenden Roten kaum mehr gesehen werden können, wird diese Selbstqual noch einmal verlangt. Da wird die edle Musik verhaßt, und sobald sie durch den Zwang der Ehe zur Freiheit gelangen, bleibt das Klavier unbenutzt in der Ecke, während die Mutter, welche nicht zu einer unerreichbaren Virtuosität gebracht worden, ihrem Kinde gerne das erfreuliche Lied an dem Instrumente begleitet.“

Besser und einleuchtender läßt sich wohl die Nothwendigkeit des Kindergesang-Unterrichts nicht beweisen, als es mit diesem Urtheil Stiebel's geschehen ist, und es wäre überflüssig, noch ein weiter empfehlendes Wort von unserer Seite beizufügen. Weiter hieher Gehöriges liefert auch das folgende II. Kapitel, sowie der Schluß des IV. Kapitels.

II. Die Mutter als erste Singlehrerin ihrer Kinder.

Wenn durch Erziehung und Unterricht alle körperlichen und geistigen Kräfte harmonisch entwickelt und ausgebildet werden sollen, so versteht sich wohl von selbst, daß die Ausbildung des Tonsinnes, der mehr oder weniger jedem Menschen angeboren ist, auch nicht zurückbleiben, nicht aufgeschoben werden darf. Ist man doch so sehr bemüht, den Gesichtssinn des Kindes frühzeitig genug zu lenken und zu unterhalten; warum sollte der Gehörsinn hierin zurück stehen. Empfängt doch der menschliche Geist auch Eindrücke von der Außenwelt durch das Gehör, Eindrücke, die an der Gesamtbildung ihren Antheil und ihr Gewicht so gut, wie jene des Gesichtes haben.

Allerdings bildet das Auge den Mittelpunkt aller Sinne; aber sein Gegenpol ist das Ohr. Es steht dem Auge zur Seite als ein ganz verschiedener Sinn; beide nehmen sich gegenseitig in Anspruch und bewirken endlich eine natürliche Association, die bei dem Kinde nach und nach zur Seelenthätigkeit wird. Aus dieser Seelenthätigkeit entsteht dann jenes Aufmerken, das man mit dem Ausdrucke „Achtsamkeit“ bezeichnet. Hinschauen und Hinhören verstärken sich wechselseitig und jenes wird zum wahren Anschauen und mit der Zeit zum Betrachten, dieses aber zum Horchen. Im Horchen aber liegt der Keim zum Gehorchen sowohl als zur eigentlichen Achtung; denn es ist immer eine freie Hinwendung gegen andere

höhere Personen, nach denen man sich fügt. Daraus geht hervor, wie wichtig die richtige Behandlung dieses Sinnes schon in der Säuglingsperiode ist.

Noch einleuchtender begründet diese Wichtigkeit der schon im vorigen Kapitel erwähnte Dr. S. F. Stiebel I.*): „Auf die normale Entwicklung des Gehörsinnes haben wir vorzüglich unsere Aufmerksamkeit zu richten; durch ihn empfängt der Mensch die geistigsten Elemente für die Ausbildung der innern Gehirnthätigkeit; durch ihn entsteht die Möglichkeit der reflektirenden Wirkung auf die Sprachwerkzeuge, welche die Mittheilung und die Fortpflanzung der Gedanken möglich macht; durch ihn wird die Menschheit in ihrer Entwicklung zu einem einigen geistigen Wesen verbunden.

Wohlklingende Stimme ist eine der schönsten Gaben, welche man den Kindern erwerben kann; eine angenehme Modulation der bewegten Töne macht oft eine größere Wirkung als der Inhalt der Rede.

Die richtige Behandlung des Gehörorgans in der Säuglings-Periode hat eine große Einwirkung auf die gemüthliche Stimmung. Wie es den Wald hineinschallt, sagt das Volkspruchwort, so schallt es wieder heraus; das zarteste Organ bedarf der sanftesten Behandlung.

Schon sehr frühe merkt das Kind auf die Töne, welche seinem Ohre zugeweht werden. Es gibt diese Aufmerksamkeit kund durch das Ernste seines Blickes; es öffnet das Auge, als wolle es das Gehörte sehen; wie aber der Gesichtssinn nicht so gleich in allen seinen Richtungen entwickelt ist, so ist es mit dem Gehöre; wie dort im Anfang nur hell und dunkel unterschieden wird, so hier der Ton im Allgemeinen und seine Stärke, dann erst die Abstufung der Töne. Einem Kinde von wenigen Wochen ist nichts angenehmer, als eine einfache, mit sanfter Stimme vorgetragene Tonleiter. Hat es ja in der innersten Kapsel seines Gehörorgans eine Art Tasten verborgen, welche von den Schallwellen berührt in mikroskopischer Feinheit anklingen, und in welchen der organische Grund des Gefälligen der Harmonie liegt; denn die Gesetze der Tonkunst sind weniger Formeln einer Bewegung der Schallwellen, als Gesetze der innern Organisation des Gehörsinnes. Da nun durch empfangene Anklänge im Gehirn der Bildungstrieb erweckt wird, welcher auf die Stimme reflektirt, werden dieselben so rauh oder so sanft sein, wie sie empfangen werden. Weniger durch die angeborene Form der Organe als durch jenen Reflex, der sich in der Nachahmung ausdrückt, erhalten Kinder die Art des Gebrauchs der Stimme. Ganze Familien näseln, und näseln der Pfarrer, dann näseln allmählig die ganze Gemeinde.

Durch Nichts bilden wir mehr ein gutmüthiges Wesen als durch sanfte, wohlklingende Töne. Je weniger wir dieselben mit Worten begleiten, je mehr wir nur ihr angenehmes Schwingen walten lassen, desto tiefer greift ihr Zauber in das sich ent-

*) In dessen 12. Berichte über Dr. Christ's Kinder-Krankenhaus zu Frankfurt a. M., das Jahr 1855 betreffend: „Skizzen zur Gehirn-diätetik der Säuglinge.“

wickelnde Gehirn. Der Gesang ist die allgemeine wortlose Sprache, die überall verstanden wird, ja bei rohen Völkern vermögen wir aus der Gesangsweise zu beurtheilen, wie weit dieselben bildungsfähig sind.

Man sehe daher bei der Wahl der Pflgenden vorzüglich auf eine sanftklingende, nicht rauhe Stimme; man vermeide von Anfang an alle scharfen Töne, und ihr eignes schrilles Kreischen wird durch Mäßigung einer vorsingenden Stimme bald zu milderem Tönen gewendet. Während der Inhalt zornvoller Worte noch nicht verstanden wird, erschreckt ihre Betonung schon sichtlich das Kind; die Melodie eines Liedes vom todtgeschossenen Vogel, dessen Worte ich später von der Mutter, die es mir vorsang, erlernte, ist mir oft im Leben in der wehmüthigen Stimmung wieder vorgeklungen, die ich gewiß hatte, als man mich auf dem Arme trug.

Zanken und Schreien, mißtöniges Krachen auf einem Saiteninstrument, grelles Pfeifen, falschtönende Trompeten sind dem Gehöre des Säuglings schädlich; erst später kann man solches zulassen, um die Reaktionskraft des etwa zu zarten Gehörs zu stärken, und schädlichen Einfluß auf das Nervensystem, welcher durch schwache Resistenz entsteht, zu hindern.“ —

Aus all Diesem geht hervor, daß man nicht früh genug mit zweckmäßiger Uebung des Tonsinnes beginnen kann; daß es also auch das Geschäft der Mutter ist, dafür Sorge zu tragen, daß ihrem Kinde nach dieser Seite hin die nothwendige Pflege und Anregung zu Theil werde. Sie selbst also sei die erste Singlehrerin ihres Kindes. Ihr Geschäft als solche ist auch gar nicht so schwieriger Art, als sich manche Mutter vorstellen mag; um so weniger schwierig wird es aber für sie sein, wenn sie selbst oder vielmehr ihr eigener Tonsinn in der Schule eine gute Richtung erhalten hat.

Schon aus den angeführten Worten Stiebel's ergeben sich die Mittel, welche die Mutter oder deren Stellvertreterin im Dienste der heil. Cäcilie anzuwenden hat, um ihr Kind theilhaftig zu machen der Segnungen dieser schönen Kunst. Sie wird bald negativ, bald positiv verfahren müssen: negativ, indem sie alles das zu verhindern sucht, was dem Gehör sinne irgend wie schaden könnte, wie z. B. grelle, unreine und rohe Töne, die sowohl von Dienstboten, als von anderen das Kind umgebenden Personen, oder auch von Instrumenten kommen mögen. Positiv greift sie ein, indem sie das Kind auf die verschiedenartigen Töne und Tonfarben absichtlich aufmerksam macht, so z. B. auf sanfte Glas- und Glockentöne, auf das Schlagen der Uhr, auf den Gesang der Vögel u. s. f. Auch auf die Richtung und Entfernung, aus welcher die verschiedenen Töne kommen, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Kindes; und zwar täglich mehremal bietet sie ihm die Gelegenheit zur Auffassung dieser Töne und Schalle; „denn ein Gegenstand muß dem Sinnesorgan so lange zur Nahrung dienen, bis es ganz gesättiget ist, und dann muß ihm die Zeit zur Reproduction, zur Ruhe gegeben werden. Nichts schadet mehr, als halbes Sehen und Hören, nichts kräftigt die Sinnesorgane mehr, als wiederholt dasselbe zu sehen und zu hören; also kein flüchtiges Wahrnehmen, kein schnelles Vorübergehen!“ Schöne, sanfte Töne hört das Kind wiederholt immer gern.

Aber durch nichts mehr und besser kann die Mutter den Tonsinn ihres Kindes wecken und befördern, als durch sogenannte Wiegenlieder. Schon die alten Griechen kannten den großen Einfluß dieser zärtlichen Einschläferungsmittel, die

nicht nur den süßen Schlummer der Kinder herbeizaubern, sondern auch denselben mit einem angenehmen Eindrucke begleiten, indem sie oft das ganze übrige Leben noch dem Menschen so wundervoll aus der Kindheit nachklingen, und in deren Nachhall er oft die süßesten Rück Erinnerungen genießt. „Die dunkeln Erinnerungen an unsere Wiegenesänge“, sagt Fr. H. Chr. Schwarz in seiner Erziehungslehre, „tönen noch oft mit einem unnennbaren Entzücken durch unsere Seele, und führen uns in den sanftesten Gefühlen herum. O ihr Mütter, versagt doch nicht diese seligen Eindrücke dem Säuglinge; sind eure Töne nur liebend, so sind sie schon der rechte Wiegenesang, und je ungekünstelter, desto besser“. — Und, fügen wir hinzu, welche Mutter, die ihren Kindern diese erste Nahrung für das gemüthliche Leben derselben gereicht, hätte nicht schon mit Freuden bemerkt, wie wohlgefällig die Kleinen ihren Tönen lauschen, wie gar bald sie mitmurmeln, dann in unterscheidbaren Tönen mitlallen, und endlich mitsingen.

Also Aerzte und Erzieher sind darin einig, daß man nicht frühe genug mit der Weckung und Bildung des Gehör sinnes der Kinder beginnen müsse, wenn anders nicht eine gewisse Leere in der kindlichen Seele entstehen und bleiben soll. Aber auch selbst Musiker von Fach, deren gereiften Urtheilen man trauen darf, sprechen dieselbe Ansicht aus. Ich erlaube mir zum Beweise und zugleich als Schluß dieses Kapitels die Behauptungen zweier solch anerkannter Fachleute anzuführen:

Hans Georg Nägeli sagt in seiner „Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen“ hierüber: „Gleichwie der Privatlehrer in mancher Beziehung weitem und freiem Spielraum hat, als der Schullehrer, so bietet hinwieder der Familienunterricht (der väterliche oder mütterliche) größern Spielraum dar, als der Privatunterricht durch einen Musiklehrer. Es ist schon ein wesentlicher Vortheil, daß man nicht genöthigt ist, den Unterricht mit dem förmlichen Stundengeben anzufangen . . . Sobald ein Kind, das sonst nicht zu den schwächeren gehört, gut sprechen kann, auch die schweren Consonanten in ziemlich langen Wortreihen deutlich und kräftig auszusprechen vermag, so ist es auch zum Gesange tüchtig; und eine mäßige Uebung ist nicht nur den Organen unschädlich, vielweniger der Gesundheit nachtheilig, sondern zuverlässig beiden zuträglich*). Es ist hier hauptsächlich nur die negative Regel zu beobachten, daß man das Kind nie zu lange nach einander und nie an einem Tage zu viel singen lasse, daß man überhaupt starke Anstrengung verhüte.

Auch ehe man den Privatunterricht beginnt, kann man schon durch die musikalischen Umgebungen auf das Kind wohlthätig wirken. Unter solchen heilsamen Umgebungen verstehen wir nicht etwa den Einfluß vorzüglich schöner Instrumente und künstlicher Sänger und Spieler, unter welchen man das Kind zum Behuf seiner Vorbildung auf den künftigen Musikunterricht zu bringen hätte. Eben so wenig verlangen wir, daß die Mutter, welche ihr Kind von früher Jugend an für die musikalische Bildung empfänglich machen soll, indem sie dasselbe singend ihre Stimme hören läßt, eine Kunstfängerin sei im höhern Sinne des Worts. Keine Stimme, reinen Gesang, reines Spiel auf reingestimmten Instrumenten lasse man die Kinder von

*) Anmerkung. Dieser Ausspruch diene zugleich als eine Erwiderung auf das Vorurtheil mancher Gesanglehrer von Fach. (I. Kap.)

Jugend an hören; das ist die Hauptsache. Jede Mutter, die sich vornimmt, ihr Kind in dieser Kunst selbst zu erziehen, hat daher vor allen Dingen einen Musiker zu fragen, und gewissenhafte Antwort zu fordern, ob sie das, was sie singen gelernt hat, rein singe. (Diese allgemeine Regel müssen wir geben, da bekanntlich viele von den Personen, welche falsch singen, es aus Stumpfheit nicht an sich selbst merken, sondern wähnen, sie singen rein). . . Von gleicher Wichtigkeit ist es, daß man die Kinder immer ganz rein oder doch erträglich rein gestimmte Instrumente, besonders Klaviere hören lasse. Das Klavier ist überhaupt, nebst der Harfe, wenn sie gut besaitet und rein gestimmt ist, zur Vorbildung des Kindes am zuträglichsten. Da nämlich der Ton dieser Saiteninstrumente nicht gleichförmig ausgehalten, wie man zu sagen pflegt, gezogen werden kann, so wird das Kind gewöhnt, dem allmählig verklingenden Tone gleichsam nachzuhorchen. Dieses Horchen und Lauschen auf die Feinheiten des Klanges kann für das Kind nicht anders als bildend sein. Man mache es darauf, so wie überhaupt auf alles Feinklingende aufmerksam, z. B. auch auf den fernher tönenden Gesang der Vögel im Freien, oder auf fernes Glockengeläute. Dagegen schone man die Ohren und das Gefühl der Kinder mit aller volltönenden, rauschenden, lärmenden Musik, selbst wenn es die beste Concert-Musik wäre."

J. N. Schelble urtheilt in seinem Manuscripte, das wir dieser Anleitung zu Grunde legen, ganz ähnlich, und gibt der Mutter ebenfalls einige Winke zur praktischen Ausführung: „Das Kind wird“, beginnt er seine Anleitung zum Singen, „so leicht es Laute und Worte nachahmt, und wie sein Auge allmählig Gegenstände sieht und unterscheidet, ebenso leicht Töne, einzelne kleine Phrasen und sehr bald kurze Melodien auffassen und nachsingen. Ich habe Kinder gekannt, die mehrere Melodien im Alter von einem Jahre gesungen haben.

Das Kind soll singen hören. Mit Gesang soll es erwachen; mit Gesang soll es eingeschlafert und beschwichtigt werden. Die Mutter, die natürlich musikalisches Gehör hat, wird dies am besten thun. Sie wähle hierzu eine kleine Melodie, etwa

wie diese:  und singe sie dem Kinde täg-

la, la, = = = = = = = =

lich und stündlich vor; sie wird bald wahrnehmen, daß es nachzusingen versucht. Die Mutter fahre so fort, und nach kurzer Zeit wird es die ganze Melodie nachsingen.

Man lasse sich übrigens nicht abschrecken, wenn auch Monate vorübergehen, ohne daß das Kind singt; bemerkt man nur, daß es wohlgefällig zuhört oder leicht beschwichtigt wird, so ist dies schon hinlänglich, und das Nachsingen wird nicht ausbleiben. Ist dies einmal erreicht, so ist alles gewonnen. Man wähle jetzt eine andere Melodie, singe sie so lange vor, bis das Kind dieselbe wieder nachsingt. So wird es bis in das 4. oder 5. Jahr getrieben, bis zu welcher Altersstufe das Kind schon eine ziemliche Anzahl Melodien rein singen gelernt hat, wenn sie ihm rein und wo möglich mit einer angenehmen Stimme vorgefungen worden sind.

Manche glauben, es gebe Kinder, die kein musikalisches Gehör haben, und ich war selbst der Meinung. Es gibt allerdings Kinder, bei denen man im 10. und 11. Jahre wenig oder gar kein musikalisches Gehör wahrnimmt; ich habe selbst dergleichen Beispiele erfahren. Dieser Mangel findet sich aber bei keinem einzigen Kinde, mit dem man auf eben erwähnte Art verfahren ist. Selbst wenn man auch erst im 4. oder 5. Jahre beginnt, werden Alle ohne Unterschied Töne und Melodien auffassen lernen.“ — Indessen läßt sich dem letzten Satze noch mit Göthe beifügen: „Besser ist besser!“

III. Mittel zur Bildung eines guten Tons.

Wenn die aufmerksame Mutter in angedeuteter Weise für die Entwicklung des Gehörsinnes ihres Kindes treulich besorgt war, so hat es schon schöne Fortschritte gemacht; denn damit ist der wichtigste Grund für allen folgenden Gesangunterricht gelegt. „Die instinkte Fähigkeit“, fährt Schelble fort, „ist jetzt gebildet. Das Kind ist nun 4—5 Jahre alt, spricht nicht mehr einzelne Laute und Worte ohne Zusammenhang nach; die Sprache ist ihm zum Bewußtsein geworden. Es ist jetzt an der Zeit, daß es das, was es bisher instinkartig wie der Vogel in der Luft nachgesungen hat, ihm nun auch zum Bewußtsein gebracht werde. Der Instinkt soll zur freien, schaffenden Thätigkeit der Seele werden; dies geschieht durch den eigentlichen Unterricht.“ — Aber auch diesen Unterricht kann die Mutter, insofern sie ein wenig im Klavierspielen geübt ist, noch selbst übernehmen, wenn sie sich nur, wie bisher, von der Natur des Kindes leiten lassen will. Obwohl von der Bildung der Stimme zur Kunst in dieser Periode noch keine Rede sein kann, und wir, wie schon gesagt, keinen Künstler zu bilden gedenken, so dürfen wir doch auch hier nichts versäumen, was den Gehörsinn und die Stimme des Zögling's erhalten und weiter bilden kann, so daß er wenigstens später nicht unwürdig ist, im möglichen Falle selbst den Tempel der heiligen Kunst zu betreten, nachdem wir ihn bis an dessen Stufen geführt haben.

Man wird also bei diesem Unterrichte alle jene Rücksichten und Regeln beobachten, welche eine schöne Stimme erhalten und zur Bildung eines guten Tones verhelfen können; man wird alle jene Mittel anwenden, welche vorkommenden oder entstehenden Fehlern entgegen wirken.

Diese Regeln und Mittel ergeben sich aus der nähern Betrachtung und Untersuchung des menschlichen Stimmorganismus; deßhalb ist es gut und nützlich, daß auch der Lehrer, welchem der Unterricht im Gesange obliegt, damit bekannt sei. Freilich erfordert die genaue Kenntniß desselben ein sehr fleißiges specielles Studium, auf das hier nur aufmerksam gemacht werden kann, und über welches man in dem neuen Werke von Dr. W. Schwarz*) ausführliche Erörterungen findet. Ich be-

*) System der Gesangkunst nach psychologischen Gesetzen. Ein theoretisch-praktisches Lehrbuch. Hannover. 1857.

beschränke mich darauf, die wesentlichsten Punkte, von deren Beachtung ein guter Ton mehr oder weniger abhängt, mitzutheilen:

Der menschliche Stimmorganismus besteht aus 3 Theilen, dem Windrohre (Luftrohre und Lunge), dem Schwinger (Kehlkopf und Stimmbänder) und dem Ansatzrohr (Schlund- und Mundhöhle). Bei der Erzeugung des Tones sind demnach die Luft, die Stimmbänder und die Mundöffnung thätig, und darauf hat also der Gesanglehrer sein Augenmerk zu richten. Die Luft strömt aus der Lunge, und kann durch den schwächsten Athem im Kehlkopfe Töne erzeugen, die im Ansatzrohre ihre Resonanz erhalten; beide, Kehlkopf und Ansatzrohr, bewegen sich immer zu gleicher Zeit, aber im umgekehrten Verhältnisse. Ist die Mundöffnung weit, so verengert sich der Mundkanal; ist sie eng, so erweitert sich der letztere; nur in ihrer mittleren Weite treffen sie zusammen. Bei großer Oeffnung des Mundes und geringer Weite des Schlundes klingt der Ton hell, bei geringer Oeffnung des Mundes und großer Weite des Schlundes dagegen dunkel; bei mäßiger Oeffnung und Weite beider Organe entsteht die rechte Mittelfarbe zwischen hellen und dunkeln Tönen. Daher die alte Regel: der Mund soll mäßig geöffnet, etwas in die Weite, wie zu einem sanften Lächeln gezogen werden. (= nicht o.)

Ferner soll die Zunge im Gaumen ruhig liegen bleiben und nicht nach dem Kehlkopfe und seinen Theilen drücken; denn dadurch entsteht ein gequetschter Ton, den man Gaumenton nennt. Die Oberzähne sollen etwa zur Hälfte, die Unterzähne aber beim Singen gar nicht sichtbar werden. Auch beim Ausziehen eines Tones dürfen sich diese Theile, nebst den Lippen nicht bewegen; wie die Stellung des Mundes beim Anstoßen des Tones ist, so soll sie bis zur Vollendung desselben bleiben.

Ein anderer häßlicher Ton, der sogenannte Nasenton, entsteht, wenn sich der Zungenrücken nach oben wölbt, so daß der Luftstrom nicht mehr nach vorn zur Mundöffnung gelangen kann, sondern nach der Nasenhöhle zu sich brechen muß. In diesen beiden Fällen muß man dem Schüler durch Niederdrücken der Zunge mittelst eines Löffelchens oder Stifchens zur Erzeugung eines bessern Tones behilflich sein.

Betrachten wir die Stimmorgane in ihrer wechselseitigen Beziehung zu einander, so lassen sich drei wesentliche Hauptgrundsätze aufstellen:

1. Zur Erzeugung eines Tones nach Höhe und Tiefe ist wesentlich der Kehlkopf mit der verschiedenen Spannung der Stimmbänder; untergeordnet wirken mit: a) ein schwacher Athem, b) mäßige Mundstellung.
2. Zur Mäncirung des Tones in der Stärke ist wesentlich die Lunge mit der verschiedenen Stärke der Luft; untergeordnet wirken mit: a) das Nachlassen und Anziehen der Stimmbänder, b) die kleinere und größere Mundöffnung.
3. Zur Veränderung des Tones im Klange ist wesentlich das Ansatzrohr mit den verschiedenen Stellungen seiner Theile; untergeordnet wirken mit: a) der Grad der Erregung des Athems, b) der Grad der Anspannung (Intension) der gespannten Stimmbänder.

Schwingen die Stimmbänder in ihrer ganzen Länge und der ganzen Breite, so entstehen die sogenannten Brusttöne;

schwingen die Stimmbänder auch in der ganzen Länge, aber nicht in der ganzen Breite, sondern nur mit ihren zarten innern Rändern, welche zunächst die Stimmritze einschließen, so entstehen die sogenannten Falsettöne. Diese beiden Stimmgattungen, welche man auch mit dem Ausdrucke Stimmregister bezeichnet, sind in ihrer Klangfarbe sehr verschieden und in jeder Stimme leicht zu unterscheiden, wenn sie die ihr zu Gebote stehende Tonreihe durchläuft. Es zeigt sich diese Sonderung durch einen mehr oder weniger auffallenden Bruch, der dadurch bemerkbar wird, daß die vorige, gleiche Tonfülle plötzlich abnimmt, daß der Ton ungern anspricht, grell herausfährt, oder etwas Heiseres, Mageres, Dünnes hat, gleichsam widerspenstig ist, und sich daher schwer halten und beherrschen läßt.

Es ist nun des Lehrers Aufgabe, den Ton, bei welchem dieser Uebergang stattfindet, herauszufinden. Dies ist für ihn bei Anwendung unserer Methode auch nicht so schwierig, indem die Tonreihe nur successive erweitert wird, wobei sich Zeit und Gelegenheit genug findet, die richtige Grenze beider Stimmregister genau kennen zu lernen. In der Regel bricht sich die Stimme beim hohen Sopran von Knaben und Mädchen bei \bar{e} , \bar{f} , \bar{fis} , \bar{g} , beim Mezzo-Sopran bei \bar{c} , \bar{cis} , \bar{d} , \bar{dis} , bei einer Altstimme aber bei \bar{g} , \bar{gis} , \bar{a} , \bar{b} .

Bernimmt der Lehrer Töne von bösen Eigenschaften, so wird er dem Schüler zur Hervorbringung eines besseren Tones mit dem richtigen Register behülflich sein; hauptsächlich aber wird er verhüten, daß der Stimme irgendwie Gewalt geschehe, was sowohl für die Stimme, als für die Gesundheit des Zögling's von größtem Nachtheile sein kann.

Obgleich angenommen werden darf, daß unser Schüler, so lange wir ihn beim ersten Gesangunterrichte in Anspruch nehmen, also etwa vom 5—12. Jahre, seine Stimme noch nicht wechselt, oder wie man sagt, mutirt, so mag es doch nicht überflüssig sein, jetzt schon darauf aufmerksam zu machen, als auf einen sehr wichtigen Zeitpunkt für den Gesangschüler, wo er alles Singen vermeiden muß. Dieser Wechsel geht in der Regel vom 12—16. Jahre vor sich und kennzeichnet sich bei jedem Geschlechte anders. Bei den Knaben wird die Stimme unrein, schwankend, zitternd und heiser, schlägt öfter über; in der Tiefe erscheinen ganz neue Töne, andere in der Höhe verschwinden; in der Kehle zeigt sich eine gewisse Reizbarkeit, verbunden mit Räuspern oder Husten. Bei den Mädchen nimmt die Stimme an Stärke und Fülle zu, verliert aber bisweilen in der Höhe an Umfang.

Ein Hauptgeschäft beim Singen ist nach den obigen Voraussetzungen das Athmen. Dieses geschieht durch die drei Arten von Muskeln, nämlich der Brustmuskeln, der Zwerchfell- und der Bauchmuskeln. Wie oben schon erwähnt, reicht eine geringe Quantität Athem hin, um einen Ton zu erzeugen. Die Schüler aber pflegen fast bei jedem Tone frischen Athem zu schöpfen; dadurch ermüden sie um so mehr, schaden der Deklamation wie dem Gesange, weil sie sowohl den zusammenhängenden Text, als auch die einen Abschnitt oder eine Phrase bildenden Töne der Melodie gewaltsam aus einander reißen. Es müssen daher dem Schüler die Regeln, welche er in dieser Hinsicht zu beobachten hat, klar gemacht und ihm dieselben, so oft er dagegen fehlt, in Erinnerung gebracht werden. Es sind deren hauptsächlich zwei:

Man muß 1) in unvermerkten, sanften und mäßigen Zügen athmen, und den eingezogenen Borrath so sparsam als nur möglich ausströmen lassen. 2) Darf man, wie so eben angedeutet, nie so Athem schöpfen, daß der Zusammenhang der Worte und der Melodie darunter leidet. Um letzteren Fehler zu vermeiden, gewöhne sich der Schüler frühzeitig daran, niemals eine zum Athemholen gelegene Stelle, wie z. B. die Pause in der Melodie, oder das Comma im Texte unbenutzt vorüber gehen zu lassen. Der Lehrer wird dem Schüler, wenigstens anfänglich, jene Stellen bezeichnen müssen, wo wieder frisch geathmet werden darf. Das möglichst lange Aushalten einzelner Töne mit ruhigem Ausathmen, ohne alles Zittern, ist ein treffliches Mittel zur Regelung des Athems.

Daß der Lehrer auch hier eine besondere Rücksicht auf die Körperbeschaffenheit des Zöglings zu nehmen habe, versteht sich wohl von selbst. Besondere Aufmerksamkeit verdienen namentlich jene Schüler, die mit Engbrüstigkeit, mit reizbaren oder kränklichen Lungen behaftet sind. In zweifelhaften Fällen befrage man den Arzt um seinen Rath.

Mit der Athemkraft steht die Muskelkraft der Stimmbänder im umgekehrten Verhältniß, so daß, wenn ein Ton mit geringstem Athem hervorgebracht wird, die Spannung der Stimmbänder für diesen Ton die größte ist. Die Muskelkraft ist also für jeden Ton dann am größten, wenn der Athemverbrauch dabei am geringsten ist. Vielfache Versuche beweisen, daß nämlich die Spannung der Stimmbänder etwas nachlassen muß, wenn die Luft und damit der Ton stärker, und wieder etwas anziehen, wenn er schwächer wird. Daraus geht hervor, daß der Schüler zum Gebrauche der rechten Muskelthätigkeit für alle Töne kommt, wenn er den möglichst schwachen Athem für die ganze Tonleiter in gleichem Maaße anwendet. Der Athem selbst trägt zur Spannung der Stimmbänder nicht bei, sondern diese müssen immer schon durch die Muskeln für jeden Ton gespannt sein, ehe die Luft an sie herankommt und durch sie ausströmt. Der schnelle Fluß der Töne (die Coloratur) beruht daher nicht auf einer größeren Anstrengung des Athems, sondern auf der Muskelthätigkeit im Halse. In der ganzen Hergang der Tonerzeugung beruht auf Muskeln, welche zur Anspannung der Stimmbänder dienen. Sind diese Muskeln nicht oder nur wenig thätig, so sind sie lang ausgedehnt und bringen tiefe Töne hervor; sind sie dagegen mehr thätig, so sind sie in sich selbst zusammengezogen, die Stimmbänder angespannt und erzeugen höhere Töne, und bei der größten Thätigkeit und Anspannung den höchsten Ton der menschlichen Stimme. Der Fortschritt vom tiefsten bis zum höchsten Tone der aufsteigenden Skala ist also ein immer weiter fortschreitendes Sichzusammenziehen jener Muskeln. Nun haben diese Muskeln, wie alles Lebendige, eine Neigung, die Bewegung mit der Ruhe zu vertauschen: und aus dieser Erscheinung ist das sogenannte Detoniren oder Herunterziehen zu erklären. Diese natürliche Neigung muß der Schüler überwinden lernen und deshalb mit folgender Regel bekannt gemacht werden: Aufwärts muß der Uebergang von einem Ton zu einem höhern auf das Bestimmteste und Schnellste ausgeführt werden; abwärts dagegen muß dieser Uebergang allmählig vor sich gehen. Von der Beobachtung dieser Regel hängt das Reinsingen und die sichere und reine Intonation (Tonansprache) ab. Dabei beachte man ferner, daß der jedesmalige Ton unmittelbar, zwar leise, aber immer ganz bestimmt und vollkommen rein erklinge, ohne erst eine Art von hör-

barer Vorbereitung mit sich zu bringen, wie z. B. ein *h*, *n* oder *r* vor jedem Worte, oder ein gewisses Stöhnen und Schluchzen vor jedem Tone. Uebrigens ist die reine Intonation auch vom Gehör abhängig; ist dieses schlecht, so wird jene nie gut sein. Jedoch läßt sich nicht immer bei einer schlechten und unreinen Intonation auf Mangel an Gehör schließen.

Endlich ist es auch nicht einerlei, welche Stellung und Haltung der Schüler beim Singen einnehme; denn eine gebückte Stellung hindert das freie Athmen, und sitzend singt man nur mit Anstrengung. Also lasse man den Schüler aufrecht stehend singen, und zwar so, daß seine Füße ziemlich nahe bei einander stehen, daß die Brust hervortritt und der Kopf weder zu hoch gereckt, noch zu tief gebückt wird. Die Bewegung der Arme sei frei und ungezwungen; namentlich dürfen dieselben nicht steif herabhängen. Für Schüler mit eingedrückter Brust ist es gut, wenn dieselben ihre Arme auf dem Rücken kreuzen, wodurch die Brust sich mehr herauswölbt. Es gibt Schüler, welche beim Steigen der Töne immer mehr in die Höhe recken; dies darf durchaus nicht geduldet werden.

Alle diese Regeln, die ich nur in Kürze anführen konnte, basiren auf specieller Kenntniß des menschlichen Stimmorganismus; ich muß daher jeden Gesanglehrer, der es mit seiner Kunst ernst meint und der eine gründliche Ansicht davon gewinnen will, auf das fleißige Studium der Theorie der Stimme anweisen: „denn“, sagt Nauenburg, „ohne physiologische Kenntniß ist der Lehrer selbst ein Blinder, welcher den Schüler in die Labyrinth des Irrthums führt.“

IV. Methode und Lehrgang des ersten Gesangunterrichts.

Nachdem nun die wichtigsten Bedingungen, unter welchen ein guter, schöner Ton in der menschlichen Stimme erzeugt werden kann, erwähnt sind, bleibt noch übrig, den Weg anzudeuten, welchen man bei einem systematischen Gesangunterrichte einzuschlagen hat, daß sowohl der erziehliche Zweck im Allgemeinen, als die Aneignung einer gewissen Singfertigkeit im Besondern erreicht werden. Es ist die Hauptaufgabe des Gesanglehrers, das in diesem Unterrichtsgegenstande liegende erziehliche und bildende Element durch eine entsprechende Lehrweise pädagogisch nutzbar zu machen. Man hat in neuerer Zeit in pädagogischen Zeitschriften und Lehrbüchern viel über diesen Punkt hin- und hergestritten, und wird, wie schon im I. Kapitel erwähnt, noch lange darüber rechten. Es liegt aber nicht in der Aufgabe dieser Anleitung, alle Für und Wider der verschiedenen Ansichten hier zu vergleichen, um daraus endlich den rechten Mittelweg zu finden; ich verweise diejenigen Gesanglehrer, welche ein besonderes Interesse an der Geschichte der Methode des Gesangunterrichts haben, an die ausgezeichneten Abhandlungen des Musikdirektors E. Hentschel, welche in den verschiedenen Jahrgängen des „pädagogischen Jahresberichtes für Deutschlands Volksschullehrer, herausgegeben von Carl Macke und A. Lüben“, vorkommen.

Folgende Punkte enthalten so ziemlich das Wesentlichste über diejenige Methode, welche in dieser Anleitung durchgeführt

wird, und die ich theils nach den Grundsätzen anderer praktischer Gesanglehrer, theils nach eigener mehrjähriger Erfahrung mir gebildet habe:

1. Der Gesangunterricht wird nur dann wahrhaft erziehllich und bildend auf das Kind einzuwirken vermögen, wenn er seine Aufgabe vollständig löst. „Die wahre und wesentliche Aufgabe aber kann ihre Lösung nur im Schönen finden. Mögen das alle Lehrer bedenken! Der schöne Gesang ergreift das Herz mit himmlischer Gewalt und nährt die Keime des Edelsten; der unschöne bleibt im besten Falle wirkungslos, im schlimmern aber befördert er die Rohheit, zieht zum Gemeinen herab und entweicht das Kindesleben, wie er selbst eine Entweihung der Kunst genannt werden muß.“ Ferner: „Frisch, frei, fröhlich und fromm kann der Gesang die Jugend machen helfen, aber nur dann, wenn das Rechte recht gesungen wird.“*)

2. Das „Rechte recht singen lehren“ ist also die nächste Bedingung zur Erreichung des eigentlichen Zweckes, den sich unser Unterricht gesetzt hat. „Dem haben wir also nachzutrachten.“ Das „Rechte“ aber bezieht sich auf das „Was?“, auf die Beschaffenheit des Materials oder Stoffes, nämlich auf die Gesangübungen und Lieder, die leider nicht immer den Anforderungen der Kunst und Methodik entsprechen. Die Uebungen, welche wir geben, sollen jedenfalls singbar und der jeweiligen Fassungskraft und dem Umfange der Stimme des Schülers angemessen, und die Lieder, an denen sich sowohl die Stimme als auch das ganze Gemüth des Kindes bilden sollen, müssen ebenfalls verständlich, deshalb kindlich, jedoch nicht kindisch und läppisch sein.

3. Das „recht singen“ bezieht sich auf das „Wie“, auf die Art und Weise der Ausführung des Gesangstoffes. Damit scheinen jedoch neuere Didactiker schnell fertig zu werden, indem sie den Rath geben: „Die Schule mache es wie die Volksliedertafeln: sie gehe frisch ans Singen, erkläre kurz das Nothwendigste, schärfe das Gehör, so wird sich durch Uebung im Singen die nöthige Sicherheit im Treffen, Notenlesen und Tacthalten schon finden.“ Also auch wieder ein „Naturalistren“ in der Weise von K. von Raumer.**)

— Du lieber Gott! Was Alles soll sich nicht von selbst finden.

Zum „recht singen“ gehört die Erfüllung gar mancher Bedingungen, als:

a) eine reine Intonation, d. h. ein reiner Ansatz des Tones. Dies setzt, wie schon einmal erwähnt, ein gebildetes Gehör voraus; denn ist das Gehör schlecht, so wird die Intonation nie rein werden. Also vor allen Dingen sind Gehör- und Stimmübungen nothwendig. Was alles dazu gehört, um einen guten Ton zu erzeugen, ist schon auseinander gesetzt, und der Wichtigkeit der Sache halber in einem besondern Kapitel abgehandelt worden;

b) eine reine, fehlerfreie und klangvolle Aussprache, nebst guter Accentuirung; denn, wer gut singen lernen will, muß zuvor gut sprechen können. Also: Uebung in der richtigen Aussprache der Vocale und Consonanten. Dies ist

*) Siehe E. Hentschel's Alphabete über Gesanglehre und Gesangleben in der „Euterpe“ 13. Jahrg. 1853.

**) Siehe Fr. Körner's „Volkschullehrer.“ Leipzig 1853.

wieder bedingt durch eine gute Mundstellung. (Siehe das 3. Capitel.) Die Uebung, welche man deßhalb anstellt, indem man nämlich die Vocale sowohl beim Scala- oder Tonreihesingen, als bei besonderen Gesangs-Piecen anwendet, wird auch die „Vokalisation“ genannt;

c) richtige Auffassung der Töne zu einander in Beziehung auf Höhe und Tiefe, der Dauer, Stärke und Schwäche und der Art ihrer Fortschreitung;

d) richtige Darstellung dieser in c) angegebenen Verhältnisse durch Noten und andere gebräuchliche musikalische Zeichen;

e) umgekehrt, richtiges Lesen des in Noten Dargestellten, auch Treffen genannt;

f) Verständniß des Textes und richtige Verbindung desselben mit der Melodie und endlich

g) ein ausdrucksvoller Vortrag.

4. Diese mannigfaltigen Bedingungen in einer Weise zu erfüllen, daß die musikalische Bildung des Kindes naturgemäß, lückenlos, gründlich, interessant und anregend nach allen Seiten hin vor sich gehe, das ist die weitere Aufgabe einer guten Gesang-Methode. Der Stoff muß so geordnet werden, daß er der Fassungskraft und Bildungsstufe des Zöglings entspricht; die Reihenfolge der Uebungen muß sich nach Alter und Individualität des Lernenden richten; eine Uebung muß die andere vorbereiten; — kurz es muß ein zweckmäßiger Lehrgang gehandhabt werden. „Folgerichtigkeit der Studien ist eine Hauptbedingung für das rüstige Fortschreiten der Gesangschüler.“*)

5. Nun mag immerhin eine strenge Folgerichtigkeit in den Uebungen vorwalten; aber der Uebungsstoff kann dennoch unzweckmäßig vertheilt sein, möglicherweise sogar so, daß er nicht nur ein rüstiges Fortschreiten hindert, sondern daß sogar die Stimme dadurch Noth leiden muß. Angenommen, der Lehrgang sei der Art, daß auf dieser Stufe sogleich mit dem Einüben der ganzen Tonleiter begonnen werde, um daran die ersten Kenntnisse und Fertigkeiten im Gesange anzuknüpfen: so ist dieser Lehrgang, ungeachtet aller Folgerichtigkeit, die er sonst haben kann, dennoch für die erste Stufe des Gesanges, die wir zu behandeln haben, unzweckmäßig angelegt, weil er dem Kinde zu viel Stoff und zu viele Schwierigkeiten auf einmal zu überwinden zumuthet. Also neben der Folgerichtigkeit noch eine zweckmäßige Vertheilung des Unterrichtsstoffes.

Fast in keinem Lehrgegenstande wird in dieser Beziehung mehr gesündigt, als gerade beim ersten Gesangunterrichte im Kindesalter. Schon in meinem „Vorbereitungs-Cursus für den Gesangunterricht“ habe ich das Nothwendigste über diesen Punkt mitgetheilt, kann mich deßhalb hier auf eine bloße Wiederholung des dort Gesagten beschränken.

Sicher muß der Schüler, bevor er Liedchen singen lernen kann, zuerst einzelne Töne rein angeben und sie verbinden gelernt haben. Dazu braucht es aber nicht der ganzen Tonleiter; schon drei Töne genügen, um eine Melodie zu bilden. Diese

*) Siehe F. Sieber's: Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. Leipzig 1852.

ersten drei Töne der Tonleiter sind ganze Tonstufen; sie können mit einem und demselben Stimmregister hervorgebracht werden. Es fallen demnach zwei wichtige Hindernisse hinweg. Und da man den Kreis der Töne so enge gezogen hat, so läßt sich auch mehr für die Bildung des einzelnen Tones thun. So beginnt auch J. N. Schelble in seinem Manuscripte. *)

Sind diese drei Töne an melodischen Sätzen und kleinen Liedern erfaßt und geübt, so erweitert man die Tonreihe um die Quart. Dadurch lernt der Schüler die erste halbe Tonstufe kennen, und damit ist wieder eine Schwierigkeit überwunden.

Nun wird die Tonreihe in folgender Weise successive erweitert:

a) nach oben:

- 1) bis zur Quint, auf der D=, E=, Es=, F= und G=Tonleiter;
- 2) " " Sext, auf denselben Tonleitern;
- 3) " " Octave der C=, D= und Es=Tonleiter.
- 4) " " Oberterz der C= und B=Tonleiter.

b) nach unten bis zur Unterquart der F=, G= und A=Tonleiter;

So erweitert sich also der Stimmenumfang des Schülers ganz allmählig, ohne daß dadurch den Registern nur im geringsten Gewalt angethan wird. Mit der Aufnahme eines jeden neuen Tones erweitert sich auch die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Verhältnisse, so wie die Auswahl der Liedstoffe. Auch gewährt diese Art und Weise der Vertheilung des Uebungstoffes eine schöne Abwechslung der Tonarten, von deren Wesen der Schüler übrigens anfänglich nichts zu wissen braucht; es muß ihm einerlei sein, welchen Ton man ihm als den ersten einer Tonreihe bezeichnet.

6. Wichtig ist auch die Art und Weise der Darstellung und umgekehrt des Lesens der dargestellten Töne auf der I. Stufe des Kindergesang=Unterrichts. Von Anfang ist das Singen ein reines Gehörsingen, d. i. der Lehrer singt oder spielt vor, und der Schüler singt die aufgefaßten Töne, Uebungen und Liedchen nach dem Gehör nach. Die erste Art der Darstellung geschieht von Seiten des Lehrers durch die aus der geschlossenen Hand in die Höhe geschneelten Finger, was die Aufmerksamkeit des Kindes bedeutend spannt und fördert. Es ist dies auch eine große Erleichterung für den Lehrer, und die Schüler gewinnen gar bald eine außergewöhnliche Uebung im Absingen von den Fingern. In der Schule treibe ich diese Darstellungsart bis zur Einübung des 5. Tones, da sich mit den fünf Fingern einer Hand ebenso schnell operiren läßt als mit dreien.

Die zweite Art der Darstellung der Töne, mittelst Noten, ist dadurch schon angebahnt; und da der Schüler anfangs nur zwei Notenlinien zu übersehen hat und sich das Liniensystem erst nach und nach aufbaut, so ist die Uebung des Schreibens

*) Schelble läßt seine Uebungen zwar auf dem Tone \bar{c} beginnen; da aber dieser Ton dem Stimmorgan des Kindes im Alter von 4—5 Jahren nicht gemäß ist, so eröffne ich den Kreis der Uebungen und ersten Liedchen auf f und \bar{g} .

und Lesens der Noten für ihn von keiner besonderen Schwierigkeit. Da ferner die ersten Uebungen und Lieder in Beziehung auf den Rhythmus und Tact ebenfalls sehr einfach sind, so werden ihm auch die Notengattungen zuerst in den einfachsten Verbindungen vorgeführt.

Daß ich aber die durch Noten dargestellten Töne nicht gleich von Anfang an mit den üblichen Buchstaben-Namen bezeichnen lasse, wird man nicht mißbilligen, wenn man bedenkt, daß diese Namen das Treffen durchaus nicht erleichtern; daß aber durch die Anwendung der Zahlen-Namen wenigstens der Abstand der Töne von einander angedeutet ist, und dieselben in soweit dem Schüler zum Treffen behilflich sind. Also erst später wird dem Schüler die neue Last aufgebürdet, nachdem er im Treffen sämtlicher Stufen der Tonleiter schon tüchtig geübt ist, und nachdem er den Zweck dieser Bezeichnungsweise eher einsehen kann.

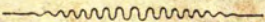
7. Noch muß ich mich über zwei Uebungen, die, wie schon ein oberflächlicher Blick in das Inhaltsverzeichnis kund gibt, ziemlich lang, ja fast durch die ganze Gesangschule hindurch fortgesetzt werden, aussprechen: ich meine zum Ersten die Gehörübung, das Heraus hören der einzelnen Intervalle aus einem und mehreren auf einander folgenden Akkorden, eine Uebung, auf die Schelle bei seinem Unterrichte ein besonderes Gewicht legte, und das mit Recht, wenn man nämlich zugeben muß, daß eine gute Intonation von einem gut gebildeten Gehör abhängig ist. Neben dem wird aber auch der Schüler durch diese Uebung mehr unabhängig im Singen gemacht, und lernt dadurch der Harmonie eines Tonstückes folgen: gewiß Gründe genug zur Rechtfertigung dieser so lange beibehaltenen Uebung im ersten Gesangunterrichte.

Nicht minder wichtig für die ganze musikalische Ausbildung ist endlich auch jene zweite Uebung, welche das Tongedächtniß des Schülers beschäftigen und stärken soll. Ebenso nothwendig als die ausgedehnteste Uebung des Wort- und Sachgedächtnisses zur Erlernung von Sprachen und Wissenschaften, ist die beständige Schärfung des Tongedächtnisses zum gründlichen Studium der Musik. Denn was ist am Ende für die innere Bildung des Menschen, für das psychische Leben desselben durch die Musik gewonnen, wenn all' die schönen musikalischen Gedanken an ihm vorüberziehen, wie die Bilder eines Panorama's, ohne einen bleibenden, nachhaltig anregenden Eindruck im Geiste zurückgelassen zu haben? Alle großen Musiker besaßen ein ausgezeichnetes Tongedächtniß, das sie in ihrer Jugend nicht wenig übten und in ihrer Reife nicht gering schätzten. Mozart setzte das berühmte Miserere des Gregorio Allegri, nachdem er es zweimal gehört hatte, in Noten; dazu gehört gewiß ein gut geübtes musikalisches Gedächtniß.*) Alle berühmten Meister haben sich durch angestrengtes Anhören fremder Com-

*) Anmerkung: Dies geschah (nach der Angabe von Otto Jahn: „W. A. Mozart“, I. Theil, S. 199) im Jahre 1770, da Mozart erst 14 Jahre alt war. — Das Miserere (der 50. Psalm) von Dom. Allegri, der zwischen 1629 und 1640 Mitglied der päpstlichen Capelle war, componirt, abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußchor, wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag über Charwoche in der Sixtinischen Capelle gesungen. Es war den Musikern der Capelle bei Strafe der Excommunication verboten eine Stimme davon aus der Capelle wegzutragen, zu copiren, oder Jemand zu geben.

positionen gebildet, dies war aber nur möglich, wenn sie die musikalischen Gedanken in sich aufzunehmen und festzuhalten im Stande waren: ihr Tongedächtniß mußte nothwendiger Weise gestärkt sein. Für wen aber die Musik nur zum angenehmen vorübergehenden Sinnesrausche dient, für den hört sie auf, ein Mittel zur innern Ausbildung zu sein; sie bietet ihm augenblicklich wohl einen Reiz, bewirkt vielleicht auch eine momentane Begeisterung, ein Flugfeuer; aber der nächstgelegene neue Eindruck verwischt wieder das musikalische Gemälde. Deshalb soll der Gesangschüler geübt werden, musikalische Gedanken nicht nur aufzufassen, sondern sie auch festzuhalten, um sie wiedergeben (reproduciren) zu können: daher die in dieser Anleitung so wohlbedachten musikalischen Gedächtniß-Übungen. —

Mit dem bisher Gesagten glaube ich das Wesentlichste, was der Lehrer beim Gesangunterrichte zu beobachten hat, angedeutet zu haben. Der strebsame Lehrer wird aber dabei nicht stehen bleiben; er wird aus dem bloß Angedeuteten erkennen, wie hoch die Forderungen an diesen Lehrgegenstand sind, wenn er auf den Menschen geistbildend wirken soll, und wird sich deshalb auch das weitere Studium desselben recht angelegen sein lassen. —



Zweiter Theil.

Praktische Anleitung.

I. Auffassung und Einübung der drei ersten Töne der Tonleiter.

1. Ohne Takt.

1. Lection.

Der Privatunterricht im Gesange wird in der Regel am Klaviere erteilt. Der Lehrer stellt das Kind so neben sich hin, daß er es in Beziehung auf Haltung, Mundstellung, Athmung u. s. f. gut beobachten kann. Zugleich gibt er ihm die nothwendigen Regeln über die Haltung des Körpers. (Siehe I. Thl. 3. Capitel.)

Er schlägt nun, um das Gehör des Kindes zu prüfen und die Aufmerksamkeit desselben gleich von Anfang an zu fesseln, auf dem Klavier die Töne \bar{g} , \bar{a} , \bar{h} an und fragt sodann: Wie viele Töne habe ich gespielt? — Welcher davon ist der tiefste? — Welcher der höhere? — Welcher der höchste? — Wir wollen den tieferen Ton den 1., den höheren den 2. und den höchsten Ton den 3. nennen. —

Der Lehrer spielt nun bald den 1., bald den 2., bald den 3. Ton, und läßt jedesmal vom Schüler den von ihm aufgefaßten Ton mit der entsprechenden Zahl benennen. —

2. Lection.

Der Lehrer spielt den Ton \bar{g} vor und veranlaßt den Schüler, denselben auf dem Vokale *a* nachzusingen; bei dieser Gelegenheit macht er ihn zugleich auf die richtige Mundstellung (I. Thl. 3. Cap.) aufmerksam, verbessert die vorkommenden Fehler und sucht durch Vormachen nachzuhelfen.

Nachdem der Schüler den richtigen Ansatz an dem 1. Tone sich leidlich angeeignet hat, verlangt der Lehrer auch die Angabe des 2. und 3. Tones, und läßt dann diese 3 Töne bald vor-, bald rückwärts und außer der Reihenfolge angeben und endlich zu folgenden oder ähnlichen Motiven verbinden:

1 2 3, 1 2 3; 3 2 1, 3 2 1; 3 1 2, 3 1 2; 1 3 2, 1 3 2; 2 3 1, 2 3 1; 2 1 3, 2 1 3;

Jede dieser Versetzungen wird vom Lehrer zuerst vorgesprochen, indem er sagt: Singe: 1 2 3; 3 2 1; der Schüler aber wiederholt die Töne mit dem Vokale a mehrere Mal nach einander, während dem der Lehrer dieselben auf nachstehende Weise begleitet:

3. Lection.

„Ist dies, (nämlich das Singen der Versetzungen) in einigen Stunden geübt worden, so muß diese Übung mit dem Takte in Verbindung gesetzt werden, damit Leben und Freude sie würzet.“ Sch. *)

Der Lehrer singt nun den Ton g zweimal hinter einander und gibt das erste Mal zwei, das zweite Mal nur einen Schlag darauf und fragt sodann: Wie viele Töne habe ich gesungen? Sind beide Töne gleich lang? Wie viele Schläge habe ich auf den zuerst gesungenen Ton gegeben? Wie viele auf den zuletzt gesungenen? Welches ist also der längere Ton? Welches der kürzere? Um wie viel Schläge ist der 1. Ton länger als der 2.? — Der Lehrer verlangt nun vom Schüler den 1., 2. und 3. Ton, in und außer der Reihe und zwar bald als langen, bald als kurzen Ton, indem er selbst die Töne begleitet und taktirt. Er beobachte dabei folgende wichtige Regel: „Der Takt muß gut, mit einer gewissen Schnellkraft gegeben und das gute Taktglied markirt werden.“ Sch.

4. Lection.

Der Lehrer läßt jetzt den Schüler den Versuch machen, während des Singens zu taktiren; es werden dazu wieder die Tonversetzungen der 2. Lection gebraucht.

- Singe a) die Töne 1, 2, 3, 2 kurz nämlich einen jeden Ton mit einem Schlag!
 " b) " " 1, 2, 3, 2 lang " " " " " zwei Schlägen!
 " c) " " 3, 2, 1, und zwar den 3. lang, 2. und 1. kurz!
 " d) " " 1, 3, 2, " " " 1. und 3. kurz, den 2. lang!

*) Es wird bemerkt, daß sowohl hier, als wie in der Folge all' jener Text, welcher mit „ “ und Sch. bezeichnet ist, dem schon oft erwähnten Schelble'schen Manuscripte entnommen ist. —

„Es versteht sich von selbst, daß man die Natur des Kindes berücksichtigen muß. Deshalb dürfen diese Uebungen anfangs nur von kurzer Dauer sein. Sobald man an dem Kinde eine gewisse Zerstreuung wahrnimmt, so breche man ab.“ Sch.

3. Bezeichnung der Töne mit Fingern.

5. Lection.

So lange die Aufeinanderfolge der drei Töne wie bisher immer dieselbe ist, indem sie sich beständig wiederholt, so lange reicht auch das bloße Vorsprechen der Töne, welche der Schüler mehreremal nach einander singen soll, hin; sobald aber diese Töne in den verschiedenen Tacten wechseln, so daß eine mannigfaltigere Melodie entsteht, wird das Vorsprechen von Seiten des Lehrers unzulänglich und lästig.

Deshalb schlägt Schelle zur ferneren Bezeichnung der Töne die Finger vor, den Daumen als den 1. Ton angenommen. Anstatt die Zahlen auszusprechen, wird also blos jener Finger der linken Hand in die Höhe geschwungen, dessen Ton er bezeichnet und den man vom Schüler angegeben haben will; die rechte Hand dient zur Unterstützung des Gesangs mit Klavierbegleitung. Der Finger bleibt so lange stehen, als die Dauer des Tones verlangt: also bei der Viertelnote oder beim seither sogenannten kurzen Tone 1 Schlag lang, bei der halben Note oder beim seither mit lang bezeichneten Tone 2 Schläge lang.

Bevor aber zu den nachfolgenden Uebungen geschritten wird, können die Uebungen der 4. Lection mittels Fingerbezeichnung wiederholt werden.

a) $\overbrace{1\ 2\ | 3\ 2\ | 1\ 2\ | 3\ 2\ :||}^{\text{Schluß}} 1\ ||$ b) $\overbrace{1\ 1\ | 2\ 2\ | 3\ 3\ | 2\ 2\ | 1\ :||}$ c) $\overbrace{1\ 3\ | 1\ 3\ | 2\ 2\ | 1\ :||}$
 a, a, a, a, a, a,

d) $3\ 1\ | 3\ 1\ | 2\ 2\ | 2\ :|| 1\ ||$ Auf einen Athemzug 2 Tacte zu nehmen.
 a, a,

Der Schüler singt die Töne zuerst mit den Zahlennamen, dann mit dem Vocale a. Die Begleitung dieser Uebungen mit der rechten Hand geschehe in einfacher Weise, wie z. B.

a)

Später lasse man, um die reine Intonation zu erzielen und das Gehör zu schärfen, die Uebungen ohne Begleitung singen. Diese Regel beobachte der Lehrer für alle folgenden Uebungen.

4. Einübung der ersten Liedchen.

1. Sommerlied.

Munter. B. W.

1. Vög - lein spie - len in der Luft, Blüm - lein ge = ben sü - ßen Dufte;
 2. Schmetter - ling schwebt lei - se fort, Ruh und Schäf - lein wei - den dort.
 3. In dem Wald steht Baum und Strauch, sprin - gen Hirsch und Reh - lein auch.
 4. Got - tes Au - ge sieht auf sie, schützt und näh - ret spät und früh. Sey.

Die Notation vorstehenden Liedes ist natürlich nur für den Lehrer.

Da ein Lied aus Text und Melodie besteht, so müssen diese beiden Theile zuerst einzeln von dem Schüler aufgefaßt und erlernt und dann erst mit einander verbunden werden, was nun in den folgenden Lectionen geschehen soll.

6. Lection.

a) Es wird also zuerst der Text gelernt. Der Lehrer liest denselben langsam und gut betont und zwar die sämtlichen Strophen vor, damit der Schüler den Totaleindruck des ganzen Gedichts empfängt.

Um zu erfahren, ob der Schüler den Inhalt des Textes aufgefaßt hat, stellt der Lehrer passende Fragen, z. B. In diesem Liede wird was für eine Jahreszeit beschrieben? — Eine jede Jahreszeit hat ihre Erscheinungen in der Natur, in der Thier- und Pflanzenwelt. Was erwähnt nun das Lied vom Sommer: 1) von den Vögeln? — 2) von den Blümlein? — 3) vom Schmetterling? — 4) von der Ruh und dem Schäflein? — 5) Was vom Baum und Strauch? — Von Hirsch und Rehlein? — 6) Endlich was von Gott? —

b) Nun wird das Lied Verszeile für Verszeile, Strophe für Strophe durch Vor- und Nachsprechen eingeübt und dabei auf reine Aussprache (siehe: erster Theil Capit. IV. 3, b.) gesehen. Der Schüler wird darauf aufmerksam gemacht, daß von der reinen und hellen Aussprache der Vocale oder Selbstlaute der Wohlklang des Gesanges abhängt, daß er darauf also besonders achten müsse.

Hat er in der Schule den Unterschied der Laute noch nicht kennen gelernt, so muß dies hier nachgeholt werden. Der Lehrer läßt die Vocale der einzelnen Wörter besonders angeben und deutlich aussprechen, und corrigirt allenfalls vorkommende Fehler. Auch Dehnung und Schärfung der Vocale, oder lange und kurze Silben sind von einander zu unterscheiden, wie

das ie und i in spie-len und in,
 " ē " ē " Reh " Schmet=ter=ling,
 " ū " ū " Ruh " Luft,
 " ü " ü " früh " schüßt.

c) Endlich wird scandirt, d. i. der Vers im Takte mit Hebung (der betonten Silben) und Senkung (der unbetonten Silben) gesprochen: $\overline{\text{B}}\overline{\text{l}}\overline{\text{u}}\overline{\text{m}} = \text{lein} \mid \overline{\text{s}}\overline{\text{p}}\overline{\text{i}}\overline{\text{e}} = \text{len} \mid \overline{\text{i}}\overline{\text{n}} \overline{\text{d}}\overline{\text{e}}\overline{\text{r}} \mid \overline{\text{L}}\overline{\text{u}}\overline{\text{s}}\overline{\text{t}}$,
 $\overline{\text{B}}\overline{\text{l}}\overline{\text{u}}\overline{\text{m}} = \text{lein} \mid \overline{\text{g}}\overline{\text{e}} = \text{ben} \mid \overline{\text{s}}\overline{\text{ü}} = \text{ßen} \mid \overline{\text{D}}\overline{\text{u}}\overline{\text{s}}\overline{\text{t}}$; u. s. f.

Der Schüler tattire zugleich während des Scandirens, beobachte dabei aber auch eine „vernünftige“ Accentuirung.

7. Lection.

Zur angenehmen Abwechslung können Text und Melodie neben einander eingeübt werden. Die Melodie unseres Liedes zerfällt in 2 Abschnitte von je 4 Taktten und gibt also zwei Uebungen, deren Töne der Lehrer wieder durch Aufheben der Finger dem Schüler bezeichnet, nämlich: a) $1 \ 1 \mid 3 \ 3 \mid 2 \ 2 \mid 2 \ 2 \parallel$ b) $2 \ 2 \mid 3 \ 3 \mid 2 \ 2 \mid 1 \ 2 \parallel$

a, a,

a, a,

Gehen beide Abschnitte einzeln gut, dann werden sie c) mit einander verbunden, und endlich d) mit unterlegtem Texte gesungen.

So lange der Lehrer die Töne mit den Fingern der linken Hand bezeichnet, begleitet er natürlich mit der rechten Hand die Melodie allein, wie in der 5. Lection gezeigt worden. Erst, wenn er das Lied vollständig eingeübt hat, gebraucht er die eigentliche Begleitung mit beiden Händen, wie solche im voranstehenden Liede einfach gegeben ist.

5. Einübung des zweiten Liedchens.

2. Frohe Botschaft.

Lebhaft.

B. W.

1. Wenn der Ku - kul wie - der schreit, kommt der Fröh - ling wie = der, und er bringt uns
2. Und der Ku - kul schreit ku = ku! For = dert auf zum Sin = gen: Wir und ihr, und

1. Fröh - lich = keit, Sang und Tanz und Lie = der.
2. ich und du sin = gen dann und sprin = gen. Hoffmann von Fallersleben.

8. Lection.

- Vorsprechen und Erklären des Textes;
- Eigentliche Einübung des Textes;
- Scandiren des Textes im Takt.

Die Ausführung dieser 3 Uebungen geschieht, wie in der 6. Lection gezeigt worden. Hierauf folgt (oder nebenher geht) das Einüben der Melodie, welche hier aus 4 Abschnitten besteht, von denen aber der 1. und 3. vollkommen gleich sind; es bleiben also noch nachfolgende 3 Abschnitte als Uebungen übrig:

a) 1 3 | 1 3 | 2 2 | 2 ♯ :|| b) 3 2 | 1 3 | 3 | 2 ♯ :|| c) 3 2 | 1 2 | 2 | 1 ♯ :||

d) Nun die Verbindung:

1) des 1. Abschnittes mit dem 2.

2) " 2. " " " 3.

3) aller 4 Abschnitte mit einander.

e) Endlich Verbindung des Textes mit der Melodie.




Die Athmung geschehe jedesmal nach 2—3 Tacten, damit der Schüler sich an eine gleichmäßige Vertheilung des Athems gewöhne.

5. Darstellung der 3 Töne durch Noten.

9. Lection. Die Unterscheidung der Töne nach Höhe und Tiefe, nach Länge und Kürze ist vom Schüler nun aufgefaßt, und die erste Stimmübung in diesem engen Kreise versucht worden. Damit ist die erste Schwierigkeit überwunden, und es kann nun zur Darstellung der Töne mittelst Noten übergegangen werden.

Der Lehrer bedeutet dem Schüler, daß gleichwie die Laute durch Buchstaben und die Zahlen durch Ziffern, so auch die Töne durch Zeichen, die man Noten nenne, dargestellt werden, daß es nämlich für die Folge beschwerlich, ja unmöglich werden würde, die Töne mit den Fingern anzudeuten u. s. w.*)

Von nun an hält sich der Schüler ein besonderes Heft, worin die Uebungen und die Noten für die zu erlernenden Lieder eingetragen werden.

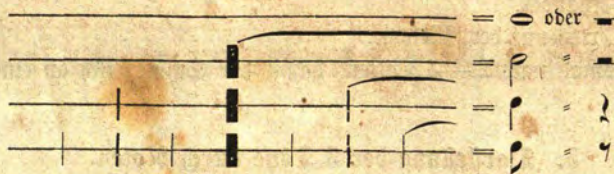
Der Lehrer läßt die 3 Töne wie bisher singen und bezeichnet nun den ersten Ton auf einer Linie mit einer Note nebst Ziffer: , ebenso den 2.: . Um den folgenden 3. Ton darstellen zu können, wird dem Schüler selbst eine zweite Linie nach oben nothwendig erscheinen. Also wird geschrieben und gesungen: , vor- und rückwärts, in und außer der Reihe, jedoch nur mit der Benennung der Zahlennamen.

Man versetze auch die 3 Töne, wie z. B.  u. s. w.

10. Lection. Da nun die folgenden Uebungen mit Tact vorgetragen werden sollen, so müssen die Schüler zuerst mit dem Werthe der Noten bekannt gemacht werden. Bevor aber der Lehrer die entsprechenden Zeichen oder Noten gibt, wird es gut sein, dem Schüler die Entstehung von Ganzen, Halben, Vierteln und Achteln klar und anschaulich zu machen, indem man vor

*) Die Noten dienen zur Darstellung der melodischen und rhythmischen Verhältnisse. Die melodischen Verhältnisse der Töne zu einander drückt aber der Schüler nach der aufgefaßten Darstellung hier noch durch Zahlen-Namen aus; er zählt von einem, ihm als 1. einer Tonreihe bezeichneten Tone die übrigen ab.

seinen Augen ein Stöckchen, einen Apfel, oder sonst irgend einen leicht theilbaren Gegenstand zuerst in 2, dann in 4 u. Theile zerlegt und die Theile benennen läßt. Darauf kann man ihm folgende Darstellung mit verständlicher Erläuterung geben und bei dieser Gelegenheit zugleich das Wesen der Pausen, oder Schweigezeichen, erwähnen:



Nun werden folgende Uebungen zuerst gelesen und zwar:

1. in Beziehung auf Melodie, wie z. B. a) der 1., 2. | 3., 2. | u. s. f.
2. = = = Währung oder Takt: c) Halbe, Viertel, Achtel u.

Dann wird die Uebung mit dem Zahlennamen und endlich mit dem Vocale a bis zur möglichsten Reinheit und Geläufigkeit, bald langsamer, bald schneller gesungen.



Der Schüler lernt dabei erkennen:

- 1., daß eine Reihenfolge von Tönen, wie in diesen Uebungen von a—f zu sehen ist, in gleichgemessene Theile zerfalle, die man Takte nenne und die von einander durch Taktstriche getrennt werden;
- 2., daß ein jeder Takt aus zwei Theilen oder Schlägen, einem Ab- und Aufschlage bestehe;
- 3., daß der Abschlag stärker, der Aufschlag dagegen schwächer zu betonen sei, und ersterer deshalb der gute, letzterer der schlechte Takttheil genannt werde;
- 4., daß man diese Taktart, eben weil sie aus 2 Theilen bestehe, den Zweitakt oder $\frac{2}{4}$ -Takt heiße;
- 5., daß man am Ende einer Uebung oder eines Liedes entweder ein Wiederholungszeichen (:||) oder ein Schlußzeichen (||) mache.

Nun können auch die Melodien der in der 7. und 8. Lektion gelernten Lieder in das Heft eingetragen und nach den Noten gesungen werden.

11. Lektion.

6. Einübung des Dreitaktes.

Der Lehrer bemerkt dem Schüler, daß man auch 3 Taktschläge auf einen Ton geben könne, erklärt ihm dieses an einem Beispiele und entwickelt sodann nachstehende Verhältnisse des Dreitaktes, nachdem er ihm noch zuvor das Taktiren gezeigt hat.



Der Niederschlag 1 wird stark, der Henschlag 2 schwächer und der Aufschlag 3 ganz schwach betont.

Schelle nennt die Verhältnisse bei a Grundnoten, die bei b abstammende Noten. c der Punkt hinter einer Note verlängert die Dauer des Tones um die Hälfte.

Die Einübung nachfolgender Lieder geschieht in der Weise, wie schon in der 6. und 8. Lektion gezeigt worden ist.

3. e. Sommer, ade!

Mäßig.

B. W.

3/4

1. Sommer, a = de! Schei=den thut weh. Her=ber schon weht die Luft, fort ist der Blüthen=dust.

2. = = = = = = = = . Herb=st=li = che Ne = bel zieh'n ü = ber die Flur da = hin.

3. = = = = = = = = . In dem ent = laub=ten Hain, wel=ken die Blü=me = lein.

4. = = = = = = = = ; bis wir auf Flur und Höhn fei=ern dein Wie=der=seh'n.

p *mf* *mf*

Som=mer, a = de! Schei=den thut weh. :||

= = = = = = = = .

= = = = = = = = .

= = = = = = = = . C. Cassel.

dim.

12. Lection.

4. e. Gott ist die Liebe.

Ruhig und sanft.

B. W.

1. Wie die Son = ne freund = lich lacht! Wie sie warm und frucht = bar macht!

2. Der sie schuf, muß gern er = freu'n, muß ein lie = ber Va = ter sein.

3. Sei = ne Güt' und Va = ter = treu' wird mit je = dem Mor = gen neu. —

13. Lection.

Wenn ein Tonstück mit dem 3. Takttheil beginnt, wie in vorstehenden Uebungen angebracht ist, so sagt man: es fange mit dem Aufstake an. Vergleiche den Schlußstake mit dem Aufstake! — Warum enthält derselbe ein Viertel zu wenig? —

Im Dreitakte athme man entweder nach dem ersten oder vor dem dritten Viertel, wie durch das Zeichen † angezeigt ist.

5. e. Beim Erwachen.

Seiter. B. W.

3/4

1. Wer hat mich ge = we = cket, mein Aug' auf = ge = than? Die lei = se Hand Got = tes, die
 2. Wer hat uns von neu = em den Mor = gen ge = bracht? Die star = ke Hand Got = tes, die
 3. Und wer hat be = wah = ret uns all, Groß und Klein? Die lie = be Hand Got = tes, die
 4. So hab ich denn Al = les, o Gott nur von dir! Nun gib auch den Se = gen, und

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one sharp (F#) and contains four lines of lyrics. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef, both in 3/4 time. The accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

1. rühr = te mich an.
 2. hat ihn ge = macht.
 3. that es al = lein.
 4. blei = be bei mir!

Heinrich Bone.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains four lines of lyrics. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef, both in 3/4 time. The accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*, and a *ritard.* marking. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

7. Das Auffassen und Niederschreiben kleiner Melodien.

14. Lection.

„Der Schüler ist nun so weit, eine Melodie von 3 Tönen das erste Mal abzusingen; er soll nun einen Grad weiter geführt werden, der zugleich als Prüfung des Vorhergegangenen dient. Diese Uebung besteht nun darin, daß der Schüler eine kleine Melodie von 3 Tönen, die man ihm ohne Zahlen vorsingt:

- 1) mit Zahlen nachsinge und dann
- 2) sie richtig niederschreibe oder notire.“ Sch.

Diese Uebung ist keine Erfindung Schelble's, wie manche seiner Verehrer glauben; schon Nägeli widmet ihr die ganze 5. Abtheilung seiner „Gesangbildungslehre,“ unter dem Titel: „Die Notirungskunst, oder Unterricht und Uebung im Auffassen, Zusammensetzen und Niederschreiben der Töne und Tonverhältnisse.“ Nägeli gibt damit eine ganz ausführliche Anleitung zur zweckmäßigen Behandlung dieses Theils des Gesangunterrichts, aus der einige hervorragende Sätze hier am Platze sein werden.

„Die Tonreihe, die das Kind hört, soll ihm so deutlich vorschweben, daß es einen Moment später, allenfalls eine halbe Minute nachher, die Töne nach ihren Verhältnissen noch geistig um sein Ohr klingen hört, und die ihnen entsprechenden Noten vor seinem Augen dastehen sieht, gleich als wenn es sie äußerlich an der Tafel geheftet sähe. In geringem Grade besitzt dieses Vermögen jeder, der im Stande ist, eine musikalische Phrase auswendig zu singen; denn um sie auswendig singen zu können, muß man sie inwendig sich vergegenwärtigen, hören, und wenn man sie nach den Noten erlernt hat, in der That auch sehen. Ja jedermann hat, als Mensch, diesen geistigen Sinn, ein Seelenohr und Seelenaugen — mit einem Wort: das Vermögen der Kunstanschauung. So soll hier die Kunstanschauung eben durch die Notirungskunst cultivirt werden. — Pädagogisch betrachtet ist daher die Notirungslehre von höchster Wichtigkeit. Auf diesem Wege kann und soll der Lehrer der Kunstanschauung des Zögling's geradezu ihre Vollendung geben, und er kann und soll sich überzeugen, daß sie diese Vollendung erhalten hat.“ — Daß diese Uebung auch ein gutes Mittel sei, das Tongedächtniß des Schülers zu stärken, habe ich schon im I. Theile, 4. Kapitel erwähnt. Es ist klar, daß solche Uebungen anfangs sehr einfach sein müssen; Schelble gibt in seinem Manuscripte folgende zum Auffassen und Notiren an:





„Während der Lehrer eine dieser Uebungen spielt, taktiren die Kinder immer fort, bis der Lehrer sich überzeugt hat, daß jedes Kind im Stand sei, die Melodie sicher nachzusingen. Nun lasse er eines nach dem andern die Melodie mit Zahlen singen und dann schreiben. Findet er die Notirung von einem oder dem andern unrichtig, so spiele er wieder vor, bis er sich überzeugt hat, daß alle Kinder richtig nachsingen.“ Sch.

8. Uebung der Selbstthätigkeit.

Als weitere Eigenthümlichkeit der in Frankfurt a. M. sogenannten Schelle'schen Gesangsmethode wird das Componiren oder Erfinden kleiner Sätze angeführt. Auch Dr. K. Lanz legt in seiner Schrift: „Ueber die pädagogische Behandlung der Musik auf Grundlage der Gehörentwicklungs-Methode. Stuttgart, 1855“ einen besonders großen Werth auf solche Uebungen. Wohl sagt der Verf. daselbst S. 12: „Vor diesem Worte (nämlich vor dem Worte „Componirübungen“) erschrecke man nicht: es bedeutet nichts anders als schriftliche Sprachübungen auf musikalischem Gebiete, die leichter sind, als das Aufschreiben von Wörtern;“ aber hat derselbe auch schon erfahren, wie wenig herauskömmt, wenn der Schüler nach Wurst's oder einer andern Anleitung selbst Sätze bilden soll? Wie sad und nichtsagend sind solche Erfindungen, an denen mitunter der Schweiß, den sie gekostet, noch sichtbar ist! Also auf diese Art schriftlicher Sprachübungen, die man, Gott sei Dank, nunmehr in den untern Classen der Volksschulen verpönt, darf man sich nicht berufen, um das „Componiren“, und wenn es auch nur in einem Nachbilden bestehen sollte, zu rechtfertigen. Nägeli ist entschieden gegen diese Art von musikalischer Erfindung. „Es könnte Manchem auffallen,“ sagt er darüber in seiner schon mehrfach erwähnten „Gesangbildungsmethode“, S. 242: „daß, indem wir den Bildungling in sein Inneres hineinführen, wir ihn nicht auch einigermaßen zum Componiren anleiten, ihm nicht wenigstens einen leichten Anstoß zum Erfinden geben. Allein, wir sind der Meinung, daß das Erfinden überhaupt nicht in die Zeit der Kindheit falle, und das Produciren in höherem Sinne, wenn man das Kind auch durch bestimmte Kunstaufgaben und eine psychologische Behandlung dazu antreiben könnte, es nur überspannen würde, in keinem Falle aber Genieprodukte aus ihm heraus, und es auch nicht früher zur Vollendung brächte. Sprechend sind hier die Beispiele der Künstlergeschichte: Mozart hat als Kind schon Sonaten u. a. componirt, die so genialos, und seinen spätern Werken so unähnlich sind, wie Produkte eines genialosen Erwachsenen.“ —

Obgleich auch ich kein großes Gewicht auf dergleichen Uebungen lege, so wollte ich dieses Capitel doch nicht umgehen, und dies um so weniger, da es sich auch in dem Manuscripte Schelble's unter obigem Titel vorfindet. Er leitet dasselbe mit folgenden Worten ein: „Um die Selbstthätigkeit zu wecken, lasse ich die Kinder als Schluß der vorhergegangenen Uebungen selbst Uebungen erfinden, was denselben ein großes Vergnügen bereitet; nur muß dieses nach folgender Regel geschehen: die Melodie soll mit oder ohne Aufschlag mit 1 oder 3 anfangen und im 4. Takte mit 2 enden; diese vier Takte werden noch einmal wiederholt, endigen aber mit 1; z. B.“



Es möchte nun Manchem scheinen, daß diese Methode, wie wir sie bisher an den Uebungsstoffen von nur 3 Tönen vorgenommen haben, für Kinder zu langweilig werden könne; aber die Erfahrung spricht dafür. Obschon sich der Schüler eine lange Zeit nur in dem sehr beschränkten Raume von 3 Tönen bewegt, so sind doch die Uebungen, welche er damit vorzunehmen hat, von Stufe zu Stufe verschieden und bieten nebst den kleinen Liedchen Abwechslung genug.*) Schelble macht in seinem Manuscripte hierüber folgende Bemerkung: „Die Kinder sollen so lange mit Uebung dieser 3 Töne beschäftigt werden, bis sie solche vollkommen inne haben. Vier bis fünf Monate gehen gewöhnlich darüber hin. Die Kinder werden indessen keine Langeweile empfinden, wenn der Lehrer immer durch neue Stückchen den Unterricht zu beleben versteht. Auch die Freude des Lehrers, ohne einen gewissen Ernst zu vergeben, sowie überhaupt ein liebevolles Benehmen wirken ungemein vortheilhaft auf die Kinder. Lernen die Kinder nichts, so trägt, wenn dieselben nicht von Haus aus vernachlässiget werden, jederzeit der Lehrer die Schuld. Wenn die Verhältnisse es nicht erlauben, daß der Lehrer täglich die Kinder bei sich sieht, so müssen die Mütter oder Geschwister denselben vorspielen und zwar öfters im Tage. Die Kinder lernen auf diese Weise in einer Zeit (zwischen dem 4. und 5. Jahre) das Singen, bevor sie noch irgend einen andern Lehrgegenstand besonders treiben; ja, sie sollen, wird mit dem 4. Jahre begonnen, bei einigermaßen geistiger Naturfähigkeit schon im 7. Jahre nicht nur jede Melodie der Dur-Tonleiter richtig hören und notiren können; sondern sie werden auch alle Dreiklänge und Vierklänge nebst ihren Verzierungen sicher hören, welches Viele nicht dahin bringen, die sich ihre ganze Lebenszeit mit Musik beschäftigen.“ —

II. Einübung der Tonreihe bis zur Quart.

Mit der Erweiterung der Tonreihe bis zur Quart ist die Ueberwindung einer neuen Schwierigkeit verbunden, andererseits aber auch mehr Spielraum zur Entwicklung melodischer Sätze, interessanterer Liedchen und zugleich dem Tongedächtniß mehr Nahrung gegeben. Die neue Schwierigkeit betrifft das Auftreten der 1. halben Tonstufe in dieser Tonreihe. Es wird nämlich dem Gefanglehrer nicht entgehen, daß der Schüler, indem er diese Tonreihe absteigend singt, die Fortschreitung des halben Tones von c h etwas zu weit nimmt, so daß h zu tief wird; auch a und g werden dann gewöhnlich zu tief gesungen, wenn auch

*) Dr. Lanz läßt in seinem ersten Cursus den Anfänger wohl über ein Jahr lang im Bereich von 5 Tönen singen.

im Verhältniß zu h rein. Man vergleiche I. Theil, 3. Kapitel. Also auf die geringere Entfernung von h zu c, d. i. auf die halbe Tonstufe, muß der Schüler sowohl durch Vor- und Nachsingen, als durch Vergleichung des 1. mit dem 2. und des 2. mit dem 3., des 3. mit dem 4. Tone recht aufmerksam gemacht werden. Es ist diese Einübung des halben Tones für die Erreichung einer reinen Intonation sehr geeignet.

1. Erweiterung der Tonreihe und Unterscheidung der ganzen und halben Tonstufe.

15. Lection. „Der Lehrer singe oder spiele zuerst die 3 bekannten Töne 1, 2, 3 vor, beginne dann noch einmal von vorn und schreite nun einen halben Ton weiter fort, also 1, 2, 3, 4, lasse diese vor- und rückwärts singen bis zur vollkommenen Reinheit.“ Sch. Hierbei mache er den Schüler, wie eben erwähnt, auf die halbe Tonstufe aufmerksam. Die Begleitung der Töne kann nach Sch e l l e auf folgende Arten geschehen:

Die **16. Lection** übt den Schüler in den Versetzungen der 4 Töne. Der Lehrer läßt folgende Aufgabe schriftlich lösen und dann erst singen, indem er begleitet.

Schreibe die Noten dieser Tonreihe in veränderter Aufeinanderfolge auf! oder mit andern Worten: Versetze die 4 Töne und zwar a) mit 1, b) mit 2, c) mit 3, d) mit 4 beginnend! z. B.

2. Übungen und Lieder im Umfange dieser Tonreihe in den bisher erkannten Taktarten.

17. Lection. Im Zweitakte:

6. i. Seifenblasen.

Mäßig bewegt.

B. W.

1. Sei-fen = bla = sen, Sei-fen = bla = sen laß ich spie = len in der Luft! Doch es sind nur Sei-fen =
 2. = = = = , = = = = — wie ihr Glanz das Aug' be = thört! Denn es sind ja Sei-fen =
 3. = = = = , = = = = — leich = te Waa = re oh = ne Kern! Den = noch hat die Sei-fen =

1. bla-fen — bald hat sie der Wind ver = pufft.
 2. bla-fen, kaum ent = stan = den, schon zer = stört.
 3. bla-fen man-cher für sein Le = ben gern. Karl Gaslin.

18. Lection. Im Dreitakte.

Mit diesen Uebungen können nun zugleich die einfachen dynamischen Verhältnisse verbunden werden. Der Schüler wird also mit den drei Stärkegraden bekannt gemacht, nämlich: 1) mit dem Forte, d. i. stark, 2) dem Mezzo forte, d. i. halb stark und 3) dem Piano, d. i. schwach. Der Lehrer läßt zuerst einen einzelnen Ton nach diesen drei Stärkegraden singen, dann ebenso die Uebung a).*)



- Singe: 1. Die Tonreihe a) auf- und abwärts *f*;
 " 2. " " " " " " *mf*;
 " 3. " " " " " " *p*;
 " 4. " " b) aufwärts *f*, abwärts *p*, und umgekehrt;
 " 5. " " " " *mf*, " *p*, " "
 " 6. " " " " *f*, " *mf*, " "
 " 7. Das Lied in der 17. Lection nach den vorgeschriebenen Stärkegraden!

19. Lection. (Fortsetzung.)

Nachfolgende Uebungen sollen nach den vorgezeichneten Stärkegraden gesungen werden:



*) Anmerk. Das „forte“ soll übrigens niemals mit Anstrengung erzeugt werden; überhaupt gelte für den ganzen Unterricht die Regel Alle Uebungen werden vorherrschend „piano“ vorgetragen. —



Bevor zur Fortsetzung dieser Section geschritten wird, mag es gut sein, einen Rückblick auf die 11. Section zu thun und dann den Dreiachteltakt nach folgender Darstellung zu erklären:



Man vergleiche nun diese Darstellung mit jener des $\frac{3}{4}$ -Tactes in der 11. Section und gehe dann zu folgenden Uebungen über.



7. e. Der freigelassene Vogel.

Munter.

B. W.

1. Flatt' = re, flatt' = re, klei = ner Bo = gel, tänd = le durch des Le = bens Mai; sieh', zer = bro = chen ist dein
 2. Siehst du nicht die fal = sche Schlin = ge, wo die ro = the Bee = re hängt? Flatt' = re, flatt' = re, ar = mer
 9. U = ber horch! es locht im Bu = sche ein ver = süß = re = ri = scher Ton, trau = e nicht dem sü = ßen
 4. Hast du ein = mal sie ver = schlun = gen, je = ne Bee = re, süß und roth, o dann flat = terst du ver =

1. Kä = fig, flatt' = re, flatt' = re, du bist frei!
 2. Bo = gel, eh' sie dich Be = trog' = nen fängt!
 3. Lo = ßer, flatt' = re, flatt' = re husch da = von!
 4. ge = bens, die = se Schlin = ge ist dein Tod! **Erlach.**

3. Einübung des Viertaktes.

20. Lection.

Der Viertakt wird in ähnlicher Weise wie der Zwei- und Dreitakt kennen gelehrt und eingeübt. Es wird dem Schüler erklärt, daß man auf einen Ton auch 4 Schläge geben und demnach einen Takt in 4 Takttheile zerlegen könne. Er wird wieder angeleitet, selbst zu taktiren.



Der Niederschlag 1 wird am stärksten, der Herschlag 2 schwach, der Hinschlag 3 stark und der Aufschlag 4 am schwächsten betont. Die rhythmischen Verhältnisse werden dem Schüler durch folgende Darstellung klar gemacht:



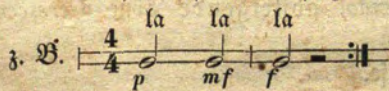
Ein Rückblick auf die 10. Lection wird hier wieder nothwendig sein.

Uebung; Schreibe und singe nun die Tonreihe: 1) in Vierteln, 2) in Halben und 3) in Ganzen auf- und abwärts!

21. Lection.

Bei der lange anhaltenden ganzen Note ist auch Gelegenheit geboten, das sogenannte An- oder Abschwellen des Tones zu üben, so weit es nämlich auf dieser Stufe ausführbar ist. Wie man eine Reihe von Tönen in verschiedenen Graden der Stärke singen kann, so kann auch der einzelne Ton während seiner Dauer verschiedene Stärkegrade annehmen. Um den Schüler nach und nach zu dieser Fertigkeit zu bringen, singe er:

1. a) 3 auf einanderfolgende Töne von gleicher Höhe nach den 3 Stärkegraden an schwellend




Anmerkung: Der Schüler nehme das piano so schwach, wie nur immer möglich, so daß das forte ohne alle Anstrengung ausgeführt werden kann.

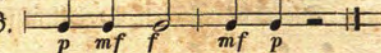
b) Einen Ton mit den 3 Stärkegraden anschwellend: z. B. 

Das Anschwellen der Töne wird mit diesem Zeichen (), *crescendo* genannt, bezeichnet.



2. a) 3 auf einanderfolgende Töne von gleicher Höhe nach den 3 Stärkegraden abnehmend

z. B. 


b) einen Ton mit den 3 Stärkegraden abnehmend, z. B. 


3. a) Eine Reihe von Tönen gleicher Höhe an- und abnehmend z. B. 


b) Einen Ton an- und abnehmend z. B. 

Das An- und Abnehmen bezeichnet man mit . — Ein Punkt nebst Bogen () über einer Note heißt Ruhepunkt, auch Halt, Halter, Fermate, und bedeutet eine angemessene Verlängerung der Note oder Pause, über welcher er steht.

4. Eine Reihe von Tönen verschiedener Höhe:

a) anschwellend z. B. 

b) abnehmend z. B. 

c) an- und abnehmend, z. B. 

Hieraus werden die Regeln abgeleitet: 1. Aufsteigende Töne werden *crescendo*, absteigende Töne *decrescendo* vorgetragen.

2. Auch der einzelne Ton beginne leise, nehme allmählig zu und endige ebenso leise.

22. Lection.

Beobachte in nachstehenden Uebungen die in voriger Lection kennen gelernten Regeln!

a) *mf* *f* *p*

b) *f* *mf*

c) *mf* *f* *p*

d) *p* *mf* *p*

e) *p*

f) *f* *p*

g) *mf* *f* *p* *f* *p* *f*

Anmerkung: Auch im Viertakte athmet man entweder nach dem ersten oder vor dem vierten Viertel; bei den in ähnlicher Weise hinter einander wiederkehrenden Tonformen (Motiven) ist möglichst gleichmäßig Athem zu schöpfen, wie z. B. bei der Mehrzahl dieser Uebungen.

8. h. Liebe zu Jesus.

B. W.

Nicht zu langsam.

1. Wen Je = sus liebt, wen Je = sus liebt, der kann al = lein nur fröh = lich sein und nie be = trübt.

2. Im Him = mel noch, im Him = mel noch auf Got = tes Thron liebt Got = tes Sohn die Sei = nen doch.

3. Und giebt und schenkt, und giebt und schenkt der Ga = ben viel ohn' Maas und Ziel, und sorgt und denkt.

4. Und liebt auch mich, und liebt auch mich, giebt auf mich Acht; drum Tag und Nacht so froh bin ich. Sey.

4. Das Auffassen und Niederschreiben kleiner Melodien.

23. Lection.

Sowohl zur Wiederholung und Prüfung des Gelernten, als auch zur Nahrung und Stärkung des Tongedächtnisses können nun nachfolgende kleine Sätze zum Auffassen und Niederschreiben benutzt werden. (Siehe auch 14. Lection.)

III. Einübung der Tonreihe bis zur Quint.

1. Erweiterung der Tonreihe und Versetzung der Töne.

24. Lection. Die Erweiterung der Tonreihe geschieht auch hier, wie schon in der 15. Lection gezeigt worden ist. Daß zur Notirung des 5. Tones noch eine weitere Linie nach oben nothwendig sei, wird der Schüler selbst finden. Man kann denselben indessen auch jetzt schon darauf aufmerksam machen, daß man diese Tonreihe auch auf zwei Notenlinien ausführen könne, wenn man den 1. Ton derselben unter die erste Linie setze, wie bei a) geschehen ist. Es gewährt die doppelte Art der Notirung den nicht geringen Nutzen, daß der Schüler so frühzeitig gewöhnt wird, den 1. Ton, von welchem aus er die übrigen sucht, bald auf, bald unten und bald zwischen den Linien anzunehmen, was für die Folge in Beziehung auf das Notenlesen sehr wichtig ist. Ebenso kann man auch zur Abwechslung bald g, bald f, e und es als den 1. Ton annehmen.

Die Begleitung der Tonreihe bis zur Quint kann auf folgende Art geschehen:

a) 

b) 

Übung: Schreibe und singe die Tonreihe bis zum 5.:

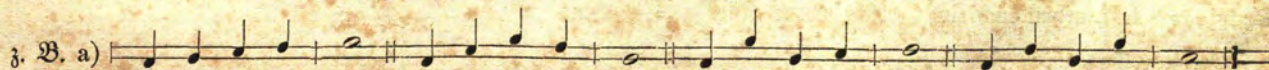
1. auf 2 Notenlinien: a) im Zweitakte, b) im Dreitakte, c) im Viertakte.
2. „ 3 „ a) „ b) „ c) „

Um eine richtige Eintheilung der 5 Töne in den verschiedenen Taktarten herauszubringen, wird der Schüler bald Viertel-, bald halbe Noten gebrauchen müssen. In zweifelhaften Fällen schafft der Lehrer Rath.

25. Lektion.

Die Versetzung der 5 Töne wird ausgeführt, wie schon in der 16. Lektion gezeigt worden ist. Da aber hier die Anzahl der möglichen Fälle schon außerordentlich groß ist, so beschränke man sich auf eine Auswahl derselben.

Schreibe 4 Versetzungen a) mit dem 1., b) mit dem 2., c) mit dem 3., d) mit dem 4. und e) mit dem 5. Tone beginnend, abwechselnd auf 2 und 3 Notenlinien.

z. B. a) 

Die geschriebenen Versetzungen werden nun abgesungen.

2. Übungen in den erkannten Taktarten.

26. Lektion. Im Zweitakt.

a) 

b) 

c) 

d) 

9. e. Das Lauerkäzchen.

Etwas schnell.

B. W.

1. Wer sitzt auf un = rer Mau = er? Die Katz' sitzt auf der Lau = er. *p* Das Späs = lein, o

2. Nehmt euch in Acht, ihr Späs = chen! Es kommt das Mau = se = käz = chen. = = = =

3. Die Katz ist heim = ge = gan = gen, sie hat den Späs ge = fan = gen. Drum Späs = lein, drum

4. Was macht die Mau = se = ka = ze doch mit dem klei = nen Spa = ze? Das Späs = lein, das

1. Späs = lein, nehmt euch in Acht vorm Käz = lein! *f*

2. = = = = = = = = = = !

3. = = = = = = = = = = !

4. = = bringt sie zu ih = ren Käz = lein! *mf* Hoffmann von Fallersleben.

27. Lection. Im Dreitakt.

10. e. Frühlingsbotschaft.

Seiter. Volksweise.

1. Ku = kuk, Ku = kuk ruft aus dem Wald. Laf = set uns
 2. = = = = läßt nicht sein Schrei'n: Komm in die
 3. = = = = treff = li = cher Feld! Was du ge-

1. sin = gen, tan = zen und sprin = gen! Früh = ling, Früh = ling wird es nun halb.
 2. Fel = der, Wie = sen und Wäl = der! Früh = ling, Früh = ling stel = le dich ein!
 3. fun = gen, ist dir ge = lun = gen: Win = ter, Win = ter räu = met das Feld. Hoffmann v. Fallersl.

28. Lection. Im Viertakt.

a) 

b) 

c) 

d) 

11. e. Das Lied vom Monde.

Ruhig.

Aus M. C. Anschütz „Schulgesangbuch 1. Heft.“



1. Wer hat die schön = sten Schäf = chen? Die hat der gold = ne Mond, der hin = ter un = fern
 2. Er kommt am spä = ten A = bend, wenn A = les schla = fen will, her = vor aus sei = nem
 3. Dann wei = det er die Schäf = chen auf sei = ner blau = en Flur; denn all' die wei = ßen
 4. Sie thun sich nichts zu lei = de, hat eins das an = dre gern, und Schwe = stern sind und



1. Bäu = men am Him = mel drü = ben wohnt.
 2. Hau = se zum Him = mel leis' und still.
 3. Ster = ne sind sei = ne Schäf = chen nur.
 4. Brü = der da o = ben Stern an Stern. Hoffmann von Fallersleben.

3. Uebungen in gegliederten Taktarten.

29. Lection. Im gegliederten Zweitakt.

Es wird dem Schüler durch Vorsingen und Taktiren gezeigt und klar gemacht, daß man auf einen Schlag auch zwei und mehrere Töne singen könne, daß dadurch im $\frac{2}{4}$ Takte folgende Gliederung entstehe:

a)

b)

c) *p* *mf* *p* *mf*

d)

12. e. Biene.

Munter.

Volkweise.

1. Summ, summ, summ! *p* Bienechen summ' her = um! *mf* Ei! wir thun dir nichts zu *p* Lei = de, flieg' nun aus in *mf*
 2. = = = = = = Such' in Blu = men, such' in Blüm = chen dir ein Tröpf = chen,
 3. = = = = = = Keh = re heim mit rei = cher Ha = be, bau' uns man = che
 4. = = = = = = Bei den hei = lig Christ = ge = schen = ken wol = len wir auch
 5. = = = = = = Wenn wir mit dem Wachsstock su = chen Pfef = fer = niß' und

p *mf* *p* *mf*

1. Wald und Hai = de! *p* Summ, summ, summ! *f* Bien = chen summ' her = um!
 2. dir ein Krüm = chen! = = = = = =
 3. vol = le Wa = be! = = = = = =
 4. dein ge = den = ken = = = = = =
 5. Ho = nig = fu = chen. = = = = = =

p *f*

Goffmann von Fallersleben.

30. Lection. Im gegliederten Dreitakt.

Gliederung: $\frac{3}{4}$

Uebung:

a) ma ma ma ma

b) ba ba

c)

d)

Von jetzt an können auch die leichteren Lippen- und Zungenlaute als Anlaute mit dem Vocale a verbunden werden, wie z. B. ma, ba, wa, später da und la. Dabei achte der Schüler darauf, daß die Bildung des Konsonanten vor dem Eintritte des Tones erfolgen, daß die Stimme schnell über die Konsonanten weggleiten und stets auf den Vokalen verweilen müsse. — Namentlich verlangen l und d eine schnelle Bildung, weil sonst die Zunge in der Höhe bleibt und erst langsam in die richtige Lage zurückkehrt.

13. e. Der Winter.

Folter.

Volksweise.

1. Der Win-ter ist kommen, verstummt ist der Hain, nun soll uns im Zim-mer ein Tänzchen er = freu'n.
2. Ein Lied und ein Spiel und ein Tänz-chen da = bei, da sind wir so lu-stig, als wär' es im Mai.
3. Mag's immer dann drau-ßen auch stür = men und schnei'n: Herr Win-ter soll freundlich will = kom-men uns sein.

Agnes Franz.

31. Lection. Uebungen im $\frac{3}{8}$ Takte.

Three staves of musical exercises in 3/8 time. The first staff has dynamics 'p' and 'mf'. The exercises are marked with letters a), b), c), and d).

Mäßig.

14. f. Winters Abschied.

Volksweise.

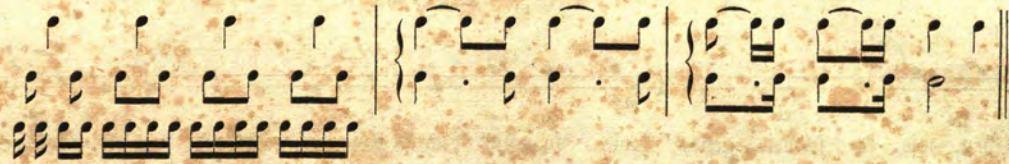
1. Win = ter, a = de! Schei = den thut weh'. A = ber dein Schei = den macht, daß jetzt mein
 2. = = = =! = = = =. Ger = ne ver = geß' ich dein, kommst im = mer
 3. = = = =! = = = =. Gehst du nicht bald nach Haus, lacht dich der

1. Ger = ze lacht. Win = ter, a = de! Schei = den thut weh.
 2. fer = ne sein. = =, = =! = = = =.
 3. Ru = hut aus. = =, = =! = = = =.

Hoffmann v. F.

32. Lection. Im gegliederten Viertakte.

Gliederung:



15. g. Weilchen.

H. G. Nageli.

Mäßig.

1. Weil=chen, wie so schwei = gend, wie so still dich nei = gend in das grü=ne Moos!
 2. „Laß mich! still und han = ge lausch ich dem Ge = san = ge je = ner Nachti = gall.

1. Weil=chen, sag', was sinnst du, sag' mir, was be = ginnst du, scheinst so freu=den = los?
 2. Wann sie singt, so schweig' ich, wann sie singt, so neig' ich ih = rem Sang und Schall."
 Hoffmann von Fallersleben.

Anmerkung. Bei der Aussprache von Doppelvocalen (Diphthongen) wie in den Worten „schweigend“ und „neigend“ beachte der Schüler die Regel: Jeden Doppelvocal singe man anfangs so, als ob nur ein reines a vorhanden wäre, und lasse erst ganz am Ende des Tones oder der Töne (nicht die 2. Hälfte), sondern den Zusammenhang beider Vokale hören. Der Schüler singe also nicht: „schwe-i-gend“, sondern „schwe-ei-gend“, d. h. mehr schwa=ai-gend.“

4. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Niederschreiben.

33. Lection.

Der Schüler muß nämlich die Notirung abwechselnd auf 2 und 3 Notenslinien ausführen.

5. Auffassen und Angeben der untern Töne des Zweiflängs.

34. Lection. Mit diesen Uebungen wird dem Schüler eine neue Gelegenheit geboten, seine bisher erreichte Fertigkeit im Tonauffassen nicht allein zu erproben, sondern überhaupt das Gehör noch mehr zu vervollkommen. Ein weiterer Nutzen besteht offenbar darin, daß der Schüler dadurch schon frühzeitig an eine gewisse Selbstständigkeit im Singen gewöhnt wird, vermöge welcher er im mehrstimmigen Satze ohne Schwierigkeit irgend eine Mittelstimme, wenn solche nämlich seinem Stimmenumfange angemessen ist, übernehmen kann. *) Zwar findet sich in Schelble's Manuscript nirgends eine weitläufigere Erörterung über den Zweck dieser Uebung; aber sicher hat dieser gewandte Gesanglehrer den ausgesprochenen Nutzen vor Augen gehabt. Das Wenige, was darüber erwähnt ist, betrifft nur die Art und Weise der Ausführung, wie folgt: „Der Lehrer schlägt den Zweifläng h_g an; der Schüler wird natürlicherweise den höhern Ton h angeben. Nun leite er aber den Schüler durch stärkeres Anschlagen des g an, auch diesen Ton herauszufuchen, anzugeben und mit der Zahl 1 zu benennen. Ebenso aus folgenden Zweiflängen:

Nun mag er auch versuchen aus 2 und 3 auf einander folgenden Zweiflängen die untern Töne herauszuhören und anzugeben.

*) Vergleiche I. Theil, IV, 7.

IV. Einübung der Tonreihe bis zur Sext.

1. Erweiterung der Tonreihe und Versetzung der Töne.

35. Lection. Da bei dieser Erweiterung keine Veränderung im Notensysteme nothwendig ist, so wird der Schüler von selbst der Note des 6. Tones seinen Platz anzuweisen wissen, mag unter oder auf der ersten Linie begonnen werden. Zugleich sei bemerkt, daß man den 1. oder Grundton abwechselnd auf d, es, e, f und g annehmen kann, welches mehr Abwechslung in der Tonfarbe gibt.

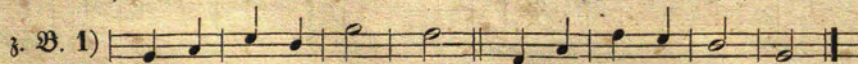


Begleitung der Tonreihe bis zur Sext:

Uebung: Schreibe und singe die Tonreihe auf- und abwärts: 1) Im $\frac{2}{4}$ mit 4teln und 8teln; 2) im $\frac{3}{4}$ mit halben und 4teln und 3) im $\frac{4}{4}$ in halben mit Punkt und 4teln.

36. Lection. Versetze die 6 Töne der Tonreihe:

- 1) 2 mal, mit dem 1. Tone anfangend, im $\frac{2}{4}$ -Takte;
- 2) 2 = = = 2. = = = $\frac{3}{4}$ =
- 3) 2 = = = 2. = = = $\frac{4}{4}$ = u. f. f.



Das Niedergeschriebene wird nach geschehener Durchsicht des Lehrers abgesungen.

2. Uebungen in den bisher erkannten Taktarten.

37. Lection. Im Zweitakte.

Mäßig.

16. e. Mein Schäfchen.

Ernst Anschütz.

1. Auf dem grü-nen Ra-sen, wo die Blu-men blü-hn, geht mein Schäfchen gra-sen in dem jun-gen Grün.
 2. Auf der grü-nen Wei-de froh mein Schäfchen springt, fühlt wie ich die Freu-de, die der Frühling bringt.
 3. Wo die Blümchen blin-ken an der Quel-le Saum, geht mein Schäfchen trin-ken, schläft dann un-tern Baum.
 4. Im-mer, Schäfchen, freu-e dich der Herr-sich-keit; denn des Him-mels Bläu-e währt oft tur-ze Zeit.
 Ernst Anschütz.

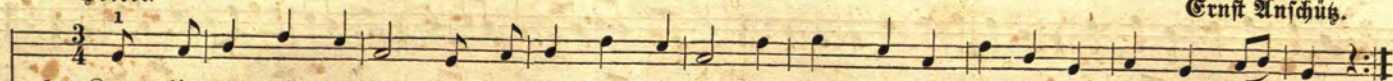
38. Lection. Im Dreitakt.

*) Zur Orientirung für die übrigen Töne der Tonreihe wird von nun an die Stellung des 1. mit einem Notenkopfe (•) bezeichnet.

17. e. Einladung ins Freie.

Geiter.

Erst Anschüß.



1. Komm hin-aus mit ins Feld, wenn der Lenz dir ge-fällt; schon-schmückt er mit Blumen und Blü-then die Welt.
2. Komm in Gar-ten und Hain! ei wie wird dichs er-freun, ein Zeu-ge der Freuden des Frühlings zu sein.
3. Komm hin-aus in den Wald! Horch, wie lieb-lich er-schallt das Lied-chen der Vö-gel; auch Kuf-kuf kommt bald.

C. Anschüß.

The piano accompaniment consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The treble staff features chords and moving lines, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

39. Lection. Im Viertakt.

The musical notation for '39. Lection. Im Viertakt.' is written in 4/4 time across three staves. The first staff starts with a first ending bracket labeled 'a)' and includes a second ending labeled 'b)'. The second staff has a first ending bracket labeled 'c)'. The third staff has a first ending bracket labeled 'd)'. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and repeat signs.

18. e. Gott Vater.

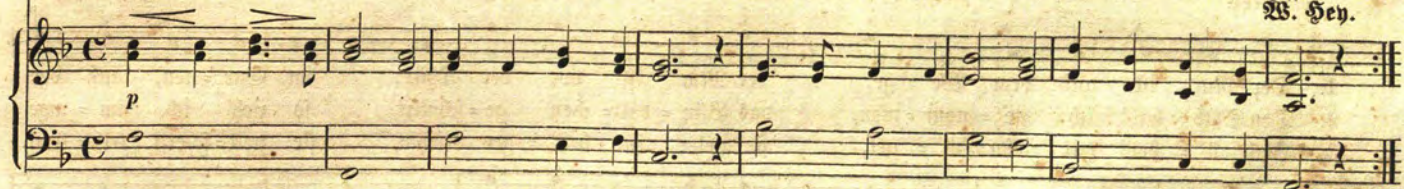
Langsam und innig.

A. Struth.



1. Aus dem Him-mel fer = ne, wo die Eng-lein sind, schaut doch Gott so ger = ne her auf je = des Kind.
2. Hö = ret sei = ne Bit = te treu bei Tag und Nacht, nimmt's bei je = dem Schritte vä = ter = lich in Acht.
3. Gibt mit Va = ter-hän-den ihm sein täg-lich Brod, hilft an al = len En = den ihm aus Angst und Noth.
4. Sagt's den Kin-dern al = len, daß ein Va = ter ist, dem sie wohl ge = fal = len, der sie nie ver = gisst.

B. Sey.



3. Uebungen im Sechstakt.

40. Lection.

Es wird dem Schüler bemerkt: daß man auf einen Schlag auch 3 Töne singen könne, daß also im Takte von 2 Schlägen entweder 6 Achtel- oder 6 Viertel-Noten vorkommen, daß man deshalb diese Taktart den Sechstakt nenne. Das Uebrige ergibt sich aus folgender Gliederung:

The diagram shows two ways to divide a 6-beat measure. The first is a 6-beat measure divided into two 3-beat halves, with notes 1, 2, 3 and 4, 5, 6. The second is a 3-beat measure divided into two 1.5-beat halves, with notes 1, 2 and 3, 4, 5. To the right, musical notation shows rhythmic patterns for 6/8 and 3/4 time signatures, illustrating how these divisions are used in practice.

Uebung: Schreibe die Tonreihe im $\frac{6}{8}$ -Takte auf:

- 1) mit 3 Achtelnoten ♪; 2) mit Viertel- und Achtelnoten ♪ ♪; 3) mit Achtelnoten ♪.

41. Lection. Uebungen zum Absingen:

a) b) c)

Munter.

19. g. Wandern im Frühlinge.

Paisiello.

1. Der Mai ist auf dem We = ge, der Mai ist vor der Thür; im Gar = ten, auf der
 2. Den Stab hab' ich ge = nom = men, das Bün = del = chen ge = schnürt, so zieh' ich im = mer
 3. Hoch ü = ber mir ziehn Bö = gel, sie ziehn in lust' = gen Reih'n, sie zwit = schern, tril = lern,

1. Wie = se, ihr Blüm-chen kommt her = für.
 2. wei = ter, wo = hin die Straß' mich führt.
 3. stü = ten, als ging's zum Him = mel ein. **Wilh. Müller.**

4. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Niederschreiben.

42. Lection.

5. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus Zwei- und Dreiklängen.

43. Lection. A. Aus dem Zweiklänge soll der untere Ton angegeben werden:

B. Aus dem Dreiklänge soll 1) der untere, 2) der mittlere Ton angegeben werden.

„Der Lehrer gebe auf dem Klavier den D-dur Dreiklang ^a _d an; der Schüler wird gewohnheitsshalber den höchsten Ton a als den 5. angeben. Man lasse ihn aber auch den tiefsten d und endlich den mittleren fis heraussuchen. Diese Übung ist anfangs schwierig; doch lasse man nicht ab, spiele den Accord öfters an, lasse ihn ganz verklingen, und das Kind wird bald die Töne eines Accordes einzeln herausgehören und mit Zahlen benennen.“ Sch.

Bei Gelegenheit dieser Übung kann dem Schüler auch bemerkt werden, was ein Dreiklang ist, und woraus ein solcher besteht, so weit er nämlich die Erklärung zu fassen im Stande ist. Z. B. Der Dreiklang ist ein Zusammenklang dreier Töne. Aus was für Tönen besteht der 1. ? aus was für der 2. Dreiklang? u. s. f.

C. Aus zwei Dreiklängen.

„Der Lehrer schlägt zwei Accorde zuerst einzeln, dann nach einander an, und läßt nachher die beiden oberen Töne, z. B. in a) 5 und 6, dann die beiden tiefen 1 und 1, endlich die beiden mittleren 3 und 4 heraussuchen und angeben.“ Sch.

V. Einübung der vollständigen Durtonleiter.

1. Erkenntniß und Uebung der einfachen und der verzierten Tonleiter.

44. Lection. Zuerst wird die Tonreihe bis zur Sext gesungen, dann der 7. und 8. Ton hinzugefügt und endlich das Gesungene geschrieben. Mag auf oder unter der 1. Notelinie begonnen werden, so reichen die seither gebrauchten drei Notenslinien nicht mehr hin, um die Tonleiter vollständig notiren zu können; es wird also noch eine 4. Linie gezogen. Die Tonleiter wird auf beide Arten notirt, wie folgt:



Nun werden vom Lehrer nachfolgende fünf Sätze erläutert:

- 1) Die Entfernung vom 7. zum 8. beträgt nur eine halbe Tonstufe.
- 2) Die erste halbe Tonstufe kommt vom 3. zum 4. vor.
- 3) Die übrigen Entfernungen von einem Tone zu seinem nächsten heißen ganze Tonstufen.
- 4) Vom 1. zum 2. ist also eine ganze Tonstufe, vom 2. zum 3. wieder eine ganze u. s. f.
- 5) Eine solche Tonreihe von ganzen und halben Tonstufen heißt Tonleiter.

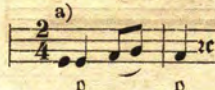

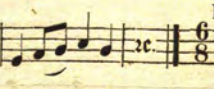
Wo kommen in dieser Tonleiter die halben Tonstufen vor?

Von jetzt an lasse man die Uebungen abwechselungsweise mit dem Vokale o singen, welcher nächst a der günstigste zum Singen ist. Der Schüler muß sich also an eine neue Mundstellung gewöhnen: die Lippen müssen jetzt näher zusammentreten und die Zähne mehr auseinander, dabei die Zunge stets abwärts geneigt sein, so daß sich also der innere Mundraum in dem Maße erweitert, als die äußere Oeffnung runder und kleiner wird. (Siehe I. Theil, III. Kapitel.) Später soll o mit leichten anlautenden Konsonanten verbunden werden. —

Die Begleitung der Tonleiter kann auf folgende Weise geschehen:

a)  b) 

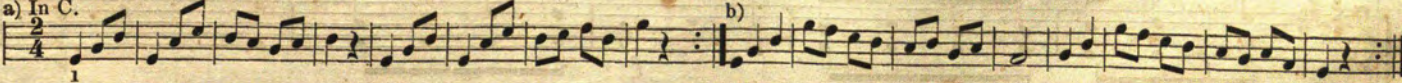
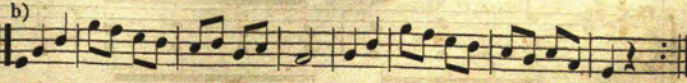
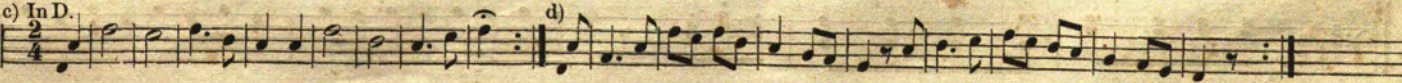

45. Lection. Setze folgende angefangene Uebungen fort, auf- und abwärts!

a)  b)  c)  d)  e) 
 f)  g)  h)  i)  k) 

Es sei hier wiederholt für den Lehrer bemerkt, daß es zweckmäßig ist, bei solchen Uebungen mit den Tonarten zu wechseln, also den ersten Ton abwechselnd auf c, d, e, es und f aufzusetzen; nur hüte er sich bei Schülern, deren Stimmumfang nach oben gering ist, vor hohen Lagen. Eine solche würde entstehen, wenn er z. B. die Tonleiter auf g beginnen wollte.

2. Uebungen in den verschiedenen Taktarten.

46. Lection. Im Zweitakt.

a) In C.  b) 
 c) In D.  d) 

20. e. Waldlied.

Recht heiter.

D. Widmann.

mf

1. Im Wal = de möcht' ich le = ben zur hei = ßen Som = mer = zeit, der Wald, der kann uns
 2. In sei = nen küß = len Schat = ten winkt je = der Zweig und Ast; das Blüm = chen auf den
 3. Wie sich die Bö = gel schwin = gen im hel = len Mor = gen = glanz! Und Hirsch' und Re = he
 4. Von je = dem Zweig und Rei = ße, hör' nur, wie's lieb = lich schallt: Sie sin = gen laut und

f

1. ge = ben viel Lust und Fröh = lich = keit; der Wald, der kann uns ge = ben viel
 2. Mat = ten nicht mir: komm, lie = ber Gast! Das Blüm = chen auf den Mat = ten nicht
 3. sprin = gen so lu = stig wie zum Tanz, und Hirsch' und Re = he sprin = gen so
 4. lei = se: Kommt, kommt in grü = nen Wald! Sie sin = gen laut und lei = se: Kommt,

1. Lust und Fröh = lich = keit.
 2. mir: komm, lie = ber Gast!
 3. lu = stig wie zum Tanz.
 4. kommt in grü = nen Wald. Hoffmann von Fallersleben.

47. Lection. Im Dreitakt.

a) In E oder Es.

b)

c) In H und B.

d) In D.

21. e. Der himmlische Wächter.

Julius André. Op. 32.

Mäßig.

1. Fried = li = ches Dun = kel ruht auf den Au = en. Ster = ne = lein schau = en sun = kelnd da = rein,
 2. Frei = er = lich stil = le blick' ich zur Hö = he, füh = le die Mä = he gött = li = cher Huld,
 3. Himm = li = scher Wäch = ter, schen = ke mir Frie = de, schü = tze und hü = te, heil' = ge mein Herz!

1. Ster = ne = lein schau = en sun = kelnd da = rein.
 2. füh = le die Mä = he gött = li = cher Huld.
 3. schü = tze und hü = te, heil' = ge mein Herz. Karl Enslin.

48. Lection. Im Viertakte.

a) In Es.

wo wo wo wo

b)

c) In D.

d)

Sanft und ruhig.

22. e. Nacht.

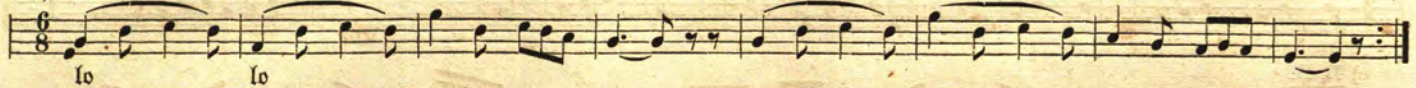
B. Widmann.

1. Am Him = mel thron't der lie = be Mond im gold = nen Ster = nen = glan = ze; fein
 2. Kein Bö = ge = lein singt mehr im Hain, es schwei = gen al = le Lie = der; still
 3. Mein Herz, auch du geh' nun zur Ruh', und schlumm = re oh = ne Sor = gen; der

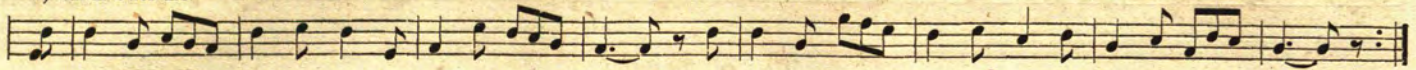
1. An = ge = sicht so sil = ber = licht er = strahlt im mil = den Glan = ze.
 2. ruht die Welt; vom Him = mels = zelt sanft längst die Nacht her = nie = der.
 3. Ba = ter wacht auch in der Nacht und hält dich wohl ge = bor = gen. F. W. Niehl.

49. Lection. Im Sechstakt.

a) In G.



b) In E oder Es.



c) In D.



23. d. Am Morgen.

Frisch.

Adolf Klauwell.



1. Die Nacht ent=fleucht, die Son = ne steigt aus gold = nem Wol = ken = mee = re. Sie
2. Schön blinkt der Thau auf bun = ter Au', der Vo = gel schwingt die Flü = gel; die
3. Die Schö=pfung lacht, der Wald er = wacht und al = le Bö = gel lo = ben so
4. Ihn lobt die Flur, und die Na = tur singt ih = rem Schö = pfer Lie = der. Er
5. So sil = ber = hell, wie sich ein Quellschloß's sil = le Thal er = gie = fet, hier



1. kommt voll Pracht und strahlt mit Macht zu ih = res Got = tes Eh = re.
 2. Läm = mer ziehn durch Wie = sen grün, schön duf = ten Thal und Hü = gel.
 3. wun = der = schön zu Thal und Höhn den gu = ten Va = ter dro = ben.
 4. ist so treu und im = mer neu kommt sei = ne Gü = te wie = der.
 5. im = mer = dar so rein und klar das Le = ben mir ver = flie = het. **Hölty.**

3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

50. Lection.

a) In E.

b) In E.

c) In D.

d) In D.

4. Auffassen und Angeben der Töne aus 2—3 auf einander folgenden Dreiflängen.

51. Lection.

a) In D.



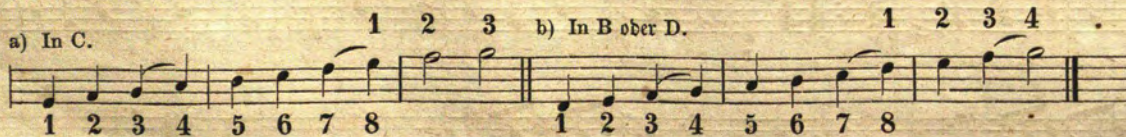
b) In E ober Es.



VI. Erweiterung der Tonleiter nach oben.

1. Erkenntniß und Uebung der nach oben erweiterten Tonleiter.

52. Lection. Diese Uebungen bezwecken keineswegs eine wirkliche Erweiterung des Umfangs der Stimme, sodasß dadurch dem Schüler Gewalt angethan werden müßte; sondern es soll damit nur mehr Spielraum für die Melodie in den Uebungen und Liedern gewonnen und das Notensystem der Vollendung entgegengeführt werden. Die Tonleiter wird zu diesem Zwecke sowohl auf der 1. Linie in C, als auch unter der Linie in D oder B errichtet. Demnach geschieht diese Erweiterung für den Umfang der Stimme eher nach der Tiefe als nach der Höhe. Dem Schüler wird nun bemerkt, daß man den 8. Ton der Tonleiter auch als den 1. betrachten und sodann dieselbe erweitern könne, indem man noch einen obern 2. 3. u. f. w. hinzufüge. Nun wird die Tonleiter gesungen, der 2., 3. und 4. Ton hinzugenommen, sodann niedergeschrieben. Um aber den 2., 3. und 4. Ton schreiben zu können, ist auch die Erweiterung des Notensystems nothwendig, so daß dasselbe von nun an in der gewöhnlichen Form von 5 Linien auftritt. Die Begleitung der erweiterten Tonleiter wird keine Schwierigkeiten mehr bereiten, sodasß ich bloß auf die 44. Lection zu verweisen brauche.



53. Lection. Setze nachfolgende angefangene Uebungen auf- und abwärts fort, jedesmal mit einem füglichen Schluß. Zuerst geschrieben, dann gesungen.

a) In C. b) c)

d) e) In D ober B. f)

g) h)

54. Lection. Uebung im Treffen der oberen Töne.

a) In C. b)

c) d) In D.

e) f)

Anmerkung: Nun mag der Schiller von Zeit zu Zeit bei gelegenen Stellen die Vokale e, i und u, die für den Gesang nicht sonderlich günstig sind, anwenden. Um sie etwas leidlicher vortragen zu können, nähere sich der Klang des e dem ä, der des i dem ü, der des u dem o. — Bei e und i müssen die Zähne möglichst weit von einander entfernt werden.

24. g. Das Maßliebchen.

Gemäßigt.

Friedr. Kühnstedt.

1. Ich bin das Blüm-lein Im = mer = schön, du kannst mich al = ler Dr = ten sehn; ich

2. Ein kle = nes Kind ist lieb und schön, du kannst sie al = ler Dr = ten sehn; ein

3. Ich bin das Blüm = lein Im = mer = hold, hab nichts mit mei = nem Blüth'n ge = wollt, als

1. wach = se schnell und blüth' ge = schwind, ich bin so wie die Kin = der sind.

2. gu = tes Kind ist Gold und Geld, macht Freud' und Fried' in al = ler Welt.

3. dich von Her = zen nur er = freu'n-hab' lieb mich kle = nes Blü = me = lein! Heinrich Bone.

25. h. Kein Weg.

Einfach.

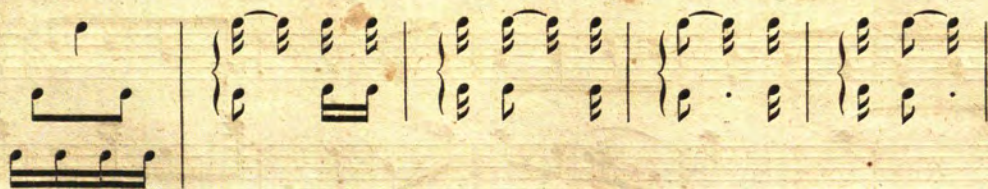
Carl Feye.

1. Blüm-lein, roth und weiß und blau, steh'n hier auf der grü-nen Au! Um sie al-le recht zu se-hen,
 2. A-ber nein, ich wüß-de ja al-le die-se Blüm-lein da ganz zer-tre-ten und zer-drük-ken,
 3. Bleibt nur frisch und duf-tig steh'n, Blümlein! Will wo an-ders geh'n! Will mir nur ein Sträußlein pflük-ken!

1. will ich mit-ten drü-ben ge-hen!
 2. die so schön die Wie-sen schmücken!
 3. ist ge-nug mich zu be-glük-ken! Karl Enslin.

2. Uebungen in den mehrfach gegliederten Taktarten.

55. Lection. Bisher hatte der Schüler nicht mehr als 2—3 Töne auf einen Schlag oder Takttheil zu singen. Etwas schwieriger ist das Singen von 4 Tönen auf einen Schlag. Deshalb ist diese Uebung bis jetzt verschoben worden. Nachdem nun der Schüler sämtliche Taktarten geübt, ist es aber nicht mehr zu früh, ihn mit der weiteren Gliederung derselben bekannt und vertraut zu machen; es ist zugleich das beste Mittel, seiner Stimme mehr Geläufigkeit zu geben. Die Gliederung wird an folgender Darstellung erläutert:



Uebung:

a) In C.

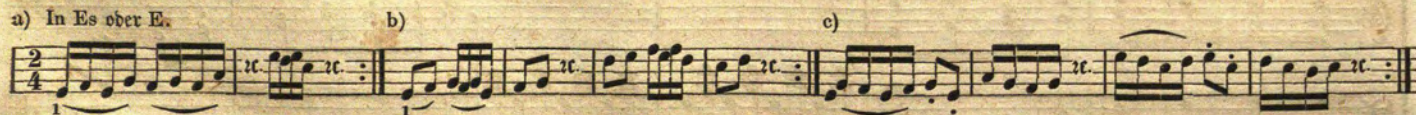


c) In B oder D.



56. Lection. Setze folgende angefangenen Uebungen auf- und abwärts fort, jedesmal mit einem beruhigenden Schluß.

a) In Es oder E.



b)

c)

d) In D. e)

Schluß.

f) In C. g)

Schluß.

h) In F. 8

i)

Schluß.

57. Lection. Uebungen im Treffen.

a) In C. b) 1

c) In D. d) 1

e) In Es. 1

f) 5

26. g. Der Sommerabend.

Sant und langsam.

W. A. Mozart.

3

1. E = ben sank die Son = ne nie = der und nun wird es A = bend wie = der.
 2. Stil = le wird es und es dun = felt, und der A = bend = stern schon fun = felt.

1. Küh = le Luft be = giunt zu weh'n, sü = ße Sa = bung träu = felt nie = der, und es
 2. Al = les ist schon mild' und matt, Al = les su = chet Ruh' und Frie = den: nur die

1. ba = det sich im Thau Haln und Blum' in Feld und Au.
 2. Nach = ti = gall noch wacht, singt uns ei = ne gu = te Nacht. Hoffmann von Fallersleben.

27. h. Im Mai.

Munter.

C. F. Fischer.

1. Der Wald ist grün, die Blu = men blü'h'n, ihr Kin = der kommt her = aus. Der Him = mel blau, voll
 2. Wie al = les lebt! Der Vo = gel schwebt ent = zückt in blau = er Luft. Die Vie = ne summt, der
 3. Die Wie = se steht, so bunt be = sät, ein Tisch für Groß und Klein, ein Glöck = chen blau, perlt
 4. Und Jung und Alt, in Flur und Wald das Lob des Schö = pfers preist; nur un = be = wußt, dankt

Folti subito

1. Glanz die Lu, kommt aus dem en = gen Haus, kommt aus dem en = gen Haus.
 2. Kä = fer brummt, be = rau = schet sich am Duft, be = rau = schet sich am Duft.
 3. fri = scher Thau für al = le Kä = fer = lein, für al = le Kä = fer = lein.
 4. ih = re Brust, be = wußt der Men = schen = geist, be = wußt der Men = schen = geist. L. v. Plönnies.

3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

58. Lection.

a) In C. b)

c) In D.

d) e) In B.

4. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus einem vierstimmigen Accorde.

59. Lection.

In C.



Die Ausführung dieser Uebung geschieht, wie in der 43. Lection bei den Dreiklängen gezeigt worden ist. Der Lehrer mag folgende Fragen stellen:

Aus wie vielen und was für Tönen besteht der 1. Accord?, der 2. Accord? u. s. f.

Wie kann man einen Accord, der aus vier Tönen besteht, nennen? —

Wie haben wir den Accord genannt, der aus drei Tönen besteht? — Wie den, der aus zwei Tönen besteht?

Der höchste und tiefste Ton eines Accords, also im 1. Accorde der 1. und 8. Ton, heißen äußere Stimmen; die zwischen diesen liegenden Töne, 3 und 5, innere oder Mittelstimmen.

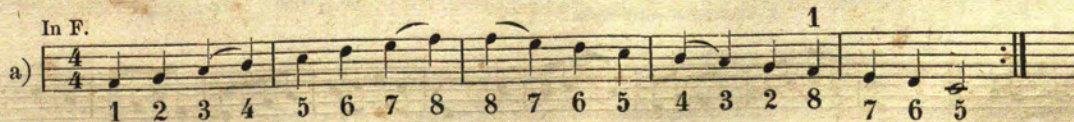
Der Schüler suche und singe nun, nachdem der Accord angeschlagen worden ist:

1) die hohe äußere Stimme, 2) die tiefe äußere Stimme, 3) die hohe mittlere Stimme und 4) die tiefe mittlere Stimme eines jeden Accords. —

VII. Erweiterung der Tonleiter nach unten.

1. Erkenntniß und Uebung der nach unten erweiterten Tonleiter.

60. Lection. Der 1. Ton wird auf f angenommen und die Tonleiter zuerst aufwärts, sodann abwärts bis zum untern 5. gesungen. Es wird dem Schüler dabei bemerkt, daß man den 1. Ton der Tonleiter auch als 8. einer tieferen Tonleiter betrachten könne, wonach also rückwärts gelesen und gesungen wird $\frac{1}{8} 7 6 5 4$ u. s. w. Zum Schreiben des untern 5. ist wieder eine Erweiterung des Notensystems notwendig; diese Erweiterung aber geschieht nur durch eine sogenannte Hilfslinie, d. h. durch einen Strich durch den Kopf der Note. Die Begleitung vom 1. oder untern 8. an kann, wie unten folgt, geschehen:



b)

8 7 6 5

A musical exercise for the bass clef. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four notes: G4, F4, E4, and D4. The lower staff is in bass clef and contains four notes: G3, F3, E3, and D3. Above the notes are the fingerings 8, 7, 6, and 5 respectively. The exercise is marked with a 'b)' and ends with a double bar line.

2. Übungen in den einfach- und mehrfach-gegliederten Taktarten.

61. Lection. Setze folgende angefangenen Übungen fort.

a) In Es. b) c) In D.

Three musical exercises for exercise 61. Exercise a) is in E-flat major (Es), 2/4 time, starting with a quarter note G3 (fingered 1) and a dotted quarter note G3. Exercise b) is in E-flat major, 2/4 time, starting with a quarter note G3 (fingered i) and a dotted quarter note G3. Exercise c) is in D major, 4/4 time, starting with a quarter note D3 (fingered 1) and a dotted quarter note D3.

d) In F.

Exercise d) is in F major, 6/8 time, starting with a quarter note F2 and a dotted quarter note F2.

62. Lection. Übungen im Treffen.

a) In F. b)

Two musical exercises for exercise 62. Exercise a) is in F major, 2/4 time, starting with a quarter note F2 (fingered 1) and a dotted quarter note F2. Exercise b) is in F major, 3/4 time, starting with a quarter note F2 (fingered 1) and a dotted quarter note F2.

c) In G. d)

Two musical exercises for exercise 62. Exercise c) is in G major, 4/4 time, starting with a quarter note G2 (fingered 1) and a dotted quarter note G2. Exercise d) is in G major, 6/4 time, starting with a quarter note G2 (fingered 5) and a dotted quarter note G2 (fingered 8).

e) In A.

Exercise e) is in A major, 2/4 time, starting with a quarter note A2 (fingered 5) and a dotted quarter note A2 (fingered 1).

28. g. Waldvöglein.

Munter.

L. v. Beethoven.

1. Lieb' Vög = lein in dem Wal = de, dein wun = der = schö = ner Sang, der ist mir lieb vor
 2. = = = auf den Zwei = gen, du singst doch gar zu schön; ich möch = te gleich dich
 3. = = = in den Sträucher, wie lieb = lich halt dein Ton! Viel Vög = lein auf dich
 4. = = = auf dem Bau = me, wie schön ist doch dein Klang. Er bringt mir klar in's

1. Al = lem, hat ei = nen hel = len Klang, hat ei = nen hel = len Klang.
 2. küß = fen. Ach, könnt'st du mich ver = steh'n! Ach, könnt'st du mich ver = steh'n!
 3. hor = chen — ist wohl ein schö = ner Lohn, ist wohl ein schö = ner Lohn.
 4. Her = ze; hab' tau = send schö = nen Dank! hab' tau = send schö = nen Dank! R. W. Müdiger.

29. f. Wiegenlied.

Leicht und sanft.

Volksweise.

Mitgetheilt von F. A. L. Jakob.



1. Schlafe, mein Brüderlein! Schla = fe nur ru = hig ein! Ich sitz' am Bett = chen dein! Will dich be = wa = chen fein!
2. Schreie nur nicht so sehr! Wälz' dich nicht hin und her! Schla = fen ist gar nicht schwer: schlaf' nur, was willst du mehr?
3. Ja nicht ein Mü = cke = lein, wär' es auch noch so klein, soll in's Ge = sicht hin = ein ste = chen dich, Brü = der = lein!
4. Ich hal = te treu = e Wacht! Träum' du von goldner Pracht! Schlaf', bis die Sonn' er = wacht! Brü = der = lein, gu = te Nacht!

Karl Enslin.



3. Kleine melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

63. Lection.

a) In G.



b)



c) In F.



4. Auffassen und Angeben einzelner Töne aus 2 und 3 auf einander folgenden Accorden.

64. Lection.

a)

b)

VIII. Genauere Kenntniß des Notensystems und Bezeichnung der Töne mit Buchstaben-Namen.

Durch die seitherigen Uebungen ist die Hauptsache für diejenige Stufe des Gesanges, welche wir hier zu behandeln haben, geschehen: Der Schüler hat eine ziemliche Fertigkeit im Treffen nicht allzufern liegender, faßbarer melodischer Fortschreitungen im Takte erreicht und dabei sein Tongedächtniß und seine Selbstthätigkeit durch Auffassen und Niederschreiben vorgespel-ter melodischer Sätze und der verzierten Tonleiter geübt; dadurch, daß er den 1. oder Grundton auf verschiedenen Linien und Spazien sich denken mußte, ist für das weitere, eigentliche Notenlesen außerordentlich vorgearbeitet. Daß bei allem diesem und auch ferner bei den nachfolgenden Uebungen beständig auf feste Haltung, richtige Athmung, gute Mundstellung, reine Aussprache und Intonation gesehen werden soll, versteht sich nach dem schon früher Gesagten von selbst. Nun soll aber der Schüler mit den verschiedenen Tonarten, in denen er zum Theile seither schon, freilich unbewußt, gesungen hat, näher bekannt werden. Hierzu ist nothwendig, daß derselbe die gebräuchliche Bezeichnung der Töne mit Buchstaben-Namen kennen lerne.

Der Lehrer erklärt und erläutert nun folgende Regeln:

Die fünf Linien, auf, zwischen, über und unter die man die Noten setzt, werden das Notensystem genannt. Die Töne werden gewöhnlich nicht mit Zahlen benannt, wie seither geschehen ist, sondern man gebraucht hiezu folgende Buchstaben-Namen des Alphabets, als c, d, e, f, g, a, h. — In dieser Aufeinanderfolge bezeichnet c den tiefsten, h den höchsten Ton der Tonleiter. Sollen höhere oder tiefere Töne notirt werden, so geschieht dies abermal durch diese Buchstaben. Der tiefste Ton, den wir in der 60. Lection geübt, wird nun gerade mit diesem Buchstaben bezeichnet, und es heißt also jene Note c. Steigen wir von dieser Note aus aufwärts und setzen die Buchstaben zu den ihnen entsprechenden Noten, so kommt also unter die

Linie d, auf die 1. Linie e, in den 1. Zwischenraum f u. s. w. zu stehen:



Nun könnte man die Note c auch auf der 1., 2., 3. oder 4. Linie errichten; um also zu bestimmen, welche Note man mit c benannt wissen wolle, setzt man dieses Zeichen (||:|), welches Schlüssel heißt, auf die entsprechende Linie. Steht also dieses Zeichen auf der ersten Linie, so bedeutet die Note, welche auf dieser Linie steht c, und es werden von diesem aus die übrigen Noten bestimmt. Wir gebrauchen bei unseren ferneren Uebungen den g-Schlüssel (G), so genannt, weil auf die 2. Linie, auf welche er gesetzt wird, die Note g zu stehen kommt.

1. Einübung der Noten.

65. Lektion. Nach der vorausgegangenen Erklärung über die Stellung der Noten und die Anwendung oder Bedeutung des Schlüssels werden nun die Noten nach den Buchstaben-Namen eingeübt. Zu diesem Behufe kann der Lehrer folgende Fragen stellen: Welche Note steht auf der 1. Linie? welche auf der 2. Linie? welche im 1. Zwischenraume? Nenne sämtliche Noten, die auf den Linien stehen, vor- und rückwärts! Wie heißen sämtliche Noten, die in den Zwischenräumen stehen? Wie heißt die Note über der 5. Linie? — Welches sind die Noten unter der Linie? Warum hat die Note c unter der Linie einen Strich durch den Kopf? — Welche Noten wiederholen sich auf anderen Linien und in anderen Zwischenräumen? — Das tiefere c steht unter der 1. Linie und hat einen Strich durch den Kopf; das höhere c steht im 3. Zwischenraume; man nennt das tiefere c auch das eingestrichene und ebenso alle Noten von diesem an bis zum höhern c, welches dann das zweigestrichene genannt wird, so wie auch alle folgenden Noten bis zum nächst höhern c, dem dreigestrichenen, das wir nicht mehr singen.

Mit den mündlichen Besprechungen und Uebungen wechseln die schriftlichen Aufgaben zweckmäßig ab, z. B. Setze bei den Uebungen der 54. und 62. Lektion die Buchstaben-Namen unter die Noten!

Bei dem Einüben der Noten-Namen kann man die Noten auch in folgender Ordnung dem Schüler aufschreiben:



2. Uebungen in den einfachen Taktarten.

66. Lektion. Bevor man nachfolgende Uebungen singen läßt, müssen zuerst die Noten gelesen werden, was auf folgende Weise geschehen kann; z. B. bei a): der 1. oder c, der 3. oder e, der 5. oder g u. s. f.

a) b)

c) d)

30. e. An den Abendstern.

Etwas langsam.

K. Feyer.

1. Bist ja noch ganz al = lein! Wol = len die an = dern Ster = ne und Ster = ne = lein nicht mit dir wan = dern?
2. Wol = len sie nicht mit dir heut' sich ver = ei = nen, daß sie als Him = mels = zier hel = fen dir schei = nen?
3. Ku = fe sie doch her = zu, al = le die Ster = ne! Blei = best hübsch freundlich du, kom = men sie ger = ne!
4. Him = mels = thor Öff = net sich: Ei = ner zum An = dern kommt schon und su = chet dich, mit dir zu wan = dern!
5. Und im = mer mehr und mehr flim = mern und fun = keln! Lieb = li = ches Him = mels = heer schim = mern im Dun = keln!
6. Gott läßt dich nicht al = lein, schickt schon bei Bei = ten all sei = ne Ster = ne = lein, dich zu be = glei = ten!

Karl Enslin.

3. Uebungen in den mehrfach gegliederten Taktarten.

67. Lection. Setze folgende angefangene Uebungen fort:

a)  b)  c) 

d)  e) 

f) 


31. g. Gott und die Natur.

Mäßig.

B. Widmann.



1. Dem lie = ben Gott ist nichts zu klein, er wohnt an je = dem Ort; das
 2. = = = = ge = hö = ret zu, was sein wird und was war; und
 3. = = = = ist nichts zu groß, aus nichts schuf er die Welt; er





1. Stäubchen und der Son = nen = schein kam al = les auf sein Wort. Ein Wörtchen nur, *pp* ein
 2. wo ich bin und was ich thu', er sieht mich son = nen = klar. = = = = =
 3. ist's, der Erd' und Mee = res = schöof und Fir = ma = ment er = hält. = = = = =



1. Wört-chen nur — da ward der Mensch und die Na = tur.
 2. = = = — er hört's wie Don = ner der Na = tur.
 3. = = = — und fort wie nichts ist die Na = tur. *G. Bone.*

68. Lection.

4. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

a) $\frac{2}{4}$ b) $\frac{3}{4}$
c) $\frac{4}{4}$ d) $\frac{6}{8}$

5. Übung im Secundiren.

69. Lection. So wie der Schüler im vorhergegangenen Unterrichte im Auffassen und Angeben einzelner Töne aus Zwei-, Drei- und Vierklängen geübt wurde, ebenso lerne er die 2. oder Secundstimme in nachfolgenden kleinen Sätzen und Liedchen herauszuhören und singen. Der Lehrer spielt zuerst beide Stimmen mit, hernach nur die obere oder Primstimme. Nehmen zwei oder mehrere Schüler an dem Unterrichte Theil, so kann man 2stimmig singen lassen, und die Secundstimme bald diesen, bald jenen Schülern zuweisen.

a) $\frac{2}{4}$ b) $\frac{2}{4}$ c) $\frac{2}{4}$ d) $\frac{2}{4}$
e) $\frac{3}{4}$ f) $\frac{3}{4}$ g) $\frac{4}{4}$

Mäßig.

32. h. Morgenlied.

H. G. Nägeli.

1. Mor = gen er = wa = chet, Dun = kel ent = flieht, gol = den am Him = mel Son = ne er = glüht.
2. Nun = te = re Lie = der fül = len die Luft; Blu = men ver = brei = ten lieb = li = chen Duft.
3. Glän = zet am Gräs = chen sil = ber = ner Thau; Bien = chen durch = zie = hen sum = mend die Au.
4. Al = les ist Freu = de! Al = les ist Lust! Sei = te = rer Sinn auch füllt mir die Brust.

Besselt.

2. Übung im Singen der chromatischen Tonleiter und leiterfremden Töne.

71. Lection. Die chromatische Tonleiter kann auf nachstehende Weise begleitet werden:

a) Anfangs so langsam, als nur möglich, nach und nach schneller.

Exercise a) is written in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a chromatic scale starting on C4, moving up stepwise to G4, with a final whole note G4. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with eighth notes, starting on C3 and moving up stepwise to G3, with a final whole note G3. The key signature has one sharp (F#).

Exercise b) is written in 2/4 time. The upper staff (treble clef) contains a chromatic scale starting on C4, moving up stepwise to G4, with a final whole note G4. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with eighth notes, starting on C3 and moving up stepwise to G3, with a final whole note G3. The key signature has one flat (Bb).

Exercise c) is written in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a chromatic scale starting on C4, moving up stepwise to G4, with a final whole note G4. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with eighth notes, starting on C3 and moving up stepwise to G3, with a final whole note G3. The key signature has one sharp (F#).

Exercise d) is written in 4/4 time. The upper staff (treble clef) contains a chromatic scale starting on C4, moving up stepwise to G4, with a final whole note G4. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with eighth notes, starting on C3 and moving up stepwise to G3, with a final whole note G3. The key signature has one sharp (F#).

Exercise e) is written in 6/8 time. The upper staff (treble clef) contains a chromatic scale starting on C4, moving up stepwise to G4, with a final whole note G4. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with eighth notes, starting on C3 and moving up stepwise to G3, with a final whole note G3. The key signature has one sharp (F#).

33. f. Märlied.

Mäßig.

Dr. Aloys Schmitt.

1. Hört ihr des Frühlings hol-den Klang, der zie = het durch den Wald, da
 2. Hört ihr das Lüft = chen säu = seln still, das durch die Blät = ter rauscht, und
 3. Seht ihr der Blu = men Far = ben = spiel, die auf den Wie = sen stehn? Der

1. vie = ler Bög = lein lau = ter Sang durch Hain und Flu = ren schallt, durch Hain und Flu = ren
 2. plät = schern, weil es plau = dern will, das Bäch = lein? kommt und lauscht, das Bäch = lein? kommt und
 3. schö = nen Blu = men sind so viel: kommt, laßt uns pflü = den gehn! kommt, laßt uns pflü = den

Volti subito

1. schallt.
2. lauscht!
3. gehn! — Franz Poci.

3. Schriftliche Uebungen im Nachbilden und Fortsetzen gegebener Motive.

72. Lection. Setze folgende angefangenen Uebungen fort, und behalte die angenommene Ordnung der halben Töne bei.

a) $\frac{2}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. || $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. ||

b) $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. || $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. ||

c) $\frac{4}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. || $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. ||

d) $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. || $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :c. ||

4. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

73. Lection.

a) $\frac{2}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :|| $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :||

b) $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :|| $\frac{3}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :||

c) $\frac{4}{4}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :|| $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :||

d) $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :|| $\frac{6}{8}$ C4 D4 E4 F4 G4 A4 B4 C5 :||

34. e. Der Knabe am fernen Meeresstrande.

Mäßig.

Ant. Diabelli. Op. 118.

1. In's Hei = math = land! Wer lei = tet mich hin = ü = ber? Schon wölft sich mir der
2. = = = = Zu euch, ihr mei = ne Lie = ben, von de = nen mich das
3. = = = = wünsch' ich von gan = zem Her = zen; wie gern ver = gäß' ich

1. A = bend = him = mel trü = ber, und im = mer schau = er = vol = ler wird der Strand. Wer
2. E = lend hart ver = trie = ben, ruß' ich nun sehn = sucht's = voll an fer = nem Strand. Wer
3. all' mein' Noth und Schmer = zen! Wann fleh' zum letz = ten = mal ich an dem Strand': Wer

5. Übung im Secundiren.

74. Lection.

Two staves of musical notation for exercise 74. The first staff contains two measures: the first measure is in 2/4 time and marked 'a)', the second measure is in 3/4 time and marked 'b)'. The second staff contains two measures: the first measure is in 4/4 time and marked 'c)', the second measure is in 6/8 time and marked 'd)'. The notation consists of chords and melodic lines on a treble clef staff.

Ruhig.

35. e. Der kleine Gärtner.

C. G. Fischer.

Musical score for 'Der kleine Gärtner' in 3/8 time. It features a treble clef staff with a vocal line and a bass clef staff with a piano accompaniment. The lyrics are:

1. Blümchen, so se = het doch freundlich mich an! Hab' ich euch doch nichts zu Lei = de ge = than!
 2. Fürch-tet euch nicht; denn ich mein' es ja gut, will euch ja hal = ten in lie = ben = der Hut,
 3. Doch wenn so treu ich be = sorgt für euch hin und euch be = grü = ße mit freund = li = chem Sinn —

Continuation of the musical score for 'Der kleine Gärtner'. The lyrics are:

1. bin ja ein Gärt = ner ge = wor = den und will he = gen und pfl = gen euch freu = dig und still!
 2. will euch be = gie = ßen zur son = ni = gen Zeit, schü = zen und schir = men, wenn's frie = ret und schneit.
 3. müßt ihr auch thun nicht, als wär' ich ein Dieb! Nicht wahr, ihr Blümchen, ihr ha = bet mich lieb!

K. Enslin.

X. Kenntniß der übrigen Durtonleitern.

1. Bildung der Durtonleitern.

75. Lection. Der Lehrer wiederholt hier, was schon früher über die Tonleiterbildung vorgekommen ist, und zeigt sodann dem Schüler weiter:

- 1) daß die Tonleiter mit jedem beliebigen Tone beginnen könne;
- 2) daß also 11 neue Tonleitern gebildet werden können, indem außer dem Tone c noch 11 weitere Töne im diatonischen Tongeschlechte vorkommen, nämlich cis, d, dis, e, f, fis, g, as, a, b und h.

Hier ist Gelegenheit gegeben, den Schüler mit den enharmonischen Tönen und Tonleitern bekannt zu machen, als: mit cis und des, dis und es, fis und ges, gis und as, ais und b.

Am besten und anschaulichsten läßt sich der enharmonische, gleiche Ton an der Tastatur des Klaviers erklären.

Die Bildung der 11 Tonleitern in Dur macht den Hauptgegenstand der schriftlichen Uebungen des Schülers aus; es werden ihm dieselben auch nicht schwer fallen, wenn er sich nur immer streng an die ihm schon bekannte C=Dur oder Normal-Tonleiter halten, und sich die Lage der halben Töne von 3—4 und 7—8 genau merken will. Um diese Art der Fortschreitung in den neuen Tonleitern beibehalten zu können, sind bei einem Theile derselben ein oder mehrere Töne zu erhöhen, bei dem andern Theile zu erniedrigen; wir nennen deshalb jene Kreuz=, diese aber Be=Tonleitern.

Alle Kreuz=Tonleitern werden gebildet, indem man den 5. Ton (die Quint) der vorhergegangenen Tonleiter zum 1. oder Grundtone der neuen Leiter annimmt und dann den 7. (die Septime) erhöht. Die dadurch entstandenen Kreuze werden wesentliche Versetzungszeichen genannt und sind gleich am Anfange des Tonstückes angezeigt, was man die Vorzeichnung nennt. Die in den Uebungen und Liedern des IX. Kapitels vorgekommenen Versetzungszeichen nennt man zufällige.

Warum? —

Nach dem angeführten Wege ergeben sich also für die sämtlichen Kreuz=Tonleitern folgende Vorzeichen:



Ein Rückblick auf die vorgekommenen Viederstoffe wird folgendes Resultat für den Entwicklungsgang, welcher bei der Begleitung beobachtet worden ist, abgeben:

1) Die Melodie wird Ton für Ton ohne Verstärkung gespielt und ganz einfach im Basse begleitet, so daß die Melodie recht vorherrscht und die noch schwankende Stimme des angehenden Sängers nachhaltig unterstützt wird.

2) Die Melodie wird ebenfalls Ton für Ton, aber jetzt mit Verstärkung durch hinzutretende Terzen, Sexten u. mitgespielt und vom Basse einfach begleitet, wodurch die Melodie nicht mehr so scharf hervortritt.

3) Die Begleitung verläßt die Melodie bei einzelnen Tönen und läßt nur den vorherrschenden Accord erklingen, wodurch diese noch mehr frei wird.

4) Die Begleitung wird theils rhythmisch, theils harmonisch, endlich durch beides zugleich verändert.

5) Die Begleitung bildet endlich einen feinen Contrast zwischen Gesang und Spiel.

So wird der jugendliche Sänger allmählig selbständig gemacht und zugleich sein Gefühl und Geschmac für Musik gebildet.

36. e. Abendlied.

Andante.

H. G. Nägeli.

1. Kuhl und la = bend sinkt der Thau auf die Flu = ren nie = der;
 2. Bald ent = zieht den leg = ten Strahl uns die schö = ne Son = ne,
 3. Sü = ße Ru = he win = ket nun Flei = ßi = gen ent = ge = gen.

1. und im Hai = ne schlägt ein Chor, im Hai = = ne schlägt ein Chor
 2. und ver = ges = sen, weg = ge = lacht, ver = ges = = sen, weg = ge = lacht
 3. und zu neu = er Le = bens = lust, zu neu = = er Le = bens = lust

p *mf* *p*

1. sanf = ter Nach = ti = gal = = len.
 2. sind des Tags Be = schwer = = den.
 3. weckt uns je = der Mor = = gen. **Bogt.**

77. Lection. Die Bildung aller Ve-Tonleitern geschieht dadurch, daß man den 4. (die Quart) der Normal-Tonleiter, sowie der vorhergegangenen Tonleiter als 1. oder Grundton der neuen Leiter annimmt und den 4. Ton der letzteren um einen halben Ton erniedrigt. Die Erniedrigung geschieht, wie schon bekannt, durch Been, welche vorgezeichnet werden und in folgender Ordnung entstehen:

C. F. B. Es. As. Des. Ges.

Nun werden sämtliche Ve-Tonleitern vom Schüler in nachstehender Weise notirt:

F-Tonleiter. Es-Tonleiter.

C-Tonleiter. B-Tonleiter.

78. Lection.

a)

b)

c)

d)

37. e. Der Käfer.

B. Widmann.

Mäßig bewegt.

a tempo

1. *p* Bist so nackt und klein, *mf* ar = mes Kä = fer = lein, *ritard.* und ich soll = te grau = sam sein? *p* D
 2. Lebst ja nicht für Schmerz, hast ja auch ein Herz, und ich soll dein Quä = ler sein? =
 3. Liebst die blau = e Luft, Blatt und Blu = men = duft; Flieg' nur fort! Flieg hier und da! Ja,

accelerando
 1. nein! D nein! *mf* Und ich soll = te grausam sein? D nein! D nein! D nein!
 2. = = Und ich soll dein Quä = ler sein? = = = = = =
 3. ja! Ja, ja! Flieg nur fort! Flieg hier und da! Ja, ja! Ja, ja! Ja, ja! G. Bone.

pp *f* *accelerando*

Um das Werkchen nicht zu vergrößern und zu vertheuern, beschränkte ich mich hier auf nur wenige Uebungen und Lieder, obwohl ein längeres Verweilen bei den verschiedenen Tonarten sehr nothwendig ist. Der Gesanglehrer halte sich an gute Lieder-Sammlungen mit Klavierbegleitung, deren es ja viele gibt. Ich erwähne nur folgende:

Diabelli, Lieder der Unschuld. Op. 118. 2 Hefte. Wien.

Ferd. Gumbert, XII Kinderlieder für den Umfang jeder Stimme. Op. 15 in 2 Lief. Berlin, bei Schlesinger.

A. Krauß, Liederlust. Gesänge für die Jugend mit leichter Pianoforte-Begleitung. Op. 12. Leipzig, bei

C. Merseburger.

Friedr. Kühnstedt, 32 Kinderlieder, auch als kleine, selbständige Klavierstücke zu gebrauchen. 2 Hefte. Erfurt und Leipzig, Gott. Wilh. Körner.

Wilh. Meves, Jugendlieder für 1 und 2 Stimmen. 1. und 2. Sammlung. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Schmitt, Aloys, Kinderlieder mit Klavier-Begleitung herausgegeben von B. Widmann. 2 Hefte. Leipzig, bei

C. Merseburger.

A. Struth, Jugendblüthen. 48 kleine Lieder mit leichter Klavier-Begleitung. Op. 22. 2 Hefte. Ebendasselbst.

2. Uebung im Transponiren.

79. Lection. Eine zweckmäßige Uebung der Selbstthätigkeit des Schülers ist das Uebertragen oder Versetzen einer Melodie in eine andere Tonart. Es werden hiezu die schon früher niedergeschriebenen und gelernten Uebungen benützt und folgende Aufgaben gelöst:

1. Schreibe aus der 46. Lection die Uebungen a und b in D auf.
2. Transponire aus derselben Lection die Uebungen c und d in E.
3. Notire aus der 47. Lection die Uebungen a und b in G.
4. Ebenso aus der 62. Lection die Uebungen a und b in A.

Die schriftlichen Arbeiten werden vom Lehrer nachgesehen und dann vom Schüler gesungen.

- 80. Lection.** Notire
1. aus der 48. Lection die Uebungen a und b in F.
 2. aus derselben Lection die Uebungen c und d in Es.
 3. aus der 49. Lection die Uebungen a und b in Des.
 4. aus derselben Lection die Uebung c in B.
 5. aus der 62. Lection die Uebungen c und d in As.

3. Melodische Sätze zum Auffassen und Nachschreiben.

81. Lection.

Exercise 81 consists of three staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, containing two phrases labeled 'a)' and 'b)'. The second staff is in D major (two sharps) and 2/4 time, containing one phrase labeled 'c)'. The third staff is in B-flat major (two flats) and 4/4 time, containing one phrase labeled 'd)'. Each phrase ends with a double bar line and repeat dots.

Es muß nämlich dem Schüler bemerkt werden, in welcher Tonart er die vorgesungene oder vorgespielte Melodie zu notiren hat.

4. Uebung im Secundiren.

82. Lection.

Exercise 82 consists of four staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, containing two phrases labeled 'a)' and 'b)'. The second staff is in B-flat major (two flats) and 3/4 time, containing one phrase. The third staff is in D major (two sharps) and 2/4 time, containing one phrase labeled 'c)'. The fourth staff is in B-flat major (two flats) and 4/4 time, containing one phrase labeled 'd)'. Each phrase ends with a double bar line and repeat dots.

38. e. Im Walde.

Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Wilh. Meves.

1. Im Wald', im schö = nen grü = nen Wald', wo ne = kend E = cho = ruf er =
 2. Wie freu'n wir uns des Wal = des = grün, der Blüm = chen, die hier still er =
 3. Die fri = sche, grü = ne Wal = des = pracht, die schö = ne, heil' = ge Schat = ten =
 4. Doch mit der Freud' in uns = rer Brust, sind wir uns auch recht wohl be =

1. schallt, da tö = ne mit der Vö = gel Sang, da tö = ne mit der Vö = gel
 2. blüh'n; der lie = ben mun = tern Vö = gel Chor, der lie = ben mun = tern Vö = gel
 3. nacht, sie dringt er = qui = kend in die Brust, sie dringt er = qui = kend in die
 4. wußt, daß Al = les, was das Aug' hier schaut, daß Al = les, was das Aug' hier

Volti subito

1. Sang auch uns = res fro = hen Lie = des Klang, auch uns = res fro = hen Lie = des Klang.
 2. Chor, der froh er = schallt an un = ser Ohr, der froh er = schallt an un = ser Ohr.
 3. Brust und fül = let sie mit Freud' und Lust, und fül = let sie mit Freud' und Lust.
 4. schaut, der gu = te Gott hat auf = ge = baut, der gu = te Gott hat auf = ge = baut.

Albert Jungmann.

XI. Kenntniß der Tonarten im Allgemeinen und der Modulationen im Besondern.

1. Unterscheidung von Dur und Moll.

83. Lection. Der Schüler hat zwar schon in der 43. Lection Dur- und Moll-Dreiklänge gehört und deren einzelne Töne herausfinden gelernt, jedoch ohne mit dem Verhältnisse der Töne eines Dreiklangs zu einander bekannt zu werden; dieses letztere soll Aufgabe dieser Lection sein.

Der Lehrer schlägt den C-Dreiklang $\begin{matrix} g \\ \circ \\ \circ \end{matrix}$ auf dem Klavier an und läßt den Schüler die Töne nach einander angeben und wie bisher mit 1, 3, 5 bezeichnen. Hierauf schlägt er den Moll-Dreiklang, also $\begin{matrix} g \\ \circ \\ \flat \end{matrix}$ an und läßt ebenfalls die Töne desselben angeben. Nun macht er den Schüler auf den Unterschied beider Accorde aufmerksam. Der Schüler wird mit Hilfe des Lehrers bald einsehen:

- 1) daß der ganze Unterschied von beiden Accorden in dem Verhältniß von 1 zu 3, d. i. in der Terz liege;

2) daß beim ersten Dreiklang dieses Verhältniß, oder die Entfernung von c zu e zwei ganze Töne, beim zweiten Dreiklang von c zu es aber nur einen ganzen und einen halben Ton betrage.

Aus dieser Wahrnehmung werden folgende Begriffe abgeleitet:

1) Die Entfernung oder der Abstand von 2 ganzen Tönen nennt man eine große Terz, oder große Dritte; dagegen die Entfernung von nur $1\frac{1}{2}$ Tönen eine kleine Terz oder kleine Dritte.

2) Den Dreiklang mit der großen Terz nennt man den harten oder Dur-Dreiklang, weil er etwas härter als der zweite klingt; den Dreiklang mit der kleinen Terz heißt man den weichen oder Moll-Dreiklang, weil er etwas weicher als der erstere klingt.

Daran knüpfen sich folgende schriftliche Uebungen für den Schüler:

1) Schreibe und benenne alle großen Terzen a) aus der C-Tonleiter, b) der F-Tonleiter, c) der G-Tonleiter, d) der B-Tonleiter, u. s. f.

2) Notire alle kleinen Terzen a) aus der C-Tonleiter, b) der F-Tonleiter u. s. f.

3) Schreibe ebenso alle Dur-Dreiklänge aus den verschiedenen Tonleitern auf;

4) Ebenso alle Moll-Dreiklänge.

2. Bildung der Moll-Tonleiter.

84. Lection. Außer der seither kennen gelernten diatonischen Tonleiter (vergl. 70. und 75. Lection) giebt es noch eine weitere diatonische Tonleiter, bei welcher aber die Anzahl und Lage der halben Töne eine andere ist; es kommen nämlich bei dieser zweiten 3 halbe Töne vor und zwar von der 2. zur 3., von der 5. zur 6. und von der 7. zur 8. Stufe. Diese diatonische Tonleiter hat dieselbe weiche Klangfarbe wie der Moll-Dreiklang, und der Dreiklang, welcher auf der 1. Stufe dieser Tonleiter entsteht, ist auch ein Moll-Dreiklang; sie wird deshalb Moll-Tonleiter genannt; die seither notirte und gesungene heißt dagegen Dur-Tonleiter.

Die Moll-Tonleiter wird aus der Dur-Tonleiter hergeleitet, indem man den 3. und 6. (die Terz und die Sext) der letzteren erniedriget. Der Schüler notire also die Moll-Tonleitern auf folgende Weise:

The musical notation consists of two staves. The top staff shows two major scales: C-dur (C major) and G-dur (G major). The bottom staff shows two minor scales: C-moll (C minor) and G-moll (G minor). The C-moll scale is derived from C-dur by lowering the 3rd and 6th notes. The G-moll scale is derived from G-dur by lowering the 3rd and 6th notes. Fingerings 1-8 are indicated below each scale.

Da aber die Moll-Tonleiter so, wie sie hier notirt ist, im Singen Schwierigkeit bietet und in dieser Weise auch selten vorkommt, so lasse man die Moll-Tonleiter in jener Form singen, welche Musikdirector E. Hentschel in der schon mehr erwähnten „Euterpe“, Jahrgang 1857. No. 8., vorschlägt:

a) aufwärts.

b) abwärts.



Jede Dur-Tonleiter läßt sich auf die oben erwähnte Weise in eine Moll-Tonleiter verwandeln. Ebenso hat auch eine jede Dur-Tonleiter eine ihr zugehörige Moll-Tonleiter, welche mit jener gleiche Vorzeichnung hat und die man deswegen auch verwandte Tonleitern nennt. So entspricht der Dur-Tonleiter

von C-dur	A-moll,	von E-dur	Cis-moll,	von E-dur	D-moll,	von Des-dur	B-moll.
" G- "	E- "	" H- "	Gis- "	" B- "	G- "	" Ges- "	Es- "
" D- "	H- "	" Fis- "	Dis- "	" Es- "	C- "		
" A- "	Fis- "			As- "	F- "		

Die Begleitung der zu singenden Tonleiter kann auf folgende Weise geschehen:



85. Lection. Uebungen im Treffen.



39. i. Urians Reise um die Welt.

L. v. Beethoven.

Mäßig geschwind.

1. Wenn Je = mand ei = ne Rei = se thut, so kann er was er = zäh = len, drum
 2. Zu = erst ging's an den Nord = pol hin, da war es kalt, bei Eh = re, da
 3. In Grön = land freu = ten sie sich sehr, mich ih = res Orts zu se = hen, und
 4. Die Es = qui = meare sind wild und groß, zu al = lem Gu = ten trä = ge, da

p

Volti subito.

14*

1. nahm ich mei-nen Stoc und Hut, und that das Rei = sen wäh = len. Da hat er gar nicht ii = bel
 2. dacht ich denn in mei = nem Sinn, daß es hier bes = ser wä = re. = = = = =
 3. setz = ten mir den Thrankrug her, ich ließ ihn a = ber ste = hen. = = = = =
 4. schalt ich Ei = nen ei = nen Klopß, und krieg = te vie = le Schläge. = = = = =

1. dran ge = than, er = zähl' er nur wei = ter, Herr U = ri = an!
 2. = = = = =
 3. = = = = =
 4. = = = = = Claudius.

Gehend.

40. e. Die Wellen.

Carl Gottlieb.

1. Wäch = lein flie = het und er = gie = het im = mer wei = ter hin sich fort.
 2. Kei = ne blei = bet; je = de trei = bet oh = ne Raft und Auf = ent = halt.
 3. Und die Wel = len sind die schnel = len Stun = den un = fers Le = bens, Kind.
 4. Drum ich ler = ne froh und ger = ne, was mir nitzt und was mir frommt.

1. Sieh die schnel = len Eil = ber = wel = len, wie sie fliehn zum fer = nen Ort.
 2. Im = mer mun = ter geht's hin = un = ter; und ver = ron = nen sind sie bald.
 3. Bald ver = schwun = den sind die Stun = den, die dir jetzt so lu = stig sind.
 4. Stun = den ei = len ohn' Ver = wei = len und nicht ei = ne wie = der = kommt.

1. Sieh die schnel = len Eil = ber = wel = len, wie sie flieh'n zum fer = nen Ort.
 2. Im = mer mun = ter geht's hin = un = ter; und ver = ron = nen sind sie bald.
 3. Bald ver = schwun = den sind die Stun = den, die dir jetzt so lu = stig sind.
 4. Stun = den ei = len ohn' Ver = wei = len und nicht ei = ne wie = der = kommt. **Liebh.**

XII. Von der poetischen und musikalischen Satzform und dem Vortrage.

1. Die poetische Satzform.

Der 1. Theil dieses Kapitels, nämlich die Lehre von der poetischen Satzform, gehört eigentlich zu den Fächern des deutschen Sprachunterrichts und sollte dort recht gründlich behandelt werden. Da aber die lyrische Dichtung mit der Musik im Liebe in so enge Berührung und Verschmelzung kommt; da man ferner die Verslehre nach musikalischen Grundsätzen behandeln kann: so glaube ich keinen Fehlgriff zu thun, wenn ich auch hier etwas länger bei diesem Gegenstande verweile. Wir gewinnen dadurch zugleich einigermassen einen kleinen Haltplatz für die Kenntniß der musikalischen Satzform.

Man ist gewohnt, den deutschen Vers nach der Metrik der alten Sprachen zu messen; ich halte es aber für einfacher und für Schüler, welche noch nicht auf einer höhern Bildungsstufe stehen, für zweckmäßiger, den Vers nach musikalischen Grundsätzen einzutheilen. Zudem entscheidet in der deutschen Sprache die Qualität der Silbe, nicht die Quantität, und die Betonung oder der Accent ist abhängig von der Bedeutung. Der deutsche Vers besteht aus Takten, der alte Vers aus Versfüßen, von denen oft zwei erst einen Takt bilden. Ein Versfuß ist bei den Alten eine Zusammenstellung zweier oder mehrerer nach ihrer Quantität gemessenen Silben; sie unterscheiden 2-, 3- und 4-silbige Versfüße. In unserer Sprache aber, die nicht quantitierend, sondern weit mehr accentuierend ist, kommen diese Füße nicht in Betracht, wenigstens nicht im deutschen Verse als einem Tonsatze.

Wer übrigens die Metrik sowohl nach dem Systeme der Alten, als auch den Unterschied des antiken und modernen Verses genauer kennen lernen will, dem empfehle ich das allerdings nicht ganz leicht verständliche Werk: „Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik.“ Von M. Hauptmann. Leipzig. 1853.

89. Lection.

Die Lehre von der poetischen Satzform beschränkt sich auf folgende wenige Begriffe und Regeln, die dem Schüler zu erläutern sind:

- 1) Silbe, Wort und Satz haben eine Betonung, die entweder stark oder schwach ist. Im einzelnen Worte hat nur eine Silbe, nämlich die Stammsilbe den Hauptton, weil sie Bedeutung hat, wie z. B. Bäch=lein, flie=het.
- 2) Die betonte Silbe heißt Hebung, die unbetonte Silbe Senkung; jene wird in der Verslehre mit einem wagrechten Strich (—), diese mit einem Häkchen (⸗) bezeichnet, also: Bäch=lein, flie=het.
- 3) Die Silbe, welche man mehr betont, hat auch in der Regel eine längere Währung oder Dauer. Die Silben werden theils gedehnt, theils mehr oder weniger beschleunigt gesprochen, so daß sich lang-, mittel- und kurzzeitige Silben unterschei-

den lassen, die wir am besten durch Noten und vorkommende Zwischenstufen durch Verlängerungspunkte bezeichnen, z. B.

$\overset{\cdot}{\text{B}}\text{äch} = \text{lein}, \quad \text{flie} = \text{het.} \quad \overset{\cdot}{\text{M}}\text{or} = \text{gen} \quad \text{er} = \text{wa} = \text{chet!}$

4) Durch den wohlgefälligen Wechsel länger oder kürzer andauernder Silben entsteht der Rhythmus. Und eine solche Zeile mit geregelter Rhythmus heißt Vers.

5) In unserer Sprache sind die Verse nach der Betonung (vergl. 1.) gebaut. Ein Vers hat so viele Takte, als er Hebungen oder betonte Silben hat. So hat also der Vers: $\overset{\cdot}{\text{B}}\text{äch} = \text{lein}, \quad \text{flie} = \text{het.}$ zwei Takte.

6) Zu einem Takte (der poetischen Satzform) gehören also nothwendig Hebung und Senkung. Letztere kann aber aus einer oder zwei Silben bestehen. In obigem Beispiele hat die Senkung nur eine Silbe, im nachstehenden zwei Silben:

$\overset{\cdot}{\text{S}}\text{chla} = \text{fe}, \quad \text{mein} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{B}}\text{rü} = \text{der} = \text{lein!}$

Somit bilden jedesmal zwei oder drei Silben einen Takt, und eine Reihe solcher Takte (Versfüße) macht einen Vers aus.

7) Jeder Takt hat (in der Regel wenigstens) die Geltung von $\frac{2}{3}$ und beginnt mit der Hebung; häufig geht aber der Hebung im ersten Takte ein Vorschlag oder Auftakt vorher; umgekehrt, endigt der deutsche Vers auch gern mit einer Senkung, und ist diese nicht vorhanden, so fühlt die Stimme das Bedürfnis, zu pausiren. Als Beispiel dienen die Verse des Liedes in der 85. Lektion, „Arian's Reise um die Welt.“ —

8) Man kann demnach alle Takte auf 3 Arten zurückführen:

a) Zweisilbige Takte: $\overset{\cdot}{\text{B}}\text{äch} = \text{lein}, \quad \text{flie} = \text{het.}$

b) Dreisilbige Takte, (die aber gewöhnlich mit zweisilbigen abwechseln):

$\overset{\cdot}{\text{B}}\text{lüm} = \text{chen}, \quad \text{so} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{f}}\text{e} = \text{het} \quad \text{doch} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{f}}\text{reund} = \text{lich} \quad \text{mich} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{a}}\text{n!}$

$\overset{\cdot}{\text{M}}\text{or} = \text{gen} \quad \text{er} = \text{wa} = \text{chet}, \quad \overset{\cdot}{\text{D}}\text{un} = \text{tel} \quad \text{ent} = \text{flieht.}$

c) Takte mit Vorschlag: $\text{Wenn} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{j}}\text{e} = \text{mand} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{e}}\text{i} = \text{ne} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{R}}\text{ei} = \text{fe} \quad | \quad \overset{\cdot}{\text{t}}\text{hut,}$

9) Die Takte der poetischen Satzform stimmen in Beziehung auf die Anzahl mit denen der Melodie, oder mit denen der musikalischen Satzform nicht immer überein; sehr oft zieht der Liedercomponist 2 und mehrere Takte der poetischen Satzform in einen Takt der musikalischen zusammen, wie z. B. in dem erwähnten Liede von „Arian's Reise um die Welt“, bei welchem 2 Takte der poetischen Satzform einen Takt der musikalischen Form ausmachen.

10) Wie dem einzelnen Satze (in der Prosa) der Vers entspricht, so dem Satzganzen die Strophe oder das Gesäß; so nennt man nämlich mehrere zu einem rhythmischen Ganzen verbundene Verse. Die Verse können gereimt oder reimlos sein.

11) Ein Lied zerfällt also in Strophen oder Gesäße, diese in Verse, diese wieder in Takte, und diese in Hebung und Senkung.

Schriftliche Uebungen für den Schüler.

- 1) Schreibe Wörter auf: a) mit einer Hebung und einer Senkung,
 b) „ „ „ „ 2 Senkungen,
 c) „ 1 Vorschlag, 1 Hebung und 1 Senkung,
 d) „ 1 „ 1 „ und 2 Senkungen, und setze jedesmal die metrischen Zeichen bei!

- 2) Suche aus den seither gelernten Liedern ein Beispiel a) mit 2silbigem Takte,

b) „ 3 „ „

c) „ 2 „ „ und Auftakte, und setze jedesmal die Takt-

striche, die metrischen Zeichen und Noten hinzu!

2. Die musikalische Satzform.

90. Lection. Wie schon oben erwähnt, so kann man die musikalische Satzform als mit der poetischen analog betrachten; und wir können auch jene auf die Lehre von dieser stützen und sie in folgende Begriffe und Regeln fassen:

1) So wie Silbe, Wort und Satz eine Betonung erhalten, so können auch die einzelnen Töne einer Tonreihe oder mehrere Töne eines musikalischen Satzes mehr oder weniger hervorgehoben werden.

2) Was wir in der poetischen Satzform mit Hebung und Senkung bezeichneten, das heißt man bei der musikalischen Satzform Schwer- und Leichtschlag.

3) So wie zu einem Takte der poetischen Satzform nothwendig Hebung und Senkung gehören, ebenso machen auch Schwer- und Leichtschlag einen Takt in der musikalischen Satzform aus.

4) Wie wir alle Takte der poetischen Satzform auf drei Arten zurückführten, so unterscheiden wir auch zwei Arten von Takt in der Musik, nämlich:

a) den 2-theiligen oder geraden Takt, als: $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$

b) den 3-theiligen oder ungeraden Takt, als:

$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{8}$

5) Jeder Takt beginnt mit dem Schwertschlag oder guten Takttheil, und geht ein Leichtsschlag oder schlechter Takttheil voraus, so entsteht der Auftakt, welche Taktart der 3. der poetischen Satzform entspricht.

6) So wie durch den wohlgefälligen regelmäßigen Wechsel länger und kürzer andauernder Silben der Rhythmus der poetischen Satzform entsteht, so bildet auch eine regelmäßige Anzahl auf einander folgender Takte den Rhythmus der musikalischen Satzform.

7) Zwei Takte bilden einen einfachen Rhythmus oder Abschnitt, und zwei Abschnitte einen zusammengesetzten Rhythmus oder Satz.



8) Nach der geraden oder ungeraden Anzahl der Takte wird auch der Rhythmus, ähnlich den Taktarten selbst, in einen geraden und ungeraden eingetheilt. Das vorstehende Beispiel ist ein gerader Rhythmus, das nachstehende ein ungerader.



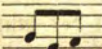
Der gewöhnlichste und gefälligste Rhythmus ist jener von 4 Taktan.

9) Zwei zusammengesetzte Rhythmen, welche eine vollkommen geschlossene Melodie bilden, nennt man eine Periode oder einen Gliedersatz.



10) Je nachdem nun die Periode 2, 3 oder 4 Sätze enthält, nennt man sie 2-, 3-, 4- oder mehrgliedrig. Obige Periode ist demnach 2-gliedrig und nachstehende 4-gliedrig.



11) Das im einzelnen Takte ausgedrückte kurze Gedankenglied nennt man Motiv und dessen Theile Motivglieder. So besteht also der 1. Takt obiger Periode in Nr. 10 aus dem Motive  und dieses wiederholt sich in allen Sätzen verändert und unverändert.

12) Periode, Satz, Abschnitt und Motiv sind also die Grundelemente aller musikalischen Gedanken. Obgleich nun die musikalischen Gedanken vermöge des Gesetzes der Einheit in der Zahl der Takte oder Vertheilung der Ruhepunkte gleich sein sollen, so fordert doch umgekehrt das Gesetz der Mannigfaltigkeit, daß die einzelnen Sätze selbst wieder in mannigfaltigen Veränderungen erscheinen. Welche Mannigfaltigkeit schon allein durch Veränderung der Taktart und des Notenwerthes entsteht, wird durch eine Vergleichung der beiden Beispiele in Nr. 9 und 10, die beide denselben Gedanken von zwei verschiedenen Componisten enthalten, einleuchten. Oft wird auch eine Periode durch Anhängung eines weiteren einfachen Rhythmus verlängert, wie z. B. im „Maidlied,“ Section 71.

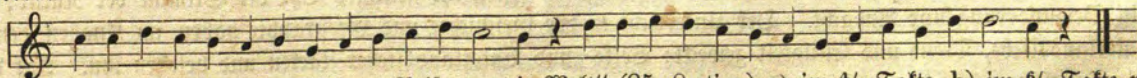
Schriftliche Uebungen für den Schüler.

91. Lection.

- 1) Zerlege durch Bögen: a) das Morgenlied in der 69. Lection,
b) Arians Reise um die Welt, in der 85. Lection in Perioden, Sätze und Abschnitte!
- 2) Stelle die Motive, welche sich in Versetzungen auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter wiederholen, neben einander!
- 3) Schreibe jene rhythmische Figur, die sich öfter wiederholt nur in rhythmischen Noten nieder!

92. Lection.

- 1) Schreibe folgende Tonreihe a) im $\frac{2}{4}$ -Takte, b) im $\frac{4}{4}$ -Takte nieder!
- 2) Schreibe dieselbe Tonreihe mit Veränderung des Notenwerthes nebst Anwendung von Pausen auch im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ -Takte nieder!



- 3) Schreibe die Melodie von „Arians Reise um die Welt“ (85. Lection) a) im $\frac{4}{4}$ -Takte, b) im $\frac{6}{8}$ -Takte nieder!

- 4) Notire das 1. Motiv des Morgenliedes in der 69. Section auf jeder Stufe der Tonleiter. auf- und abwärtssteigend!
 5) Notire den ganzen 1. Abschnitt desselben Liedes auf jeder Stufe der Tonleiter, auf- und abwärtssteigend!

3. Vom Vortrage.

1. Ueber das Kinder- und Jugendlid im Allgemeinen.

Der Schüler ist nun etwas näher mit der musikalischen Satzform vertraut geworden, und es kann ihm jetzt manche Regel in Beziehung auf den Vortrag besser erläutert und verständlich gemacht werden, die er seither nur mechanisch beobachtet gelernt hatte.

Daß hier nur vom Vortrage der Kinder- und Jugendlieder die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst; daß aber auch diese nicht für Tändeleien und Bagatellsachen gehalten werden dürfen, wenn durch sie die Kunstbildung im jugendlichen Schüler befördert werden soll, das übersieht gar mancher Lehrer. Ferner halte ich auch nur das echte Kinderlied für diesen hohen Zweck gut genug; denn nur dieses ist für das Kind die Erstlingsblüthe der Gesangkunst und das einzig wahre Mittel, es in's Gebiet des Kunstschönen ohne Uebereilung einzuführen. Das echte Kinderlied hält sich ganz im engen Kreise der Umgebung des Kindes selbst; es ist nichts anderes, als der Ausdruck und das augenblickliche Lautwerden seines eigenen Gefühls, welches durch irgend einen Einfluß seiner Umgebung lebhaft erregt worden ist. Es muß kurz sein; da ja das natürlich erzogene Kind selbst nicht lange anhaltender Gefühle der Freude und des Schmerzes fähig ist. Es muß auch frei von allen Reflexionen sein, weil diese dem Kinde ebenfalls fern liegen und gar nicht zusagen. Nicht jede, an und für sich schön und gut sein mögende Composition, und sollte sie selbst vom besten Meister herrühren, ist immer auch ein gutes, echtes Kinderlied; aber ebenso wenig jede läppische Dundelei, die man für Kinderlied ausgiebt. Das echte Kinderlied ist ein kleines abgerundetes Kunstganze, das sowohl in textlicher als musikalischer Hinsicht sich ganz in der einfachen engen Ideenwelt des Kindes hält; und gerade dies ist von unendlichem Vortheile, indem es als solches nach allen seinen Theilen vom aufblühenden Schüler aufgefaßt und wiedergegeben werden kann. Fremde, ihm noch fern liegende Gefühle gewaltsam aufzwingen wollen, und solche von ihm wieder vortragen zu lassen; ein solches Verfahren ist ganz geeignet, den Schüler zum Hecken und Heuchler zu machen.

Unter Jugendlid verstehe ich das Kinderlied auf einer höhern Stufe. Zehn- bis zwölfjährige Knaben und Mädchen singen nicht mehr gern vom Steckpferd und von der Puppe; ihr Gefühl ist den Eindrücken einer erweiterten Welt fähig; sie treten aus der engen Umgebung heraus in Wald und Flur; sie öffnen ihr geistiges Ohr der Stimme der Natur; ihr Gefühl strömt über in Bewunderung und Andacht. Der Unterricht in der Geschichte und Geographie haben im Knaben den Sinn und Trieb für Vaterlandsliebe, Treue und Einigkeit geweckt; Volks- und Vaterlandslieder stärken und beleben ihn. Auf dieser Stufe können alle jene Gesänge aus dem reichen Schatze deutscher Poesie und Musik mit Erfolg beim Unterricht verwendet werden,

welche geeignet sind, Geist und Herz für das Wahre, Gute und Schöne zu entzünden. Sehr leicht schlägt der erwachte Frohsinn über in Rohheit und Zügellosigkeit, wie nicht weniger die Bewunderung und Andacht in eine schwärmerische Sentimentalität, die der Jugend alle Frische und Naturwüchsigkeit raubt; gegen beide Abwege kann ein vernünftiger Gesangunterricht eine gute Schutzwehr gewähren.

Bevor also der Lehrer ein neues Lied einzuüben gedenkt, prüfe er dasselbe und frage sich:

1) Entspricht es sowohl in poetischer als musikalischer Hinsicht der jeweiligen Fassungskraft und Bildungsstufe des Schülers?

2) Bietet es für die Entwicklung und Belebung des Kunstsinnes einen würdigen, angemessenen Stoff?

2. Das Einüben der Gesänge mit besonderer Berücksichtigung des Vortrags.

Beim Einüben eines neuen Liedes wird zuerst der Inhalt des Gedichtes aufgefaßt und erläutert; hierauf wird das Gedicht mit guter Aussprache und richtiger Betonung gelesen, sodann die poetische und musikalische Satzform zergliedert und diese mit jener verglichen und endlich die Uebereinstimmung oder Einheit des poetischen Inhalts mit dem musikalischen Ausdruck nachzuweisen gesucht. Das Einüben der Melodie allein kann abwechselungsweise mit den Erläuterungen über die Form und den Inhalt des Gedichtes vorgenommen werden.

Am besten zeigen wir alles dieses an einem Beispiele, und wählen dazu ein Lied, welches ebenso schön und reich an poetischen Gedanken, als einfach und vollendet im musikalischen Ausdrucke ist. Es ist diese Dichtung und Composition so wie dieses ganze Kapitel für die reifere Jugend bestimmt. Unsere „Vorschule“ schließt eigentlich mit dem XI. Kapitel; das XII. Kapitel läßt den fähigeren Schüler einen Blick in das Studium der höhern Gesangkunst werfen.

Wanderers Nachtlied.

Der du von dem Himmel bist,
 Alles Leid und Schmerzen stillst,
 Den, der doppelt elend ist,
 Doppelt mit Erquickung füllst:
 Ach, ich bin des Treibens müde!
 Was soll all' der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede,
 Komm, ach komm in meine Brust!

Goethe.

A. Auffassung und Erläuterung des poetischen Inhaltes.

Der Dichter schildert in dieser kleinen Poesie die Stimmung eines Wanderers am Abend; dieser sehnt sich nach den am Tage verlehten Sorgen und Leiden nach „Friede“ und Ruhe. Der wahre Friede aber stammt, wie alles Gute, vom Himmel, ist eine Himmelsgabe; deshalb fleht auch der Wanderer, (unter dem übrigens jeder Mensch, der mit den Mühen und Sorgen dieser Welt zu kämpfen hat, verstanden werden kann), um diesen tröstlichen „Himmelsfrieden.“ Dieser „süße Friede“ vermag allein und wahrhaft alle Leiden und Schmerzen zu stillen; ja, gerade den „der doppelt elend ist,“ der mit größerer Angst und Noth des Lebens zu kämpfen hat, gerade den „füllt er mit doppelter Erquickung,“ für den ist er sicher das erwünschteste Geschenk des allgütigen Gottes. Denn da, wo der Friede Gottes eingelehrt ist, da verstummen der Welt Freuden (im Gedichte „Lust“) und Schmerzen; da herrscht Ruhe und Zufriedenheit. Der wahre Friede kehrt aber auch nur in einem Gott wohlgefälligen Herzen ein, in einem Herzen, das die Sorgen und Leiden dieser Welt den Tag über mit Geduld und Standhaftigkeit trägt und sie am Abend Gott zum Opfer bringt. Ein solches Herz darf mit Vertrauen flehen: „Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust.“

B. Das Lesen mit richtiger Betonung.

Das Gedicht wird nun mit richtiger Betonung gelesen, nachdem man die hochzubetonenden Silben und Wörter vorher hat unterstreichen lassen. Dem Schüler wird in Erinnerung gebracht, daß im Satze immer das bedeutsamste Wort durch den Ton hervorgehoben werden müsse. Das bedeutsamste Wort im einzelnen Satze und Verse herauszufinden, ist eine gute und zweckmäßige Verstandesübung.

C. Bergliederung der poetischen Satzform.


Der Charakter des Sehns, also der Unruhe des Gemüths, spricht sich auch in der Form aus. Die Dichtung besteht aus 8 Verszeilen, die lauter kurze Sätze einschließen. Sämmtliche Verszeilen haben, mit Ausnahme der siebenten, 4 zweisilbige Takte; jeder Takt besteht aus Hebung und Senkung:

Der du | von dem | Him = mel | bist,

D. Vergliederung der musikalischen Satzform.

Die Melodie besteht aus 4 Sätzen von je 2 Abschnitten*), jeder Abschnitt aus einem zusammengesetzten (nämlich aus zwei $\frac{2}{4}$ -Takten) Takte.

- Es wiederholen sich: a) im 1. Satze der 1. Abschnitt um eine Stufe höher,
 b) im 2. Satze der 1. Abschnitt um drei Stufen tiefer, mit Veränderung;
 c) im 3. Satze ist keine Wiederholung; dagegen wird
 d) der ganze 4. Satz auf derselben Stufe wiederholt.

In sämtlichen Abschnitten ist die rhythmische Figur  angewendet.

E. Vergleichung der poetischen Satzform mit der musikalischen.

- a) Vier Takte der poetischen Satzform bilden einen Takt der musikalischen Form, mit Ausnahme des 2. Abschnittes im 3. Satze, wo nur 3 Takte vorkommen.
 b) Eine Verszeile des Gedichts gibt (mit Ausnahme der 7.) einen Abschnitt in der Melodie.
 c) Die Hebungen der Verszeilen entsprechen den guten Zeittheilen eines Taktes in der Melodie; dadurch aber, daß vier Takte der poetischen Satzform nur einen Takt der Melodie ausmachen, bleiben von den vier Hebungen nur zwei als gute Zeittheile übrig.
 d) Auf jede dieser 2 Hebungen kommt in den meisten Abschnitten jedesmal die punktirte Note, wodurch die Silbe oder das Wort an Gewicht gewinnt.

F. Vergleichung des poetischen Inhalts mit dem musikalischen Ausdrucke.

Die Gefühle, welche im Gedichte ausgesprochen sind, hat auch der Componist auszudrücken gesucht und hiezu alle Mittel angewandt, welche die Musik kennt und hier anwenden kann. Schon in der Wahl der Tonart hat er den Charakter, welcher dem Gedichte zu Grunde liegt, angedeutet, wenn man nämlich berücksichtigt, was die Musikgelehrten über die Natur der Ges-Tonart behaupten: „Es ist der Triumph in der Schwierigkeit, das freie Athmen auf überstiegenen Hügeln, der Nachklang einer Seele, die stark gerungen, aber endlich doch gesiegt hat, dabei aber doch immer noch dem Düstern, dem Anschauen der überwundenen Schwierigkeiten und des Kampfes, den die Seele bestanden, hinneigt, — was aus dieser Tonart spricht.“ Nicht weniger eignet sich zu diesem Gefühlsausdruck der langsame Vierteltakt, dessen Achtel aber eine beständige Bewegung unterhalten. In den Wiederholungen sucht der Componist die Hauptgedanken nachdrücklicher kund zu geben; und wenn die drei ersten Sätze mehr Klage ausdrücken, so ist der letzte Satz um so beruhigender, indem er ganz das Gefühl des „süßen Himmels-

*) Anmerk.: Die Abschnitte sind über dem Notensystem der Melodie mit einem Komma, die Sätze mit einem Semikolon abgegrenzt.

friedens“ offenbart. Die Melodie entwickelt sich aus engen, klagenden Intervallen; nur wo der Schmerz am höchsten steigt, wie im 1. Abschnitt des 2. Satzes, da macht sie einen Sprung in die Quart, auf das Wort „doppelt.“ Trefflich ist auch die inhaltschwere Frage: „Was soll all der Schmerz und Lust?“ gegeben. Harmonie und Modulation tragen endlich auch wesentlich zur Vollendung des musikalischen Ausdrucks bei; denn nachdem in den drei ersten Sätzen die Modulation in einem beständigen Wechsel von Dur und Moll die Unruhe des Gemüths erhält, beruhigt im 4. Satze die Haupttonart wieder vollständig. So bilden also Poesie und Musik in ihrer Vereinigung ein herrliches Ganze.

G. Regeln und Bemerkungen über den Vortrag.

Es kann nun nach der vorausgegangenen Erläuterung und Zergliederung nicht mehr so schwer sein, den richtigen Vortrag beim Singen zu treffen, wenn man nämlich nicht ohne Gefühl ist. Wir beschränken uns auf folgende Punkte, die außerdem noch zu einem guten Vortrage verhelfen können:

a) Das Zeitmaß hat der Componist selbst genau bezeichnet und zwar sowohl durch Angabe des Grades der Geschwindigkeit nach dem Mälz'schen Metronom (hievon im letzten Kapitel), als auch durch die Bezeichnung „langsam“, welche sich auf die drei ersten Sätze bezieht; denn mit dem 4. Satze tritt, wie ebenfalls angegeben ist, ein schnelleres Tempo ein.

b) Der 2. Abschnitt (oder der 2. Takt) des 1. Satzes wird etwas stärker als der 1. Abschnitt vorgetragen nach der Regel: „Die Wiederholung einer Gruppe von Noten im selben Rhythmus, mag sie auf gleicher Tonhöhe oder in höherer Lage statthaben, verlangt die Anwendung eines größeren Stärkegrades für die zweite und fernere Repetitionen.“*)

Diese Regel gilt auch für den Vortrag des 2. und 4. Satzes.

c) Jeder einzelne dieser 2 ersten Abschnitte aber muß ferner mit zunehmender Stärke gesungen werden, nach der Regel: „Die steigende Richtung der Melodie ist im Allgemeinen mit zunehmender, die sinkende Tonfolge mit abnehmender Stärke wiederzugeben.“

Ebenso merke man sich bei dieser Gelegenheit folgende Regel:

d) „Bei einer Reihe von Noten, die sich auf gleicher Tonstufe wiederholen, ist jede nächste stärker zu singen als die vorhergehende, wenn nicht der Componist das Gegentheil vorgeschrieben hat, oder besondere Accentuationen zur Anwendung kommen.“ —

Da im 1. Satze der Hauptaccent auf die Stammsilbe „Himm“ kommt, so muß außerordentlich piano begonnen und äußerst sorgfältig angeschwellt werden, da sonst für die Wiederholung des Gedankens im 2. Abschnitte keine merkliche Steigerung mehr möglich ist, ohne bedeutenden Kraftaufwand; und in Schreien darf die Steigerung niemals ausarten.

*) Siehe „Ferd. Sieber's: Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst“, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung in Magdeburg. 1858.

e) Der 1. Abschnitt des 3. Satzes und der Schlußtakt des 4. Satzes sind mit abnehmender Stärke zu singen. Warum? (Siehe oben Regel bei c.)

Der 2. Abschnitt des 3. Satzes dagegen ist mit etwas zunehmender Stärke und zugleich etwas verzögernd vorzutragen. —

f) Außerdem sind noch einzelne Silben und Worte besonders hervorzuheben (zu accentuiren), nämlich die Töne auf die Silbe „Himm“ im 1. Satz, auf die Silbe „e“ in „elend“ und „zü“ in „Entzücken“ im 2. Satz, ferner auf den Ausruf „ach“ im 3. Satz, endlich auf das Wort „komm“ im letzten Satze.

Auch die Vorschlagsnote f zur Hauptnote e auf die Silbe „mü“ im 3. Satze, erhält, wie überhaupt alle langen Vorschläge eine etwas stärkere Betonung; zugleich sei bemerkt, daß man in solchen Fällen der Hauptnote die Hälfte des Werthes entzieht und dem Vorschlage beilegt.

Sowohl in Hinsicht der Accentuation einzelner bedeutungsvollen Silben und Worte, als auch der der guten Tacttheile merke man sich die weitere Regel:

g) „Dabei darf man jedoch natürlich niemals das schöne Ebenmaaß zerstören, so daß die Accentuation im Piano eine zartere sein muß, als im Forte, damit nicht einzelne Töne auf ungebührliche Weise aus der Reihe und Symmetrie der andern heraustreten.“

Damit sind nun allerdings die wichtigsten Regeln, die man hinsichtlich des Vortrags zu beobachten hat, angedeutet; aber wenn der Schüler selbst nicht fühlt, was Poesie und Composition ausdrücken, so wird trotz der Beobachtung dieser Regeln die Darstellung kalt und deßhalb verfehlt sein. Gefühle lassen sich wohl durch eindringliche Erläuterung der Gedichte einigermaßen hervorrufen, jedoch nicht einimpfen und anlernen. Zudem sind solche angelernten Gefühlsausdrücke vom pädagogischen Standpunkte aus zu verwerfen. Die ganze Erziehung und Bildung muß schon vom elterlichen Hause aus dahin wirken, daß Herz und Geist des Zöglings harmonisch entwickelt und gebildet werden, wenn er nicht nur allein für das Nützliche, sondern auch für das Schöne, für die Kunst eine gute Grundlage bekommen soll.

Dies mußte F. Sieber sehr wohl zu würdigen; denn in dessen mehrfach erwähntem „Lehrbuche der Gesangskunst“ ist diesem Punkte ein eigenes Kapitel gewidmet. Ich empfehle am Schlusse meiner Anleitung dieses ausgezeichnete Werk allen jenen Lehrern und Schülern, die sich für die Gesangskunst besonders interessiren und darin gründliche Studien machen wollen.

40^a. Wanderers Nachtlied.

(M.M. ♩ = 50.)

Langsam mit Ausdruck.

Franz Schubert. Op. 4.

Der du von dem Him-mel bist, al-les Leid und Schmerzen stillst, den, der doppelt e-lend ist, dop-pelt mit Entzü-dung füllst:

ach, ich bin des Treibens mü-de! Was soll all- der Schmerz und Lust—? Sü-ßer Friede, komm', ach

Etwas geschwinder.

komm' in mei-ne Brust! fü - ßer Frie-de komm', ach komm' in mei-ne Brust!

dim. *f* *decresc.* *p* *pp*

40^b. Wanderers Nachtlied.

(M. M. ♩ = 50.)

(In F transponirt.)

Langsam mit Ausdruck.

Der du von dem Him-mel bist, al - les Leid und Schmerzen stillst, den, der doppelt e - lend ist, doppelt mit Ent-zü - ckung füllst:

p *cresc.* *p*

Etwas geschwinder.

Ach, ich bin des Treibens mü = de! Was soll all' der Schmerz und Lust —? Sü = ßer Friede, komm', ach

komm' in mei = ne Brust! Sü = ßer Friede komm', ach komm' in mei = ne Brust!

3. Ueber die im Gesange vorkommenden Kunstwörter.

Der Componist gebraucht, um theils den Grad der rhythmischen Bewegung, theils den Charakter der Musik, theils um die Stärke und Schwäche der Töne anzudeuten, sogenannte italienische Kunstwörter*). Der Schüler kann zur Uebersicht ein-
weilen folgende kennen lernen:

1) Tempowörter:

a) Solche, welche das Beibehalten des anfänglichen Grades der Geschwindigkeit vorschreiben, geordnet nach der Zunahme der Schnelligkeit: *Largo*, breit, weit, gedehnt, einen hohen Grad von Langsamkeit bedeutend; *Larghetto*, ein wenig *largo*; *Adagio*, langsam, gemächlich; *Andante*, gehend, schrittmäßig, die Mitte haltend zwischen langsam und schnell; *Moderato*, mäßig; *Allegro*, rasch, lebhaft; *Allegretto*, weniger lebhaft; *Presto*, schnell, und *prestissimo*, der höchste Grad von Schnelligkeit.

Manche Componisten bestimmen mittelst des Chronometers oder Zeitmessers das Tempo genauer; das vollkommenste und jetzt allgemein übliche ist das vom Mechanikus Mälzl in Wien erfundene. Es besteht aus einem Pendel, der in Grade abgetheilt ist, und durch ein schiebbares Gewicht bald kürzer, bald länger gemacht werden kann, wovon die Anzahl der Schwingungen abhängt. In der Notenschrift wird es so bezeichnet: *M. M. ♩ = 64*, d. h. die Viertel des Tonstücks werden so schnell gespielt oder gesungen, wie die Schläge des Metronoms angeben, wenn der Pendel auf 64 gestellt ist.

b) Solche, die den anfänglichen Grad der Geschwindigkeit verlangsamen: *Rallentando* (abgekürzt *rall.*), zögernd, nachlassend; *ritardando* (abgek. *ritard.*) verzögernd, zurückhaltend.

c) Solche, welche den anfänglichen Grad der Geschwindigkeit beschleunigen: *Accelerando* (abgek. *accel.*) beschleunigend; *stringendo* (abgek. *string.*) zusammenziehend, drängend, verkürzend, also auch beschleunigend.

2) Kunstwörter, welche sich auf das Dynamische (auf Stärke und Schwäche) der Töne beziehen: Außer den, schon in der 18. und 21. Lektion erklärten: *diminuendo* (abgek. *dim.*), abnehmend, verringern; *dolce* (abgek. *dol.*), sanft, zart, lieb-

*) Als ein sehr zweckmäßiges, hübsch ausgestattetes und äußerst billiges Büchlein zur Erklärung der in der Tonkunst gebräuchlichen Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abkürzungen empfiehlt sich das: „Taschenbüchlein des Musikers“. Von Paul Frank. Leipzig. 1858. Verlag von C. Merseburger. —

lich, angenehm; *forzando* oder *rinforzando* (abgek. *fz.*, *rfz.*, *rinf.*) verstärkend; das Gegentheil davon ist: *sforzando* (*sfz.*, *sf.*), schwächer werdend; *sotto*, unter; *sotto voce* (abgekürzt *s. v.*) unter der Stimme, d. h. mit gedämpfter, leiser Stimme.

3) Was nun die Kunstwörter betrifft, welche den Charakter und die Art des Vortrags der Compositionen näher bestimmen, so bemerke ich, daß der Schüler gerade dadurch, indem er diese oder jene Gemüthsbewegung in den Gesang hineinlegen will, sehr oft unnatürlich wird und leicht in eine häßliche Affectation verfällt, welche für seine Bildung nachtheilig ist. Ich umgehe deßhalb hier diese Kunstwörter ganz und verweise auf musikalische Wörterbücher, welche die ganze große Zahl derselben erklären.