91/2 291.

J. B. LOGIER'S

ANWEISUNG

ZUM

UNTERRICHT IM CLAVIERSPIEL

UND

DER MUSIKALISCHEN COMPOSITION

NACH SEINER METHODE.

EIN



HANDBUCH FÜR LEHRER UND ÄLTERN.

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT.

BERLIN,
BEI WILHELM LOGIER.

1829.

102010

J. B. E. B. S

ANVERSUNG

ZUM

UNTERRICHT IN CLAVIERSPIEL

TYT

DER PRUSIKALISCHEN COMPOSITION

NACH SEINER METHODE.

CISAR PARTIES

MI

HANDBUCH FÜR LEHRER UND ÄLTERN.

AUS DEM ENGLISCHEN UBERSETZT.

BERLIN, BERLIN, BERLINGERR 1829.

Urtheile von Spohr, v. Miltitz u. a., sowie eine Geschichte der Einlithrung des Systems in Berlin und andern Städten des Preufsischen
Staates unter dem Schutze des hohen Ministeriums der Unterrichts-Angelegenheiten enthält, von welchem Allem eine genugsame Kenntniß bei
dem deutschen Poblicum vorausgesetzt werden kann, so ist derselbe in
dieser Übersetzung weggelassen worden.

Möge dem auch disse Schrift wie die die Verlassers, zu allgemeinerer Verbreitung gründlicher musikalischer Kenntnif-

beitragen und den Beifall immer fester begründen, den sieh seine Me-

Indem dem deutschen Publicum hier eine Übersetzung der neuesten Schrift Logier's über die Anwendung seiner Methode übergeben wird, scheint es kaum nöthig, noch etwas über den Zweck derselben voran zu schicken. Denn es stellt sich von selbst dar, wie sie dem Bedürfniss vieler Ältern und Lehrer abhelsen soll, die sich aus Logier's bisher erschienenen Werken und aus den vorliegenden Erfolgen eine allgemeine Kenntniss seines Systems verschafft haben und nun nach demselben selbst wieder unterrichten wollen. Bei diesem Elementar-Unterricht kommt es so sehr auf eine richtige Folge der Übungen und Lehrsätze, auf eine beharrliche Wiederholung und Besetigung des Erlernten und auf Benutzung kleiner geringfügig scheinender Hülfsmittel an, dass man es dem Ersinder dieser Methode wohl danken mus, von ihrer frühesten Anwendung eine so ausführliche Rechenschaft und zumal ungeübteren Lehrern und Lehrerinnen eine so genaue Anleitung gegeben zu haben.

Dem Original hat der Verfasser einen eignen Anhang beigefügt, aus welchem das englische Publicum erfährt, wie günstig sein System des musikalischen Unterrichts in Deutschland und Spanien, ja selbst am Vorgebirge der guten Hoffnung beurtheilt und aufgenommen worden ist. Da dieser Anhang die in deutschen Zeitschriften bekannt gemachten

Urtheile von Spohr, v. Miltitz u. a., sowie eine Geschichte der Einführung des Systems in Berlin und andern Städten des Preußischen Staates unter dem Schutze des hohen Ministeriums der Unterrichts-Angelegenheiten enthält, von welchem Allem eine genugsame Kenntniß bei dem deutschen Publicum vorausgesetzt werden kann, so ist derselbe in dieser Übersetzung weggelassen worden.

Möge denn auch diese Schrift, wie die früheren desselben Verfassers, zu allgemeinerer Verbreitung gründlicher musikalischer Kenntniss beitragen und den Beifall immer fester begründen, den sich seine Methode bisher überall erworben hat.

kudem denischen Publicum hier eine Cherseizung der neuesten Schrift Logier's über die Ansvendung seiner Methode übergeben wird, scheint es kanim nöthig, moch etvras über den Vryeck derselben voran zu schicken. Denn es stellt sieh von selbst dar, wie sie dem Bedlirfnils vieler Altern and Lehrer abhelfen soil, die sich aus Logier's bisher erschienenen Werken and aus den vorliegenden Erfolgen eine allgemeine Kenntmils somes Systems verseballt haben und mu nach deinsidben selbst wieder anterrichten wolken. Bei diesem Blementar-Unterricht komint es so sehr anterricht komint es so sehr auf rine richtige Folge der Uningen und fachrsätze, auf eine bebartliche Wiederholung und Befestigung des Erdernten und auf Benutzung kleiner. geringfügig scheinender Hillfsmittel au. dafs man es dem Erlinder dieser Methode wool danken inuls, you dane Anwendung eme so helled ansfüllgliehe Rechenschaft und zumal ungeführeren Lehrern und Lehrerinnen eine zu gename Andeitung gegeben zu hahren. Dem Original hat der Verlasser einen eignen Anhang beigelügt. aus welchem das englische Publicum erführt, wie gimstig sein System des musikalischen Unterrichts in Deutschland und Spanien, ja selbst in des am Vorgebiege der guten Hoffnung beitribeilt und aufgenommen vrorden

ist. Da dieser Anhang die in deutsehen Zeitschriften bekannt gemachten

ouch der Bildung des gewöhnlieben Dreiklanges u. s. w. — eine zu große Wichtigkeit beigelegt ist: doch ein Augenblick des Nachdenkens wird sie überfülgen, das die Kenntnifs aller aufser ordentlichen zufähigen Vorzeichnungen unerlählich ist, vornehnlich wenn die Schüler bis zur Modellation gelangt eind.

Handbuch.

Die folgende kurze Ubersicht der musikalischen Erzichung nach des Antors System.

Einleitende Bemerkungen.

grafelie die eigentlichmeisen Vordheiler, die zus der Auswendung derstelben enlagen, darlegt, die zus der Auswendung die seilen.

Die Erfahrung lehrt, dass der Besitz von Kenntnissen nicht immer mit der Fähigkeit zu unterrichten vereinigt ist; denn Lehren ist eine Kunst, die man gewöhnlich erst durch vieles Nachdenken und lange Gewohnheit erlernt.

Den Eingang zum Pfade des Wissens von den Dornen und Gesträuchen zu reinigen, die ihn oft beengen, und alle sich entgegenstellende Hindernisse zu beseitigen, ist eine ebenso wichtige Aufgabe, als das jugendliche Gemüth zu dem Studium der Wissenschaft anzureizen, und zugleich so daran zu fesseln, dass die Fortschritte mehr ein Vergnügen als eine Arbeit werden. Alle, die sich für die allgemeine Ausbreitung von Kenntnissen interressiren, werden zugestehen, dass derjenige, welcher diese Schwierigkeit in irgend einem Fache überwunden, ein verdienstliches Werk in dem Lehrfache vollbracht habe.

Überzeugt von dieser Wahrheit, und die Kunst zu unterrichten als einen wesentlichen Theil seines Systems erkennend, wollte der Verfasser nach seinem ersten Plan die Methode, welche er bei der Erziehung in seinen Akademien befolgt, in Verbindung mit dem System der Musik-Wissenschaft in seinem Werke anschaulich machen *).

Der Zweck dieses Handbuchs ist demnach in kurzer und deutlicher Form die Art, wie der Unterricht im Pianoforte-Spiel sowohl, als in der Harmonie und Composition ertheilt wird, darzulegen, um dadurch Eltern und Lehrer in den Stand zu setzen, nach dieser Methode zu unterrichten. Alles hier Gesagte steht in vollkommner Übereinstimmung mit des Autors "System der Musik-Wissenschaft," auf welches sowohl, wie auch auf sein Elementarwerk, "Anleitung im Pianofortespiel" (in sofern diese unmittelbar mit dem Chiroplasten verknüpft ist,) es sich fortwährend bezieht. Einige neue Beispiele sind hier aufgenommen worden, welche noch dazu dienen können, den Lehrer in seinen Lectionen zu unterstützen.

Da es durchaus für die ferneren Fortschritte der Schüler nothwendig ist, ihre Denkfähigkeit so früh als möglich zu entwickeln, so läst der Versasser im Ansange Tonleitern mit Doppelkreuzen und Doppelbeen schreiben, welche, obwohl gewöhnlich nicht als Vorzeichnung gebraucht, doch in dieser Zeit besonders darauf berechnet sind, die Urtheilskraft zu erwecken und zu schärfen. Der Versasser bittet ihn nicht der Weitschweifigkeit zu beschuldigen, wenn dieser Gegenstand, so wie noch einige andere zu aussührlich behandelt erscheinen. Manche Leser z. B. werden vielleicht finden, dass der Bildung der Tonleitern mit Doppelkreuzen und Doppelbeen — oder

mins und dom Ban der musikelischen Phinsen und Periodem, sorwier au

^{*)} Warum dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen, ist gezeigt worden in der Einleitung zu dem oben angeführten Werke Seite 4.

auch der Bildung des gewöhnlichen Dreiklanges u. s. w. — eine zu große Wichtigkeit beigelegt ist: doch ein Augenblick des Nachdenkens wird sie überführen, daß die Kenntniß aller außerordentlichen zufälligen Vorzeichnungen unerläßlich ist, vornehmlich wenn die Schüler bis zur Modulation gelangt sind.

Erklärung des Systems.

Die folgende kurze Übersicht der musikalischen Erziehung nach des Autors System, welche die eigenthümlichen Vortheile, die aus der Anwendung desselben entspringen, darlegt, wird für diejenigen nicht ohne Interesse sein, welchen das System noch unbekannt ist.

Es ist in drei besondere Abschnitte eingetheilt — der Kunst das Pianoforte zu spielen — der Harmonie und Composition — und der eigenthümlichen Methode, nach welcher der Unterricht den Schülern ertheilt wird.

Bei dem Unterricht in den ersten Anfangsgründen des Pianoforte-Spiels wird ein Apparat angewendet, welcher durch den Verfasser erfunden wurde, um eine gute Lage der Hand, richtige Fingersetzung, und eine anmuthigere Ausführung schneller zu erreichen. Die genauere Beschreibung dieses Apparats, (des Chiroplasten oder Handführers) so wie dessen Anwendung findet sich in dem Lehrbuche "Anleitung zum Pianoforte-Spiel, Buch I." Wenn die Schüler die Aufgaben, welche in diesem Elementarwerke enthalten, durchgespielt haben, werden sie mit dem zweiten darauf folgenden Theil bekannt gemacht. Dieser zweite Theil enthält eine Folge von Aufgaben, welche im Stiele der Variationen geschrieben, auf denselben Harmonien gegründet sind, die den Themen im ersten Buche zum Grunde liegen; sie sind den zunehmenden Fortschritten des Schülers entsprechend gearbeitet, und können eben sowohl allein gespielt, wie auch als Begleitung zu den ersten Aufgaben ausgeführt werden. Die hier angeführten Werke mit noch zwei anderen, welche ähnliche Compositionen enthalten, umfassen die Anfangsgründe der Kunst des Spiels auf dem Pianoforte. Eine Sammlung, welche als Einführung in die besten Werke älterer und neuerer Componisten dienen soll, schliefst sich diesen Werken an.

Für die Lehre der Harmonie und Composition wird des Autors Werk "System der Musik-Wissenschaft" angewendet. Ist der Schüler auch hier in den Anfangsgründen geübt, so werden ihm Aufgaben vierstimmig auszusetzen und in verschiedenen Formen auszuarbeiten gegeben; worauf sodann Übungen iu der Modulation folgen. Diese Übungen werden gleichzeitig von allen Schülern gespielt, während der Lehrer auf seinem Pianoforte nach den zum Grunde liegenden Harmonien einige Sätze extemporirt, damit der Schüler schon früh unmerklich eine Idee von dem Fantasiren aus dem Stegreife erhält.

Die Werke der am meisten berühmten Meister, Corelli, Händel, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven u. s. w. werden nun eingeführt, die richtige Fingersetzung ist darüber bemerkt, der bezifferte Bass, wie auch der Grundbass sind hinzugesetzt, und somit bildet das Ganze gleichzeitig ein sowohl theoretisches als praktisches Studium. Auch diese Compositionen werden, wie die Elementarstudien gemeinschaftlich executirt, und von dem Lehrer zum gründlicheren Verständnifs mit den Schülern genauer durchgenommen, welche dadurch mit dem Rhythmus und dem Bau der musikalischen Phrasen und Perioden, so wie auch mit dem eigenthümlichen Style der Componisten und mit allem was zu einer vollendeten Harmonie und richtigen Anwendung derselben erforderlich ist, praktisch näher bekannt gemacht werden.

Noch müssen wir die Vortheile bemerkbar machen, welche für den Schüler aus dem Besuche einer Akademie im Gegensatz zum Privatunterrichte erwachsen.

Den mächtigen Antrieb zur Übung nicht einmal gerechnet, welcher durch den Wetteifer, (da die Schüler in Klassen eingetheilt werden müssen,) entsteht, so sind die verschiedenen Wendungen, deren der Lehrer sich nothwendig bedienen muß, wohl dazu geeignet, seinen Vortrag den Fähigkeiten mehrerer Schüler zugleich verständlich zu machen, da der Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten mehrmals erläutert wird. Das gemeinsame Spielen, durch welches der Schüler von Ansang an zu der eigentlichen Art im Takt zu spielen angehalten wird, welches bei noch so richtigem fleissigem Zählen im Alleinspielen nicht zu erreichen ist, bleibt indess ein Hauptgewinn. Nur durch gleichzeitige Ausführungen wird das Taktgefühl ausgebildet, welches gewiß alle Musiker aus ihrer eignen Erfahrung bestätigen können. In der Akademie müssen die Schüler während ihres eignen Spiels fortwährend auf das Spiel Anderer achten. Ein Gegenstand von der höchsten Bedeutung für diejenigen, welche ein richtiges Gefühl des Takts zu erlangen wünschen, denn es wird nicht nur so während der Ausführung der Grundtakt, in welchem das Stück geschrieben ist, durch das Ganze erhalten, sondern auch die verschiedenen Modifikationen und Veränderungen des Taktes (gemeinhin durch die Wörter calando, smorzando, ritardando u. s. w.), welche unerlässlich zu dem eigenthümlichen Ausdruck und Effekt eines ganzen Musikstücks gehören, werden auf diese Weise erreicht; die Schüler sind immer fort gezwungen auf das Spiel der Mitspieler zu hören, um ihr eigenes während der Ausübung übereinstimmend mit diesem zu erhalten: so werden sie unmerklich sich den wahren Geist mit Accompagnement zu spielen aneignen *). Es erscheint demnach ausgemacht, daß wie sehr auch der Schüler im Privat-Unterrichte mit den Grundsätzen des Takts und Taktzählens bekannt gemacht worden, er dennoch nur durch das Zusammenspielen nach und nach zu einer wollkommnen Ausübung gelangen kann. hates an anderen kann ber anderen ber ber beitragen bie einsten ber annen seine der bestellt web annen seine se

Bevor wir weiter gehen und zeigen, wie mit Anwendung des Chiroplasten der Privatunterricht ertheilt werden muß, und welche Vortheile schon im ersten Unterrichte durch Hülfe
des Chiroplasten für den Schüler erreicht werden können, wird es rathsam sein zu untersuchen,
welcher Natur und Beschaffenheit denn eigentlich, streng genommen, die verschiedenen Fähigkeiten sind, die zu einem guten Pianoforte-Spiel unerläßlich bleiben; wir wollen sehen,
wie diese Fähigkeiten in vortheilhaftester Folge erworben werden und in Wirksamkeit treten
können. Diese Untersuchung dient vielleicht mehr dazu, den eigenthümlichen Einfluß des Chiroplasten anschaulich zu machen, als vieles andere, was über diesen Gegenstand gesagt und geschrieben worden ist.

Die Finger, Hände und Arme als mechanische Theile betrachtet.

ware also die Bewegung einer wold construitien Clavialur as viel als möglich im Spigle nach-

Dass ein gleichmässiger, brillanter Anschlag Haupterfordernis, ja unerlässliche Bedingung des guten Pianosorte-Spielers sei, ist nie bestritten; deshalb sollte es wohl unsere erste Aufgabe sein, auf das genaueste zu erkennen, welche besondere Wirksamkeit den Fingern, Händen und Armen dabei zusteht, damit wir dadurch in den Stand gesetzt werden,

[&]quot;) Um diese Wahrheit, so wie die Nützlichkeit dieser gleichzeitigen Übungen zu zeigen, hat der Autor oft den Versuch mit seinen Schülern gemacht, während dem Spielen eines Allegro das Zeitmaas unmerklich bis zum Adagio abnehmen, und umgekehrt es wiederum steigen zu lassen.

4 Die Finger, Hände und Arme als mechanische Theile betrachtet.

willen so vollkommen zu unterwerfen, das sie nur unsere ergebenen Diener, nicht aber unsere Meister werden.

Um diesen Punkt unseres Gegenstandes gehörig zu erläutern müssen wir uns Finger, Hand und Arm als einen zusammenhängenden Theil des natürlichen Mechanismus denken, und um eine klarere bestimmtere Idee von der zum Spielen des Pianoforte erforderlichen Bewegung jedes einzelnen Theiles dieses Mechanismus zu geben, wollen wir diesen natürlichen Mechanismus mit einem Theile des künstlichen im Pianosorte vergleichen; nehmlich mit dem Theil des Pianoforte, welchen wir den Clavis, oder Tasten nennen, und dessen Verrichtungen als ganz übereinstimmend mit denen, welche durch den natürlichen Mechanismus hervorgebracht werden, angesehen werden können. Drücken wir z. B. einen der Tasten des P. F. nieder, so bemerken wir, dass ein schmaler Hebel, der Hammer genannt, sich hebt, und nachdem er die Saite berührt, unmittelbar mit einer Schnelligkeit, der das Auge kaum zu folgen vermag, wieder in den Stand der vollkommensten Ruhe zurück sinkt. Dieser Hammer ist durch ein ledernes Band dem Theile des Ganzen verbunden, welchen man das Hammer-Querholz nennt. Eine Bewegung nur wird hier bemerkbar, und diese Bewegung ist perpendiculär; der Theil, von welchem der Impuls dem Hammer mitgetheilt wird, ist fest mit dem Tasten verbunden. Dieser Tasten nun wird durch den Finger des Spielers in Bewegung gesetzt, welcher (verglichen mit dem Hammer) wie ein umgekehrter Hebel angesehen werden kann, dessen Stützpunkt oder Verband im Gelenk ist. Die Hand, an welcher der Finger befestiget ist, ist gleichfalls ein Hebel, dessen Stützpunkt wiederum im Handgelenk liegt, wodurch er mit dem Vorderarm verbunden ist, auch dieser ist ein Hebel, dessen Stützpunkt wiederum der Ellenbogen wird. Hieraus ergiebt sich nun, daß Finger, Hand und Arm verbunden, einen Theil des natürlichen Mechanismus bilden. Ist der Mechanismus des Tasten wohl eingerichtet, und der Anschlag des Tasten sorgfältig geleitet, so werden wir finden, dass die Beschaffenheit und Stärke des Tones durchaus gleich sein wird, wovon wir uns überzeugen können, wenn wir mit dem Rücken des Nagels eines unserer Finger die Tasten des Instruments herauf oder herunter schleifen. Da der Grund dieser Gleichheit des Tones aus dem vollkommenen Zustand des Mechanismus entspringt, und nicht aus irgend einer durch den Spieler angewendeten Kunst, so haben wir uns nur zu bemühen, die Bewegung unserer Hand und Finger zu dem gleichen Grade der Vollkommenheit in der Ausführung auszubilden. Denn es ist klar, dass jede bemerkbare Unvollkommenheit in der Ausführung auf einem gut gebauten Instrumente, nur dem Ungeschick zuzuschreiben ist, mit welchem der der Natur zugehörende Theil des Mechanismus gehandhabt wird, der den künstlichen in Bewegung setzen muß; demzufolge wäre also die Bewegung einer wohl construirten Claviatur so viel als möglich im Spiele nachzuahmen, die sicherste Methode zu diesem gleichmäßigen Anschlage zu gelangen, welcher obwohl so unerläßlich, dennoch so selten bei Pianoforte-Spielern gefunden wird *). Durchdrungen von dem Wunsche, dass dieser wichtige Punkt erreicht werden möchte, und überzeugt, dass vieles hierin durch mechanische Mittel beschleunigt werden könne, versiel zuerst der Versasser auf die Idee des Chiroplasten oder Handführers. Steutenen auf die Idee des Chiroplasten oder Handführers. gern, Handen and Armen dabei zusteht, damit wir dadurch in den Stand gesetzt werder werder

Adaption abushment und umgekehrt es wiederum steigen zu lassen.

[&]quot;) Um sich von der Wahrheit dieser Bemerkungen zu überzeugen, bedarf es nur der Kenntniss von der Vollendung eines selbstthätigen Pianofortes bei Herrn Clementi und Comp. Cheapside.

Die natürliche Lage der Hände und Finger und ihre eigenthümliche Bewegung.

Wenn in der ersten Zeit der Schüler, ohne Beistand dieses Apparats, (des Chiroplasten) seine Finger auf dem Pianosorte setzt, wird man bemerken, dass sie überall sich finden, nur nicht auf der rechten Stelle; ja Kinder bringen ihre Finger oft in die unnatürlichste Lage, so dass sie sie alle zusammen oder dicht über einander drücken *).

Da dies in der That der Fall ist, musste sich die Idee, eine richtige Vertheilung der Finger zu erzwingen, nothwendig zuerst dem erfahrnen Lehrern aufdringen; und da die Hand mit fünf Fingern versehen ist, so scheint es natürlich, daß sie auch über fünf Tasten zu liegen kömmt. Diese im Anfang so wichtige Vertheilung der Finger, welche zu erzwingen der Chiroplast berechnet ist, müssen wir die natürliche Lage der Hand nennen. Wenn dagegen die Finger über mehr als fünf Tasten ausgebreitet liegen, müssen wir dies eine ausgedehnte, und wenn über weniger als fünf, eine eingezogene Lage der Hand nennen. Die allergrößte Ausdehnung wird sein, wenn der Daumen und fünfte Finger eine Octave umspannen, und die größte Eingezogenheit, wenn der Daumen und der fünfte Finger auf demselben Tasten zu liegen kommen.

Die Nothwendigkeit die Finger zu krümmen.

leiden werden. Lastens durken die Linger mehrt hölter erhebten vertien die Tusten die Tusten ein mit

Da die Finger Hebel sind, deren Stützpunkte die Gelenke werden, so ist es klar, dass, wenn wir sie ausstrecken und sodann horizontal nach der linken oder rechten Seite bewegen, ihre Endspitze das Segment eines Zirkels beschreiben werden **); die Folge davon, wenn wir so spielen wollten, würde sein, dass wir oft während der Ausführung den rechten Ton versehlen müssten. Diesen Übelstand zu vermeiden sind wir gezwungen die Finger mehr oder weniger nach Maassgabe ihrer Länge zu krümmen oder zu biegen, den dritten mehr als die andern. Die Hand bildet in dieser Stellung nicht allein einen Bogen, unter welchem der Daumen sich ohne die geringste Unbequemlichkeit bewegen kann, sondern es werden auch die Fingerspitzen näher zu dem Innern der Hand gerückt, ja sie sind in Wahrheit beinahe um die Hälfte verkürzt, so wie auch die oben beschriebene unzulässige Bewegung vermieden, und die Wahrscheinlichkeit, falsche Tasten zu berühren, dadurch vermindert wird.

Ein andrer Grund für die Nothwendigkeit der Krümmung der Finger ist dieser, dass da sie von ungleicher Länge sind, und die Hebel oder Tasten, auf welche sie fallen, ihren Schwerpunkt durchgehends auf dem selben Punkt haben, jeder Finger, wenn er ausgestreckt wird, indem er einen derselben niederdrückt, sonst einen verschiedenen Grad des Widerstandes erfahren müsste, und dadurch eine Ungleichheit in der Ausführung hervorgebracht werden würde. Durch das Biegen ordnen sich aber die äußersten Spitzen der Finger, in Beziehung auf ihren eignen Abstand von dem Schwerpunkt des Tasten, dergestalt, dass der zweite, dritte und vierte Finger fast in gleicher Linie gestellt erscheinen, oder in gleichem Abstande von dem Außern des Tasten, während der fünfte Finger und Daumen aus dem oben angeführten Grunde dadurch auch näher zu den Endspitzen gerückt werden: der Widerstand des Tasten, und die Kraft der Finger (so weit diese dem Mechanismus der letztern allein angehört) werden dadurch ins Gleichgewicht gesetzt.

^{*)} Siehe Anleitung zum Clavierspiel Seite 6.

**) Vorzüglich der dritte Finger, da er der längste ist.

Die Bewegung der Finger muß perpendiculär sein gleich, der des Hammers auf dem Pianoforte. Um dies zu erreichen, muß die Fläche der Hand parallel mit der Claviatur gehalten werden, weder nach dem kleinen Finger geneigt, noch erhoben oder niedergedrückt gegen das Handgelenk, und damit sich die Hand so wenig als möglich unzulässige Bewegungen erlauben kann,
muß sie so gehalten werden, daß die Gelenke gänzlich verschwinden.

Auch ist nicht allein nothwendig, dass die Finger den rechten Tasten anschlagen, sie müssen auch auf das wirkliche Centrum desselben uiederfallen, das heist gleich entsernt von der rechten und linken Seite. — Die Nothwendigkeit, diese Regel zu beobachten wird durch solgende Bemerkung einleuchtend werden. Da die Tasten des Pianosorte auf dem Tastenbrett durch einen Stift, welcher durch eine Aushöhlung in der Stütze geht, gehalten werden, so muß ein gewisser Grad von Reibung während des Spielens entstehen, drücken wir nun den Tasten nach einer Seite, so ist es klar, das diese Reibung in dem Maasse vermehrt, und so ein größerer Widerstand hervorgebracht wird. — Dies ist abermals ein Grund der ungleichen Spielart.

Wir haben hiermit versucht, die eigenthümliche Bewegung der Finger vorzuschreiben, und wollen nun noch einige allgemeine Regeln hinzufügen, welche freilich zu Zeiten Ausnahmen erleiden werden. Erstens dürfen die Finger nicht höher erhoben werden als die Tasten selbst, mit denen sie in Berührung bleiben müssen, zweitens sollen die Tasten nicht heruntergestofsen, sondern heruntergedrückt werden.

Wenn Accorde oder Octaven gespielt werden, soll das Handgelenk die Bewegung vollbringen, welche beim Angeben einzelner Noten die Finger vollziehen. Die eigenthümliche Bewegung des Vorderarms ist horizontal, da sein Geschäft darin besteht, die Hand jedesmal zu ihrer Stelle zu führen. Der Arm vom Ellenbogen aufwärts macht, es is wahr, auch eine leichte Bewegung, doch je geringer diese Bewegung sein wird, desto besser wird der Anschlag sein. Der übrige Körper muß durchaus in vollkommener Ruhe gehalten werden.

Nun mögen die wenigen Ausnahmen von den hier gegebenen Regeln auch angeführt werden. Wenn die Hand gebraucht wird, um Accorde zu spielen, werden die Finger nicht allein in gewisser Art von der gekrümmten Haltung, sie werden auch von der perpendiculären Bewegung abweichen müssen.

Eine Musik, welche Kraft, Nachdruck und Feuer fordert, erlaubt auch in dem Spiele mehr Bewegung als gewöhnlich, und in diesem Falle sind wir von der strengen Beobachtung der oben angeführten Regeln loszusprechen; z. B. bei der Ausführung von staccato Passagien, welche viel Kraft und Ausdruck fordern, mag die Bewegung des Handgelenks zu der der Finger hinzugefügt werden; beim Spielen von Accorden und Octaven unterstützt noch der Arm die Bewegung der Hand. Passagien, welche heftige Leidenschaften und tiefe Gefühle ausdrücken, können selbst die Bewegung des Körpers entschuldigen, weil das Verlangen den gewünschten Eindruck hervorzurufen uns verleitet; niemals dürfen wir jedoch die naturgemäße, mechanische Bewegung der Hände ganz aus den Augen verlieren, und weichen wir in einigen außerordentlichen Fällen von den früher vorgeschriebenen Regeln ab, so mögen wir uns doch erinnern an Hamlets "Rath an die Schauspieler."

Nun noch einige Bemerkungen, die Eigenheiten der Finger und ihre Bewegungen betreffend: Man wird finden, dass der vierte und fünste Finger viel schwächer als die andern sind; es folgt daraus, dass um ihnen dieselbe Kraft zu geben, sie bei weitem mehr als die übrigen geübt werden müssen, und zwar, indem man sorgfältig dabei beobachtet, dass sie keine Nachhülfe, weder durch Bewegung der Hand noch des Armes, erfahren. Die Bewegung des Daumens ist zwiefach, da sie sowohl horizontal als perpendiculär ist.

Pianoforte-Spieler werden sehr bald finden, dass die steigenden Tonleitern mit der rechten Hand schwieriger sind, als die fallenden, der Grund liegt darin, dass bei steigenden Tonleitern mit der rechten Hand, der Daumen, gezwungen unter die Finger unterzusetzen; beide Bewegungen zu vollziehen hat, während bei den fallenden Tonleitern die Finger über den Daumen fortsetzen, und dadurch die Bewegung zwischen ihnen getheilt wird. In der linken Hand ist der Fall umgekehrt. So muss es denn eine stets zu wiederholende Übung bleiben, steigende Tonleitern mit der Rechten und sallende mit der Linken zu spielen.

Der Daumen, welcher in der gegenwärtigen Zeit so unentbehrlich beim Spielen ist, ward vor des berühmten Sebastian Bach Zeit selten oder niemals in Anspruch genommen *). Beide Hände abwechselnd, eine jede vier Noten nach einander spielend, wurden bei der Ausführung der Tonleitern angewendet, welche in unserer Zeit nur von einer Hand gespielt werden. *

Plan und innere Einrichtung einer musikalischen Akademie, die Klasse zu sechs Schülern angenommen.

Zuerst, ein geräumiges Zimmer, das Concert- oder Unterrichtszimmer genannt, ist bestimmt zu gemeinschaftlichen Ausübungen im Spiel, so wie zu dem theoretischen Unterrichte. In diesem Zimmer müssen wenigstens vier Pianoforte stehen, davon einige mit Chiroplasten versehen werden.

Zweitens, außer dem Hauptlehrer in der Theorie, welcher auch das Pianoforte spielt bei den gemeinschaftlichen Spielübungen, ist ein Hülfslehrer erforderlich, von welchem die Schüler den Privatunterricht im Pianofortespiel erhalten. Ein zweites Zimmer, in welchem ein Pianoforte mit Chiroplasten versehen steht, muß hiezu eingerichtet sein.

Drittens, muße eine Tasel von ungefähr fünf Fuß Durchmesser, auf beiden Seiten schwarz angestrichen und nach Art des Notenpapiers mit weißen Linien liniirt, im Concertzimmer ausgestellt sein; auf dieser Tasel schreiben die Schüler ihre theoretischen Übungen, und damit das Schreiben für alle Theilnehmer möglich, ja bequem werde, muß sie in einem setstehenden Rahmen eingesaßt, und leicht bis zu einer bestimmten Höhe auf und nieder zu schieben sein. Außer dieser großen Unterrichtstasel werden noch einige auf kleinere Gestelle oder Stühle anzubringende gehalten, welche nützlich befunden werden, zur Erläuterung der Beispiele die bereits auf der großen Tasel geschrieben worden, oder auch um jüngere zu beschäftigen, während sie nicht anderweitigen Unterricht erhalten können.

Eintheilung der Tage und Stunden, so wie die besondern Einrichtungen bei dem Eintritt der Schüler in die Akademie.

Die Schüler sind in Klassen eingetheilt, eine jede Klasse erhält zwei Tage in der Woche, und zwar jedesmal in zwei nach einander folgenden Stunden, Unterricht **). Diese zwei Tage

^{*)} Siehe Karl Philipp Emanuel Bach's "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" Seite 12.

[&]quot;") Die Akademie des Verfassers enthält sechs Klassen, wovon jede Klasse aus acht Schülern besteht. Drei

sind nun wie folgt geordnet: den ersten Tag erhalten die Schüler Privatunterricht auf dem Pianoforte und Unterweisung in Harmonie und Composition; den zweiten Tag erhalten sie ebenfalls
Privatunterricht im Pianofortespielen, doch statt der Beschäftigung mit der Harmonie, werden alle
in gleichzeitiger Ausübung der Stücke geübt, die sie in dem Privatunterrichte erlernt haben.

Die Schüler werden, so wie sie sich versammeln, in zwei Abtheilungen getheilt, davon begiebt sich die eine nach dem Zimmer, in welchem der Privatunterricht auf dem Pianoforte ertheilt wird, die andere bleibt im Concertzimmer um Unterricht in der Harmonie zu erhalten. Nach einer Stunde wechseln diese Abtheilungen, und die, welche früher Unterricht im Spielen erhielten, werden nun in der Harmonie unterwiesen, so wie diese umgekehrt nun Privatunterricht im Spiel erhalten. — Oder es kann auch die Einrichtung so getroffen werden, das alle Schüler in der ersten Stunde ihre Privatlection auf dem Pianoforte bekommen, indem nehmlich der Hauptlehrer in derselben Zeit auch drei Schüler im Spielen unterrichtet, und alsdann die zweite Stunde ausschließlich der Unterweisung in der Harmonie gewidmet, und die Beschäftigung an der Tasel für alle gemeinsam wird.

Methode wie die erste Lection im Pianosorte-Spiel zu geben.

Nachdem ich den Plan und die innere Einrichtung zu einer Akademie dargelegt habe, will ich fortsahren die Methode zu erklären, welche verfolgt werden muß mit denjenigen Schülern, welche noch keinen Unterricht im Pianoforte-Spiel erhalten haben, und welche noch in keiner Art mit der Musik bekannt gemacht worden sind.

Nachdem der Chiroplast und das Tonleiterbrett sorgfältig befestiget und die Fingerführer (nach dem Beispiel I. in der Anleitung zum Pianofortespielen) *) gestellt sind, setzt man einen der Schüler an das Instrument, und vertheilt die Finger von beiden Händen in die verschiedenen Abtheilungen der Fingerführer, indem man besonders darauf achtet, dass die Finger ganz ruhig und ohne Zwang oder Steisheit über die gehörigen Clavis liegen **).

Der Lehrer, hinter dem Schüler stehend, um sich von der Haltung der Hand und Finger zu vergewissern, und ihre Bewegungen genauer zu leiten, kann, nachdem die übrigen Mitschüler dieser Klasse zu beiden Seiten an die Instrumente vertheilt sind, (und somit alles vorbereitet ist) die erste Lection geben. Einige einleitende Bemerkungen über die Methode, welche man bei dem in Klassen zu ertheilenden Unterricht zu befolgen hat, seyen mir jedoch hier noch gestattet.

Es findet sich oftmals, dass die Umherstehenden, nur Zuschauenden, schärfer alles Vorfallende bemerken als diejenigen, welche mit dem Verfolg der Ausführung beschäftigt, es eben kön-

Klassen versammeln sich Montag und Donnerstag von 10 bis 12, 12 bis 2, 2 bis 4. Die anderen drei Klassen versammeln sich Mittwoch und Sonnabend zu denselben Stunden. Dienstag und Freitag sind ausschließlich mit Privatstunden in Harmonie und Composition besetzt.

^{*)} Siehe "Anleitung zum Pianofortespielen" Artikel Fingerführer.

Stellungen der Finger zu beobachten, welche einige Schüler, wenn sie in der ersten Zeit vor dem Pianoforte gesetzt werden, annehmen. Hier finden wir, dass der eine die vollkommenste und schönste Stellung der Hände und Finger werden, annehmen. Hier finden wir, dass der eine die vollkommenste und schönste Stellung der Hände und Finger annimmt, die als Muster dienen könnten, um die Hand eines vollendeten Pianoforte-Spielers uns darzustellen, während ein anderer wiederum Hand und Finger so verkehrt, steif und unbehülflich hält, dass man gänzlich verzagt, nicht wissend, womit man den Anfang machen soll.

können. Diese Erfahrung ist hier wohl zu benutzen, sie lehrt uns, dass wir, während dem einem Individuum Unterricht ertheilt wird, die übrigen Schüler nicht ohne Theilnahme zugegen sein lassen. Indem die Ausmerksamkeit des Lehrers bei dem Unterrichte selbst durch so manches in Anspruch genommen wird, müssen die Schüler durch mittelbare oder unmittelbare Einsicht an der Belehrung, des für den Augenblick einzeln zu Unterweisenden, Theil nehmen. Bei einiger Gewandheit des Lehrers wird eben der im Spielen begriffene Schüler wiederum das Mittel (Medium) werden, wodurch er den Übrigen Belehrung ertheilen kann, schon in sosern als ihre jungen Gemüther zum Wetteiser dadurch angereizt werden.

Einige Fragen, wie die folgenden, durch den Lehrer an die herumstehenden Schüler gerichtet, indem er auf den eben Spielenden deutet, werden für diesen Zweck wohl berechnet erscheinen.

Was ist ihre Meinung über die Haltung der Hände und Finger des —? Ist sie gut? — War dieser Takt im richtigen Zeitmaße gespielt? — Setzen sie sich her, und zeigen uns wie sie die Hände und Finger halten würden. — Spielen sie uns diesen Takt, damit wir hören, wie sie dabei den Takt zählen werden. — Bemerken sie wie vortrefflich Fräulein — diese Passagen spielt! — u. s. w.

Da eine Stunde dem Privatunterrichte von drei Schülern gewidmet ist, so kommen auf einen jeden zwanzig Minuten zu besonderer Unterweisung — diese Zeit wird gewiß dadurch vortheilhafter benutzt, daß der Unterricht in kleineren Zwischenräumen ertheilt, dem Lehrer öfterer die Gelegenheit bietet, die hier gegebenen Winke in Anwendung zu bringen, als wenn die Stunde ununterbrochen abgehalten würde — ja es ist kaum zu glauben, wie dieses einfache Verfahren die jungen Gemüther zu Übung und Wetteifer anfeuert. Sich hiervon zu überzeugen bedarf es nur, ihre lebendige Haltung während solcher Fragen zu beobachten, wie begierig sie sind, um gefragt zu werden — wie eifrig in ihren Antworten — wie glücklich wenn sie aufgefordert werden niederzusitzen, um diese oder jene Passage zu spielen, den Anderen zum Vorbilde einer richtigen Ausführung. Dies sind einige der geheimen, sowohl die geistigen als körperlichen mechanischen Kräfte in Thätigkeit setzenden Triebfedern, welche den Lehrer mit Nachdruck wirken lassen; haben wir in diesem bedeutenden Punkte überwunden, so wird alles wohl gehen.

Nachdem nun den vorhergehenden Bestimmungen gemäß alles geordnet, muß der Lehrer damit anfangen. — Zuerst die fünf Linien auf dem Systeme für die rechte Hand allein zu erklären: Zweitens, daß die Punkte über und auf diesen Linien Noten genannt werden, welche sich auf die weißen und schwarzen Theile des Mechanismus, die unter den Fingern liegen und Tasten oder Claves genannt werden, beziehen; welche sobald sie niedergedrückt werden, einen bestimmten Ton angeben. Dem Schüler wird nun erlaubt, die erste Aufgabe aus der Anleitung zum Pianofortespiel anzufangen; die vorhergehenden Gegenstände bleiben bei vorkommender Gelegenheit weiter zu erklären.

Lehrer. (indem er auf die Zahl 2 über der ersten Note deutet) Welche Zahl ist dies?

— Die Zwei.

Lehrer. Suchen Sie die gleiche Zahl in dem Fingerführer und drücken Sie den Tasten nieder, welcher ihr entspricht.

So wird mit den übrigen Noten und dem Aussinden der ihnen entsprechenden Tasten fortgefahren.

Es ist erforderlich und sogar höchst wichtig, dass der Lehrer einige Nachhülse leiste, wenn die Finger des Kindes noch zu schwach sind um den Tasten gehörig niederzudrücken, denn unter keinen Umständen darf erlaubt werden dass ein Kind die Kraft der Hände oder Arme zu Hülse nehme. (Während des Spiels kann es dem Schüler nachgesehen werden, wenn er mit dem Handgelenk auf dem oberen Stab des Chiroplasten ruht, jedoch ohne Druck.) Sobald irgend eine Steisheit des Gelenks, Spannung der Finger oder andere Ungeschicklichkeit bei der Ausübung bemerkbar wird, so muß die Hand augenblicklich aus dem Fingerführer heraus gezogen werden, und erst, nachdem sie ihre natürliche Beweglichkeit wieder angenommen, darf sie in die frühere Lage darin zurückgelegt werden.

Auch findet sich zu Zeiten, das junge Kinder ihre Finger rund um die Scheidewände des Fingerführers winden; dies ist entweder Folge natürlicher Trägheit, oder Schwäche — kann auch Ermüdung sein, wenn die Lection zu lange dauert — welchem Grunde es aber auch zuzuschreiben sei, es bleibt Pflicht derer, die über die Privatübungen der Kinder die Aussicht führen,

auf das sorgfältigste zu wachen, daß dies nie geschehe.

Wenn nun der zweite Schüler sich am Instrumente niedergesetzt, wird mit ihm der mit

dem vorhergehenden Schüler angefangene Unterricht sogleich stufenweis fortgesetzt.

Lehrer. (indem er auf die Zahl 3 über der dritten Note deutet) Drücken sie den Finger nieder, welcher zu dieser Note gehört; bemerken sie den Tasten, den sie niedergedrückt haben, und sagen sie mir, welcher Buchstab und welche Note entsprechen auf dem Tonleiterbrett diesem Tasten *)? — Das D.

Auf welcher der fünf Linien steht diese Note? - Auf der vierten.

Lehrer. (auf die 1 zeigend) Drücken sie den Daum nieder. Mit welcher Note correspondirt dieser Tasten? - Mit H auf der dritten Linie.

Diese Fragen müssen abwechselnd an alle Schüler gethan werden.

Lehrer. Drücken sie den zweiten Finger nieder. Wo wird diese Note stehen? - Über der dritten Linie.

Wenn der Verfasser die Schüler mit den Namen der Noten bekannt macht, bedient er sich nie des Ausdrucks Zwischenraum, da die Bezeichnung über oder unter der Linie ihm einfacher erscheint. Ist es vorauszusetzen, dass die Schüler bereits mit der Folge der Buchstaben im Alphabet bekannt gemacht sind, so werden sie leicht, kennen sie erst die Namen der Noten auf den Linien, die Benennung der über den Linien stehenden Noten auffassen.

Hat nun auch dieser Schüler die ganze Lection durchgenommen, so nimmt der dritte seinen Platz ein.

Der Lehrer erklärt in dieser Zeit die Eintheilung der Claviatur in weiße und schwarze Tasten, und leitet die Ausmerksamkeit vorzüglich auf die Zusammenstellung der letzteren in Gruppen von zwei und drei, hier muß er bemerkbar machen, daß das C zu Anfang der Gruppe von zwei, D zwischen diesen beiden, und E am Schlusse liegt — F zu Anfang der Gruppe von drei, u. s. w.

Um die Urtheilskraft des Schülers so früh als möglich durch eine Reihe auf einander sich beziehender Betrachtungen zu üben, muß der Lehrer nicht allein auf dasjenige, was der

^{*)} Man bemerke wohl, dass in der vorhergehenden Unterweisung keine Hindeutung auf die Benennung der Note gemacht wurde.

Schüler schon gelernt, oftmals zurückkommen, er muß ihn auch daran, wie er es gelernt, erinnern, z. B. daß er durch die Zahl, welche über der Note so wie über dem Fingerführer steht, den Finger, welcher genommen werden mußte, selbst aufgefunden habe — daß, indem er die sen Finger niederdrückt, ein bestimmter Ton hervorgerufen wurde, — daß die ser Tasten die besondere Note, mit welcher der Ton und Tasten übereinstimmt, angiebt; — daß der Name dieser Note durch ihre Lage auf dem Tonleiterbrette, das heißt je nachdem sie auf oder über der Linie steht, aufgefunden, — und daß jede Note das Zeichen für einen bestimmten Ton oder Klang ist *).

Während der hier angeführten Wiederholungen werden manche nützliche passende Fragen sich dem Lehrer von selbst darbieten, aus denen sich wiederum im Verlaufe große Vortheile ziehen lassen, wenn sie mit gehöriger Umsicht und hinreichendem Nachdruck verfolgt werden.

Ist nun die erste Stunde, dem Privatunterrichte bestimmt, verflossen, so geht der Lehrer zu der Unterweisung in der Harmonie über; (Siehe Seite 17) wir wollen jedoch hier fortfahren den Unterricht im Pianoforte-Spiel weiter durchzunehmen.

Nachdem die Schüler wiederum wie in der vergangenen Stunde sich geordnet, erklärt der Lehrer ihnen den Diskant- und den Bass-Schlüssel; ein jeder Schüler spielt zuerst den Bass zu der Lection I., und sodann diese Lection mit beiden Händen. Dies ist nicht immer eine leichte Aufgabe, wie diejenigen bezeugen können, welche einige Erfahrung in der Kunst zu unter-· richten gemacht haben. Die Schwierigkeit, welche sich hier aufstellt, entspringt zwar aus einem einfachen und natürlichen Grunde, der indess vielleicht nur Wenigen aufgefallen ist. Es besteht nehmlich oftmals eine gewaltige, fast unwiderstehliche Übereinstimmung in der Bewegung der Finger beider Hände, das heifst, die Finger beider Hände, wenn sie die Bewegung des Anschlags auf dem Pianoforte vollbringen sollen, haben die natürliche Neigung, immer die gleichen Finger an jeder Hand zusammen die Bewegung machen zu lassen; dies ist oft so sehr, so bestimmt der Fall, dass wenn Schüler in der ersten Zeit angehalten werden, von jeder Hand einen verschiedenen Finger niederzudrücken, sie es ungeheuer schwer finden, und es mit großer Mühe für Lehrer und Schüler verknüpft ist, jene Sympathie zu überwinden; bei manchen Kindern hingegen wird dies wiederum gar keinen Anstols finden. Nun sind aber die Schüler noch genöthigt, zwei Noten mit der einen Hand zu spielen, während die andere Hand nur eine Note anschlagen soll; um auch dieses ihnen einigermaßen zu erleichtern, muß der Lehrer dem Schüler beim Herunterdrücken Beistand leisten, und damit so lange fortfahren, bis sie dies selbst ohne die geringste Schwierigkeit vollbringen können. Nachdem der erste Takt abwechselnd von allen Schülern wieund da dies strenge li et olen ung dan l derholt ist, mögen sie zu dem folgenden übergehen.

Eine sehr wichtige Vorsicht, welche sehr viel Mühe für die Zukunft zu ersparen vermag, ist die, dem Schüler nie während der Zeit, dass er Unterricht erhält, zu gestatten, dass er denselben Ton öfter wiederholt oder einen falschen Ton zuvor anschlägt; dies zu verhindern muß der Lehrer die ganze Zeit des Unterrichts fortwährend hinter dem Schüler stehn, und seine Hand über die Finger des Kindes halten, um sie sogleich niederzudrücken oder auch nur leise zu berühren, je nachdem es nothwendig ist; dies Versahren wird fortgesetzt, bis die Finger freiwillig auf die bestimmten Tasten niedersallen. Sollte der Schüler dennoch unvermeidlich eine falsche

Tis much sorghitele beschiet weether die Schüller nicht beim Zahlen kerz werden die Zahlen kerz werden

^{*)} Hieraus kann man ersehen, wie unnütz es ist, die Kinder die Noten lernen zu lassen, ohne ihnen gleichzeitig den Tasten zu zeigen, auf welchen sich jede bezieht.

Note gespielt haben, so darf ihm nicht erlaubt werden zu der nächsten unmittelbar fortzuschreiten, sondern er muß zuvor die rechte Note ohne Anstoß gespielt haben, und sodann erst weiter gehen.

Das Stammern (Anstofsen im Spielen) mag oft aus einem natürlich lebhaftem ungeduldigen Temperamente entstehen, jedoch der hauptsächlichste Grund ist unläugbar ein ängstliches Bestreben, schnell augenblicklich die vorgekommenen falschen Noten verbessern zu wollen. Der steten Anstrengung, Fehler zu bessern (in der Eile des Augenblicks, da das bestehende Zeitmaß erhalten sein will) mag wohl das später leicht so hartnäckig werdende Übel des Stammerns oder Anstofsens im Spielen, und dessen begleitende Folgen, zuzuschreiben sein. Deshalb wird der bloße Versuch, einen falschen Tasten anzuschlagen, ja sogar das bloße Betrachten desselben, hier schon als ein Fehler angesehn. Wie manche lange traurige Stunden sind schon in dem mühevollen Bestreben verslossen, diese Unvollkommenheit des Spiels zu bessern! Und es ist eine Thatsache, die gewiß manchem Clavierspieler bekannt ist, daß dieses Übel, wenn es einmal eingewurzelt, selten oder nie, wenigstens nur mit der ungeheuersten Anstrengung ganz wieder zn überwinden ist, und sich immer wieder einstellen wird selbst bei Passagen, welche hinsichtlich wirklicher Schwierigkeit sogar unter die gewöhnlichsten gerechnet werden können, (welche ein Schüler, der nur wenige Monate Unterricht nach den Grundsätzen dieses Systems erhalten, ohne Anstoß, ohne einen Fehler spielen wird!)

Nachdem der Lehrer erklärt hat, was unter Tongröße in der Zeit verstanden wird, (s. Anleit. im Clav. S. 10) so lasse man einen Ton im Bass anschlagen und niedergedrückt halten, und — eins — zwei — drei — vier — zählen, worin alle Schüler mit lautem vernehmlichen Tone einstimmen müssen; damit ein noch stärkerer Eindruck auf ihr Gemüth gemacht werde hinsichtlich der Übereinstimmung und Regelmäßigkeit des Taktzählens, muß dieses den Schwingungen eines Pendels verglichen werden. Einer der Schüler kann nun die erste Übung spielen, während die Andern gemeinsam den Takt zählen, wie schon gesagt *).

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass, um Fortschritte in irgend einer Kunst zu machen, nicht allein eine gewisse Zeit für die Privatübungen bestimmt sein muss, sondern es muss auch diese Zeit so viel als möglich mit dem Unterrichte des Lehrers während der Lehrstunden übereinstimmend genutzt werden. Wir geben demzusolge hier

Einige allgemeine Winke, die Privatübungen im Pianosorte-Spiel betreffend.

mu : the amelian william die sudder hand and min bund and had and bund

Da die gute Haltung der Hand und Finger für jetzt unser vornehmlichster Gegenstand ist, und da die strenge Befolgung der Methode, durch welche dieser Zweck erreicht werden soll, während der Privatübung sehr wichtig wird, so müssen die Schüler im Hause sich des Chiroplasten so lange bedienen, bis Hand und Finger einen hinlänglichen Grad von Kraft und Leichtigkeit erlangt haben. Die Nothwendigkeit hiervon leuchtet gewiß ein, wenn wir bedenken, wie oft die Unterweisungen der Lehrer vergessen werden — wie schnell ihre Vorschriften sich in dem Gedächtniß, selbst der aufmerksamen Schüler, verlöschen, — und daß es gerade dieser Punkt ist, welcher so wesentlichen Einfluß auf alle ihre Fortschritte haben wird.

and die bestleninten Pasten niederfallen. Sellte der Schüler democh unvermeidlich eine falle

^{*)} Es muß sorgfältig beachtet werden, dass die Schüler nicht beim Zählen die Zahlen kurz herausstoßen, z. B. 1234, sondern eins — zwei — drei — vier — (Man sehe in meiner Anleitung die Beispiele, welche als Vorbereitung vor den Übungen stehn.

Da wir nun wissen, dass das Gemüth so geneigt zum Vergessen, so leicht den Irrthümern ausgesetzt ist, sollten wir nicht einsehen, dass ein Führer durchaus nothwendig ist, der uns während der Privatübungen auf dem rechten Wege erhält? Dieser Führer ist der Chiroplast, durch welchen Hände und Arme des Schülers, obwohl im Besitz der vollen Freiheit für die nöthige, doch gänzlich gebunden für alle unnütze Bewegung bleiben: die Finger sind gezwungen, den Anschlag mit gleicher Kraft für jede Note zu vollbringen, und die Ausmerksamkeit bleibt durchaus frei, und kann ausschließlich der Musik gewidmet sein.

"Durch dieses Mittel wird das unaufhörliche Blinzeln der Augen von dem Notenbuch auf die Finger, und von den Tasten wiederum auf das Buch, ganz vermieden, welches wir so häufig bei jungen Anfängern finden; und es wird gleichzeitig eine vollkommene Ausführung, so wie eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Notenlesen, erworben. — (Anleit. zum Pianofortespielen S. 1.)

Es ist eine nicht weniger wahre, als sonderbare Erscheinung, dass selbst den ken de Kinder, in jeder Kunst ohne Ausnahme, die Methode wählen und im Ansang angenehm und leicht sinden, welche nie zur Vollkommenheit führen kann, dagegen die Methode, die zur Vortrefflichkeit führen muß, deren Ersindung das Resultat langer Ersahrung ist, und nur von guten Lehrern gelehrt werden kann — ihnen im Ansang sast immer mühevoll und beschwerlich zu befolgen scheint. Alle, die tanzen, reiten, sechten oder irgend eine andere Vollkommenheit, wozu mechanische Übung ersorderlich ist, erlernt haben, bezeugen dies gewiß. "Ich habe mein ganzes Leben hindurch, sagte der berühmte Clementi zu dem Versasser dieses Werks, als er seinen Chiroplast zuerst sah, zu meinen Schülern gesagt, wie sie die Hand halten möchten; doch sie (auf den Chiroplast zeigend) wissen sie zu zwingen, dass sie die Hand so halten müssen.

Die zu der Privatübung erforderliche Zeit hängt natürlich sehr von Umständen ab: von schwächlichen und zarten Kindern kann man nicht fordern, dass sie sich so viel üben als starke und gesunde; auch werden wir sinden, dass die Fortschritte nicht zu der Länge der verwandten Zeit, wohl aber stets zu der während der Übung angewendeten Aufmerksamkeit im Verhältniss stehen *). Sorgsam müssen daher diejenigen, welche die Privatübungen bei Anfängern leiten, während der Beschäftigung mit diesem Gegenstande den Schüler treiben und anseuern, um den Augenblick der Erschlaftung oder Ermüdung vorzubeugen, denn nicht der geringste Vortheil ist mehr von der Fortsetzung zu erwarten, wenn erst die Theilnahme des Kindes erschöpst ist. Fahren wir dennoch sort, so werden wir nur Rückschritte bemerken, und schlechter aushören, als wir angesangen.

Wenn das Kind noch frisch, lebhaft und kräftig ist, lasse man es die Stücke spielen, die es am schwersten findet, und nachdem diese beendet, lasse man von vorn anfangen und alle nacheinander durchspielen.

Das gemeinschaftliche Spielen.

The delect the Challens, ran winder selection and there and and and well-

Wir setzen voraus, dass die Schüler nun das erste Stück gut spielen, und Alle an ihren Instrumenten sitzen, bereit es in Gemeinschaft zu spielen. Der am meisten Geübte und Taktfesteste der Klasse spiele nun das Stück allein, während dessen die übrigen Schüler (die Hand

^{*)} Eltern, welche ihren Kindern zur Erlernung des Takts behülflich zu sein wünschen, empfehle ich, zu Haus mit ihnen einige der Übungen durchzuspielen, welche zu diesem Zwecke eigens von mir geschrieben worden, und "34 leichte Lectionen" benannt sind.

im Chiroplasten und die Noten des Stückes verfolgend) zusammen laut den Takt mit dem spielenden Mitschüler zählen. Der Lehrer muß den Takt mitzählen, während er mit der Hand die Schwingung des Pendels nachahmt.

Im Augenblick dass die Ausgabe beendet ist, wird sie von neuem begonnen, indem ein zweiter Schüler (doch ohne inne zu halten) mitspielt; dasselbe Versahren wird fortgesetzt, bis alle Schüler der ganzen Klasse in die gemeinsame Ausführung einstimmen. Stille und gute Ordnung sind hiebei unerlässliche Bedingungen.

Nun mag den Schülern erlaubt sein, alle zugleich anzufangen, wozu sie jedoch als Vorbereitung vorher einen Takt, ohne zu spielen, zählen müssen, und dann, ohne mit Zählen inne zu halten, anfangen zu spielen. Sind einige Schüler in der Klasse, welche schon weiter im Spielen vorgeschritten sind, so mögen diese aus dem dritten und vierten Buche die begleitenden Variationen spielen, welches eine angenehme Verschiedenheit des Effekts hervorbringt, besonders wenn es so angeordnet wird, daß sie abwechselnd Solo's spielen. So fahre man durch alle Unterrichtsstunden fort.

Wir setzen nun voraus, dass die Schüler bis zu dem siebzehnten Stücke gelangt sind, und dass die Finger einen hinlänglichen Grad von Krast und Gleichheit des Anschlags gewonnen haben *). Der Fingersührer der linken Hand wird nun beiseit geschoben, und diese Hand in Freiheit gesetzt: der Fingersührer der rechten Hand ist jedoch noch beibehalten, damit die ausschließliche Ausmerksamkeit des Schülers auf die Hand gerichtet sein kann, welche nun zuerst ihrers Führers beraubt, in ausgedehnter und zusammengezogener Stellung sich bewegen soll; auch wird, damit die Hand die sich außer dem gewohnten Gleise besindet, sich so wenig ängstlich als möglich bewegen soll, der Fingersührer der rechten Hand nicht allein beibehalten, sondern auch das Subject der ersten Ausgabe wieder angewendet, welches der Schüler nach der gänzlichen Bekanntschaft damit schon meist mechanisch spielt.

Untersuchen wir nun, wie die Hände, nachdem sie freigelassen sind, regelmäßig von einem Theile des Instrument's nach dem andern auf eine sanste und graziöse Weise geführt werden.

Nehmen wir die natürliche Lage der Hand, wie sie im Fingerführer des Chiroplasten liegt, als Punkt von dem wir ausgehen, an, so bieten sich uns drei Arten dar, wie wir dieses Ziel erreichen können: Erstens, die Ausdehnung der Hand — zweitens, die Zusammenziehurg der Hand — (s. S. 4) und drittens, das Untersetzen des Daumen der rechten Hand beim Steigen, so wie das des linken beim Fallen, unter dem zweiten, dritten oder vierten Finger oder das Überschlagen dieser Finger über den Daumen im umgekehrten Verhältnifs. Der fünfte Finger ist hier ausgeschlossen. Diese drei Regeln mögen für die Führung der Hände als Grundlage angesehen werden; so z. B. bei der Wiederholung desselben Tones mit einem andern Finger, oder des Gleitens von einem schwarzen Tasten nach einem weißen u. s. w.

Der Bass der siebzehnten Aufgabe ist ein Beispiel für Ausdehnung und Zusammenziehung der Hand.

Im ersten Takt ist die meiste Ausdehnung, worauf die natürliche Lage der Hand in den zwei nächsten Takten folgt. Bei G und A (Takt 5 und 6) und Fis und G im sechsten, ist die zusammengezogene Lage der Hand eingeführt.

^{*)} Sollte dies jedoch nicht der Fall und der Schüler noch zu jung sein, so ist es rathsam, ihn nun zuerst die Aufgaben im zweiten Theile durchspielen zu lassen, welche besonders darauf berechnet sind, die Finger zu kräftigen und ihnen Beweglichkeit zu geben. Diese Aufgaben können zusammen gespielt werden mit denen im vierten Buche.

Die Tonleiter, welche unmittelbar darauf folgt, zeigt uns die dritte Methode.

Nachdem die linke Hand der Schüler in diesen drei Methoden geübt ist, fange man die achtzehnte Aufgabe an.

Der rechten Hand ist hier aufgegeben, die Bewegungen in ausgedehnter Lage zu machen: deshalb ist auch der Fingerführer dieser Hand bei Seite geschoben, und damit die Aufmerksamkeit des Schülers ausschließlich dieser Hand gewidmet werde, ist der Fingerführer der linken Hand wieder angeschroben, welche Hand nun den ursprünglichen Bass der zweiten Aufgabe, aber in anderer Tonart, spielt.

Wenn nun beide Hände, jede einzeln, in diesen drei Methoden geübt worden sind, werden beide Fingerführer in der neunzehnten Aufgabe fortgenommen. Damit jedoch die Hände der Schüler (welche nun in vollkommner Freiheit gesetzt sind) noch einen leichten Führer, der sie unterstützen kann, behalten, hat der Autor in dieser Aufgabe Noten eingeführt, welche darauf berechnet sind, den Daumen der rechten und den fünften Finger der linken Hand zu halten. Im zweiten Theil dieser Aufgabe sind die Finger auch dieses Halts beraubt.

Wenn die Schüler regelmäßig alle Aufgaben gespielt haben, welche die beiden ersten Theile "der Übungen" enthalten, so mögen sie zu dem dritten Theile fortschreiten. In dieser Zeit müssen die Übungen der Tonleitern, welche mit der Hinwegnahme der Fingerführer nach der siebzehnten Aufgabe beginnen, durch alle Durtonleitern fortgesetzt werden. Es kann nicht zu viel Sorgfalt und Aufmerksamkeit diesem Gegenstande gewidmet werden, da eine böse Angewöhnung bei diesen Übungen eingeschlichen, sehr schwer wieder auszutilgen wäre: dagegen eine regelmäßige Ausübung derselben zu einem vollkommenen Pianoforte-Spiel unerläßlich bleibt; denn Gleichheit des Anschlags ist zu allen Zeiten Gegenstand der höchsten Aufmerksamkeit, vorzüglich aber beim Spielen der Tonleitern gewesen. Sie müssen jedoch im Anfange nur sehr langs am ausgeführt werden, wobei nicht allein der Gebrauch falscher Finger, und der Anschlag falscher Noten zu vermeiden sind, sondern auch die unterbrechenden unnatürlichen Accente, welche bei dem Unterschlagen des Daumens unter die Finger oder der Finger über den Daumen sich so leicht einschleichen.

Um diese Unvollkommenheiten zu überwinden, diesen verderblichen Stein des Anstosses, welcher oft selbst gute Pianofortespieler straucheln macht, zu umgehen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Bewegung des Daumens richten, da dieser Finger in Wahrheit der Haupt-Agent ist, durch welchen wir unseren Zweck erreichen können. Mit dieser Thatsache muß der Schüler durchaus auf eine verständliche Art bekannt gemacht werden. Die Bewegung des Daumens ist zusammengesetzt — perpendiculär und horizontal; was die erste anbelangt — die perpendiculäre — so ist diese bereits durch den Fingerführer erlernt; die Aufmerksamkeit des Schülers muß demnach vorzüglich auf die letztere, die horizontale, gerichtet werden. Dass diese Bewegung frei, und so viel als möglich von fremder Hülfe unabhängig sei, (vornehmlich frei von der Hülfe, welche wir so leicht durch den Vorderarm, oder durch Schlänkern des Ellenbogens zu geben suchen) ist durchaus nothwendig. Eine leichte Bewegung des Handgelenks ist hier unvermeidlich, doch jede andere muß sorgfältig vermieden werden.

Haben nun die Schüler die gehörige Leichtigkeit und ein reinliches Spiel in diesen Übungen gewonnen, so mag jede noch gebliebene Unvollkommenheit gehoben werden, indem man die Tonleitern als Triolen spielen läst, sorgfältig beachtend, dass sie dabei nur die erste Note der Triole accentuiren dürsen.

stopst-gentialsons !

a Rife la la Hall bleiter

ile maniddeun ein

darling oder darch

one thicked bowe

SHORE THE SECTION OF THE SECTION OF

and I meetile at this

one inden and die

Nimmt man den Umsang von zwei Octaven zu diesem Zwecke und lässt dreimal auf wärts und ab wärts ohne Anhalten spielen, so wird der Accent jedesmal auf einen andern Theil der Tonleiter sallen, und so das früher angesührte Anstossen beim Untersetzen sich gänzlich verlieren.

Wird dann noch die Tonleiter mit Sextolen gespielt, und der Accent jedesmal wieder auf die erste Note von den sechsen gelegt, so werden wir unseren Zweck um so gewisser erreichen.

Diese wenn auch kurze, doch genaue Darstellung der Art, wie der Autor seine Belehrungen in den ersten Anfangsgründen des Pianoforte Spiels denen ertheilt, die noch nie Unterricht in der Musik hatten, wird genügend andeuten, mit welcher Sorgfalt der Unterricht in den weiter vorgeschrittenen Klassen ertheilt werden muß, da auch hier die Belehrung stets nur Schritt vor Schritt den Schülern werden darf. Mit denjenigen hingegen, die schon in der Musik unterwiesen waren, wird das Verfahren etwas anders sein. Ist die Haltung der Hand und der Finger so wie sie sein muß, so mögen sie sogleich mit dem dritten Buche anfangen, ist dies aber nicht der Fall, so müssen sie geduldig die ersten Anleitungen spielen, vornehmlich die mit den Fingerführern und die dazu gehörigen Übungen.

Das folgende Schema besagt, welche Aufgaben des ersten Buches mit denen des zweiten gespielt werden:

Anleit. Buch 1. Anleit. Buch 2.		
zur 1sten Aufgabe wird gespielt die 1ste,		
	n	
- 3te	n und 4ten -	- 3te, 4te, 5te, 7te oder 8te,
	n - in - in the root of	
- 6ter	n und 7ten	- 10te oder 12te,
- Ste	n	- 13te,
- 9ter	a	- 14te,
- 10te	a de la	- 15te,
- 11te	n on - man - man - man	- 16te,
- 12te	n	- 15te,
• 13te	a love disconstant	- 17te,
- 14te	n	- 18te,
- 15te	n ula - anom- i til ent me	- 19te,
- 16ter	Ori de de de mante de de la companione de	- 20ste,
- 17ter	and look additional anis	- 21ste oder 22ste,
- 18ter	a the simple of - since	- 23ste,
- 19ste	en la	- 24ste,
- 20st	en	- 25ste,
- 21st	en - bille - in - i	- 26ste,
- 22st	en de la companya de	- 27ste,
- 23st	en	- 28ste oder 29ste,
- 24st	en -	- 30ste,
- 25st	en	- 31ste,
- 26st	en -	- 32ste,
- 27st	en -	- 33ste,
- 28st	en	- 34ste Aufgabe.

Pacit missaca

fair to blin.

dende total accept

vormindels ob

INDESOM DUS

olovi vorbalci

centra welc

den d'annen

spinden stan

A new Framino

Settle Breeze

Die Art, wie der Unterricht in der Harmonie ertheilt wird.

Die Bemerkung ist vielleicht nicht überflüssig, dass es zweckmäsig ist, die Schüler in den ersten Stunden des Unterrichts in der Harmonie nicht zu trennen (wie wir es anempsohlen); denn indem sie zuerst alle zusammen unterwiesen werden, sind wir mehr in den Stand gesetzt, ihre individuellen Fähigkeiten zu beurtheilen, und danach späterhin eine richtigere Eintheilung zu machen.

Wir nehmen jetzt an, dass eine Klasse von sechs Schülern die erste Stunde versammelt ist, — dass alle gänzlich unbekannt mit der Musik sind, — dass sie den Privatunterricht, wie bestimmt, im Pianosortespiel schon erhalten haben, — und dass der Lehrer bereit ist, ihnen die erste Unterweisung in der Harmonie zu geben. So mag er also beginnen:

Drei Schüler werden an die P. F. gesetzt, die drei Anderen vor die große Tafel gestellt. Das Tonleiterbrett muß über die Tasten eines jeden P. F. festgemacht sein, damit die Schüler dadurch die nöthige Erleichterung erhalten im Auffinden der geforderten Noten sowohl, als auch der ihnen entsprechenden Tasten *); der Lehrer schreibe auf die große Unterrichtstafel die Note C (siehe Abhandlung Buch I.), und lasse nun die Schüler, welche an den P. F. sitzen, die Note, welche auf der Tafel geschrieben, auf dem Tonleiterbrett außuchen, und den entsprechenden Tasten des P. F. anschlagen, indem alle zugleich den Ton laut nennen müssen. Mit der nächsten Note D verfahre man ebenso, und in derselben Art werde die ganze Tonleiter durchgenommen. Bei diesem Verfahren wird der Schüler bald lernen, in Gedanken die geschriebene Note auf dem Tonleiterbrett mit dem Tasten der ihr entspricht, und dem besonderen Klang, welcher durch den Anschlag dieses bestimmten Tasten hervorgebracht wird, zusammen zu verbinden.

Ist man bis zu dem siebenten Ton oder Tasten gelangt, so wird erklärt, daß es nur sieben verschiedene Buchstaben im musikalischen Alphabete gebe; und daß, wenn wir weiter fortfahren, und zu einem Ton gelangen, welcher auf der Claviatur dieselbe Stellung zu den schwarzen und weißen Tasten wie der erste hat, dieser, so wie die Note, die Bezug auf diesen Ton auf dem Tonleiterbrette hat, auch dieselbe Benennung erhalten müsse.

Diese Übung muß oft von den Schülern ohne alle Beihülse wiederholt werden, indem abwechselnd die am Instrument sitzenden ihren Platz mit den vor der Tafel stehenden vertauschen.

Der Lehrer (indem er sich an die am Instrument sitzenden Schüler wendet). Spielen sie die Note G.

Auf welcher Linie ist diese Note geschrieben? - Auf der zweiten.

Der Lehrer (zu den Schülern an der Tafel). Schreiben sie diese Note.

N. B. Die Noten schreiben die Schüler abwechselnd.

Spielen sie die Note A. - Auf welcher Linie muss diese stehen? - Über der zweiten Linie.

Schreiben sie diese Note.

Ist die Tonleiter vollendet (wie in Beisp. 1 dieser Abhandlung), so muß der Lehrer es bemerkbar machen, daß wenn eine neunte Note hinzugesetzt wird, sie gleich der zweiten benannt wird, die zehnte gleich der dritten u. s. w. (Siehe Beisp. 2 dieser Abhandlung.)

Man lasse diesen Theil des Gegenstandes so lange wiederholen, bis ihn der Schüler vollkommen gefasst hat.

^{*)} Es wird vorausgesetzt, dass der Schüler bereits im Privatunterrichte auf dem P. F. mit der Benennung und dem Stand der Noten auf dem Diskant-Systeme bekannt gemacht wurde.

Die Tonleiter C, wird wiederum auf die Tafel geschrieben, der Lehrer wird ihre Construction nun folgendermaßen erklären: Zuerst schlägt er die Note Can, lässt den Finger darauf liegen, und schlägt sodann mit dem zweiten Finger D an, auch diesen Ton hält er fest, und macht es nun dem Schüler anschaulich, dass zwischen C und D ein schwarzer Tasten (bei unterer weißer Claviatur sonst natürlich umgekehrt) liegt, Cis genannt, weil die Note, welche diesem Tone entspricht C mit einem # bezeichnet ist, und danach nicht mehr C, sondern Cis genannt wird, dass der Abstand von C zu D ein ganzer Ton ist, und dass der zwischenstehende schwarze Tasten diesen ganzen Ton in zwei halbe theilt, dass von C zu Cis ein halber Ton ist, und von Cis zu D wiederum ein halber Ton. Es mus nun dem Schüler bemerkbar gemacht werden, daß die Töne, indem man so fortfährt, sie von der linken zur rechten Hand aufwärts anzuschlagen, stufenweis im Tone immer höher steigen, und dass dagegen, indem man sie von der rechten zur linken Hand abwärts anschlägt, sie stufenweis tiefer klingen; da nun das Tonleiterbrett über den Tasten angeschroben ist, so müssen sie auf die Beobachtung geführt werden, daß die Noten, wie die Töne, im Verhältniss höher steigen, wenn sie nach der rechten Hand aufwärts sich bewegen, dadurch werden sie die Ausdrücke hoch und tief in bestimmter Verbindung zu den Tönen auffassen lernen, besser als durch alles andere, was über diesen Gegenstand gesagt werden kann.

Der Lehrer fährt nun in der Erläuterung der diatonischen Tonleiter von C weiter fort: Die Tasten D und E werden nun angeschlagen und festgehalten und dazu gefragt:

Von D zu E ist dies ein ganzer oder ein halber Ton? - Ein ganzer Ton.

Woher können sie wissen, dass dies ein ganzer Ton ist? - Weil ein schwarzer Tasten dazwischen liegt.

Ist von E zu F ein ganzer Ton? - Nein.

Warum nicht? - Weil kein schwarzer Tasten zwischen beiden liegt *).

Wie weit ist die Entfernung von F zu G? **) - Einen ganzen Ton.

Von A nach H? — Einen ganzen Ton.

Von H nach C? - Einen halben Ton.

Nachdem nun dem Schüler es recht verständlich gemacht ist, dass ein Kreuz vor der Note den Ton um einen halben Ton erhöht, kehren wir zurück zu der Tonleiter im Beisp. 1, und stellen ein Kreuz vor C (wie im Beisp. 3 meines Lehrbuches). Sodann fahren wir fort, und thun folgende Fragen, welche die Schüler alle gleichzeitig beantworten müssen.

Was thut das Kreuz? - Es erhöht die Note um einen halben Ton.

Wie groß ist die Entfernung von D zu E? - Einen ganzen Ton.

Wie heifst der halbe Ton, der zwischen D und E liegt? - Dis.

(Man lasse die Schüler vor der Tafel diese Note hinschreiben.)

So wird durch die ganze Tonleiter hindurch fortgefahren (wie im Beisp. 3 meiner Abhandl.); die Schüler am P. F. benennen die Note, und die vor der Tafel schreiben sie nieder. Nun wechseln die Schüler die Plätze, und die Übung wird wiederholt, bis sie alle es vollkommen verstanden haben. Wir müssen nun fortfahren, diese Übung mehr zu ergründen, nachdem wir die Natur

^{*)} Dass auch ein weisser Tasten zwei schwarze in halbe theilen kann, mus späterhin erklärt werden; für jetzt ist die Anschauung nach dem Tonleiterbrette mit Eintheilung in weisse und schwarze Tasten hinreichend.

^{**)} Dieser Ausdruck, welcher sich hauptsächlich auf die Entfernung der Tasten des P. F. bezieht (was nie vergessen sein will) mag manche Einwürfe erfahren, doch soll sich der Lehrer besonders im Anfang ja nicht von der gebräuchlichen verständlichen Sprache entfernen.

der diatonischen Tonleiter erklärt haben, auch benutzen wir diese Gelegenheit die chromatische Tonleiter zu erklären, und thun folgende Fragen.

Wie viele Töne enthält die diatonische Tonleiter?

Sieben, der achte ist die Wiederholung des ersten.

Wie ist die Folge in der Fortschreitung dieser Töne? - In ganzen und halben Tönen.

Zwischen welchen Tönen der Tonleiter liegen die halben Töne?

Zwischen dem dritten und vierten und dem siebenten und achten.

Zählen sie wie viele Töne liegen in der Notenzeile unter der diatonischen Tonleiter?

(Die Schüler zählen gemeinschaftlich) Zwölf.

Wie groß ist die Entfernung von C zu Cis?

So fahren wir fort, bis wir nach C der Wiederholung des ersten C gelangt sind.

Die Schüler werden nun mit der Natur der chromatischen Tonleiter bekannt gemacht; die folgenden Fragen mag der Lehrer fortsetzen, so lange er es für nothwendig erachtet, und die verschiedenen Fähigkeiten der Schüler es erheischen.

Aus wie vielen Tönen muß die chromatische Tonleiter bestehn? - Welches ist der Unterschied zwischen der chromatischen und diatonischen Tonleiter? u. s. w.

Lehrer. Lassen sie uns nun eine diatonische Tonleiter schreiben, und fangen wir mit Dan, statt mit C. (Man schreibe wie im Beisp. 4.)

Wo müssen die halben Töne liegen?

Zwischen dem dritten und vierten, und dem siebenten und achten Tone. — (Hier müssen die Schüler diese Töne in der Tonleiter durch darüber gestellte gebogene Linien verbinden.)

Wie groß ist die Entfernung von D zu E? - Einen ganzen Ton.

Soll diese Entsernung ein ganzer Ton sein? - Ja, denn von der ersten zu der zweiten Stufe der Tonleiter ist ein ganzer Ton.

Von E zu F ist? - Ein halber Ton.

Soll es ein halber Ton sein? - Nein, es muss ein ganzer Ton sein, denn von der zweiten zu der dritten Stuse der Tonleiter ist ein ganzer Ton.

Kann man diesen halben Ton in einen ganzen Ton umändern? - Ja, indem man ein Kreuz vor F stellt, und es dadurch um einen halben Ton erhöht.

Wie groß ist die Entfernung von Fis nach G? - Einen halben Ton.

Soll sie ein halber Ton sein? - Ja, denn der halbe Ton muß zwischen der dritten und vierten Stufe der Tonleiter liegen.

Ist Fis ein schwarzer oder weißer Tasten auf dem Pianoforte? *) - Ein schwarzer Tasten.

Wie weit ist von G zu A? von A zu H? — Ganze Töne.

Von H nach C? - Einen halben Ton.

Was soll es sein? — Ein ganzer Ton, denn von der sechsten zur siebenten Stufe

Weeden, milesamisacinacinadic, appropri

^{*)} Solche Fragen, die sich auf die Tasten des P. F. beziehen, müssen oft angebracht werden, damit die Verbindung zwischen der Note und dem Tasten und Ton immer im Gemüth des Schülers lebendig erhalten werde.

[3*]

ist ein ganzer Ton. (Hier werden die Schüler, wenn sie es richtig verstanden haben, das # vor C stellen, ohne dass der Lehrer sie dazu auffordert.)

Sind nun die halben Töne alle in ihrer richtigen Lage? -

Wie viel Kreuze sind erforderlich zu der Tonleiter von D? - Zwei.

Weshalb? - Um die halben Töne der Tonleiter in ihre richtige Lage zu stellen.

Dem Schüler wird nun gelehrt, dass der erste Ton jeder Tonleiter Grundton genannt wird. Es müssen nun die Tonleitern von G, A, E und H geschrieben werden, indem stets dasselbe Verfahren dabei beobachtet wird; danach wird ihm erlaubt, auch die Tonleiter von Fis zu schreiben. Als Vorbereitung hiezu wollen wir einige Winke geben, welche Methode zu befolgen ist, um dem Gedächtniss der Schüler die Zahl der Kreuze jeder Tonart mit Leichtigkeit mittelst der Finger einzuprägen. (Siehe mein System der Musik-Wissenschaft Seite 8.)

Am ersten Tage, da die Schüler sich versammeln, lernen sie bloß die Namen der Finger; den folgenden Tag wird ihnen gelehrt, die Zahl der Kreuze zu finden, welche zu jeder Tonart gehören; den dritten Tag die Namen der Noten, vor welchen die Kreuze gestellt werden; es ist nicht nöthig, dass sie mit den Doppelkreuzen bekannt gemacht werden, bevor sie die Touleitern mit Doppelkreuzen schreiben sollen.

Die Finger und der Ellenbogen der linken Hand, und der fünfte Finger der rechten Hand werden benutzt, um die sieben Buchstaben des Musikalischen-Alphabets uns in der Bildung eines Zirkels darzustellen. (Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 9.) Diese Ordnung muß dem Gemüth des Schülers wohl eingeprägt werden, wie es in meinem System Seite 5 dargestellt ist; sodann mag der Lehrer die folgenden Fragen vorlegen.

Wie viel Kreuze hat die Tonart G?

(Hier müssen die Schüler den Daumen der linken Hand in die Höhe halten, welcher G benannt wird, tdie übrigen Finger aber geschlossen niederhalten, und alle zusammen antworten —) Ein Kreuz. I nomin - In my the nor parent sold and sib to

Wie viel Kreuze hat D? - (Hier halten sie den Daumen und zweiten Finger in die Höhe und antworten —) Zwei Kreuze.

Und so weiter mit den übrigen Tonarten.

Nun belehrt sie der Lehrer über die Ordnung, in der die Kreuze auf einander folgen.

Wir müssen uns erinnern, dass um die Zahl der zu jeder Tonart erforderlichen Kreuze zu finden, wir mit dem Daumen der linken Hand anfangen; jedoch um die Noten zu kennen, vor welchen die Kreuze zu stellen sind, müssen wir mit dem fünften Finger der rechten Hand beginnen, und sodann zu dem Ellenbogen der linken Hand übergehen und so den Kreis verfolgen.

Der Lehrer. Die Tonleiter von G hat ein Kreuz (indem er zugleich auf den Daumen der linken Hand eines Schülers deutet); die Note vor welcher das Kreuz gestellt werden muss, ist F, (hier zeigt er auf den fünften Finger der rechten Hand des Schülers). - Die Tonart D hat zwei Kreuze und die Noten vor die sie gestellt werden, müssen sein F und C, (hier zeigt der Lehrer auf den Ellenbogen der linken Hand C genannt). - Die Tonart A hat drei Kreuze, die Noten vor welche sie gestellt werden, müssen sein F, Cund G, (der Lehrer bezeichnet den Daumen der linken Hand, G genannt u. s. w.) So fährt der Lehrer fort bis zu der Tonart Fis.

Die Aufmerksamkeit der Schüler muß fortwährend auf ihre Finger gerichtet bleiben, so daß wenn eine Tonart genannt ist, sofort auch der entsprechende Finger von Allen in die Höhe gehalten wird.

Nun kann die Bildung der Tonleiter von Fis folgen. Sind wir bis zu Eis, der siebenten Stuse der Tonleiter gelangt, so mus erklärt werden, (jedoch am P. F.) dass der Ton Eis mit F auf dem Instrumente denselben Tasten und auch denselben Klang hat. Man lasse den einen Schüler den Tasten Eis anschlagen und den Finger niedergedrückt halten, und einen zweiten Schüler den Tasten F angeben, so werden sie augenblicklich erkennen, dass F und Eis auf dem P. F. durch denselben Tasten ausgedrückt werden. Hier mag im Vorbeigehn auch die Bemerkung ihre Stelle finden, dass wenn eine Note in der Tonleiter erhöhet wird, sie mit dem über ihr liegenden halben Ton auf denselben Tasten trifft und sodann ein enharmonischer Tonwechsel statt haben kann.

Wie groß wird die Entfernung von H zu C sein? — Ein halber Ton. Wenn wir nun ein Kreuz vor H stellen, was wird die Folge sein?

H wird um einen halben Ton erhöht, derselbe Ton mit C werden.

Wie wird diese Veränderung genannt? - Ein enharmonischer Tonwechsel.

Jetzt wollen wir die Bildung der diatonischen Tonleiter Fis wieder vornehmen.

Wie groß ist der Abstand von Eis *) zu F? — Es ist gar keiner da, sondern eine enharmonische Verwechselung.

Was soll hier sein? - Ein halber Ton.

Wie können wir diesen halben Ton erhalten? - Indem wir vor F ein Kreuz stellen, und diese Note somit einen halben Ton erhöhen.

Damit ist nun die Tonleiter Fis vollendet.

Wie viele Kreuze sind zu der Tonleiter Fis erforderlich? - Sechs (man zähle sie und sehe, ob auch alles richtig ist).

Welche Noten bedurften der Kreuze? — (Hier müssen die Schüler die Kreuze nach ihren Fingern benennen *). Der Lehrer bezeichnet sie wie sie in der Tonleiter auf einander folgen, und wenn nachmals beim Schreiben Fehler und Verwirrungen eintreten sollten, so muß unter keinen Umständen der Lehrer diese korrigiren, sondern nur bemerken, daß Irrthümer vorgefallen sind, und es dem Schüler selbst überlassen, sie aufzufinden und zu verbessern.)

Der Lehrer. Wir haben gesehen, dass, um in der Tonart Fis die halben Töne in ihre richtige Lage zu stellen, sechs Kreuze nothwendig waren. Setzen wir nun voraus, wir fügten noch ein Kreuz hinzu, was würde die Folge sein? — Es würde die regelmässige Folge der diatonischen Tonleiter unterbrochen, und die halben Töne sodann nicht in ihrer richtigen Lage befunden werden.

Man setze Kreuze hinzu oder lösche einige fort, und frage sodann: Wo stehen nun die halben Töne?

Die Tonleiter von Cis wird sodann geschrieben; haben die Schüler eine vollkommene Kenntniss der Bildung der diatonischen Tonleiter mit einfachen Kreuzen erlangt, so mögen sie versuchen, die Tonleitern zu schreiben, in denen Doppelkreuze erforderlich sind.

Es ist nothwendig zu bemerken, dass die Schüler jedesmal die ausgeführten Aufgaben

role decitardent Exempent an actualonn; ...denn.

sectioner tot ale ther Gobensult of forderts"

^{*)} Es muss hier ein besonders starker Nachdruck auf die is in eis gelegt werden.

^{**)} Man sehe mein System Seite 5.

auf ihre Tafel abschreiben müssen, um sie danach in ein Notenbuch zu Haus reinlich abzuschreiben, welches Buch von dem Lehrer am nächsten, für die Harmonie bestimmten Tage, zu Anfang der Stunde, vor dem neuen Vortrage durchgesehen werden muß.

Nachdem die Schüler die Tonleiter von Gis bis zu Eis geschrieben haben, werden die

folgenden Fragen gethan:

Wie groß ist die Entfernung von Eis zu F? - Es ist keine Entfernung da.

Wie groß soll sie sein? — (zwischen dem sechsten und siebenten Ton der Tonleiter) Einen ganzen Ton.

Wenn ein Kreuz einen Ton um einen halben Ton erhöht, wie viel Kreuze sind erforderlich, um den Ton einen ganzen Ton zu erhöhen? - Zwei Kreuze.

Hier muß nun dem Schüler am P. F. gezeigt werden, daß F mit dem Doppelkreuz versehen mit G ein und derselbe Ton wird.

Wie groß ist die Entfernung von Doppel-Fis bis G? - Es ist keine Entfernung vorhanden.

Wie groß sollte sie sein? - Einen halben Ton.

Machen sie es einen halben Ton. — Hier stellt der Schüler ein Kreuz vor G, und somit ist die Tonleiter von Gis vollendet. In dieser Art werden alle Tonleitern bis His *) gearbeitet.

N. B. Öftere Wiederholungen der hier abgehandelten Gegenstände in gewöhnlicher Unterhaltung mit den Schülern, werden außerordentlich nützlich befunden werden, um diese in ihrem Gedächtniss mehr zu befestigen.

Wie die Doppelkreuze ebenfalls durch Anwendung der Finger dem Gedächtniss sich leichter einprägen.

Die Tonleiter von C hat, wie uns bekannt ist, kein Kreuz vorgezeichnet; demzufolge müssen wir, wenn wir ein Kreuz davor stellen, auch alle folgenden Töne um einen halben Ton erhöhen, und da die diatonische Tonleiter aus sieben Tönen besteht, so müssen nätürlich sieben Kreuze angewendet werden.

Hieraus folgt unläugbar, dass wenn ein Grundton um einen halben Ton erhöht wird, nothwendig zu der (dem Grundton vor dieser Erhöhung zustehenden) Zahl der Kreuze sieben hinzugefügt werden müssen, um die ursprüngliche Fortschreitung der Tonleiter zu erhalten.

Die Tonleiter von G hat ein Kreuz, die Tonleiter von Gis muß also acht haben, da sieben zu eins uns acht giebt.

Die Tonleiter von A hat drei Kreuze, Ais muß hiernach zehn haben, da drei und sieben die Zahl zehn giebt; und so mit allen übrigen Tonleitern. Auch folgt natürlich, daß, so wie die Zahl sieben in den Kreuzen überschritten wird, das Doppelkreuz eingeführt werden muß.

Die Tonleiter von Gis hat acht Kreuze - wie viel Doppelkreuze also? -

Die Tonleiter von Ais hat zehn Kreuze — wie viel Doppelkreuze also? — Drei. So auch war die Note, welche das erste einfache Kreuz erforderte, F, mithin muß wiederum F das erste Doppelkreuz erhalten; das nächste Doppelkreuz muß Cerhalten, sodann Gu.s.w.

[&]quot;) Sehr sleissigen Schülern, welche einen ersinderischen Geist zeigen, mag man sogar erlauben, Tonleitern mit dreifachen Kreuzen zu schreiben; "denn," sagt Bacon, "es giebt große Vollkommenheit, wenn die Fertigkeit geübter ist als der Gebrauch es fordert."

Wie viele Kreuze in D? - Zwei.

Wie viele aber in Dis? - Neun; zwei davon sind Doppelkreuze.

E hat vier Kreuze vorgezeichnet — wie viele Eis? — Eilfe; vier davon sind Doppelkreuze, sie stehen vor F, C, G und D.

Um die Schüler in diesem Gegenstande noch mehr zu üben, kann der Lehrer diese Fragen noch weiter fortsetzen und fragen, wie viel Kreuze in Doppel-Ais? — in Doppel-Eis u. s. w.

Fragen, welche zur Wiederholung dienen sollen.

In der Tonart C, das wievielste Intervall ist F? - Das vierte.

In der Tonleiter D, das wievielste ist Fis? - Das dritte.

Was ist die Folge, wenn wir ein Kreuz vor einer Note setzen? - Sie wird dadurch um einen halben Ton erhöht.

Welche Wirkung hat ein Doppelkreuz? - Es erhöht die Note um einen ganzen Ton.

Wie groß ist die Entfernung von E zu F? - Einen halben Ton.

Wie groß von Eis zu F? — Hier ist keine Entfernung, sondern ein enharmonischer Tonwechsel.

Wie viel Kreuze in Fis? - Welche Noten erhalten Kreuze? - Wie viel Kreuze in Ais? - Wie viel Doppelkreuze? - Wie heißen sie? -

Man schreibe Cis hin. Zu welcher Tonart kann dieser Ton gehören? - Zu D, A, E, H, Fis, Cis, Gis.

Warum nicht auch zu G? — Weil G nur ein Kreuz vorgezeichnet hat, und dies steht vor F.

Kann es nicht auch zu Dis gehören? - Nein, denn diese Tonart hat zwei Doppelkreuze - Fissis und Ciscis.

Die vorhergehenden Fragen werden hinreichend darthun, wie der ganze Gegenstand in jedem einzelnen Theile wiederholt sein will. Das Ganze muß unter verschiedener Gestalt und unter mancherlei Ansicht immer wiederholt werden, um die Denkfähigkeit der Schüler in steter Übung zu erhalten. Durch die bisherigen Fragen ist der Gegenstand bis zu dem gegenwärtigen Punkte erläutert; wir können für die Zukunft unnöthige Wortverschwendung jetzt vermeiden, und alle Fragen sich nur auf das noch Folgende beziehen lassen. Der Lehrer muß seinem eigenen Gefühle folgen, ja oftmals fragen, wo er es nöthig erachtet, indem er dadurch die Gelegenheit hervorruft, andere Fragen zu thun. Auch kann es nicht genugsam empfohlen werden, am Schlusse eines solchen Examens den Gegenstand auf so einfache Weise als möglich zu dem nächsten Punkte übergehen zu lassen, damit er in natürlicher Folge sich selbst darstellen möge.

Die fallende Diatonische Tonleiter.

(Siehe im System Seite 6.)

Die Been müssen nun eingeführt, und ihre entgegengesetzte Wirkung zu den Kreuzen anschaulich gemacht werden.

Man schreibe auf die große Tasel H und C, und frage: Wie groß ist die Entsernung von H zu C? — Einen halben Ton.

(Man stelle ein b vor H) Wie groß ist die Entsernung nun? — Einen ganzen Ton. Die Schüler müssen nun die fallende Tonleiter mit Been schreiben, indem sie bei F anfangen und bis zu Ges fortschreiten.

Eine Tonleiter mit Been muß an der Tafel als Schema gebildet werden, und wird hinreichend sein, um das Versahren, welches bei den übrigen zu beobachten ist, anzugeben.

Die steigende Tonleiter von E schreibe man an die Tafel ohne Kreuze.

Wie weit ist von E zu F? - Einen halben Ton.

(Man stelle ein b vor E.) Wie weit ist nun die Entfernung? - Einen ganzen Ton.

Wir lassen nun die Tonleiter von Es schreiben. Wie weit ist von F zu G? — Einen ganzen Ton.

Wie weit von G zu A? - Einen ganzen Ton.

Soll es ein ganzer Ton sein? - Nein, ein halber.

Haben nun die Schüler die Natur der Vorzeichnung der Been verstanden, so werden sie ohne langes Besinnen ein b vor das A stellen. Indem der Lehrer mit seiner Hand das letzte b bedeckt, fragt er: Wie weit ist von A nach H? — Einen ganzen Ton.

(Indem er die Hand fortnimmt, und das b zeigt.) Wie weit nun? - Ein und ein halber Ton.

Wie werden wir es zu einem ganzen Ton umändern? — Dadurch, dass wir das H um einen halben Ton erniedrigen.

Wie weit ist von Hes nach C? - Einen ganzen Ton.

Von C nach D? - Einen ganzen Ton.

Von D nach E? — Einen ganzen Ton, es mus jedoch nur ein halber Ton sein. Stellen sie ein b vor E und die Tonleiter ist richtig.

Wie viel Been sind zu der Tonleiter Es erforderlich? - Drei.

Weshalb? -

So möge man fortfahren, die übrigen Tonleitern zu bilden.

Die Zahl der Been aufzufinden, die zu jeder Tonart gehören und die Ordnung, in der sie eintreten.

Wie viel Been sind in F?

(Hier halten die Schüler den fünsten Finger der linken Hand in die Höhe und sagen): Ein b. Wie viel Been in Hes (oder B)? — Hier halten die Schüler beide fünsten Finger in die Höhe.) — Zwei b. —

Es ist zu bemerken, dass die vor die Note zu stellenden Kreuze bei dem fünsten Finger der rechten Hand ansingen, hier dagegen beginnt der Kreislauf der vorzuzeichnenden Been mit dem fünsten Finger der linken Hand.

F hat ein 5 vorgezeichnet - die Note, welche das erste 5 erhält ist H. (Hierbei deutet der Lehrer auf den fünften Finger der linken Hand.)

Die Tonart Hes hat zwei Been vorgezeichnet - die Noten, vor welche die Been gestellt werden, sind H und E. (Hierbei deutet der Lehrer zuerst auf den fünften, sodann auf den vierten Finger der linken Hand.

Wie viele Been sind in der Tonart Ges? - Sechs.

Wie heissen sie? - Hes, Es, As, Des, Ges, Ces.

Wie viel in Es? - Drei.

Wie viel aber in Doppel-Es? - Zehn?

Wie viel Doppel-Been und wie heißen sie? - Drei Doppel-Been; sie heißen Heshes, Eses, Asas.

Dass eine Folge ähnlicher Fragen sich hier anschließen muß, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Die enharmonischen Verwechselungen.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 10.)

Was ist Fis enharmonisch verwechselt? — Ges.

Angenommen eine Tonart hat 11 Kreuze vorgezeichnet; wie wird sie heisen, wenn sie enharmonisch verwechselt wird? — F.

Wenn die Tonart fünf Kreuze vorgezeichnet hat, wie viel Been wird die Tonart haben müssen, mit der sie enharmonisch verwechselt werden kann? — Die Tonart muß sieben Been haben und heißt Ces?

Der Lehrer muß bemerkt haben, daß von Anfang bis hierher eine ununterbrochene Folge von Beziehungen und Schlussfolgen sich ihm dargeboten hat - dass kein Theil übergangen werden durste, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Hiermit muß der Lehrer auch seine Schüler bekannt machen, damit ihnen die Nothwendigkeit recht einleuchte, dass sie ihre Ideen in bestimmtem Zusammenhange ordnen, und über die früheren Gegenstände vollkommen im Klaren sein müssen, ehe sie zu dem nun folgenden übergehen dürfen; er muß im Ton der Unterhaltung, allen Schülern ganz verständlich, sie ohne Zwang zu den ersten Punkten zurückführen, von welchen der Unterricht ausgegangen ist. Sie müssen es sich ins Gedächtniss zurückrufen, daß, indem sie erlernt hatten, daß die diatonische Tonleiter aus ganzen und halben Tönen besteht, sie die chromatische Tonleiter entdeckten - dass die chromatische Tonleiter uns die Grundtöne zu zwölf verschiedenen diatonischen Tonleitern angiebt - und dass, um die natürliche Ordnung der diatonischen Tonleiter überall zu erhalten, wir Kreuze und Been einführen mussten - dass die aussteigende Tonleiter mit Kreuzen, und die fallende mit Been uns ganz natürlich auf den Gedanken des enharmonischen Tonwechsels bringen - dass wir durch diesen in den Stand gesetzt wurden, die Anhäufung der Kreuze und Been über sechs hinaus zu vermeiden mit einem Worte, keine Gelegenheit muss versäumt werden, das Gemüth des Schülers, sei es durch Fragen oder durch wiederholte Bemerkungen, zu einem scharfen Rückblick auf das, was er bereits erlernt hat, zurück zu führen, um dadurch seinen Verstand auf das, was nun folgen muß, vorzubereiten. Es wäre Beleidigung gegen den verständigen Leser, wenn ich es nothwendig erachtete, die Vortheile, welche aus einem solchen Lehrkursus entspringen, hier näher auseinander zu setzen. Wir müssen die Lehre über die Bildung der diatonischen Tonleitern hier mit der Bemerkung beschließen, daß diejenigen, welchen es ein wahrer Ernst ist, sich näher mit der Sache bekannt zu machen, das hier Gesagte gewiß nicht zu weitläuftig vorgetragen finden werden - für solche Leser waren diese Bogen nur geschrieben: die schon damit bekannt waren, mögen sie überschlagen.

Bildung des Dreiklanges.

Indem man ganz jungen Kindern die Bildung des Dreiklanges lehren will, wird man die Anwendung des Chiroplasten nützlich finden: denn wenn wir den Fingerführer der rechten Hand so anschrauben, dass der Daumen auf C zu liegen kommt, so werden der dritte Finger über E, der Terz des Accords, und der fünste über G, der Quinte des Accords, zu liegen kommen. Dieselben Finger werden für jetzt zu dem Dreiklange jeder Tonart angewendet, der Daumen stets auf dem Grundton. Die Accorde, welche von den vor den Instrumenten sitzenden Schülern auf diesen angeschlagen werden, müssen von den vor der Tafel stehenden auf diese geschrieben werden.

Der Lehrer schreibt nun eine Anzahl willkührlicher Noten auf die Tafel, zu welchen die Schüler gemeinschaftlich die Terz und Quinte hinzusetzen müssen. Da es nothwendig ist, daßs die zu dem Accorde gehörigen Kreuze und Been hinzugefügt werden, welche bei dem ersten Hinschreiben übergangen waren, so wählt der Lehrer einen Accord von den bereits an der Tafel geschriebenen aus z. B. den von E, und fährt sodann mit folgenden Fragen fort:

Wie viel Kreuze in E? — Vier — Fis, Cis, Gis, Dis. Wenn der Schüler Gis nennt, so deutet der Lehrer auf das G im Accord von E und frägt:

Ist der Accord, wie er hier steht, richtig? - Nein, es mus ein Kreuz vor dem G stehen.

Weshalb? — Weil G eine der Noten in der Tonart E ist, die ein Kreuz vorgezeichnet haben muß.

Und so wird mit allen auf der Tafel geschriebenen Accorden verfahren.

Die Schüler müssen nun zur Übung gemeinschaftlich die Accorde an die Tafel anschreiben, die der Lehrer benennt, und wenn ein Irrthum vorkömmt, muß der Lehrer ihn ja nicht corrigiren, noch überhaupt zu bemerken scheinen, daß ein Fehler da ist, wohl aber versuchen, ob er die Schüler nicht dahin leiten kann, den Fehler selbst zu entdecken, indem er von weither anfängt, durch eine Reihe von Folgerungen den Schüler außmerksam zu machen, bis er auf das eben Geschriebene achtet. Durch dieses Mittel wird ihr Verstand so zum Nachdenken gewöhnt, daß ein Irrthum von ihnen fast ebenso schnell verbessert, als entdeckt wird: z. B. setzen wir voraus, die Schüler haben den Accord von A geschrieben — A, C und E — (das Kreuz vor C vergessen). Dies muß ihnen nicht gesagt werden, wohl aber müssen sie durch ähnliche Fragen, wie die solgenden, dahin geleitet werden, es selbst zu entdecken.

Wie viele Kreuze sind in der Tonart A? - Drei -

Vor welchen Noten stehen die Kreuze? - F, C, G.

Welche Noten haben sie zu dem Accord von A gebraucht? -

Es kann nicht fehlen, dass der Schüler das versäumte fehlende Kreuz vor C bemerkt; sollte dies jedoch nicht der Fall sein, so wird ein zweiter Schüler befragt, bis der Irrthum eingesehen wird.

Wie heisst der Accord von Fis? - Fis, Ais und Cis.

Weshalb nicht Fis, A, Cis? — Weil die Tonart Fis sechs Kreuze vorgezeichnet hat, und Ais eines derselben ist.

Nun schreibt der Lehrer nach Gefallen eine Anzahl Bassnoten *), zu welchen die Schüler die Accorde gemeinschaftlich hinschreiben. Vor allen Dingen ist es empfehlenswerth, die Schüler

^{*)} Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 18.

zur Thätigkeit und Schnelligkeit anzuhalten; sogleich wie ein Schüler einen Fehler hinschreibt, mnss ein anderer ihn auch verbessern. Dies wird Behutsamkeit lehren, während es zugleich den Wetteifer erzeugt und zur Übung anspornt.

Die drei Lagen des Dreiklangs.

Der Porningent liegt elleneit eine Quinte über der Tonika, und da A die Quinte von D

(Syst. der Mus.-Wissensch. Bsp. 19.)

Der Lehrer schreibe so viele Bassnoten als Schüler gegenwärtig sind und lasse sie die Dreiklänge dazu schreiben.

Welches Intervall steht oben? — Die Quinte.

Welches in der Mitte? - Die Terz.

the C. as grace der Verlest, dan Dominant

Welches steht unten? - Die Octave.

Nun lasse der Lehrer die Octave, welche unten steht, auslöschen und sie über die Quinte schreiben.

Alsdann auch die Terz, welche jetzt unten steht, auslöschen und oben stellen.

Darnach erklären nun die Lehrer die verschiedenen Lagen des Dreiklanges, wie dies Beisp. 19 in meinem System angegeben ist.

In wie viele Lagen kann der Dreiklang geschrieben werden? - In drei Lagen.

Welches Intervall steht in der zweiten Lage oben? - Die Quinte.

Welches Intervall steht in der dritten Lage oben? - Die Octave.

Welches Intervall steht in der ersten Lage oben? - Die Terz.

N. B. Dreiklänge in den drei verschiedenen Lagen müssen zur Übung von den Schülern zu Haus durch alle Tonarten geschrieben werden, sowohl mit Kreuzen als Been, Doppelkreuzen und Doppelbeen.

Wenn der Lehrer findet, dass die Schüler den Gegenstand bis hieher hinlänglich verstanden haben, so daß sie mit einem gewissen Grad von Leichtigkeit ihre Ausarbeitungen machen, so mag er ihnen erlauben, weiter fortzufahren. Sollte dies jedoch der Fall nicht sein, so ist es viel besser, sie noch eine Zeitlang in dem bisher Erlernten zu üben und zu befestigen, ja selbst auf die früheren Punkte zurückzugehen, ehe sie fortschreiten; denn der eben verhandelte Gegenstand muss dem Gedächtniss des Musik erlernenden Schülers ebenso fest eingeprägt sein, wie das Ein mal Eins und die ersten Anfangsregeln der Rechenkunst dem Rechnenden; es ist nicht hinreichend, für letztern zu wissen, dass zwei mal zwei vier ist, er muss es in demselben Augenblick sagen können, wo die Frage gethan wird - ja es muss die Antwort schneller ersolgen, als die Frage ganz ausgesprochen ist. Derselbe Fall findet statt in Hinsicht auf Tonleitern, Kreuze, Been, enharmonische Verwechselungen, Accorden und ihre verschiedenen Lagen.

Es müssen hier die Fragen, welche Wiederholungen des Gegenstandes herbeiführen, ja nicht unterlassen werden.

Die Grundbässe.

(System der Musik-Wissenschaft S. 13.)

Wenn die Schüler genugsam unterrichtet sind, wie sie die eigenthümlichen Grundbässe der Tonleitern auffinden, so schreiben sie diese Übung durch alle Tonarten bis sechs Kreuze und sechs Been, in ihre Bücher ein. - (Siehe Beisp. 23 im System der Musik-Wissenschaft.)

ten wir den Accord obise Unterschied bei

Wie heissen die drei Grundbässe? - Tonika, Dominant und Subdominant.

Wenn D Tonika ist, was wird der Dominant sein? - A.

Wie finden sie es auf, dass A der Dominant ist? -

Der Dominant liegt allezeit eine Quinte über der Tonika, und da A die Quinte von D ist, so ist A Dominant der Tonart D.

N. B. Dem Schüler muss gesagt werden, dass, wenn von ihm gefordert wird, den Dominant einer Tonart aufzufinden, er zuerst - still für sich - den Accord der Tonika nennt, und dass jederzeit die Note, die auf das Wort "und" folgt, der Dominant ist.

Nehmen wir an, die Schüler sollten den Dominant von Es finden, so müssen sie zuerst - in der Stille - sagen, der Accord von Es heisst Es, G "und" (Hes sprechen sie nun allein laut aus) Hes *).

Wie heisst der Dominant von Fis? - Cis.

Warum nicht C? - Weil der Accord von Fis, - Fis, Ais "und," Cis heisst; die Quinte also Cis nicht C ist.

Mariana ortelaren man die La

Beisgo motore momen ni (thousing)

Wie heisst der Dominant von Des? - As.

Der Dominant von Dis? - Ais.

Der Dominant von Heshes? - Fes.

Wenn der Dominant der Tonart D ist, wie wird der Subdominant heisen? — C.

Wie finden sie es auf, dass der Subdominant Cist? - Der Subdominant liegt allezeit einen ganzen Ton unter dem Dominant, und C liegt einen ganzen Ton unter D.

Diese Fragen müssen so lange fortgesetzt werden, bis die Schüler mit Leichtigkeit eine jede beantworten.

Wenn der Lehrer vorher erklärt hat, welche Intervallen der Tonleiter jeder Grundbass begleitet, (siehe System Beisp. 24) wird mit folgenden Fragen fortgefahren:

Welche Intervallen der Tonleiter werden mit der Tonika? - Welche Intervallen werden mit dem Dominant? - Welche Intervallen werden mit dem Subdominant begleitet?

Hier muss der Lehrer eine kurze Melodie auf die große Tafel schreiben, welche aus den "Aufgaben" **) entnommen werden kann, oder irgend eine eigen ersundene Melodie. Für den Augenblick verweisen wir den Leser auf Nr. 1 dieses Werks.

Welche Tonart steht hier? - C.

Welches Intervall der Tonart ist G? - Die Terz.

(Hier schreibe der Schüler die Zahl 3 über die Note.)

Welches Intervall ist D? - Das zweite.

Der Schüler schreibe die Zahl 2 über die Note.

^{*)} Hierin liegt der Grund, weshalb wir den Accord immer in der zweiten Lage nennen; denn benennten wir den Accord ohne Unterschied bald G, Hes, Es - oder Hes, Es, G, so ginge der Vortheil, den Dominant auf diese Weise so leicht zu wissen, ganz verloren. Die Wahrheit dieser Bemerkung wird mehr noch eingesehen werden, wenn wir bis zur Modulation gelangt sind.

^{**)} Der Autor hat für diejenigen welche, während des Studiums der Musik nach seinem System, zur Übung in der Harmonie noch einige Aufgaben wünschen ein eigenes kleines Werk zu diesem Zweck herausgegeben. "Nachträgliche Sammlung von Aufgaben" u. s. w.

Welches Intervall ist H? - Das siebente.

Und so werden alle Intervallen der ganzen Melodie durchgenommen.

Welcher Bass begleitet diese Note? — (auf die erste Note der Melodie zeigend)
Die Tonika C.

Welches ist der Bass, der zu der folgenden Note D gehört? - Der Dominant G.

Weshalb? — Weil D das zweite Intervall der Tonleiter ist, welches mit dem Dominant begleitet werden soll.

Nachdem die Schüler auf diese Art die Fundamental- oder Grundbässe aufgefunden haben, kann der Lehrer durch Veränderung der Vorzeichnung dieselbe Melodie in eine neue Aufgabe zu Auffindung der Grundbässe verwandeln, da durch die Veränderung der Tonart, die Namen der ursprünglichen Intervalle ebenfalls verändert, und demzufolge von den vorhergehenden ganz verschiedene Bässe erforderlich werden.

Im gegenwärtigen Falle verändern wir die Vorzeichnung in A, indem wir drei Kreuze zu Anfang der Notenzeile stellen. (Beisp. Nr. 2.)

Wie heisst die Tonart? - A.

Welches Intervall der Tonleiter ist E? — (auf die erste Note deutend) Ist es noch das dritte? — Nein, es ist das fünste der Tonleiter.

Es wird die 3, welche darüber stand, jetzt ausgelöscht, und eine 5 darüber gestellt.

Welches Intervall der Tonleiter A ist D? - Das vierte.

Verändern sie die darüber stehende Zahl 2 in eine 4.

Ist die Melodie auf diese Weise bis zu Ende durchgesehn, so mag der Lehrer mit folgenden Fragen fortfahren:

Kann diese Note (auf die erste der Melodie zeigend) mit diesem Basse begleitet werden? — (auf C deutend.)

Nein; der Bass muss A sein, denn die fünste Stuse der Tonleiter wird mit der Tonika begleitet.

Hier löschen die Schüler die Bassnote C aus, und schreiben A an deren Stelle, in dieser Art bis zu Ende durchgesehn, werden sich die Bässe Beisp. 2 ergeben, woselbst die ursprünglichen Bässe (nur durchstrichen) aufgefunden werden. Die Vorzeichnung des Stücks mag von dem Lehrer nach Belieben noch verändert werden, in welcher Tonart er will; abgesehen davon, dass es selbst Unterhaltung gewährt, wird es für den Zweck, die Schüler in der Aussindung der Grundbässe zu üben, das beste Mittel sein, welches auch zugleich die Lehrer in den Stand setzt, ohne große Anstrengung, alle Schüler fortwährend mit neuen Aufgaben zu beschäftigen: z. B. es ist eine Melodie an der Tafel geschrieben, so schreiben die Schüler zuerst diese in ihr Buch oder auf ihre Schiefertafel, setzen sodann die Grundbässe darunter. Hat sich der Lehrer überzeugt, dass die Aufgabe richtig gearbeitet ist, so verändert er die Vorzeichnung: die Schiefertafeln werden umgekehrt, und die Grundbässe zu derselben Melodie, in neuer veränderter Tonart von den Schülern geschrieben.

N. B. Die Bemerkung ist vielleicht nicht überflüssig, dass solche Veränderung der Vorzeichnung nur eine Übung im schnellen Auffinden der Grundbässe bezwecken kann; dass aber die melodische Fortschreitung der ursprünglichen Melodie dadurch unendlich leidet.

Sobald die Schüler in den Grundbässen geübt sind, werden die Zahlen nicht mehr über

die Noten geschrieben. Wird ein Fehler beim Schreiben der Grundbässe bemerkt, so muß der Lehrer ja bis zu der wahren Quelle des Irrthums ihn verfolgen, denn er kann aus mancherlei Ursachen entstehen: z. B.

Zuerst aus Missverständniss der Vorzeichnung.

Zweitens aus Verwechslung der Intervallen der Tonleiter.

Drittens aus Missverstehen der Namen der Grundbässe.

Viertens aus Verwechslung des Grundbasses, mit dem dieses Intervall begleitet werden mußte, und endlich aus Unachtsamkeit und Nachlässigkeit. Die folgenden Fragen können nicht allein dazu dienen, den wahren Grund des Fehlers zu entdecken, sie geben uns auch Gelegenheit die etwanigen Irrthümer, die sich im Gemüthe des Schülers erzeugt haben, zu berichtigen, so wie auch eine Reihe von Folgerungen in seinem Geiste zu entwickeln, die von bedeutendem Nutzen für seine künftigen Fortschritte sein dürften.

Nehmen wir an, die Tonart sei A, und der Schüler hat D statt E, als Grundbass zu Gis der siebenten der Tonleiter geschrieben; um den Grund dieses Irrthums zu finden, werden folgende Fragen gethan:

Wie heisst die Tonart?

Wird richtig geantwortet, so lag der Irrthum nicht in diesem Punkt, und wir fragen weiter: Welches Intervall der Tonleiter ist Gis?

Wie beilst die Tonari? -- E

Antwortet der Schüler das sechste, so ist der Irrthum entdeckt; ist dies aber nicht der Fall, so frage man weiter:

Wie wird die Siebente der Tonleiter begleitet? - Mit der Dominante. (So liegt der Irrthum auch hier nicht.)

Wie heifst der Dominant von der Tonart A?

Antwortet nun der Schüler D, so hat er den Dominant nicht richtig erkannt, und man muß ihn den Dominant der Tonart A auffinden lassen. Er wird sodann augenblicklich sein Mißverständniß einsehen und selbst den Fehler corrigiren. Nennt er indeß auch den Dominant sogleich richtig, so ist es klar, daß keine Irrung in den Verhältnissen irgend statt fand, sondern nur seine Unachtsamkeit schuld gehabt hat.

Die Schüler mögen nun die Accorde zu den Grundbässen schreiben, (wie im Beisp. 28 meines Systems gezeigt), und alsdann fortfahren, die Melodien aus den von mir herausgegebenen Aufgaben Abth. I. *) in Harmonie auszusetzen.

Die Harmonie der Tonleitern in vier gesonderten Stimmen ausgeschrieben (wie im Beisp. 29 meines Syst.) folgen nun, und haben wir die auseinander folgenden Quinten und Octaven vermieden (wie dies Beisp. 29 bis 30 gelehrt wird), so müssen die Schüler die Beispiele, wie es im Beisp. 45 vorgeschrieben, in ihre Bücher, durch alle Tonarten gearbeitet, eintragen, und die Melodien, welche zuvor auf zwei Notenzeilen geschrieben wurden, können nun vierstimmig in Harmonie gesetzt ausgeschrieben werden, wie Beisp. 46. — Dass auseinander folgende Quinten und Octaven auch durch das Kreuzen der Stimme, wie es in diesem Beispiele gezeigt ist, vermieden werden können, mag den Schülern jetzt ebenfalls erklärt werden. (Siehe Syst. S. 35.)

Ehe der Lehrer zu seinen wiederholenden Fragen schreitet, ist es nicht allein nothwendig,

^{*)} Wenn der Lehrer für seine Schüler eigene Melodien schreibt, so ist es rathsam, dass er die Fortschreitung von der siebenten zur sechsten Stufe vermeide, bis dem Schüler die Begleitung der fallenden Tonleiter erklärt ist. (Siehe Syst. der Musik-Wissenschaft S. 70.)

einige Rückblicke auf den so eben durchlaufenen Pfad zurückzuwerfen, damit die kleinen fast unmerklichen Schritte, durch welche sie bis zu dem gegenwärtigen Punkt gelangt sind, sich alle dem Gedächtniss mehr einprägen mögen; es können auch solche Bemerkungen hinzugefügt werden, welche darauf berechnet sein müssen, die Schüler für das Folgende immer mehr zu interessiren: z. B. man erwähne es, dass die diatonische Tonleiter von C aus ganzen und halben Tönen gebildet, das Schema gab für alle diatonische Tonleitern, zu welchen die steigende und fallende chromatische Tonleiter die Grundtöne giebt, - dass aus der diatonischen Tonleiter der Dreiklang entnommen ist, - dass wir erstere dem Alphabet und letzteren dem Worte vergleichen; da aber die einzelnen Worte, wenn sie nicht den Regeln der Grammatik gemäß verbunden werden, keine Sprache bilden, in der wir unsere Ideen ausdrücken können, so werden auch Accorde, wenn sie nicht den Regeln der Harmonie entsprechend in bestimmter Verbindung zu einander stehen, nie den Eindruck von Musik machen, wenigstens nie vermögend sein, ein bestimmtes Gefühl in dem Hörer hervorzurufen, - dass demzufolge, wenn wir ausgesordert werden, eine Melodie mit Accorden zu begleiten, wir zuerst darauf bedacht sein müssen, sie in solcher Ordnung auf einander folgen zu lassen, dass die Intervalle unter einander stets eine ununterbrochene Kette von Verbindung haben; dass dieser Gegenstand vollständig erreicht war bei dem ersten Schreiben der Grundbässe zu der Melodie, und den nachmals zu diesen Bässen ausgesetzten Accorden; daß dies zum Theil der Grund ist, weshalb wir die Zahlen 8, 5, 3 *) über die Noten schrieben; dass von diesem Punkte aus die Regeln der Harmonie ihren Anfang nahmen, und dass dies die Quelle ist, aus welcher das Folgende alles hergeleitet wird. Diese Bemerkungen kann der Lehrer bei Gelegenheit seinen Schülern mittheilen, und Manches hinzusügen, was er als nothwendig erachten wird, da er das Alter und die Fassungskraft des Schülers berücksichtigen muß. Wir wollen nun auf unsere wiederholenden Fragen zurückkommen.

Wie viele Grundbässe begleiten die Tonleiter? Wie heißen sie? Welche Intervallen der Tonleiter werden von der Tonika begleitet? Welche von dem Dominant? Welche von dem Subdominant? Angenommen die Tonart ist D, was für einen Bass werden wir in diesem Falle zu G nehmen? — Den Subdominanten.

Angenommen die Tonart ist Des? - G wird nicht in die Tonart Des gehören? - Wenn der Grundbass eine Stufe steigt, was wird die Folge sein? Quinten- und Octaven-Folgen.

(Hier schreibt ein anderer Schrifter die Note d. und be

zeichmet die fellende Fortschiedtnag der Seplime nach der Fer

Die Tonleiter, wie sie Beisp. 36 in Harmonie gesetzt ist, soll nun von den Schülern gemeinschaftlich gespielt werden, da sie natürlich sobald als möglich den Eindruck der Harmonie von dem, was sie geschrieben haben, auffassen sollen. Aus dieser Ausführung der Harmonie der Tonleiter kann ein doppelter Vortheil entspringen, da sie darauf berechnet ist, das Ohr zu bilden, und zugleich eine vortreffliche Übung für den Pianofortespieler wird. Bei dem Spielen der Veränderungen (Variationen), im Beispiel 36 meines Systems, muß jede unzulässige unnöthige Bewegung der Hand sorgfältig vermieden werden. Die richtige Fingersetzung findet sich im Beispiel 3 dieses Werks angemerkt.

Die ausführliche Auseinandersetzung dieses Gegenstandes findet der Leser Seite 56 meines Systems der Musik-Wissenschaft.

Der Hauptseptimen-Accord und seine Auflösung.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 37 - 46.)

Wenn der Schüler in der Auffindung des Subdominanten hinlänglich geübt ist, wird es ihm keine Schwierigkeit machen, die Hauptseptime zu jeder Note zu finden; denn so wie der Subdominant einen ganzen Ton unter dem Dominant liegt, so liegt die Hauptseptime einen ganzen Ton unter der Octave.

Der Lehrer schreibe nun eine Anzahl untermischter Bässe auf die große Tasel, zu welchen die Schüler abwechselnd die Dreiklänge schreiben müssen.

Setzen sie die Hauptseptime hinzu.

Nachdem sie dies gethan, lasse man die Schüler unter sich ihre Arbeiten erst corrigiren; sind alle richtig, so lösche man sie aus, schreibe neue Bässe, und sahre in dieser Übung eine Zeitlang fort. dem bligge bervorksumlen - tals demandolge, wenn wir administra

Accorden zu occident wie zuerst darant bedacht sell Auflösung der Hauptseptime.

Der Lehrer schreibe den Accord von C?

Welches ist die Hauptseptime von C? - (gedies ann Thell der Grund ist weshalb meinschaftliche Antwort) Hes.

Warum nicht H? - Weil die Hauptseptime einen Quelle ist, nus welcher das l'olgende alle ganzen Ton unter der Octave liegen muss.

Wie muss die Terz fortschreiten? - Sie mus einen Grad steigen.

Muss sie einen ganzen oder halben Ton steigen? - Einen halben Ton.

(Hier schreibt nun einer der Schüler die Note F, indem er die steigende Fortschreitung der Terz nach der Octave des folgenden Accords durch eine schräge Linie so ausdrückt 3

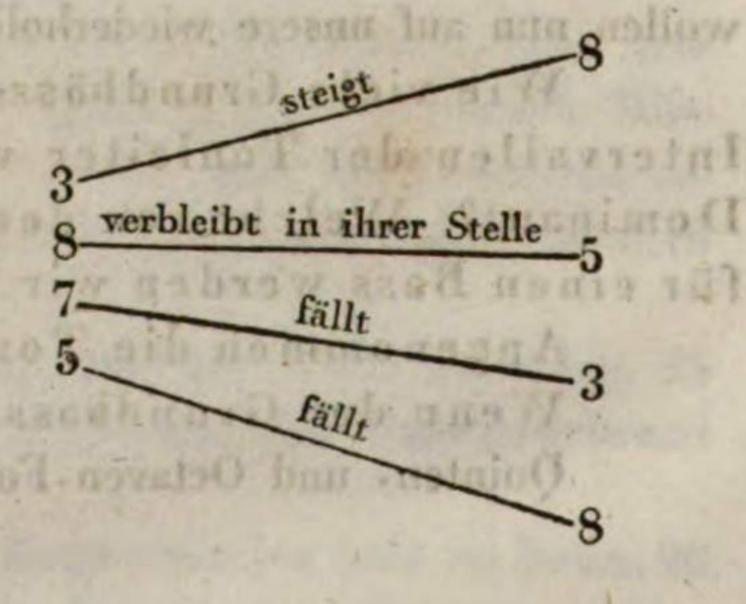
Wie muss die Septime fortschreiten? - Sie muss einen Grad fallen.

(Hier schreibt ein anderer Schüler die Note A, und bezeichnet die fallende Fortschreitung der Septime nach der Terz des folgenden Accords wiederum durch eine schräge Linie 7

Wie soll die Octave fortschreiten? - Sie verbleibt in ihrer Stelle.

(Hier schreibt ein anderer Schüler die Note C und bezeichnet sie so 8-5.)

Wie muss die Quinte fortschreiten? - Sie fällt einen Grad '), der Schüler bezeichnet sie so 5

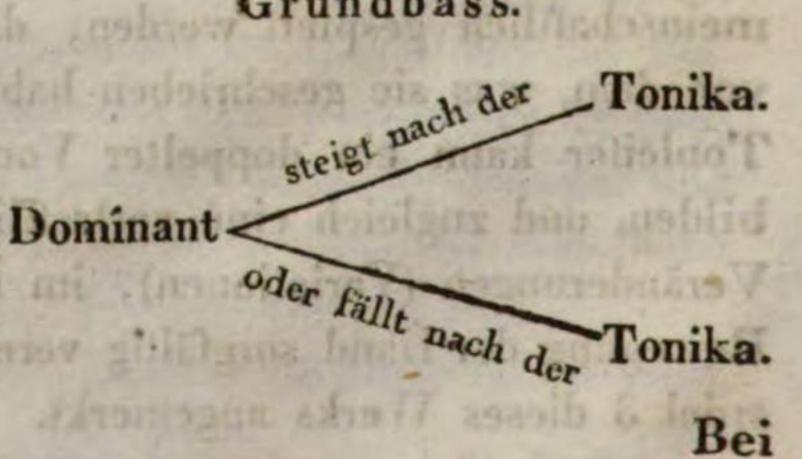


rer but Celegenheil seinen Schille

exachire wird, do or das Alies

hindung hunben; date discount ambund

Grundbass.



^{*)} Das die Quinte des Dominant-Accords auch steigen kann, mag späterhin gezeigt werden, für jetzt muß eine Ausnahme von dieser Regel, unter keinem Vorwande, erlaubt werden. Alminostal VV - Grant.

Bei der Übung in Auflösung des Hauptseptimen-Accords, lasse man es als bestimmte Regel feststehen, zuerst die Fortschreitung der Terz (als des Hauptintervalls des Accords) — sodann die der Septime (als des zunächst bedeutendsten Intervalls) — alsdann die der Octave, und zuletzt die der Quinte, hinschreiben zu lassen.

Da die bestimmte eigenthümliche Fortschreitung der Intervallen des Hauptseptimen-Accords von der höchsten Wichtigkeit wird, so ist die hier beigefügte Figur vielleicht geeignet, die besondere Fortschreitung eines jeden Intervalles unter einem bestimmten, und neuen Gesichtspunkt darzustellen, so wie auch zugleich auf den Verstand des Schülers einen gründlicheren und bleibenderen Eindruck zu machen.

Die Beispiele 42 und 43 in meinem System der Musik-Wissenschaft sind sehr zweckmäßige Übungen; wird es dem Schüler erlaubt, oftmals ähnliche, mit sorgfältig bezifferten Bässen, und den nothwendig hinzuzufügenden Kreuzen, Been, und Auflösungszeichen, zu schreiben, so werden sich gewiß Zeit und Mühe reichlich belohnt finden.

Die Kenntniss des Accords der Hauptseptime und dessen Auflösung ist, wir wiederholen es, von der äußersten Wichtigkeit in der Harmonie; und es wird sich ohne Ausnahme bestätigen, dass Schüler, welche in der Auflösung dieses Accords vollkommen sicher sind, nie eine Schwierigkeit, selbst bei den schwersten verwickeltsten Modulationen, erfahren werden.

Einführung der Hauptseptime in die vierstimmige Harmonie. (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 47.)

Setzen wir voraus, dass das Beispiel Nr. 4 zu Ende dieses Werks der Bass zu einer Melodie wäre, welche bereits vierstimmig in Harmonie mit Dreiklängen ausgesetzt ist, und dass wir die Hauptseptime hinzuzufügen wünschten.

Um zu bestimmen, in welchen Accorden dieses Intervall eingeführt werden kann, wollen wir von dem Schluss des Stückes ansangen, indem wir die Bassnoten von der rechten zur linken Hand niederschreiben, und so in dieser rückgängigen Fortschreitung bemerken, welche der nächstfolgenden Noten, Dominant der vorhergehenden ist (oder mit anderen Worten, welche der Noten linker Hand, Dominant der Note rechter Hand ist).

(Auf die Note Es zeigend) der Dominant zu Es ist Hes; und da diese Note (auf Hes deutend) der Dominant von Es ist, so können wir hier eine Septime einführen.

Hier schreibt der Lehrer die Zahl 7 über (oder unter) den Dominant Hes.

Was ist der Dominant von Hes? - F.

Ist dies F? - (auf Es deutend) Nein.

Können wir also hier eine Septime einführen? - Nein, denn Es ist nicht der Dominant von Hes.

So fahren wir fort, die ganze Reihe der Bassnoten von rechts nach links durchzunehmen.

Wenn die Schüler fähig sind, mit Leichtigkeit in dieser Art die Dominanten zu finden, so können sie auf umgekehrte Weise nun gefragt werden: (z. B. indem man auf Hes, die zweite Note zu Anfang des Stücks, zeigt).

Können wir hier eine Septime einführen? — Ja, denn Hes ist Dominant von Es, der folgenden Note.

N. B. Jede der Melodien, welche früher in Harmonie ausgesetzt waren, kann nun mit Hinzufügung der Hauptseptime von Neuem mit Harmonie begleitet werden. —

34 Regeln für die Begleitung der Tonleiter mit Grundbässen.

Zweite Regel für die Anwendung der Hauptseptime.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 49-52.)

Wenn wir die vierte Stufe der Tonleiter mit dem Dominant begleiten, welches Intervall soll ausgelassen werden? - Die Quinte.

Welches Intervall des Accords wird in diesem Falle im Alt stehen? - Die Terz.

Weshalb dürfen wir zu Zeiten die vierte Stufe der Tonleiter, wenn sie fällt, mit dem Dominant begleiten? -

Damit mehr Verschiedenheit in der Harmonie entstehe. Setzen wir voraus, daß eine Melodie so fortschreite:



Wie werden sie das F im ersten Takt begleiten? -

Wir können es mit dem Dominant begleiten, denn da die vierte Stufe der Tonleiter im zweiten Takt steigt, und demzusolge mit dem Subdominant begleitet werden muß, würden wir die Gelegenheit zu einer Abwechselung der Harmonie sonst unbenutzt lassen, welche uns aus der Begleitung mit dem Dominant hier entsteht.

Dergleichen Fragen sind darauf berechnet, das Nachdenken der Sehüler unmerklich nicht allein auf die verschiedenen Effekte in der Musik hinzuleiten, sondern auch dasselbe in mancher andern Hinsicht zu erwecken. Im Verfolge unserer Unterweisungen wird sich diese Wahrheit immer mehr hestätigen, es bedarf vielleicht nur, um zu erkennen, wie sich die Denkfähigkeit des Schülers erweitert hat, besonders in Beziehung auf richtige Schlufsfolge, daß wir dem Punkt, von welchem die Entwickelung hier ausgegangen war, einen kleinen Rückblick schenken.

Wir wissen, dass um eine Melodie nach der ersten Regel zu begleiten, es noch keines eigenen Urtheils bedurfte, da für jedes Intervall der begleitende Bass, ohne Ausnahme, fest bestimmt war.

Mit Einführung der zweiten Regel verändert sich dies sogleich; es tritt nun schon der Fall ein, dass die Urtheilskraft der Schüler in Thätigkeit gesetzt wird: sie müssen zu überlegen anfangen, und die Folgen erwägen; und wenn gleich einige Personen dies für einen Gegenstand von geringer Bedeutung halten, so lehrt die Erfahrung uns doch, dass er von der größesten Wichtigkeit ist. Es soll jungen Leuten gestattet werden, ihre Fähigkeit zu denken nach und nach auszubilden; sie müssen zuerst nur an einem Gegenstand sich üben, sodann an einem andern; nach diesem können schon mehrere Gegenstände mit einander verbunden werden. Vermeiden wir alle Verwirrung, so werden sie ihre Studien gewiß mit Vergnügen und Nutzen fortsetzen.

Einige Melodien (Abtheil. 2) können nun in Harmonie ausgesetzt werden; danach kann der Lehrer zu der dritten und vierten Regel für Begleitung der Tonleiter mit Grundbässen fortschreiten. (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 53-56.)

Die Schüler müssen hier erinnert werden, dass wenn die erste Regel für Begleitung angewendet wird, die Septime im Tenor *) zu stehen kommt; bei Anwendung der zweiten Regel

^{*)} Ausgenommen bei Vermeidung der Quinten- und Octavenfolgen.

steht sie im Sopran; wählen wir die dritte oder vierte Regel, so wird dies Intervall im Alt zu stehen kommen. Die Verschiedenheit, welche durch die Einführung dieser Regeln nach und nach in der Harmonie entsteht, muß den Schülern besonders bemerkbar gemacht werden, wie auch daß die inneren Stimmen dadurch so viel an Schönheit gewinnen. Um dem Schüler die Wahrheit dieser Bemerkungen recht einleuchtend, und mehr noch die Verschiedenheit des Effekts fühlbar zu machen, lasse man die Aufgaben aus der vierten Abtheilung zuerst nach der ersten, sodann nach der zweiten, der dritten, zuletzt nach allen vier Regeln verbunden, in Harmonie aussetzen.

Da dieses einer der interessantesten Punkte unseres Gegenstandes ist, der vorzüglich dazu beitragen kann, das Nachdenken zu erwecken, so muß der Lehrer ja jede Gelegenheit benutzen, um seinen Vortrag hierüber weitläuftig und ausführlich sowohl, als geistvoll und kräftig sein zu lassen. Wir wollen annehmen, als hätten die Schüler gemeinschaftlich zu einer der früheren Aufgaben die Harmonie an die Tafel geschrieben, so mag der Lehrer gesprächsweise mit ihnen die Aufgaben durchgehn — beurtheilen — tadeln — und wenn es noth thut, jeden Takt einzeln durchsehn. Z. B.

Hätten wir das nicht so schreiben können? — Weshalb ist der Dominant hier vorzugsweise vor dem Subdominant gewählt? — Die fünfte Stufe der Tonleiter ist hier mehrmals wiederholt, hätten wir sie nicht mit dem Dominant begleiten können?

(Mit Bezug auf Nr. 5.) Wollen sie die vierte Stufe der Tonleiter fallend, wie bei (a) oder wie bei (b) begleiten? *)

Wenn diese Fortschreitung nur einmal in der Melodie vorkommt, so soll ich sie wie bei (a) begleiten; denn die Harmonie ist hier besser verbunden als bei (b).

Wollen sie die achte der Tonleiter, wie bei (c) oder wie bei (d) begleiten? Wie bei (c), denn es giebt mehr Abwechslung.

Wenn wir aber annehmen, dass die Note öfter in der Melodie wiederkehrte?

Alsdann würden wir sie das erstemal mit der Harmonie bei (c) und das zweitemal mit der bei (d) begleiten.

Wenn sie aber noch ein drittesmal wiederkehrte? - Dann würde sie mit der Harmonie bei (e) hegleitet werden können.

Können wir die achte der Tonleiter auch begleiten wie bei (f)?

Nein, denn es würden Quinten- und Octavenfolgen entstehen.

Haben die Schüler in diesem Aussetzen der Harmonien erst eine Art Leichtigkeit erworben, so mag man sie belehren, dass die achte Stuse der Tonleiter zu Zeiten auch mit dem Subdominanten, so wie die fünste Stuse auch mit dem Dominanten begleitet werden können, wenn diese Intervallen auch nicht öfter wiederholt stehen. Wir müssen jedoch wohl darüber wachen, das hieraus nicht unregelmässige Fortschreitungen entstehen.

Bevor es den Schülern erlaubt wird, die Harmonie zu einer Melodie zu schreiben, mußs man ihr Nachdenken darüber zu schärfen suchen — zuerst indem man fragt: ob dieses oder

^{*)} Es ist vielleicht nöthig zu bemerken, dass diese Unterredungen an der großen Tafel statt haben müssen, in der Mitte aller Schüler, und dass jede Veränderung, welche durch die Anwendung einer andern Regel entsteht, am Pianosorte durch die praktische Ausführung erklärt sein will.

zweitens welcher Vortheil sich vielleicht aus einem Intervalle ziehen lasse, wenn wir es so begleiteten, da es uns sodann frei stehe, es, wenn es wiederkehrt, mit einem verschiedenen Bass zu begleiten, u. s. w. Gezwungen, die Folgen erst zu bedenken, ehe sie irgend eine Note hinschreiben, werden sich die Schüler gewöhnen, die Melodie als ein Ganzes zu übersehen, und nicht als eine Anzahl unbekannter zufälliger Intervalle; sie werden lernen, mit einem Überblick sich bestimmen, welche Bässe sie anwenden können, und wie diese auf einander folgen sollen. Oft findet sich, dass ein Schüler Grund zu haben glaubt zu ändern, was die Anderen geschrieben, und es ist höchst interressant zu beobachten, wie sich bei solchen Gelegenheiten die verschiedenen Grade des Urtheils und der lebendigen Wahrnehmung in den Schülern äußern. Ist eine Melodie mit einiger Sorgfalt auf diese Weise verständig in Harmonie ausgesetzt, so überrascht uns oft der schöne Effekt, der durch die Anwendung der wenigen Regeln hervorzubringen war.

Dur- und Moll-Accorde.

(System der Musik-Wissenschaft Beisp. 60.)

Man lasse alle Schüler an die Pianoforte sich setzen.

Welches Intervall wird im großen Dreiklang erniedrigt, um ihn in einen Moll-Accord zu verwandeln? - Die Terz.

Um wie viel wird sie erniedrigt? - Um einen halben Ton.

Wie heifst der Accord von C-Moll? - C, Es und G.

Spielen sie diesen Accord. (Er wird von Allen gleichzeitig gespielt.)

Um den Dur-Accord schärfer vom Moll-Accord zu unterscheiden, muß ein besonderer Nachdruck auf die Benennung der Moll-Terz gelegt werden.

Wie heifst der Accord von F-Moll? - F, As und C.

Spielen sie den Accord. - Nun spielen sie den Dur-Accord.

Wie viele Been in der Tonart Hes-Moll? - Fünf Been.

Sollten die Schüler in dieser Antwort sehlen, so muss man ihnen den Accord von Hes-Moll wiederholen, und sodann die Zahl der Been in Des-Dur nennen lassen.

Wie die verwandte Moll-Tonart zu finden ist. (System der Musik-Wissenschaft Beisp. 61.)

Jetzt werden die Schüler belehrt, dass eine jede Dur-Tonart eine ihr entsprechende Moll-Tonart habe, welche die ihr verwandte Moll-Tonart genannt wird, deren Grundton eine kleine Terz tiefer als der Grundton der Dur-Tonart liegt, und dass die Vorzeichnung der Dur-Tonart mit dieser ihrer verwandten Moll-Tonart gleich ist, hinsichtlich der Zahl der Kreuze oder Been. Die halbe Klasse wird nun an die Pianosorte gesetzt, die anderen Schüler stehen vor der großen Tasel, auf welche die Note C im Basse geschrieben wird.

Was ist die verwandte Moll-Tonart von C? (hierbei zählen die Schüler auf dem P. F. vier Tasten nach der linken Hand abwärts, indem sie mit der Note C beginnen.) — A-Moll. (Diese Note schreiben die Schüler auf die Tafel.

Wenn wir durch die Tonarten mit Been, und ihre verwandten Moll-Tonarten, regelmäßig fortschreiten wollen, welche Tonart muß auf C folgen? — F, da es ein b vorgezeichnet hat.

Schreiben sie diese Note.

Wie heifst die verwandte Moll-Tonart von F? (Die Schüler am P. F. fahren fort wie zuvor) — D-Moll.

Alle Dur- und Moll-Tonarten werden in dieser Art durchgenommen; bei Es-Moll wird enharmonisch verwechselt *).

Während dieser Übung müssen die Schüler an der Tafel mit denen am Pinnoforte oftmals abwechseln, auch einige der folgenden Fragen zur Wiederholung gethan werden:

Welches ist die verwandte Moll-Tonart von Gis? - Eis.

Weshalb nicht F? - Eis und F sind ja doch derselbe Ton auf dem P. F.?

Weil die Tonart F, Bee vorgezeichnet hat, und die Tonart Gis, Kreuze.

Welche Moll-Tonart hat sieben Kreuze vorgezeichnet? - Ais-Moll.

Welches ist zu G-Moll die verwandte Dur-Tonart?

Hes-Dur; denn die Terz der Moll-Tonart ist allezeit Tonika der ihr verwandten Dur-Tonart.

Zu den Bässen der mit einander verwandten Moll- und Dur-Tonarten, welche an die Tafel geschrieben wurden, müssen nun die Accorde hinzugesetzt werden.

Wenn die Dur- und Moll-Tonarten mit den, im Beispiel 62 meines Systems der Musik-Wissenschaft vorgeschriebenen, Abwechselungen von den Schülern gemeinschaftlich gespielt werden, und die Fingersetzung (wie sie in Nr. 6 dieses Werks bezeichnet) sorgfältig beobachtet wird, so ist dies eine außerordentlich gute Übung für Pianofortespieler.

Anleitung, wie diese Aufgaben gespielt werden müssen.

(Nr. 61 System der Musik-Wissenschaft.)

Alle Schüler sitzen vor den Pianoforte's.

Spielen sie den Accord C in der dritten Lage. (Die Schüler müssen angehalten werden, die Fingersetzung, welche Nr. 6 dieses Werks Takt 1 vorgeschrieben, streng zu beobachten.)

Welches ist die verwandte Moll-Tonart? - A-Moll.

Über welchem Ton liegt der dritte Finger? - Über A.

Drücken sie diesen Finger herunter und lassen sie den zweiten los. Spielen sie den A-Moll-Accord.

(Takt 2.) Welche Tonart folgt nach A-Moll? - F-Dur.

Setzen sie den Daumen auf F und spielen sie den Accord F. (Takt 3.)

Nachdem dieser Accord angeschlagen worden, müssen die Finger auf denselben Tasten umgewechselt werden, ohne sie zu erheben.

Welche Tonart muss folgen? - D-Moll.

Welcher Finger liegt über D? - Der fünste.

Spielen sie den Accord. (Takt 4.)

So werden die Accorde durch alle Dur- und Moll-Tonarten in ununterbrochener Folge gespielt und dabei der Takt mit Kraft und Nachdruck laut gezählt.

^{*)} Wenn es dem Schüler erlaubt wird, diese Aufgaben ohne enharmonischen Tonwechsel fortzusetzen, so erwirbt ihm dies eine Kenntniss der außerordentlichsten Moll-Tonarten — eine vortreffliche Übung.

Ursprung der Melodie und Harmonie. (Beispiel 63 System der Musik-Wissenschaft.)

Da dieser Theil der Wissenschaft der Musik sich nicht für ganz junge Schüler eignet, indem er nur allein Theoretisches enthält, so muß er später, wenn eine nähere Bekanntschaft mit dem Praktischen es erleichtert, ihnen erklärt werden. Erwachsene, deren Erziehung ihnen bereits das Nachdenken zur Gewohnheit machte, können den Weg verfolgen, der in meinem Systeme angegeben ist. Der Lehrer wird, nachdem er die Fortschreitungen und Modulationen, so viel als er für nothwendig erachtet, erläutert hat, (siehe Beisp. 69) zu den Beispielen 75 und 76 übergehen.

Der Accord von C wird an die Tafel geschrieben?

Lassen sie uns nach der Tonart moduliren, die einen ganzen Ton über

(Hier schreiben die Schüler die Bassnote D auf die Tafel, und lassen einen Raum, zwischen dieser Note und dem vorhergehenden C, für den Dominant, der hier eingeschrieben wer den muß.)

Wie heifst der Dominant von D? - A.

(Die Schüler schreiben diese Note in den leergelassenen Raum.) Nun wird der Accord des Dominants hinzugesetzt und aufgelöst, und somit die Modulation nach D vollendet. — (Siehe Beisp. 76 im System der Musik-Wissenschaft.)

Wie heisst der ganze Ton, der über D liegt? - E.

Moduliren sie nach E. - (Die Schüler verfahren wie bei der vorhergehenden Modulation.)

Diese Übung muss fortgesetzt werden, bis wir (nachdem der Kreis durch alle Tonarten durchlausen, wobei bei Fis oder Cis die Tonart enharmonisch verwechselt wird) wieder auf C zurückgelangen

Wenn die in ganzen Tönen steigen de Modulation ununterbrochen vollendet ist, so mögen die Schüler in entgegengesetzter Richtung verfahren; d. h. nun die Modulation in ganzen Tönen fallend durch den Kreis der Tonarten schreiben, wobei sie die enharmonische Verwechselung entweder bei Ges oder Ces eintreten lassen. Ist auch diese Übung in der Art vollendet, so müssen die Schüler durch alle Dur- und Moll-Tonarten wiederum regelmäßig auf folgende Weise moduliren (der Accord C wird an die Tafel geschrieben.)

Was ist die verwandte Moll-Tonart von C? - A-Moll.

Moduliren sie nach dieser Tonart. Welche Tonart folgt auf diese Moll-Tonart? - F-Dur.

Moduliren sie dahin. Was ist die verwandte Moll-Tonart vor F-Dur? -

Wenn wir nach einer Moll-Tonart moduliren, muß der Dominant-Accord auch ein Moll-Accord werden?

Nein, der Dominant-Accord ist jederzeit ein Dur-Accord.

Um den Schülern sobald als möglich die praktische Übung in der Modulation zu verschaffen, müssen wir für jetzt es vermeiden, uns über den Gegenstand (wie er Beisp. 70 bis 74, und 78 bis 87 abgehandelt ist) weitläuftig einzulassen. Wir schreiten deshalb sogleich zu der

"gemeinschaftlichen Ausübung der Modulationen," - einem der interessantesten und ergötzlichsten Punkte des Studiums der Musik.

Da Genauigkeit und Präcision unerläßliche Bedingungen zur Leitung in diesen Übungen bleiben, so dürften noch einige Fingerzeige für diesen Theil der Ausführung nicht überflüssig sein.

Sind die Schüler, ein jeder an seinem Instrumente sitzend, geordnet, so diktirt der Lehrer Modulationen, welche er für effektvoll erachtet. Während diese Modulationen von einem der geübtesten Schüler an die große Tafel geschrieben werden, schreiben die übrigen Schüler sie auf ihre Tafeln, welche ebensowohl wie die große Tafel zuvor mit vielen Taktstrichen von ihnen versehen wurden; da der Lehrer während der Ausübung oftmals Veranlassung haben wird, auf einzelne Takte sich zu beziehen, so müssen sie alle mit Zahlen versehen werden. (S. Nr. 7.)

Nachdem dies alles berichtigt, fahre man folgendermaßen fort:

Schreiben sie den Accord von C in der dritten Lage. (Siehe Nr. 7. II. Takt 1)

- Moduliren sie nach der verwandten Moll-Tonart.

Die Schüler schreiben zuerst die Note A (3) im Bass — stellen den Dominant E (2) sodann fügen sie Accorde (4 — 5) und die nothwendige Bezifferung über den Bass hinzu.

Wenn einige Modulationen so niedergeschrieben sind, so mögen sie gespielt werden wie bei II, III, IV, indem man wohl darauf achtet, dass der Takt mit Nachdruck richtig gezählt wird. Vielleicht dienen die nachsolgenden Bemerkungen dazu, es einleuchtend zu machen, dass die hier beschriebenen Übungen von großem Nutzen für die Schüler sein müssen, denn abgesehen davon, dass ein großer Vortheil daraus entsteht, eine solche Übung im Zeitmaase zu spielen, so lernen sie sehr bald den verschiedenen Eindruck unterscheiden, welcher durch die Zusammenstellung dieser oder jener Accorde hervorgebracht wird, — ein Gegenstand von der höchsten Bedeutung; denn durch dieses Ausmerken auf die Verschiedenheit des Effekts wird das Ohr gebildet und erhält die Eindrücke, welche nicht allein die ersten Schritte zu den extemporirten Ausführugen leiten müssen, sondern auch, wir dürsen hinzusetzen, den Grund legen zu aller Composition.

Zweitens, sie lernen vom Blatte spielen, welches hierdurch wesentlich befördert wird; denn da die Modulation so unendliche Verschiedenheiten zuläst, begegnen den Schülern jeden Augenblick (vornehmlich wenn Versetzungen und Dissonanzen erst eingeführt sind) neue und unerwartete Zusammenstellungen, welche ihre Ausmerksamkeit in Anspruch nehmen und sie zwingen, ihnen selbst unbewusst vorauszublicken nach dem, was unmittelbar solgen muß.

Drittens. Die Variationen, welche über diese Harmonien gespielt werden, sind nicht allein darauf berechnet, den Schüler mit dem verschiedenen Style des Accompagnements bekannt zu machen *), als auch in ihm Ideen zur Composition auszubilden. — (Siehe Beispiel 88 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Diese Übung kann noch interressanter und nützlicher dadurch werden, wenn der Lehrer an der Tafel den ersten Takt nach eigenem Gefallen variirt, und nachdem er ihn den Schülern als Vorbild vorgespielt, die Schüler diese Variationsform durch die ganze bereits geschriebene Modulation beihehalten läfst **).

^{*)} Vorzüglich nützlich für diejenigen, welche den Gesang mit dem Pianoforte oder der Guitarre zu begleiten wünschen.

^{**)} Dieser Gegenstand wird näher erörtert werden, wenn wir bis zur Modulation mit den Versetzungen, d. h. aus den Accorden entnommenen Bässen gelangt sind.

Wenn die Schüler durch die Tonarten, welche einen ganzen Ton über und unter der Tonika liegen (von welcher sie ausgingen) durch alle Dur- und Moll Tonarten modulirt haben, mag ihnen erlaubt werden, nach denen zu moduliren, welche einen großen halben Ton darüber ') liegen. — (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 81.)

Schreiben sie den Accord von C und moduliren nach Des. — (Nachdem diese Modulation geschrieben ist) — Können sie eine bessere Verbindung zwischen dem Accord der ersten Tonika und dem folgenden Dominant hervorbringen? — Ja, wenn ich den Accord der Tonika in der letzten Hälfte in einen Moll-Accord umändere.

Wir haben nun nach einer Tonart modulirt, welche einen großen Ton darüber lag; lassen sie uns diese Modulation fortsetzen, bis wir wieder zu der Tonart zurückgelangt sind, von welcher wir ausgingen.

Was ist der "große halbe Ton" über Des? - Eses.

Moduliren sie dahin.

Nachdem die Modulation nach Eses vollendet ist, muß die Nothwendigkeit gezeigt werden, Des enharmonisch in Cis zu verwandeln, um die Anhäufung der vielen Been dadurch zu vermeiden.

Fahren sie fort in dieser Art durch die ganze chromatische Tonleiter zu moduliren.

Da das hier Gesagte hinreichen wird, das Verfahren, was bei dem Unterricht in den Anfangsgründen der Modulation zu beobachten ist, anschaulich zu machen, so können wir wohl zu dem Theile übergehen, wo wir vermittelst der "aus dem Accorde entnommenen Intervalle moduliren." — (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 70.)

Schreiben sie den Accord von C. — Wie heifst die Octave in dem Accord von C? — C.

Schreiben sie diese Note auf die Basszeile. Zu welchem Ton ist C Dominant? — Zu F.

Ist Fgeschrieben, so werden die Accorde hinzugesetzt, und die Modulation nach Fist beendet.

N. B. Wenn die Octave aus dem Accorde entnommen wird, können wir nach einer Dur- und nach einer Moll-Tonart moduliren; indess obwohl die Modulation aus einer Moll-Tonart nach einer Dur-Tonart nicht gegen die Regel ist, so bleibt doch der Übergang von einer Dur- nach einer Moll-Tonart besser; von einer Dur- wiederum nach einer Dur-Tonart noch besser, besonders aber ist die Modulation von einer Moll-Tonart wieder nach einer Moll-Tonart (in ausgedehnter Harmonie geschrieben) die allerschönste. (Siehe Nr. 8 dieses Werks.)

Die Terz aus einem Grund-Accord entnommen wird zum Dominant.

Schreiben sie den Accord von C, was ist die Terz dieses Accords? — E — Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. — Von welcher Tonart ist E Dominant? — Von A. Nach-

^{*)} Ein großer halber Ton ist nicht allein einen halben Ton über oder unter der Note, von welcher wir ihn als einen halben Ton erkennen, er muß auch einen verschiedenen Ursprung von dieser haben: so ist der große halbe Ton über C, Des nicht Cis; der kleine halbe Ton im Gegentheil wird nur hervorgebracht, indem wir die Note, von welcher wir rechnen, daß er der halbe Ton ist, durch ein zufälliges Zeichen, Kreuz, Be oder Wiederrufungszeichen erhöhen oder erniedrigen. Demzufolge ist der kleine halbe Ton über C, Cis nicht Des.

Was ist der kleine halbe Ton unter C? - Ces. Was ist der große halbe Ton unter C? - H.

Nachdem Ageschrieben und die Accorde hinzugefügt sind, ist die Modulation nach Avollendet.

N. B. Wenn die aus dem Accord entnommene Terz eine Dur-Terz ist, muß der Übergang nach einer Moll-Tonart gemacht werden, ist dagegen die Terz aus einem Moll-Accord entnommen, so moduliren wir nach einer Dur-Tonart.

Sollte dieser Accord (auf den letzten Accord deutend) Dur- oder Moll sein? — Moll. — Weshalb? — Weil die Terz, welche wir aus dem vorhergehenden Accord entnommen haben, eine Dur-Terz war.

Entnehmen sie die Terz aus diesem Accord und gebrauchen sie sie als Dominant. Von welcher Tonart ist C Dominant? — Von F.

Muss dieser Accord Dur oder Moll sein? - Dur, denn die als Dominant angewendete Terz war aus einem Moll-Accord entnommen.

Indem wir immer in derselben Art verfahren, moduliren wir durch alle Dur- und ihre verwandten Moll-Tonarten. (Siehe Beisp. 72.)

Übungen zur Wiederholung in den vorhergehenden Regeln.

Schreiben sie den Accord von D-Dur. Nach welcher Tonart können wir moduliren? — Nach H-Moll, wenn wir die Terz Fis aus dem Accord entnehmen, oder nach G, wenn wir die Octave D anwenden.

Moduliren sie nach H-Moll. Benutzen sie die Octave des letzten Accords als Dominant — nach welcher Tonart müssen sie moduliren? — Nach E-Moll *).

Warum nicht nach E-Dur? - Weil der Accord, aus welchem die Octave entnommen und als Dominant gebraucht wurde, ein Moll-Accord war.

Nach welcher Tonart können wir nun moduliren? - Nach C-Dur oder A-Moll.

Wenn wir voraussetzen, dass der Accord, von welchem die Modulation ausgeht C-Moll ist - nach welchen Tonarten könnten wir moduliren?

Nach As-Dur, wenn wir die Terz nehmen; nach F-Moll wenn wir die Octave nehmen.

Setzen wir voraus, der Accord sei C-Dur gewesen? — Alsdann können wir nach A-Moll durch die Terz und nach F-Dur durch die Octave moduliren.

Wenn die Schüler hinlänglich in der Anwendung dieser beiden Regeln geübt sind, so mögen sie fortfahren, und entnehmen

Die Octave aus dem SubdominantAccord.

Schreiben sie den Accord von C. — Was ist der Subdominant von C? — F. Was ist die Octave von F? — F.

Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. Von welcher Note ist F Dominant? — Von Hes.

Schreiben sie auch diese Note auf die Basslinie und fügen sie die Accorde hinzu.

N. B. Wenn wir die Octave eines Subdominanten entnehmen, so ist es besser, nach einer Dur-Tonart zu moduliren — (Siehe Beisp. 74 (g) so wie 77.)

^{*)} Wenn wir die Octave aus einem Moll-Accord entnehmen, so ist es rathsam, nach einer Moll-Tonart zu moduliren, und umgekehrt: doch wird diese Regel nicht sehr streng beobachtet.

Die Terz aus dem Subdominant-Accord entnommen.

Schreiben sie den Accord von C. Was ist der Subdominant von C? - F. Wie heifst die Terz von F? - 1.

Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. Von welcher Tonart ist A Dominant? - Von D.

Moduliren sie nach D, und da die Terz, welche gewählt ist, eine Dur-Terz war, so lassen sie die Tonart, nach welcher sie moduliren, eine Moll-Tonart sein. Dominant. Von welcher Tonart ist C. Dominant? - Von E.

-sand dieser Accord Pragen. Wiederholende Fragen. Of bross A ressil slate

Schreiben sie die Tonart A-Dur. Nach welchen Tonarten können wir moduliren? -

Zuerst nach Fis-Moll, wenn wir die Terz aus dem Grund-Accord entnehmen. Zweitens D-Dur oder D-Moll, wenn wir die Octave aus dem Grund-Accord entnehmen. Drittens G-Dur, wenn wir die Octave aus dem Subdominant entnehmen. Viertens H-Moll, wählen wir die Terz aus dem Subdominant.

Wenn wir aber annehmen, die Tonart wäre A-Moll gewesen?

Alsdann würden wir erstens nach F-Dur moduliren können, durch die Terz des Grund-Accords. Zweitens nach D-Moll, entnehmen wir die Octave aus dem Grund-Accord. Drittens nach G-Dur oder Moll, wenn wir die Octave des Subdominanten wählen. Viertens nach Hes-Dur, wenn wir die Terz aus dem Subdominanten (welche hier eine Mollterz ist) entnehmen. men und als Dominant gebraucht wurde, ein Moll-Accord war.

Die Terz und Quinte aus dem Dominant-Accord entnommen.

Schreiben sie den Accord von C-Dur. Wie heisst der Dominant der Tonart C? - G. . . wenn wir die Terz mehmen; nach alle Wenn wir die wenn wir die Ceza den le

Was ist die Quinte von G? — D.

Schreiben sie diese Note in die Basszeile, — fügen sie den Hauptseptimen-

Accord hinzu, und lösen sie ihn auf.

Nach welcher Tonart haben wir modulirt? - Nach G-Dur. (Diese Tonart kann sowohl Dur- als Moll sein: ist indess die Tonart, von welcher aus wir moduliren, eine Moll-Tonart, so ist es besser, wiederum nach einer Moll-Tonart auszuweichen.)

Wir sind jetzt in der Tonart G. Was ist der Dominant von G? - D.

Wie heifst die Terz vom Accord D? - Fis.

Schreiben sie diese Note in die Basszeile - fügen sie die Accorde hinzu, Schreihen sie diese Note auf die Basslinie und lösen sie sie auf.

Wir wissen, dass die Terz des Dominant-Accordes allezeit eine Dur-Terz sein muß; wenn jedoch die Tonart, von welcher die Modulation ausgehen soll, eine Moll-Tonart ist, und wir die Terz ihres Dominant-Accordes wählen, so müssen wir diese Terz nicht als eine Dur-Terz annehmen, sondern als eine kleine Terz. Z. B. die Tonart ist C-Moll, wählen wir die Terz des Dominanten, so müssen wir nicht H schreiben, sondern Hes (denn H würde uns nach der Tonart E führen, eine Tonart, welche in der That zu weit entfernt von der ersten Tonart liegt, das Hes führt uns dagegen nach der Tonart Es, der verwandten Dur-Tonart von C-Moll).

wir müssen sorgfältig vermeiden, in einer Moll-Tonart, die Terz des Subdominanten nanten als eine Dur-Terz zu betrachten, z. B. die Tonart ist C-Moll, entnehmen wir die Terz aus dem Accord des Subdominanten, so müssen wir nicht a sondern as schreiben. Der Grund ist einleuchtend.

In westeben Theiseler Harmonic stebt die Terz des Aecerds? - Im Alt (hier muls von den Schülern zelbst die N. negen. des Necertas? - (S. 93 a. d. Syst. d. M. W.)

Setzen wir voraus, wir wären in der Tonart As, und wollten nach Hes moduliren; aus welchem der drei Accorde wäre der Dominant entnommen? — Aus dem Subdominant.

Welches Intervall ist daraus entnommen? - Die Terz.

Nehmen wir an, die Tonart wäre Fis-Moll, und wir modulirten nach G?

So würde die Terz aus dem Subdominanten gewählt sein.

Diese letzte Modulation wird auf die Tafel geschrieben.

Wenn wir nun nach A, statt nach G modulirt hätten? -

Alsdann würde die Terz des Dominanten entnommen worden sein.

Hätten wir können nach Ais moduliren? - Nein, denn die Tonart, von wo aus wir modulirten, war eine Moll-Tonart.

Angenommen, wir hätten nach H-Moll modulirt? — So hätten wir die Octave der Tonika angewendet.

Es ist wohl kaum nöthig zu sagen, dass diese Regeln nur nach und nach den Schülern mitgetheilt werden können. Wenn den Schülern der Unterricht ertheilt worden, wie sie zu diesem Zwecke Intervallen aus der Tonika entnehmen, so müssen sie erst eine Zeitlang in dieser Regel geübt werden; nachmals mag ihnen gezeigt werden, dass sie die Octave und Terz des Subdominanten anwenden können. Vor allen Dingen muss sich der Lehrer in Acht nehmen, nicht zu früh die Anwendung der Intervallen des Dominant zu gestatten.

Dissonanzen.

Isana die Charle hier eingelährt werden (auf 12 deutend)?

(System der Musik-Wissenschaft S. 89.)

Nachdem die Natur der Dissonanzen erklärt ist, wird die diatonische Tonleiter von C in vier gesonderten Stimmen ausgeschrieben; (d. h. in Partitur) für den Augenblick wird die Hauptseptime ausgelassen, und damit das Gemüth der Schüler einen tiefern Eindruck von der Wichtigkeit der Dissonanzen erhält, muß der Lehrer ihnen bemerkbar machen, — daß die hier niedergeschriebenen Harmonien allein aus Dreiklängen oder Consonanzen bestehen *); — daß eine so ausgesetzte Harmonie wohl für eine Zeit gefallen kann, indessen öfter wiederholt, einen Grad von Eintönigkeit erhält; — daß die Einführung der Hauptseptime, so wie der vier Regeln zur Anwendung der Grundbässe, in Wahrheit bedeutend beigetragen haben um Abwechslung hervorzubringen, daß jedoch auch diese Harmonien fast nur Consonanzen enthalten; — daß die Töne, welche wir nun einführen, Dissonanzen heißen, und ihr Eindruck dem der Consonanzen gerade entgegengesetzt ist, und daß durch sie ein neues lebendiges Interesse in der Musik hervorgebracht wird; — daß diese Dissonanzen entstehen, wenn ein oder mehrere Intervallen

^{*)} Die Hauptseptime ist hier nicht als eine Dissonanz angesehen. Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 77 und in diesem Werke S. 45.

des Dreiklanges eine Note, oder einen Grad höher versetzt werden, z. B. wenn C Consonanz ist, wird D die Dissonanz ') sein u. s. w.

Nach diesen Bemerkungen (indem man auf den zweiten Takt der bereits vierstimmig in Harmonie ausgesetzten Tonleiter deutet).

In welchem Theile der Harmonie steht die Terz des Accords? - Im Alt (hier muß von den Schülern selbst die Note genau angezeigt werden). - (S. 93 a. d. Syst. d. M. W.)

Ist diese Note H eine Consonanz oder eine Dissonanz? - Consonanz.

Lassen sie sie uns in eine Dissonanz verändern. (Siehe b.)

Kann eine Dissonanz so eingeführt werden? -

Nein, sie muss erst vorbereitet sein. — (Siehe c.)

Nach dem eine Dissonanz eingeführt ist, wie muß sie fortschreiten? Sie muß auf demselben Bass einen Grad fallen. -

Wie wird diese Fortschreitung genannt? - Die Auflösung der Dissonanz.

Wie wird die Dissonanz der Quarte vorbereitet? - Durch die Octave.

Ist diese Art, die Dissonanz der Quarte einzuführen, von den Schülern verstanden, so werden einige Grundbässe, (welche man aus den vorhergehenden Übungen entnehmen kann) ihnen vorgeschrieben, um sie in vierstimmiger Harmonie auszusetzen. Diese soll nur aus Dreiklängen bestehen, welche sie über die Bässe schreiben, und dabei sorgfältig alle Sprünge vermeiden müssen. (S. Beisp. 94.) Wenn die Harmonie so geschrieben ist, werden die Schüler aufmerksam die Fortschreitung des Basses untersuchen und entdecken, wo er in Quinten steigt (oder was dasselbe ist, in Quarten fällt); wo dies der Fall ist, kann die Dissonanz der Quarte (der Gegenstand der gegenwärtigen Belehrung) eingeführt werden; z. B. nehmen wir an, der Bass, welcher so in Harmonie ausgesetzt ist, sei der von Nr. 9 dieses Werks (auf g den zweiten Takt in Nr. 1 deutend). Können wir hier die Dissonanz der Quarte einführen?

Ja, der Bass ist eine Quinte gestiegen. — Dieser Bass muß wie bei 2 bezissert werden. — Kann die Quarte hier eingeführt werden (auf D deutend)?

Ja, denn der Bass ist eine Quarte gefallen.

Können wir eine Dissonanz im siebenten Takt auf g haben?

Nein, denn der Bass steigt weder eine Quinte noch fällt er eine Quarte.

(Nachdem man sich vergewissert hat, wo Dissonanzen eingeführt werden können.)

In welcher der vier Stimmen muß die Dissonanz der Quarte erscheinen? -In der Stimme, in welcher die Terz (ihre Auflösung) sich findet.

Weshalb kann sie in keiner andern Stimme eingeführt werden? - Weil die Quarte die Terz zurückhält.

von Eintönigkeit erhält; — dals die Einführung der Hauptseptime, so wie der vier Regeln zur Anwendung der Grundbässe, in W.znanossi Gellang non Pai Gen haben um Abwechslung hervor-

Nachdem die diatonische Tonleiter in Harmonie ausgesetzt, und die so eben abgehandelte Dissonanz der Quarte hinzugefügt ist:

Nehmen wir an, wir verlöschten das C im dritten Takt des Alts, und schrieben D in dessen Stelle; was würde die Folge davon sein? —

Die Hauptseprime ist hier micht als eine Dissonanz augeschen. Biebe System der Alumik- IV menscha

^{*)} Diese Definition hat im Verlauf allein Bezug auf die aus Zurückhaltung entstehenden Dissonanzen.

Es würde die Dissonanz der None dadurch hervorgebracht werden. - Man lasse dies schreiben wie im Beisp. 95 (a) des Systems der Musik-Wissenschaft.

Kann eine Dissonanz so eintreten? - Nein, sie mus vorbereitet sein (b).

Durch welche Consonanz wird diese None vorbereitet? - Durch die Quinte.

Wenn der Bass eine Quinte steigt, welche Dissonanz kann eingeführt werden? - Die Quarte, vorbereitet durch die Octave.

Wenn der Bass eine Quarte steigt? - Die None, vorbereitet durch die Quinte.

Es muss die Tonleiter, wie sie im Beisp. 96 meines Systems in Harmonie ausgesetzt ist, zur Übung in allen Tonarten übertragen, von den Schülern in ihre Bücher eingeschrieben, und sodann von ihnen gemeinschaftlich gespielt werden, wobei die Fingersetzung sorgfältig zu beobachten, die im Beisp. 10 dieses Werks vorgeschrieben ist.

Während dieser Ausübung wird sich öfters die Gelegenheit zu Fragen, wie die folgenden, Dorch diese Verselang was eine lactual abermissimmende Verwechselang des Alt :nabsidash

Haben sie wohl bemerkt, wie mit der Einführung der Dissonanzen eine engere Verbindung zwischen den Accorden sich bildet?

Gefallen ihnen diese Dissonanzen?

Finden sie die Harmonie wohlklingender ohne oder mit den Dissonanzen? Welche dieser Dissonanzen bringt nach ihrer Meinung die schönste Wirkung hervor? udslew. ashled a delida bad blid doomesh neider neganiseden in dieser Abrechselmung hervor?

Fallende Tonleitern mit Dissonanzen müssen nun in vier Stimmen in Harmonie ausgesetzt werden, wie Beisp. 98 im System der Musik-Wissenschaft.

Können wir im fünften Takt eine Dissonanz einführen?

Ja, eine None, da der Bass eine Quarte steigt.

Welche Dissonanz können wir im sechsten Takt einführen? - Die Quarte. So muss der Lehrer das ganze Beispiel durchnehmen, welches wiederum von den Schülern, wie es Nr. 10 und 11 dieses Werks geschrieben steht, gemeinschaftlich gespielt wird.

Wir fahren nun weiter fort, und fügen die Hauptseptime hinzu. (S. Beisp. 99 im Syst.

Wodurch unterscheiden sich die fallenden Dissonanzen von der Hauptseptime? Dissonsing, well sig outgelost weeklen muke.

Die Dissonanz muss vorbereitet sein und muss auf demselben Bass, zu welchem sie als Dissonanz gehört wurde, aufgelöst werden; die Hauptseptime hingegen bedarf keiner Vorbereitung, und muß erst auf dem folgenden Bass sich auflösen (nehmlich auf dem Bass ihrer Tonika.)

Einige von den Aufgaben von der ersten bis zur vierten Abtheilung aus der "Nachträglichen Sammlung" mögen mit Dissonanzen in Harmonie ausgesetzt werden (wie das Beisp. 100 im Syst. der Musik-Wissenschaft); hiernächst mag der Lehrer fortfahren seine Schüler nach und nach mit den übrigen Dissonanzen bekannt zu machen, wie sie Beisp. 100 bis 105 im System angegeben werden; jedoch müssen sie sich an den diatonischen Tonleitern durch alle Tonarten mit Kreuzen und Been geübt haben, bevor sie zu den Aufgaben der Abtheilung 1 bis 4 übergehen.

Bis zu diesem Punkte gelangt, ist es vielleicht rathsam, dass wir vor dem weiteren Fortschritten, einen kurzen Überblick auf das bereits Erlernte zurückwerfen, damit wir in den Stand gesetzt werden, einzelne Gegenstände, die dem Gedächtniss der Schüler entfallen, oder ihrer Aufmerksamkeit entgangen, oder auch vieleicht nie ganz von ihnen verstanden waren, nochmals zu erklären. Dieses Zurückkehren auf ihre Schritte wird das Mittel werden, sie mit mancher Ansicht inniger vertraut zu machen, von der sie bis dahin vielleicht doch nur eine oberstächliche Kenntniss gewonnen hatten, und trägt somit wesentlich zu ihren künstigen Fortschritten bei.

Wir erinnern z. B. die Schüler daran, dass die Harmonie nach Aussindung der Grundbässe nur aus Dreiklängen oder Consonanzen bestand; — dass demnächst die Hauptseptime eingeführt wurde; — dass dieses bedeutende Intervall die verschiedenen Theile der Harmonie viel enger verband, und zu einem Körper umschuf, welcher nun eine bestimmte Form und Charakter gewann.

Die erste Regel für Anwendung der Grundbässe führte uns auf diesen Punkt, jedoch nichts weiter; in Hinsicht auf Abwechselung blieb nichts mehr zu erwarten. Aufgefordert, neue Effekte hervorzurufen, schritten wir zur zweiten Regel fort, und die Hauptseptime, welche bisher nur im Tenor erschien, wurde (durch die Einführung dieser Regel) in den Sopran versetzt. Durch diese Versetzung war eine hiermit übereinstimmende Verwechselung des Alt und Tenor entstanden, alle Stimmen hatten in Wahrheit — den Bass ausgenommen — ihre Charaktere vertauscht, und es war ein neuer Eindruck dadurch hervorgerufen.

Wiederum war durch die Einführung der dritten und vierten Regel die Hauptseptime in den Alt verlegt, wodurch eine andere Verwechselung der verschiedenen Stimmen herbeigeführt wurde, eine entsprechende Verschiedenheit des Effekts war auch hiervon die Folge. Ohnerachtet dieser Abwechselungen schien dennoch Licht und Schatten zu fehlen, welche unerläfsliche Bedingungen einer musikalischen Composition bleiben, wenn sie einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringen soll. Mit Einführung der Hauptseptime war die erste Andeutung hiervon gemacht, welche aber kräftiger verstärkt, erst von Wirkung sein kann.

Diesen Zweck zu erreichen wurde es nothwendig, ein oder mehrere consonirende Intervallen aus ihrer Stelle zu versetzen, und Töne, welche die entgegengesetzte Wirkung hervorrufen, in ihre Stelle einzuführen; so wurde die Einführung der Dissonanzen zwischen den Consonanzen in Wahrheit Sache der Nothwendigkeit.

Die Hauptseptime muß gleichwohl in gegenwärtigem Falle nicht ganz als Dissonanz angesehen werden, sondern als halbe Dissonanz oder natürliches Glied in der Kette, welches Consonanz und Dissonanz verbindet — als Consonanz, weil sie keiner Vorbereitung bedarf — als Dissonanz, weil sie aufgelöst werden muß.

Diese Bemerkungen müssen auf der Tafel mit den gehörigen Beispielen erläutert werden, welche sowohl Theile der in Harmonie ausgesetzten steigenden oder fallenden Tonleitern sein können, als auch Melodien, welche zu diesem Zwecke aus den "Aufgaben" entnommen werden mögen.

Die aus den Intervallen der Accorde entnommenen Bässe, in der Modulation angewendet.

Einige von den Aufgeben von dei erston bis zur vierten Allheihung aus der "Nachling-

Da dieser Gegenstand bereits so vollständig in dem System der Musik-Wissenschaft Beispiel 106 bis 113 erklärt ist, so wollen wir nur einige Bemerkungen hier hinzufügen, und sodann fortfahren anzudeuten, wie diese Übungen beim gemeinschaftlichen Zusammenspielen auszuführen sind, da dies ein Gegenstand von bedeutender Wichtigkeit für die künftigen Fortschritte des Schülers ist.

Erstens, jede Versetzung muß durch die Schüler in ihr Buch durch alle Dur- und Moll-

Tonarten eingeschrieben werden (siehe Beisp. 110), so wie auch jede andere Folge der Modulation, welche der Lehrer im Verfolg wählt.

Zweitens, unter keinen Umständen darf es dem Schüler in dieser Krisis erlaubt werden, Intervalle aus den Accorden zu neuen Dominanten auszuziehen, da, während sie noch mit dem Entnehmen der Intervalle zu den Bässen beschäftigt sind, dies leicht Verwirrung in ihren Gedanken veranlassen kann; die einfache Modulation durch alle Dur- und Moll-Tonarten ist demzufolge hier am zweckmäßigsten.

Drittens, um die Aufmerksamkeit aller Schüler gleichzeitig in Anspruch zu nehmen, wenn die Übungen über diesen Gegenstand an der großen Tafel angestellt werden, lasse man einen von ihnen, (nachdem die Modulation angegeben worden) den Grundbass schreiben, einen andern die Versetzungen, einen dritten den Bass beziffern, den vierten die Dominant-Septimen-Accorde schreiben, den fünften die Auflösung machen, den sechsten die zufälligen Kreuze und Been schreiben u. s. w., sodann wieder einen die Fehler corrigiren, welche irgend vorgefallen. Das gemeinsame Interesse wird so unter den Schülern erweckt, welchem nie der beste Erfolg fehlen kann.

Angenommen, wir wären aufgefordert nach G durch die erste Versetzung zu moduliren, wie heisst die Note, welche hierbei im Bass zu stehen kommt? -Fis, als die Terz des Dominanten D.

Wie muss dieses Intervall fortschreiten und wie beziffert sein? - Es muss einen halben Ton steigen und mit 5 bezissert werden.

Angenommen, wir sollen nach H-Moll durch die zweite Versetzung moduliren, wie heisst die Note, welche im Bass zu stellen ist? - Die Note heisst Cis, muss fallen und muss mit 4 bezissert werden u. s. w. Teller var verfolgen. Desomders da im ... System der Musik-Wissunschaft' die Einführung der Ver-

deilantinid as a matishof Hold Schlufs-Kadenzen.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 115 — 118.)

Diese mögen gelegentlich erklärt werden, wenn sie in der Modulation vorkommen. Die Schüler können nun zu Ausübungen der Modulationen an die Pianofortes schreiten, wozu sie vorbereitend ihre kleinen Tafeln sowohl, wie auch die große Tafel mit Strichen versehen müssen, wie dies bereits früher angegeben ist, indem sie jedoch hier eine dritte Zeile (für die aus den Accorden zu entnehmenden Bässe) hinzufügen.

Schreiben sie den Accord von C in der dritten Lage; machen sie eine Kadenz mit dem 4 Accord auf dem Dominant. Spielen sie, was sie geschrieben haben. Moduliren sie nach der verwandten Moll-Tonart - (hier hält der Lehrer einige Zeit inne, um zu warten, bis die Schüler die Grundbässe auf die untere Zeile geschrieben haben; nun fügt er hinzu) - durch die zweite Versetzung.

Die Schüler schreiben nun die Quinte des Dominant-Accords auf die mittlere Zeile; beziffern diese, lassen sie einen Grad fallen, und schreiben sodann die Accorde hinzu.

Um sich zu überzeugen, ob alles wohl verstanden ist, thut der Lehrer noch folgende Fragen: Wie heisst der Bass in der Versetzung Takt 5? - Musste er steigen oder fallen? - Wie heifst die Bezifferung? - In welcher Stimme steht die Hauptseptime? - Ist sie gefallen?

Moduliren sie nach F - (die Schüler verfahren wie zuvor) - durch die dritte Versetzung.

ano W.

48 Die Anwend. d. a. d. Intervall. entnomm. Bässe in d. in Harm. ges. Melodie.

Wie heisst der Bass in der Versetzung Takt 7? - Ist er gestiegen oder gefallen? - Wie ist er beziffert? - Wie ist der Bass im achten Takt beziffert? - Spielen sie vom sechsten Takte an.

Moduliren sie nach G-Dur durch die erste Versetzung. — Machen sie eine Kadenz mit der addirten Sechste auf dem Subdominant.

Bei Einführung der addirten Sechste auf dem Subdominant wird der Accord des Subdominanten zuerst hingeschrieben, sodann die Octave ausgelöscht, und in ihre Stelle die Note, welche eine Terz tiefer liegt, hingeschrieben; diese ist sodann die hinzugefügte oder addirte Sechste.

Spielen sie vom Anfange an.

Moduliren sie nach E-Moll durch die dritte Versetzung, und machen sie eine Kadenz mit der addirten Sechste.

Muss der Accord des Subdominanten hier Dur oder Moll sein? - Moll.

Haben die Schüler durch Übung die Fähigkeit erst gewonnen, solche Modulationen im gewöhnlichen Zeitmaaße zu spielen, so werden sie mit anderen Taktarten bekannt gemacht (wie im Beisp. 120 des Syst. der Musik-Wissenschaft). Während dieser Ausübungen muß der Lehrer auf einem besondern Pianosorte, einige der Variationsformen, des Beispiels 121 im System der Musik-Wissenschaft einführen. Die Nützlichkeit dieser Ausführungen ist wohl keinem Zweisel unterworfen. Man sehe das über diesen Gegenstand Gesagte Seite 38 u. s. w.

Der Verfasser darf voraussetzen, dass die Sorgfalt, mit der er sich bis hieher bemüht hat, die Methode, welche er bei dem Unterricht der Schüler besolgt, auseinander zu setzen und anschaulich zu machen, auch hinreichen wird, dem Lehrer als Leitsaden zu seinem weiteren Verfahren zu dienen; und dass es nicht nöthig ist, den Gegenstand serner mit derselben Weitläustigkeit zu versolgen, besonders da im "System der Musik-Wissenschaft" die Einsührung der Versetzungen der Bässe — der ausgedehnten Harmonie — der Moll-Tonleitern u. s. w. hinlänglich erklärt sind. Wir wollen demnach diese Gegenstände nur leicht berühren, und sodann zu dem Theil der Musik-Wissenschaft übergehen, welcher für diejenigen, die in Wahrheit Vergnügen im Versolg der Wissenschaft sinden, den meisten Reiz, das höchste Interesse haben wird; nehmlich die Anwendung der Intervalle einer Melodie zu dem Zwecke der Modulation.

Die Anwendung der aus den Intervallen entnommenen Bässe in den in Harmonie gesetzten Melodien.

Weshalb entnehmen wir ein Intervall aus dem Accord, um es als Bass zu gebrauchen?

Um eine sliessendere und angenehmere Melodie in dieser Stimme zu erhalten.

Können wir eine Composition mit einer Versetzung des Basses anfangen oder enden?

Nein, wir müssen mit dem Grundbass anfangen und enden.

Wenn die Quinte des Dominant-Accords im Sopran liegt, welches Intervall sollen wir für den Bass wählen? - Die Terz.

Wenn die Terz des Dominant-Accords im Sopran liegt? - Alsdann klingt die Septime am schönsten im Bass.

Wenn die Terz der Tonika im Sopran liegt, welchen Bass sollen wir nehmen? - Den Grundbass.

Wenn

Wenn die Octave oder Quinte des Tonika-Accordes im Sopran liegen? -So nehmen wir die Terz im Bass.

Diese wenigen allgemeinen Regeln hinsichtlich der Versetzung der Bässe müssen zu Anfang dem Gedächtnis der Schüler wohl eingeprägt werden: bei den weitern Fortschritten und einer nähern Bekanntschaft mit dem Gegenstande selbst, findet sich natürlich, dass diese Regeln nicht immer strenge zu beobachten sind. Die Wahl der aus den Intervallen zu entnehmenden Bässe muß alsdann ihrem eignen Urtheil anheim gestellt werden, indem nur darauf gesehn wird, dass sie stets die Nothwendigkeit, einer guten und sließenden Melodie im Bass im Auge behalten.

Auch müssen die Schüler gelegentlich auf die drei verschiedenen Bewegungen der Fortschreitung in der Harmonie durch einige Bemerkungen aufmerksam gemacht werden, z. B. (mit Bezug auf Takt 1 des Beispiels 140 im Syst. der Musik-Wissenschaft).

Welche Bewegung wird die beste sein in der Fortschreitung des Basses in Beziehung auf den Sopran? — Wenn Bass und Sopran in entgegengesetzter Bewegung fortschreiten.

Wie sollen Alt und Sopran fortschreiten? - In Seitenbewegung.

Wie Sopran und Tenor? - In gleicher Bewegung.

(Mit Bezug auf den vierten Takt desselben Beispiels) Welche Bewegung findet hier statt zwischen Bass und Sopran? — Die Seitenbewegung.

(Auf den fünften Takt deutend) Wie muß der Sopran hier fortschreiten in Bezug auf die übrigen Stimmen? — In Gegenbewegung zu dem Bass; in gleicher Bewegung mit dem Tenor, und in Seitenbewegung zu dem Alt.

Die ausgedehnte Harmonie.

(Siehe Beispiel 149 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Wenn eine Melodie in gewöhnlicher Harmonie ausgesetzt ist, müssen erstens die Schüler untersuchen, ob zwei auf einander folgende Quarten sich zwischen Alt und Tenor finden; ist dies, so muß die Harmonie hier verändert werden, weil sonst beim Vertauschen dieser Stimmen, Quintenfolgen entstehen würden.

Zweitens, ob der Bass irgendwo sich dem Alt um mehr als eine Octave nähert; dies muß nicht erlaubt werden (weiter denn eine Octave versetzt zu werden ist kein Fehler). Ist dies alles richtig, so lasse man Tenor und Alt ihre Stellen verwechseln; man verfahre dabei folgendermaßen: man stelle vor die Tenorzeile den Bassschlüssel und schreibe nun auf diese Zeile die Noten aus dem Alt eine Octave tiefer; nach diesem übersetze man die Noten aus dem Tenor in die Altzeile (welche während dieser Zeit unberührt stehen bleiben muß).

Befolgt man diese wenigen Winke, so wird mancher Irrthum und jede Verwirrung bei dem Vertauschen dieser Stimmen vermieden werden.

Die Melodien, welche bis jetzt in enger Harmonie ausgesetzt waren, können nun von Neuem benutzt und in ausgedehnter Harmonie bearbeitet werden.

Hinsichtlich der Moll- und Dur-Tonarten, so wie des Accords der kleinen None und ihrer Versetzungen, und der fünften Regel zur Anwendung des Grundbasses, ist alles genugsam erklärt in meinem "System der Musik-Wissenschaft;" jedoch wollen wir hier noch einige Bemerkungen und Fragen zu eigener Beruhigung hinzufügen.

Beautil naugue mi andrena A - Moll-Tonleiter. 1119 . 19 ho grate O sib mas W

Welche Theile der Moll-Tonleiter werden mit Dur-Accorden begleitet? Die zweite und siebente Stufe allezeit; die fünfte jedoch kann man mit einem Dur- oder Moll-Accord begleiten.

Wann muss die fünste Stufe mit einem Moll-Accord begleitet werden? -Wenn das Stück mit ihr anfängt oder endet.

Wann muss die fünste Stufe mit einem Dur-Accord begleitet werden? -Wenn der Accord des Subdominanten vorhergeht oder nachfolgt.

Kleine None.

schreitung in der Hardrenie darch einuge Wie heifst die kleine None von A? - Hes.

Von Dis? - E.

tion I red hi wise organization bring paranell adult the Von As? - Doppel-Hes.

the verschiedown liewegungen den l'urt

In welches Intervall löst sich die kleine None auf?

In die Quinte der Tonika, sie kann aber auch in die Octave ihres eignen Basses sich auflösen.

N. B. Die Schüler müssen nun durch alle Moll-Tonarten moduliren, indem sie die kleine None hinzufügen, welche sie abwechselnd in die Quinte der Tonika, oder in die Octave des eignen Basses sich auflösen lassen können. Die ganze Übung schreiben sie sodann in ihre Bücher.

Wie viele Versetzungen hat der kleine Nonen-Accord? - Vier.

Wie wird die erste Versetzung genannt? - Der verminderte Septimen-Accord.

Weshalb der verminderte Septimen-Accord? - Weil die Septime in diesem Accord einen halben Ton tiefer liegt, als die Hauptseptime liegen würde.

Wie ist die zweite Versetzung? - Sie hat die kleine Quinte und große Sechste.

Wie ist die dritte Versetzung? - Die kleine Terz und große Quarte.

Und die vierte Versetzung? - Der große Secunden-Accord, welcher auch Accord der scharfen Sekunde genannt wird.

Vielleicht ist keine Übung besser geeignet, das Ohr des Schülers zu bilden, als die Modulationen, in welche der kleine Nonen-Accord und dessen Versetzungen eingeführt werden. Deshalb müssen auch diese Übungen oft gewählt und fleissig zusammen gespielt werden. (Siehe System, Beisp. 169, 171.)

Regeln, wie die Intervalle einer Melodie zum Zweck der Modulation zu benutzen sind. (Beisp. 178 System der Musik-Wissenschaft.)

(Mit Bezug auf den ersten Theil der ersten Regel, von welchem vorausgesetzt wird, dass die Schüler damit bekannt gemacht worden, auf Beispiel 178 deutend) In welcher Tonart ist diese Melodie geschrieben? - In C-Dur.

Ist Fis (auf das Fis im dritten Takt deutend) ein Intervall dieser Tonleiter? Nein, Fis gehört zu der Tonart g, nach welcher es hier modulirt.

Woher wissen sie, dass es nach g modulirt? - Weil das Fis einen halben Ton steigt, und die Note, welche einen halben Ton steigt, unmittelbar in die Octave der Tonart, nach der sie modulirt, fortschreitet. and Fragen wa evener Herningene huntalingen.

Die Intervallen einer Melodie zum Zwecke der Modulation benutzt. 51

Weshalb haben sie das A im vierten Takt mit D begleitet? — Ist es nicht die Sechste der Tonleiter? —

Nein, wir sind nun in der Tonart G und da A die zweite Stufe dieser Tonleiter ist, so muß es mit dem Dominant D begleitet werden.

Die Schüler werden nun mit dem zweiten Theil dieser Regel bekannt gemacht, und sodann werden ihnen die folgenden Fragen gethan:

Angenommen die Tonart wäre C — (hier schreibe man diesen Accord) und Gis, welches unmittelbar einen halben Ton nach A stiege, käme vor; wohin können wir den vorstehenden Regeln gemäß moduliren?

Nach A-Dur oder Fis-Moll.

Welche Tonart werden wir vorziehen? — A-Moll; denn dies ist die verwandte Moll-Tonart der Tonart, von welcher aus wir moduliren.

Ist es denn falsch nach Fis-Moll zu moduliren?

Ja, denn die Tonart Fis ist der von C gerade entgegengesetzt in dem Kreise der Tonarten, und somit kann keine Verwandtschaft irgend zwischen ihnen bestehen, es würde also diese Modulation zu fremdartig sein *).

Um den schlechten Effekt von solchen Modulationen fühlen zu lassen, müssen einige auf dem Pianoforte ausgeführt werden.

(In der Tonart C fortsahrend) Angenommen Cis wäre vorgekommen, und wäre einen halben Ton gestiegen, nach welcher Tonart könnten wir moduliren? — Nach D-Dur oder Moll oder nach H-Moll.

Welche Tonart würde am meisten vorzuziehen sein?

D-Moll, denn sie ist die verwandte Moll-Tonart des Subdominanten der Tonart, von welcher aus wir moduliren.

Ist H-Moll zu verwerfen? — Ja, sie ist zu fremd.

(Die Tonart C immer noch als bestehend gedacht) Angenommen Fis wäre vorgekommen und gestiegen? — So könnten wir nach G oder nach dessen verwandten Moll-Tonart E moduliren. Beides wäre gut.

Die Tonart As hat 4 Been
Die Tonart D hat 2 Kreuze

| As und D sind demzufolge sich entgegenstehende Tonarten.
| Die Tonart G hat 1 Kreuz | G und Des sind sich entgegenstehende Tonarten,
| Die Tonart Ges hat 5 Been | G und Ges oder Fis sind also sich entgegenstehende Tonarten.
| Die Tonart Ges hat 6 Been | G und Ges oder Fis sind also sich entgegenstehende Tonarten.
| Die Tonart C hat 0 - | G und Ges oder Fis sind also sich entgegenstehende Tonarten.

Ob die Tonart Dur oder Moll sei, ist von keiner Bedeutung, sie werden dennoch sich entgegenstehende Tonarten bleiben. Z. B.

Was ist die entgegengesetzte Tonart von C? - Fis-Dur oder Moll.
Was ist die entgegengesetzte Tonart von Fis? - C-Dur oder Moll.
Was ist die entgegengesetzte Tonart von Des? - G-Dur oder Moll.

^{*)} Nehmen wir Kreuze und Been zusammen, und vergleichen sie nach den Graden, so finden wir, dass unser harmonischer Zirkel zwölf Grade enthält, dessen Durchmesser sechs fasst; da nun der halbe Zirkel rechts sechs Kreuze enthält, und der links sechs Been, so ist allein nöthig, wollen wir die sich entgegenstehenden Tonarten auf den ersten Blick erkennen, dass wir so viele Been zu den Kreuzen hinzuzählen bis die Zahl 6 erreicht ist. Z. B.

52 Die Intervallen der Melodie zum Zwecke der Modulation benutzt.

Gesetzt Dis stände da und stiege einen halben Ton?

So könnten wir nach E-Moll oder Cis-Moll moduliren, wovon jedoch das erstere am angemessensten wäre.

Zweite Regel. - Erster Theil.

makery toliniged W. Immunited I much Jim en chure

(Mit Bezug auf Beisp. 179 des Systems der Musik-Wissenschaft.) Wir haben in dieser Melodie von der Tonart C nach G modulirt, ist das F im sechsten Takt noch zu der Tonart G gehörig?

Nein, es ist die Note, durch welche wir zurück moduliren nach der Tonart C.

Wie das? - Weil die Note, welche einen halben Ton fällt, nach der Tonart modulirt, von welcher der Ton, in den sie fällt, die große Terz ist.

War es nothwendig, dass wir wieder nach C zurück modulirten; konnten wir nicht in G schließen?

Nein, wir sind verbunden in der Tonart zu schließen, in welcher wir das Stück angefangen haben.

Sind die Schüler auch mit dem zweiten Theil dieser Regel hinlänglich bekannt gemacht, so kann ihnen erlaubt werden zu dem Folgenden überzugehen. (Beisp. 181 d. Syst. d. M. W.)

Nehmen wir an, die Tonart sei A-Moll und F nach E fallend stände vorgeschrieben, nach welcher Tonart könnten wir moduliren? — Nach C.

Wären wir nun aber ursprünglich in der Tonart C gewesen, wohin könnten wir alsdann mit derselben Note moduliren? — Nach A-Moll.

Schreiben sie beide Beispiele und spielen sie sie.

Dritte Regel - Beispiel 183 und 184.

Gesetzt die Tonart sei G-Moll und C einen ganzen Ton fallend stände in der Melodie? —

Alsdann könnten wir nach Hes moduliren. (Siehe Takt 3 Beisp. 184.)

Angenommen aber die Tonart wäre Hes gewesen, wohin würden wir dann mit der Note C, welche einen ganzen Ton fällt, moduliren können?

Nach ihrer verwandten Moll-Tonart G. — (Siehe Takt 7.)

Gesetzt nun, es stände F, welches einen ganzen Ton nach Es fiele? So können wir nach Es oder dessen verwandter Moll-Tonart C moduliren.

Vierte Regel - Beispiel 186.

Wenn die Tonart E-Moll ist, und A steigt einen ganzen Ton, nach welcher Tonart können wir moduliren?

Nach G der verwandten Dur-Tonart.

Die Tonart ist G und D steigt nach E? - So können wir nach C moduliren.

The said and agent and the college and the said the said and the said

Die Modulation aus einer Moll- nach ihrer verwandten Dur-Tonart oder aus einer Dur-Tonart nach ihrem Subdominanten, sind für die Anwendung dieser Regel mit der meisten Wirkung verknüpft.

Fünfte Regel Beispiel 188.

der Bass oder augend eine der andern Stimmen auch odrementen sohremen sehren zubassen. so werden

Angenommen die Tonart ist Es und es wiederholt sich die Note G? - So können wir nach der verwandten Moll-Tonart moduliren.

Wenn nun die sich wiederholende Note F gewesen wäre? - So hätten wir nach Hes moduliren können.

Gesetzt aber die Note wäre Es gewesen? - So würden wir nach As moduliren.

description in the printer of some six of the six of the state of the sold of

Wenn wir annehmen, die Tonart sei G, und es wäre die Fortschreitung von D nach G durch eine steigende Quarte oder fallende Quinte eingetreten, wohin könnten wir alsdann moduliren? — Nach der Tonart C oder G.

Welche Versetzung des Accords ist in dem Fall, dass die Note der Modulation steigt, die beste? - Die dritte Versetzung.

Wenn aber die Note der Modulation fällt?

Die erste Versetzung, weil dadurch in beiden Fällen die Gegenbewegung in den äußersten Stimmen hervorgebracht wird, welches nie versehlt, eine gute Wirkung zu machen.

Es ist vorauszusetzen, dass diese wenigen Winke hinreichen werden, um zu zeigen, wie die sechs Regeln der Modulation anzuwenden sind. Sie müssen indess nie versucht werden, bevor die Melodie nicht auf die einfachste Weise erst in Harmonie ausgesetzt ist, alsdann können sie, jedoch immer mit großer Vorsicht, einzeln eingeführt werden.

Da dies ein Gegenstand von höherer Bedeutung ist, so hat der Verfasser es für nothwendig erachtet, die Beispiele von 12 bis 24 hinzuzufügen, um die große Wirkung und Kraft, welche durch diese Regeln in der Composition entstehen, mehr hervorzuheben. Es sind darin diese Regeln vorzüglich angewendet, und es wird dem Schüler auf das ernstlichste empfohlen, sie mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt durchzugehen.

Welch ein Schatz musikalischen Reichthums hinsichtlich der Verschiedenheit der Harmonie liegt hier nicht vor den Blicken des Schülers ausgebreitet! Wie kann die Harmonie durch die Anwendung dieser Regeln fortwährend verändert, anders bestimmt werden — welche neue außerordentliche Effekte werden durch sie hervorgerufen, selbst ohne alle Hülfe der Fantasie oder eines musikalischen Gefühls!

Eine einfache Melodie wie Nr. 12, kann, wird sie auf diese Weise bearbeitet, als eine Quelle harmonischer Combinationen unendlich viel Verschiedenheit und Schönheit enthalten. Diese verschiedenen Combinationen werden wiederum Melodien hervorrusen, welche so neu und originell, als die ursprüngliche selbst, sein werden, und da letztere wiederum einem ähnlichen Versahren unterworsen sind, so wird der Horizont immer unbegrenzter — unsere Aussicht immer erweiterter, bis das ganze Gemüth in Erstaunen und Bewunderung des Gegenstandes sich verliert.

Durchgehende und Hülfsnoten.

(Beispiel 233, 266 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Haben die Schüler zu einem Thema die Bässe und deren Versetzungen, so wie die Harmonieen geschrieben, so müssen die Intervalle nachgesehn werden, ob einige in Terzen fortschrei-

ten. Ist dies der Fall, so können unaccentuirte durchgehende Noten eingeführt werden; sollte der Bass oder irgend eine der andern Stimmen auch durchgehende Noten zulassen, so werden sie abwechselnd eingeführt. Honnaber wer beit der beit beit bei nammonagat.

Nachdem die Schüler mit den verschiedenen Effekten dieser durchgehenden Noten praktisch bekannt gemacht worden sind, so kann dasselbe Thema in ausgedehnter Harmonie von Neuem mit einigen kräftigen Dissonanzen hinzugefügt, ausgeschrieben und alsdann gespielt werden.

Haben sie nun den Effekt, welcher so hervorgebracht worden, gehört, so füge man einige durchgehende Noten im Sopran hinzu und lasse sie nun ihre Wirkung in Verbindung mit den Dissonanzen prüfen; sodann fahre man fort, eine oder zwei im Bass, Tenor oder Alt einzusühren. Sollten zwei Stimmen in Terzen oder Sechsten fortschreiten, so lasse man den Effekt von verbundenen durchgehenden Noten ebenfalls versuchen.

Oftmals kann man durch eine leichte Veränderung in den Versetzungen der Bässe, eine Fortschreitung der innern Stimmen erhalten, durch welche es möglich wird, sie an dieser Verschönerung der durchgehenden Noten Theil nehmen zu lassen, von welcher sie ohne diese ausgeschlossen gewesen wären; und somit wieder größere Verschiedenheit und mehr Interesse erwecken.

Da die Anwendung dieser Verschönerungsnoten einen so bedeutenden wesentlichen Theil des Studiums der Harmonie ausmacht, so ist das Beispiel Nr. 25 vielleicht nicht unwillkommen, um die verschiedene Art, wie sie eingeführt werden können, zu zeigen. Es ist zu bemerken, dass das Subjekt, welches der Verfasser gewählt, nur aus drei Noten besteht; E, C, H - dass keine andern Accorde zu Begleitung dieser Noten angewendet, als der der Tonika, und der des Dominants; und dass alle hier vorkommende Verschiedenheit des Effekts nur aus der Art der Vertauschung der vier Stimmen und der Anwendung der Verschönerungsnoten entsprungen ist.

Der Lehrer mag bei dem Unterricht in diesem Gegenstand auf folgende Weise verfahren: Ein einfaches Thema, wie z. B. das von Nr. 25 (I) wird auf die große Tafel geschrieben und in Harmorie ausgesetzt (entweder in ausgedehnter oder enger Harmonie) so dass es durchgehende Noten zulässt (2); wonach, um die rhythmische Form zu geben, eine Schlusskadenz (3) hinzugefügt wird.

Wir wollen die Fortschreitungen der verschiedenen Stimmen bemerken, wie sie bei (2) erscheinen *).

Zuerst finden wir bei (2), dass Sopran und Tenor in Terzen fortschreiten; sonach können wir in beiden Stimmen durchgehende Noten einführen, (siehe Beisp. 240 Syst. d. M. W.) welche sowohl accentuirt als unaccentuirt sein können.

Zweitens der Bass schreitet durch eine Sekunde fort (welches hier einen ganzen Ton giebt) und steigt sodann eine Quarte. Im ersten Falle erlaubt die Fortschreitung eine durchgehende Note von einem halben Ton, (siehe Beisp. 235 im Syst. d. M. W.) im letztern die Einführung von zwei durchgehenden Noten.

Drittens, da der Alt hier nur eine Note hat, oder mit andern Worten, nicht fortschreiten soll, so können nur Hülfsnoten angewendet werden. (Siehe Beisp. 244.)

Series 17 July 1 and appropriate the 1982 Jakostiff

^{*)} Weil die Stimmen im Verlauf dieses Beispiels ihre Stellung oft vertauschen, sind die Buchstaben hinzugefügt, damit man leichter sie erkennen und verfolgen kann, nachdem sie umgewechselt worden. Es muß bemerkt werden, dass diese Umwechselung der Stimmen nach dem Gesetze des doppelten Contrapunkts vorgenommen wird.

N. B. Die Beispiele, wie sie bei 1, 2, 3 aufgezeichnet sind, müssen unangerührt auf der großen Tafel geschrieben stehen bleiben, damit auf sie Bezug genommen werden kann.

Schreiben sie das Beispiel (2) von Neuem mit eingeführten durchgehenden Noten, wie bei (4). Welche Art durchgehende Noten sind dies? — Unaccentuite durchgehende Noten.

Nachdem die Schüler mit den einfachen Imitationen zwischen Sopran, Tenor und Bass bekannt gemaeht sind (bei 4) schreiben sie das Beispiel wie bei 5.

Welche Verschönerungsnoten sind hier eingeführt? -

Hülfsnoten und accentuirte durchgehende Noten.

Sind die auf einander folgenden Quinten im Bass und Tenor erlaubt?

Ja, denn sie entstehen nur aus den durchgehenden Noten *).

Welche Art von Verschönerungsnoten stehen bei 6?

Accentuirte durchgehende und Hülfsnoten im Sopran, welche im Tenor und Bass bei 7 als Nachahmung stehen, die ersteren in der Gegenbewegung.

Bei 8? — Ist eine Imitation des Basses im Tenor in der Gegenbewegung durch Hülfsnoten hervorgebracht.

Bei 9? - Ist eine Imitation des Basses im Alt mit gleicher Bewegung.

Bei 10? - Haben Tenor und Bass ihre Stellung vertauscht - aber im folgenden Takt -

Bei 11? - Haben die Stimmen ihre ursprüngliche Stellung wieder eingenommen.

N. B. Aus dieser ganz einfachen Verwechselung der beiden Stimmen in dem einen Takt entsprang ein ganz neuer Effekt (siehe 12).

Der Bass bei 12 ist bei 13 durch den Alt in entgegengesetzter Bewegung nachgeahmt, und es sind auf mannichfaltige Weise verbundene durchgehende Noten bei entgegengesetzter Bewegung eingeführt

Bei 14 baben Sopran und Tenor ihre Stellen verwechselt.

N. B. Man vergleiche Sopran und Bass in der ersten Hälfte des Takts 12, mit Sopran und Alt in der ersten Hälfte des Takts 14; eben so auch den Tenor und Bass Takt 13, mit Sopran und Bass bei 15.

Takt 15?

Die Quintenfolge, ähnlich der bei 5, ist auf dem letzten Achtel zwischen Sopran und Bass zu bemerken; hier findet sie jedoch in den äußersten Stimmen Statt und ist deshalb nicht so zulässig wie die bei 5.

Bei 16 und 17 haben Bass und Tenor ihre Stellen gewechselt.

N. B. Man vergleiche Sopran und Bass bei 14 und 15 mit Alt und Bass bei 16 und 17.

Takt 18 und 19 erscheinen die durchgehenden und Hülfsnoten in Sechzehntheilen. Die Passage, welche aus diesen Verschönerungsnoten entsteht, fängt im Sopran an und wird nach und nach, von dem Bass, Alt und Tenor imitirt.

N. B. Bei 20 und 21 ist nur eine kleine Veränderung in der Versetzung der Stimmen

Papier vor illrentyislick verdeckt sein; darch dieses fühle merden

^{*)} Siehe Beisp. 330 im System. Es ist dort alles, was Quintenfolgen betrifft, hinlänglich erklärt. Was läst sich sagen über die Quinte im Tenor und Alt 15 und 19? Wird das Ohr sie leicht als solche erkennen, wenn sie so verdeckt sind, wie hier durch die äusseren Stimmen? Und wenn es sie erkennt, sind sie für das Ohr beleidigend? Der Verfasser glaubt, dass weder das Eine noch das Andere hier der Fall ist.

gemacht, aus der wiederum verschiedene Passagen mit Imitationen entstanden, wie man aus dem folgenden Beispiele ersehen kann.

Takt 22 wird der Tenor vom Bass eine Quinte tiefer nachgeahmt, und Takt 23 vom Alt eine Quinte höher. Der Sopran Takt 22 wird vom Bass Takt 23 imitirt.

Der Tenor Takt 24 wird in demselben Takte durch den Bass eine Quinte tieser und Takt 25 durch den Alt eine Quinte höher imitirt.

Takt 26 fangen Sopran und Alt das Subjekt an, und schreiten in Sechsten fort, sie werden vom Tenor und Bass in demselben Takte in Zehnten (Decimen) imitirt.

Diese Passage wird Takt 27 von denselben Stimmen fortgesetzt, und sodann von Sopran und Alt in Terzen imitirt.

Takt 28 fangen Sopran und Tenor das Subjekt in Zehnten an; dem Tenor, der diese Passage fortsetzt, schließt sich zuerst der Bass, sodann der Sopran an.

Takt 30 nimmt der Sopran die ausgedehnten tieser liegenden Hülfsnoten, welches 31 durch den Alt nachgeahmt wird.

N. B. Der Bass bei 31 behält die Tonika und daraus entsteht der unvorbereitete Eilsten-Accord *).

Der Sopran bei 32 hat nur einfache und ausgedehnte Hülfsnoten, welche bei 33 durch den Bass nachgeahmt werden.

Der Bass bei 32 ist bei 33 durch den Alt in der Gegenbewegung imitirt.

Takt 34 und 35 bedürfen keiner Erklärung.

Die Aufmerksamkeit des Schülers muß während dieses Vortrags allein auf die Imitationen gerichtet sein, die durch Hülfe der verschiedenen Verschönerungsnoten, welche nach und nach eingeführt wurden, entstanden. Es wäre unnütz, viel darüber zu sagen, wie dieser Zweig der Wissenschaft die meiste Aufmerksamkeit und Sorgfalt erfordert.

Es bleibt noch anzudeuten, welches Verfahren beobachtet wird, um die Schüler darin zu üben, die Melodien, welche mit Harmonie versehen, auf die große Tafel geschrieben werden, auf den ersten Blick gemeinschaftlich spielen zu lassen, so wie auch sie den bezifferten Bass spielen zu lehren.

bant margor handraines landet marte Vom Blatte zu spielen.

Ist eine Melodie in vier Stimmen auf der großen Tafel ausgeschrieben, sei es nun in enger oder ausgedehnter Harmonie **), so spielen die mehr geübteren Schüler diese Harmonie auf dem Pianoforte mit beiden Händen, während die übrigen (Einer den Bass, der Andere den Diskant auf demselben Instrument spielend) die Ersteren begleiten. Damit nun die Schüler die Gewohnheit, schnell und sicher vom Blatte zu spielen, sich erwerben lernen, muß ihre Aufmerksamkeit und ihr Auge schon auf den folgenden Takt gerichtet sein, während sie diesen spielen. Dies zu erreichen, und sie gewissermaßen zu zwingen, vorwärts zu blicken, so lasse man immer den Takt, welchen sie so eben anfangen zu spielen, durch ein Buch oder Stückchen Papier vor ihrem Blick verdeckt sein; dnrch dieses Mittel werden sie sich bemühen, immer im

I Siche Steine Stein Swaten. He ist door elles, was Quantenfolgen beeriffe, biddinglich erklitet. Wes

Vor-

nerwy transporter adolescent air ado and bartt tel ban of the famous franchest as marked and reduced air adolescent and all the famous franchest and air the sales and air the

^{**)} Die erstere ist für den Anfang zweckmässiger.

Voraus den darauf folgenden Takt zu lesen. Wenn eine solche Übung eine Zeitlang gespielt ist, so lasse man Variationen darauf schreiben, und die Schüler, die bis dabin nur mit einer Hand spielten, mögen nun beide Hände gebrauchen.

Den bezifferten Bass zu spielen.

mehr zu einer allettueinern Ansicht übergebn zu gilrien

Wenn die Schüler einige Modulationen geschrieben und in gewohnter Art gespielt haben, so lösche man aus diesen eine Stimme, z. B. den Tenor fort, und lasse die Übung wiederholen. Alsdann mag der Alt gelöscht, und die Übung immer wieder, wie sie ursprünglich war, gespielt werden, zuletzt wird auch der Sopran fortgelöscht, und so wird nun die Harmonie nur nach dem bezifferten Bass gespielt. Haben die Schüler einige Leichtigkeit erlangt in diesem Spielen, so diktirt der Lehrer die Modulation, die Schüler schreiben den Bass, beziffern ihn und spielen, ohne die Accorde hinzuzufügen, die Harmonie sogleich. Melodien, deren Harmonien bloß mit dem bezifferten Bass auf die große Tafel geschrieben werden, sind, gemeinschaftlich ausgeführt, von großem Nutzen für die Schüler.

Begleitung im Styl des Recitativs.

Wenn die Schüler eine Aufgabe von Modulationen ausführen, so ist es eine sehr nützliche und angenehme Übung, sie diese im Styl des Recitativs begleiten zu lassen.

Hat der Lehrer eine Folge von Modulationen aufgegeben, welche mit Kadenzen untermischt ist, so spielen sie den Anfang wie gewöhnlich: statt aber die Ausübung im regelmäßigen Takt zu vollenden, unterbricht der Lehrer das Spiel durch den Ausspruch — "Pause" — Die schicklichste Zeit dies zu thun ist nach einer Kadenz — (siehe Nr. 26).

Der Lehrer spielt nun einige Noten im Styl des Recitativs (a), die Schüler begleiten dies wie bei (b) *). Dass sie während dieser Ausübung nicht an strenges Zeitmaas gebunden sind, versteht sich von selbst.

Ist die Übung in der Art von den Schülern eine Zeitlang fortgesetzt, so muß ihnen erlaubt werden, einige Takte im regelmäßigen Zeitmaaße zu spielen (c), jedoch ohne Unterbrechung. Dies wird ihnen bloß mit den Worten "im Takt" angezeigt. Alsdann kann wieder im Styl des Recitativs oder in irgend einer andern Art fortgefahren werden; welche Bestimmungen natürlich allein vom Urtheil und Geschmack des Lehrers abhängen müssen.

Solche Übungen auf dem Pianoforte dienen nicht allein dazu, die Erwerbung der praktischen Fertigkeiten zu erleichtern, sondern auch den wahren Begriff von der Begleitung (dem Accompagnement) zu erhalten.

Die zweiselhafte, die betrügliche, und die zurückhaltende Modulation mögen gelegentlich in den hier angesührten Übungen verwoben werden. In Beziehung auf diese sowohl, als auch über die modifizirten Bässe, die Sequenzen, das Zeitmaas, den Rhythmus, und die Construction der Perioden, habe ich mich hinlänglich in meinem "System der Musik-Wissenschaft" ausgesprochen; die tiesere Erkenntnis dieser Gegenstände kann jetzt nur durch eigenes Studium und Nachdenken erlangt werden; der Lehrer kann außer durch mündliche Mittheilung hier wenig mehr thun, mit einem Wort, der Schüler muß sich von hier aus selbst forthelsen.

^{*)} Siehe Beispiel 296 System der Musik-Wissenschaft.

Es wird nicht unbemerkt geblieben sein, dass der Verfasser, um seinen Plan der musikalischen Erziehung deutlicher darzulegen, sich zu Anfang dieses Werks bemüht hat, alles bis auf den geringsten Umstand genau zu erklären; er glaubte jedoch im weiteren Verfolg mehr und mehr zu einer allgemeinern Ansicht übergehn zu dürfen.

Der einzige Zweck, welchen der Verfasser während des Schreibens dieser Blätter im Auge behalten hat, war eine klare und bestimmte Anschauung derjenigen Methode zu geben, welche er bei dem Unterrichte seiner eignen Schüler befolgt. Jeder Lehrer hat seine eigene Lehrmethode, durch welche er sich bestrebt, sein Ziel zu erreichen; wird dieses Ziel nur wirklich erreicht, so ist es allerdings von sehr geringer Bedeutung, welche Methode dabei befolgt wurde.

Sollten einige Reden zu sehr einen befehlenden Ton angenommen haben, so bittet der Verfasser, es ihm zu verzeihen und zu glauben, dass ihm Ausdrücke der Art gegen seinen Willen entschlüpft sind, und dass er nicht die Absicht hatte, sich solche zu erlauben.

light anginebany I hungaren digge in sir des light begin by peghalen or Issaun

The Schicklichate Well dies wi three let much ciner Endance - (siche die 20).

The state of the s

disting any distinction of the state of the

Bullion 1977 - Store with English 100 to the Committee of the

Wenn die Schüler, eine Aufgabe von diedulationen musfähren. zu ist es eine sein nidz-

Hot der leine Folge von Modulanonen milgegeben. welche die badenzen unter-

ther Labrar spielt and cinige batter des liceitaties par die: Seletter begleiten dies

Ist. the Clause in der Art yen den Sedadlere Bedlene nebbere zo mell innen eringt bed.

-italing the grant was designation of the british was a state of the british and the

Isla awalled die betringbiele, out die vertieblieben beier meteralieben zeiten zeitenentlich

nonicle les so spielen sie den Antong swie sem habitaliste sight about the Austinuer ou regulation

Take you wolf ever durit best dus Sepirel dus Sepirel des de dos grande de miller de miller de ser de l'anner de miller de l'anner d

who does you all a street the sie walled the sie will an street you and the sie will be sied.

vertien, einige Taktie im regulmälsigen Zeitmaalse zu spielen fedech ohne Linkelbrechung.

Recitative make in regand winer audient fortunitien werden; welche Bestimmungen mobilitien.

when I resigned an exhaustran condition are the land der den according (dem Ac-

in dien land amperion I hangen verymoun in thereseement and there any object and the and

cher die grandslegieten zotesee, alie Sequencen sleis Zeitfrande, alen Burthmuss. und die Senstruction

der Perioden Jude und bei der Bereit der Ber

generalization better better dieser tergenstände James der bertein und

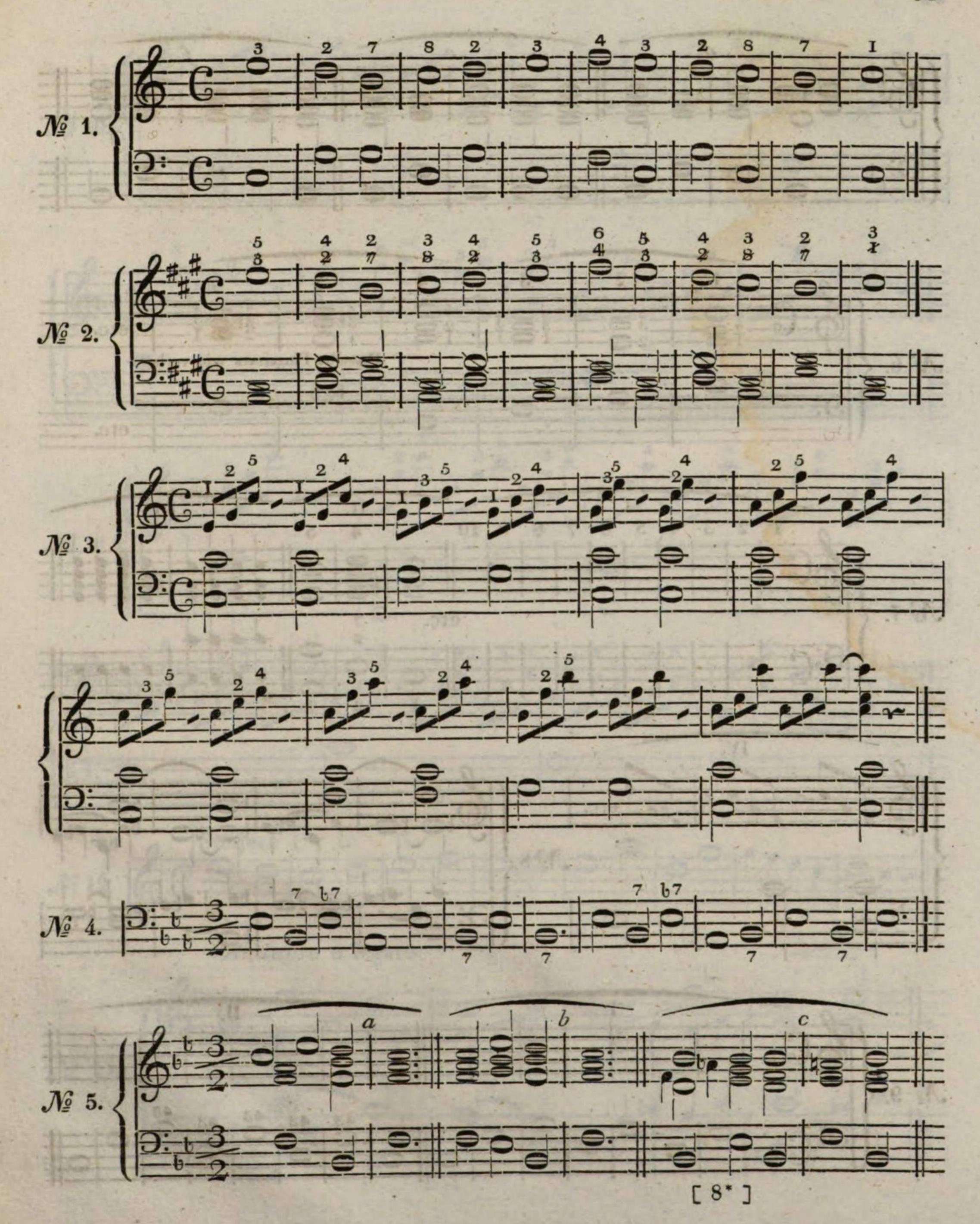
pinent with addition of a desident of the factor of the state of the s

manylladitel ledler one told negation of the religion to the feet and the sont while

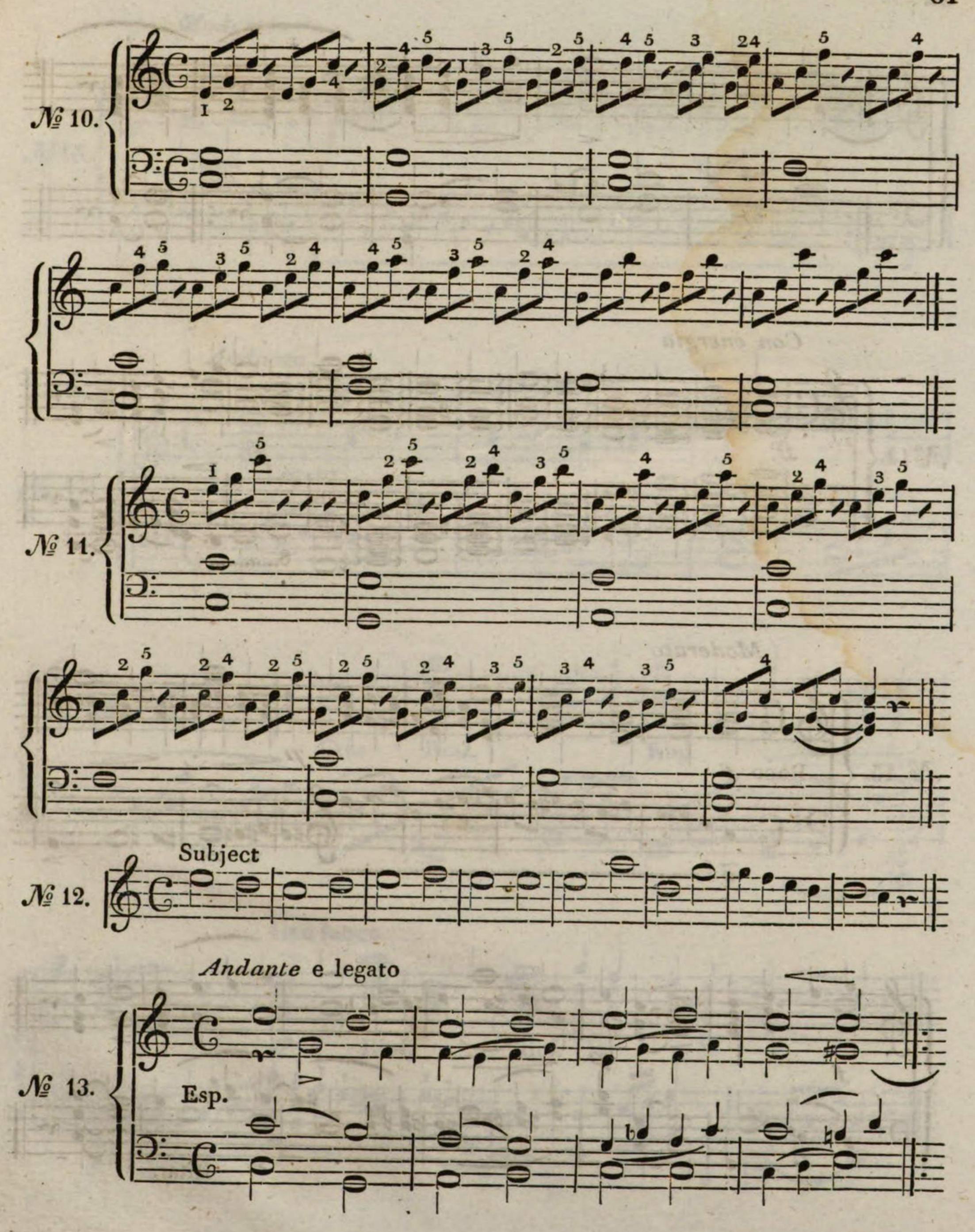
sob total mir appoint the den Vonten ... and the desta desta desta desta des

ron grufsem Panken für die Schäffer.

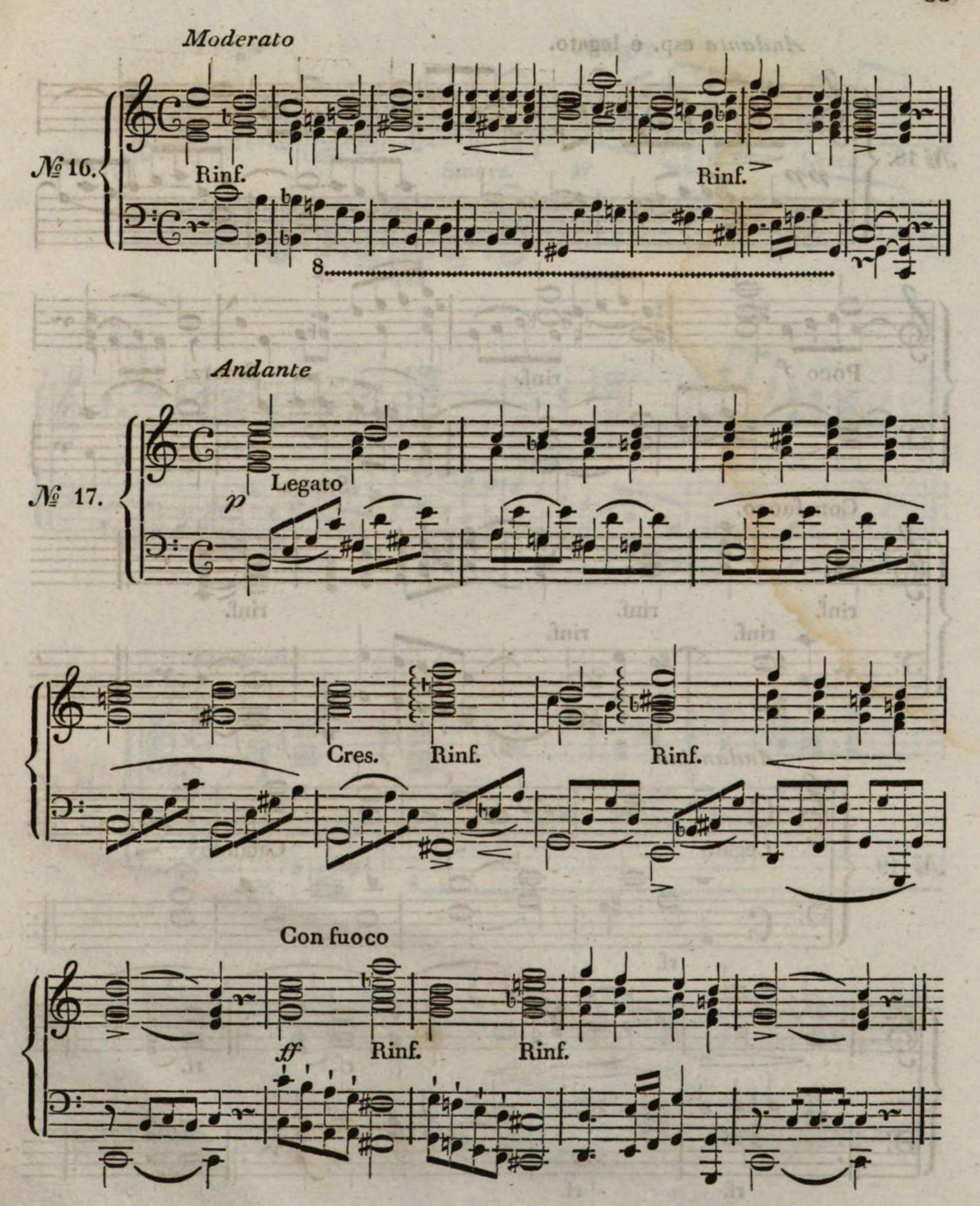
vietteday var chalten.











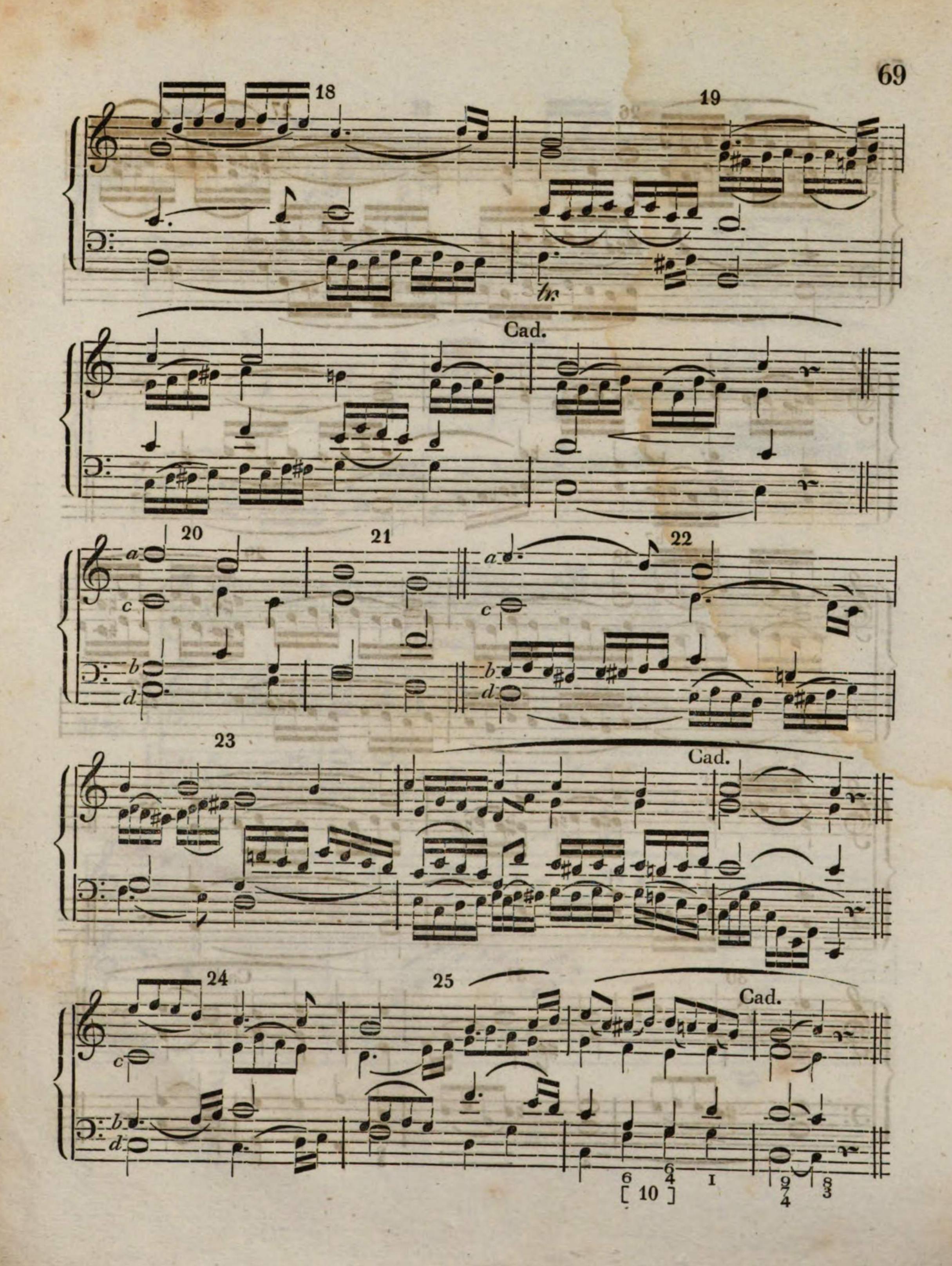
















Berlin, gedruckt bei Trowitzsch und Sohn.