

umfassende

Li 390

Gefangenschule

für den

Schul- und Privat-Unterricht

von

J. C. Schärtlich,

Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Potsdam.

Erster Theil.

Vermehrte Ausgabe.

Ungültig

Potsdam, 1835.

Verlag von Ferdinand Neigel.

300
1947
Sächsische Landesbibliothek



4701 - 1948.



g

V o r r e d e .

Wie erfreulich auch im Allgemeinen die Erfahrung dafür spricht, daß je mehr und mehr ein gewisser Grad musikalischer Bildung als etwas, jedem Stande Wünschenswerthes erstrebt wird; wie unverkennbar auch die Beweise dafür in dem Lehrplane, selbst derjenigen Anstalten liegen, in welchen vor nicht langer Zeit der Musikunterricht im Allgemeinen als etwas Ueberflüssiges angesehen und der Gesangunterricht entweder gar keine Stelle einnahm, oder doch so gut als nicht behandelt wurde: so ist doch nicht zu läugnen, daß Seitens vieler solcher Anstalten noch immer zu wenig und für das praktische Leben wahrhaft Ersprießliches oft gar nichts geleistet wird.

Sind aber die Erfahrungen des Verfassers nicht einseitig, so ist der nicht selten wahrzunehmende Mangel eines erfolgreichen Gesangunterrichts in einer falschen Selbstzufriedenheit eines Theiles mit dem zu erreichenden Ziele, andern Theils mit der dürftigen Weise, in der dieser Unterricht betrieben wird, zu suchen. Nicht selten hält man ein rein mechanisches Treiben, ein bloßes Abrichten für vollkommen ausreichend. Freilich besteht die Frucht eines solchen Unterrichts allenfalls in dem Vortrage eines

[**]

kleinen Cyclus von Volksliedern und bei besondern Gelegenheiten eines mehrstimmigen Sazes aus Oratorien und dergleichen, bei welchem $\frac{9}{10}$ der Sänger mitsingt, ohne oft die Noten zu kennen. Das Traurigste dabei ist, daß mit dem Scheiden aus der Anstalt auch Abschied von der Musik genommen wird. Die aber, denen die Natur Gehör und Stimme versagte, sind am schlimmsten daran; ihnen sind die Musikstunden nicht allein die unangenehmsten im Laufe der Woche, sondern es geht ihnen auch Sinn und Interesse für diesen Bildungszweig überhaupt verloren.

Nun aber wird nach meinem Dafürhalten glückliches Fortschreiten in der Gesangbildung, wie überhaupt in der praktischen Musik einzig und allein bedingt durch naturgemäßen Unterricht in der Theorie der Musik. Sie müßte — soll jenen Uebelständen abgeholfen werden und Geist und Leben in diesen Unterricht kommen — sie müßte daher in jeder Anstalt — nach Umständen in engerm oder weiterm Umfange — gelehrt werden. In Seminarien versteht sich dies ganz von selbst; und es kann hier für diesen Zweck wohl nicht leicht zu viel geschehen. In diesen Anstalten sollen künftige Lehrer — auch für die Musik — gebildet werden, und es ist nur dann eine in's Leben eingreifende musikalische Bildung unsers Geschlechtes zu erwarten, wenn hier möglichst viel und Gründliches gethan und gelehrt wird.

Es würde Unkunde, oder absichtliches Herabsetzen eines Lehrgegenstandes verrathen, wollte jemand sagen: „Was nützt es, wenn der Zögling eine Leiter bauen, die „Abstammung eines Accords nachweisen oder eine Mo-

„dulation beurtheilen kann?“ Bei wie vielen Lehrgegenständen — wenn sie nicht gerade des Broderwerbs wegen betrieben werden — könnte man fragen: „Was nützt dieser Unterricht, wenigstens in diesem Umfange?“ So für viele Schüler der Unterricht in der Mathematik, in den Sprachen u. s. w., von welchem Wissen sie in ihren bürgerlichen Verhältnissen oft gar keinen Gebrauch machen und machen wollen und doch würde eine Frage der Art mit Recht als unverständlich zu tadeln sein.

Nun meine ich, der Unterricht in der Theorie der Musik — doch immer mit Rücksicht auf die specielle Bestimmung der Zöglinge — könne, abgesehen von seiner unbedingten Wichtigkeit für die wahre Gesangsbildung, als formelles Bildungsmittel mit jedem andern Lehrobjecte in die Schranken treten. Ich berufe mich hierbei auf das Urtheil eines unserer höchsten Staatsbeamten, der bei Gelegenheit einer Beurtheilung der Logierschen Lehrart behauptete, die Theorie der Musik sei die beste Mädchen-Mathematik.

Wer längere Zeit Kinder von 7 — 12 Jahren in diesem Zweige des Wissens unterrichtete, wird diesem Ausspruche gewiß wahrhaft pädagogischen Werth beilegen müssen.

Durch diese vorausgeschickten Bemerkungen glaubt sich der Verfasser hinlänglich gerechtfertigt, wenn er, von jenen Gesichtspuncten ausgehend, manches der Elementartheorie der Musik Zugehörige und wahre Gesangsbildung Förderndes ausführlicher bearbeitete und sich dadurch bestrebte, seinem Werke einen Vorzug vor andern ähnlicher Art zu geben; ja er fürchtet nicht einer kaum zu verthei-

digenden Vorliebe für diesen Gegenstand angeklagt zu wenn er die Bearbeitung einer ausführlichen musikalischen Schultheorie für ein verdienstliches und zeitgemäßes Werk hält.

Was die Benutzung dieser Anweisung betrifft, so kann und wird sie sich in höhern, wie in niedern Lehranstalten, selbst in der Landschule als brauchbar bewähren, wenn man nur den erwünschten Erfolg nicht vom bloßen Vorsingen oder Vorspielen erwartet, sondern nach der Grund-Idee des Verfassers dahin arbeitet, den Schüler zum möglichst klaren Bewußtsein dessen, was er singt, zu bringen. Es müssen darum die einzelnen — ich will es theoretische Abschnitte nennen, vollkommen verstanden sein; der Sänger muß sich mit Leichtigkeit in sämtliche musikalische Zeichen finden und insbesondere die nahe Verwandtschaft jeder neuen Uebung mit den unmittelbar vorhergegangenen eingesehen haben. Am wirksamsten wird beim Einüben der Beispiele nicht das Mitspielen der Melodie, wohl aber eine einfache, natürliche, harmonische Begleitung auf dem Fortepiano sein. Nur hat freilich diese Begleitung ihre mancherlei Schwierigkeiten, mehr noch in Anstalten, denen ein besonderes Lokal für musikalische Uebungen mangelt und dies dürfte wohl die bei weitem größere Mehrzahl sein. Indes ist ein zweckmäßiger Unterricht nicht gerade davon abhängig und es kann mit der Violine oder mit der Stimme geschehen was nöthig ist; nur muß ich, in Bezug auf die Hülfe mit der Violine bemerken, daß es ein großer Irrthum ist, welcher mit der Hoffnung eines glücklichen Erfolgs geradezu im Widerspruche steht, wenn man meint, um dies Instru-

ment beim Gesangunterrichte mit Nutzen zu gebrauchen, sei nichts weiter nöthig, als etwa einen Choral, ein Liedchen u. dgl. spielen zu können. Der Gesanglehrer muß — namentlich im Reinspielen und zwar aus jeder Tonart — ein wahrer Virtuos sein; ob er Variationen u. dgl. zu spielen vermag, darauf kommts wahrlich nicht an; aber so weit es die Singeübungen nöthig machen, muß er sein Instrument — fast möchte ich sagen — alla Paganini beherrschen.

Aber wenn dem Gesanglehrer solche Bedingungen gestellt werden, wenn er Harmonist sein, die Violine als Virtuos spielen können, oder doch gewiß geübt im Singen sein soll: da dürften der guten Lehrer wohl nur wenige gefunden werden. Das wäre schlimm! aber es ist doch nicht anders. Männer, denen dies Alles abgeht, müssen erst lernen, ehe sie lehren wollen, oder im alten Gleise fortwandern, wenn auch nie an's Ziel gelangend; für sie ist auch weder diese noch eine andere Anweisung, Gesangunterricht zu ertheilen, geschrieben. Schließliche nehme ich eine billige Beurtheilung für die in dieser Anweisung enthaltenen Beispiele in Anspruch.

Es kann mir wohl kaum zum Vorwurf gereichen, sie alle — bis auf die letzten beiden — selbst bearbeitet zu haben. Obgleich ich gern zugebe, daß manches fremde den Vorzug verdient haben würde; so glaubte ich des speciellen Zweckes und der Zeit wegen besser zu thun, sie zu bearbeiten als zu suchen, selbst auf die Gefahr, daß bei der großen Menge manches, in Melodie oder Text — denn auch diesen mußte ich, besonders bei den ersten Uebungen componiren — dürftig ausfiel.

Das Werk ist nur für den einstimmigen Gesang berechnet; dieser muß auch, als die Grundlage alles weitern Fortschreitens erst mit möglichster Gründlichkeit behandelt werden, wenn die Frucht: Bewußtsein und innere Anschauung des Gelungenen, so wie Sicherheit und Reinheit beim mehrstimmigen Gesange daraus hervorgehen soll. Für diesen letzten sollen, als Vollendung der ganzen Anweisung in nachträglichen Hefen folgen: 1) Canons; 2) zweistimmige Uebungen, Choräle, Lieder und Gesänge und eben solche für den dreistimmigen Gesang, bei deren Einrichtung darauf Rücksicht genommen ist, daß sie sowohl für den Männerchor als auch für zwei Knaben- und eine Männerstimme anwendbar sind.

Somit sei dies Werk allen Anstalten empfohlen, in denen der Geist der Gründlichkeit herrscht. Möchte es mir gelungen sein, wenn auch nur den redlichen Willen dargethan zu haben, für die Erreichung eines der schönsten Zwecke, der wahren, Geist und Herz gleich veredelnden musikalischen Bildung nach Kräften mitzuwirken.

Potsdam im Februar 1832.

Der Verfasser.

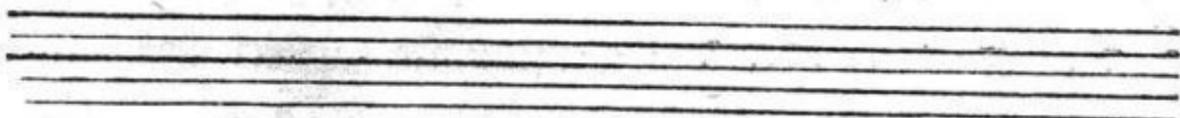
§. 1.

Von den Noten und ihrem Stande.

Um die Töne ihrer Höhe und Tiefe nach von einander zu unterscheiden, sind in der Musik gewisse Zeichen, die Noten eingeführt worden:



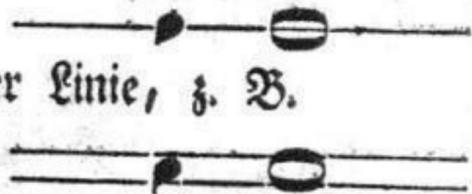
man schreibt sie auf fünf horizontal über einander gezogenen Linien, das Notensystem oder der Notenplan genannt.



Die unterste dieser fünf Linien heißt die erste, die oberste die fünfte.

Nun sagt man, eine Note steht entweder auf der Linie, wenn dieselbe denjenigen Theil der Note, welcher der Kopf heißt (d. i.  oder ) , durchschneidet also:

oder sie steht über der Linie, z. B.



Jede solche Stelle, worauf eine Note geschrieben werden kann, heißt eine Stufe.

Anmerk. Uebungen, durch welche die Schüler veranlaßt werden, den Stand einer Note schnell und sicher beurtheilen zu lernen, dürfen nicht fehlen.

Ueberhaupt wird es gut sein, wenn der Lehrer zur Uebung im Erkennen und Beurtheilen der üblichen musikalischen Zeichen als No-

ten, nach ihrem Namen, nach ihrer Dauer, der Punkte, Schlüssel, Pausen u. s. w. Vorlegeblätter anfertigt, und die Kinder in einigem Niederschreiben solcher Dinge sich üben läßt.

Auch den Vorlegeblättern für die Calligraphie im engern Sinne, können solche Zeichen, wie sie nur allein die Musik gebraucht, angefügt werden.

§. 2.

Namen der Noten.

Jede solche Note, so wie die Stufe, auf welcher sie steht, wird mit einem der sieben Buchstaben benannt:

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

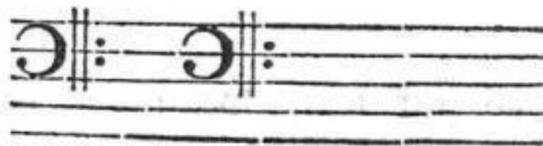
§. 3.

Von den Schlüsseln.

Da es aber der Töne — vom tiefsten einer Männer- bis zum höchsten einer Knaben- oder Mädchenstimme — viel mehr als sieben giebt und um sie darzustellen und zu benennen weder fünf Linien noch sieben Buchstaben hinreichen würden, so hat man sämtliche Töne in vier Abtheilungen gebracht, nämlich:

1. Töne einer tiefen,
2. Töne einer hohen Männerstimme;
3. Töne einer tiefen,
4. Töne einer hohen Knaben- oder Mädchenstimme.

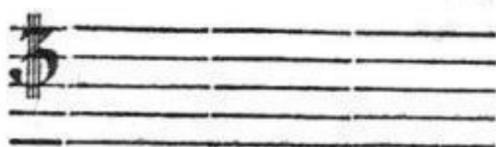
Mittelt eines Zeichens, welches man den Schlüssel nennt, weiß man, für welche von den vier Stimmen die zu singenden Töne bestimmt sind. So steht z. B. der Schlüssel für die Töne einer tiefen Männerstimme auf der 4ten Linie und ist so gestaltet:



Er heißt Bassschlüssel, weil man diese tiefe Stimme Bass nennt; er

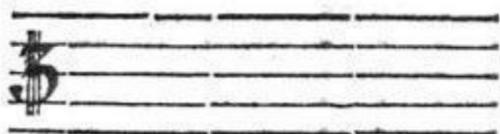
heißt aber auch F-Schlüssel, weil die Note oder Stufe auf der 4ten Linie, welche von den beiden Punkten eingeschlossen wird, F heißt.

Der Schlüssel für die hohe Männerstimme oder der Tenor-Schlüssel:



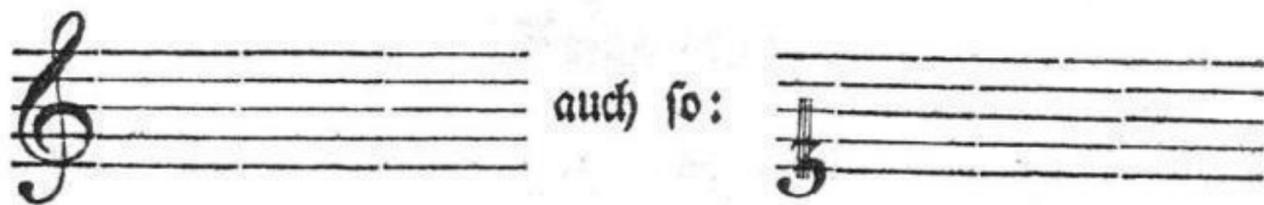
heißt auch C-Schlüssel, weil die Note auf der 4ten Linie in dieser Stimme C heißt.

Der Schlüssel für die tiefe Knaben- oder Mädchenstimme auch Alt genannt:



heißt auch C-Schlüssel, da die Note auf der 3ten Linie in dieser Stimme C heißt.

Der Schlüssel für die hohe Knaben- oder Mädchenstimme, auch Sopran oder Discant ist gewöhnlich



Der erste heißt G, auch Violin-Schlüssel, da die Note für diese Stimme G heißt und die Noten beim Violinspielen nach ihm benannt werden; der zweite ist der C-Schlüssel, er wird jetzt seltener als der G-Schlüssel gebraucht, nach welchem wir darum die Noten benennen wollen.

Wenn man also die Töne, welche gesungen werden sollen, richtig bestimmen will, so darf der Schlüssel nie fehlen.

Wollte man sämtliche Töne, welche innerhalb der fünf Linien von den vier Stimmen gesungen werden, in Noten unter ihren ge-

wöhnlichen Schlüsseln darstellen, so würde dieß etwa auf folgende Weise zu bezeichnen sein:

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.

a h c d e f.

f g

h c d e

g a h c d e f g a

§. 4.

Hülfs-Linien.

Nach dieser Darstellung hätte jede Stimme neun Töne und von diesen haben die einander zunächst liegenden einige gemeinschaftlich. Zuweilen ist nöthig, einer solchen Stimme einen größeren Tonsumfang nach Höhe und Tiefe zu geben, so daß die fünf Linien zur Darstellung der Noten nicht zureichen, in diesem Falle bedient man sich der sogenannten Hülfs-Linien. Diese Linien werden indessen nur angedeutet, und zwar durch Querstriche, welche entweder durch den Kopf der Note, d. i.  oder unmittelbar unter demselben, — man sagt durch den Hals — d. i.  gezogen werden. Oft gehen dergleichen Linien durch Kopf und Hals zugleich    .

Wollte man solche Noten beschreiben, so würde man z. B. sagen:



Die erste dieser Noten steht über der fünften Linie und hat einen Strich durch den Kopf; die zweite steht über der fünften Linie; die dritte steht über der fünften Linie und hat einen Strich durch den Kopf und einen durch den Hals, die vierte steht unter der ersten Linie und hat einen Strich durch den Kopf u. s. w.

§. 5.

Sämmtliche Gesangnoten nach den sogenannten Octaven eingetheilt.

Sopran.

C D E F G A H c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c
1ste Octave. 2te Octave. 3te Octave. 4te Octave. 5te Oct.

nde

und
haft-
Con-
zur
man
nur
den
—
Oft

Eine Reihe von einem Tone bis zu dem nächsten gleiches Namens heißt eine Octave; weil sie acht Töne in sich begreift. Demnach befinden sich sämtliche Töne, vom tiefften Baß-C bis zum höchsten C des Sopran innerhalb vier Octaven und es heißt die unterste Octave, von c bis h die erste oder gewöhnlicher die tiefe, auch große Octave, die zweite die kleine oder ungestrichene, die dritte die eingestrichene, die vierte die zweigestrichene und mit dem letzten Tone c, bebeginnt dann, wenn es weiter fortgesetzt würde, die dreigestrichene Octave. Bei unsern künftigen Uebungen haben wir es zuvörderst mit den Sopran-Noten, d. i. mit den Tönen der ein- und zweigestrichenen Octave zu thun.

§. 6.

Die Tonleiter.

Wir haben nach dem vorigen §. gesehen, daß, wie groß auch die Zahl der Töne ist, für dieselben doch nur sieben verschiedene Benennungen eingeführt worden sind. Nehmen wir irgend einen Ton als den ersten, und singen von ihm stufenweis — nach oben oder nach unten, so heißt der Ste immer wieder, wie der erste und hat auch eine große Aehnlichkeit im Klange mit dem ersten, so daß wenn beide zusammenklingen, der eine schwer von dem andern zu unterscheiden ist; der Ste ist eigentlich der erste, nur verjüngt.

Eine solche Reihe von acht Tönen nannten wir eine Octave; sie heißt aber auch eine Tonleiter. Eine Tonleiter ist demnach eine Reihe von Acht Tönen, welche so auf einander folgen, daß weder eine Stufe übersprungen wird, noch irgend eine zweimal vorkommt und bei welcher demnach der Ste Ton wie der 1ste heißt.

Zählen wir die Töne nach oben, so ist's eine steigende, nach unten eine fallende Leiter. Die Leitern werden nach dem Anfangs-Tone benannt, heißt dieser c, so heißt die Leiter, C-Leiter; d, D-Leiter, u. s. f.

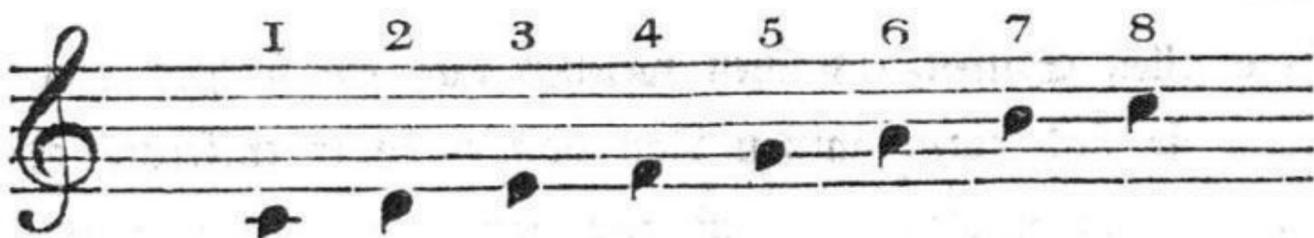
Mit unsern sieben Tönen lassen sich also sieben verschiedene Leitern bilden.

c, d, e, f, g, a, h, c,
 d, e, f, g, a, h, c, d,
 e, f, g, a, h, c, d, e,
 f, g, a, h, c, d, e, f u. s. f.

§. 7.

Von den Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen, oder vom \sharp , \flat und \natural .

Unter diesen sieben Leitern ist besonders die C-Leiter wichtig.



Obgleich wir zwischen dem c und d auf dem Notenplane keinen Ton mehr bezeichnen können; so liegen deren doch mehrere dazwischen und insbesondere einer, den man deutlich von den beiden um ihn liegenden unterscheiden kann.

In der Musik haben wir Zeichen und Benennungen auch für diesen Ton.

Anmerk. Um den Schülern das anschaulich zu machen, spielt der Lehrer auf der Violine c, und läßt es singen, er zeigt dem Schüler den Griff und sagt ihm, daß der Ton c heißt; hierauf spielt er das nächst liegende d und läßt es gleichfalls singen. Er spielt wiederholt beide Töne, indem er die Schüler beide Griffe wahrnehmen läßt. Er macht sie darauf aufmerksam, daß zwischen dem C und D-Griffe fast fingerbreiter Raum sei, und ein anderer Ton — höher als C und tiefer als D erklinge, wenn man den D-Finger aufhebt und ihn auf die leere Stelle setzt.

Dieser zwischen c und d liegende Ton kommt in der Musik wirklich vor, er heißt entweder das erhöhte c, oder nach Umständen das erniedrigte d. Im ersten Fall entlehnt er seinen Namen von c,

indem man an diesen Buchstaben die Sylbe *is* hängt, er heißt *cis*; im andern Falle bekommt er seinen Namen von *d*, indem man an den Buchstaben *d* die Sylbe *es* setzt; er heißt dann *des*.

Auf dem Notenplane bezeichnet man diesen Ton so, daß entweder vor *C* ein \sharp oder vor *d* ein \flat gesetzt wird.

oder:



Zwischen *c* und *d* liegt also *cis* oder *des*, denn *cis* und *des* klingen gleich.

Von allen Stufen, zwischen welchen nur ein solcher Ton liegt, sagt man, sie sind einen ganzen Ton von einander entfernt, oder sie bilden einen ganzen Ton. Es ist also von *c* bis *d* ein ganzer Ton, und da *cis* und *des* in der Mitte liegt, von *c* bis *cis*, oder von *cis* bis *d*, oder von *c* bis *des*, oder von *des* bis *d*, ein halber Ton.

Wenn also künftig von ganzen oder halben Tönen die Rede sein wird, so wißt ihr, daß man dabei immer an die Entfernung eines Tones von einem andern, nie aber an einen Ton allein denkt, denn der einzelne Ton ist immer ganz, nie halb; es wäre denn, jemand wollte einen schwachen Ton einen halben Ton nennen.

Gerade wie mit *c* und *d* ist's mit *d* und *e*, mit *f* und *g*, mit *g* und *a*, mit *a* und *h*; sie bilden ganze Töne, denn zwischen *d* und *e* liegt *dis* oder *es*.

oder:



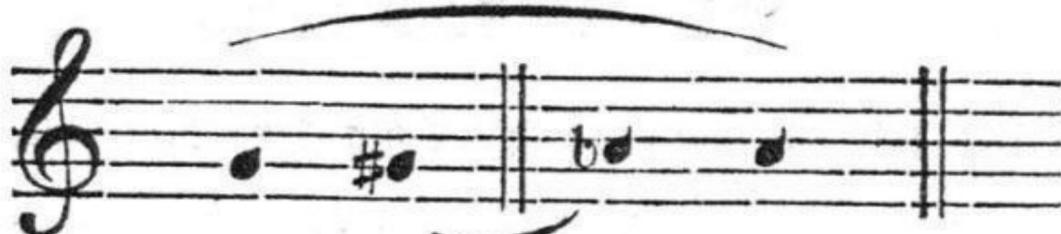
gleichklingend

Zwischen f und g liegt fis oder ges.



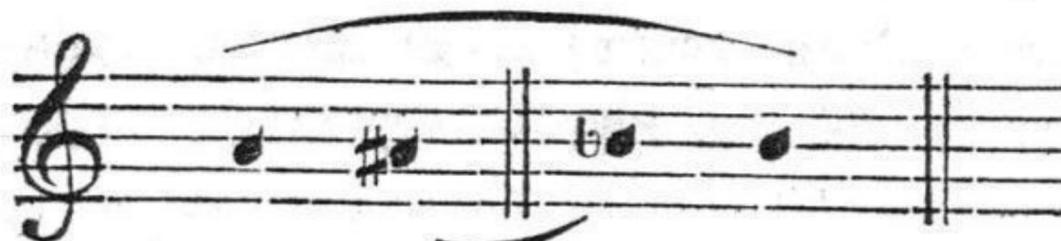
gleichklingend.

Zwischen g und a liegt gis oder as.



gleichklingend.

Zwischen a und h liegt ais oder hes (auch Be genannt.)

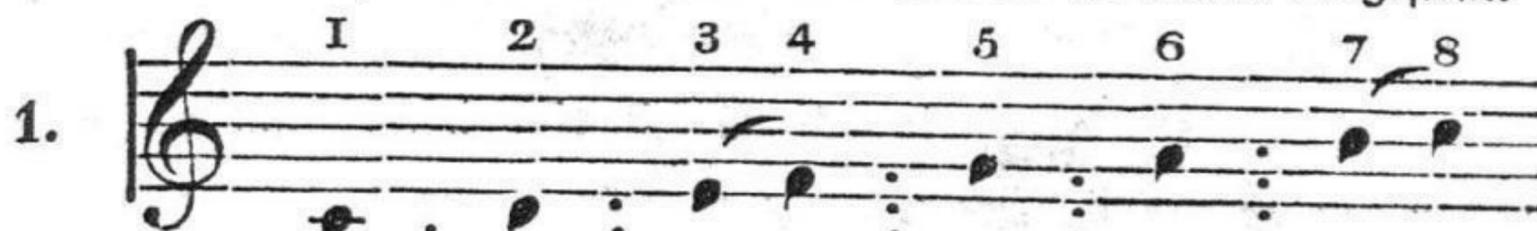


gleichklingend.

Nur zwischen e — f und h — c liegt kein Ton, wie ihr auf der Violine sehen könnt, sie bilden in der natürlichen Tonleiter nur einen halben Ton.

Anmerk. Auf dem Forte-Piano dürfte den Schülern die Sache noch anschaulicher gemacht werden können.

Sämmtliche Töne innerhalb einer Octave in Noten dargestellt.



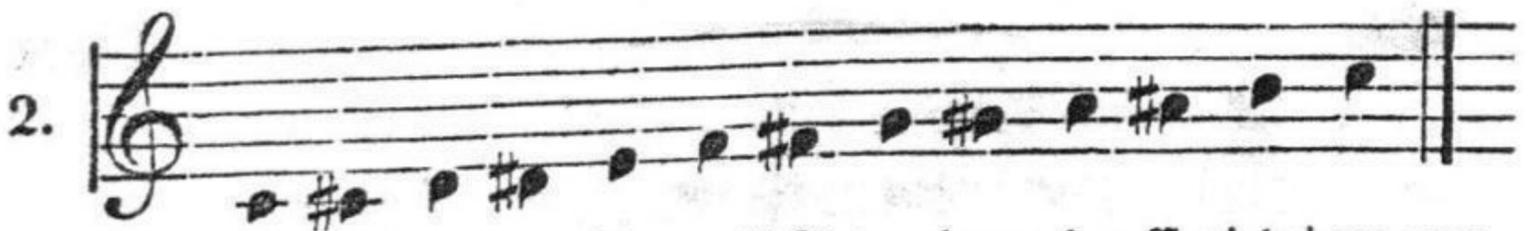
Dazwischen liegen:



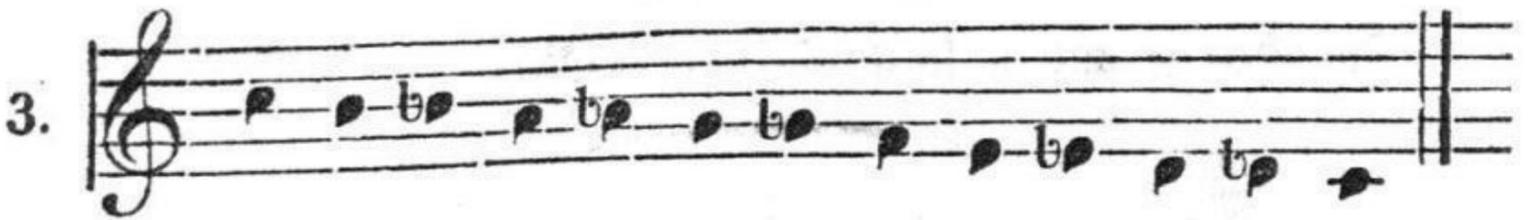
oder auch genannt:



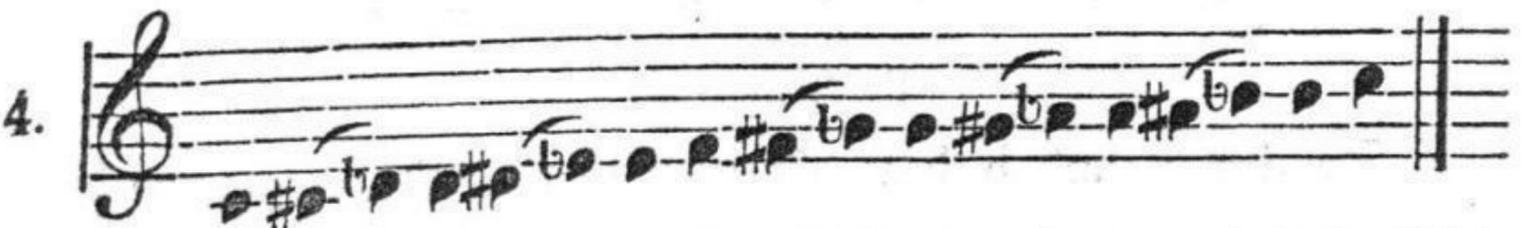
Eine Leiter durch alle Töne mit Anwendung der Erhöhungen:



Eine Leiter durch alle Töne mit Anwendung der Erniedrigungen:



Eine Leiter mit zweifacher Darstellung der Zwischentöne:



Zuweilen wird sogar ein doppeltes # (x) oder ein doppeltes b (bb), erstes als doppelte Erhöhung, letztes als doppelte Erniedrigung nöthig.

In diesem Falle bekommt der Grundname eines auf solche Weise erhöhten Tones die Sylbe *is* und eines so erniedrigten Tones die Sylbe *es* zweimal; so heißt z. B. das doppelt erhöhte c, *cis*, *is*, (wohl auch *cis cis*) das doppelt erniedrigte g, *ges es* (auch *ges ges*).



Doppelt erhöhte oder erniedrigte Töne klingen auch mit andern, meist natürlichen Tönen gleich. So ist *cis is* gleichklingend mit *d*, *ges es* mit *f*, *dis is* mit *e*, *gis is* mit *a*, *bb* oder *hes es* mit *a*, *as as* mit *g*, *es es* mit *d*, *des des* mit *c*.

Eine Leiter, wie Nr. 1, in welcher Töne mit verschiedenen Namen, verschiedenem Klange und auf verschiedenen Stufen auf einander folgen, heißt eine diatonische Leiter. Eine Leiter, wie Nr. 2 und 3, in welcher Töne mit verschiedenen Namen, verschiedenem Klange aber einzelnen gleichen Stufen auf einander folgen, heißt eine chromatische Tonleiter, Nr. 2 die chromatische Tonleiter durch #, Nr. 3 die durch b.

Eine Leiter, wie Nr. 4, in welcher Töne mit verschiedenen Namen, aber gleichem Klange und gleichen Stufen auf einander folgen, heißt eine enharmonisch-chromatische Tonleiter, eben so wie man zwei Töne mit verschiedenen Namen auf verschiedenen Tonstufen diatonische, zwei mit verschiedenen Namen auf gleichen Stufen chromatische, und zwei mit verschiedenen Namen und Stufen, aber gleichem Klange, enharmonische Töne nennt.

§. 8.

Wesentliche Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen.

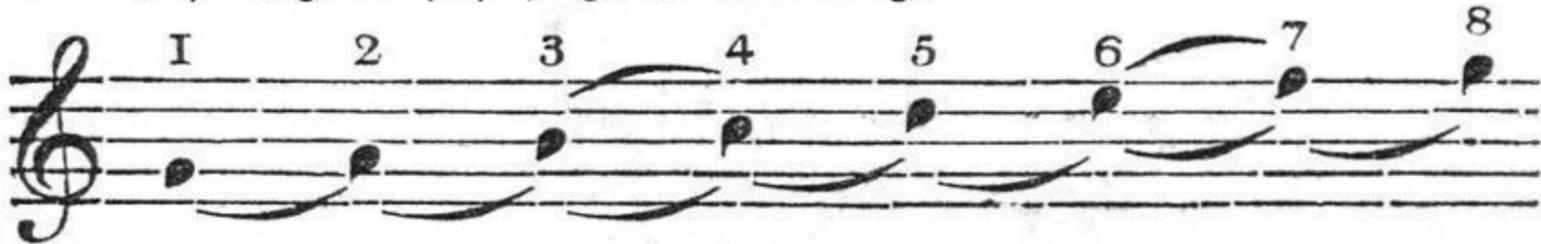
Schon im vorigen § sagten wir, die C-Leiter sei vor allen wichtig, und so ist's auch. Nach ihr, d. h. nach der diatonischen Folge derselben, werden die Leitern alle gebildet. Daß wir dazu der erhöhten und erniedrigten Töne bedürfen, wird sich ergeben, sobald wir versuchen, irgend eine, z. B. die G-Leiter, nach ihr zu bilden.

In C ist die Ordnung der Stufen:



Von: ganz. T. ; ganz. T. ; halb. T. ; ganz. T. ; ganz. T. ; ganz. T. ; halb. Ton ;
d. h. von der 1sten zur 2ten Stufe ist ein ganzer Ton,
" " 2ten " 3ten " " " " "
" " 3ten " 4ten " " " halber Ton u. s. f.

Betrachten wir nun die G-Leiter ohne Veränderung irgend eines Tones, so ergibt sich folgende Ordnung:

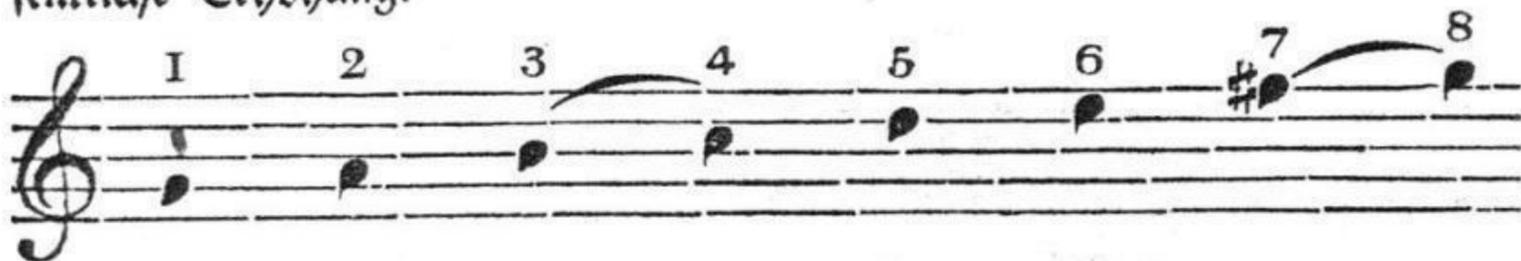


Von: ganz. T. ; ganz. T. ; halb. T. ; ganz. T. ; ganz. T. ; halb. T. ; ganz. Ton ;
d. h. von der 1sten zur 2ten Stufe ein ganzer Ton,
" " 2ten " 3ten " " " " "
" " 3ten " 4ten " " halber Ton u. s. f.

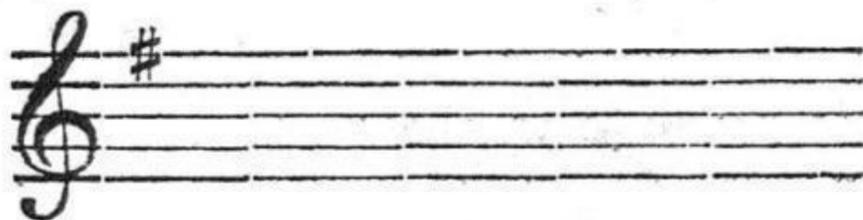
Sie weicht bei dem Schritte von der 6ten zur 7ten und von der 7ten zur 8ten Stufe von der C-Leiter ab. In dieser ist von der 6ten zur 7ten ein ganzer, in der G-Leiter nur ein halber Ton, von der 7ten zur 8ten ist hier ein halber, in der G-Leiter ein ganzer Ton.

Soll die G-Leiter nun nach der C-Leiter geformt werden, so muß aus dem halben Ton von der 6 — 7 ein ganzer Ton gemacht, demnach das f der 7ten Stufe um einen halben Ton erhöht und in fis verwandelt werden. (Wollte man etwa e um einen halben Ton erniedrigen, so würde wieder der Schritt von der 5 — 6 falsch werden.) Durch dies Verfahren ist zugleich auch der Schritt von der 7 — 8, welcher vor der Erhöhung des F einen ganzen Ton ausmachte, in einen halben Ton verwandelt worden.

Um also eine richtige G-Leiter zu bilden, muß F um einen halben Ton erhöht und fis gesetzt werden. Man sagt darum, die G-Leiter hat fis vorgezeichnet, oder in der G-Leiter ist fis eine wesentliche Erhöhung.



Soll nun in irgend einem Gesange oder Tonstück überhaupt diese G-Leiter besonders beachtet werden, so bemerkt man diese wesentliche Erhöhung vorn am Stück auf der Stelle, wo f steht und sagt: Dies Stück steht in der G-Leiter oder geht aus G.

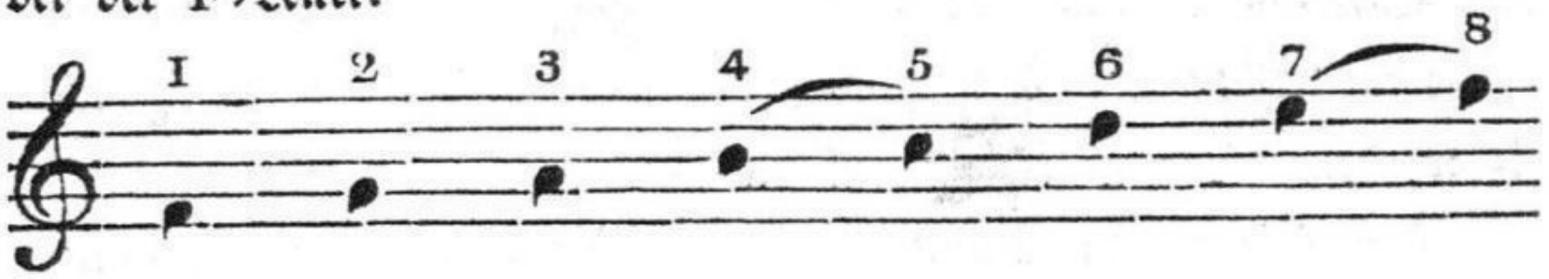


Dies vorgezeichnete # bedeutet also, daß überall, wo in diesem Stücke die Note f steht, fis gelten soll.

Diese wesentlichen Vorzeichnungen so anzudeuten, ist offenbar bequemer, als wenn sie vor jede einzelne Note gesetzt würden.

Eben so wie mit der G-Leiter in Bezug auf die C-Leiter ist's mit allen andern Leitern. Mit welchem Tone sie auch beginnen, im-

mer müssen die Stufen, wo es nicht bei der natürlichen Folge der Töne ohne # oder b der Fall ist, denen der C-Leiter gleich gemacht werden; bald müssen Töne erhöht, bald erniedrigt werden. Z. B. bei der F-Leiter.



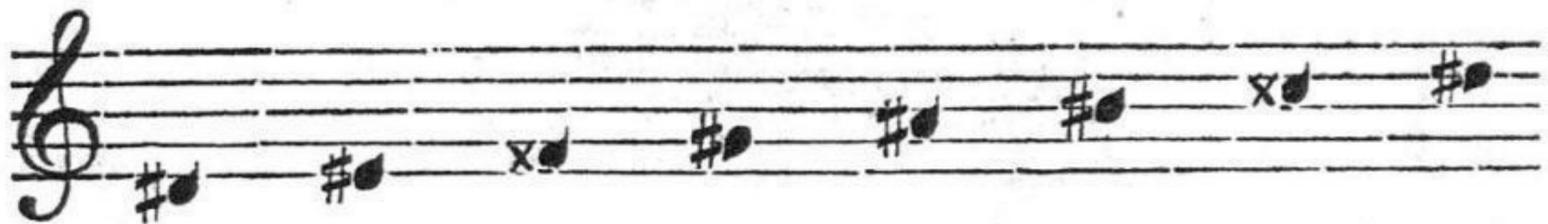
Der erste halbe Ton soll, wie wir oben sahen, an der Stelle des Ueberganges von der 3ten — 4ten Stufe statt finden; hier wäre aber dieser Schritt ein ganzer Ton und dagegen der, von der 4 — 5, welches der Regel nach ein ganzer Ton sein soll, nur ein halber. Das h der 4ten Stufe steht demnach um einen halben Ton zu hoch gegen das c, es muß um einen halben erniedrigt werden, dadurch tritt es auch gegen die 5te Stufe c um einen halben Ton zurück und es wird nun aus dem Schritte von der 4 — 5 ein ganzer Ton wie in der C-Leiter bei derselben Stufe.

Die F-Leiter hat also ein b vorgezeichnet, es steht vor h.



Jetzt kann es nicht mehr schwer werden, jede Leiter, selbst solche, in welcher viel Vorzeichnungen, wohl gar x oder bb vorkommen, zu bilden.

Der größern Deutlichkeit wegen wollen wir eine Leiter mit x, nemlich die Dis-Leiter bauen.



Von dis bis e ist ein halber Ton, es soll — wie in jeder Leiter von der 1 - 2 — ein ganzer sein, wir müssen e um einen halben Ton erhöhen, mithin eis setzen. Von eis zu f ist keine Entfernung

— eis und f sind enharmonisch — f muß darum, weil von der 2—3 ein ganzer Ton sein muß, um einen ganzen Ton erhöht, folglich durch ein x zu fis is werden. Von fis is zu g ist abermals keine Entfernung, beide Töne klingen gleich; es soll aber von der 3—4 ein halber Ton sein, g muß demnach durch ein # erhöht also gis werden. Die Fortsetzung ist nun leicht.

Hier folgen nun sämtliche in der Musik vorkommende Leitern nach der Ordnung, wie die Zahl ihrer # und b wächst.

C hat weder ein # noch ein b.

g hat 1 # nemlich fis.

d „ 2 „ „ fis cis.

a „ 3 „ „ „ „ gis.

e „ 4 „ „ „ „ „ dis.

h „ 5 „ „ „ „ „ „ ais.

fis „ 6 „ „ „ „ „ „ „ eis.

cis „ 7 „ „ „ „ „ „ „ „ his.

gis „ 8 „ „ „ „ „ „ „ „ „ und wieder fis.

Also fis is, cis, gis u. f. w.

dis hat 9 #, nemlich fis is, cis is, gis u. f. w.

ais „ 10 „ „ „ „ „ „ „ gis is, dis u. f. w.

eis „ 11 „ „ „ „ „ „ „ „ dis is, ais u. f. w.

bis „ 12 „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ ais is, eis u. f. w.

Weiter wollen wir nicht gehen, weil his gerade wie c klingt, wir also mit der His-Leiter dem Klange nach die C-Leiter haben.

In dieser Darstellung ist nun Manches, so schwierig es auf den ersten Blick auch scheint, doch ganz einfach. Vorerst ist, was die Bildung dieser Leitern betrifft, nur das geschehen, was wir bei Bildung der c-, g-, f- und dis-Leiter für nöthig hielten, nemlich es wird von der 3ten — 4ten und von der 7ten — 8ten durch einen halben Ton, bei den übrigen Stufen durch ganze Töne fortgeschritten. Dies und nichts weiter ist bei der a-, wie bei der his-Leiter geschehen. Des leichtern Behaltens wegen können wir uns

nun Folgendes merken, was sich auch bei einiger Aufmerksamkeit ganz von selbst ergibt.

1. Der 5te Ton einer Leiter hat als Anfangs-Ton einer neuen Leiter immer ein # mehr und dies steht auf der 7ten Stufe seiner Leiter: Nehmen wir demnach C, als die ersten sämtlicher Leitern an, so kann es nicht fehlen, daß wir die übrigen mit allen ihren Vorzeichnungen zu finden im Stande sind.

2. Die höchste Zahl einfacher Kreuze, welche eine Leiter haben kann, ist sieben: weil in jeder nur sieben wirklich verschiedene Töne enthalten sind.

3. Hat eine Leiter mehr als sieben #, so bildet der Ueberschuß so viel Doppel-Kreuze, z. B. eine Leiter hat neun #, so machen zwei davon x.

4. Bekommt der erste Ton einer Leiter ein #, so wächst die Leiter um sieben Kreuze; z. B. a hat drei #, als drei x, $7 + 3 = 10$.

5. Die Kreuze, welche in der ersten Leiter einfach waren, werden in der zweiten zu x, a hat drei einfache, und als drei x und jeder der übrigen Töne ein einfaches. Nur wenn alle Stufen einer Leiter ein einfaches Kreuz erhalten haben, dann erst können x entstehen.

Dasselbe, was wir unter 2, 3, 4 und 5 von Kreuz-Leitern sagten, gilt auch von den Be-Leitern, nur daß bei diesen der 4te Ton derjenige ist, welcher ein b mehr hat, und daß dies neue b die erniedrigte 4te Stufe dieser Leiter ist. Das Verhältniß der Be-Leiter gestaltet sich in folgender Art:

c hat kein b.

f = 1 b, nemlich hes.

b vor hes hat 2 b, nemlich hes, es.

es = 3 = = = as.

as = 4 = = = des.

des = 5 = = = ges.

ges = 6 = = = ces.

ces = 7 = = = fes.

fes hat 8 b, nemlich hes es, as, des, ges, ces, fes und wieder hes
oder hes es.

hes es hat 9 b, nemlich hes es, es es u. f. w.

es es 10 " " " " " " as as u. f. w.

as as 11 " " " " " " des es u. f. w.

des es 12 " " " " " " ges es u. f. w.

Weiter gehen wir hier auch nicht, da des es wie c klingt.

So viel Leitern werden aber in der (praktischen) Musik nicht
gebraucht, was auch gar nicht nöthig ist, da bei einiger Aufmerksam-
keit uns nichts entgehen kann, daß wie c mit his oder des es klingt,
viele andere Kreuz-Leitern mit gewissen Be-Leitern gleichklingen, wes-
halb man sie denn auch enharmonische Leiter nennt. Nun trifft es
sich immer, daß eine Leiter mit viel # mit einer andern, die weniger
Bee hat, enharmonisch ist, und so umgekehrt, wie folgende Zusam-
menstellung lehrt. Hierbei steht aber der Satz fest: „ist der erste
Ton zweier Leitern enharmonisch, so sind sämtliche Stufen der Lei-
ter enharmonisch“ (wie sich dies auch aus der Vergleichung zweier
Leitern, z. B. der cis- und des-Leiter ergibt).



Demnach sind also enharmonisch:

c mit des es, auch mit his.	f mit eis.
g " as as	hes oder b mit ais.
d " es es.	es mit dis.
a " hes oder bb.	as " gis.
e " fes.	des " cis.
h " ces.	ges " fis.
fis " ges.	

Hält

Hält man die Vorzeichnung enharmonischer Leitern gegen einander, so ergibt sich, daß sie deren zusammen immer 12 haben und was der Kreuzleiter an dieser Zahl an Kreuzen fehlt, das hat die Be- Leiter an Been und so umgekehrt; z. B. gis hat acht \sharp , ihre enharmonische Leiter as dagegen vier \flat — $8 + 4 = 12$ u. s. f.

Anmerk. Dem gewandten Lehrer sind hier der interessantesten Aufgaben vielerlei dargeboten.

Ferner, daß in der praktischen Musik nicht nöthig ist, eine Leiter mit mehr als sechs Vorzeichnungen anzuwenden, weil jede andere mit mehr als sechs Vorzeichnungen, enharmonisch genommen, mit weniger Vorzeichnungen darzustellen ist. Z. B. was aus eis mit eils \sharp geschrieben werden soll, kann weit bequemer in f mit einem \flat stehen u. s. f.

Anmerk. Soll — höre ich fragen — soll diese musikalische Spielerei wirklich in diesem ganzen Umfange durchgemacht werden? Warum nicht? falls nur ein reeller Gewinn für die Folge daraus zu erwarten ist? Und das meine ich wohl! Erstens ist doch nicht abzuleugnen, daß der Schüler dabei aufmerken, berechnen, abstrahiren muß; ist dies denn kein Gewinn? Zweitens, wenn der Schüler auf solche Weise \sharp , \flat , und \times , bb , zu handhaben weiß, so erschrickt er in der Folge nicht, wenn er ein Tonstück mit mehr als zwei oder drei Kreuzen und Been ausüben soll, wie dies nur gar zu oft Leuten geht, die Jahre lang Musik getrieben, und bei Mangel an gründlichem Elementarunterrichte, oft nicht wissen, was es mit des und cis für eine Verwandniß hat, durch ein \sharp oder \flat außer Fassung gerathen und ein \times oder bb , eine enharmonische Verwechslung u. dgl. wie ein Böhmisches Dorf anstaunen.

Endlich kann ich aus Jahrelanger Erfahrung versichern, daß gerade die talentvollsten Schüler beim Unterricht in der Musik durch nichts mehr sich angeregt finden, als eben durch die Theorie. Nebenbei giebt dieser, wie mancher folgende Abschnitt, reichen Stoff zu Gedächtnißübungen.

A c c o r d e.

Es ist für den Musiker überhaupt, insbesondere aber für den Sänger ungemein nützlich, wenn er sich die Haupttöne einer Leiter immer recht lebhaft vorzustellen vermag, sie klingen hört, obgleich sie nicht laut sind. Dadurch wird's ihm möglich, die übrigen Töne mit größerer Sicherheit zu treffen (denn Treffen ist die Fertigkeit, einen vorgeschriebenen unbekanntem Ton schnell und sicher angeben zu können). Nun kann man es durch anhaltende Übung am Ende wohl dahin bringen, daß man es einer Note gewissermaßen ansieht, wie der Ton, den sie vorstellt, im Vergleich zu dem eben gesungenen, klingen muß; indeß fordert diese Fertigkeit sehr viel Übung, und was das Schlimmste dabei ist, eine gewisse Unsicherheit ist dennoch fast nicht zu vermeiden.

Ist der Sänger dagegen im Stande, den unbekanntem und zu treffenden Ton, von einem andern, ihm geistig vorschwebenden abzumessen, so wird ihm die Sache leichter, und er trifft, wie man zu sagen pflegt, mit Bewußtsein.

Man könnte meinen, das wäre dasselbe, was vorher vom Treffen gesagt wurde, wo man auch den zu treffenden Ton von dem eben gesungenen abmißt, allein hier verhält sich's ganz anders.

Der zuletzt gesungene Ton ist nicht immer, und gerade da, wo Treffen Kunst ist, am wenigsten der, an welchen sich der Sänger beim schnellen Finden eines neuen unbekanntem Tones halten, von welchem aus er diesen mit größerer Sicherheit treffen kann. Außer mehreren andern, die wir später kennen lernen werden, sind dies in vielen Fällen folgende Töne einer Tonleiter, der 1, der 3 und 5. — Würden diese Töne von drei Sängern zu gleicher Zeit gesungen so daß Einer den ersten, ein Anderer den dritten, und noch ein Anderer den fünften Ton der Leiter sänge, so würde man das, was man einen Accord oder Zusammenklang nennt, hören. Singt man aber die Töne nach einander, was natürlich ein Sänger

schon thun kann, so nennt man dies eine Brechung des Accords; eine Melodie.

Gut ist's, wenn man beim Brechen der Accorde die Töne derselben in allen möglichen Folgen übt. Wir wollen uns dies in Noten deutlich machen.

Vorerst bemerken wir noch, daß jener Accord oder Zusammenklang zum Unterschiede von vielen andern Accorden, und weil er aus drei verschiedenen Klängen oder Tönen besteht, der Dreiklang heißt. Der Ton aber, auf oder über welchen die Töne gesetzt werden, heißt Grund-Ton. Der des C-Dreiklanges also c u. s. f.

Dreiklänge.



Gut ist's, diese Töne in allen möglichen Ordnungen nach einander fleißig zu singen. Z. B.



Jede dieser Formen ist der C-Dreiklang, wenn gleich die Töne nicht in der oben angegebenen Ordnung auf einander folgen. Ein anderer, für den Sänger sehr wichtiger Accord, ist der sogenannte Septimen- oder Dominanten-Accord, dessen Grundton die fünfte Stufe der Leiter ist, auf welche dann noch die siebente, zweite und vierte Stufe der Leiter als Accorden-Töne gesetzt werden; er heißt Septimen-Accord, weil der höchste Ton im Accorde der siebente vom Grundton ist, und unterscheidet sich wesentlich vom Dreiklange, dadurch, daß er ein Accord von vier Tönen, ja zuweilen — wenn die sechste Stufe der Leiter als neunter Ton (None) vom Grundbasse dazu genommen — und er zum Nonen-Accord wird, ein Accord von fünf Tönen ist.

[2*]

Auf solche Weise ist denn im Dreiklänge und Dominanten-Accorde die ganze Leiter enthalten.

Septimen-Accorde der verschiedenen Tonleitern

aus C: a. G: a. D:

aus Ces:



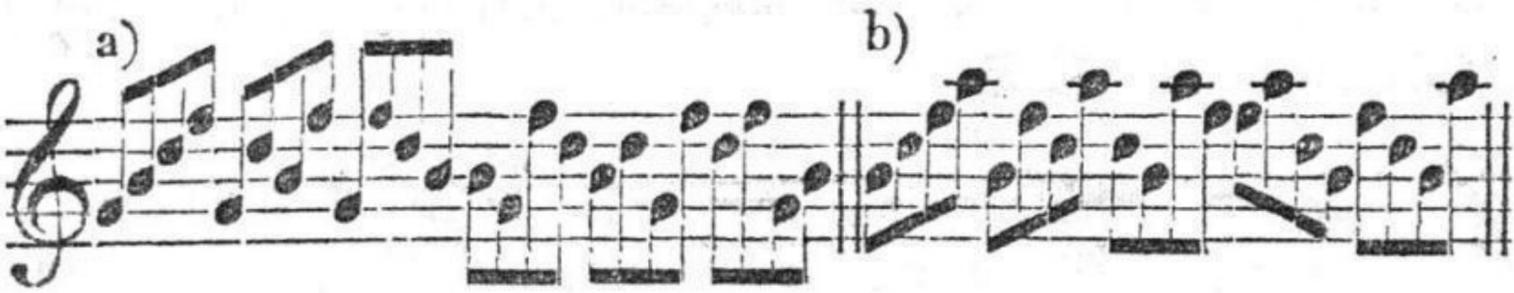
gleichklingend.

Dominanten-, Nonen-Accorde (gewöhnlich wird der Grundton weggelassen):



gleichklingend.

Beispiele von Brechungen des a) Septimen- und b) Nonen-Accords:



Dreiklänge sowohl, als Dominanten-Accorde können nach denselben Gesetzen, nach welchen die Tonleitern enharmonisch behandelt wurden, enharmonisch genommen werden.

§. 10.

Die Intervalle.

Wenn man z. B. einen Schritt wie

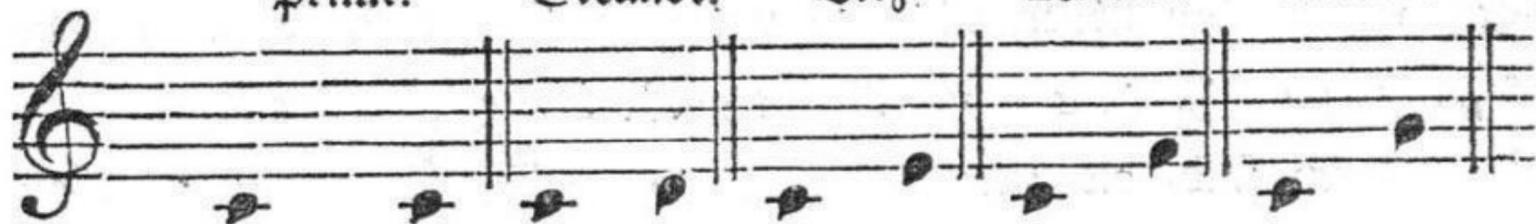


singen soll, so sagt man wohl auch, es sey dies das Intervall einer Quinte. Mit dieser Benennung hat es folgende Bewandniß. Intervall heißt nemlich: Zwischenraum, in so fern nun c — g einen

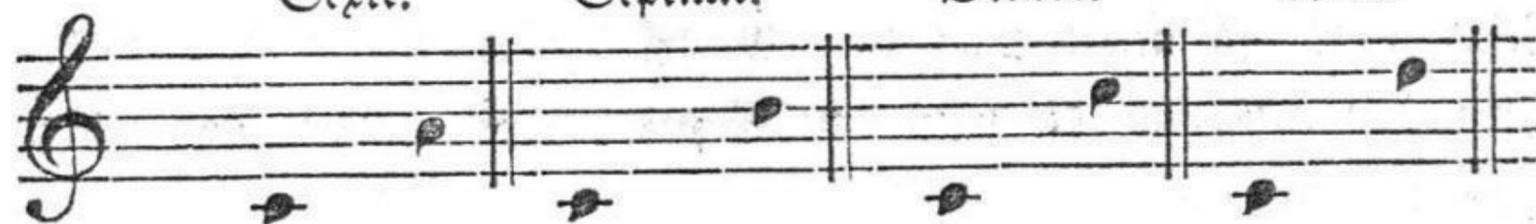
Raum einschließen, pflegt man — obwohl fälschlich — zu sagen, c — g bilden diesen Raum. Es ist nicht schwer, einzusehen, daß der eigentliche Zwischenraum, von den zwischen c und g liegenden Tönen, als cis, d, dis, e, f, fis gebildet wird, und c — g nur die beiden Endpunkte — die Grenzen — dieses Raumes abgeben. Es ist aber so Sprachgebrauch. Ein Intervall ist demnach die Entfernung eines Tones von einem andern. Bei dieser Gelegenheit zählt man die Stufen von dem tieferen bis zum höheren Tone, doch so, daß die Stufen, auf welchen die beiden Töne stehen, mitgezählt werden. Auch selbst dann, wenn zwei Töne auf einer und derselben Stufe stehen, wird dies für ein Intervall von einer Stufe gerechnet. Die Intervallen werden mit lateinischen Namen benannt.

Darstellung der Intervalle von C.

Intervalle von 1 Stufe, 2 Stufen, 3 Stufen, 4 Stufen, 5 Stufen,
Prime. Secunde. Terz. Quarte. Quinte.



von 6 Stufen, 7 Stufen, 8 Stufen, 9 Stufen.
Sexte. Septime. Octave. None.



So wie von c, kann man von dis, f, as, a, überhaupt von jedem Tone Intervalle abzählen, und es ist gut, wenn man so weit geübt ist, schnell zu wissen, wie die verschiedenen Intervallen von jedem Tone heißen.

Bei der Benennung eines Intervalls kommt es also zunächst auf die Stufenzahl an, welche herauskommt, wenn man von einem tieferen bis zu einem höheren Tone zählt. Da nun aber dieser hohe Ton ein # oder b haben kann, so wird sich auch das Intervall einigermaßen darnach abändern, z. B. von d — a ist eine Quinte

oder ein Intervall von fünf Stufen, von d — as ist aber auch eine Quinte, eben so von d — ais; alle drei sind aber doch verschieden; denn d — ais ist größer, als d — a, und d — a ist wieder größer, als d — as. Für solche Fälle wollen wir uns folgende Regel merken. Ist der Ton, zu welchem ich von einem gewissen Grundton aus zähle, eine Stufe der Leiter dieses Grundtons, so heißt das so gebildete Intervall „natürlich“ z. B. f — hes, ist eine natürliche Quinte, weil von f — hes vier Stufen sind, und hes die vierte Stufe der F-Leiter ist.

Ist der Ton einen chromatischen halben Ton tiefer, als das natürliche Intervall, so wird dieses dadurch bemerklich gemacht, daß man den Wörtern Terz, Quinte zc. das Wort „Klein“ vorsetzt. Z. B. a — es ist eine kleine Quinte, weil die natürliche Quinte von a — e heißt, es aber einen chromatischen halben Ton tiefer ist, als e.

Ist nun aber der Ton, zu welchem man zählt, einen chromatischen halben Ton höher, als das natürliche Intervall, so nennt man es „Groß.“ Z. B. g — cis ist eine große Quarte, weil von g — cis vier Stufen sind, die vierte Stufe der G-Leiter aber c heißt. Von allen diesen Intervallen macht nur die siebente Stufe der Leiter oder die Septime, eine Ausnahme; wird sie genommen, wie sie in der Leiter liegt, so nennt man sie „Groß“ einen halben Ton tiefer, „natürlich“ und die natürliche Septime einen halben Ton tiefer, „vermindert.“

Eine große Terz, wie eine kleine Quarte, kommt in der Musik selten oder gar nicht vor. Nach diesen Vorbestimmungen wollen wir nun sämtliche Intervalle von c darstellen. Leicht kann dies Verfahren dann auf alle Töne angewendet werden.

Primen:			Secunden:			Sexten:		
natürlich groß klein			nat. gr. kl.			nat. kl.		

Quarten: Quinten: Sexten:

Septimen: Octaven: Nonen:

§. 11.

Von der Gestalt der Noten.

So nothwendig es ist, die Noten nach ihrem Stande auf dem Notenplane genau zu unterscheiden, eben so nöthig ist's, sie auch hinsichtlich ihrer Gestalt nicht mit einander zu verwechseln. Auf die Gestalt der Noten kommt beim Gesange gar viel an.

Indem wir einen Ton singen, vergeht Zeit, wir sagen darum, ein Ton habe Dauer. Je mehr Zeit vergeht, desto längere Dauer hat ein Ton. So wie man nun durch den Stand der Noten auf dem Notenplane die Höhe und Tiefe der Töne andeutet, so bestimmt die Gestalt derselben ihre längere oder kürzere Dauer. Bei unsern ersten Uebungen bestimmten wir die Dauer der Töne nach Schlägen und hatten Töne von einem Schläge, von zwei, drei und vier Schlägen. Ein solcher Schlag ist eine gewisse Zeit, deren Dauer von dem Willen des Singenden abhängt, bald läßt derselbe die Schläge rascher, bald langsamer auf einander folgen; bald dauert also ein Ton längere, bald kürzere Zeit, je nachdem das, was gesungen wird, fröhlichen oder ernsthaften Inhalts ist.

Um nun schon an dem Aeußeren der Noten zu erkennen, wie lange sie im Verhältniß zu einander gehalten werden sollen, hat man ihnen eine verschiedene Gestalt gegeben.

Wir wollen die Note, die ihr schon kennt, als Maassstab annehmen, nach welchem die übrigen der Zeitdauer nach gemessen werden. Einer hergebrachten Benennung zufolge heißt sie  die Viertelnote. Eine andere, welche noch einmal so lang gehalten werden soll, sieht so aus  und heißt eine halbe Note. Wieder eine andere  die Ganze; sie soll zweimal so lange, als die vorige, und viermal so lange, als die Viertelnote gehalten werden. Die Achtelnote  dauert nur halb so lange, als die Viertelnote, und die Sechszehntelnote  wieder nur die Hälfte des Achtels, eben so das Zwei- unddreißigstel  die Hälfte des  (die Gestalt hat mit den Namen nichts zu thun).

Demnach gilt die  so viel als:

 und diese so viel als:

    diese:

        diese:

            diese:

                   u. s. f.

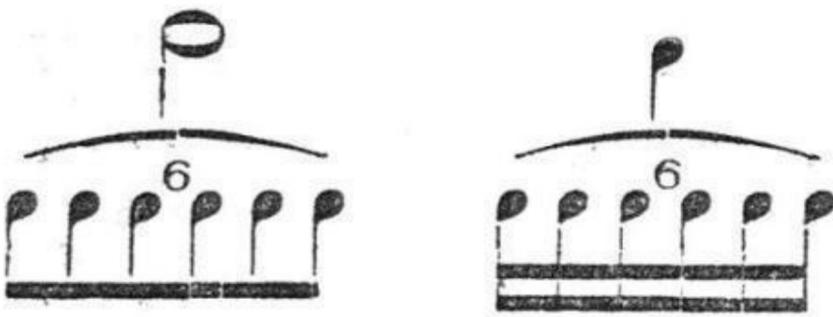
Aus dieser Darstellung geht hervor, daß sich ein längerer Ton entweder in 2, 4, 8 oder 16 kürzere zerlegen läßt. Wir müssen indeß noch einer Theilung der Töne gedenken; nemlich der Theilung durch 3 und durch 6. (Immer sind gleiche Theile gemeint.)

Theilt man die Zeit eines Tones in drei gleiche Theile, so schreibt man die Theile in der Notenform, welche auf die zu theilende als

nächste kleinste folgt, setzt darüber einen Bogen und unter diesen eine 3. Z. B.



Drei solche Noten, welche so viel als eine größere gelten, heißen eine Triole. Die ersten sind Viertel-, die andern Achtel-Triolen. Bei der Sextole theilt man eine längere Note (eigentlich Dauer eines Tones) in sechs kleinere gleiche Theile, schreibt sie in der Notenform, welche die zweite kleinste von der zu theilenden ist. Z. B.



Wenn wir von nun an die Dauer eines Tones wie früher nach Schlägen bestimmen, so müssen wir dabei an eine gewisse Notengattung denken, unter welcher wir uns die Dauer eines solchen Schlages vorstellen; meist ist's die Viertelnote (♩), doch nicht immer; zuweilen zählt man auch nach halben (♪) oder wohl auch nach (♫). Später mehr davon.

§. 12.

Die Pausen.

Die Kunst, zur rechten Zeit schweigen zu können, ist beim Singen, und überhaupt in der Musik nicht weniger wichtig, als im alltäglichen Leben. Der bessere Ausdruck, wie mancherlei andere Um-

stände, machen es nöthig, oft mitten in einem Musikstücke eine Zeit lang zu schweigen.

Dies Schweigen ist aber nicht willkürlich, sondern geschieht eben so nach gewissen Zeichen, wie man nach dergleichen die Töne hervorbringt. Die verschiedenen Schweigezeichen — musikalisch Pausen genannt — stimmen ihrer Dauer nach ganz mit der Zeitdauer der Noten überein, d. h. man hat eine Pause , welche der Zeit nach gerade so viel gilt, als eine , sie heißt auch eine ganze Pause; die halbe Pause entspricht der , die viertel Pause dem , die achteel Pause dem  u. s. f.

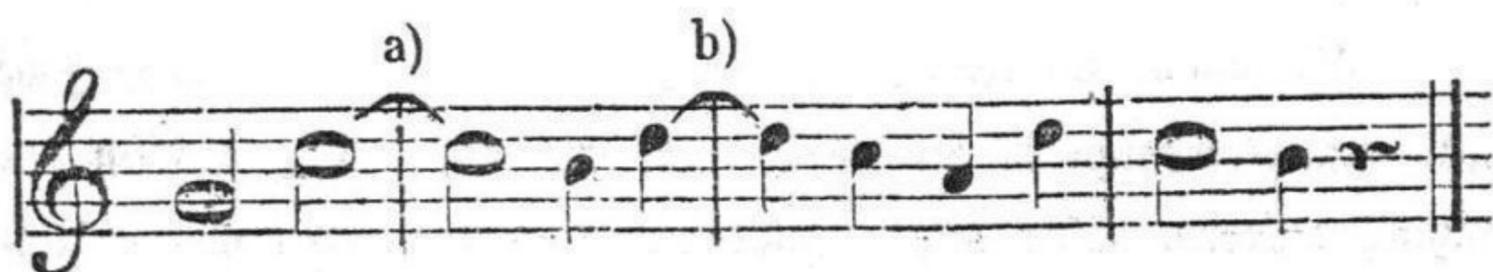


§. 13.

Die Bindung.

Die Art und Weise wie man sich gewöhnt hat, Noten zusammen zu stellen, um sie mit Sicherheit lesen zu können, macht es hier und da nothwendig, einen Ton, den man unter andern Umständen in der Form einer Note darstellen würde, lieber als zwei Noten zu schreiben und diese mit einem Bogen zu verbinden, durch welchen eben angedeutet wird, daß die so verbundenen Noten von dem Sänger als eine betrachtet werden sollen.

Zwischen ihnen darf mit der Stimme nicht abgesetzt werden. Z. B.



In der Regel berechnet man punktirte Noten nach solchen Theilen, wie der Punkt Einen gilt. Bei doppelt punktirten Noten wird der Werth des zweiten Punktes als Maafstab genommen, z. B. ein  gilt $\frac{7}{32}$, denn die Achtelnote gilt $\frac{4}{32}$, der erste Punkt $\frac{2}{32}$, der zweite Punkt also $\frac{1}{32}$, zusammen $\frac{7}{32}$. Beim Vortrage dürfte es wohl gerathener sein, sich die Note, als eine fast $\frac{2}{8}$ geltende zu denken. Doch davon später mehr. Auch Pausen, besonders kurze, als Achtel-, Sechzehntelpausen u. s. w. kommen hier und da mit Punkten vor. Z. B.    Hinsichtlich ihres Werthes gilt dasselbe, was wir von punktirten Noten sagten.

§. 15.

Die Schleife.

Sollen mehre nach Höhe und Tiefe verschiedene Töne auf eine Sylbe gesungen werden, und dabei möglichst aneinanderhängen, so daß die Stimme von einem Tone zum andern nicht hüpfet, so pflegt man eine sogenannte Schleife darüber zu setzen. Z. B.



In solchen Fällen darf der Sänger, so lange die Schleife gilt, nur den Hauptlaut der Sylbe — hier A — und zwar so hören lassen, als ob es ein einziges langes A wäre, nicht etwa, wie so häufig geschieht:





b. h. der Accent der Sylbe soll erst in dem Augenblicke vernommen werden, in welchem der Sänger von ihr zur neuen übergehen will; bis dahin soll, außer beim Beginn der Schleife der Anfangslaut, nur der Hauptvocal, allein, rein und vernemlich gehört werden. Dasselbe gilt übrigens von jeder einzelnen Note und der darauf zu singenden Sylbe; und muß auch schon in den ersten Singeübungen streng beachtet werden.

§. 16.

Vom Takte.

Insofern man durch die äußere Form der Noten und Pausen ihren Zeitwerth überhaupt und zu einander bestimmen kann; insofern ist's auch möglich, den Gesamtzeitwerth der, zu einem Tonstücke nöthigen Zeit mit Leichtigkeit, sei es nach Ganzen, Halben, Vierteln oder Achteln zu berechnen.

Um dies aber noch besser zu können, und aus manchem andern, wichtigen Grunde, hat man sich gewöhnt, die ganze, zum Vortrage eines Tonstücks nöthige Zeit — die man eben, wie ihr wißt, nach der Gestalt der Noten und Pausen bestimmen kann — in Abschnitte von gleicher Länge zu theilen. So theilt man ein Stück in Abschnitte ein, deren jeder den Zeitwerth von $\frac{2}{2}$, (auch so bezeichnet: **2** oder **♩**) $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ (in welchem letzteren Falle auch das Zeichen **C** gesetzt wird) erhält.

Zuweilen hat ein Tonstück auch Abschnitte von $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ u. dgl. Durch welche Gattung von Noten oder Pausen ein solcher Abschnitt erfüllt wird, ist ganz gleich, wenn nur die vorgeschriebene Summe herauskommt.

Z. B. der $\frac{6}{8}$ -Takt ist in seinen Haupttheilen ein zweitheiliger Takt und jeder solcher Haupttheil hat drei kleinere Theile; welche der Taktart ihre Benennung geben. Versuchen wir nun, eine Summe von Noten und Pausen in Takte einzukleiden.

Folgende Noten und Pausen sollen in Takte, jeder zu $\frac{3}{4}$ gebracht werden:

Aufgabe.



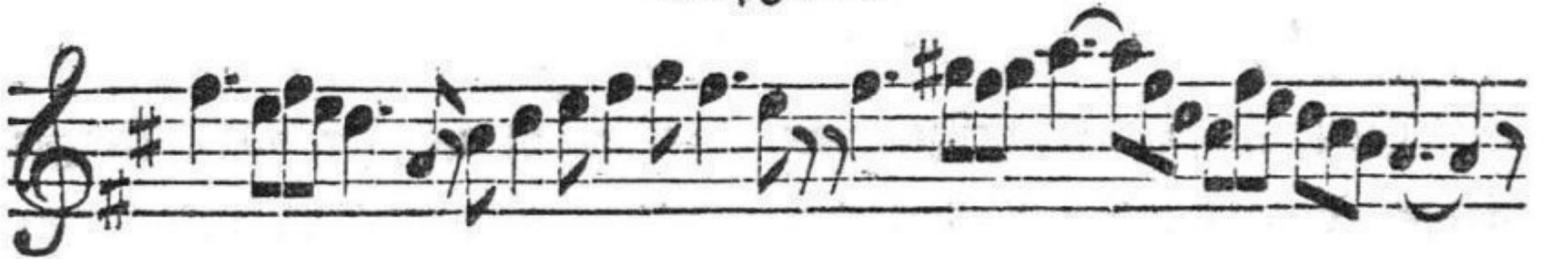
Lösung:



Wir sind dabei folgendermaßen verfahren: die ersten drei Noten sind 3 einzelne Viertel; sie bilden also, da jeder Takt $\frac{3}{4}$ haben soll, den ersten Takt, dessen Ende wir durch einen Taktstrich bemerken. Nächst dem folgt eine Viertelnote; dann eine Viertelpause und auf diese zwei Achtel, welche auch ein Viertel ausmachen, dieß zusammen giebt wieder $\frac{3}{4}$, mithin den zweiten Takt, den wir abermals durch einen Taktstrich begrenzen u. s. w.

Ein anderes Beispiel im $\frac{6}{8}$ -Takt:

Aufgabe.

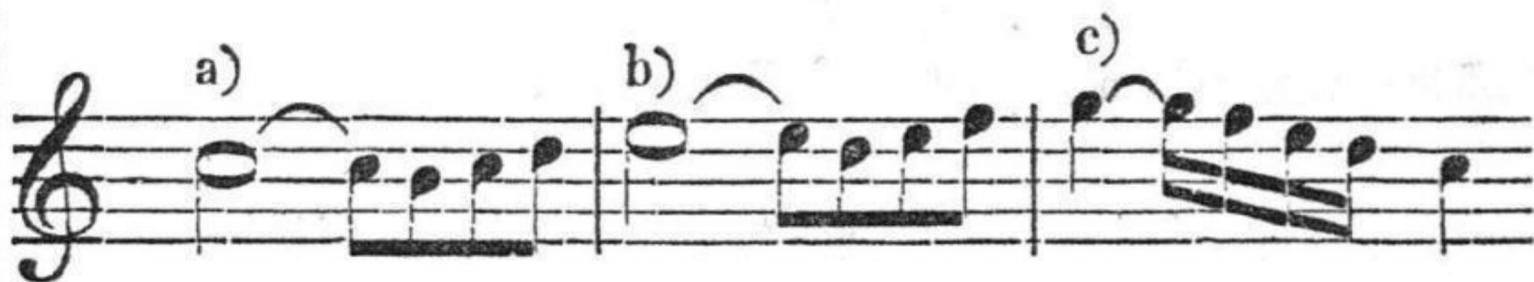


V. S.

Wenn es die Schreibart erlaubte, könnte bei a) statt der beiden Halben eine Ganze, bei b) statt der beiden Viertel eine Halbe gesetzt werden, da sie als solche gesungen werden müssen.

Ein solcher Bogen heißt eine Bindung. Eine Bindung macht also, daß zwei auf gleicher Tonhöhe sich befindende Noten als Eine angesehen und gesungen werden müssen.

Man bedient sich der Bindung auch dann, wenn man einen Ton darzustellen beabsichtigt, dessen Länge durch eine einzelne Note in einer der bekannten Notenformen gar nicht darzustellen ist. Z. B.



Wollte man die Dauer eines Tones, wie bei a) oder b) darstellen, so müßte man eine Note haben, welche gerade $\frac{5}{8}$ oder eine Halbe und ein Achtel Werth hätte; eine solche giebt's aber nicht. Eben so müßte es, um die Länge des Tons bei c) zu bezeichnen, eine Note von $\frac{5}{16}$ Zeit-Werth geben, auch diese giebt's nicht, darum wird in dergleichen Fällen die Bindung gesetzt.

§. 14.

Der Punkt.

Auch der Punkt ist, so wie die Bindung ein Mittel, den Zeitwerth einer Note zu verlängern. Es verlängert nemlich der Punkt die Note, hinter welcher er steht, um die Hälfte ihres Werths, so daß also, z. B. eine halbe mit einem Punkt (P^\bullet) drei Viertel gilt (die Note ohne Punkt gilt $\frac{2}{4}$, der Punkt also $\frac{1}{4}$, mithin die ganze Note $\frac{3}{4}$). Ein punktirtes Viertel P^\bullet gilt $\frac{3}{8}$, ein punktirtes Achtel P^\bullet $\frac{3}{16}$ u. s. w.

Zuweilen bekommt eine Note sogar zwei Punkte z. B. ($\text{P}^{\bullet\bullet}$) In diesem Fall gilt der zweite Punkt die Hälfte des ersten.

Lösung:



Bei den verschiedenen Taktarten ist nur noch zu bemerken, daß der erste Theil jedes Taktes einer jeden Taktart einen gewissen Nachdruck erhält; der nicht sowohl durch stärkeres Betonen im Gesange äußerlich hervortritt und hervortreten soll, als vielmehr vom Sänger gefühlt sein will; man sagt, dieser Theil steht in guter Zeit (auch Thesis genannt). Im zweitheiligen Takte steht dagegen der zweite Theil in schlechter Zeit (auch Arsis genannt) oder er hat keinen Nachdruck. Im dreitheiligen Takte hat der erste Theil gute, der zweite und dritte schlechte Zeit. Beim viertheiligen Takte wechselt gute und schlechte Zeit, der erste Theil hat gute, der zweite schlechte, der dritte wieder gute (doch mit schwächerem Nachdruck als der erste) und der vierte schlechte Zeit.

Der sechstheilige Takt hat zwei Hauptzeiten, jede von 3 Achteln; die Haupttheile stehen im Verhältniß des zweitheiligen Taktes. Mit den drei kleinen Theilen eines jeden Haupttheils, hat es die Bewandniß wie beim dreitheiligen Takt, und es hat demnach das erste Achtel des zweiten Gedritts auch einen Nachdruck, wenn auch bedeutend schwächer, als das erste im Takte überhaupt.

§. 17.

Vom Tempo.

Soll ein Stück vorgetragen werden, so ist vor allen Dingen nöthig, daß sich der Sänger das Tempo, d. h. die langsame oder ge-

ge-

geschwinde Bewegung der Takttheile möglichst klar vorzustellen sucht. Gewöhnlich stehen am Anfange eines Tonstücks gewisse Ausdrücke, durch welche die ohngefähre Geschwindigkeit der Takttheile oder das Tempo bestimmt wird.

So steht zum Beispiel, Moderato, mäßig, d. h. die Takttheile sollen nicht zu schnell und nicht zu langsam genommen werden.

Freilich ist eine solche Andeutung — wie andere dergleichen — immer sehr unsicher, indeß, wenn man sich merkt, daß solche Moderato-Bewegung ohngefähr die Geschwindigkeit des Pulschlags eines gesunden und ruhigen Menschen hat, so kann man sich schon eher zurecht finden. Darnach läßt sich dann die langsame Bewegung — Adagio — so wie die schnelle — Allegro — die erste als etwa noch einmal so langsam, die andere, als ohngefähr noch einmal so geschwind, als Moderato, mit einiger Sicherheit messen. Die übrigen Bewegungen der Takttheile eines Tonstücks richten sich mehr oder weniger nach einer der angegebenen, und werden durch besondere Ausdrücke, die man den erwähnten beifügt, bestimmt, z. B. Allegro non tanto, d. h. Geschwind, doch nicht zu sehr: oder Allegro assai, sehr schnell u. dgl. Am sichersten wird das Tempo eines Tonstücks nach dem Metronom bestimmt.

Das Metronom ist ein Instrument, welches mittelst eines Pendikels, den man kürzer und länger stellen kann, den schnelleren oder langsameren Gang der Takttheile genau bestimmt. Dies Instrument ist indeß noch wenig im Gebrauche und somit ist's nöthig, sich mit den sonstigen Tempo-Bezeichnungen bekannt zu machen.

Wir wollen die am meisten vorkommenden anführen. Zwar bedienen sich viele der neuern Tonsetzer in dieser Hinsicht jetzt meist der deutschen Sprache, und es wäre gewiß für einen großen Theil der ausübenden Tonkünstler wünschenswerth, daß diese Sitte allgemeiner würde. Wie die Sache vorläufig noch steht, müssen wir freilich manche, meist der italiänischen Sprache entlehnten Ausdrücke mit anführen.

Im Allgemeinen ist's hinreichend, eine dreifache Bewegung des Zeitmaasses in der Musik, die langsame, mäßige und geschwinde zu unterscheiden.

Viele nehmen fünf Hauptgrade an, nemlich:

1. Largo; langsam.
2. Adagio; mäßig langsam.
3. Andante; gehend, (ein Grad der Geschwindigkeit, welcher zwischen dem Langsamen und Geschwinden die Mitte hält.)
4. Allegro; hurtig.
5. Presto; geschwind.

Alle übrigen Ausdrücke sind von einem oder dem andern dieser fünf Grade abhängig oder dienen zur nähern Bestimmung derselben.

So kommen mit Bezug auf den zuerst angeführten Grad der Geschwindigkeit (Largo) noch die Ausdrücke Larghetto, ein wenig langsam und Largissimo, am langsamsten vor.

Zum zweiten Grade (Adagio) gehören: adagissimo, auf das Langsamste.

Zu Andante, andantino, etwas geschwinder als andante.

Zu Presto, prestissimo, am geschwindesten.

Ausdrücke, welche zur nähern Bestimmung dieser Grade gebraucht werden, sind: Assai, sehr. Z. B. Allegro assai, sehr hurtig; di molto, viel oder sehr. Z. B. Adagio di molto, sehr langsam.

Ferner: Ma non troppo und Un poco als gleichbedeutend; erster Ausdruck eigentlich — „nicht zu sehr“ — ; letzter: „ein wenig“ — z. B. un poco allegro, oder adagio ma non troppo. Auch die Bezeichnung ma non tanto sagt ohngefähr dasselbe. A poco a poco, allmählig oder nach und nach. Z. B. a poco, a poco piu allegro quasi, beinahe. Z. B. andante quasi allegretto.

Ferner wird der sonst selbstständige Ausdruck moderato oft als Beisatz gebraucht, z. B. allegro moderato.

Das Wort Lento als Bezeichnung des Tempo bedeutet, daß

das Tonstück gemächlich, langsam, gedehnt, langsamer als Adagio und geschwinder als Largo vorgetragen werden soll.

Oft kommen als Tempo-Bezeichnung förmliche Umschreibungen vor, z. B. Adagio piu tosto andante; d. h. langsam, lieber nach Art des Andante.

Mit den zur Tempo-Bezeichnung gebräuchlichen Ausdrücken dürfen diejenigen nicht verwechselt werden, deren man sich bedient, den Charakter eines Tonstücks anzudeuten, obschon sie sich auf die vorherrschende Bewegung mehr oder weniger beziehen; denn es ist wohl ausgemacht, daß der Charakter eines Tonstücks ganz besonders von dem größeren oder geringeren Grade der Geschwindigkeit abhängig ist. In den meisten Fällen enthält man sich darum auch einer besondern Tempo-Bezeichnung.

Solche Ausdrücke nun sollen dem Vortragenden gleichsam die Stimmung andeuten, in welcher das Stück vorzutragen ist, und in welche der Hörer dadurch versetzt werden soll. Hierher gehören nächst den deutschen Bezeichnungen als: zärtlich, lebendig, mit Feuer, kräftig, wehmüthig, ernst, bewegt, lebhaft, zurückhaltend, innig und vielen andern noch manche, fremden Sprachen entnommene, als: vivace, hurtig, lebhaft, feurig; scherzando, scherzend; vivo, lebhaft; grazioso, mit Anstand; grave, schwer; maestoso, mit Majestät und Würde; agitato, ungestüm, ängstlich; risoluto, entschlossen; con fuoco, mit Feuer; alla marcia, im Charakter eines Marsches.

§. 18.

Vom Ausdrücke.

Eine Rede, wie interressant auch ihr Inhalt, wie gewählt auch die Worte sein mögen, verliert doch unendlich, wenn sie ohne gehörige Betonung einzelner Worte, ohne Hervorhebung ganzer Sätze durch langsamen, oft kräftigen oder schwachen Vortrag in einerlei Tonhöhe, wie man sagt, monoton gesprochen wird. Eben so verliert die schönste Melodie, wenn nicht hier und da einzelne Töne, Takte und Sätze

durch veränderten Vortrag sich von vorhergehenden oder nachfolgenden unterscheiden und besonders hervorgehoben werden. Daß dies möglichst so geschehe, wie der Componist es wünscht, dazu bedient man sich mancherlei Ausdrücke und Zeichen, welche zur Erhöhung des Ausdrucks gesetzt und von jedem, der Musik treibt, gekannt sein müssen. Insbesondere wirksam für den Ausdruck ist sowohl ein größerer oder geringerer Grad von Stärke und Schwäche, mit welcher einzelne Töne und auch größere Theile eines Tonstücks vorgetragen werden, als auch ein gewisses Zurückhalten oder Eilen im Tempo. Für beide Zwecke dienen nun die folgenden Ausdrücke und Zeichen.

1. Soll ein Ton oder eine Stelle stark gesungen werden, so schreibt man: *f* (forte) stark; *ff* (fortissimo) am stärksten.

2. Soll dagegen ein Ton oder eine Stelle schwach vorgetragen werden, so setzt man: *p* (piano) schwach; *pp*, wohl gar *ppp* (pianissimo) sehr schwach, am schwächsten; *dolc.* (dolce) süß, sanft; *sem: p* (sempre piano) immer schwach.

3. Den halbschwachen Vortrag eines Tones oder einer Stelle bezeichnet man mit: *mezz. voc.* (mezza voce) mit halber Stimme; *m. f.* (mezzo forte) halb stark; *sotto voce* mit gedämpfter Stimme.

4. Das allmähliche Zunehmen an Stärke oder das Anschwellen mit: *cresc.* (crescendo) zunehmend oder \leftarrow .

5. Das allmähliche Abnehmen an Stärke dagegen mit: *decresc.* (decrescendo) abnehmend oder \rightarrow ; das Zu- und Abnehmen $\leftarrow \rightarrow$; *morendo*, sterbend.

6. Das starke, aber schnell in's Schwache übergehende Anschlagen eines Tones mit *rf.* (rinforzando) verstärkend; *sfz.* (sforzando) aufgesprengt; *d. i.* scharf accentuirt.

7. Das schwache, aber schnell zum starken übergehende Anschlagen: *pf.* (pianoforte) erst schwach, dann stark.

8. Das Zögern im Takte: *cal.* (calando) abnehmend; *piac.* (piacere) nach Gefallen; *rall.* (rallentando) zögernd.

9. Das Eilen: *acce.* (*accelerando*) eilend; *strin.* (*stringendo*) gedrängter, enger.

10. Das gänzliche Aufheben des strengeren Zeitmaßes: *ad. lib.* (*ad libitum*) nach Belieben; *senza tempo*, ohne Tempo; *parlando*, redend; *piacere*, zögernd; für größere Sätze, ja ganze Tonstücke: *Rec. Recitativo.*

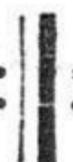
11. Das Ruhen auf einem Tone bezeichnet man mit einer sogenannten *Fermate*: .

§. 19.

Anderer gewöhnliche musikalische Ausdrücke und Zeichen.

D'al segno, vom Zeichen, §. 8.

Segue, es folgt.

: Wiederholungszeichen, auch :

Sin' al fine oder *sin al* ; bis zum Schlusse, oder bis zum Schlußzeichen.

Tac, (*tacet*) es schweigt.

Soli, allein.

Tutti, Alle.

Subito, geschwind, plötzlich; *volti subito*, wende geschwind um.

Bis, eine Stelle, über welcher *bis* steht, soll zweimal vorgetragen werden.

Da capo, vom Anfange.

§. 20.

Vom Takthalten und Taktschlagen.

Ist ein Sänger im Stande beim Vortrage eines Tonstücks vom Anfange bis zu Ende sich genau nach der angegebenen Bewegung der

Takttheile zu richten und allen vorkommenden Noten, Pausen, Punkten u. dgl. die ihnen zukommende Zeit zu geben, so sagt man, er kann Takt halten; eine lobenswerthe Eigenschaft; denn im entgegengesetzten Falle wird der Vortrag eines Tonstücks unverständlich und widrig.

Das Takthalten erleichtert man sich gar sehr, wenn man bei den ersten Uebungen im Singen die Takttheile sichtlich markirt; und zwar so, daß jedesmal der erste Theil des Taktes durch den Niederschlag, die übrigen durch den Aufschlag mit der Hand bezeichnet werden. Dabei müssen die Schläge wöglichst bestimmt und kurz angegeben und die Hand darf nicht von einem Schläge zum andern geschleppt werden.

Es ist daher gut, wenn man sich, bevor das eigentliche Singen seinen Anfang nimmt, erst im bloßen Taktschlagen übt. Ehe wir mit dieser Uebung beginnen, bemerken wir, was auch zum Theil aus dem oben Gesagten hervorgeht, daß der erste Theil eines jeden Taktes der Niederschlag heißt; die übrigen Theile bilden den Aufschlag oder Auftakt.

Fängt ein Tonstück mit dem ersten Theile des Taktes, also mit dem vollen Takte an, so stehts im Niederschlage, ist dagegen der erste Takt nicht voll, fällt der erste Ton etwa auf's zweite, dritte oder vierte Viertel; auf's zweite, dritte oder vierte Achtel, so hebt das Stück im Auftakte an, z. B.



Das Lied bei a) hebt mit dem vierten oder letzten Achtel des Taktes, das bei b) mit dem sechsten Achtel des ersten Taktes an, mithin stehen beide im Auftakte.

vereinen, die man anfänglich durch leises Zucken mit der Hand noch markiren kann.

Ehe wir zu den Singeübungen schreiten, wollen wir in den folgenden §§ noch einiges Nothwendige beseitigen.

§. 21.

Vom Athmen.

Ein unbedingtes Erforderniß zum Singen ist eine gesunde Lunge, welcher es weder an hinlänglicher Menge, noch auch an gesundem, kräftigem Athem fehlt. Ein reiner, kräftiger, oder wie man auch sagt, gesunder Ton, kann einer krankhaften Lunge, einer eng gebauten Brust nimmer entströmen. Es ist darum unumgänglich nothwendig, ehe man zu einem ernstern Studium im Gesang schreitet, sich sorgfältig zu prüfen, ob nicht bei fehlerhafter Disposition der Brust und Lungen das Singen früher oder später die traurigsten Folgen erzeugen würde. So wahr dies nun ist, so wenig ist auf der andern Seite zu läugnen, daß vorsichtiges Singen der Brust ungemein zuträglich ist: die Lungen werden erweitert, die Brust freier und manche Beschwerde leichter Art verschwindet mit der Zeit gänzlich. Angenommen nun, man sei mit seiner Gesundheit so weit im Reinen, daß man sich ohne Besorgniß, selbst angestregten Singeübungen aussetzen könnte, so ist die Art wie Anfänger das zum Singen unentbehrlichste Erzeugniß der Brust und Lungen, den Athem zu benutzen pflegen dem, was man in dieser Hinsicht von einem guten Sänger fordert, mehr oder weniger entgegen.

Dieser §. ist bestimmt, die unerläßlichsten Regeln des Athemholens beim Gesange darzulegen und zugleich anzudeuten, wie man es anzufangen hat, daß das Singen der Gesundheit nicht schadet.

Zunächst muß man es dahin zu bringen suchen, das Athemholen so in seine Gewalt zu bekommen, daß man nur an den Stellen Athem schöpft, wo es die Regeln eines guten Gesanges erfordern und nicht wo völlige Erschöpfung uns dazu zwingt. Bis zu dieser

soll es der Sänger überhaupt nie kommen lassen, weil dann der Ton an Schönheit und Reinheit verliert. Vielmehr ist's gut, schon dann Athem zu holen, wenn man noch Borrath hat, und daß dies nicht zu oft geschehe — was dem guten Gesange auch nicht wenig Abbruch thut — wird es gut sein, sich im möglichst langen, gleichmäßigen, natürlich durch kein Athemholen unterbrochenen Aushalten eines Ton's zu üben. Wenn anfänglich auch der Athem kaum für zwei ganze Noten im Moderato-Tempo zureicht, durch Uebung bringt man es dahin, deren 6 — 8 und mehr noch in einem Athem halten zu können. Später ist damit noch eine andere sehr heilsame Uebung zu verbinden: den Ton während seiner Dauer von der möglichsten Stärke bis zum sanftesten Hauche ab-, und umgekehrt zunehmen zu lassen, auch beides in einem Tone zu verbinden. Noch ist zu bemerken, daß das Athemholen möglichst rasch und ohne besondere äußere Anstrengung von Statten gehen muß; rasch muß es geschehen, damit weder dem Tone vor-, noch dem nachher von seiner vorgeschriebenen Dauer Abbruch geschieht; holt man während einer Pause Athem, so kann man sich schon eher Zeit nehmen. Darauf muß der Athem nicht herausgestoßen werden, wodurch insbesondere die ersten Töne nach geschöpftem Athem oft am unrechten Orte zu stark, auch hart und rauh werden. Der Athem muß gleichmäßig ausfließen. So viel im Allgemeinen.

Was nun das Athemholen in Gesangstücken in besondern Stellen betrifft, so gelten dabei etwa folgende Regeln.

In der Mitte eines Wortes darf nicht Athem geschöpft werden; es wäre denn, daß auf dasselbe so viel Töne, oder ein einziger so lang gehaltener Ton gesungen werden sollte, wie Ein Athemzug es nicht erlaubte; in diesem Falle holt man wohl gar mitten in der Sylbe Athem; nur muß man sich dann hüten, den Anfangslaut des Wortes oder der Sylbe, wenn er ein Konsonant ist, nach gethanem Athemzuge neu anzusprechen, also nicht etwa, wie hier mit der Sylbe *Sau* —, in „*Sause Sturm*.“



Sau



fau ————— se Sturm.
 auch wohl: hau ————— se

Nichts als der Hauptlaut hier „a“ darf an der Stelle, wo Althem geschöpft wird, gehört werden.

Ist's möglich, so soll selbst zwischen Wörtern, welche als Theil eines Satzes zusammen gehören, nicht Althem geholt werden. Jedensfalls sind solche Wort- und Satzzerreißen störend, und machen dem Hörer das Verstehen des Textes sehr schwer. Ferner dürfen gebundene Töne durch Althemholen nicht getrennt werden. Z. B. unmittelbar nach dem ersten e u. s. f. Althem zu schöpfen, wäre übel.



Besser ist's, bei diesen so wie bei ähnlichen Stellen lieber gleich nach der Bindung, freilich so rasch als möglich, Althem zu holen. Eine in vielen Fällen ausreichende Regel, wenn besonders dabei keine Worttrennungen u. dgl. Statt finden, ist auch: vor langen Noten Althem zu schöpfen:

Pausen, kurze, wie lange, geben die natürlichste Gelegenheit zum Althemholen und man läßt sie darum auch nicht gern vorübergehen, ohne sich, selbst wenn es nicht unbedingt nöthig wäre — mit frischem Althem zu versorgen.

über
Fol
lasse
beug
rade
Klei
Ges
Zind
ein,
sten
sem
bald
gung
und
det
ist r
dazu
nach
auf
sten
der
Zeit
ling
Ver
tisten
die
mein
sell
chen

Das Singen überhaupt wird man sich gar sehr erleichtern und überdies vor manchem Nachtheil verwahrt bleiben, wenn man noch Folgendes beherzigt.

Beim Singen muß man stehen, die Arme frei herunter hängen lassen, den Kopf nicht rücken, den Oberleib nicht zu sehr vorwärts beugen. Das Notenblatt hält man so, daß der Athem ziemlich gerade ausströmen kann. Jede Beengung durch zu festes Anliegen der Kleidung, besonders um Hals, Brust und Unterleib, muß, als dem Gesange hinderlich und der Gesundheit nachtheilig vermieden werden. Findet sich während des Singens etwas Fremdartiges in der Kehle hin, so suche man es nicht durch anhaltendes und wiederholtes Husten wegzuräumen; es macht die Sache schlimmer, geht es nach leichtem Husten nicht weg, so warte man es ruhig ab, es verliert sich bald von selbst. Man sänge nicht unmittelbar nach großer Anstrengung der Lungen. Ferner enthalte man sich während des Singens und auch bald nachher alles kalten und spirituösen Getränks, es schadet eben so, wie wenn man es nach starker Erhitzung genießt. Es ist nicht gut, kurz nach Tische angestrengt zu singen; die beste Zeit dazu ist unstreitig 1 — 2 Stunden vor Tische oder 3 — 4 Stunden nachher.

Insbefondere dürfen wir nicht unterlassen, auf einen Umstand aufmerksam zu machen, der, wenn er unbeachtet bleibt, die traurigsten Folgen veranlassen kann. Es ist dies das sogenannte Brechen der Stimme oder das Mutiren. Man bezeichnet damit denjenigen Zeitpunkt, in welchem, dem Gange der Natur gemäß — bei Junglingen gemeiniglich zwischen dem 15ten — 18ten Jahre — eine solche Veränderung mit der Stimme vorgeht, daß bei Sopranisten und Altisten die Gesangorgane eine ungewöhnliche Unbiegsamkeit bekommen, die insbesondere die Intonation (Ansprache) der höhern Töne ungescheit schwer, später unmöglich macht. Zu dieser Unbiegsamkeit gesellt sich noch eine gewisse Heiserkeit — die auch schon beim Sprechen wahrgenommen wird — bei welcher die Stimme oft unwill-

kühnlich aus den hohen Tönen in die tiefen und umgekehrt überspringt, nicht ähnlich dem Silpen oder Ueberblasen der Orgelpfeifen. Es ist gefährlich, in dieser Periode im Singen sich anzugreifen und insbesondere hohe Töne erzwingen zu wollen; man würde Gefahr laufen, den Keim zu gefährlichen Brustkrankheiten zu legen, oder doch der sich später bildenden, tiefen Stimme an Umfang, Biegsamkeit und Wohlklang zu schaden.

§. 22.

Von der Aussprache. (Pronuntiation.)

Die schönste Stimme, der herrlichste Vortrag, sie gewähren uns nur halbes Vergnügen, wenn dem Sänger dabei eine deutliche Aussprache abgeht. Schade! sagen wir, er oder sie singt schön, aber man versteht nichts! Ein sehr harter Vorwurf; und doch hat man beim Singen nichts mehr in seiner Gewalt, als gerade eine deutliche Aussprache; freilich muß man sich derselben gleich bei den ersten Uebungen befleißigen; denn sind in dieser Hinsicht gewisse Uebelstände Gewohnheit geworden, dann hält es auch sehr schwer, sich davon zu befreien.

Vor allen Dingen muß der Sänger den Mund gehörig öffnen. Ueltere Singemeister gaben ihren Schülern — wir thun's jetzt noch — die Weisung, den Mund, insbesondere die Zähne so weit zu öffnen, daß der kleine Finger dazwischen liegen könne; und in der That, nichts ist einer deutlichen Aussprache mehr förderlich als eine solche „gehörige Mundöffnung.“

Indeß wird dies doch noch lange nicht hinreichen, wenn der Sänger nicht zugleich Acht hat, daß er die Worte selbst, gerade so ausspricht, wie sie am sichersten verstanden werden können. Dazu gehört: daß er vornemlich die Vokale „deren jede Sylbe Einen als Hauptlaut hat, hell und klar, ohne Ueberziehen in einen andern“ hören läßt.

a muß dem Munde nicht entströmen, wie o oder a oder ao; i nicht wie e, fast wie oe, z. B. statt „Himmel“ nicht Hemmel, statt „willst“ nicht wellst u. s. w. u nicht wie o, statt „und“

nicht o n d. e, in Wörtern, wo es seinen eigenthümlichen Klang behalten soll, nicht wie ae; statt „Ehre“ nicht Aehre; statt „Meer“ nicht Mähr u. dgl. Ferner bei den Doppellauten au, ai, eu u. s. w. wenn lange Töne darauf zu halten sind, immer nur den Grundlaut a hören lassen, denn nur zu oft hört man bei Mangel an Gesangbildung, z. B. in Sylben, welche den Laut ei haben, diesen mit einer Schärfe aussprechen, welche auf den Hörer einen sehr übeln Eindruck macht.

Für die Gewöhnung zur deutlichen Aussprache der Vokale ist es sehr heilsam, die ersten Uebungen im Singen, bevor sie mit Text vorgetragen werden, auf die verschiedenen Vokale einzuüben, was wir auch bei unsern ersten, den rhythmischen Uebungen angedeutet haben.

Obschon der Vokal, wenn er rein und klar ausgesprochen wird, insbesondere es ist, welcher dem Hörer das Verstehen der Sylbe leichter möglich macht, so ist die richtige Aussprache der Konsonanten nichts desto weniger nöthig. Es muß weder der Anfangs-Konsonant einer Sylbe, noch der, auf welchen sie ausgeht, verschluckt, noch gegen die Regeln der hochdeutschen Sprache anders, als er soll ausgesprochen werden. Sie dürfen aber auch nicht ausgestoßen werden, was eben so widerlich ist. Nicht weniger tadelnswerth ist es, bei Wörtern, namentlich solchen, welche auf ur, ir und or ausgehen, die Vokale u, i und o in ā übergehen zu lassen und statt: „Flur“ — Flu^{ar}; statt „mir“ — mi^{ar}; statt „Flor“ — Flo^{ar} zu singen. Eine andere, manchem Sänger eigene Unart ist: Sylben, welche mit einem Vokal beginnen, ein N. vorzusetzen: z. B. statt „alle“ nalle statt „und“ nund u. s. w.

Ferner: Einer frühern Andeutung zu Folge soll die Sylbe erst dem Augenblick den Accent bekommen, in welchem man zur neuen übergehen will.

Eine andere Bemerkung, wenn gleich nicht unmittelbar hierher hörig, dürfen wir nicht übergehen. Der Sänger vermeide jede Verzerrung der Gesichtsmuskeln; und enthalte sich solcher Stellungen, welche dem Anstande entgegen sind. Er Sorge, daß er eben so

gern gesehen, wie gehört wird; ein freundliches — doch übertreibe man es nicht — ein freundliches Lächeln muß den Mund des Sängers umschweben.

So vorbereitet können wir nun die ersten Versuche im Takt schlagen, oder die ersten rhythmischen Uebungen nach folgenden Mustern machen, die wir denn auch bei den ersten melodischen Uebungen zum Grunde legen wollen.

A. Rhythmische Uebungen.

Vorerinnerung.

Die Schüler geben die zwei Schläge des zweitheiligen Taktes an, und zählen laut dabei, Eins (Niederschlag), Zwei (Aufschlag).

Die Uebung wird fortgesetzt, bis keine Unregelmäßigkeit mehr Statt findet. Eben so mit dem drei- und viertheiligen Takte. Bei den Uebungen im $\frac{6}{8}$ -Takt zählen die Schüler $\overbrace{1. 2. 3.}$ $\overbrace{4. 5. 6.}$ und thun bei 1 den ersten oder Niederschlag, beim vierten Achtel den zweiten oder Aufschlag. Nach diesen Uebungen schlagen die Schüler Takttheile und der Lehrer spricht oder singt Taktglieder, und eben so umgekehrt; oder ein Schüler zählt, der andere schlägt u. dgl.; immer aber nur die einfachsten Uebungen, etwa bis zu 4 Noten gegen Eine.

Hier können auch Versuche mit der Triolen-Bewegung gemacht werden, die Sextole bleibt weg. Nach diesen Uebungen wirds nicht schwer halten, die nächsten, in Noten vorgeschriebenen, mit Sicherheit auszuführen. Auf die einzelnen Noten singen wir Sylben mit verschiedenen Vokalen, (damit die Schüler gleich anfänglich an eine reine Aussprache derselben gewöhnt werden).

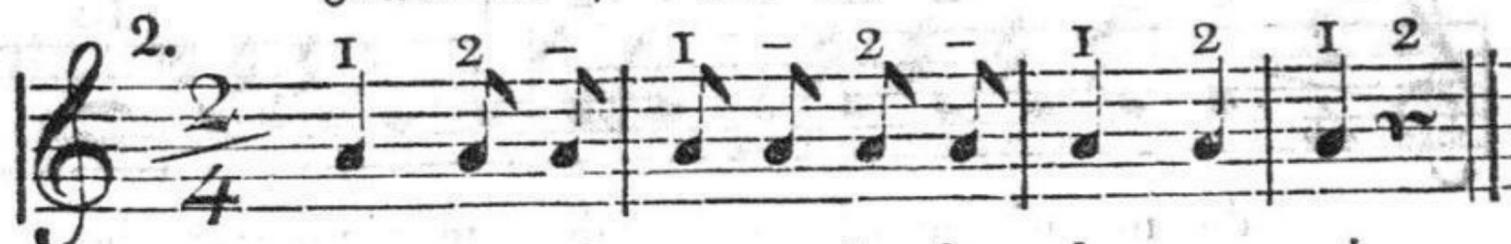
Um mehr Leben in diese sonst einförmigen Uebungen zu bringen, dürfte es zweckmäßig sein, ihnen Texte unterzulegen. Natürlich muß, da die Noten auf Einen Ton gesungen werden, auch jede derselben Eine Sylbe bekommen, was später, bei den darauf gebauten melodischen Sätzen nicht nöthig ist.

Erste Stufe: Uebungen im zweitheiligen Takte.

1. Schläge.



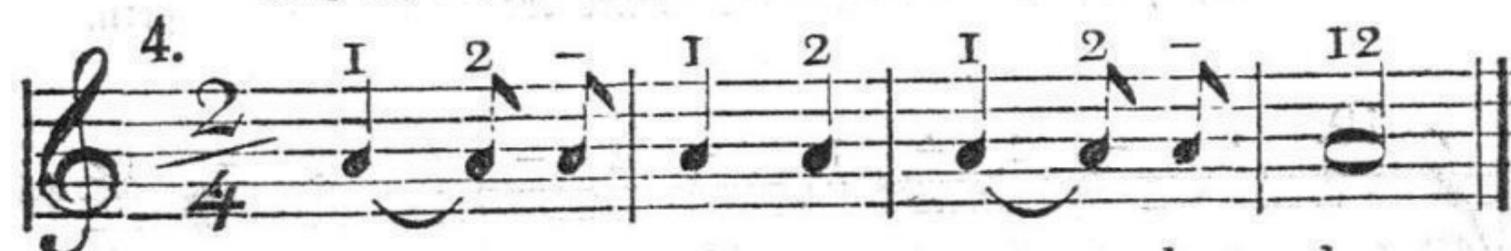
*) da me ni po tu la be da me.
 Freundlich Conne, blif fe her ab.



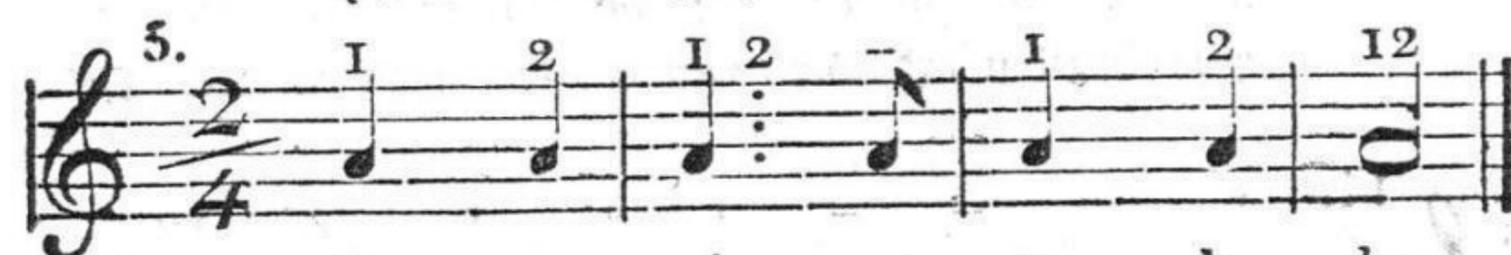
da me ni po tu la be da me ni.
 Freu' dich, o Jüngling, deiner Jugendzeit.



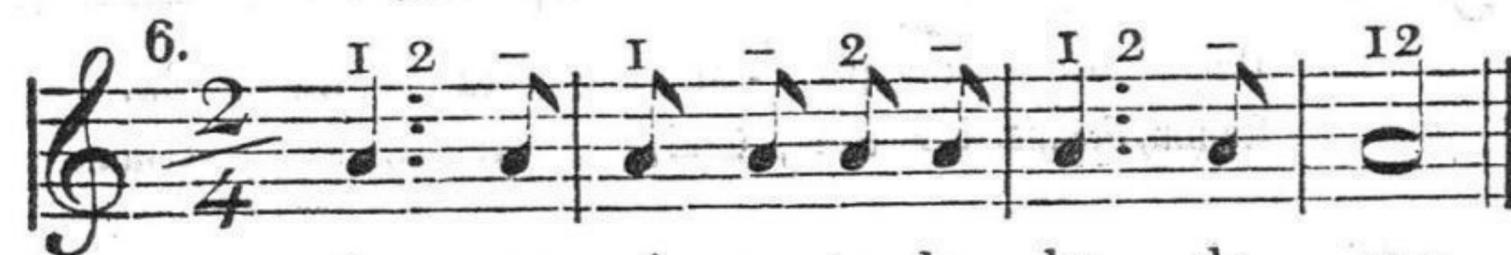
da me ni po tu la be da me ni po.
 Berg und Thal, Wald und Bach ruft: die Welt ist schön.



da me ni po tu la be.
 Hol der Frühling komm', o komm'!



da me ni po tu la be.
 Seht! der Abend winkt zur Ruh.



da me ni po tu la be da me.
 Freundlich glänzt des Mondes Silberchein.

*) Zur Beförderung einer deutlichen Aussprache der Vokale, sind hier die bekannten Braun'schen Sylben untergelegt; es können zu diesem Zwecke auch andere benutzt werden.



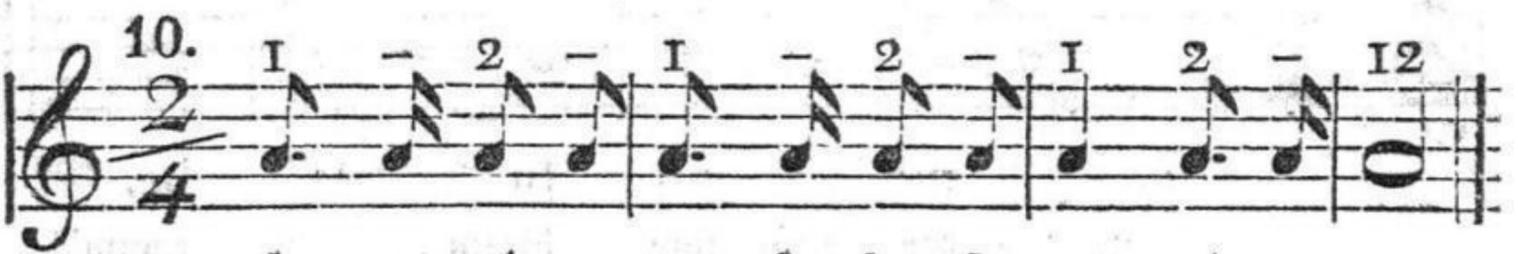
da me ni po tu la be da me.
 Wa : chet auf! der Morgen schon er : graut.



da me ni po tu la be da me ni po tu la be.
 Auf! laßt uns fröhlich sein, tanzt und springt, bis der Abend winkt.



da me ni po tu la be da me ni.
 Freun-de, o seht, dort winkt der A : bend : stern.



da me ni po tu la be da me ni po tu.
 Früh : lingslust und Blu : men : duft er : freu : en die Welt.



da me ni po tu la be da.
 Komm, freund : li : cher Mai, komm, o komm.



da me ni po tu la be.
 Gü : tig ist Gott un : ser Herr.

13.



da me ni po tu la be.
Horch! der Don-ner halt mit Macht.



da me ni po tu la be da.
Bringt Ruhm und Dank dem Herrn der Welt.

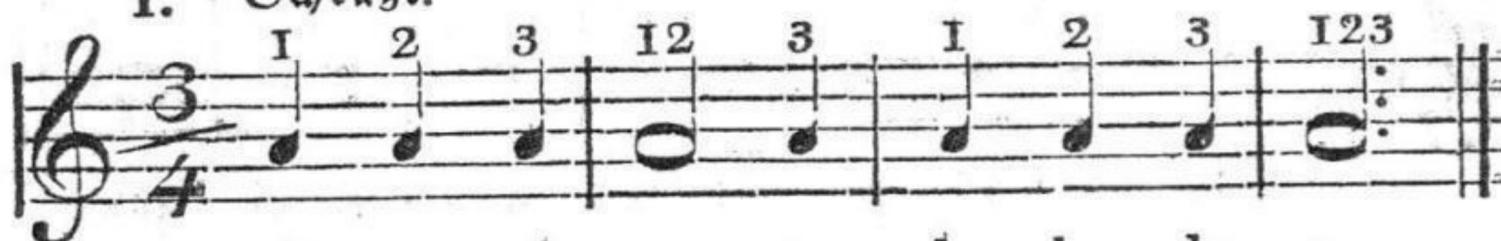


da me ni po tu la be da.
Des Früh-lings Won-ne-ta-ge nahn.

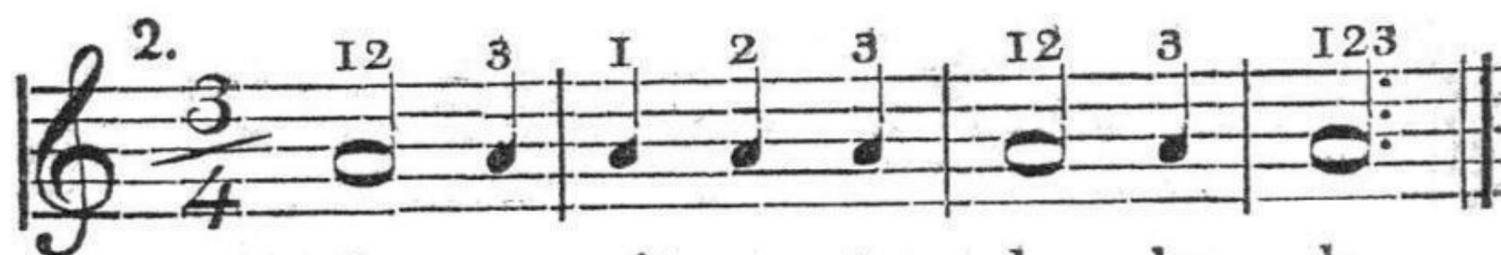
Anmerk. Wenn von zwei Taktgliedern eines Takttheiles — wie z. B. im dritten Takte von Nr. 15. der erste Takttheil — das erste Taktglied punktirt ist, so thut man wohl, beide erst gleich lang zu singen; dann aber das erste lang zu halten und das zweite im Augenblicke des Fortganges zum neuen Takttheile gleichsam als versäumt nachzuholen.

Zweite Stufe: Uebungen im dreitheiligen Takte.

1. Schläge.



da me ni po tu la be da me.
Duf-ten-de Blu-men schmücken die Flur.



da me ni po tu la be da.
Salz und Brodt macht die Wan-gen roth.

[4]



da me ni po tu la be.
Hei, te, rer Sinn, leich, tes Blut.



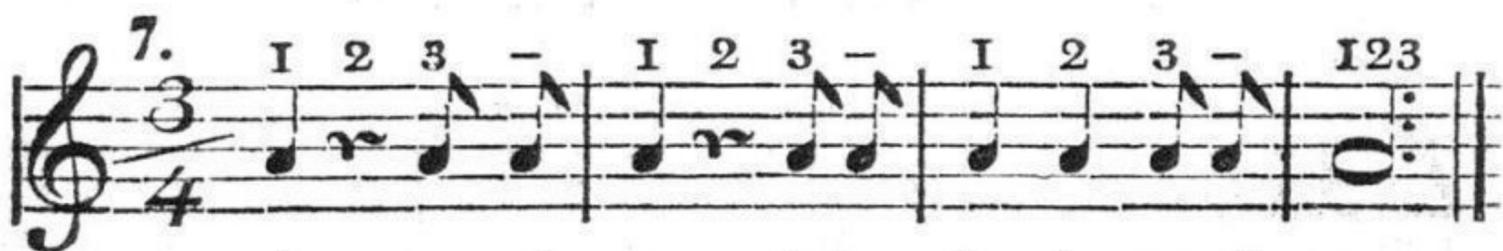
da me ni po tu la be da me ni.
Ar, beit und Sin, gen schafft fröh, li, chen Muth.



da me ni po tu la be da me ni po tu la be.
We, het Winde, to, bet Stürme, brau, se du wil, des Meer.



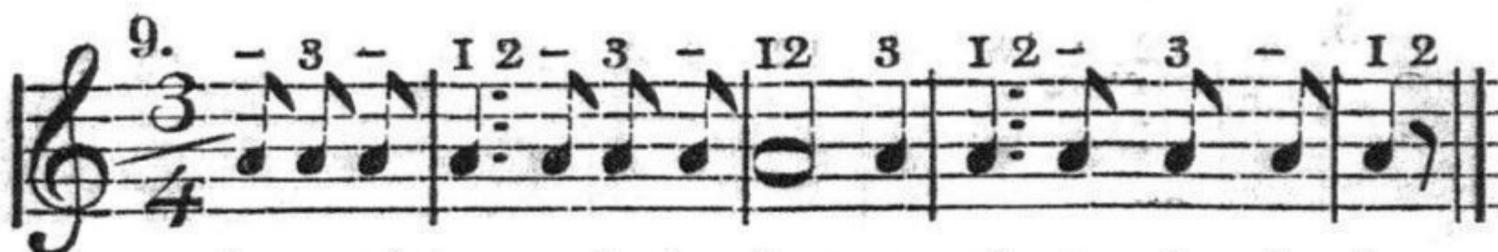
da me ni po tu la be.
Auf! ihr Kin, der; singt ein Lied.



da me ni po tu la be da me ni po.
Horch, Kin, der horcht, es er, tönt Ler, chen, ge, sang.



da me ni po tu la be da me ni po.
Der Gar, ten des Le, bens ist lieb, lich und schön.



dameni po tula be da me ni po tu la be.
 Er tö ne Horn u. schalle sanft zu rück durch Wald und Thal.

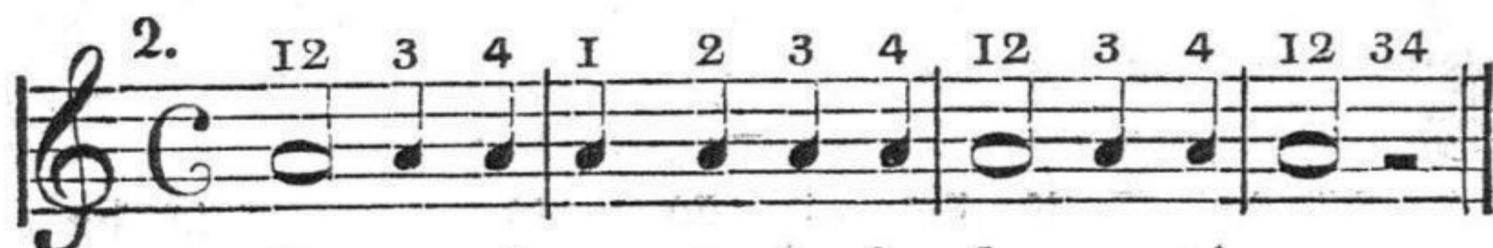


da me ni po tula be da me ni po tula be da.
 Komm schöner holder Mai komm u. mach' die Wie sen wie der grün.

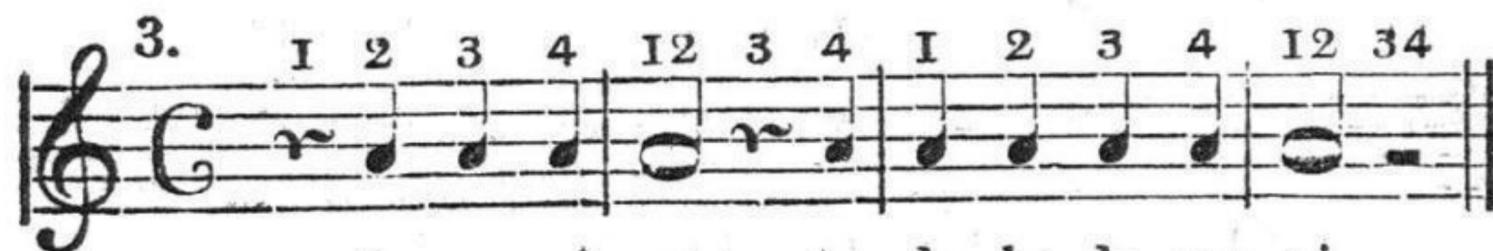
Dritte Stufe: Uebungen im viertheiligen Takte.



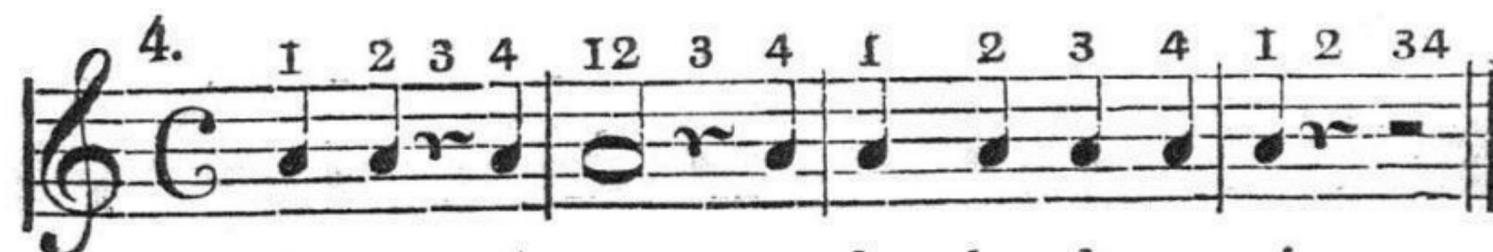
da me ni po tu la be da me ni po.
 Seht, der schö ne Früh ling hat die Glur ge schmückt.



da me ni po tu la be da me ni po.
 Ein get dem Herrn ein neu es Lied; lo bet ihn.



da me ni po tu la be da me ni.
 Du schö ner Stern, wie glänzt dein sanf tes Licht.



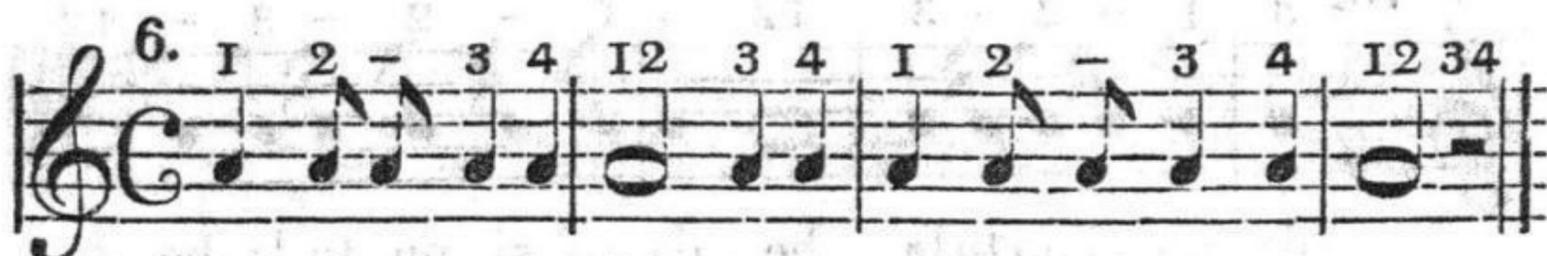
da me ni po tu la be da me ni.
 Eh re und Dank dem Herrn der gan zen Welt.

[4*]



da me ni po tu la be da me ni po tu la.

Was Hänchen nicht will ler - nen, das lernt Hans nim - mer - mehr.



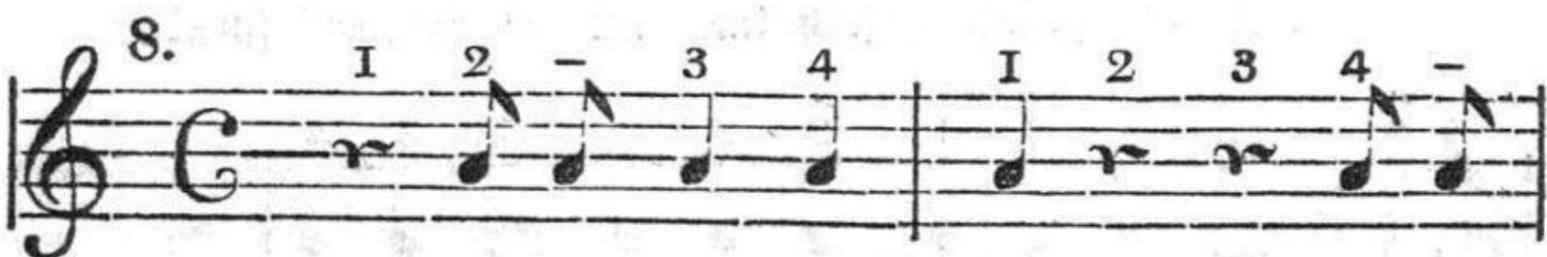
da me ni po tu la be da me ni po tu la be.

Droben auf je - nem Ber - ge, da steh' ich wohl Tau - send - mal.



da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me.

Winter o schöner Winter sei mir herzlich, herzlich mir ge - grüßt.



da me ni po tu la be

Mil - der Hoff - nungs - stern, du er -



da me ni po tu la be.

hellst des Le - bens dunk - le Nacht.



da me ni po tu la be da me

Der Hör - ner Ton schallet laut durch den

ni po tu la be da me ni po tu.
Wald, ha, la, la, li, ha, la, ha, la, li.

Vierte Stufe: Übungen im sechsheiligen Takte.

1.

da me ni po tu la be da me ni
Tan- zet und sprin- get im Gra- se her- um,
po tu la be da me ni.
Fröh- lich- feit ziemt uns ja heut.

2.

da me ni po tu la be da me
Schön-heit und Ju- gend ach! sie ent- fliehn;
ni po tu la be da.
nim- mer der Ju- gend Reiz.

3.

da me ni po tu la be
Ru- fet laut hin- ein in den
da me ni po tu la be da.
Wald, daß laut es er- schallt. Ho! ho!

4. $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$

da me ni po tu la be da me
Al les was le bet und we bet ruft

$\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$

ni po tu la be da.
froh: es le be der Mai!

5. $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$ $\bar{6}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\frac{2}{4}$ $\bar{5}$

da me ni po tu la be da me ni po tu la be.
Es ruft der Glocke Ge-tön in sanften Schlägen zur Ruh.

B. Melodische Uebungen in Dur.

Gebaut auf die vorhergegangenen rhythmischen.

Erste Stufe: Uebungen mit den Tönen des Dreiklangs.

Anmerk. Bei den ersten Versuchen werden die Töne ohne rhythmisches Verhältniß gleich lang erst auf den Namen der Noten, dann auf Sylben und zuletzt mit den darunter stehenden Worten und nun erst mit Beachtung ihres Zeitwerthes, verbunden mit Taktschlägen gesungen. Zweckdienlich ist es auch, erst den Text rhythmisch bloß sprechen zu lassen.

1. Vorübungen *).

*) Diese Vorübungen können und sollen auch nach mündlicher Angabe gesungen werden, damit der Lernende immer mehr zum Bewußtsein dessen kommt, was er singt. Z. B. „Singt den C-, D-, A=Dreiklang, (mit dem Namen der Töne,) so, daß die Terz (unten) anfängt, die Quinte, dann die Octave folgt, und die Terz (oben) ender“; u. dgl.



2. Hauptübungen

a) im zweitheiligen Takte.

1.

Hoch auf den Ber- gen tönt un- ser Lied.

2.

Wonne und Freude sey stets un- ser Loos.

3.

Heit'rer Sinn, fro- her Muth leicht-tern je- de Last.

4.

Fleiß und Kunst liebt Je- s- s- s- der- s- mann.

5.

Lieb' und Dank- s- bar- s- zeit ge- s- fällt.



Singt dem Herrn ein neu = es Lied.



Vor = wärts! Vor = wärts! ist das Lob = sungswort.



Auf! laßt uns fröhlich sein, tanzt u. springt bis der A = bend winkt.



Freun = de, o seht, dort winkt der A = bend = stern.



Frühlingsluft und Blumenduft er = freuen die Welt.



Komm, freund = li = cher Mai, komm, o komm!



Gü = tig ist Gott, un = ser Herr.



Horch! der Don = ner halt mit Macht.

14.

Froh-lof-ket laut: es lebt ein Gott!

15.

Vor-an! wir fol-gen freu-dig nach.

b) im dreitheiligen Takte.

1.

Duf-ten-de Blu-men schmücken die Flur.

2.

Salz und Brodt macht die Wan-gen roth.

3.

Hei-te-rev Sinn, leich-tes Blut.

4.

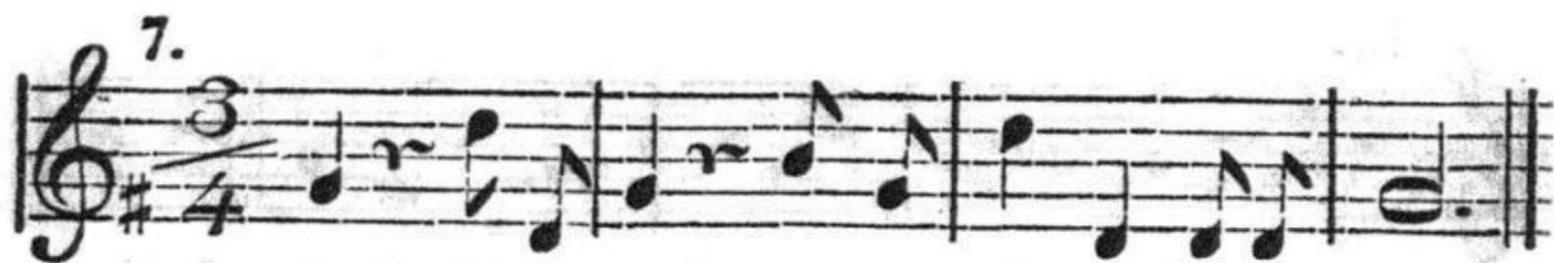
Ar-beit und Sin-gen schafft froh-li-chen Muth.

5.

We-het, Winde, to-bet Stürme brau-se du wildes Meer.

6.

Auf, ihr Kin-der fängt ein Lied.



Horch, Kinder horcht, es er - tönt Ler - chen - ge - sang.



Der Gar - ten des Le - bens ist lieb - lich und schön.

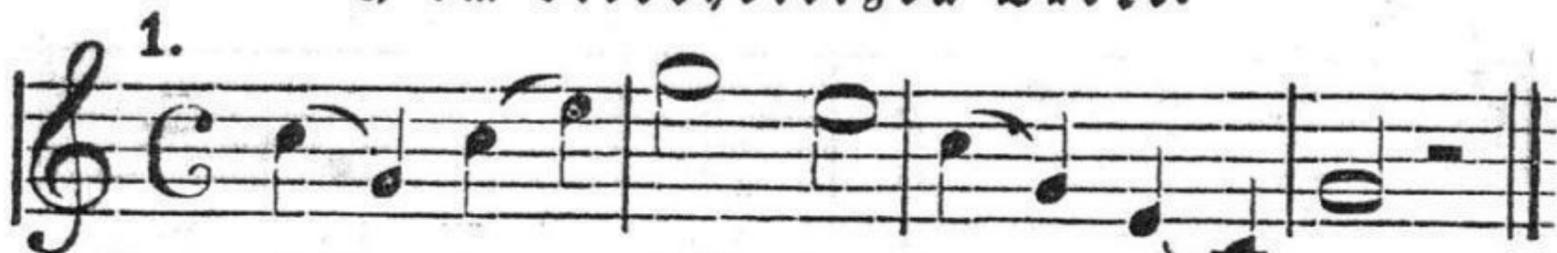


Er - tö - ne Horn u. hal - le sanft zu - rück durch Wald u. Thal.

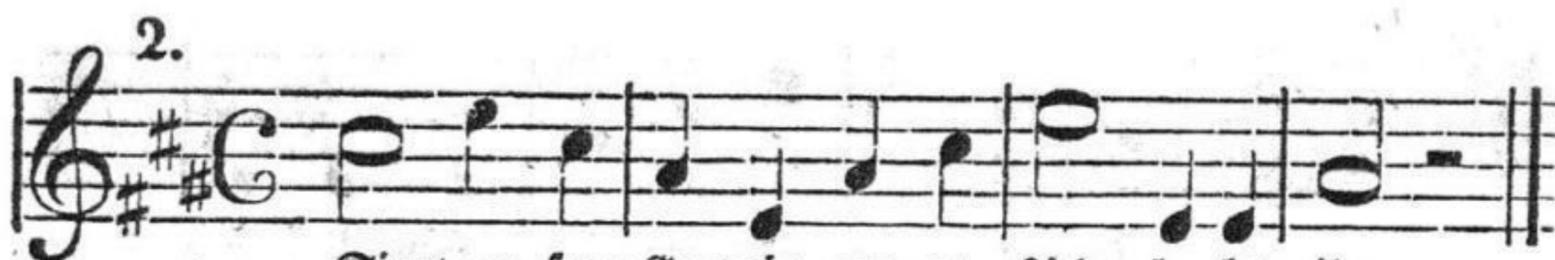


Komm, schöner holder Mai Komm u. mach' die Wiesen wieder grün.

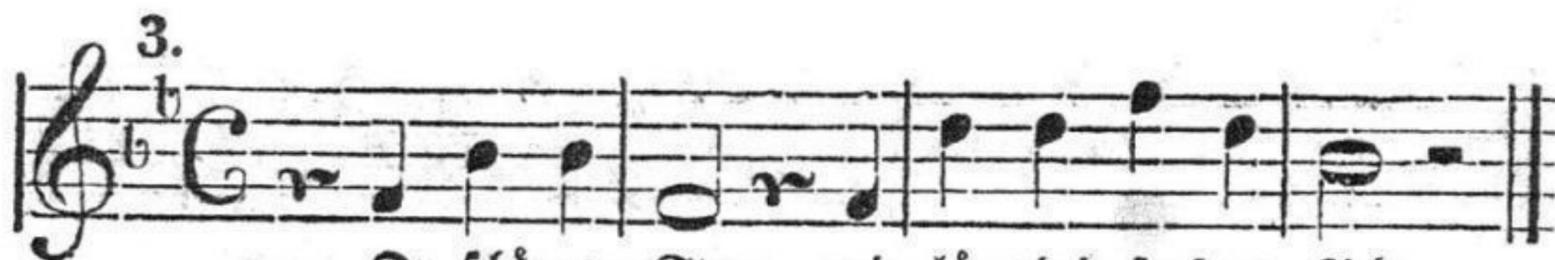
c) im viertheiligen Takte.



Hol - der Früh - ling Komm, o Komm.



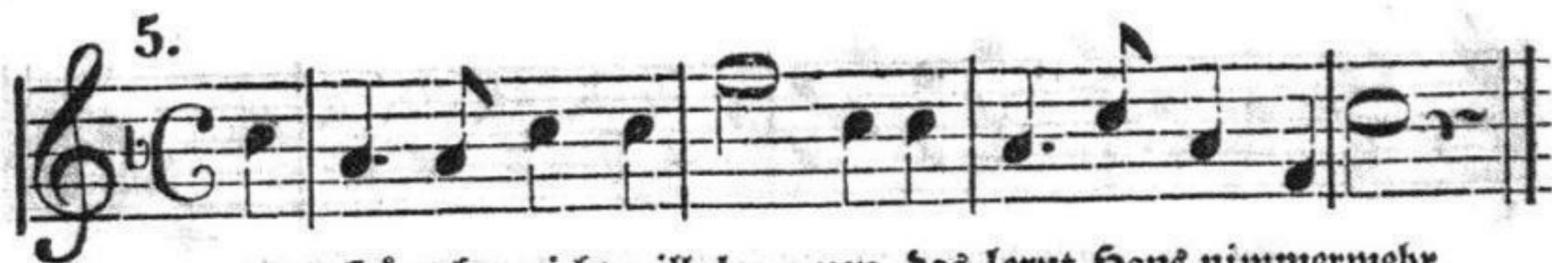
Singt un - serm Gott ein neu - es Lied, lo - bet ihn.



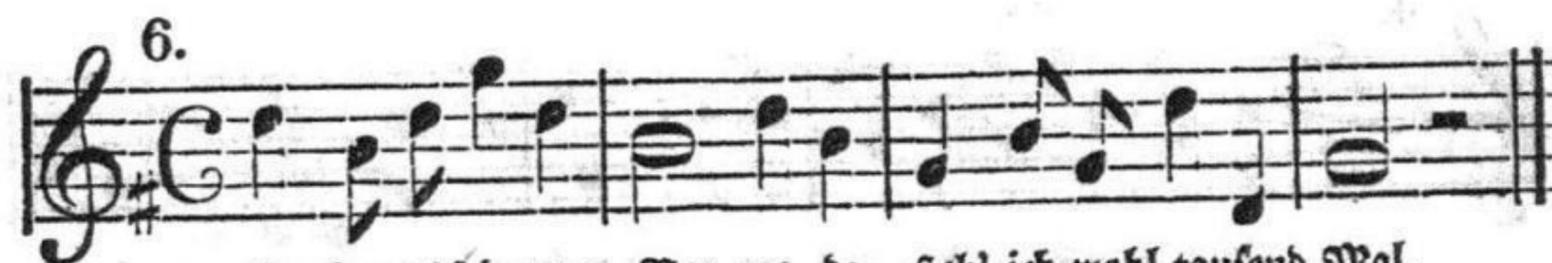
Du schö - ner Stern, wie glänzt dein sanftes Licht.



Eh - re und Dank dem Herrn der gan - zen Welt.



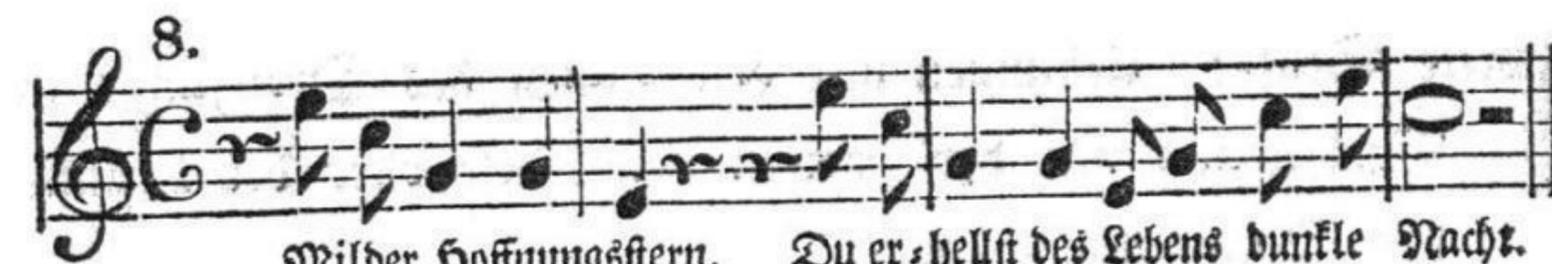
Was Hänschen nicht will ler - nen, das lernt Hans nimmermehr.



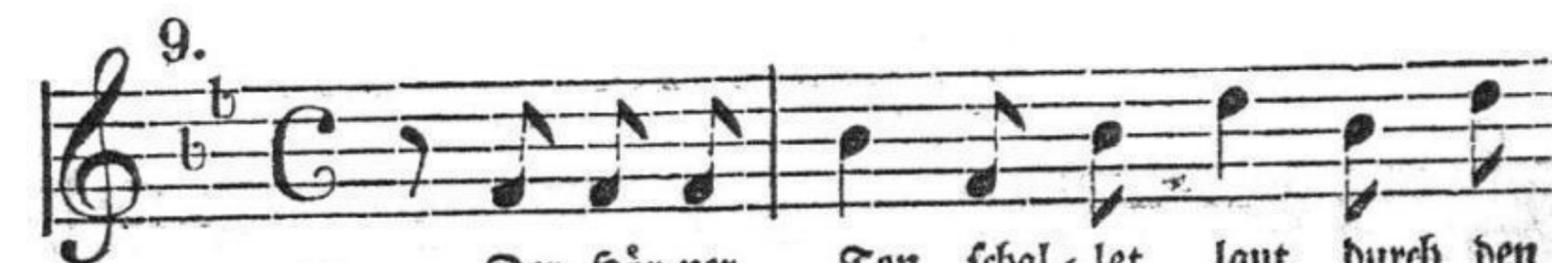
Droben auf je-nem Ber - ge da steh' ich wohl tausend Mal.



Winter, o schöner Winter sei mir herzlich, herzlich mir ge - grüßt.



Milder Hoffungsstern, Du er - hellst des Lebens dunkle Nacht.

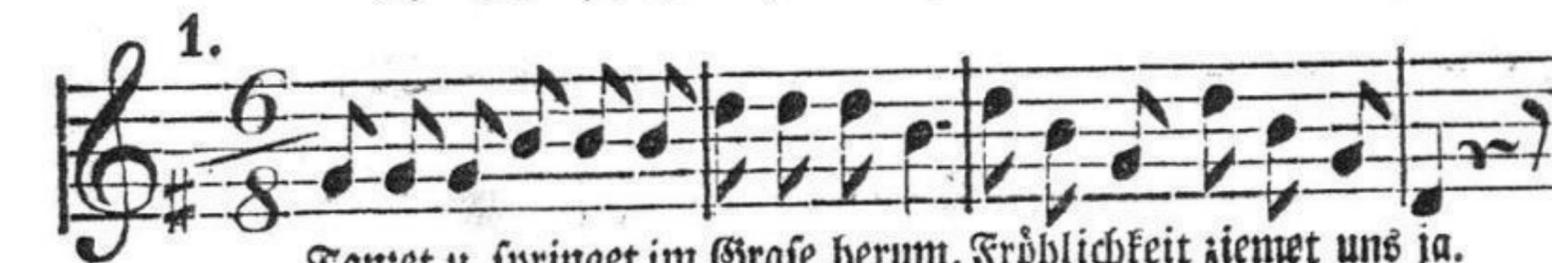


Der Hör - ner Ton schal - let laut durch den

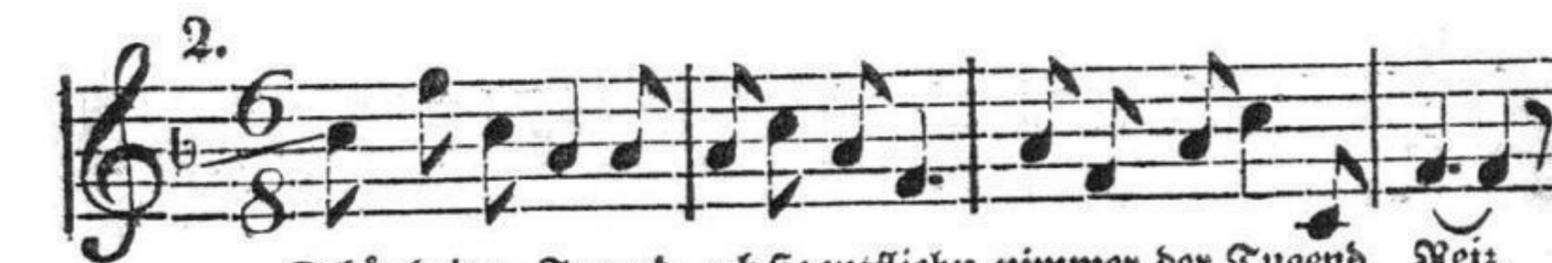


Wald ha la la li ha la ha la li.

a) im sechstheiligen Takte.



Tanzet u. springet im Grase herum, Fröhlichkeit ziemet uns ja.



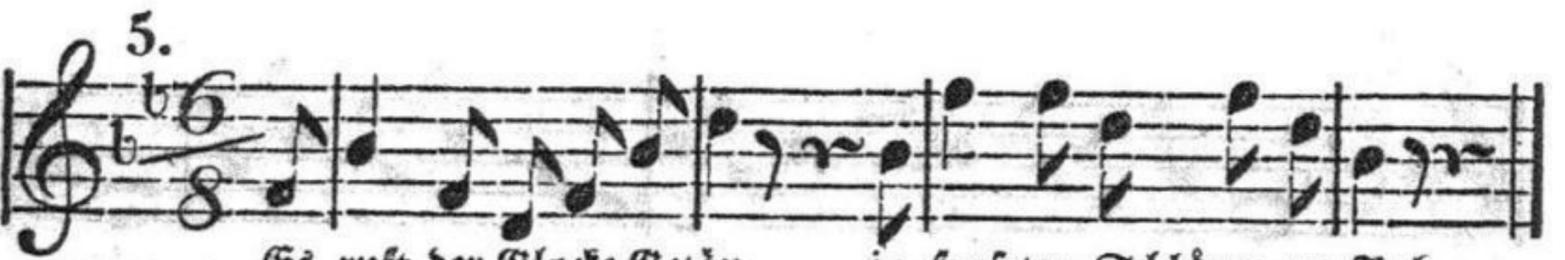
Schönheit u. Jugend, ach sie entfliehn, nimmer der Jugend Reiz.



Ru = fet laut hinein in den Wald, daß laut es erschallt, ho = ho!



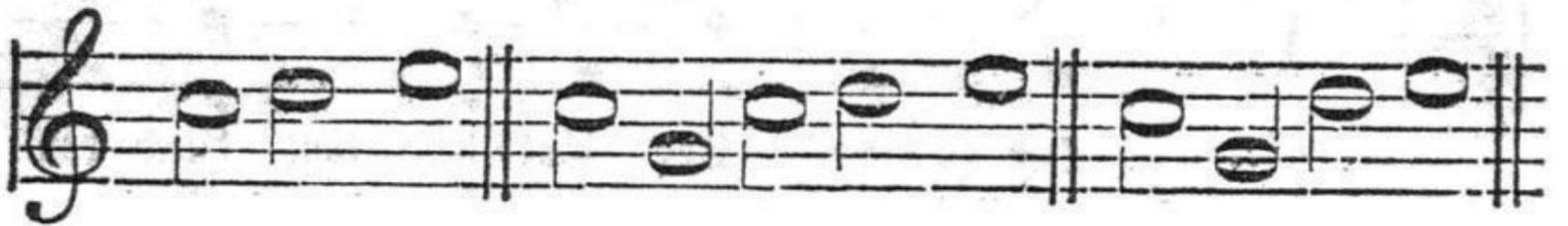
Alles was le = bet und we = bet ruft froh; es le = be der Mai!



Es ruft der Glocke Getön in sanft-ten Schlägen zur Ruh.

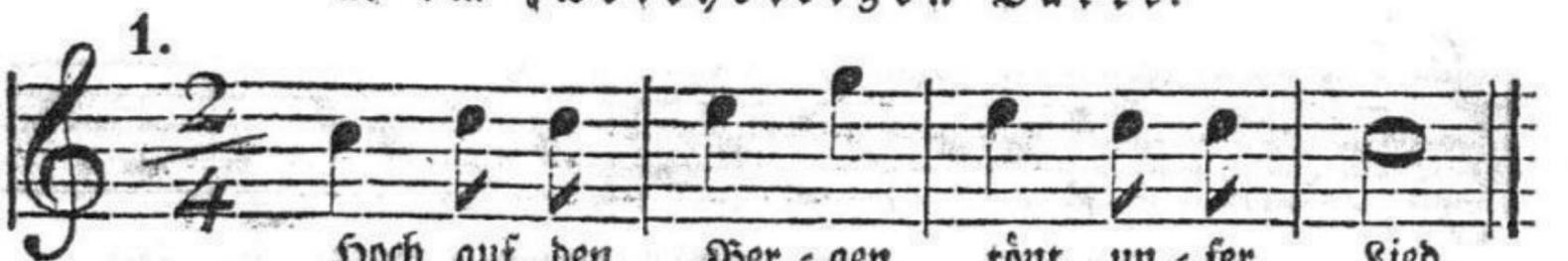
Zweite Stufe: Uebungen mit den Tönen des Dreiflangs in Verbindung mit der zweiten Leiterstufe oder der Quinte des Dominantenaccords.

1. Vorübungen.

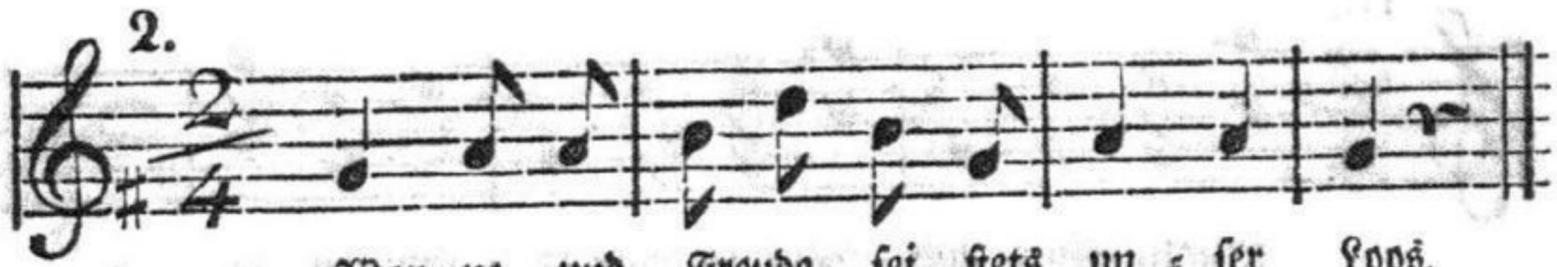


2. Hauptübungen

a) im zweitheiligen Takte.



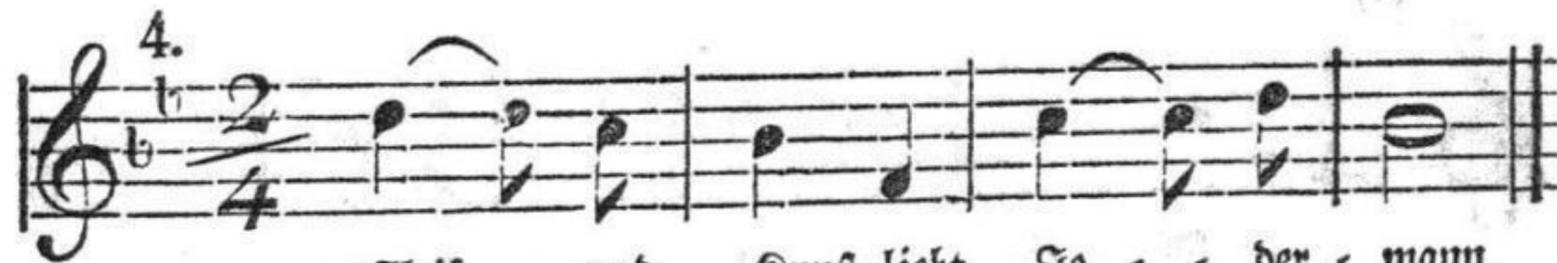
Hoch auf den Ber = gen tönt un = ser Lied.



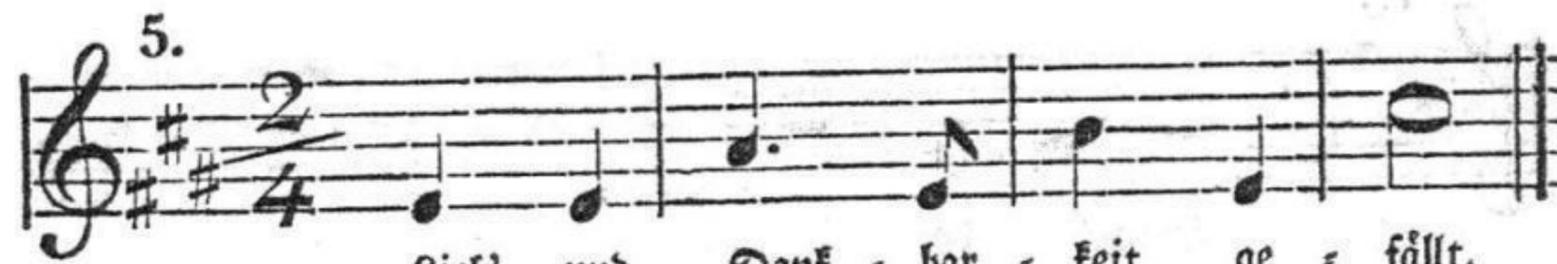
Won-ne und Freude sei stets un-ser Loos.



Heit'rer Sinn, fro-her Muth, leichtern je-de Last.



Fleiß und Kunst liebt Je-sus der-mann.



Lieb' und Dank-bar-keit ge-fällt.



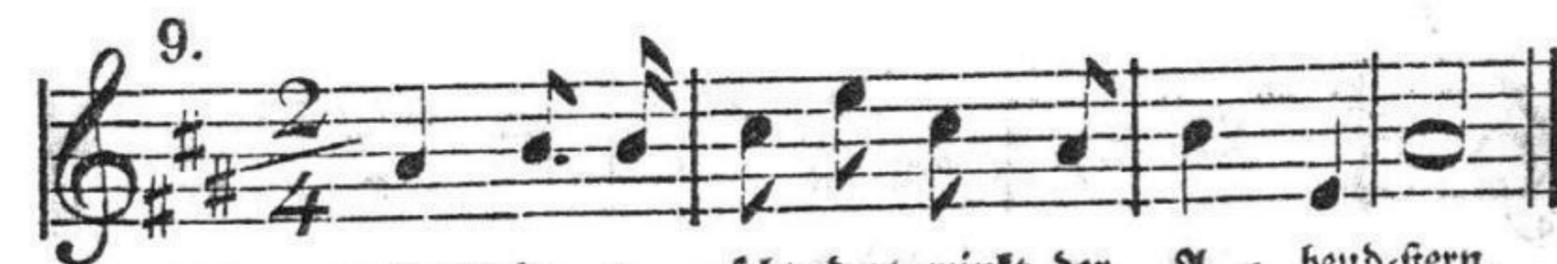
Singt dem Herrn ein neu-es Lied.



Vor-wärts vor-wärts! ist das Loo-sungs-wort.



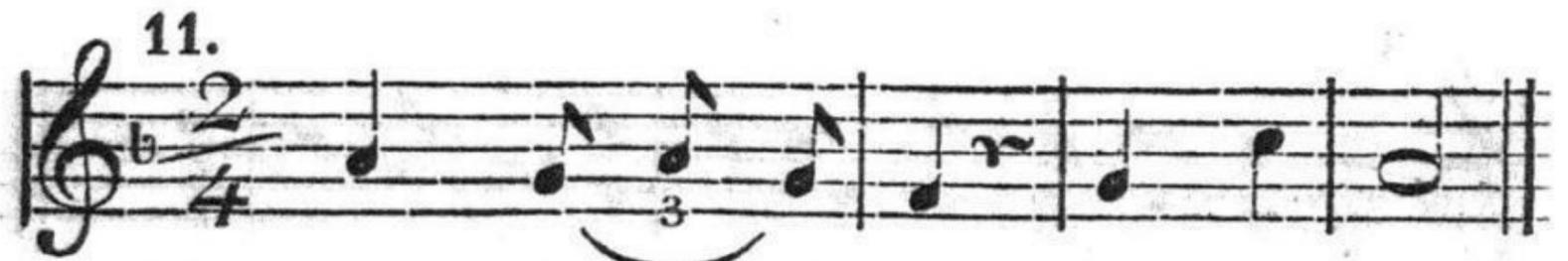
Auf, laßt uns fröhlich sein, tanzt u. springt bis der A-bend winkt.



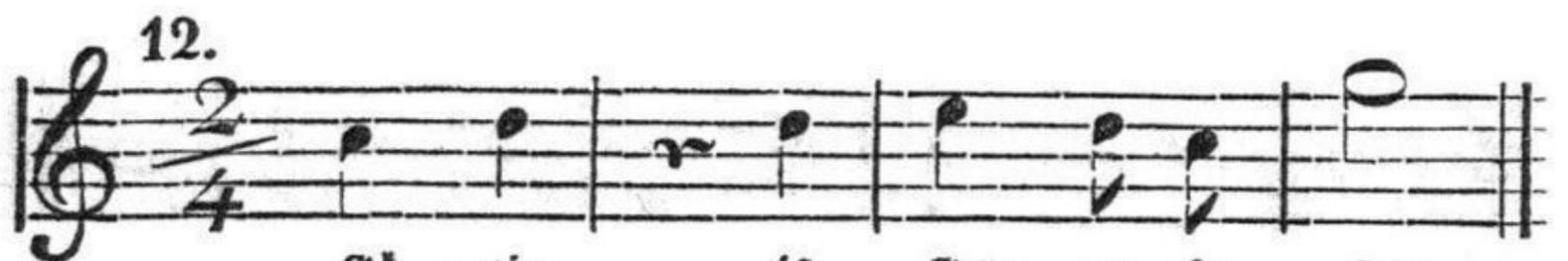
Freun-de, o seht, dort winkt der A-bend-ster-n.



Frühlingsluft und Blumen-duft er - freu - en die Welt.



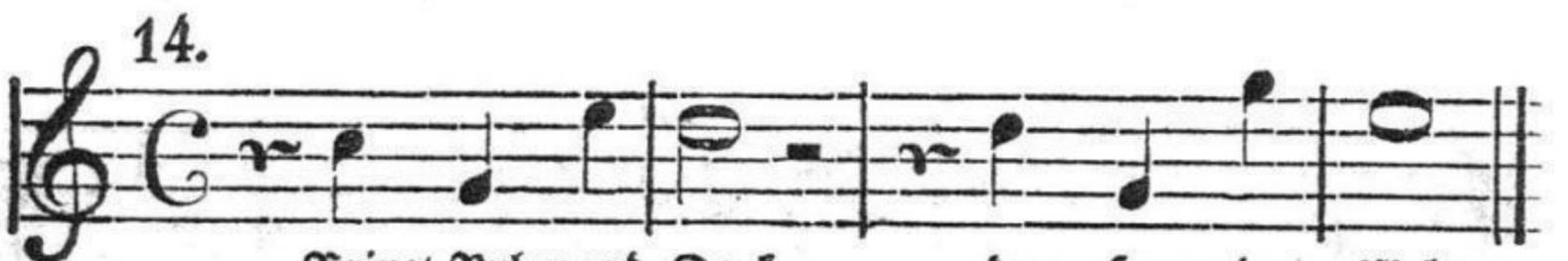
Komm, freund - li - cher Mai, Komm, o Komm!



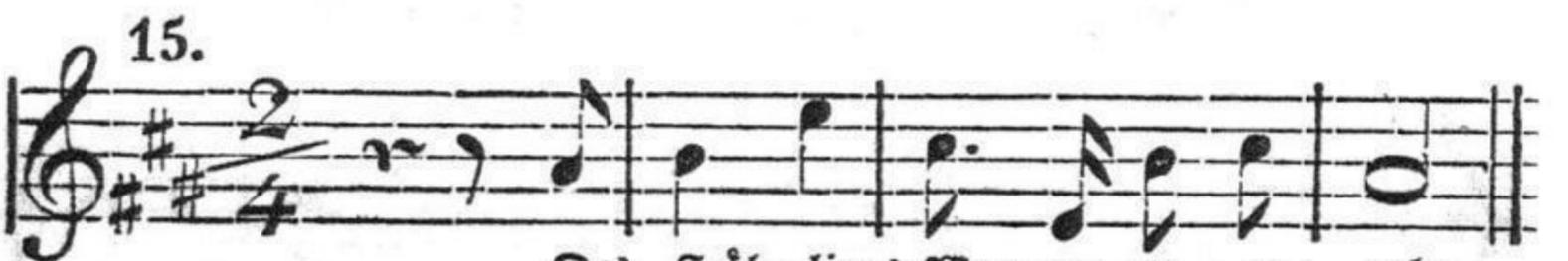
Gü - tig ist Gott, un - ser Herr.



Horch! der Don - ner halt mit Macht.

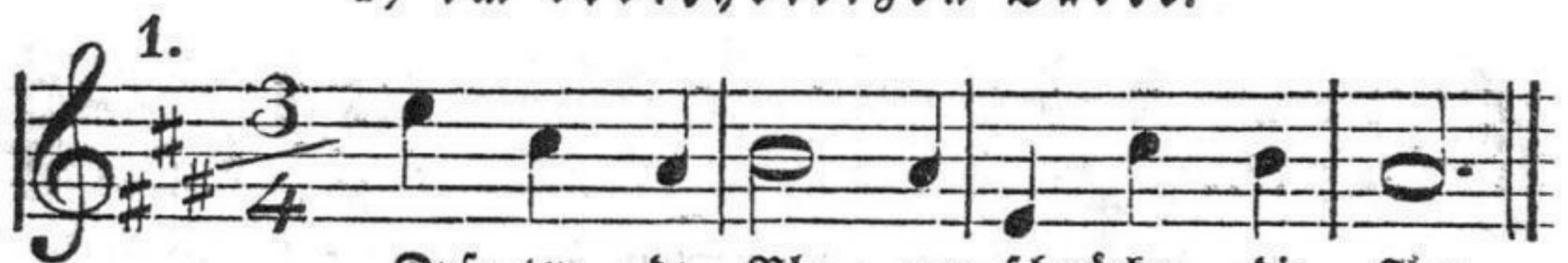


Bringt Ruhm und Dank dem Herrn der Welt.



Des Früh - lings Won - ne - ta - ge nah.

b) im dreitheiligen Takte.



Duf - ten - de Blu - men schmücken die Flur.



Salz und Brodt macht die Wan - gen roth.

3.

Hei = te = rer Sinn, leich = tes Blut.

4.

Ar = beit und Sin = gen schafft fröh = li = chen Muth.

5.

We = het Win = de, to = bet Stürme, brause du wildes Meer.

6.

Auf ihr Kin = der, singt ein Lied.

7.

Horch! Wie es knallt und das Jagdhorn laut er = schallt.

8.

Kommt Freunde und sin = get ein mun = te = res Lied.

9.

Auf, Brüder, auf! zum frohen Spiel; der A = bend winkt ja schon.

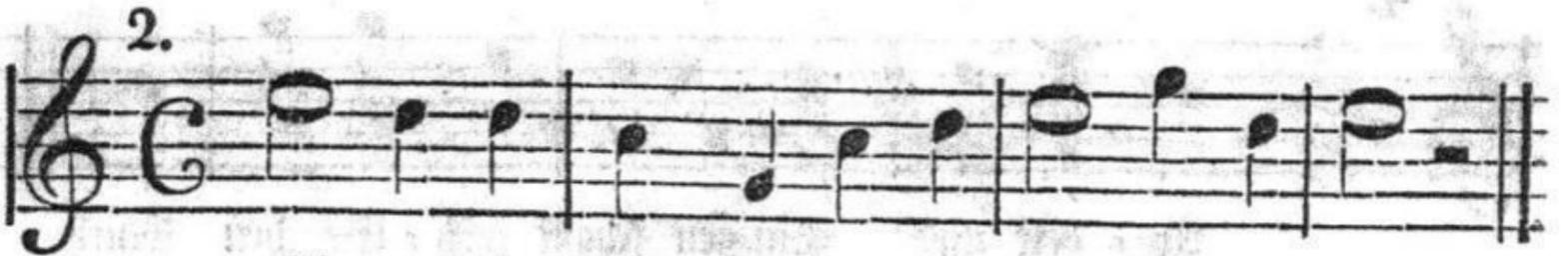
10.

Komm schöner, hol = der Mai, komm u. mach die Wiesen wieder grün.

c) im viertheiligen Takte.



Seht, der schön-e Früh-ling hat die Flur ge-schmückt.



Sin-get dem Herrn ein neu-es Lied, lo-bet ihn.



Du schön-er Stern, wie glänzt dein sanft-es Licht.



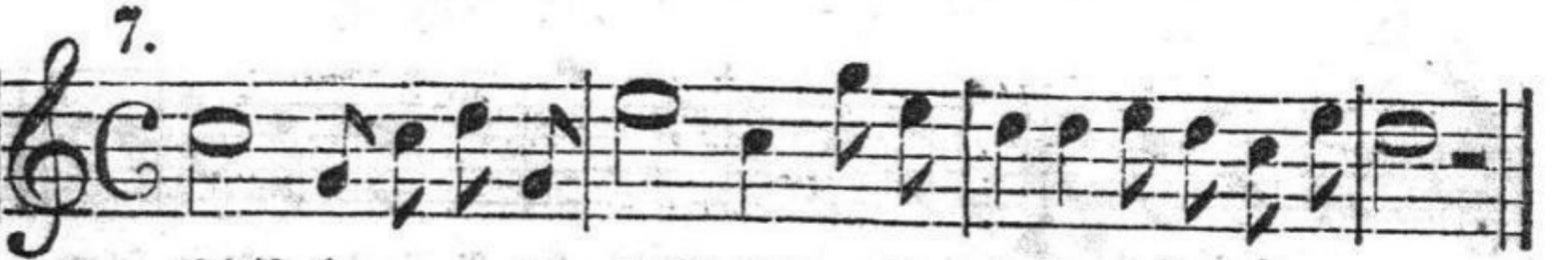
Ehre, und Dank, dem Herrn der gan-zen Welt.



Was Hän-schen nicht will ler-nen, das lernt Hans nim-mer-mehr.



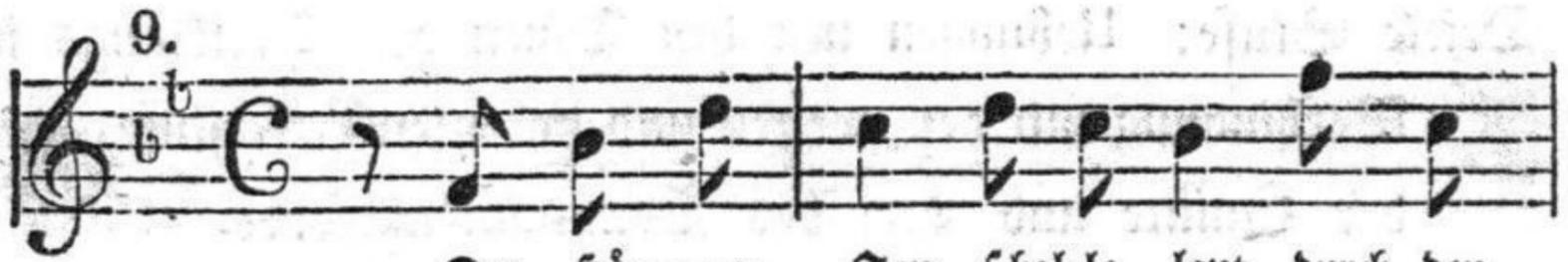
Droben auf je-nem Ber-ge, da steh' ich wohl tau-send-mal.



Fleiß, immer re-ger Fleiß giebt unserm Leben schön-en sü-ßen Lohn.



Amen, A-men, Hal-le-lu-ja A-men.

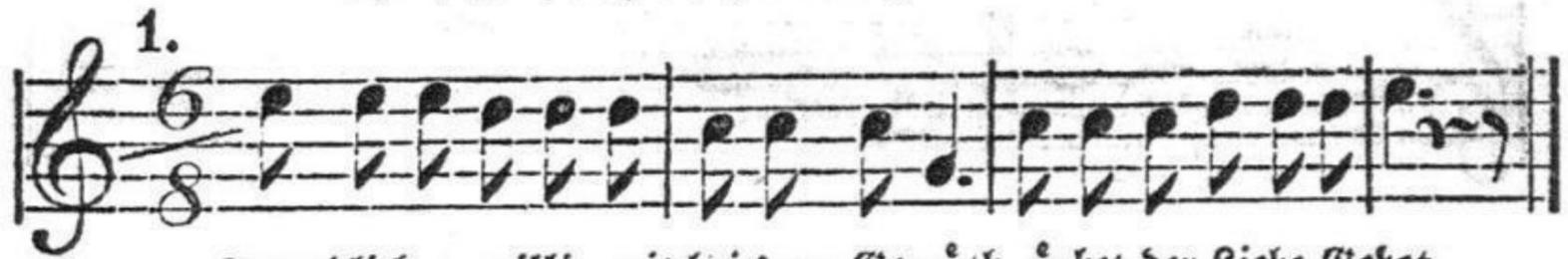


Der Hör = ner Ton schal = le laut durch den

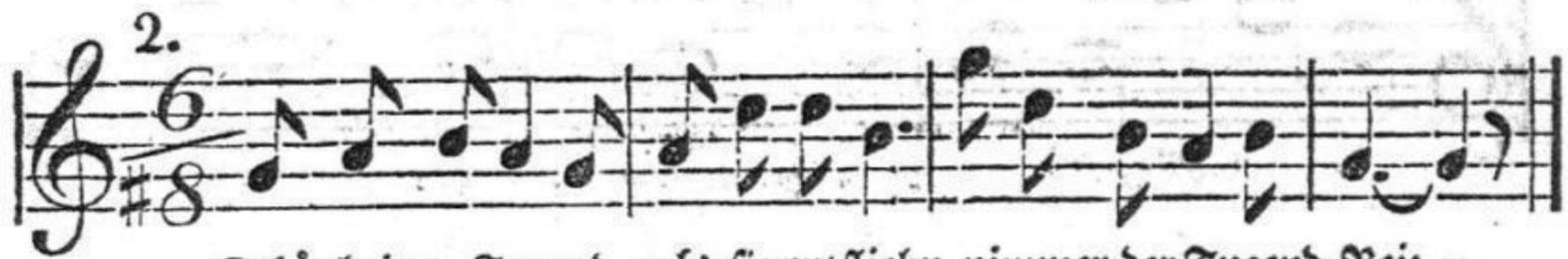


Wald, ha la la li ha la la la li.

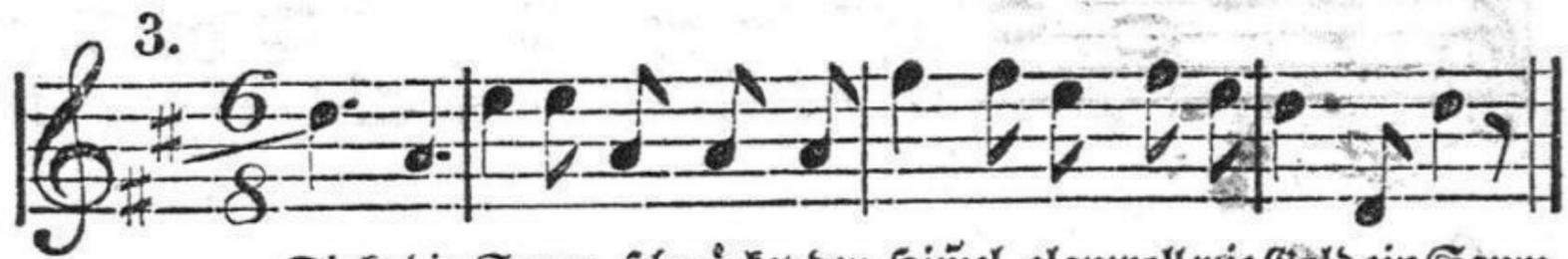
a) im sechstheiligen Takte.



Freundlich u. willig mit heit' rem Gemüth, ü = bet der Liebe Gebot.



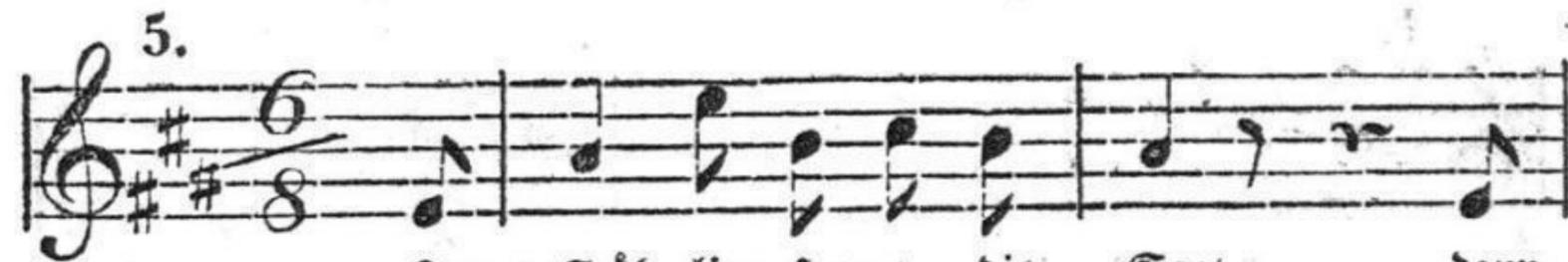
Schönheit u. Jugend, ach! sie entfliehn, nimmer der Tugend Reiz.



Sinkt die Sonne, schmücket den Himmel, glanzvoll wie Gold ein Saum.



Hol = der Früh = ling komm herab, laß Blumen erblühn.



Im Früh = ling streu = e die Saat, dann



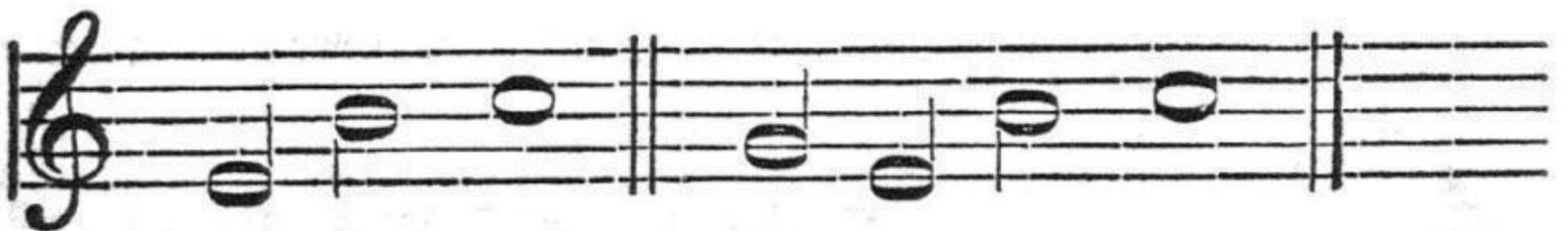
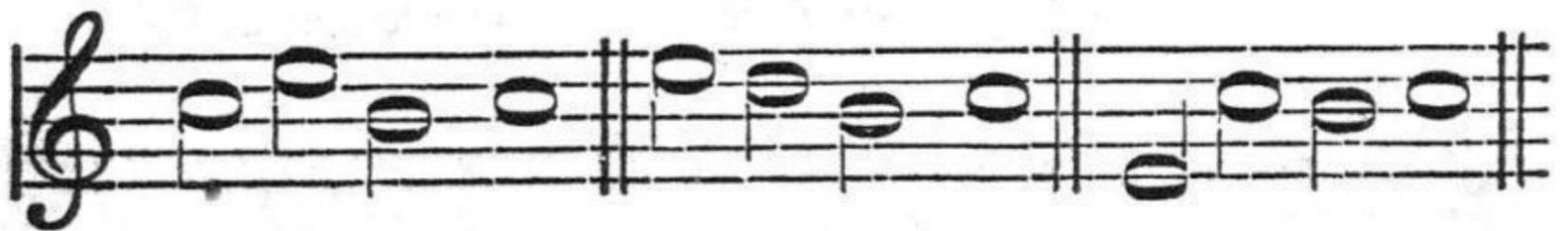
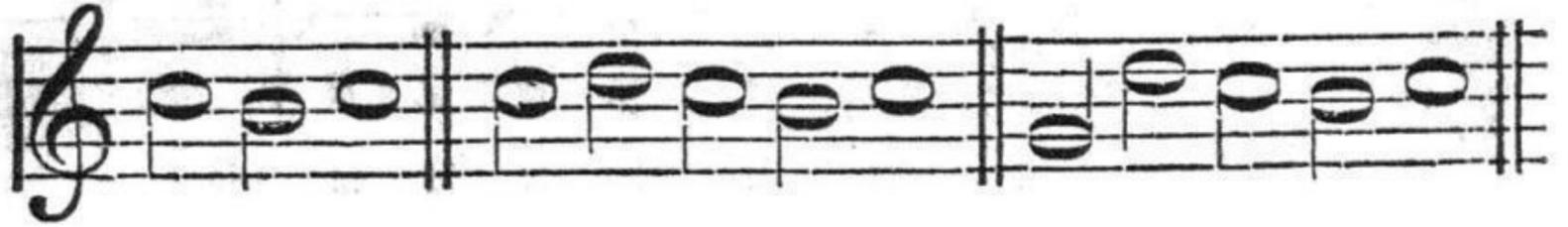
reift im Herbst die Frucht.

[5]



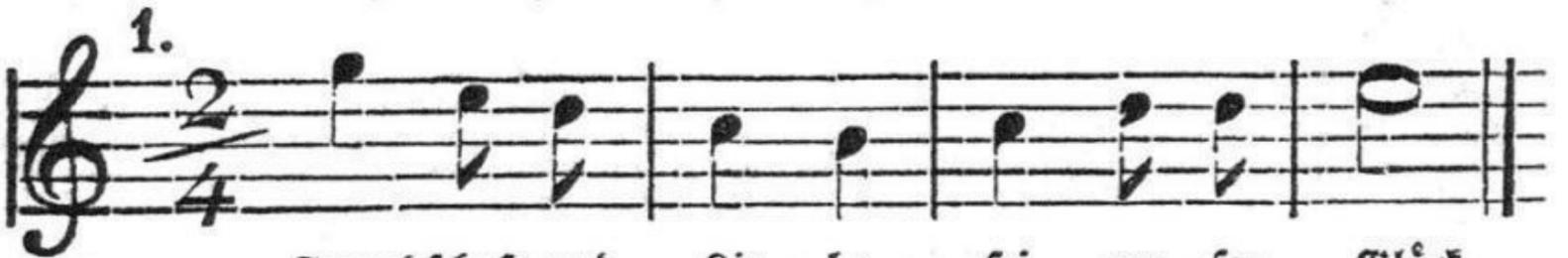
Dritte Stufe: Uebungen mit den Tönen des Dreiflangs in Verbindung mit der zweiten und siebenten Leiterstufe, oder der Quinte und Terz des Dominantenaccords.

1. Vorübungen.



2. Hauptübungen

a) im zweitheiligen Takte.



Freundschaft und Lie = be sei un = ser Glück.



Wa = gen, nicht so = gern führt bald hin zum Ziel.



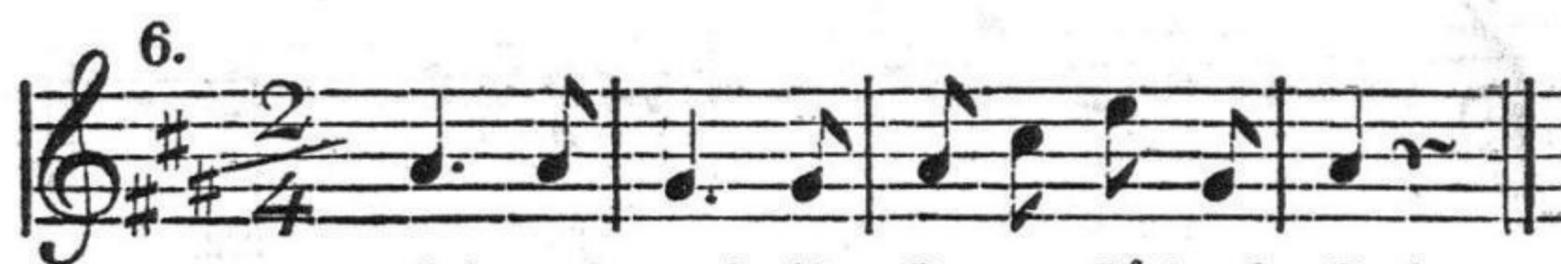
Singt dem Herrn nah und fern eu - ren frommen Dank.



Lieb' zu Gott giebt fromm Ge - müth.



Lieb - lich ist im Son - nen - schein.



Hehr und groß ist Got - tes Gü't und Macht.



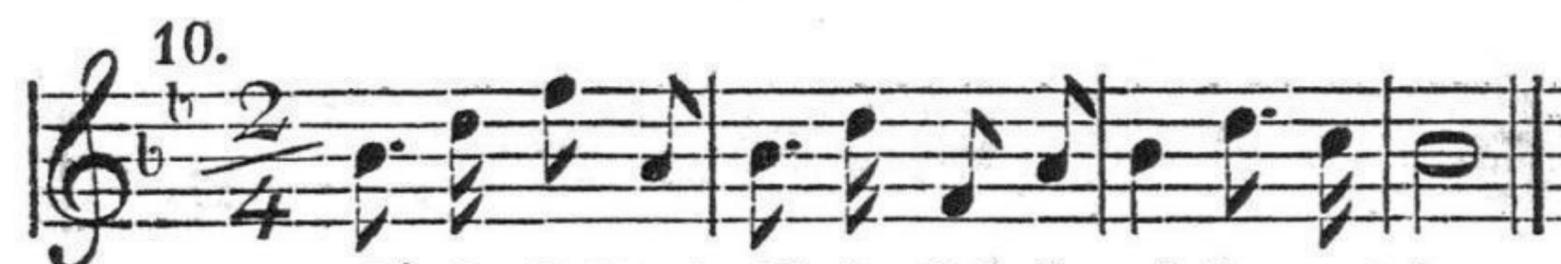
Prei - set laut des Her - ren gro - ße Macht.



Auf laßt uns fröhlich sein in der Zeit, eh' sie uns ent - eilt.



Won - ne und Freude heut uns die Na - tur.



Sü - ße Ruh' und stil - le Lust, sie win - ken uns dort.

[5*]

11.

Hin an das Werk! es ist Tag.

12.

Lei = te o Hoff = nung mich.

13.

Hört, die Glock = fe ruft. Auf kommt!

14.

Der schö = ne Mai wird wie = der neu.

15.

Der Sei = ten Strom ver = rau = schet schnell.

b) im dreitheiligen Takte.

1.

Ein = tracht und Lie = be füh = ren zum Glück.

2.

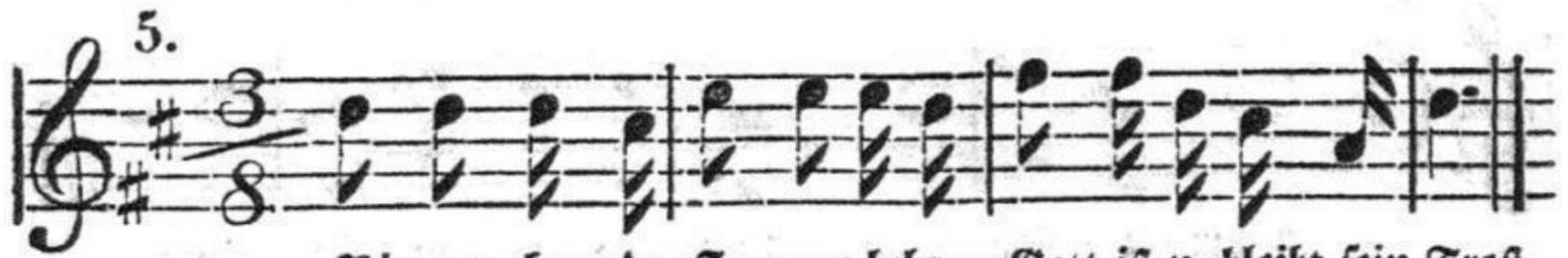
Brü = der las = set uns Gu = tes thun.

3.

Un = = dank hast al = = le Welt.



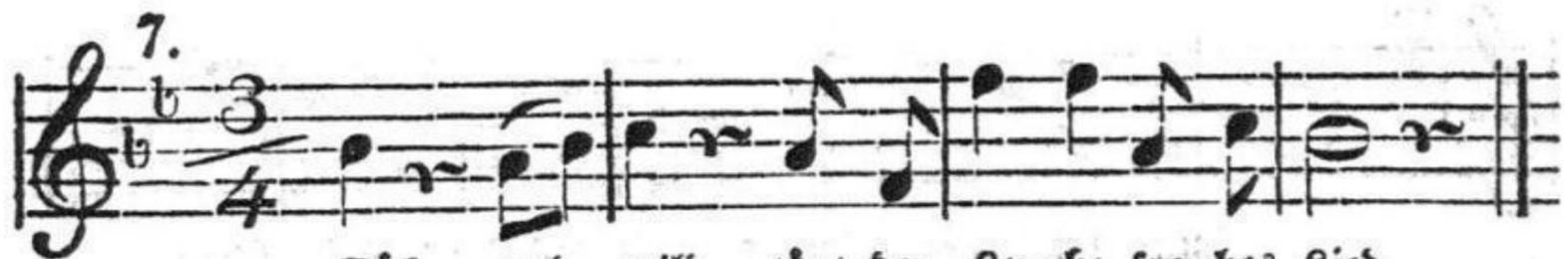
Glück, ti = gen Ta = gen wehrt fei = ne Ge = walt.



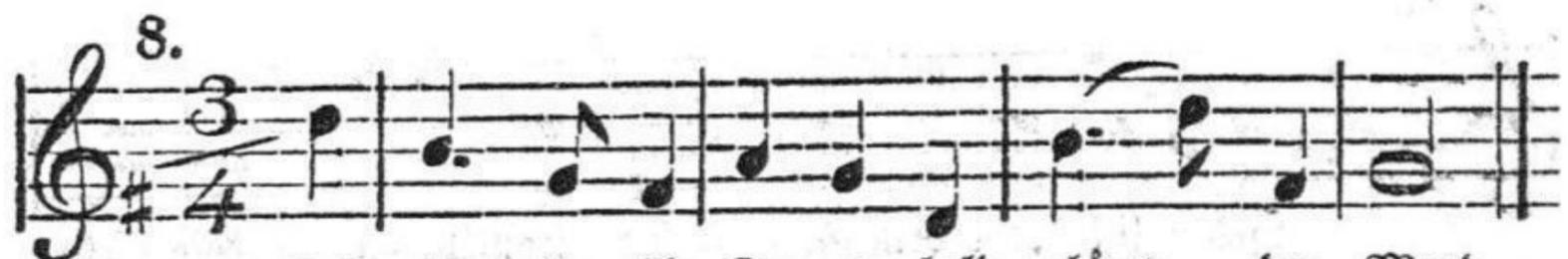
Nimmer kann der Fromme beben; Gott ist u. bleibt sein Trost.



Sanft und stil = le rauscht der Bach.



Süß und mild tönt der Lerche fro = hes Lied.



Schon sin = ket die Son = ne, bald glänzt der Mond.

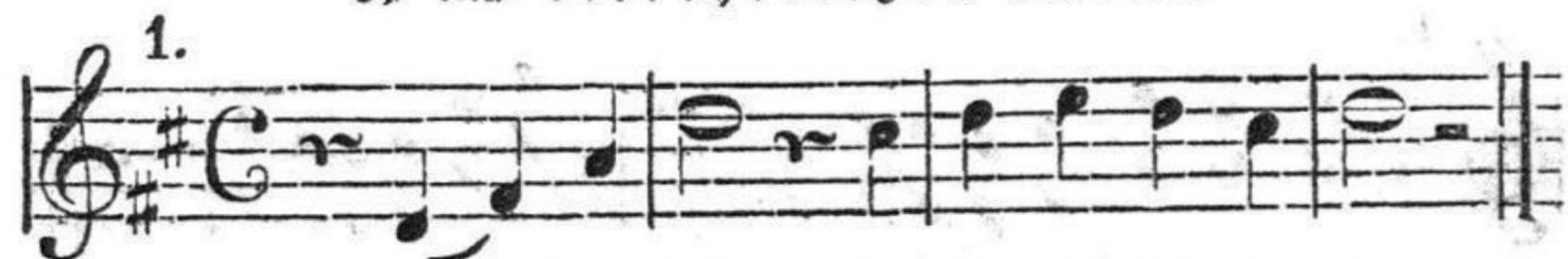


Voll Gottvertraum und heit'rem Sinn, das ist der Tugend Lohn.

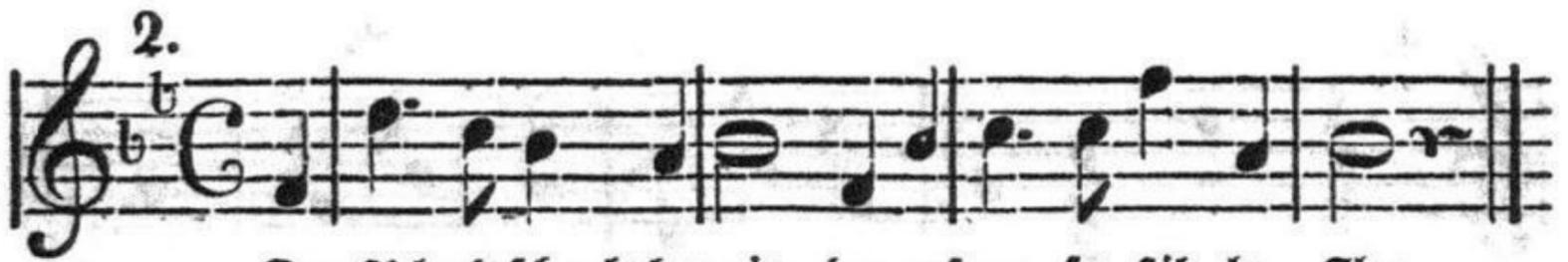


Der Lemz er = freuet die Welt mit sei = ner Bäu = me Blüthen Pracht.

c) im viertheiligen Takte.



Leis' er = kringt der Trauer Kla = ge = ton.



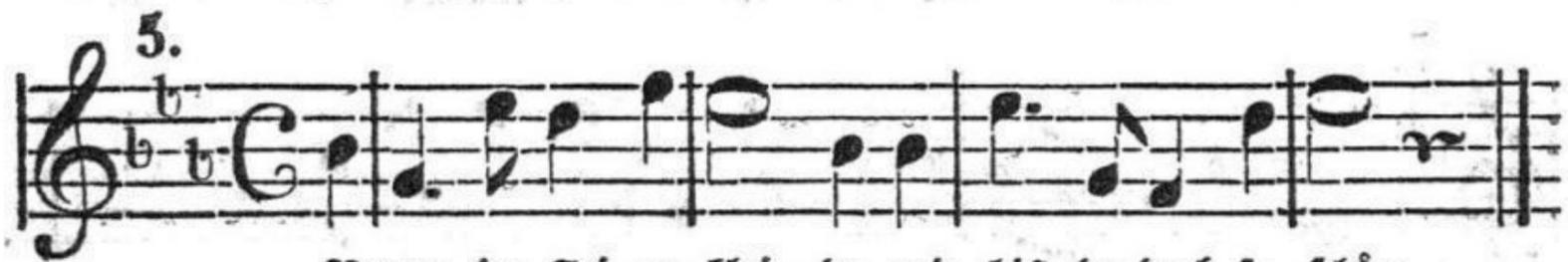
Der A-bend schwebt her-nie = der auf un-sre stil-le Flur.



Himm-li-sche Won-ne durchströ-met un-sre Brust.



Ein fröhlich Herz, ge-sundes Blut, sind der Erde höchstes Gut.

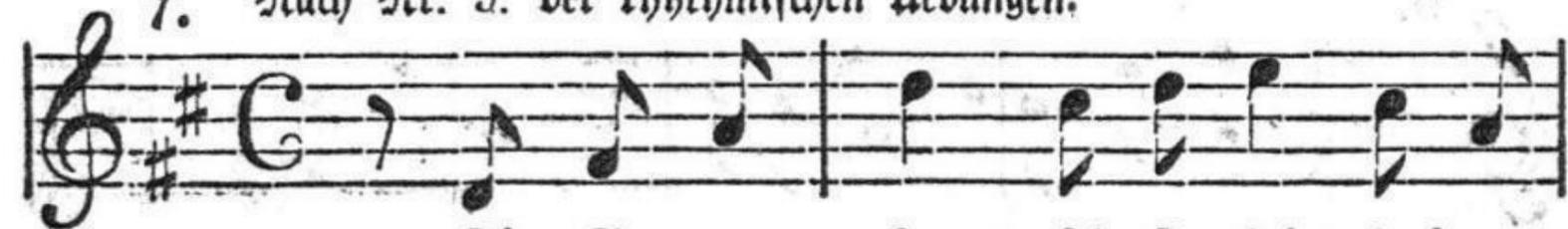


Natur im Fei-er-klei-de, wie bist du doch so schön.



Lieb-lich tönt dem Glei-se der fröh-li-chen Kindheit Lied.

7. Nach Nr. 9. der rhythmischen Uebungen.

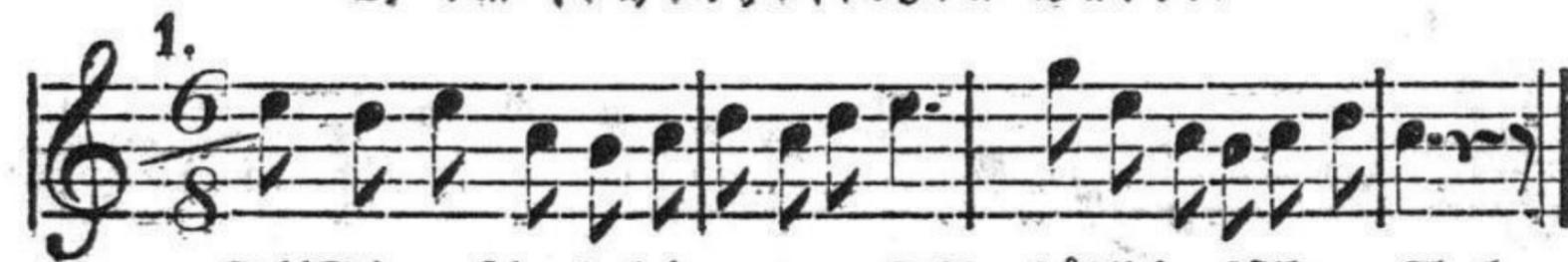


Die Son-ne kommt, seht sie steigt hoch em-



por, und er-freu-et Wald und Feld und Flur.

a) im sechstheiligen Takte.

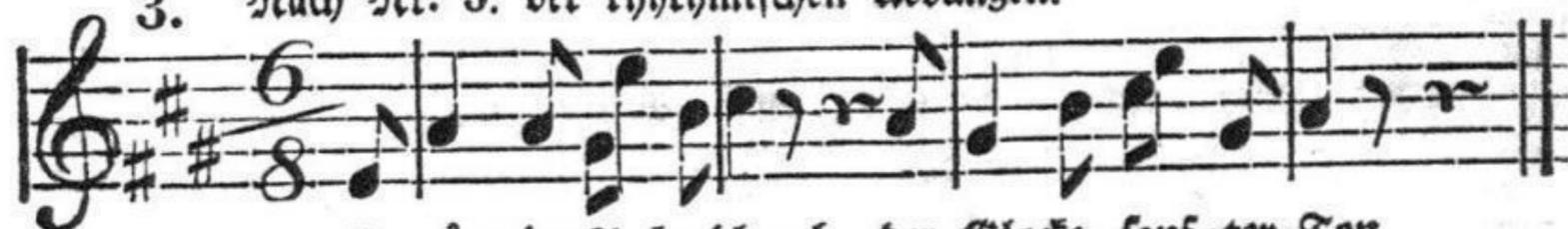


Schifflein, o schwebe bei munterem Schlag, fröhlich auf silberner Fluth.



Singet dem Herrn, der uns schützt u. erfreut, singt dankvoll sein Lob.

3. Nach Nr. 5. der rhythmischen Uebungen.



Es tönt im Abendhauch der Glocke sanfter Ton.

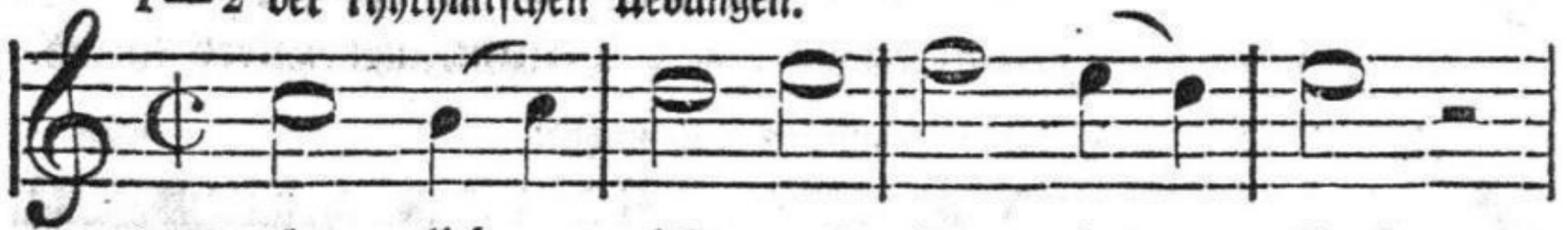
Vierte Stufe: Uebungen mit den Tönen des Dreiflangs in Verbindung mit der zweiten, siebenten und vierten Leiterstufe oder der Quinte, Terz und Septime des Dominantenaccords.

1. Vorübungen.

2. Hauptübungen

a) im zweitheiligen Takte.

1—2 der rhythmischen Übungen.

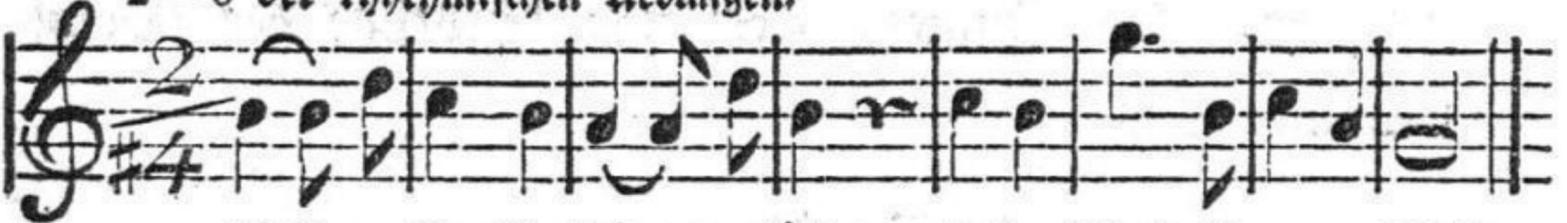


Herr : lich ist's an Freun : des Hand,



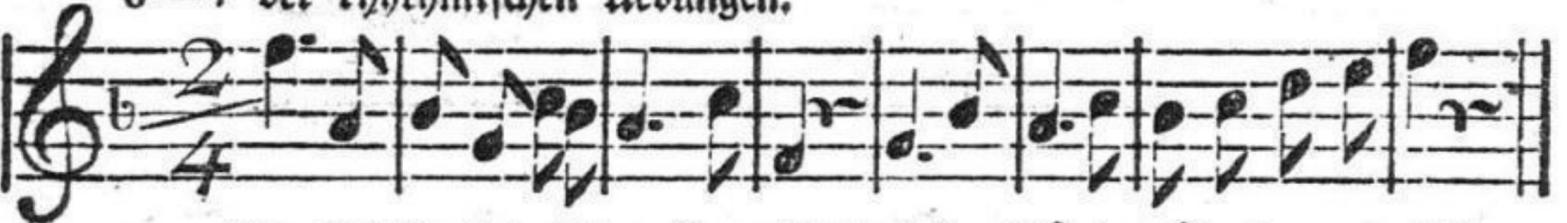
durch die Welt zu wan : : : dern.

2—5 der rhythmischen Übungen.



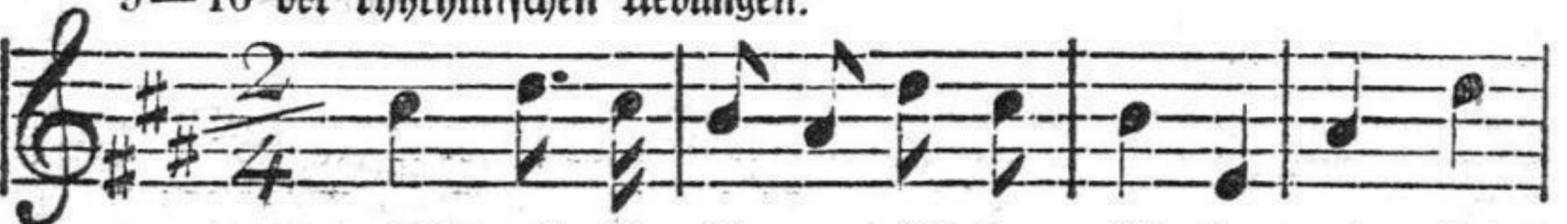
Lieb' u. Dankbarkeit gefällt, Undank haßt die ganze Welt.

6—7 der rhythmischen Übungen.



Danket! danket alle unserm Gott, seine Gü-te währet e-wig-lich.

9—10 der rhythmischen Übungen.



Seht wie die Son-ne sich im We-sten neigt; jetzt



tau : chet sie in Mee-res-fluth den gold-nen Strahl.

b) im dreitheiligen Takte.

1—2.



Ro : sen pflücke, Ro : sen blühn; den morgen, mor-gen ist nicht heut.

4—5.

D, drei: mal se = lig ist der Mann, der

schuldlos sich er: freu = en, Gram u. Schmerz muthig tragen kann.

8—9.

Auf las = set uns sin = gen den Zu = bel: ge = sang: dem König

Heil! dem Kö: nig Glück! dem Va = ter sei = nes Volks.

c) im viertheiligen Takte.

5—6.

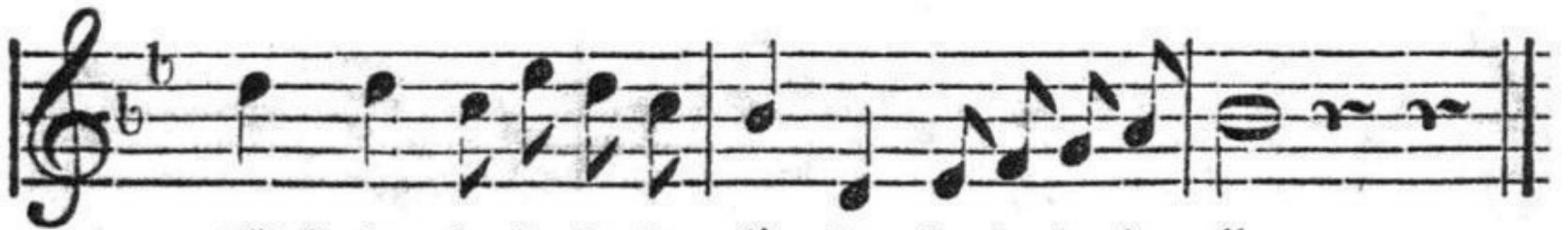
Wohl dem der sei = ne Ta = ge nach gu = ten Thaten zählt; weislich

sei = ne Freun: de wählt. Wohl ihm! er hat wohl ge: than.

7—9.

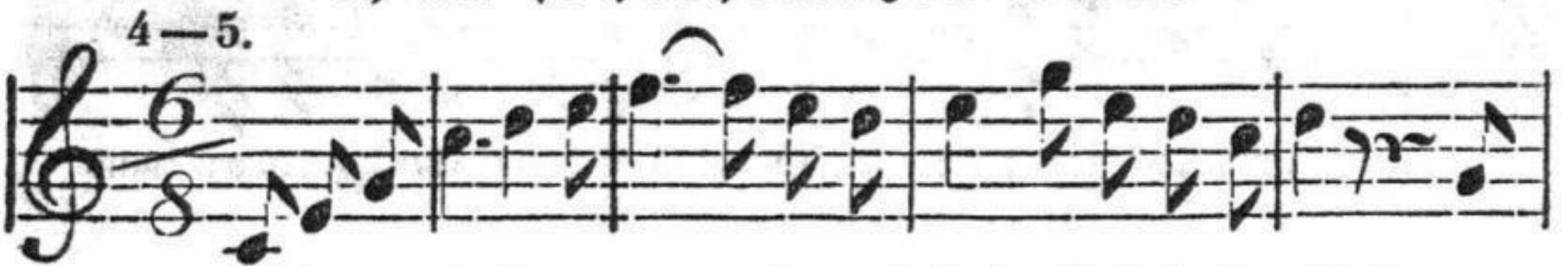
Win = ter o schöner Win: ter, sei mir herz: lich, herzlich mir ge =

grüßt, da tö = net laut Hör: ner = ton durch den

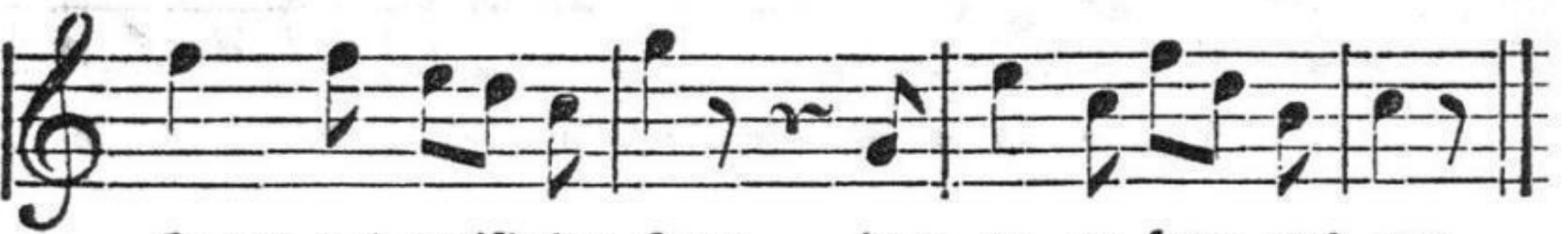


Wald ha la la la la li ha la la la la li.

d) im sechstheiligen Takte.



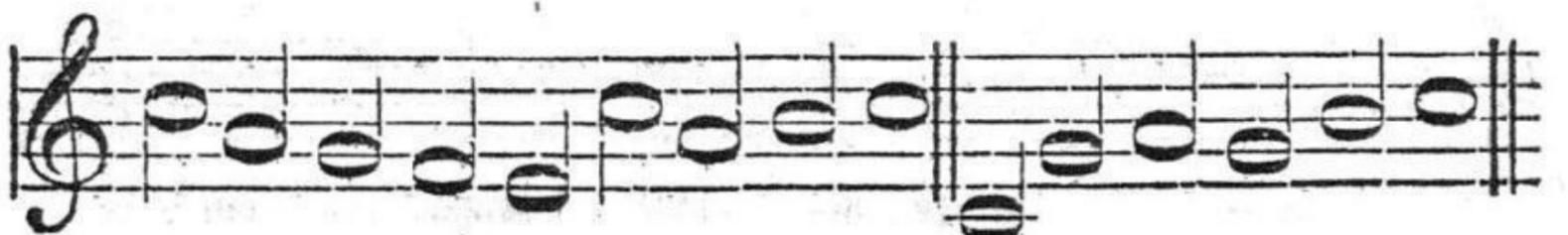
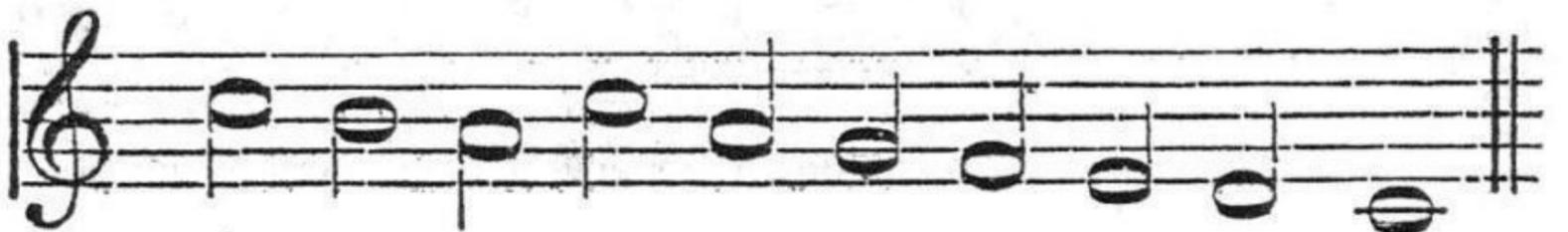
Alles was lebet u. we-
bet ruft froh: Es lebe der Mai; o



kommt und preis't den Herrn, denn er er-
freut uns gern.

Fünfte Stufe: Übungen mit den Tönen des Dreiklangs in
Verbindung mit der zweiten, siebenten, vierten und sechs-
ten Leiterstufe.

1. Vorübungen.

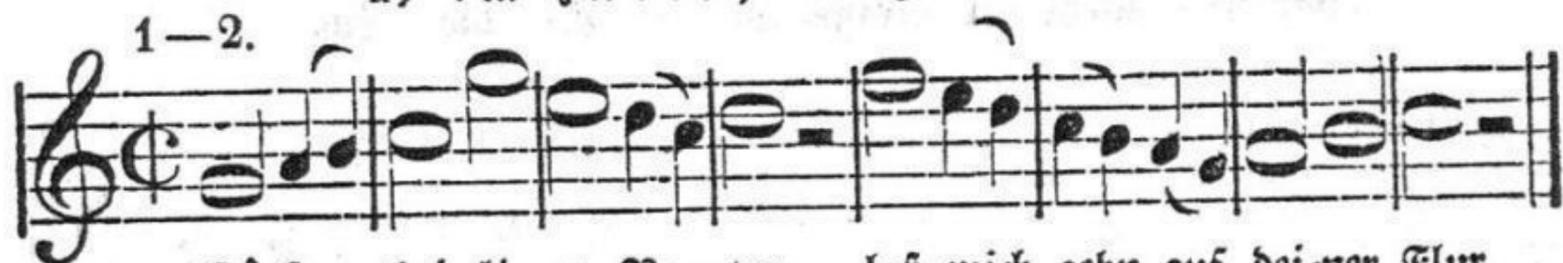




2. Hauptübungen

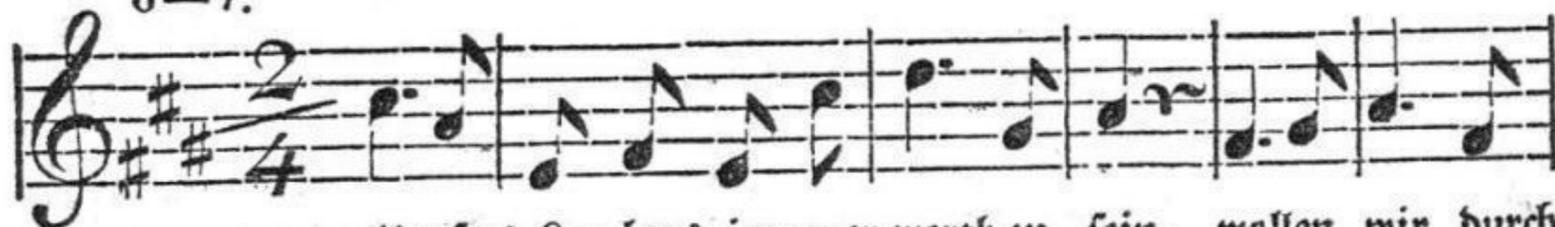
a) im zweitheiligen Takte.

1—2.



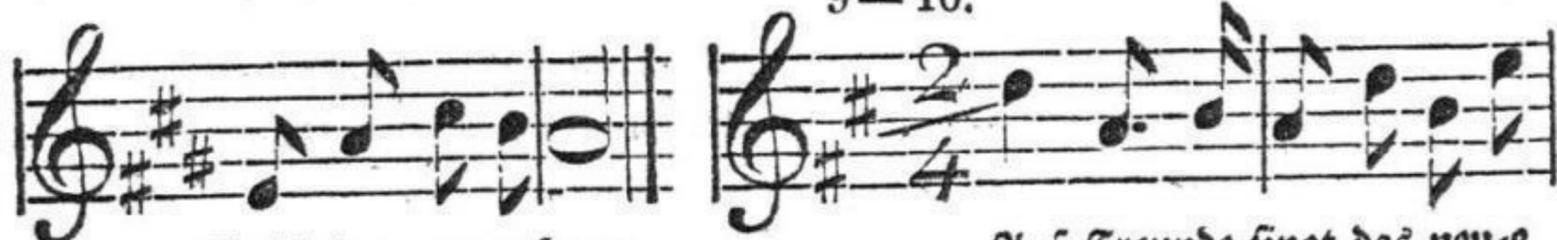
Sü-ße hei-li-ge Na-tur, laß mich gehn auf bei-ner Flur.

6—7.



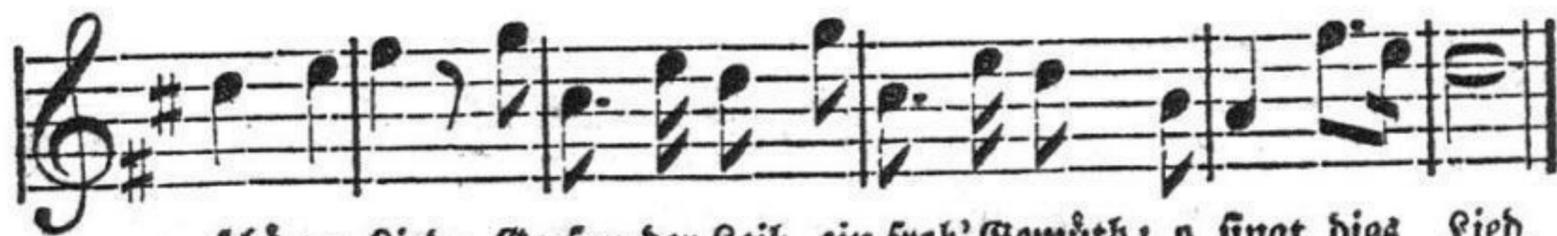
Un-serß Le-bens im-mer werth zu sein, wollen wir durch

9—10.



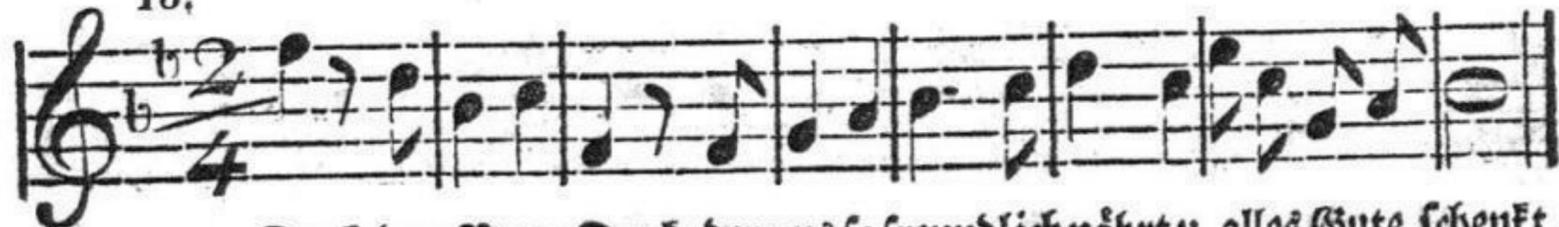
Wohlthun gern erfreun,

Auf Freunde singt das neu-e



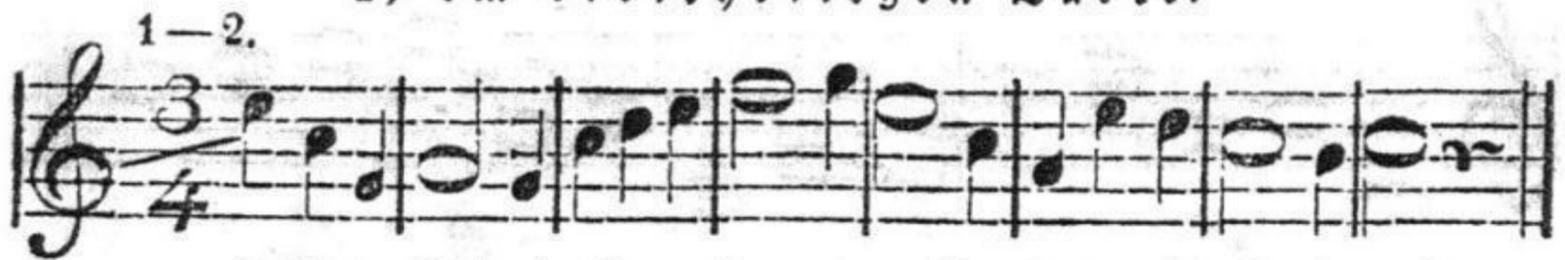
schö-ne Lied: Ge-sun-der Leib, ein froh' Gemüth; o singt dies Lied.

15.

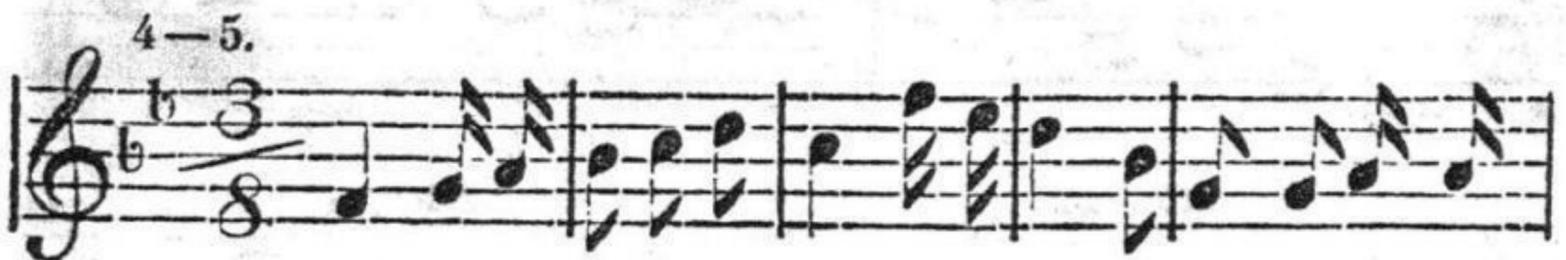


Dank, dem Vater Dank, der uns so freundlich nährt u. alles Gute schenkt.

b) im dreitheiligen Takte.



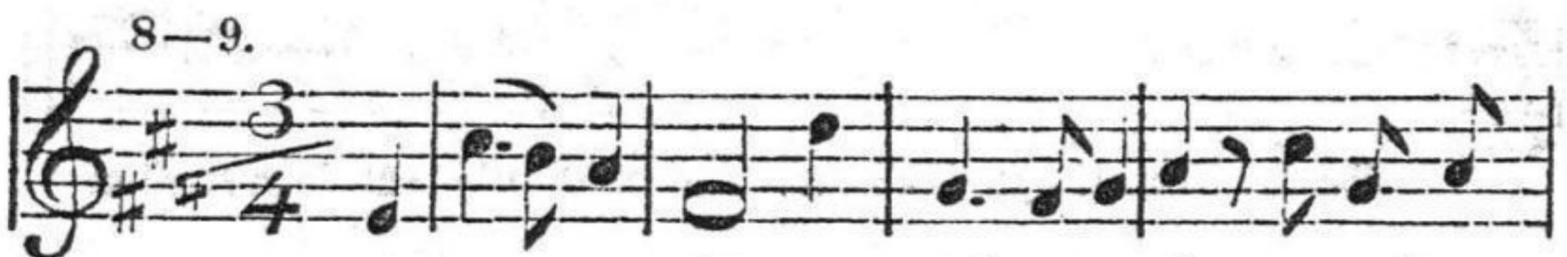
Lasset der Zukunft alle uns freun u. auch den Todten den Becher weihn.



Las= set uns singen ein fröh=li=ches Lied, im Kreise trau=ter



Freun=de flieht der Gram, meh=ret sich die Lust.

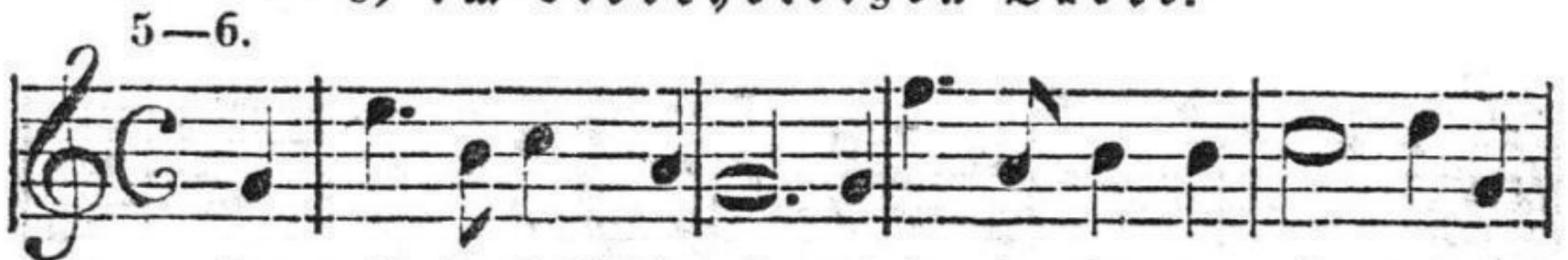


D trau = re nicht, wenn Krän=ze verblühn! die Frühlings=
Bon al = len Län = dern auf der Welt mir doch am



Pracht kehrt einst zu = rück, nein trau = re trau re nicht.
mei = sten wohl=ge = fällt mein deut = sches Wa = ter = land.

c) im viertheiligen Takte.

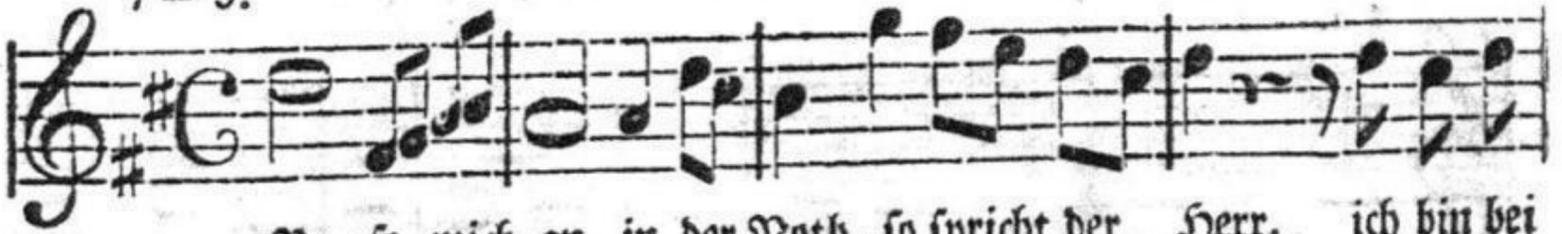


Komm sü = ßer Schlaf her=ab, und spen=de Ru = he mir; daß ich

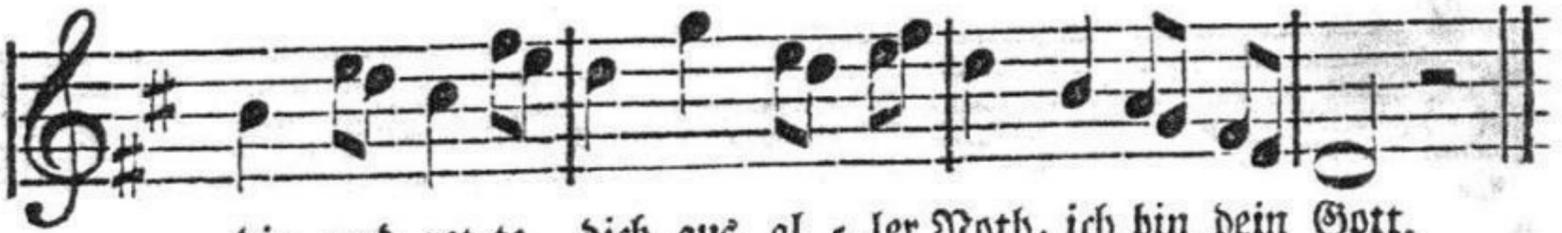


schlummre leis' und sanft, bis die Ar = beit wie=der ruft.

7-9.



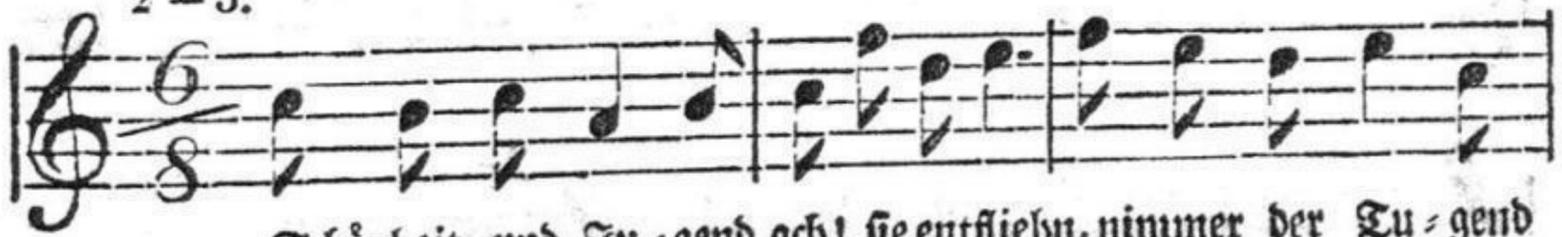
Ru = fe mich an, in der Noth, so spricht der Herr, ich bin bei



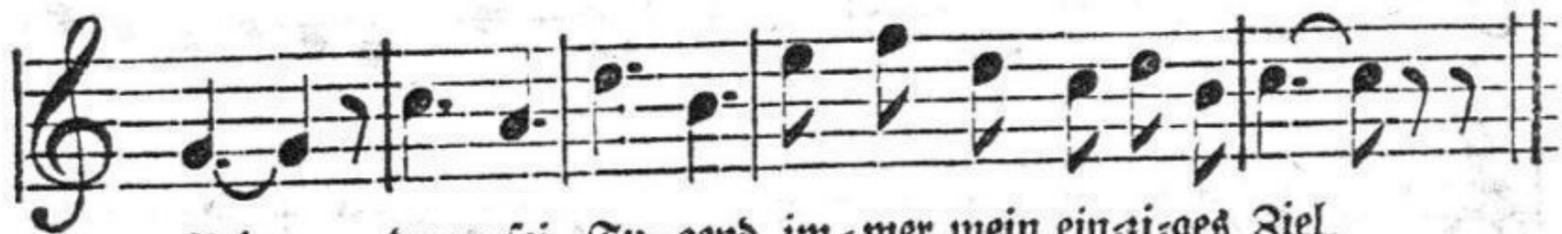
dir und ret = te dich aus al = ler Noth, ich bin dein Gott.

a) im sechstheiligen Takte.

2-3.



Schönheit und Ju = gend ach! sie entfliehn, nimmer der Ju = gend



Reiz; drum sei Ju = gend im = mer mein ein = zi = ges Ziel.

2-5.



Ehret den Mann, der mit Weis = heit des Le = bens Freu = den ge =

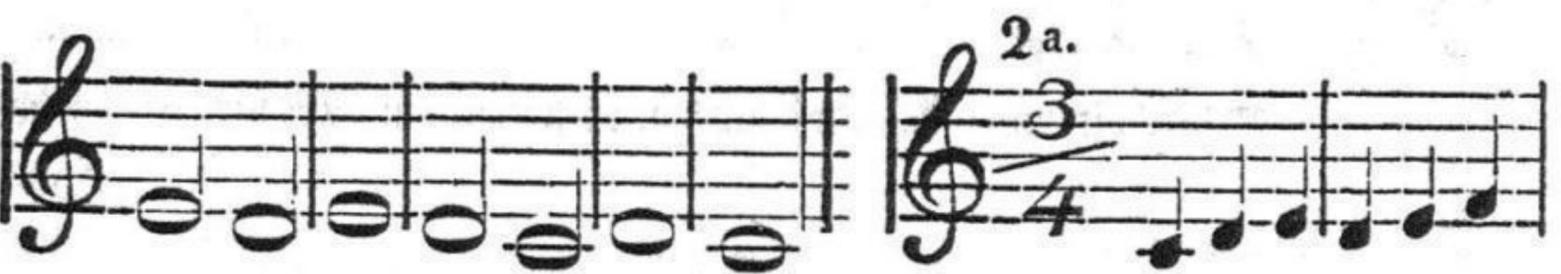
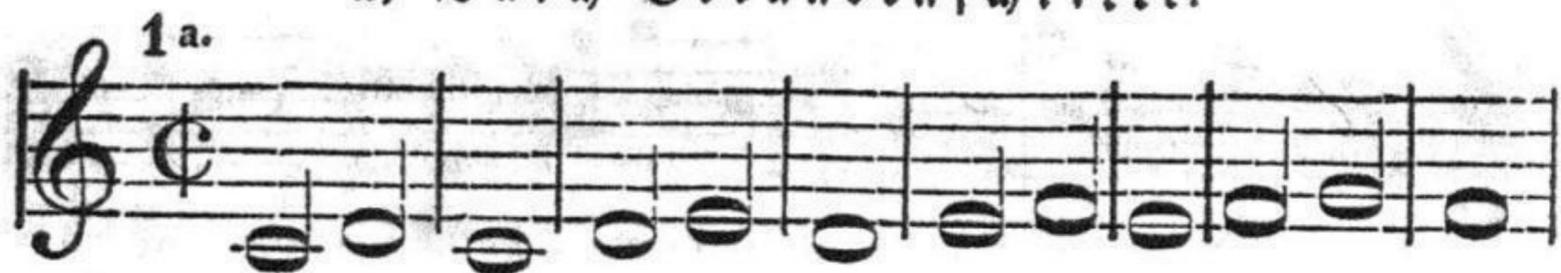


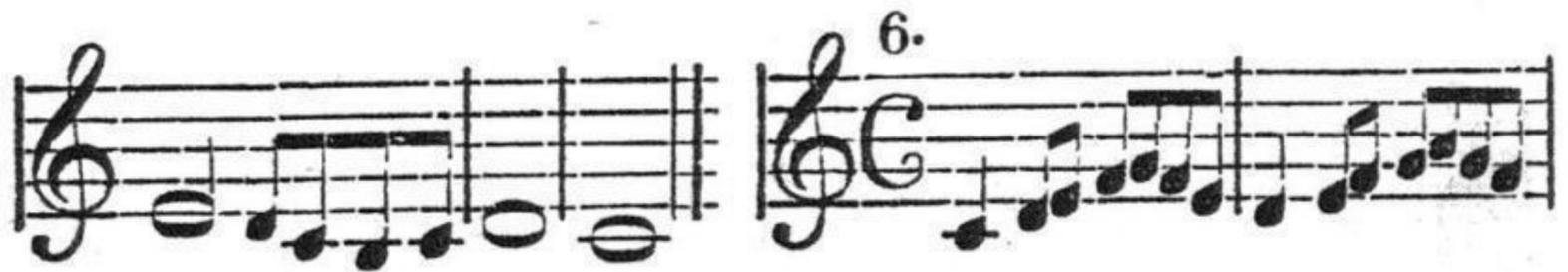
niest; es schuf ja Gott die Welt zur Freude und zur Lust.

Sechste Stufe: Uebungen durch die Intervalle der Dur-Leiter.

Anmerk. Mit diesen Uebungen muß — doch nicht etwa ohne Unterbrechung — der Schüler sich so lange beschäftigen bis er im Stande ist, sie nicht nur in möglichster Reinheit, sondern auch mit Rundung im schnellen Zeitmaße herauszubringen. Sie sind nach vorhergegangener Anweisung zugleich zweckmäßige Aufgaben zu Privatübungen.

a) Durch Secundenschritte.

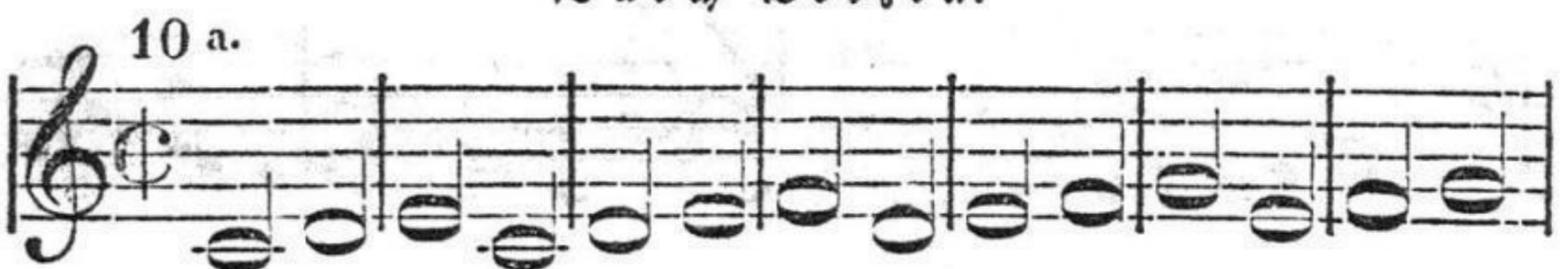




V. S.



Durch Terzen.





11 b.



12 a.



12 b.



13 a.



13 b.



14 a.

14 b.

15.

16.

17 a. Durch Quartenschritte.

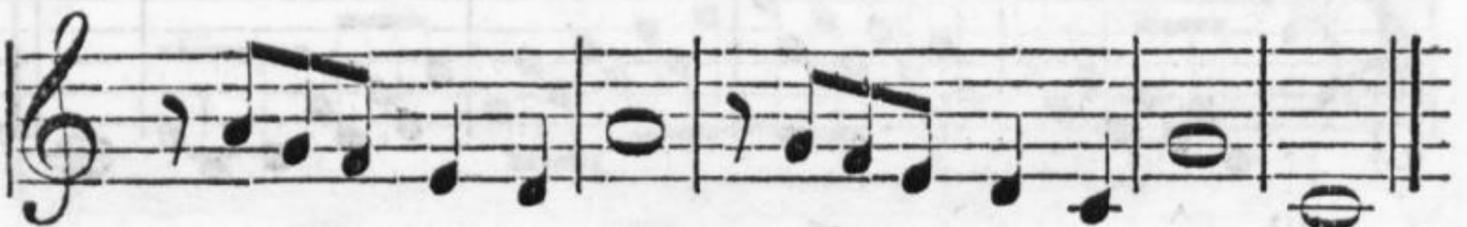
17 b.



Durch Quintenschritte.



[6*]

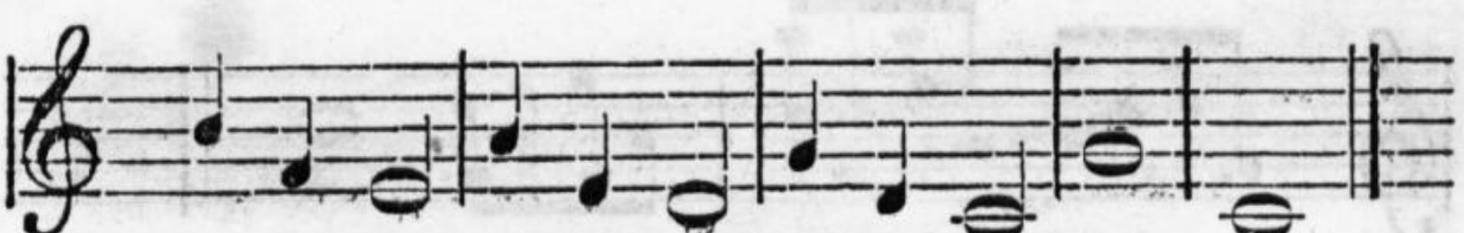




27 a.



27 b.



28 a.



28 b.



29 a.

Musical notation for exercise 29 a, first system. Treble clef, common time (C). The melody consists of quarter and eighth notes, starting on a low G and moving upwards.

Musical notation for exercise 29 a, second system. Treble clef, common time (C). The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

29 b.

Musical notation for exercise 29 b. Treble clef, common time (C). The melody consists of quarter and eighth notes, starting on a low G and moving upwards.

30 a.

Musical notation for exercise 30 a, first system. Treble clef, common time (C). The melody consists of eighth notes, starting on a low G and moving upwards.

Musical notation for exercise 30 a, second system. Treble clef, common time (C). The melody continues with eighth notes, ending with a double bar line.

30 b.

Musical notation for exercise 30 b, first system. Treble clef, common time (C). The melody consists of eighth notes, starting on a low G and moving upwards.

Musical notation for exercise 30 b, second system. Treble clef, common time (C). The melody continues with eighth notes, ending with a double bar line.

31 a.

Musical notation for exercise 31 a, first system. Treble clef, common time (C). The melody consists of quarter and eighth notes, starting on a low G and moving upwards.

Musical notation for exercise 31 a, second system. Treble clef, common time (C). The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

31 b.



32.



Durch Sextenschritte.

33 a.



33 b.



34 a.



34 b.



35 a.



35 b.



36.



37 a.



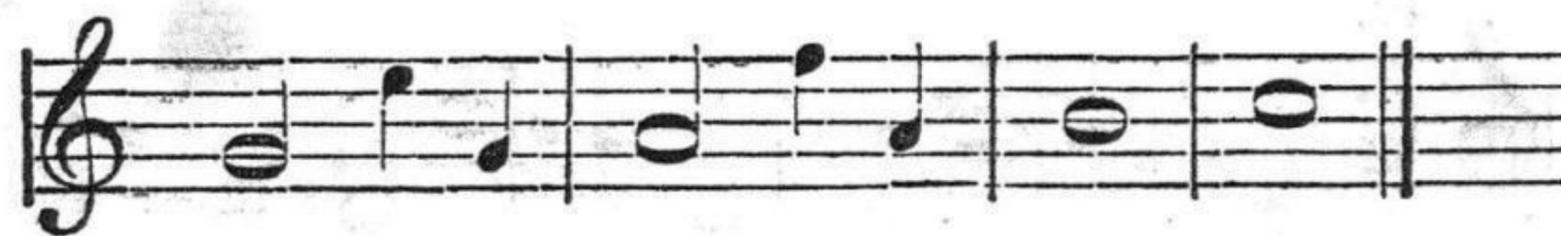
37b.



38.



39 a.



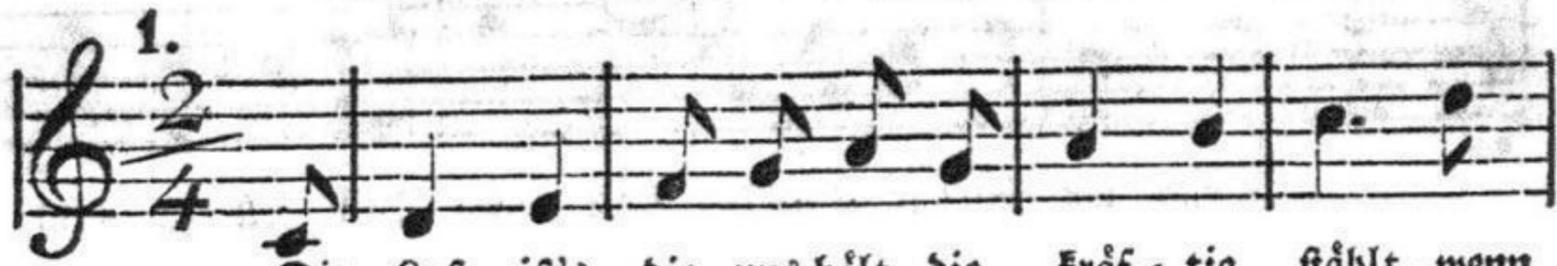
39 b.



40.



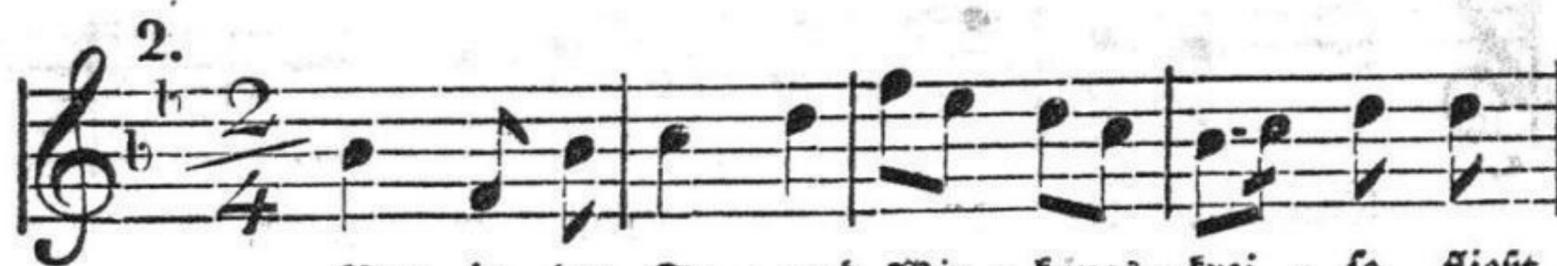
Siebente Stufe: Gesänge in Dur.



Die Luft ist's, die uns hält, die kräf = tig stählt, wenn



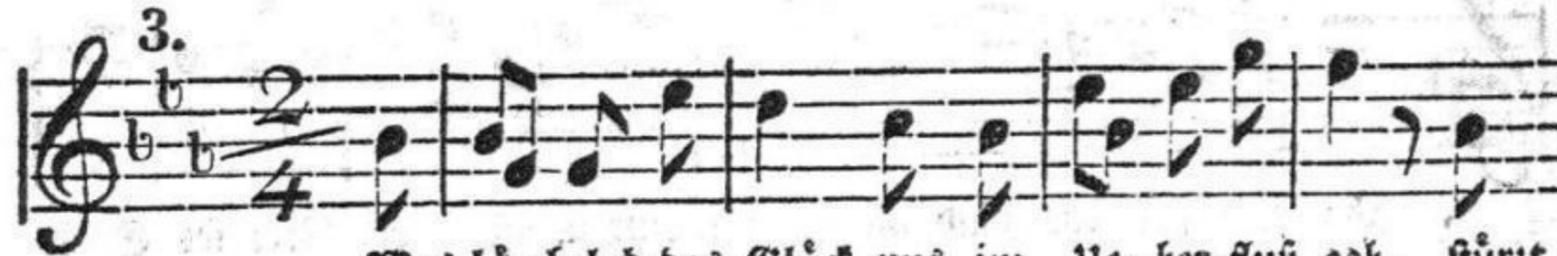
man die Bür = de sich nur selbst ge = = wählt.



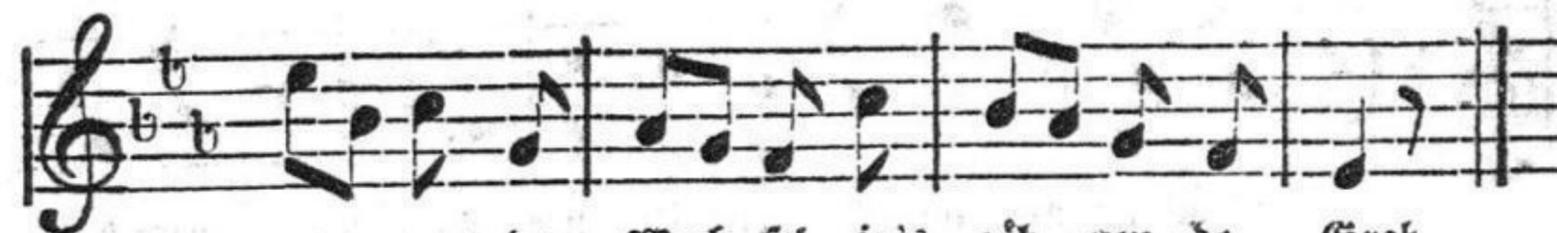
Nur in der Lu = gend Wir = kungs = frei = se fließt



sanft der Strom der Zeit vor = bei.



Was lä = chelnd das Glück uns im Ue = ber = fluß gab, stürzt



mor = gen der Wech = sel in's gäh = nen = de Grab.



Es rich = tet die e = wi = ge Weis = heit uns auf, die



Wliff = te, sonst erd = wärts, sie schau = en hin = auf.



Wenn der Wei-se nach der Gott = heit Wil = len zu dem



Wohl der Menschheit schafft, das nur das be = steht und



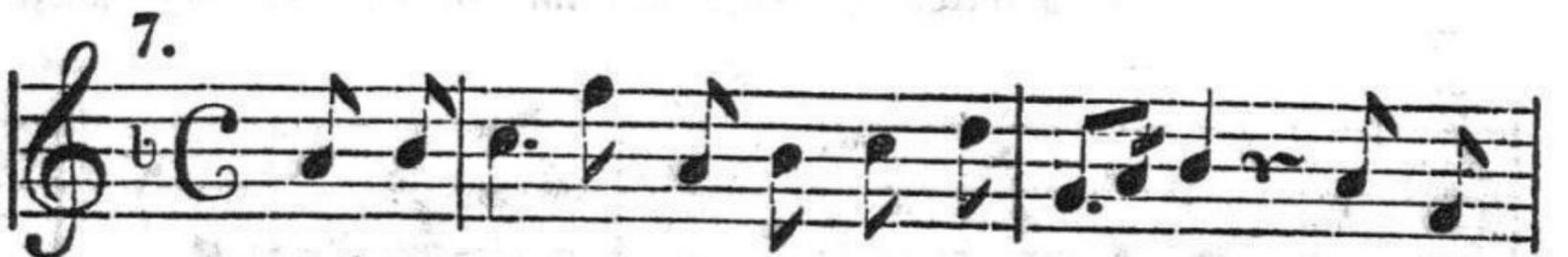
bleibt, wie der Sei = = ten Wog' auch treibt.



Die gu = te Ga = be kommt al = lein vom Herrn zu uns her =



ab; er führt das Kind ins Le = ben ein, u. ist des Grei = ses Stab.



Glücklich wer am A = bend sei = ner Ta = ge, wenn des

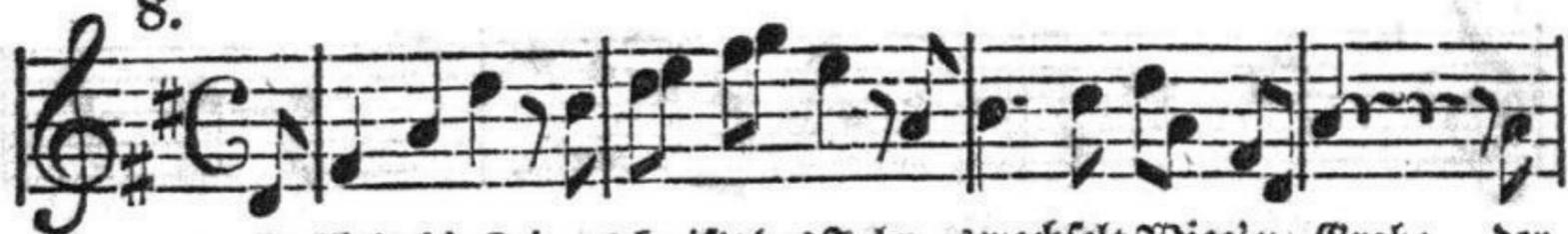


Le = bens Sonn' allmählich sinkt; frei von Sorgen, frei von Harm und



Kla = ge noch des Le = bens stil = le Freude trinkt.

8.

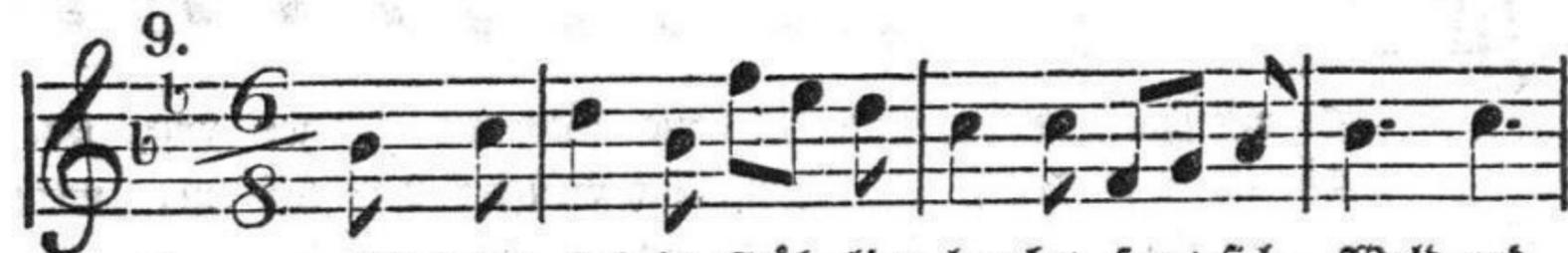


Es flieht die Zeit, es kreis't das Jahr, es wechselt Wieg' u. Grab; der

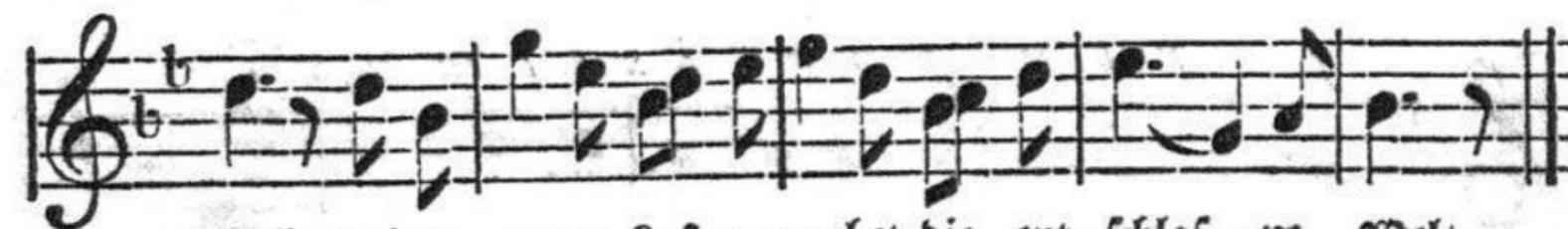


Mensch, er wird, er blüht, er welkt, tritt auf und wieder ab.

9.

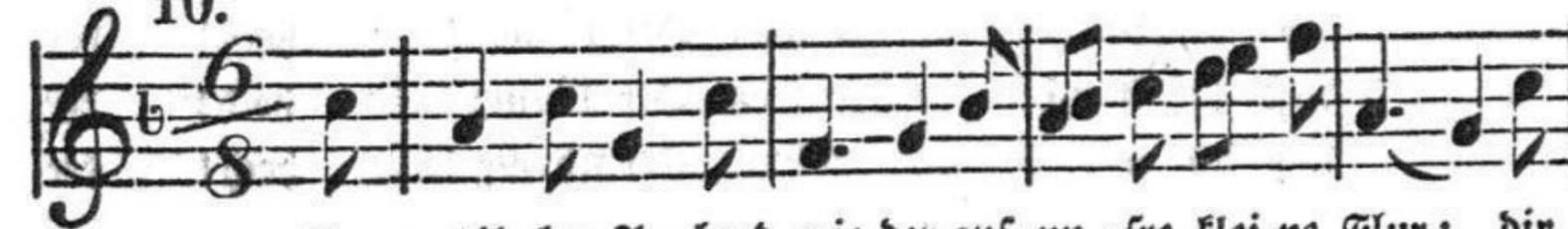


Wenn der hol-de Früh-ling la-chet, freut sich Wald und

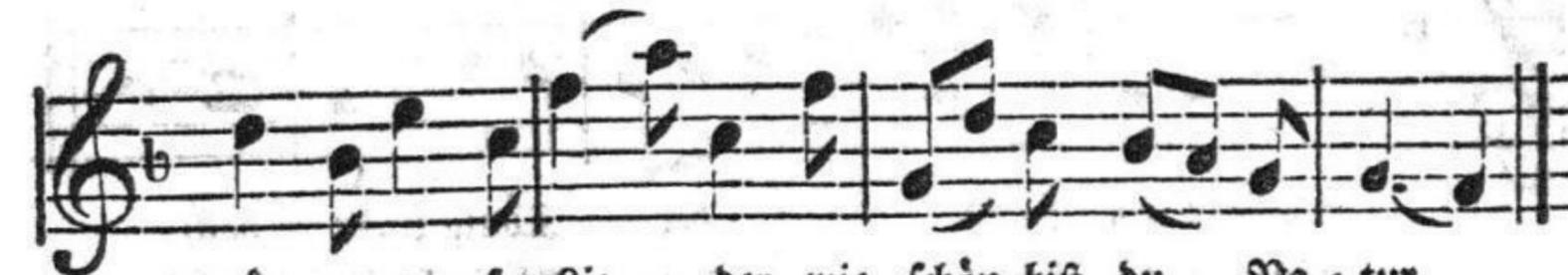


Feld und zu neuer Lust er-wachet die ent-schlaf-ne Welt.

10.



Komm stil-ler A-bend wie-der auf un-sre klei-ne Glur; dir



tö-s nen un-sre Lie-s der wie schön bist du Na-tur.

1. Dem König.



Der Kö-nig sei mein er-stes Lied, Ihm klingt der er-ste
Denn wie mein Herz dem Bru-der schlägt, so schlägt's dem Kö-nig
Wie mei-nen Va-ter lieb' ich ihn, bis zu dem letz-ten
Er ist mein Kö-nig und mein Held, aus herr-li-chem Ge-

V. S.



Klang; des Va = ter = lan = des Schirm und Hort preis'
hoch! Was gilt's, wenn er mein Bru = der ist, mein
Hauch. Was gilt's, wenn er mein Kö = nig ist, mein
schlecht, und wenn er lau = tes Lob verschmäht, so



ich mit lautem Sang. Sein Na = me füllt mit re = ger Lust, jed =
Kö = nig ist er doch, und thun auch Brü = der Leid sich an, mein
Va = ter ist er auch. Er blickt von sei = nem Hel = den = thron mit
preis' ich ihn erst recht. Er ist mein Kö = nig und mein Mañ! drum

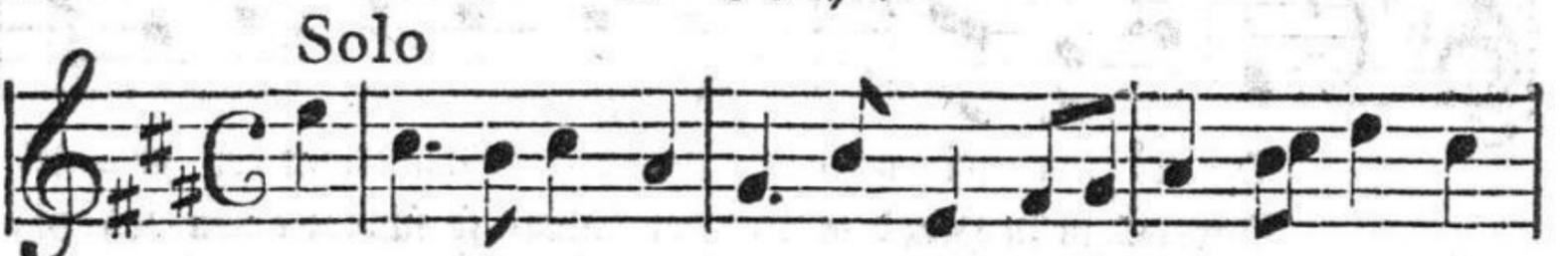


we = des Brennen treu = e Brust, der Kö = nig le = be hoch! der
Kö = nig hat es nie ge = than. Der Kö = nig le = be hoch! der
Lust auf je = den Preußensohn. Der Kö = nig le = be hoch! der
sing' ich was ich sin = gen kann. Der Kö = nig le = be hoch! der



König le = be hoch!	der	König le = be hoch!
König le = be hoch!	der	König le = be hoch!
König le = be hoch!	der	König le = be hoch!
König le = be hoch!	der	König le = be hoch!

2. Licht.



Es ist so köst = lich Hand in Hand das Le = ben zu durch =
Wohlan auf fro = her Wan = der = schaft reicht euch die Hand ihr
Wir schauen einst von rei = nen Höh'n auf Mond und Son = nen =



mal = len, und nicht um je = den klei = nen Land mit Menschen zu zer =
Brü = der! Wer sie euch beut, o drückt mit Kraft die war = me Hand ihm
nie = der: o laßt hin = auf uns friedlich gehn, ins Friedensland ihr



mal = len, um = fas = set euch mit Menschlich = keit und
wie = der und tragt ihn oh = ne Zwist und Streit! er
Brü = der! Um = ar = met euch mit Menschlich = keit und



laßt der Höl = le Zwist und Streit! Wir fas = sen uns mit
trägt euch, weil ihr Men = schen seid. O tragt ihn oh = ne
laßt der Höl = le Zwist und Streit. Wir küß = sen uns mit



Menschlich = keit; fort, fort zur Höl = le Zwist und Streit.
Zwist und Streit! er trägt euch, weil ihr Men = schen seid.
Menschlich = keit; fort, fort zur Höl = le Zwist und Streit.

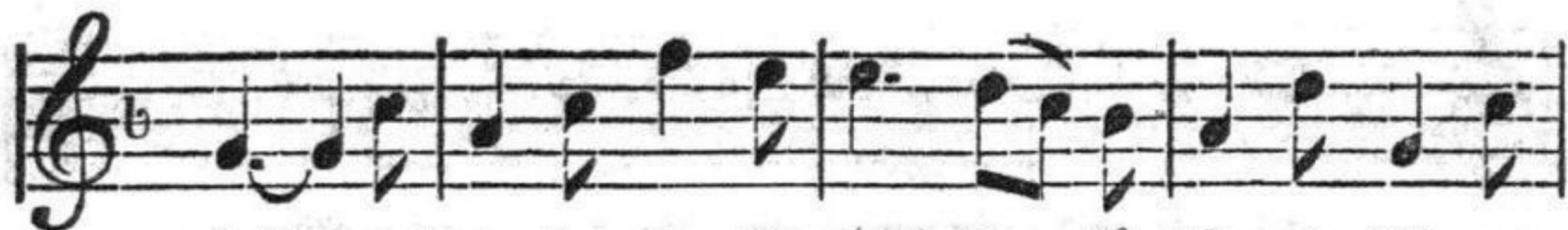
3. Des Winters Mahnung.

Zart.



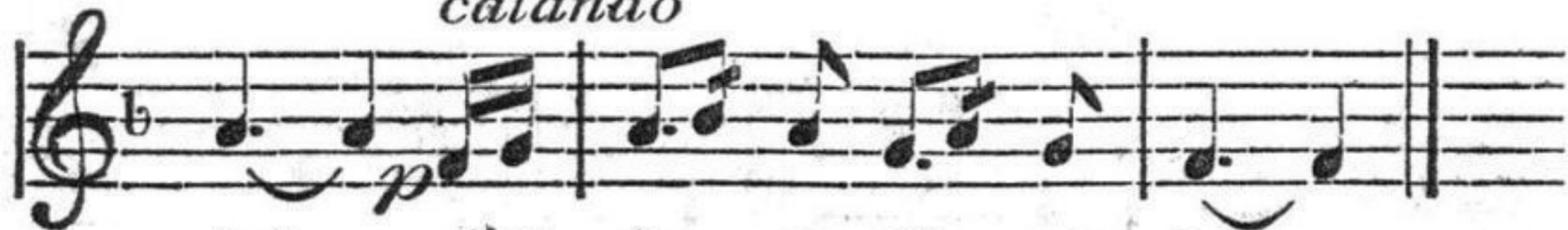
Mit Sil = ber = schim = mer trei = ben Schnee = stöck = chen in der
Einst streute bun = te Blü = then um = her des Len = zes
So mahnen spä = te Stun = den des Grei = ses kal = te

V. S.



Luft und an den Fen-ster-schei-ben glänzt star-ter Blu-men-
Hauch, und Pur-pur-ro-sen glüh-ten im Gar-ten-beet am
Brust an La-ge die ent-schwunden, an war-me Ju-gend-

calando



duft, glänzt star-ter Blu-men-duft.
Strauch, im Gar-ten-beet am Strauch.
Luft, an war-me Ju-gend-luft.

Gemüthlich.

Solo.

4.



Wer sei-nen Bru-der herz-lich liebt, ihm sei-ne Feh-ler
Wer Gott und sei-nen Kö-nig ehrt, nicht sei-nes Bru-ders
Wer im-mer Treu und Glauben hält, nicht an-ders als er
Wer gra-den Weg zum Zie-le geht, sich nicht nach je-dem
Wer sei-nes Le-bens froh ge-nießt, nie Recht und Pflicht da-



gern vergiebt; wenn Man-gel sei-nen Bru-der drückt, nach
Ru-he stört, mit Män-ner-sinn und Män-ner-kraft dem
ist, sich stellt, und oh-ne Falschheit, Trug und List, in
Winde dreht, nicht säu-met, wenn er han-deln soll, für
bei ver-gift, und sich mit glei-cher In-nig-keit auch

Chor



sei-nen Kräften ihn er-quickt: der ist, der ist ein braver
Un-ter-drückten Recht ver-schafft: der ist, der ist ein braver
Wort und Tha-ten red-lich ist: der ist, der ist ein braver
sein und sei-nes Näch-ten Wohl: der ist, der ist ein braver
an des Bruders Wohl sich freut: der ist, der ist ein braver



Mann, ihn rühme, wer nur rühmen kann, ihn rühme, wer nur rühmen kann.
 Mann, ihn rühme, wer nur rühmen kann, ihn rühme, wer nur rühmen kann.
 Mann, ihn rühme, wer nur rühmen kann, ihn rühme, wer nur rühmen kann.
 Mann, ihn rühme, wer nur rühmen kann, ihn rühme, wer nur rühmen kann.
 Mann, ihn rühme, wer nur rühmen kann, ihn rühme, wer nur rühmen kann.

§. 23.

Die Moll-Leiter.

Außer den uns bis jetzt bekannt gewordenen Leitern, Dreiklängen und Dominantenaccorden, haben wir noch andere, welche zum Unterschiede von jenen, Moll-Leitern, Moll-Dreiklänge und Dominantenaccorde der Moll-Leitern heißen. Die Leitern sind sowohl in ihrem Baue, als auch in ihrer Wirkung auf unser Ohr, wesentlich von den Dur-Leitern verschieden; weniger die Dreiklänge; die Dominantenaccorde, bis auf die None aber gar nicht. Der wörtlichen Erklärung nach, sind *Dur* = harte, und *Moll* = weiche Leitern und es wird durch diese Benennung ihre Wirkung — wenn auch nur unvollkommen — angedeutet.

Melodien, denen eine Moll-Leiter zum Grunde liegt, klingen meist sanfter, wehmüthiger zc., dagegen Dur-Leitern mehr zum Ausdrucke kräftiger, freudiger Gefühle und Empfindungen sich eignen; obwohl sich nicht behaupten läßt, daß um Sanstes zc. auszudrücken, eine Moll-Leiter unumgänglich zum Grunde liegen müßte, oder umgekehrt.

Dem sei wie ihm wolle, jeden Falles findet zwischen beiden Leitern ein wesentlicher Unterschied statt. Ohne uns auf eine — hier auch ganz überflüssige — Nachweisung einzulassen, wie die Moll-Leitern entstanden, oder warum sie gerade so und nicht anders gebaut werden, bemerken wir zuvörderst, daß die Moll-Leitern am Wesentlichsten durch die dritte und sechste Stufe, welche beide einen chromati-

sehen halben Ton tiefer als in Dur genommen werden, von dieser sich unterscheiden, so daß also z. B. die C Moll-Leiter durch die Töne:

c.	d.	es.	f.	g.	as.	h.	c.	steigt
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	

Der Gebrauch hat indeß Manches ganz anders gestellt. So pflegt man die Moll-Leiter — doch nur als Melodie, nicht aber als Grundlage eines Tonstücks — gewöhnlich folgendermaßen zu gestalten:

a) die steigende:	b) die fallende:

Es würde demnach vorzugsweise die dritte Stufe als die im Verhältniß zur Dur-Leiter um einen halben Ton erniedrigte, den Unterschied ausmachen.

Damit hat es allerdings auch seine Richtigkeit; indeß dürfte die erniedrigte sechste doch wahrlich keinen geringen Antheil an dem eigenthümlichen Charakter der Moll-Tonart haben.

Dieser sonderbare Gebrauch, die Moll-Leiter auf eine dreifache Weise darzustellen, macht es nun freilich mehr schwierig sich mit Leichtigkeit in derselben zu bewegen und eigen genug, in der praktischen Musik hat die Form bei b) eine Art Bürgerrecht erlangt; denn nach ihr pflegt man die Zahl der Vorzeichnungen zu bestimmen, und bei Tonstücken — wenn auch, wie sich weiter unten ergeben wird, mit Unrecht — vorzuzeichnen. Nach dieser Annahme hat also die C Moll-Leiter, gleich der Leiter von Es Dur drei Beenen vorgezeichnet.

Dies ist nun aber, wie schon oben erklärt, keinesweges richtig; indeß muß man mit diesem Gebrauch bekannt sein, um die, durch Vorzeichnungen angedeuteten, Tonarten nicht mit einander zu vertauseln. Man wird darin auch nicht leicht fehlen, hat man die einfache Regel im Gedächtniß:

„Eine Moll-Leiter hat mit derjenigen Dur-Leiter gleiche Vorzeichnung, deren erster Ton die dritte Stufe der Moll-Leiter ist.

Kürzer auch so:

„Der Dur-Ton (die erste Stufe der Leiter) ist die Terz seines verwandten Moll-Tones.

Man sagt nämlich von zwei solchen Leitern, sie seien verwandt.

Darstellung der verwandten Dur- und Moll-Leitern.

Mit *Cd.* ist verwandt *Am.* Vorzeichnung Nichts.

„ <i>Fd.</i> „ „	<i>Dm.</i> „	1 b.	
„ <i>B</i> oder <i>Hesd.</i>	<i>Gm.</i> „	2 b.	
„ <i>Esd.</i> ist verwandt	<i>Cm.</i> „	3 b.	
„ <i>Asd.</i> „ „	<i>Fm.</i> „	4 b.	
„ <i>Desd.</i> „ „	<i>B</i> oder <i>Hesm.</i>	5 b.	
„ <i>Gesd.</i> „ „	<i>Es m.</i> Vorzeichnung	6 b.	} enharmonische Leiter.
„ <i>Fisd.</i> „ „	<i>Dism.</i> „	6 #.	
„ <i>Hd.</i> „ „	<i>Gism.</i> „	5 #.	
„ <i>Ed.</i> „ „	<i>Cism.</i> „	4 #.	
„ <i>Ad.</i> „ „	<i>Fism.</i> „	3 #.	
„ <i>Dd.</i> „ „	<i>Hm.</i> „	2 #.	
„ <i>Gd.</i> „ „	<i>Em.</i> „	1 #.	

So kennt der Gebrauch die Verwandtschaft der Tonleitern; ihrer wahren Natur nach sind sie indeß so nicht verwandt, vielmehr hat mit Beachtung ihrer wesentlichen Form, keine Moll-Leiter mit irgend einer Dur-Leiter gleiche Vorzeichnung. Das einfache Gesetz, nach welchem diese, auf das Wesen der Moll-Leiter gegründete, Form erkannt werden kann, geht zum Theil aus dem oben Gesagten hervor:

Die Moll-Leiter unterscheidet sich von der Dur-Leiter durch die erniedrigte dritte und sechste Stufe. Hat man sich indeß mit der angenommenen Verwandtschaft der Leitern vertraut gemacht, so kann das Wahre auch nach folgender Regel gefunden werden:

„Die Moll-Leiter hat die Vorzeichnungen ihrer verwandten Dur-

Moll-Dreiklänge und Dominanten- oder Septimen-
und Nonen-Accorde der Moll-Tonarten.

a) Dreiklänge; der Grundton ist die erste Stufe der Leiter.

enharmonisch



b) Septimenaccorde; der Grundton ist die fünfte Stufe der Leiter.

enharmonisch



c) Nonenaccorde; der Grundton ist im Basse angedeutet.

enharmonisch



Der Grundton ist die fünfte Stufe der Leiter.



Brechungen der Dreiklänge und Dominanten-Accorde.

a) Dreiklänge.



b) Septimenaccorde.



c) Nonenaccorde.

u. s. w.

Grundton.

Achte Stufe: Melodische Uebungen in Moll mit den Tönen
des Dreiklangs.

1. Vorübungen.

men. men.

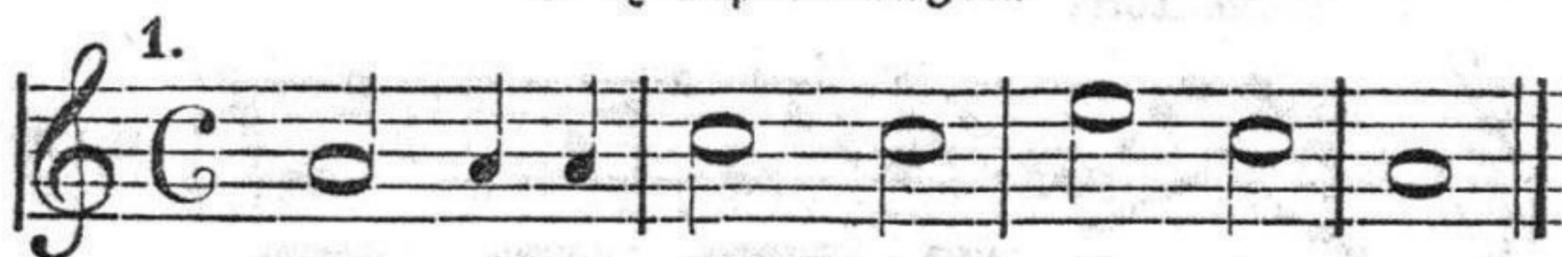
men. men.!

men.

men.

men.

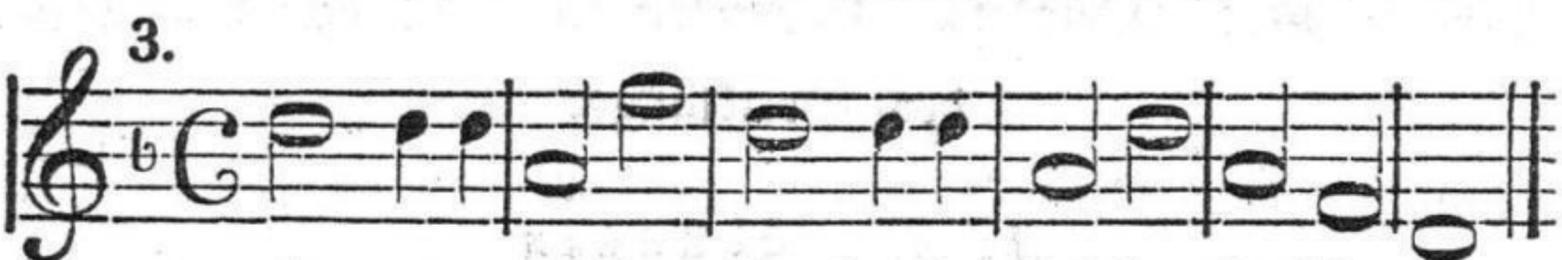
2. Hauptübungen.



Ach wir sind schwach, Herr stär - ke uns.



Er - hö - re uns Gott un - ser Gott!



Un - an - ge - mel - det for - dert der Tod den Menschen ab.



Das Grab ist tief und stil - le und schau - der - haft sein Rand.



Die Erde ruht im Todtenkleide, vom starren Frost ge - bunden.

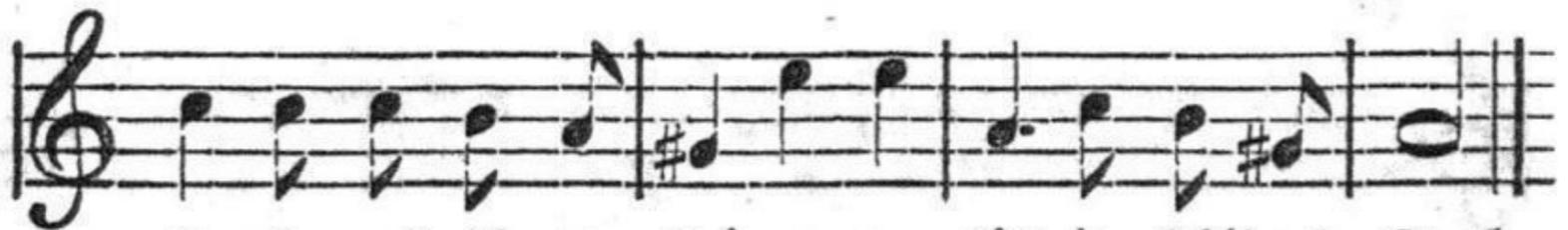


Nach ei - ner Prüfung fur - zer Tage er - war - tet uns die E - wigkeit.

Neunte Stufe: Übungen mit den Tönen des Dreiklangs in Verbindung mit der zweiten und siebenten Leiterstufe, oder der Quinte und Terz des Dominantenaccords.



Das Laub fällt von den Bäumen, das jar - te Sommer - laub; das



Le = ben mit sei = nen Träumen zer = fällt in Asch' und Staub.



Mein Gott, mein Gott, war = um hast du mich ver =



las = sen? war = um hast du mich ver = las = sen?



Ich lie = ge und schla = fe ganz in Frie = den; denn



du al = lein, du al = lein Herr hil = fest mir.

Zehnte Stufe: Uebungen mit den Tönen des Dreiklangs in Verbindung mit der zweiten, siebenten und vierten Leiterstufe, oder mit der Quinte, Terz und Septime des Dominantenaccords.



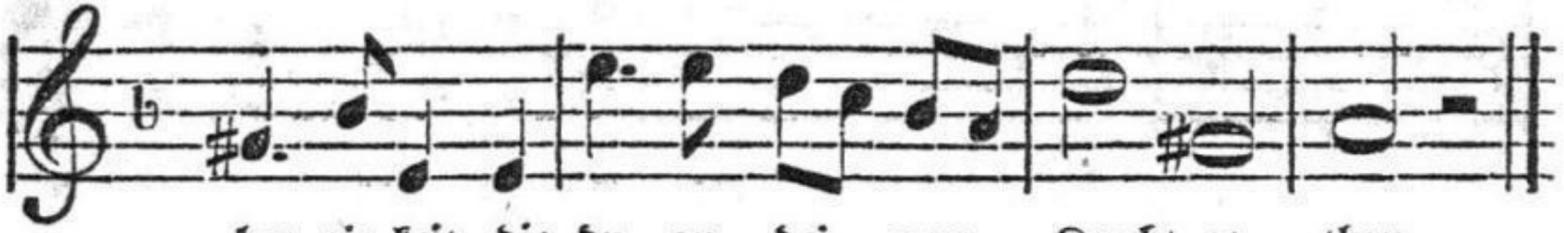
Dort, dort ver = wan = delt sich die Kla = ge in



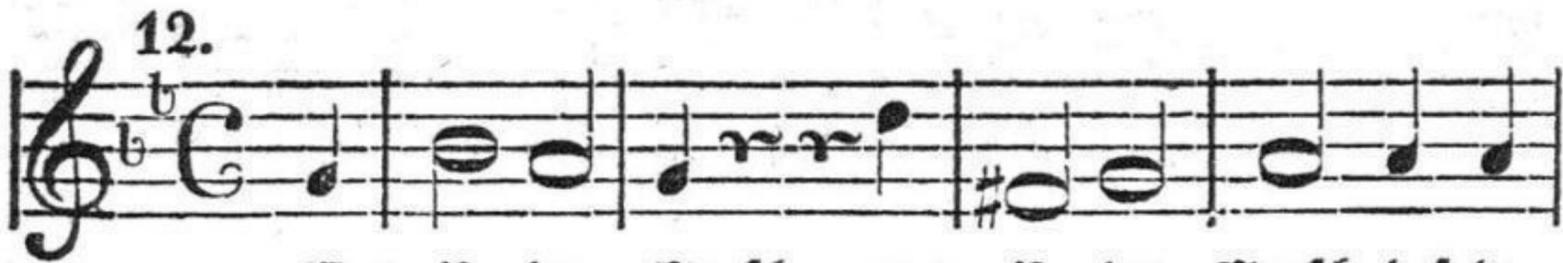
gött = li = che Zu = frie = = den = = heit.



Herr, Herr, Herr! ich bin zu ge-ring, zu ge-ring al-ler Barm-



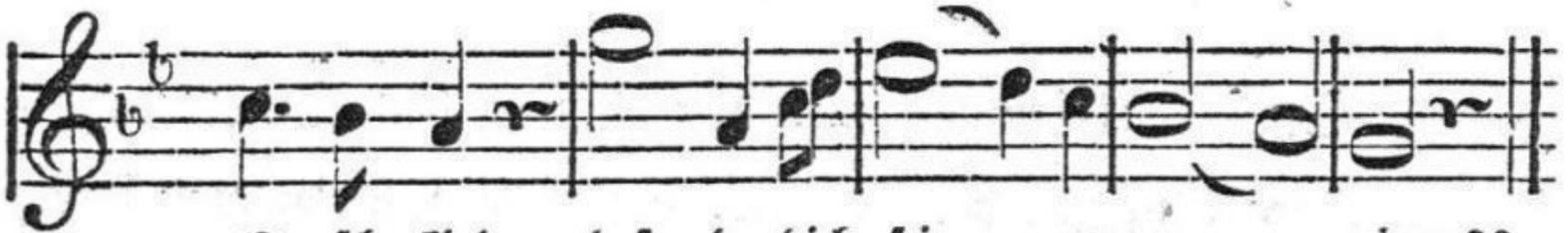
her-zig-keit, die du an dei-nem Knecht ge-than.



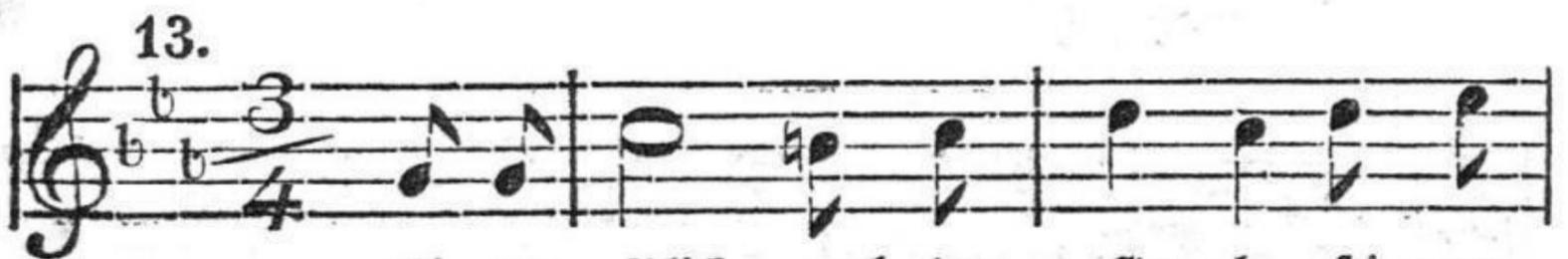
Was ist der Mensch, was ist der Mensch, daß du



sei-ner so ge-denkst? und das Men-schen-kind, das



Menschenkind, daß du dich sei-ner an-nimmst?



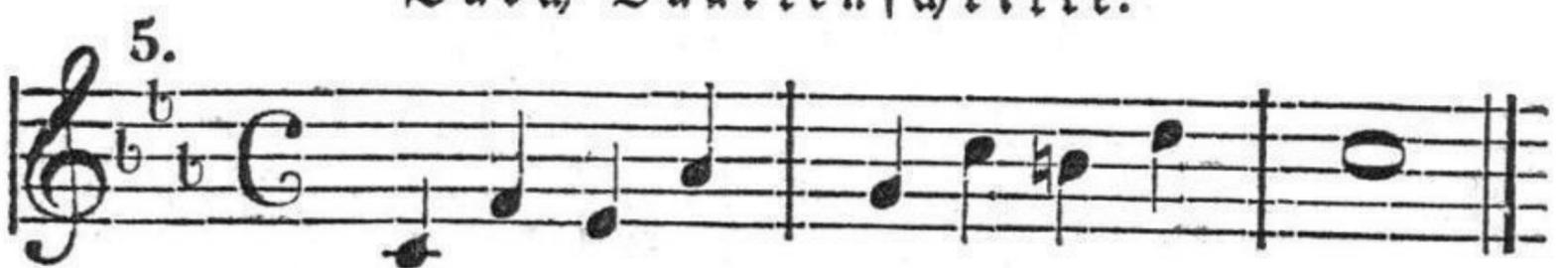
Ei-nen Blick nach dem Gra-be sei-ner



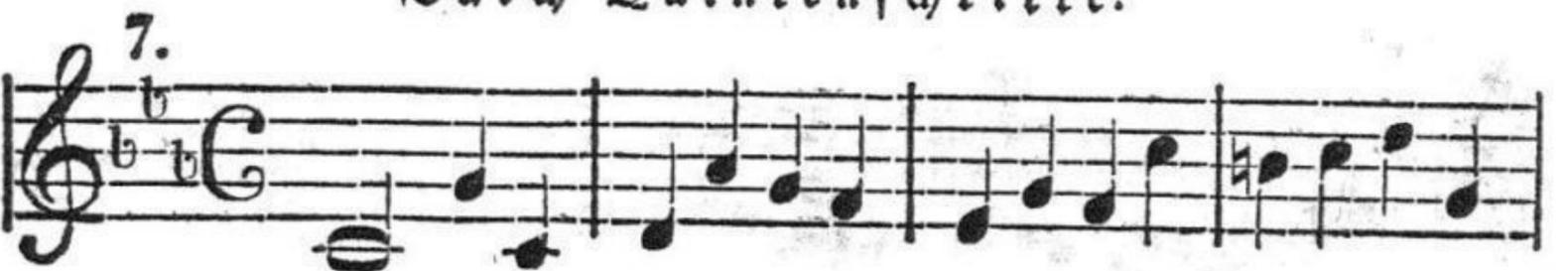
Ha-be sen-det noch der Mensch zu-rück.



Durch Quartenschritte.



Durch Quintenschritte.

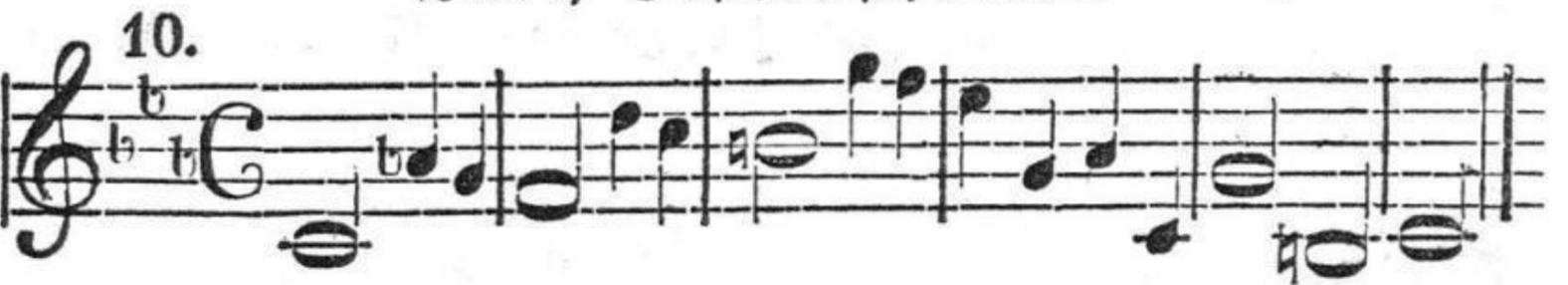




Vorbereitung zu Sextenschritten.



Durch Sextenschritte.



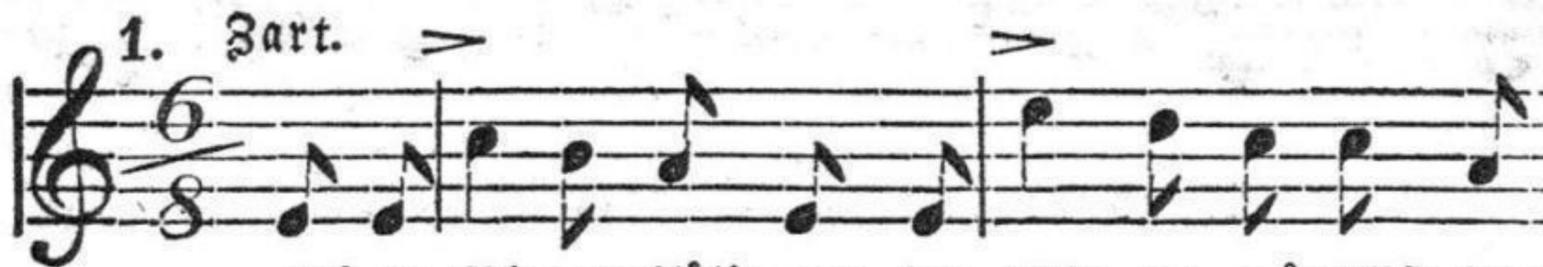
Durch Septimenschritte.



V. S.



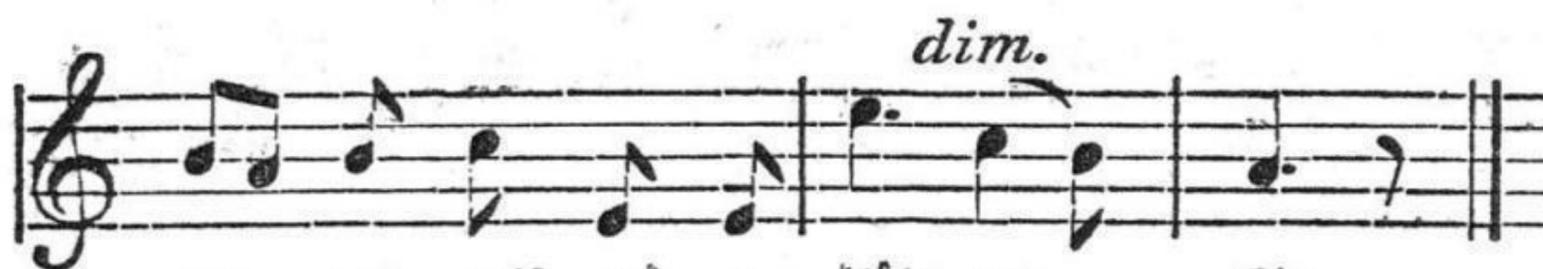
Dreizehnte Stufe: Gesänge in Moll.



Kei = ne Blu = men blüh'n, nur das Win = ter = grün blickt durch



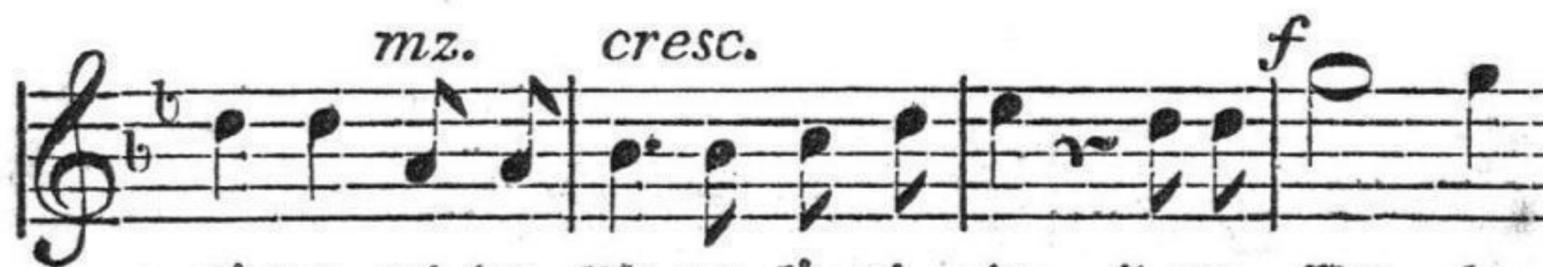
Sil = ber = hül = len und das Fen = ster fül = len Blümchen



zart und weiß, auf = ge = blüht aus Eis.



Sagt, wo sind die Weilchen hin, die so freu = dig



glänzten, und der Blumen = kö = ni = ginn ih = ren Weg bes



kränz = ten! Jüng = ling, ach! der Lenz ent = flieht: die = se

pp dim.

Weil-chen sind ver- blüht, sie sind ver- blüht.

3. Schwermüthig. *cresc. f*

Das Grab ist tief und stille, und schauerhaft sein Rand, es

deckt mit schwarzer Hülle ein un- be- kann- tes Land.

4. Ernst. *cresc. f*

Wer weiß, wie un-er- war- tet bald des Höchsten Ruf an mich er-

mez. >

schallt: Komm wie- der, Komm wieder, Komm wieder in den Staub.

5. Rasch. Langsam. Rasch.

Wenn der Win- ter draußen stürmet, trauret je- de Flur. Wenn der

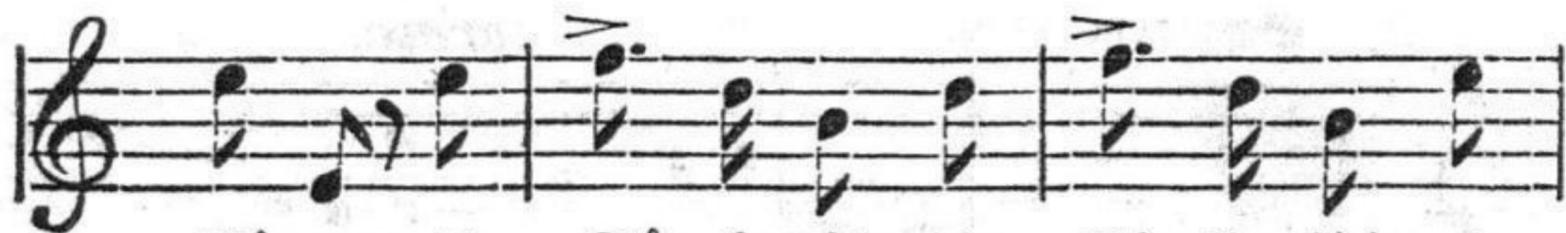
Langsam. Solo

p calando

Schnee zu Bergen thürmet, frieret die Na- tur, frieret die Na- tur.



Der Herbst beginnt, schon faust der Wind u. raubt die Blätter den



Bäu-men; die Stör-che ziehn, die Schwalben fliehn, es



schwei-gen Gril-len und Hei-men.

1. Das Grab.

Schwer-müthig.



Schwei-gend ist das Grab; man-che theu-re
Nur der Him-mel spricht: „Die da un-ten
„Und es wird die Zeit einst euch Al-le



Stim-me ruft zu ihm hin-ab; doch der Ton verflingt,
schlummern, du er-weckst sie nicht! Stör' nicht dei-ne Ruh!
ei-nen, wenn mein Wink ge-beut; dar-um trau-re nicht!



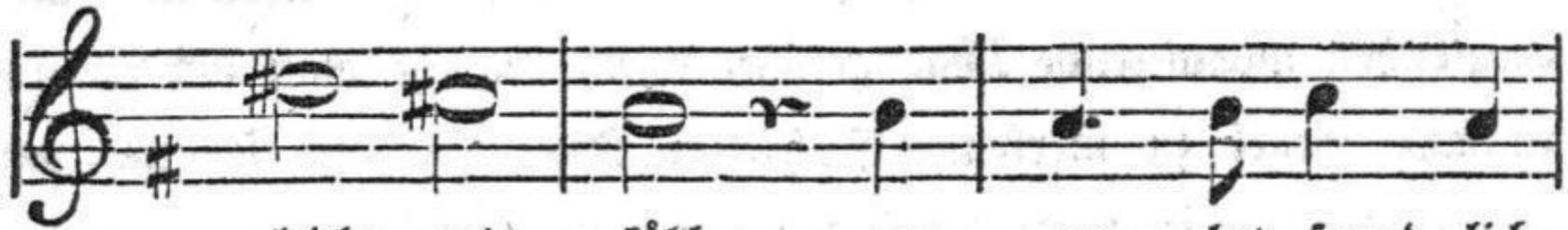
Nie-mand, der ihr wie-der dorthier, dort-her Ant-wort bringt.
glück-li-cher, so glau-be, sind sie, sind sie jetzt als du!“
Hof-fe auf die Stunde, wo das Grab, das Grab auch spricht!“

2. Beruhigung.

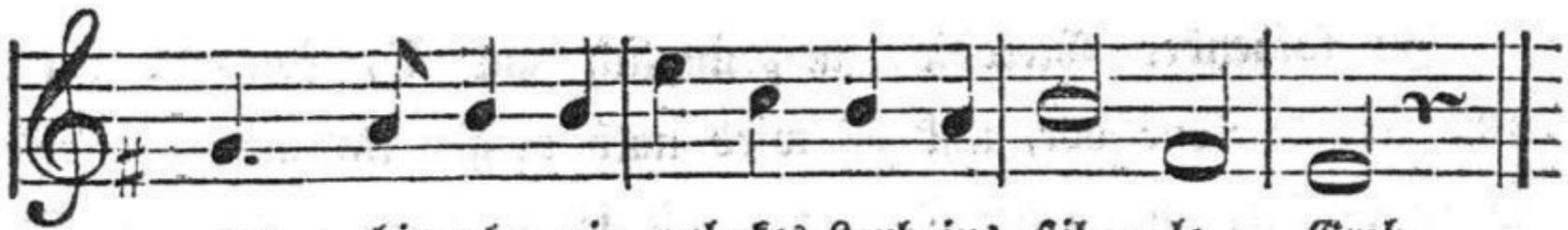
Ernst, doch sanft.



Des Le = bens Tag ist schwer und schwül, des To = des D = dem
Es scheint der Mond, es fällt der Thau aufs Grab wie auf die
Uns sam = melt Al = le, Klein und Groß, die Mut = ter Erd' in



leicht und kühl, er we = het freund = lich
Blu = men = au, auch fällt der Freun = de
ih = = ren Schooß. D säh'n wir ihr ins



uns hin = ab, wie wel = kes Laub ins stil = le Grab.
Thran' hin = ein, er = hellt von sanf = ter Hoff = nung Schein.
An = ge = sicht, wir sä = hen ih = ren Bu = sen nicht.

§. 24.

Von fremden modulirenden Tönen, (vierte oder siebente Stufe der neuen Leiter).

In allen unsern bisherigen Melodien kamen immer nur Töne Einer, nämlich der, durch die angeedeutete Vorzeichnung bestimmten Leiter vor. Um nun sowohl längeren Melodien eine größere Mannigfaltigkeit zu verleihen, als auch überhaupt den Ausdruck eines Gesanges zu erhöhen, führt man die Melodie nicht selten in andere Tonleitern — besser Tonarten —, indem man neue, der bisher zum Grunde liegenden Leiter fremde Töne hören läßt. Man nennt dergleichen Töne, weil sich eben die Melodie mit ihnen in eine neue Leiter bewegt oder dahin ausweicht, modulirende oder ausweichende Töne, und sie sind meist daran zu erkennen, daß sie irgend eine Stufe der bisherigen Leiter erhöht oder erniedrigt darstellen.

[8*]

Für den Sänger sind sie sehr wichtig; denn unmittelbar nach einem solchen Tone muß er sich in die neue Leiter dergestalt hinein- denken, daß er im Stande ist, die Haupttöne derselben sich deutlich vorzustellen und sie als Haltepunkte für den nun folgenden Theil der Melodie beobachten zu können, und dies so lange, bis ein neuer frem- der Ton ihn in eine andere Leiter versetzt *).

Um nun schnell zu wissen, in welche Leiter die Melodie durch dergleichen modulirende Töne geführt wird, braucht man sich nur die einfache Regel zu merken. Erhöhte Töne sind die siebente und erniedrigte die vierte Stufe der neuen Leiter. Die ersten steigen dann gewöhnlich nach der achten, die andern fallen nach der dritten Tonstufe.

In folgender Melodie, ursprünglich aus C, kommen einige solche fremde Töne vor, und es wird nach obigen Andeutungen leicht sein zu wissen, in welche Tonleiter mit jedem solchen Ton die Me- lodie sich wendet.

The image contains two musical staves. The first staff, labeled 'a)', is in 2/4 time and shows a melody starting on G, moving up stepwise to F#, which is marked with a sharp sign. The second staff, labeled 'b)', 'c)', and 'd)', is also in 2/4 time and shows a melody starting on G, moving up stepwise to F, which is marked with a flat sign. The notes are marked with accidentals to indicate their function in different keys.

Bei a) ist fis, im Vergleich zu dem Tone f, welcher da stehen würde, wenn die Melodie durchgängig streng C wäre, ein fremder und zwar ein erhöhter Ton; mit ihm wendet sich die Melodie am natürlichsten nach G, in welchem fis die siebente Stufe ist; bei b) erscheint f als ein der jetzt herrschenden Tonleiter von G fremder

*) Daß dies nicht selten auch solche Töne bewirken, welche der bisher- gen Leiter eben so wie der neuen eigen sind, weiß jeder, der die Gesetze der Mo- dulation kennt.

erniedrigter Ton; er führt uns ganz natürlich wieder nach C, in welcher Leiter er die vierte Stufe ist. Bei C führt uns Hes oder B als fremder erniedrigter Ton nach f; nur das H bei d als fremder erhöhter wieder zurück in's C. Es wird nun bei solchen modulirenden Tönen allerdings noch die Frage gelten: führt der fremde Ton nach einer neuen Dur- oder Moll-Leiter? Als Antwort kann in den meisten Fällen die Regel ausreichen:

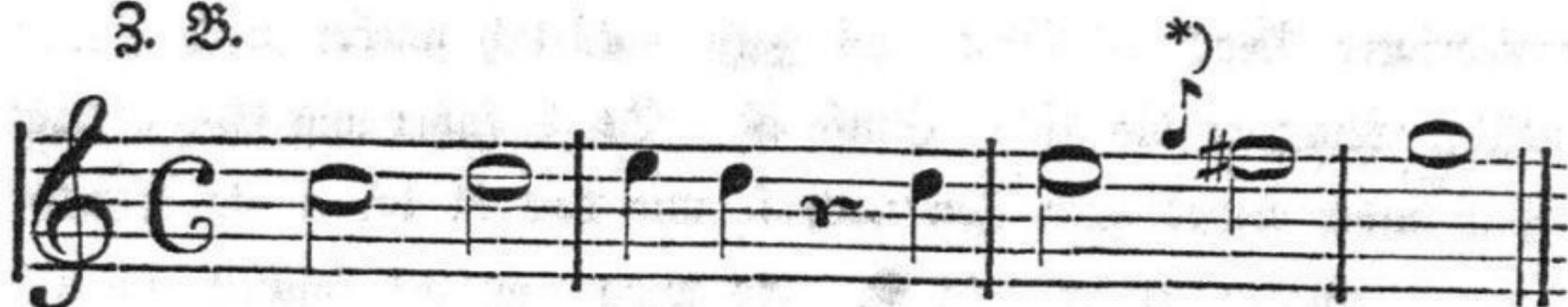
„Man modulirt am natürlichsten nach der Leiter, welche der Hauptleiter, oder auch der zuletzt als herrschend aufgetretenen der Vorzeichnung nach zunächst liegt.“

Den sichersten Maassstab giebt immer die Hauptleiter, und der Sänger wird am seltensten fehlen, wenn er den Grundton der neuen Leiter, als Stufe der Hauptleiter betrachtet und versucht, ob der mit Tönen der Hauptleiter darauf gebaute Dreiklang Dur oder Moll ist. Z. B. ein Stück geht aus C dur, im Verlauf desselben kommt der fremde Ton fis vor; er führt nach G und zwar nach G dur, weil, wenn auf G, als fünfte Stufe der C-Leiter, ein Dreiklang, bestehend aus Tönen der C-Leiter, gebau't würde, der Dur-Dreiklang G, H, D zum Vorschein käme.

Kommt dagegen in demselben Stücke der Ton gis oder dis vor, so führt der erst nach A, der zweite nach E, aber nicht nach dur, sondern nach Moll, weil der Dreiklang auf A als sechste und der auf E als dritte Stufe der Leiter, mit Tönen der Hauptleiter gebau't, ein Moll-Dreiklang wäre.

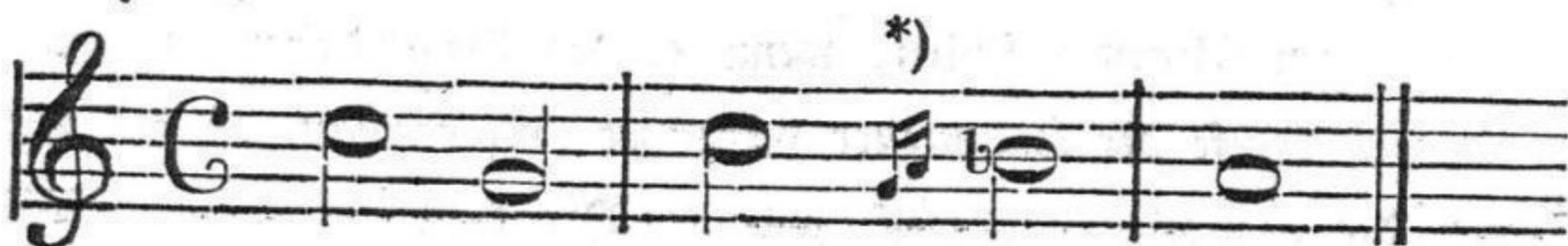
Beim Vortrage eines Tonstücks mit fremden Tönen mag sich der Sänger noch ganz besonders merken, daß die erhöhten Töne scharf — d. h. so genommen werden müssen, als wollte man absichtlich vermeiden sie zu tief zu nehmen; man nennt dies einen Ton treiben —. Zu hoch können sie nicht leicht sein — wenn anders nicht ganz falsch —. Dabei vermeide man, was bei den ersten Versuchen nur gar leicht geschieht, solchen Tönen Vorschläge von oben zu geben.

z. B.



Dieser Fehler entsteht besonders dann, wenn man steigend zu ihnen gelangen muß, im umgekehrten Falle ist man weniger in Gefahr solche Töne zu tief zu nehmen. Bei fremden erniedrigten Tönen findet das Gegentheil statt, sie werden meist zu tief gesungen, wohl auch wie aus der Tiefe heraus geholt, d. h. mit Nebennoten von unten, oft mehren verziert.

z. B.



wohl gar:



Solcher Gesang ist dem Blasen des Nachtwächters nicht unähnlich und macht einen sehr unangenehmen Eindruck. Der Sänger hat sich sehr davor zu hüten und wird wohl thun, bei solchen Tönen die Stimme gleichsam zu halten, daß sie nicht zu tief sinkt. Hier tritt im Vergleich mit den erhöhten Tönen der umgekehrte Fall ein, der Fehler des Unreinsingens fällt meist weg, wenn man steigend zu ihnen gelangt. Ueberhaupt muß man, besonders im mehrstimmigen Gesange, sehr aufmerksam auf solche Töne und die gewöhnlich stufenweise folgenden sein, welche mit den modulirenden das bilden, was man einen Schluß nennt; diese Töne sind Haltepunkte für die übrigen Stimmen, bei den sogenannten harmonischen Rückungen.

Nach diesen Vorerinnerungen wird es möglich sein, folgende Uebungen mit Reinheit vorzutragen.

Anmerk. Bei den ersten Versuchen dieser Art darf der Lehrer nicht unterlassen anzudeuten, wohin mit diesem oder jenem Tone die Modulation sich wendet und auf welche Weise der Sänger am sichersten in der neuen Tonart sich festsetzt.

Vierzehnte Stufe: Uebungen mit modulirenden Tönen.

1. Vorübungen.



Anmerk. Mit Rücksicht auf den Inhalt dieses §. dürften folgende Andeutungen wohl nicht mehr unverständlich sein: Bei 1. geht die Modulation nach G dur; bei 2. zurück nach C dur; bei 3. nach F dur; bei 4. nach C dur; bei 5. nach C moll; bei 6. nach C dur als Haupttonart.



Anmerk. Bei 1. wendet sich die Melodie nach E dur; bei 2. nach A dur zurück; bei 3. nach D d.; bei 4. nach h moll; bei 5. nach E d.; bei 6. zurück nach A d.

Anmerk. Zuweilen folgen zwei fremde erhöhte Töne auf einander, der zweite will dann besonders scharf genommen sein. (Vom ersten sagt man, er modulirt unvollkommen.

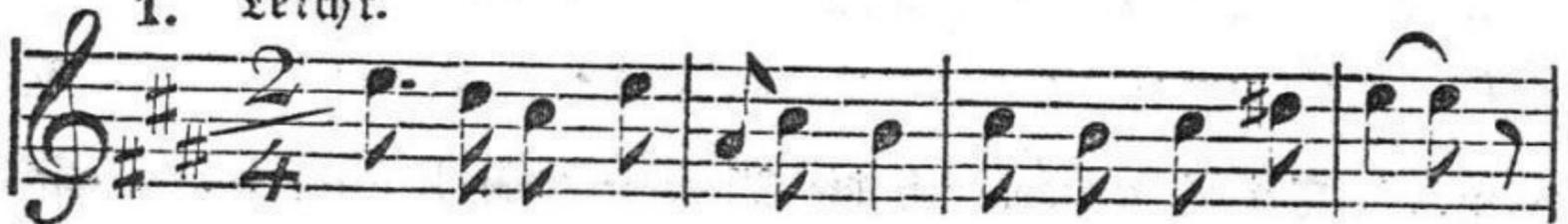


Anmerk. Im Beispiel Nr. 3. geht die Modulation bei 1. nach *D d.*; bei 2. nach *G d.*; bei 3. mit dem *cis* unvollkommen nach *D d.* durch *dis* aber nach *e moll*; bei 4. nach *C d.*; bei 5. mit *fis* unvollkommen nach *G* durch *gis* nach *a moll*; bei 6. nach *D d.*; bei 7. nach *G d.*

Im Beispiel Nr. 4. führt bei 1. der Ton *h* nach *C d.*; bei 2. nach *F d.*; bei 3. mit *h* unvollkommen nach *C d.* mit *cis* ins *d moll*; bei 4. nach *g moll*; bei 5. nach *b* oder *Hes d.*; bei 6. mit *e* unvollkommen nach *F d.* mit *fis* nach *g moll*; bei 7. nach *d moll*.

2. Gesänge mit modulirenden Tönen.

1. Leicht.



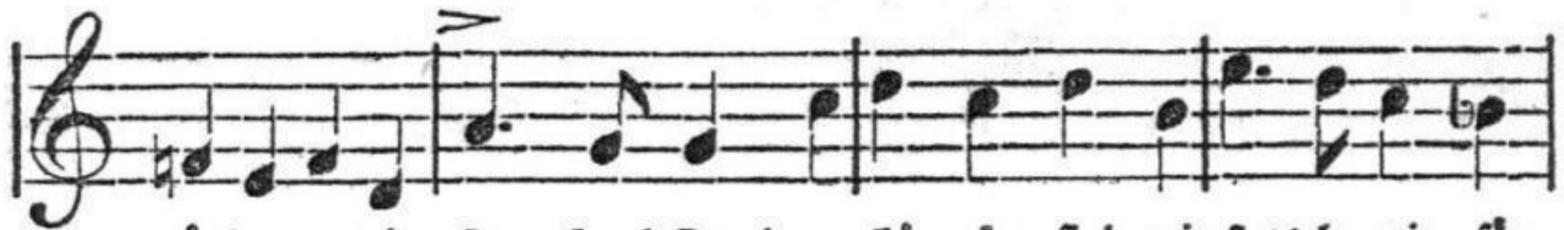
Ro = sen pſtücke, Roſen blühen, morgen iſt nicht heut,



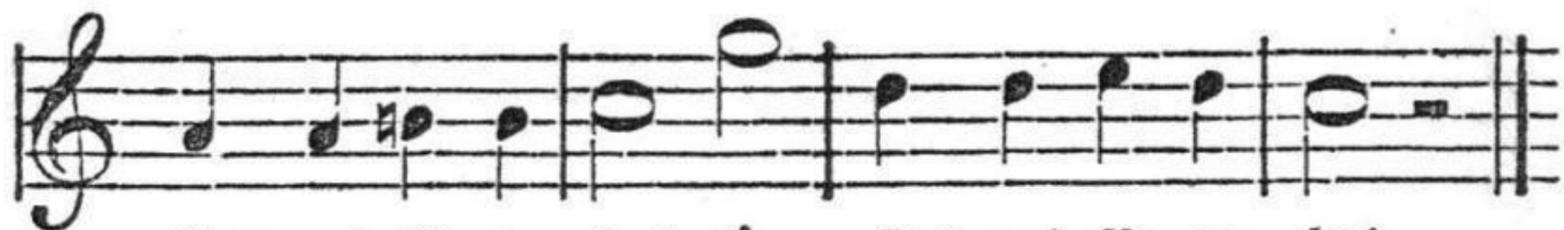
keine Stunde laß ent-fliehn, flüch-tig iſt die Zeit.

2. *Feurig.*

Auf ta-pfre Brüder! sam-melt euch mit Waffen in der Hand! Wir



ü-ben uns in Kampf und Streit; zu Kämpfen sind wir stets be-reit für



Gott und Wa-ter-land für Gott und Wa-ter-land.

3. *Langsam.*

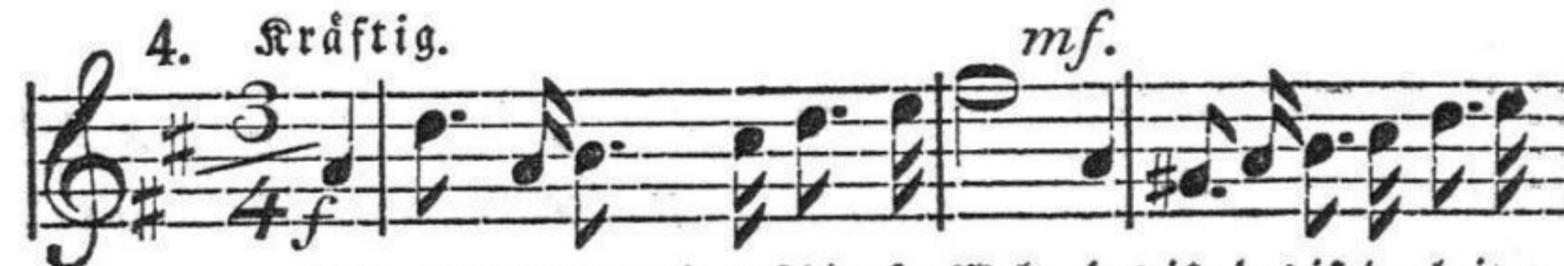
Noch ein-mal blüht der Mai und bringt uns fro-he



Län-ze und fri-sche Blu-men-krän-ze und ach! er ist so



bald vor-bei und ach! er ist so bald, so bald vor-bei.

4. *Kräftig.*

Ein treu-er Freund auf die-ser Welt, das ist, das ist der heitre



Sinn; er ist's, der dich stets aufrecht hält, er ist's, der dich stets

v. s.

mf.

auf-recht hält, sinkt Alles um dich hin, sinkt Alles, Al-les um dich hin.

5. Mit Feuer, doch nicht zu schnell.

Vor dir, o E-wiger, tritt un-ser Chor zu - sam-men, vor

dir, der hö-her ist als al-ler Engel Na - - men. *p* Wie

hei - lig ist's, vor dir em - pfundungsvoll zu steh'n und *cresc.*

dich mit ei - nem Mund lob - sin - gend zu er - höhn. *f*

6. Sanft.

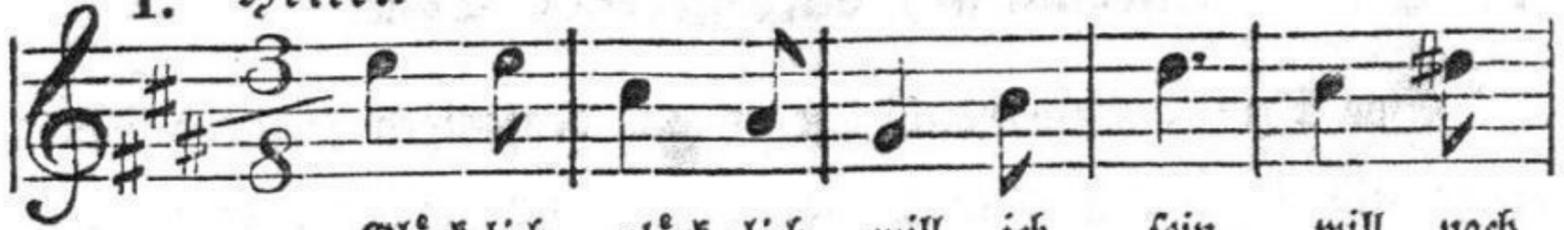
Ro - sen wel - fen und ver - - schwin-den, man - che

fällt als Knos-pe ab; kaum daß sich oft Freun-de

fin - den, tren - net sie schon Tod und Grab.

Lieder mit modulirenden Tönen.

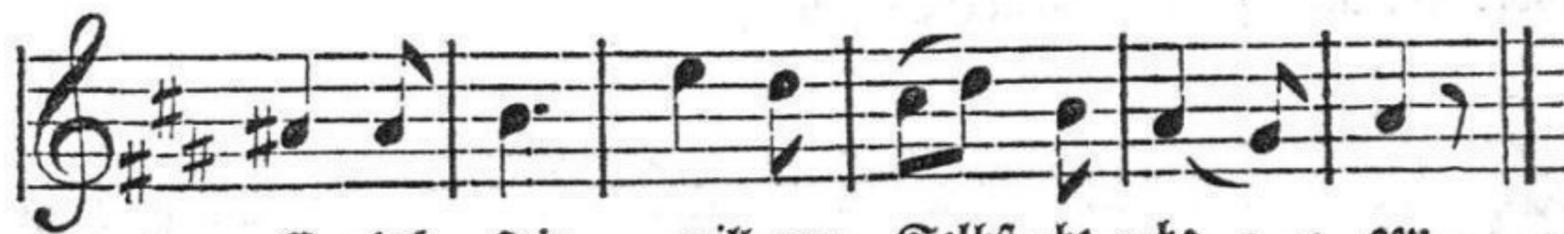
1. Heiter.



Glück-lich, glück-lich will ich sein, will nach
Rein das Herz, und rasch zur That, wo es



Ruhm nicht ja = = gen; will nicht Gold und
gilt zu mü = = ßen; das ist wohl der

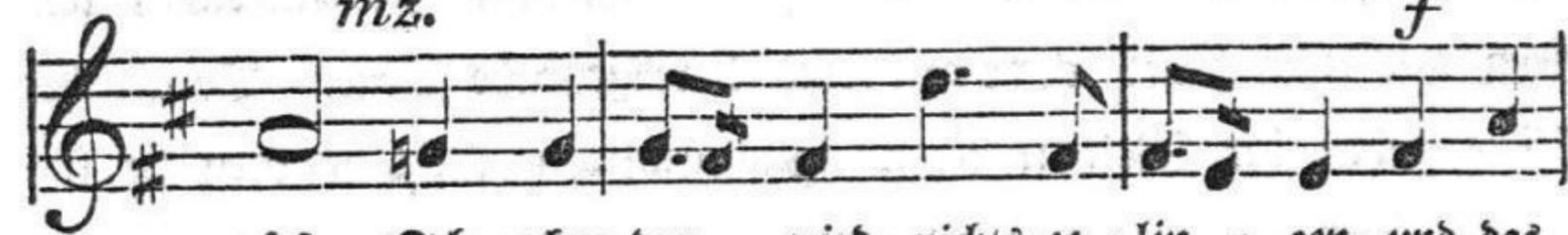


E = del = stein will nur Selbst = be = ha = = gen.
be = ste Rath um sein Glück zu schü = = ßen.

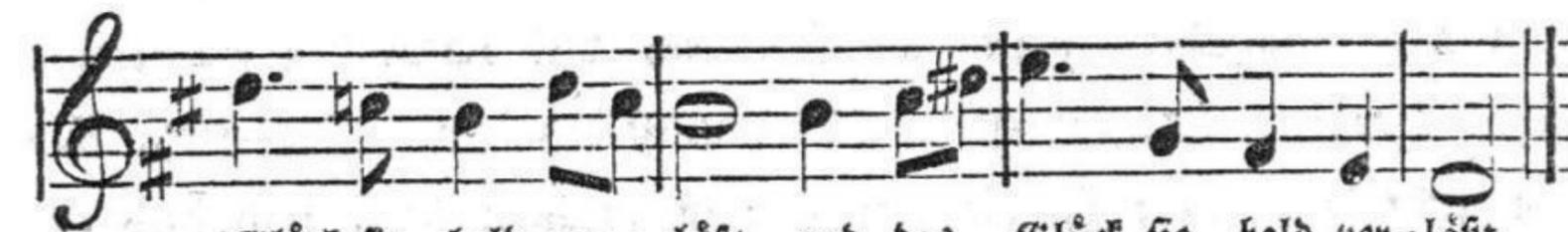
2. Mit Kraft.



Wer das Ho = he will er = ringen, sei im Wol-len stark und
Nimmer zö = gern, nim = mer rasten; nimmer han = deln oh = ne
Und dies Ziel sei Men = schen = lie = be, sie nur len = ke dei = ne

mf.

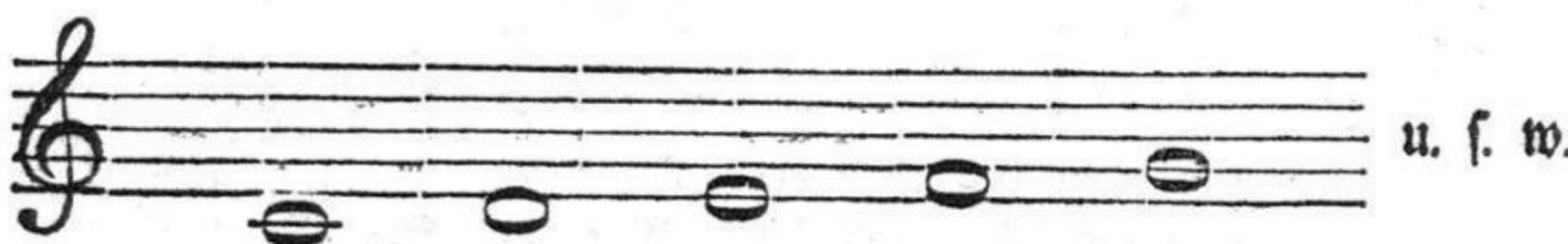
fest; Schwanken = den wird nichts ge = lin = gen und das
Ziel; dann nur sind des Le = bens La = sten ird'scher
That; Gott dient, wer aus rei = nem Trie = be sei = nen



Glück sie bald ver = läßt und das Glück sie bald ver = läßt.
Kraft ein hei = tres Spiel, ird'scher Kraft ein heit = res Spiel.
Brü = dern hel = fend naht, sei = nen Brü = dern hel = fend naht.

Chromatisch durchgehende Töne.

Eine ähnliche Verwandniß hat es mit denjenigen fremden Tönen welche als Erhöhung oder Erniedrigung einer unmittelbar vorangegangenen diatonischen Tonstufe erscheinen; sie können eben so gut modulirend, d. h. siebente oder vierte Stufe der Leiter sein, in welcher sich das Stück wendet. Oft sind sie es aber auch nicht, sondern vertreten die Stelle der eben vorangegangenen Tonstufe, stellen sie gewissermaßen modificirt vor, und es wendet sich mit ihnen die Melodie in keine andere Tonart. Z. B. eine Melodie bewegte sich in ihrer Grundgestalt folgendermaßen:



also streng in c, dann kann sie auch so ausgeführt werden:



cis, dis, fis und gis sind also hier keinesweges modulirende, sondern wie man sagt: chromatisch durchgehende Töne. Dergleichen Töne geben der Melodie einen eigenthümlichen Reiz, machen sie fließend. Der Sänger wird sie von den eigentlich modulirenden Tönen so unterscheiden, daß er nur durch geringes Heben oder Sinken der Stimme zu ihnen gelangt; er muß so zu sagen von einem zum andern mehr schleichen, ziehen als schreiten, und dabei den eigenthümlichen Hauptton immer fest im Gedächtniß behalten. Die ersten können nicht leicht zu tief, die letzten nicht zu hoch sein, und dies um so weniger, da sie nur die unmittelbar vorhergegangene Tonstufe vertreten.

Fünfzehnte Stufe: Übungen mit chromatischen Durchgangsnoten.

1. Vorübungen.

1.

♩ — — — — — men.

2.

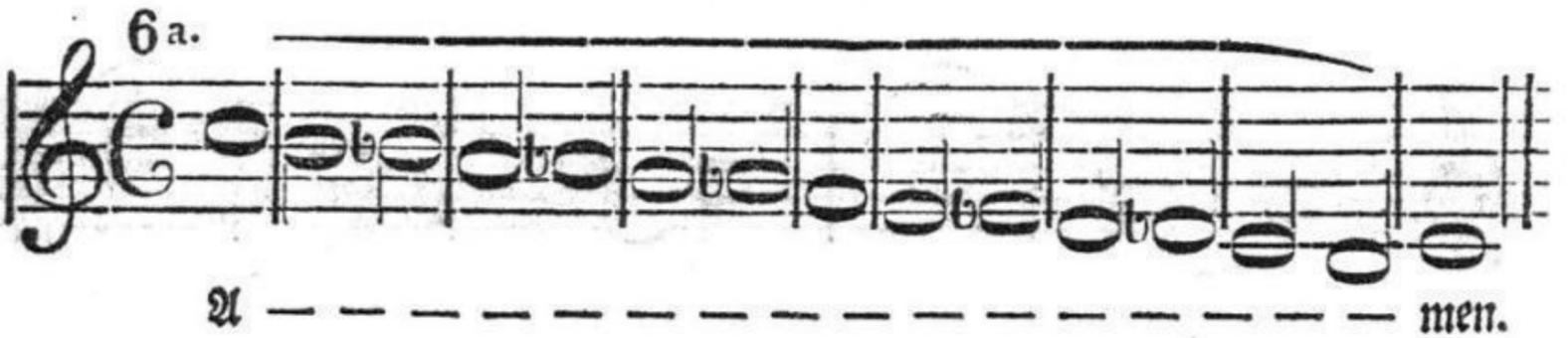
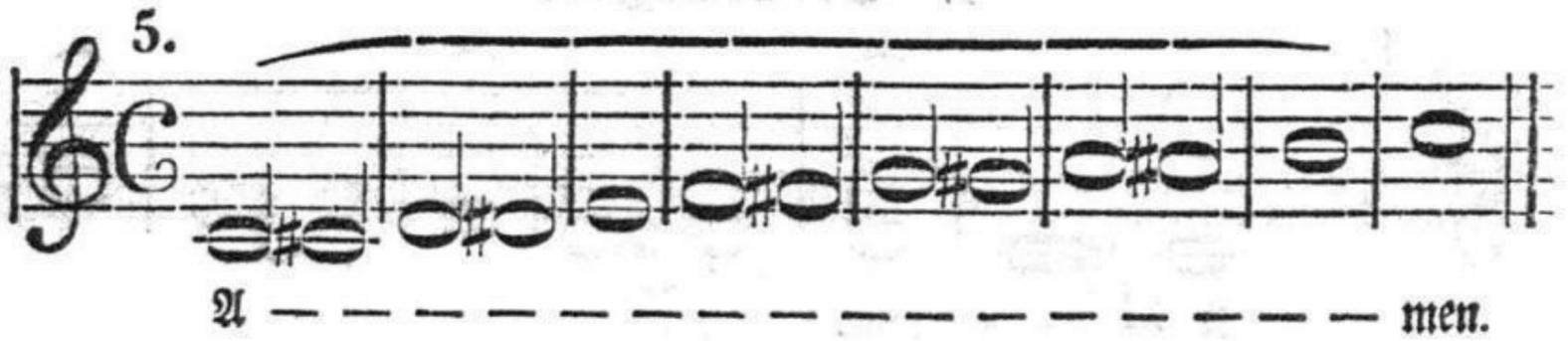
♩ — — — — — men.

3.

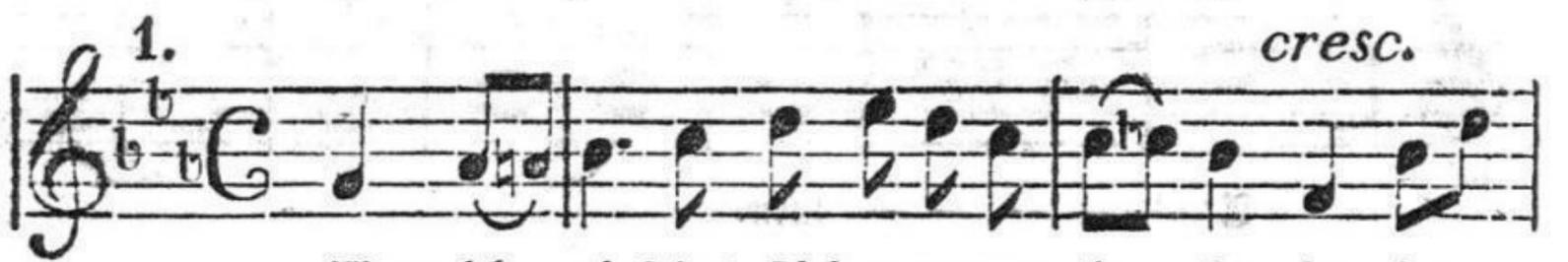
♩ — — — — — men.

4.

♩ — — — — — men.



2. Gesänge mit chromatischen Durchgangstönen.



Wenn ich einst das Ziel er-rungen ha-be in den



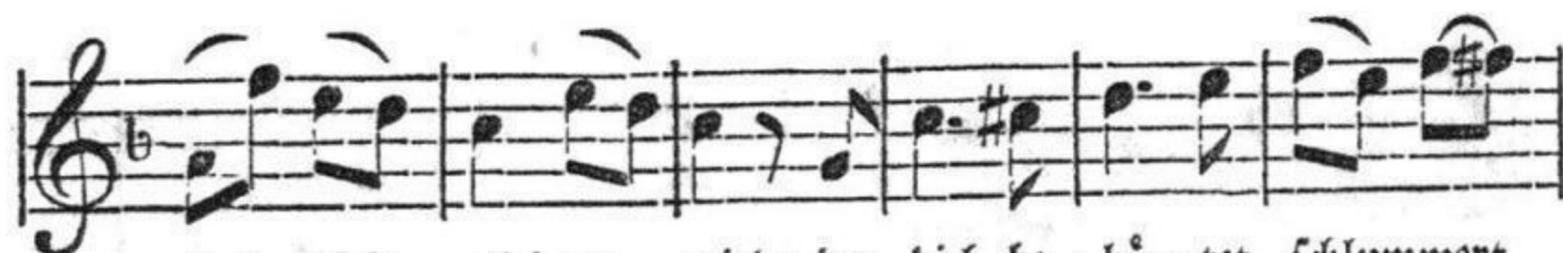
Lichtge-fil-den je-ner Welt: Heil der Thräne dann an meinem



Gra-be, die auf hin-ge-streu-te Ro-sen fällt.



Betrost mein Herz, dein treu = er Hirt schafft daß dein



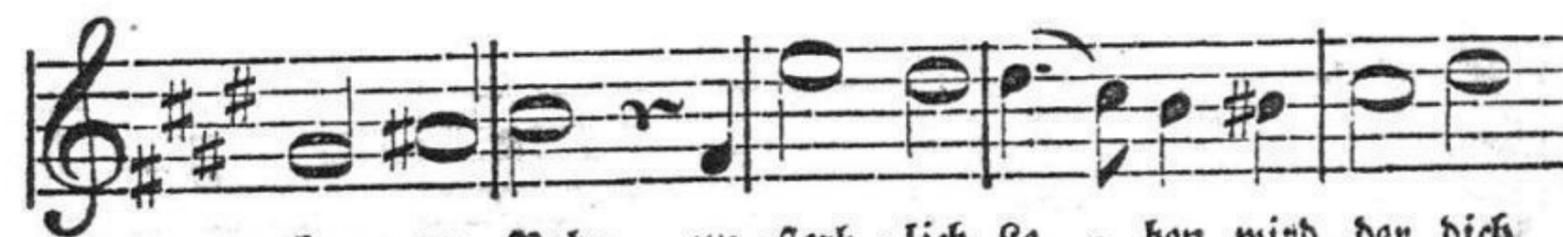
Fuß nicht glei-ten wird; der dich be = hü = tet schlummert



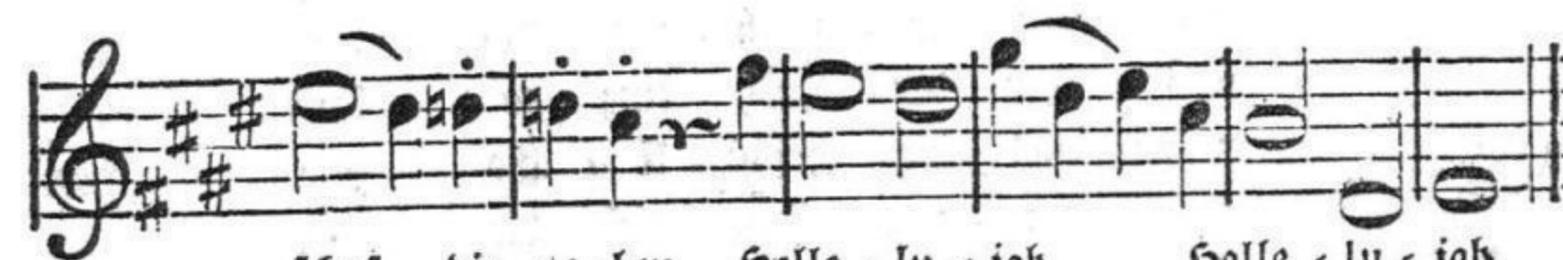
nicht, in Fin = ster = niß ist er dein Licht.



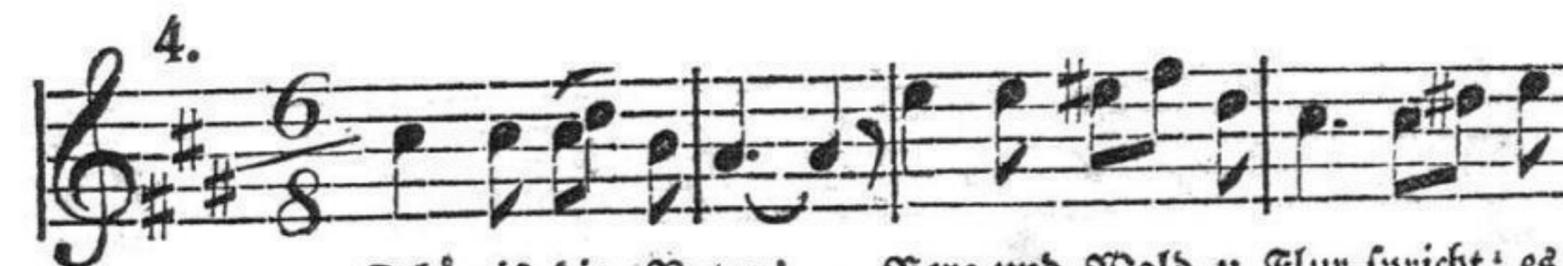
Auf = er = stehn, ja auf = er = stehn wirst du mein Staub nach



kur = zer Ruh; un = sterb = lich Le = ben wird, der dich



schuf, dir ge = ben. Halle = lu = jah Halle = lu = jah.



Schön ist die Natur! Berg und Wald u. Flur spricht: es

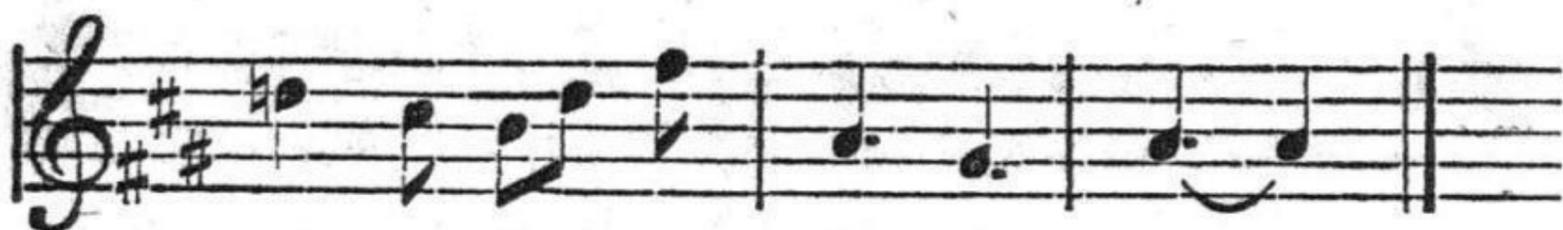


ist ein Gott, spricht: es ist ein Gott! Von des Bau = mes

v. s.



Mooß, aus der Erde Schooß tönt: es ist ein Gott,

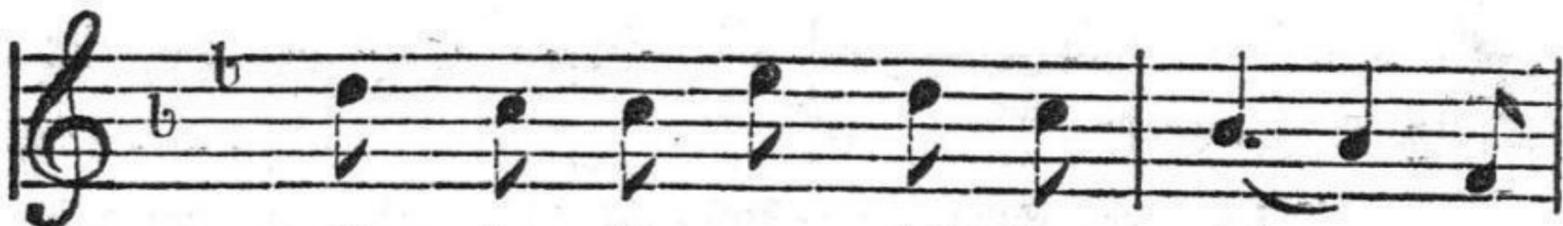


tönt: es ist, es ist ein Gott.

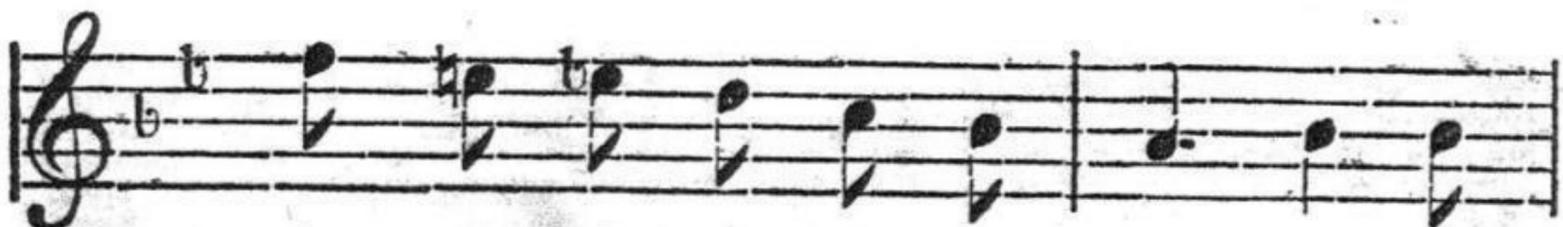
5. Leicht, doch nicht zu schnell.



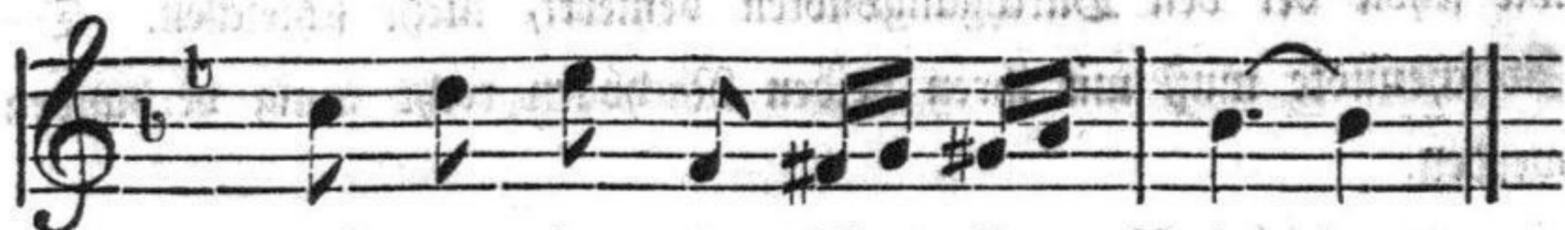
Wie schön ist der Wechsel der Zeißen, o
 Der Frühling schenkt Sonne und Leben der
 Der Sommer mit heißen Tagen reift
 Den letzten erfreulichen Segen ge
 Und schützt mit kaltem Gesieder der
 Drum lieb' ich den Wechsel der Zeißen, o



Freunde, im wandeln den Jahr! Wie
 wie der erwachten Natur; es
 was ihm der Frühling gebar; und
 währt uns die herbstliche Zeit; dann
 Winter uns Schnee auf die Flur: so
 Freunde, im wandeln den Jahr! Wie



herrliche Freuden bereiten und
 grünen die Bäume die Reben, die
 bringt, wenn er mattet wir klagen, sanft
 reift uns die Traube entgegen, das
 schlägt uns kein Stürmen nicht nieder; sein
 herrliche Freuden bereiten und



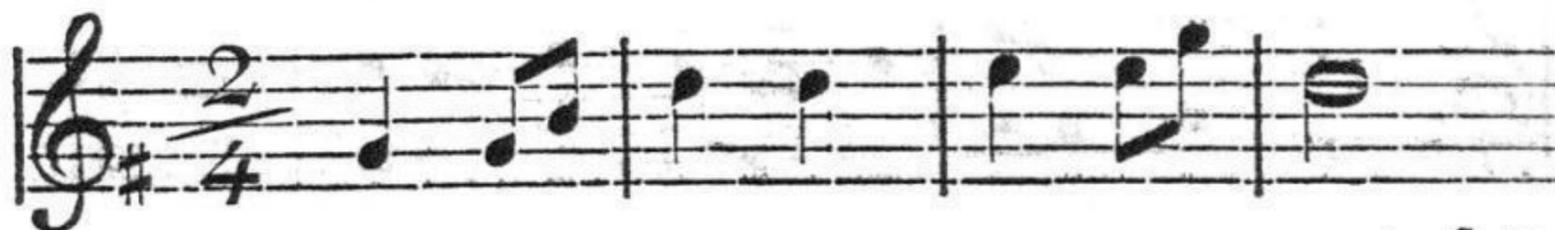
brin = gen dem Men = schen sie dar.
 Eaa = ten, die Wie = sen, die Flur.
 füh = len = de Fruch = te uns dar.
 Herz zu er = quif = fen be = reit.
 Eis = lauf er = göt = zet uns nur.
 brin = gen dem Men = schen sie dar.

§. 26.

Chromatische Zwischentöne.

Mit den chromatischen Durchgangsnoten in mehrfacher Hinsicht sehr nahe verwandt sind die, durch fremde Töne erzeugten (also auch chromatischen) Zwischen-Töne. Dies sind Töne, welche zwischen zwei auf gleicher Tonstufe stehende Noten dergestalt eingeschoben werden, daß sie entweder die Stufe über oder unter den Nachbartönen bilden. Beiläufig gesagt, können auch Töne der herrschenden Leiter — und gerade die Zwischennoten von oben, sind meist solche — dazu gebraucht werden.

Wir führen z. B. folgende Melodie:



u. s. w.

so aus:



so wären die mit einem *) versehenen Noten — die erste eine der Leiter entnommene, die beiden andern chromatische Zwischennoten.

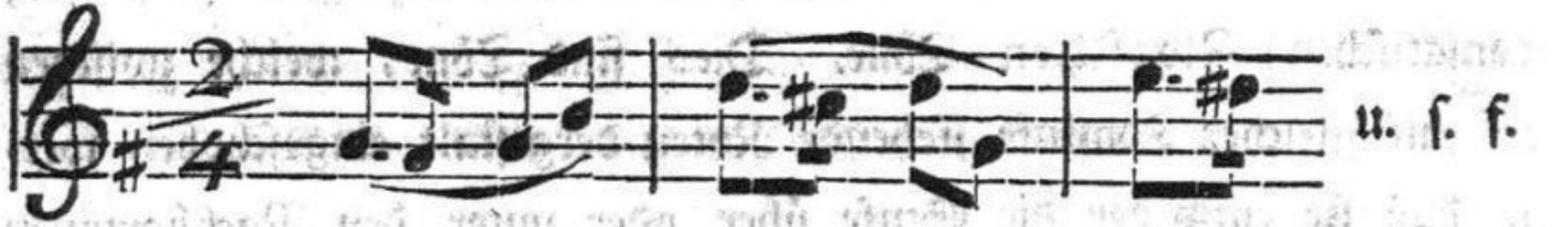
Der Sänger muß zu und von solchen Tönen auf eine möglichst milde Weise gelangen, die Stimme muß nicht hüpfen, sondern

wie schon bei den Durchgangsnoten bemerkt, mehr schleichen. Die Zwischennote muß mit ihren beiden Nachbarn recht innig verbunden werden.

Dergleichen Noten werden übrigens auf zweierlei Art gebraucht und auch ausgeführt. Einmal, wie schon angedeutet, die Zwischennote entlehnt ihre Zeit von der Vorhergehenden; in diesem Fall ist sie meist eben so lang als sie, oft auch kürzer und heißt dann unaccentuirt; z. B.



auch so:



oder aber die Zwischennote bekommt ihre Zeit von der unmittelbar folgenden Note, sie ist in diesem Falle mit ihrem sogenannten Haupttone von gleicher Länge, oft länger, selten kürzer, und heißt dann accentuirt.



oder:



seltener so:



Für den Gesang ist zu bemerken, daß die accentuirten Zwischennoten gern einen kleinen Nachdruck erhalten, was dann meist durch das bekannte Zeichen > angedeutet wird.

Sechzehnte Stufe: Uebungen mit chromatischen Zwischennoten.

1. Vorübungen.

a) mit unaccentuirten Zwischennoten.



[9*]



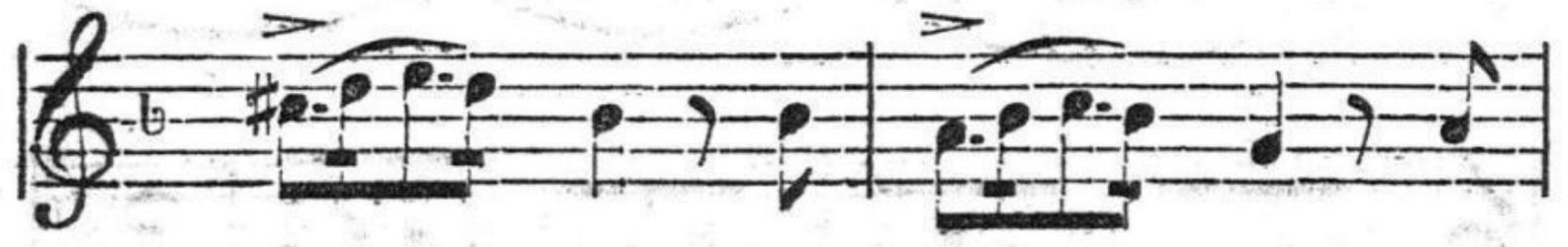
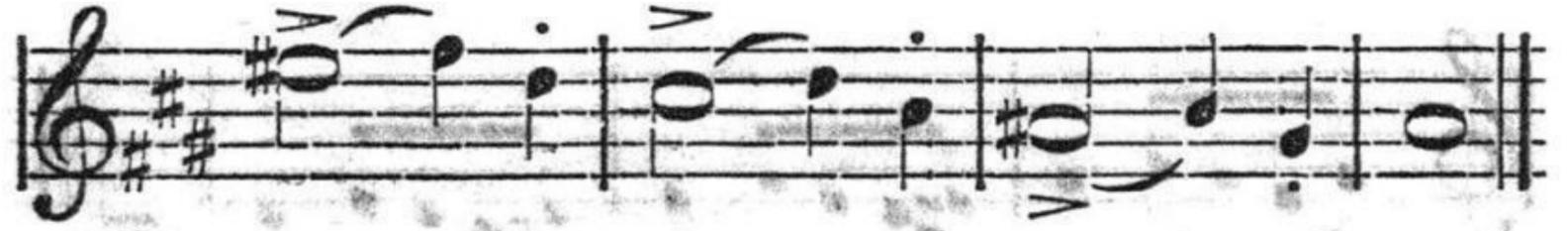
Zwischennoten von oben sind seltener chromatisch.





b) mit accentuirten Zwischennoten.

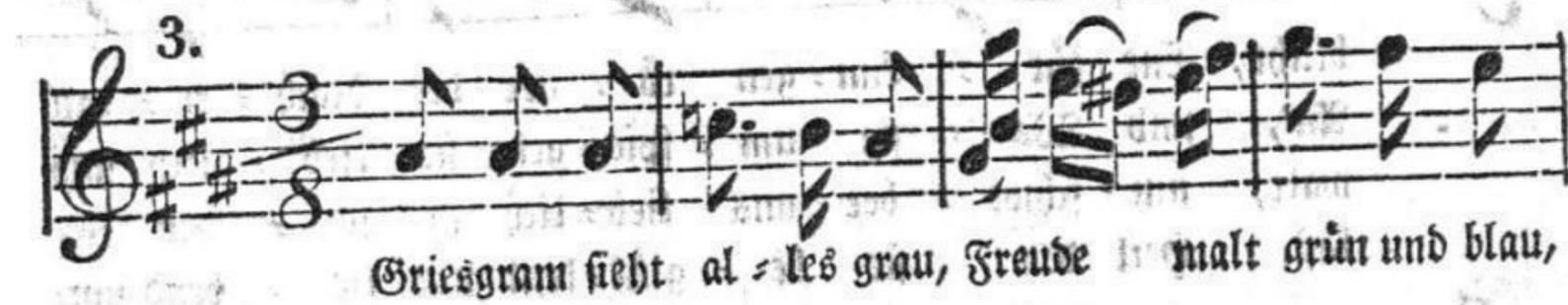




2. Gesänge mit chromatischen Zwischentönen.



Wenn der hol = de Früh = ling la = chet freut sich





tie = fer die Frie = de säu = felt um das



stil = le Grab. Lieb = lich ist das Grab!

5. Innig und sanft.



Sanft säu = seln die Lüf = te und al = = les ent =
Ihr mur = = melt die Quel = le, ihr blu = = het die
Sie wir = = fet und le = bet mit Zau = = ber = ge =
Sie wan = = delt die Hüt = te zum Mar = = mor = pal =



blüht, Ent = zük = fun = gen tö = net der Nach = ti = gall
Au', und We = ste um = spie = geln sie lieb = lich und
wält, um = schwe = bet uns lieb = lich in je = der Ge =
last, Heil den sie be = glük = fend und lie = bend um =



Lied. Es wal = tet die Freu = de im blu = mi = gen
lau. Des Hir = ten Schall = men = en der länd = li = che
stalt; und Duf = te um = flie = fen und Blu = men um =
faßt! Be = krän = zet die Be = cher! Der mun = te = ren



Klei = de ge = schmük = fet mit Mayn durch Wäl = der und Hayn.
Rei = hen, der Heer = den Ge = läut' sind nur ihr ge = weih't.
sprießen auf up = pi = ger Flur der seg = nen = den Spur,
Ze = cher ver = ein = ter Ge = sang, tönt Lob ihr und Dank.

§. 27.

Springende fremde Töne.

Die meiste Schwierigkeit machen wohl diejenigen fremden Töne, zu welchen der Sänger sprungweise gelangen soll, obschon hierbei die Unsicherheit im Treffen sehr gemindert wird, wenn man sie geistig mit dem Tone in Verbindung bringt, welcher ohne besondere Schwierigkeit zu treffen wäre. Zunächst bemerken wir, daß dergleichen fremde Töne mit Rücksicht auf die eigentliche Grundmelodie dreierlei Bedeutung haben können. Sie können nämlich wirklich modulirende, oder bloß stellvertretende chromatische, (chromatische Durchgangsnoten, bei welchen die eigentliche, d. i. die diatonische Tonstufe übergangen wird) oder endlich sogenannte chromatische Nebennoten sein, die man (wie auch natürliche Leiterstufen) jedem Ton der Melodie, stufenweise von oben oder unten anhängen darf, und die, wenn sie sehr kurz sind, Vorschläge heißen. Um sie mit größerer Sicherheit zu treffen, macht es für den Sänger keinen wesentlichen Unterschied, wie er sie sich deutet; auch kann er, wenn er nicht zugleich Kenner der Harmonie im engeren Sinne des Wortes ist, solchen Tönen es nicht immer ansehen was sie sind, und oft bleibt dem Geübtesten nicht so viel Zeit übrig, eine umständliche Berechnung anzustellen; der fremde Ton will rasch getroffen sein. — Gibt es nun für das leichte Treffen solcher Töne gar keine Haltepunkte?

Wir wollen versuchen, einige Andeutungen darüber zu geben.

Zuvörderst kommt viel darauf an, ob der fremde zu treffende Ton

1. ein erhöh'ter (in welchem Falle er meist zur nächsten Tonstufe steigt); oder

2. ein erniedrigter (der als solcher gewöhnlich eine Tonstufe fällt).
ist. Ferner: Ob ein solcher

3. durch einen Sprung nach oben, oder

4. nach unten getroffen werden soll.

Auch dürfte zu beachten sein, ob er der Zeit nach selbstständig,

oder von der vorhergehenden oder nachfolgenden Noten abhängig ist; im ersten Fall ist er gewöhnlich als modulirend; in den beiden andern Fällen als bloße Verzierung zu betrachten.

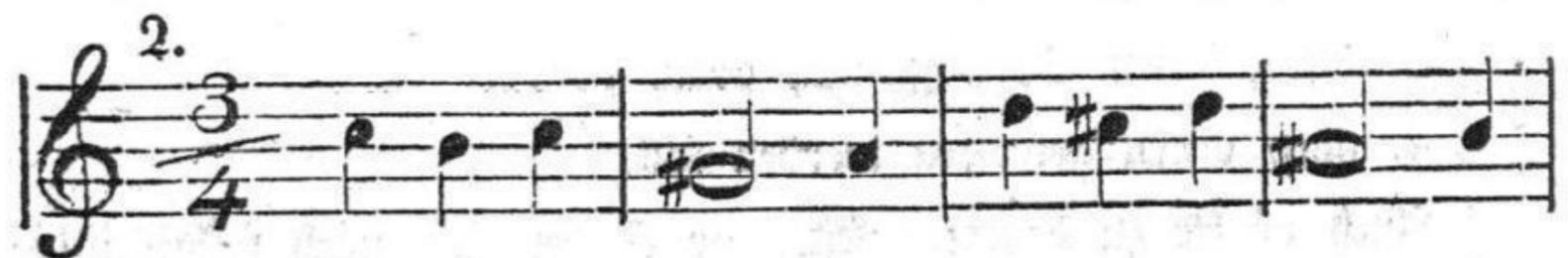
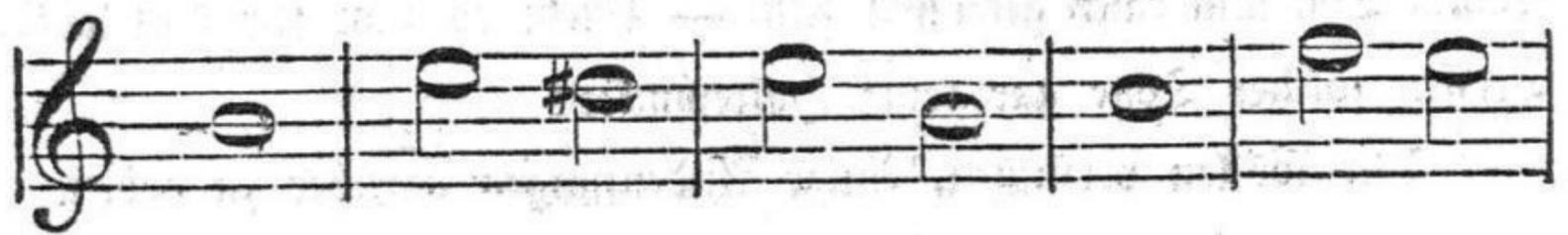
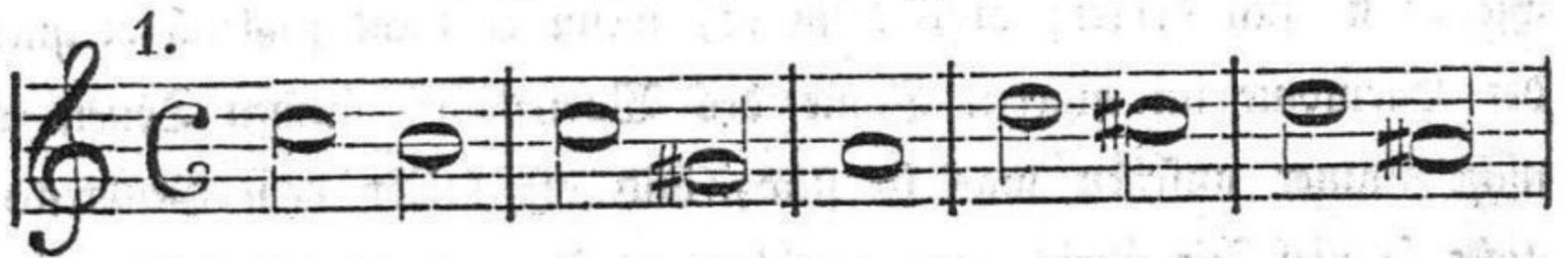
Für das leichte Treffen solcher Töne möchte im Allgemeinen die Beachtung folgender Regel förderlich sein.

Man stelle sich geistig die unmittelbar darauf folgende Tonstufe und zwar bei erhöh'ten, die darüber, bei erniedrigten, die darunter liegende vor. Wenn diese Regel nun auch nicht für alle Fälle ausreicht, so hilft sie doch gewiß in den meisten und gewöhnlichsten.

Zuweilen und besonders dann, wenn der zu treffende Ton, der Zeit nach von dem vorhergehenden entnommen ist, kann man sich auch den natürlichen Ton denken, von welchem der zu treffende, der chromatisch veränderte ist.

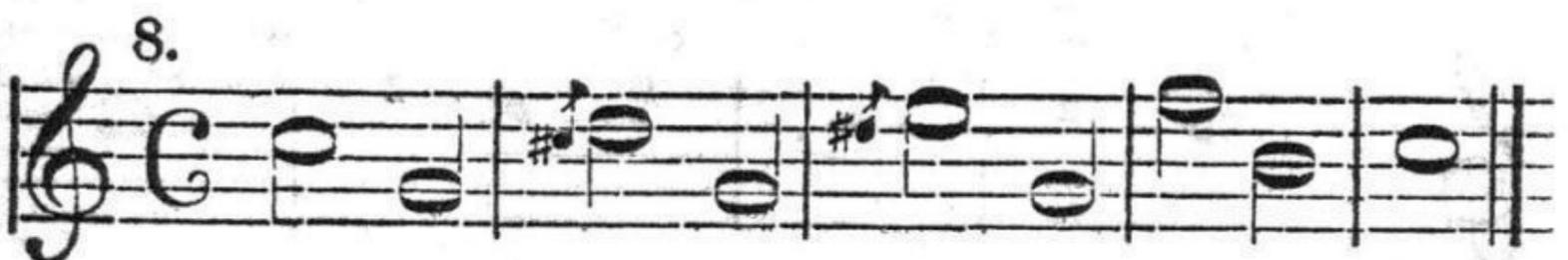
Siebzehnte Stufe: Uebungen mit fremden, sprungweis' auftretenden Tönen.

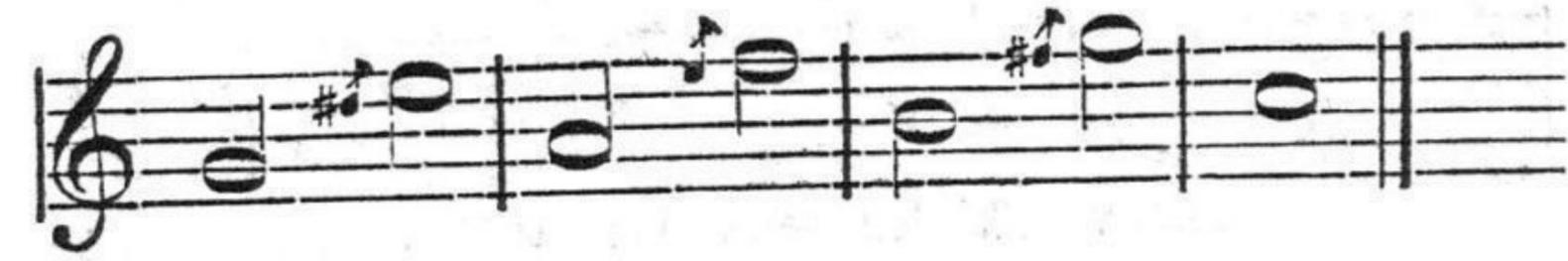
1. Vorübungen.





V. S.





Anmerk. Manche dieser Uebungen dürfte dem Schüler eine harte Ruß sein; das thut indeß nichts, die Schale springt nach langer Anstrengung doch, und der Gewinn lohnt die Mühe. Nur muß bemerkt werden, daß diese Uebungen, wie die aus den vorigen § §. nicht etwa ohne Unterbrechung, alle nach einander vorzunehmen sind. Eine einzelne giebt Stoff zu vielleicht mehrwöchentlicher Uebung, und es können, der Gesangsbildung unbeschadet, während der Zeit die wirklichen Gesänge durchgenommen werden.

2. Gesänge mit fremden, sprungweis' auftretenden Tönen.



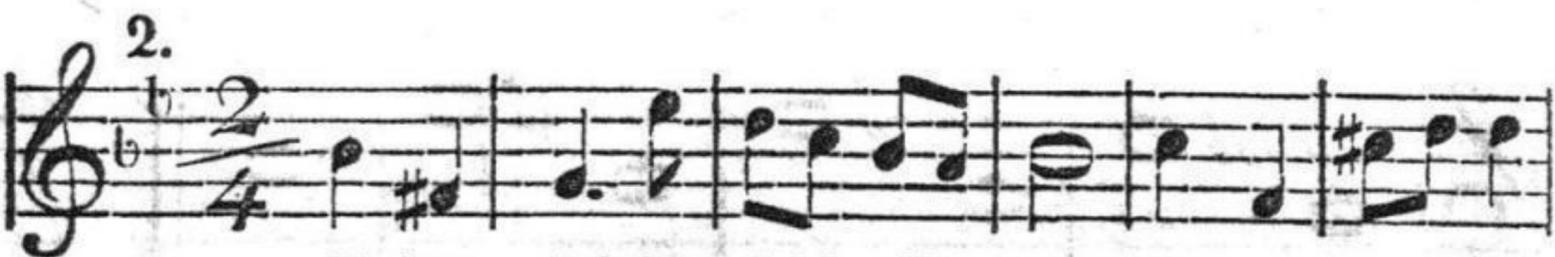
Wer froh ist, ist nicht böse, die



Freude trägt und hält, trotz allem Scheinge-



töse den Tu-gend-sinn der Welt.



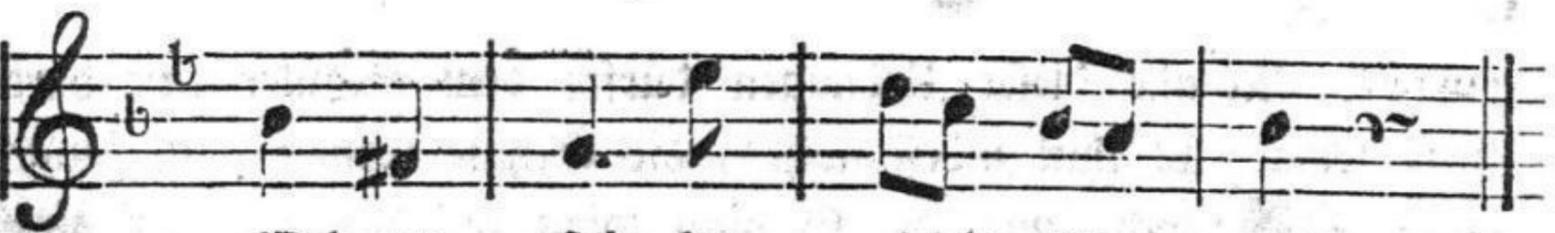
Wahrer Lei-den giebt's nicht viel! Un-muth zaubert



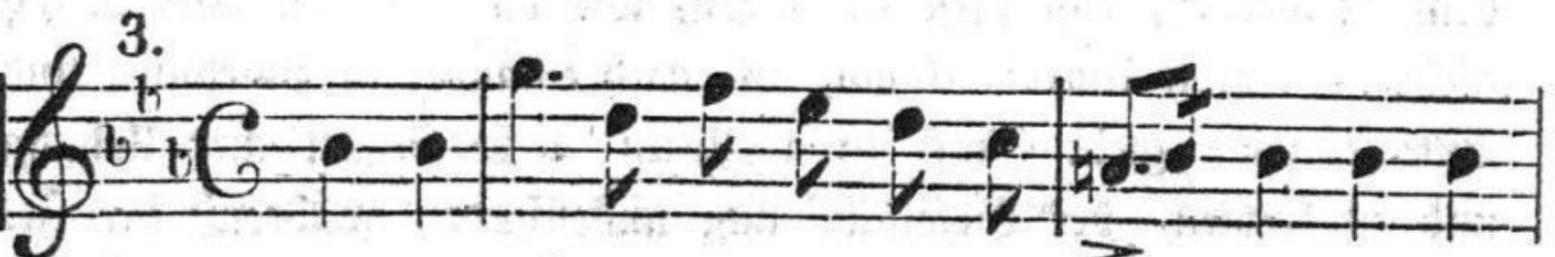
sich nur Lei-den; Gott schuf unser Herz für



Freuden für Gesang und Saitenspiel:



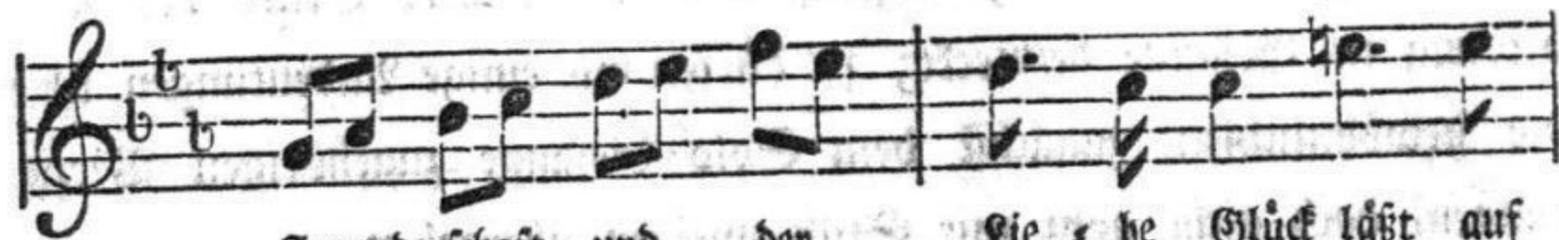
Wahrer Lei-den giebt's nicht viel.



Die am Abend freudig sich umfassen, sieht die



Mor = gen = rö = the schon er = blas = sen; selbst der



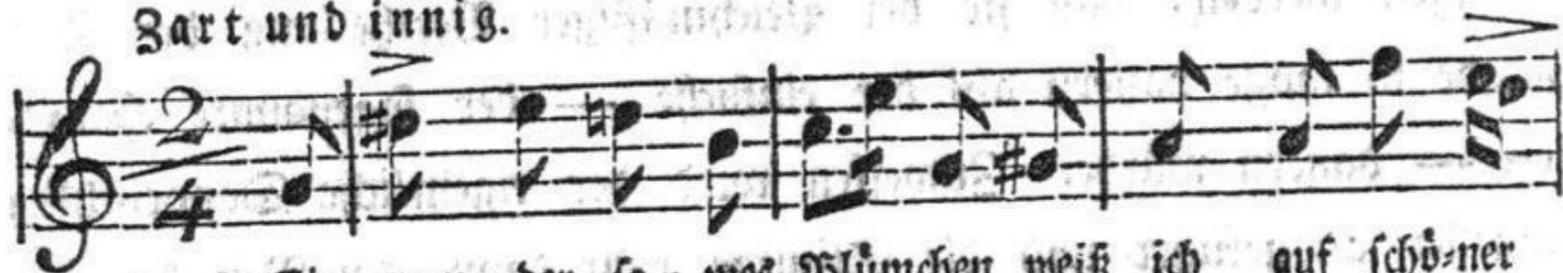
Freund = schaft und der Lie = be Glück läßt auf



Er = den läßt auf Er = den kei = ne Spur zu = rück.

4. Das Blümlein Bergfameinnicht.

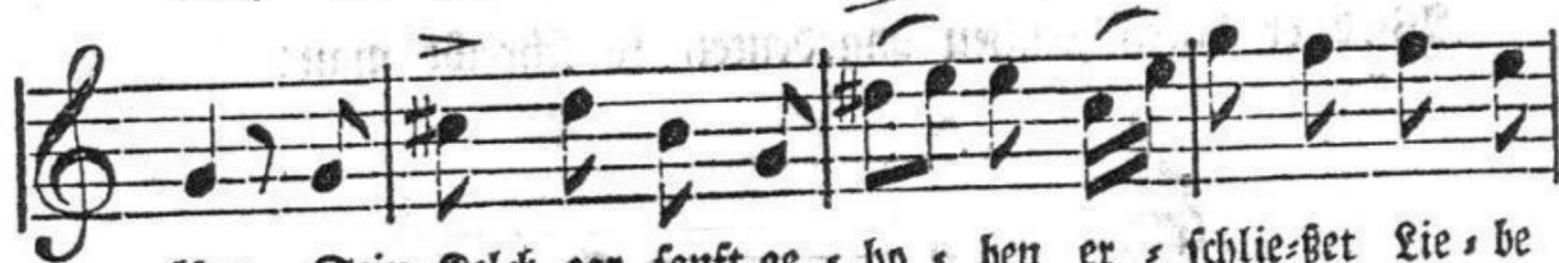
Zart und innig.



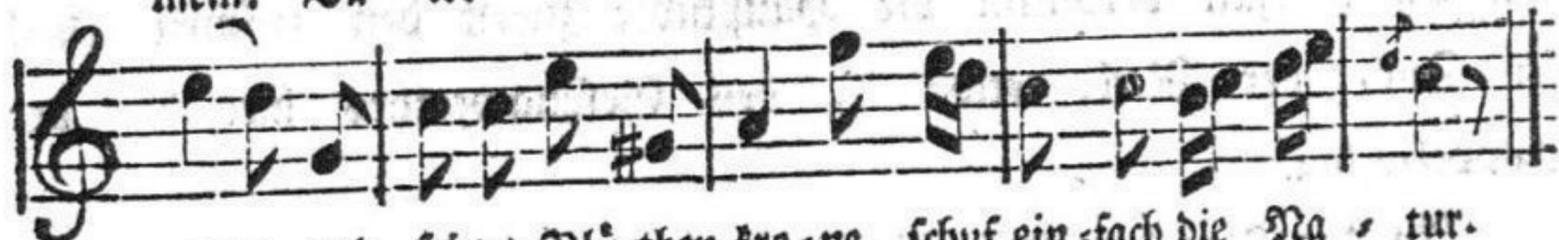
Ein wun = der = sa = mes Blümchen weiß ich auf schö = ner
Es ist der hol = den Lie = be der Freundschaft zar = tes
So greift es in das Le = ben das schö = ne Blü = me



Au'; sein Far = ben = glanz so lieb = lich, so zart wie Him = ml =
Bild; und was sie lei = se wun = schen, das tönt sein Na = me
lein; des Na = me lieb = lich tö = net das Wort: „Ber = gift nicht

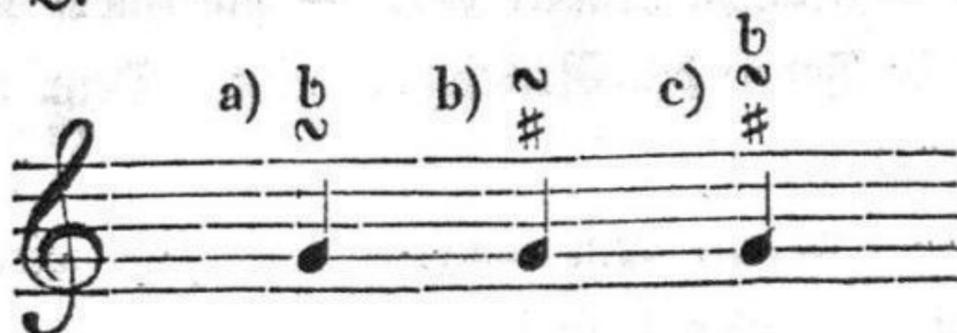


blau. Sein Kelch gar sanft ge = ho = ben er = schlie = bet Lie = be
mild. Es ist ein sin = nig Mah = nen, wenn Ar = muth zu uns
mein!“ Da wo es wu = cherd ste = het, hat's deu = tungsvol = len



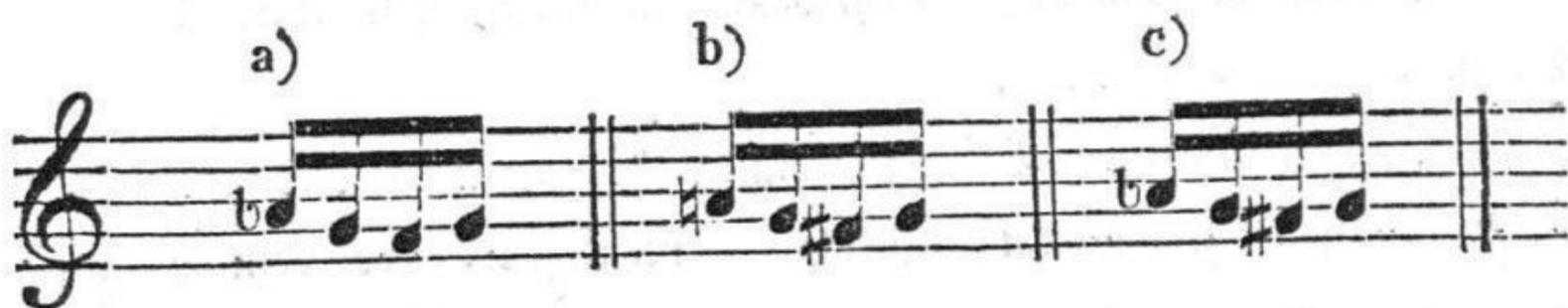
mur; und sei = ne Blü = then = kro = ne schuf ein = fach die Na = tur.
spricht; und zu der Lei = den Wohnung uns ruft: Vergiß mein nicht.
Sinn; und wo es Ar = muth ste = het, da ei = le hel = fend hin.

Soll davon abgewichen werden, so wird dies besonders angedeutet. Z. B.



Im Doppelschlag bei a) soll der Nebenton von oben chromatisch erniedrigt, bei b) der von unten erhöht, bei c) beide Nebentöne sollen, wie vorher angegeben verändert werden.

Ausführung.

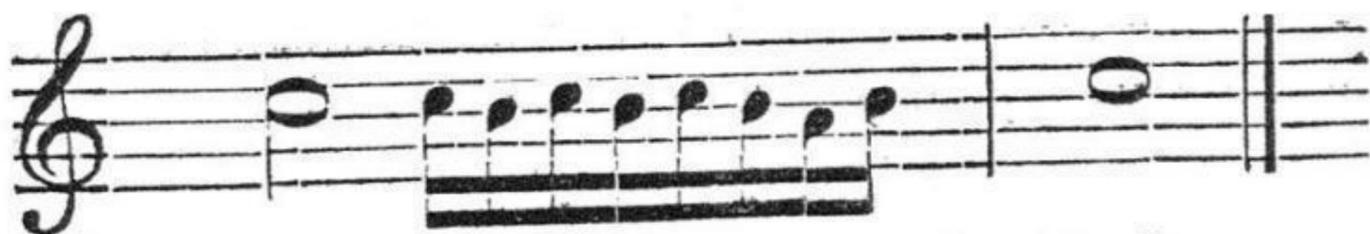


2. Der Triller ist diejenige Verzierung eines Tones, nach welchem anstatt des einfachen Anschlages desselben, eine schnelle doch gleichmäßige Abwechslung des Haupttones mit dem nächsten darüber, (selten darunter) dergestalt statt findet, daß dabei die Zeit, welche dem Haupttone gebührt, erfüllt wird. Steht über dem Triller eine Fermate, so ist die Länge desselben der Willkühr des Sängers überlassen; ja er macht vor derselben wohl erst eine sogenannte Cadenz (deren weiter unten Erwähnung geschehen soll) und endet dann mit dem eigentlichen Triller.

Das Zeichen für den Triller ist:



Die Ausführung.



[10]

Der lange Triller (*tr.* oder *trm.*) endet gewöhnlich, — wie auch das eben angeführte Beispiel zeigt — mit einem Doppelschlage, welcher in dieser Form der Nachschlag heißt. Dem kurzen Triller (↔) fehlt dieser Nachschlag.

Ist der Ton, welcher dem Haupttone beigefügt wird, einen halben Ton von diesem entfernt, so ist's ein Triller mit halbem Tone, wie z. B. der angeführte.

Ist dagegen der Nebenton einen ganzen Ton vom Haupttone entfernt, so ist's ein Triller mit ganzem Tone. Z. B. bei einem Triller auf *d* mit dem Nebentone *e*.

Mehrere Triller auf verschiedener Tonstufe, ohne Unterbrechung, bilden eine Trillerkette.

3. Die Cadenz. Bei Gelegenheit des Trillers erwähnten wir schon der Cadenz. Wenn nämlich — meist kurz vor dem Schlusse eines Tonstücks — auf dem vorletzten Tone ein Triller angebracht werden soll; so pflegen geübte Sänger oft nach Gutdünken, oft nach Vorschrift des Componisten, ehe sie den Triller machen — oder schlagen — entweder auf dem Tone vorher (eine Fermate über demselben deutet dann auf willkürliches Verweilen hin) oder auf der Trillernote selbst eine sogenannte Passage zu machen, welche freilich, nur zu oft, nichts weiter als die Fertigkeit des Sängers bekunden, eigentlich aber — was ihr wahrerer und höchster Zweck ist — einen möglichst gesteigerten Grad der Empfindung ausdrücken soll.

Will sie der Sänger im Augenblicke des Vortrages erfinden und dem vorliegenden Zwecke anpassen, so setzt dies eine tiefe Kenntniß der Harmonie und Melodie voraus, und es sollte sich Niemand an dergleichen Kunststücke wagen, dem diese Kenntniß abgeht. Werden sie freilich mit Einsicht und Geschmack angebracht, so verfehlen sie ihre Wirkung in der Regel nicht.

Ein Beispiel wird hinreichen, uns einen ungefähren Begriff von dem, was ein Cadenz ist, zu geben.



Ausführung.



Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß die Verzierungen, deren wir oben erwähnten, nur nach langer anhaltender Uebung gelingen können; es ist sogar möglich, daß es selbst bei angestrengtem Fleiße Manchem nicht gelingen wird, einen schönen runden Triller herauszubringen. Nichts desto weniger wird aber die darauf gewandte Zeit und Mühe verschwendet sein: Biegsamkeit der Stimme wird gewiß gewonnen, und dies ist wahrlich ein nicht zu verschmähender Gewinn.

Die Hauptsache bei diesen Uebungen ist, daß man die ersten Versuche im möglichst langsamem Tempo vornimmt, und dabei Acht hat, daß Gleichmäßigkeit mit höchster Reinheit sich paart, damit der Triller nicht etwa in ein bloßes Zittern der Stimme oder — wie man das Ding scherzweise nennt — in einen Hocks-Triller ausartet.

Uebrigens wird's gut sein, den Triller auf verschiedenen Tonstufen — doch immer nur auf solchen, welche bequem in der Stimme liegen — zu üben.

Zuerst den Triller mit dem halben Tone, und dann (aber nicht eher, als bis dieser gut geht) mit dem ganzen Tone.

[10*]

Auch der Doppelschlag erfordert Uebung, eh' er in allen seinen Theilen klar und unter Umständen mit Geschwindigkeit zum Vorschein kommen wird.

Achtzehnte Stufe: Uebungen für den Solo-Gesang.

Anmerk. Die beigefügte Fundamental-Stimme wird das Einüben gewiß sehr erleichtern. Ueberhaupt kann bei allen einstimmigen Uebungen durch eine Begleitung, sie sei noch so einfach, viel gewonnen werden.

1. *Moderato.*

The musical score is written in common time (C) and consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes a fermata over the first measure and a '2' above the second measure. The second system includes a fermata over the first measure and a '3' above the second measure. The third system includes a fermata over the first measure and a '7' above the second measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff and 1-3 in the treble staff. Dynamics include a forte 'f' marking in the third system.

cres ————— *cen* ————— *do* *forte*

5 - - 6 - - 7 - - 6 - -
 r 3 - - r 4 - - r 5 - - r 4 - -

7 8 8 8
 5 3 3 3

fr.

3 3 3 6 6 4 6 6 7
 2 5 r 4 r 5

2. *Allegro.*

6 - - 5 5 - - 7
 3 - - 7

5 8 7 6 5 6 5 4 6 6 7 6 5
3 6 5 4 3 4 3 2

cres ————— *cen* ————— *do*

3 - 3 - 3 65 # -

for ————— *te* *tr.*

6 6 6 6 4 7 # *t. s.*

5

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a key signature of one sharp (F#) and contains a half note followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a quarter note, with the numbers 7, 6, and 5 written above the notes. The final measure of the bass staff contains a half note with the numbers 6 and 5 above it, and 4 and 3 below it.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a half note followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a quarter note.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a half note followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a quarter note.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a half note followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a quarter note, with the numbers 6 and 4 above the first measure, and 7 and 5 above the second measure.

3. *Andante.*

mf.

5 6 5 4 3 5 6 5
3 4 3 2 I 3 4 3 7

8 7 6 5 6 5 8 7 8
6 5 4 3 4 3 6 6^b 5
4 - 3

6^b 6 6 6 7 - - 8
4 4 - - 3

8 - - - 7 - - - 7 - - -
5 - - - 4 - - - 5 - - -
2 - - - 3 - - -

8 7 6 5 6 5 4 3
3 5 4 3 4 3 2 1

6 2 6

6 4 7 5 6 6 6 4 5

4. Leicht.

mf.

6 5 6 6 5 4 3

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a forte (*f*) dynamic and contains several measures of music, including a sixteenth-note run. The lower staff is in bass clef and contains fingerings: 6, *t. s.*, 6, 6, 4, #, and 8 over 3.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction *calando* and *diminuendo*. The lower staff is in bass clef and contains fingerings: 7, 7, and 7.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef and contains fingerings: 6 and 5.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef and contains fingerings: 6, 6, and 6, 7.

7 *mZ.* -
4 -
2 -

7 -
4 -
2 -

5. *Adagio.*

6 6 -

6 7 6 5
4 5 4 3

v. s.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests. Above the bass staff, there are two measures with a 4/2 time signature and a fermata, and a final measure with a 6/4 time signature and a fermata.

Second system of musical notation, measures 5-7. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the bass line with quarter notes and rests. Above the bass staff, there are two measures with a 6/4 time signature and a fermata, and a final measure with a 7/4 time signature and a fermata.

Third system of musical notation, measures 8-11. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking *p* is placed below the first measure of the bass staff. Above the bass staff, there are four measures with a 7/4 time signature and a fermata.

Fourth system of musical notation, measures 12-14. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking *ca* is placed above the final measure of the treble staff. Above the bass staff, there are three measures with a 7/4 time signature and a fermata.

lando *a tempo*

6 6

43 6

6

6 7 5
4 5 3

6. Wehmüthig.

mf.

3 4 5 6 5 4 5 4 3

I 2 3 4 3 2 3 2 I

f

5 6 5 6 5 6 5

4 # 4 # 4

mf.

mf.

3 4 5 6 5 4 5 4 3

I 2 3 4 3 2 3 2 I

6 7 #

#

f *f* *Sanft.* *mez.*

crese.

f

V. S.

First system, measures 1-2. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a fermata over the final note. The bass clef staff contains a harmonic line with notes marked with fingerings: 7, 7, 6, #, 4/2, 6.

Second system, measures 3-4. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 3 and 4, and a fermata over the final note. The bass clef staff contains a harmonic line with notes marked with fingerings: 4/2, 6, 4/2, 6.

Third system, measures 5-6. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a fermata over the final note. The bass clef staff contains a harmonic line with notes marked with fingerings: 6/4, 7#, 6b, 6/4, 7#, and a fermata over the final note.

Fourth system, measures 7-8. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 7 and 8, and a fermata over the final note. The bass clef staff contains a harmonic line with notes marked with fingerings: 7#, 7#, and a fermata over the final note.

Recitativ und Arioso aus dem Ende des Gerechten
von Schicht.

Rec.

Wer blei-bet sein, wenn die die Treu-e brechen, die er mit

im = mer glei = cher Lieb' um = fing? Wer wa = get

nun für ihn das Wort zu spre-chen, wenn der ihn läßt, der

ihm zur Sei = te ging.

[11]

S' attacca subito l'Arioso.

(Der folgende Satz fällt schnell ein.)

Arioso andante espressivo.

Und wenn sie

t. s.

al s s s le wei s s chen, ich

han s ge fest an Dir; und wenn sie Al s s le

t. s.

schwei s gen, ich seuf s s ze laut nach Dir, ich ten

seuf , , ze laut nach Dir, Kann ich Dich

5 - 6 6 4 7

nicht be = frei = en, so kann ich mit Dir

6 7 6 2 4 6 5b

wei = nen und will kein Hel = fer er = schei = nen, mit

2 - - 6 - - 6

Dir, mit Dir, mit Dir er = blei =

7 7 6 6 5
4 4 6b - 4 4

v. s.

[11*]

chen.

6
4
2

b7

2 6 6
5

Und wenn sie A s s s s le

6

wei = chen, wir han = gen fest an Dir und wenn sie

5

0 3 2 6 6

A s s le schwei = gen, wir seuf = zen laut nach

6 b7 7 7

rf.
Dir, wir seufzen laut nach Dir, nach

6 5b 5 - 6 4 7

Dir, nach Dir.

Aus Händel's Messias.

Recit. *Largo.*

Die Schmach bricht ihm sein Herz; er ist voll von

5b 6 6 4b 2

v. s.

jam , , mer , te ; a , ber da war Nie , mand ,

5
3 6

und es fand sich kei , ner , der ihn trö , ste - te .

7 6 5
5 4 #

Largo.

Schaut her und seht, schaut

her und seht, ist wo ein Schmerz zu fin , den , der

6 6 6

V. S.

sei-nem Schmerze gleicht?

7 6 # # 6 6 6 6

Schaut her und seht, ist

76 #

wo ein Schmerz zu finden, ist wo ein Schmerz zu finden, schaut

6 # 6

her und seht, ist wo ein Schmerz zu finden, der

6 5 6 5

sei = = = = nem Schmerze gleich?

6 6 6 6 7 6

Vorwort zu dem neuesten Anhange.

Schon bei der Herausgabe des ersten Theils meiner umfassenden Gesangschule (bei F. Kiegel, 1832.) schien es mir zweckdienlich, zu den §§. vom 7ten—17ten, mehr als geschehen, Lieder zu liefern, welche neben der Bestimmung, Beispiele, für die am erwähnten Orte aufgestellten Regeln abzugeben, auch überhaupt als Material für den einstimmigen Gesang dienen sollten. Nur die Rücksicht,

daß dann das Buch als Schulbuch zu kostspielig geworden wäre, bestimmte mich, weniger zu geben, als ich wünschte. Der Verleger kommt mir aber jetzt mit dem Anerbieten entgegen, bei der neu zu veranstaltenden Ausgabe jenes ersten Theiles, ohne Erhöhung des Preises die hier gelieferten 43 Gesänge derselben anzufügen. Darum, und in der Meinung, daß mit einer Sammlung von einstimmigen Liedern gewiß manchem Lehrer gedient sein wird, übergebe ich diese der Oeffentlichkeit. Sollte es mir gelungen seyn, den Ton getroffen zu haben, in welchem sich solche Compositionen bewegen müssen, so wäre meine Absicht erreicht, und ich würde die Freude haben, das Buch für noch brauchbarer halten zu können, als ich es — gestützt auf das vielseitige Urtheil sachkundiger Männer — bisher halten durfte.

Potsdam, im Mai 1835.

Der Verfasser.

1. Der Mai.